

Министерство образования и науки РФ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**(ФГБОУ ВО «АмГУ»)**

**ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА ИНТЕРЬЕРА**

**сборник учебно-методических материалов**  
для направления подготовки 54.03.01 – «Дизайн»  
направленность (профиль) образовательной программы «Дизайн интерьера»

Благовещенск, 2017

*Печатается по решению  
редакционно-издательского совета  
факультета дизайна и технологии  
Амурского государственного  
университета*

*Составитель: Коробий Е.Б.*

История и современные проблемы искусства интерьера: сборник учебно-методических материалов для направления подготовки 54.03.01 «Дизайн» – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017.

© Амурский государственный университет, 2017  
© Кафедра дизайна, 2017  
© Коробий Е.Б., составление

## Содержание

1 КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ЛЕКЦИОННОГО МАТЕРИАЛА	4
1.1 Лекция 1. Теоретические и методологические основы курса «История и современные проблемы искусства интерьера»	4
1.2 Лекция 2. Интерьер Древнего Египта	5
1.3 Лекция 3. Интерьер Древней Месопотамии, Персии	9
1.4 Лекция 4. Интерьеры Античного мира (Крито-микенская культура, Древняя Греция, Древний Рим)	12
1.5 Лекция 5. Интерьеры Индии	25
1.6 Лекция 6. Интерьеры Китая	27
1.7 Лекция 7. Интерьеры Японии	29
1.8 Лекция 8. Интерьеры Византии	34
1.9 Лекция 9. Дороманский стиль	39
1.10 Лекция 10. Романский стиль	41
1.11 Лекция 11. Готика	45
1.12 Лекция 12. Интерьеры Возрождения (Ренессанса)	51
1.13 Лекция 13. Интерьеры XVII века. Италия, Франция, Голландия, Германия	58
1.14 Лекция 14. Интерьеры XVIII века	64
1.15 Лекция 15. Европейские интерьеры XIX века. Классицизм и ампир	69
1.16 Лекция 16. Бидермейер и романтизм	77
1.17 Лекция 17. Эклектика и историзм	81
1.18 Лекция 18. Интерьеры XX в. Модерн и ретроспективные направления	87
1.19 Лекция 19. История русского интерьера. Интерьеры допетровской эпохи	92
1.20 Лекция 20. Интерьеры Российской Империи	94
1.21 Лекция 21. Русский модерн	99
1.22 Лекция 22. Основные направления в Советской архитектуре и интерьерах 1920-1930-е гг.	103
1.23 Лекция 23. Модернизм в Америке и странах Западной Европы	109
1.24 Лекция 24. Творчество Л. Мис Ван Дер Роэ	114
1.25 Лекция 25. Творчество Ле Корбюзье	117
1.26 Лекция 26. Творчество А.Аалто	120
1.27 Лекция 27. Неоклассицизм второй половины XX века	123
1.28 Лекция 28. Современные японские интерьеры	125
1.29 Лекция 29. Новейшая архитектура зарубежных стран. Отдельные архитектурные течения	129
1.30 Лекция 30. Интерьер и взаимосвязь пластических искусств. Развитие рационалистических традиций функционализма	132
2 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ	135
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	141

## 1 КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ЛЕКЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

### 1.1 Лекция 1. Теоретические и методологические основы курса «История и современные проблемы искусства интерьера»

#### 1. Общие понятия: интерьер, экстерьер. Типы и назначение интерьеров

#### 2. Качественные характеристики интерьера

#### 3. Учебно-методические материалы по дисциплине

1. В объективной характеристике архитектуры важно понимание роли интерьера, в том числе и в вопросе приоритетного значения внешнего объема или интерьера при выявлении образно-художественных качеств. Опыт истории и современное представление о средовой концепции свидетельствуют о высоком смысле и значении интерьера. Римский историк Фоциллона отмечал, что в области интерьера привилегия архитектуры перед всеми видами искусств заключается не в том, что она ограничивает определенное пространство, окружает его стенами, а в том, что строит внутренний мир. Интерьер здания как интегральное выражение комплекса социальных потребностей несет в себе гораздо большую информативную содержательность по сравнению с объемной наружной формой. Последняя выступает лишь в качестве внешней материальной границы интерьера, обобщающей сложное содержание внутренней структуры.

**ИНТЕРЬЕР** (*фр.* - внутренний) – функционально и эстетически организованное пространство внутри здания, образуемое ограждающими поверхностями, мебелью, осветительной арматурой, оборудованием; архитектурно организованное пространство внутренних помещений здания.

**ЭКСТЕРЬЕР** (*фр., от лат.* – внешний) – внешний облик здания.

#### 2. Качественное отличие от внешней формы находит отражение в специфических характеристиках интерьера

**Объемная форма характеризуется признаком материальности**, и ее эстетическая организация связана с «лепкой» массы. Пространственная сущность, лежащая в основе понятия среды, имеет непосредственное отношение к понятию «интерьер», т. е. ограниченному пространству для определенного вида человеческой деятельности. Характер самой деятельности и соответствующего эстетического восприятия среды в процессе деятельности является определяющим в композиционной организации интерьера и его художественного смысла. Здесь зарождается истинная адекватность образных представлений об архитектуре общественной, жилой и производственной. Специфические особенности проявления деятельности в каждой отдельной сфере в зависимости от конкретных условий места и времени отражаются в художественной индивидуальности интерьера. Присущее ему качество неповторимости связано с особенностью человеческой психологии. Убедительный пример тому — стремление к разнообразному решению интерьеров даже в массовых типовых общественных зданиях, "в жилых квартирах, в станциях метро (с их ограниченным набором пространственных форм).

**Интерьер здания как один из видов архитектурной среды обладает некоторой самостоятельностью существования по отношению к внешней форме.** Благодаря особенности их раздельного восприятия во времени становится возможным ощущение определенной художественной целостности среды как отдельной автономии. Поэтому нас не смущают подземные или встроенные сооружения, не имеющие привычного внешнего объема. На это свойство интерьера опирается и реконструкция архитектурных сооружений, связанная с объективной изменчивостью деятельных процессов и их оснащения. Утилитарная модификация среды влечет за собой и соответствующее изменение образно-художественных характеристик интерьера.

**Качественные признаки внешней формы здания и внутреннего пространства интерьера объясняются различием в условиях их формирования.** Для композиции внешней объемной формы характерна однозначность независимо от простоты или сложности ее пластического расчленения. Утилитарные требования приводят к многократному членению внутреннего пространства, которое предстает обычно как сложная многозначная структура, состоящая из сочетания форм. Это свойство интерьера активно проявляется в его

эстетическом восприятии как смена разнообразных впечатлений и используется в композиционной организации.

**Объемная форма здания воспринимается как целостность, обладающая признаком завершенности.** Связь с окружающим пространством можно определить как пассивную. Объем помещен в пространство, которое предстает как природный или городской антураж, как дополнение, гармонирующее или контрастирующее с формой объема. Внутренняя структура здания благодаря присущей ей пространственности и ее развитию через соединение элементов структуры (помещений) может органично продолжиться во вне путем активного включения организованных открытых пространств (дворик, площадь) вплоть до свободных пейзажей естественной природы. Включение может быть непосредственным, функционально освоенным или просто визуальным, но обязательно соотношенным с композиционным строем интерьера.

**Физическая ограниченность интерьера вызывает специфические ощущения величины внутренних пространств от малых до больших, соизмеряемых с человеком и оказывающих определенное влияние на его психическое состояние.** Это свойство интерьера выражается в определении масштабности пространственной формы и проявлении ее средствами организации декора. Специфика декора в интерьере связана также с условиями его восприятия и существования (стабильность микроклимата, освещение, технология процесса и т. п.).

Художественный образ интерьера воспринимается человеком в целостности и единстве его характеристик, организованных архитектором с целью эмоционального выражения определенной социальной идеи. Однако для профессионального освоения механизма эстетического формирования архитектурного образа особый интерес представляет процесс сложения целого из элементов, его организующих. Характерные особенности интерьера, отражающие его содержательную многозначность, в аспекте эстетической организации проявляются в учете специфических признаков пространственной формы — величины, приемов расчленения, способов соединения, конфигурации и пластики, связи с окружением. Необходимо также освоить специфику архитектурного декора, принципы его органического соединения с формой, характерные средства, связанные с материальностью ограждения, и приемы, согласующиеся с общей композиционной организацией интерьера. На первом этапе такого познания опыт истории архитектуры и интерьера может оказать большую помощь.

### **3. Учебно-методические материалы по дисциплине (см. ниже)**

#### **1.2 Лекция 2. Интерьер Древнего Египта**

##### **1. Периодизация**

##### **2. Культовые интерьеры Древнего Царства**

##### **3. Культовые интерьеры Среднего Царства**

##### **4. Культовые интерьеры Нового Царства**

##### **5. Культовые интерьеры Позднего и Эллинистического Египта**

##### **6. Жилые и дворцовые интерьеры**

##### **1. В истории Древнего Египта выделяют следующие периоды:**

1. Древнее царство (3000 - 2400 гг. до н.э.)
2. Среднее царство (2150 -1700 гг. до н.э.)
3. Новое царство (1584 - 1071 гг. до н.э.)
4. Поздний Египет (1071 - 332 гг. до н.э.)
5. Эллинистический Египет (332 - 30 гг. до н.э.)

Огромную роль в искусстве Египта, начиная с самых первых династий, играет религия. Религиозно - догматическое мышление египтян накладывает отпечаток на все стороны жизни и культуры, усиливает синкретичный характер искусства. Следствием этого мышления стало также четкое разделение архитектуры на два основных типа: рассчитанную на вечную загробную жизнь и вечную обитель бога монументальную каменную архитектуру храмов и гробниц и архитектуру, предназначенную для временной жизни в этом мире - жилища и даже дворцы, основными строительными материалами которых были сырцовый кирпич и дерево.

**2. Культурные интерьеры Древнего Царства.** В культурных интерьерах Древнего царства заложены общие для всей египетской архитектуры идеи порядка, четкой организации и иерархии отдельных частей. В этот период начинают складываться многие характерные приемы, которые получают свое наивысшее развитие в Среднем и особенно в Новом царстве.

Наиболее показательными примерами являются заупокойные храмы фараонов. Заупокойный храм при пирамиде состоял из двух частей: поминальной, находившейся у подножия пирамиды, и расположенного на значительном расстоянии от нее входного павильона (т.н. храма "Сфинкса"). Обе части соединялись длинным коридором, по которому в определенном порядке от входа к верхнему храму двигалось церемониальное шествие для участия в поминании умершего фараона. Интерьеры заупокойного храма представляют собой довольно простые прямоугольные помещения с плоским каменным покрытием, разделенные на нефы рядами каменных прямоугольных столбов. Все главные части храма имеют симметричную планировку. В основе движения по внутренним помещениям лежал сценарий, основанный на влиянии света на физиологию человека. Необходимо было преодолеть значительный путь по различным своим физическими и образными параметрами пространствам: пустыня; входной павильон; длинный узкий темный коридор; ярко освещенный внутренний двор с обелиском на постаменте в его задней части.

**3. Культурные интерьеры Среднего Царства.** Среди монументальных интерьеров Среднего царства важное место занимают скальные гробницы знати в Бени-Хасане. В их планировочной структуре много сходных черт с заупокойными храмами Древнего царства (от входного вестибюля длинные, часто наклонные коридоры ведут в пещерные залы с прямоугольными или круглыми столбами). Новыми архитектурными мотивами в этих гробницах были т.н. протодорические колонны входных портиков и интерьеров и обработка высеченного из скалы плафона в форме цилиндрического свода, опирающегося на архитрав. Большую известность получили также росписи стен скальных гробниц, в которых, не нарушая установившихся строгих иконографических приемов (плоскостная фризовая система композиции), художники изображали окружающую египтянина жизнь (сцены сельскохозяйственных работ, охоты, рыбной ловли и т.д.). В период Среднего царства возрастает роль жречества в политической жизни страны. Этот процесс стимулирует дальнейшее развитие храмовых комплексов, причем господствующими в них становятся осевые композиции. Одним из наиболее выдающихся памятников Среднего царства является заупокойный храм Ментухотепов в Деир-эль-Бахри (конец 3 тыс. до н.э.). Его своеобразие и новизна заключаются в соединении традиций строительства пирамид Древнего царства с планировочными приемами скальных гробниц, построение симметричной анфиладной композиции с нанизыванием на одну ось основных составляющих частей храма. По сравнению с архитектурой Древнего царства, храм Ментухотепов обладает гораздо более сложной композиционной структурой с большим количеством ее составляющих и более развитой архитектурно-художественной режиссурой синтеза различных архитектурных, скульптурных и природных компонентов. В нем впервые появляются такие распространенные впоследствии мотивы, как портики-колоннады, а планировочные приемы храма будут использованы в монументальной архитектуре Нового царства (в расположенном по соседству храме царицы Хатшепсут, 1525 -1503 гг. до н.э., эти приемы были почти дословно повторены).

**4. Культурные интерьеры Нового Царства.** Наиболее распространенным типом монументальной архитектуры в эпоху Нового царства является наземный храм.

Наземный храм Нового царства в своем классическом варианте состоит из четырех основных частей, расположенных по одной композиционной оси: 1) аллеи сфинксов или оводов; 2) перистильного двора; 3) гипостильного зала; 4) святилища. Однако многие храмовые комплексы включают большее количество составляющих частей. Таким образом, почти все существующие храмы имеют свои индивидуальные особенности планово-пространственной структуры. Общими же чертами является их достройка и композиционное развитие по одной оси, начинающейся на подступах к нему и заканчивающейся святилищем.

Храмы Нового царства имеют только один, рассчитанный на восприятие зрителя фасад, образуемый пилонами с расположенными перед ними деревянными мачтами-флагштоками,

колоссами фараонов и обелисками. Все остальные фасады наземных храмов представляют глухие стены, окруженные хозяйственными службами, садами, церковными школами, жилищами жречества и не претендуют на какую-либо архитектурную значимость.

За главным фасадом следует анфилада полуинтерьерных (внутренние дворы) и интерьерных пространств (крытые залы, святилище). Их композиционная трактовка основывается на стилистическом единстве архитектурных форм и используемых художественных приемов. Меняются физические параметры и эмоциональный образ среды.

Пространство гипостильного зала довольно тесное и загроможденное колоннами. Каменные стоечно-балочные конструкции не позволяли добиться больших пролетов (не более 4,5 м в зависимости от вида камня). Интерколумнии боковых нефов в нижней части иногда почти равнялись диаметру колонн, а в центральных более высоких нефах могли достигать до 1,5 - 2,5 диаметров (твердых канонов пропорций в Египте не было). Таким образом, интерьер гипостильного зала зрительно как бы распадался на множество перпендикулярных друг другу коридоров, в которых диагональные взгляды затруднялись, а единовременное восприятие всего пространства зала было невозможно.

Последняя часть храма - святилище представляет собой помещение без окон, в котором находился какой-либо фетиш (например, изображение священной ладьи). Обычно культовое действие представляло торжественный вынос жрецами этого фетиша для показа и поклонения молящимся.

В декоративном отношении культовая архитектура Древнего Египта символична и изобразительна одновременно. В храмах колонны изображали обычно окружающие природные формы растений - лотосы, папирусы, пальмы, причем изобразительными были не только капители, но и стволы. Центральные более высокие нефы и соответственно главная композиционная ось - путь к святилищу выделяются капителями в виде распутившихся цветков папируса, а колонны боковых нефов имеют капители в виде нераскрывшихся бутонов. Гипостильный зал в целом изображает священную рощу, а предшествующий ему перистильный двор является как бы ее опушкой. Плафон зала обычно окрашивался в синий цвет, расписывался звездами, летящими птицами и символизировал небо.

Почти все части храмов покрывались тонким слоем грунта, скрывающим швы каменной кладки, и окрашивались в яркие цвета (красный, зеленый, синий). Структурно дематериализующую роль в интерьерах играли также рельефы (чаще всего цветные), которыми покрывались колонны, стены, входные пилоны. Наряду с барельефными изображениями египтяне использовали технику врезанного рельефа. Такой рельеф имеет углубленные в архитектурную поверхность контуры. Моделирование рельефа производится как бы внутри самой архитектурной массы (наружные точки изображений совпадают с плоскостью стен).

**5. Культовые интерьеры позднего и эллинистического Египта продолжают традиционные композиционные приемы храмов Нового царства с использованием отдельных новшеств.**

Греческое и римское влияние проявляется главным образом в декоративных приемах, например, начинает использоваться «сложная» (композитная) капитель - распутившийся колокольчик папируса, окруженный египетскими пальметтами, расчленяющими капитель на несколько ярусов. Так называемый храм Рождения бога (составляющая часть крупного храма Исиды на острове Филе) очень близок по плану к античному периптеру, отличаясь от последнего только закрытыми боковыми сторонами входного портика и угловыми пилонами вместо колонн в задней части.

**6. Жилые и дворцовые интерьеры.** Египетский жилой дом относится к дворовому типу домов, характерному для южного жилища вообще. Дом представляет собой ряд замкнутых помещений, раскрывающихся непосредственно или посредством общего для них коридора во внутренний двор, являющийся источником света и воздуха (оконные проемы отсутствуют или сведены к минимуму).

Строились жилые дома из кирпича-сырца (обычно солнечной сушки). Для перекрытий использовались кирпичные своды, но чаще - накат из пальмовых стволов, по которому шла засыпка (кровли в этом случае были плоские и могли служить также для сна в жаркое время года).

Представление о жилищах дают раскопки в Кахуне, где были найдены остатки домов, в которых жили различные слои населения. Богатые дома могли включать многочисленные комнаты и внутренние дворы, их размеры доходили до 2400 кв. м. Большую же часть застройки составляли дома более скромных размеров (6-7 комнат) и жилища бедноты. В крупных городах (Фивы, Мемфис) при большой плотности застройки высота домов доходила до 3-х этажей.

Дворцы включали в себя разнообразные отдельные строения, беседки, бассейны, цветники, размещенные в парке, окруженном высокой оградой. Оградой обносились также отдельные участки внутри парка. Колонны портиков и пилоны, фланкирующие входы во дворец и его отдельные части, очень близки по своим формам к аналогичным архитектурным элементам в храмовом строительстве (стилистический язык искусства Древнего Египта един для различных типов зданий).

Вся роскошь отделки дворцов и богатых домов сосредотачивалась в интерьерах. Распространенными приемами отделки стен была их штукатурка с последующей покраской (излюбленные цвета: красный, голубой и желтый), а также с рельефными изображениями (преимущественно врезанный рельеф). Кроме росписей использовались (особенно в Новом царстве) фаянсовые инкрустации, которые вдавливались в сырую штукатурку. Им также была присуща яркость красок и полихромия. Большую роль в убранстве интерьера играли ковры, декоративные ткани и дверные занавеси, которые изготавливались из льна и имели простейшие узоры. Самым ценным считалось тонкое белое полотно.

В отличие от жилой архитектуры египетская мебель очень хорошо и в большом количестве сохранилась до наших дней благодаря раскопаным царским погребениям. Она изготовлялась, как правило, из дерева, причем широко использовалось дерево, ввозимое из соседних стран. Столярная техника и применявшиеся инструменты были у египтян относительно несовершенными. Египетские мастера не знали токарного дела, рубанка (шероховатость шлифовалась камнями). Рамочно-филенчатая конструкция была также несовершенной (филенку прибавляли к раме, а не вставляли в нее). Мебель для сидения скреплялась обычно поперечными царгами. Иногда для соединения угловых частей стульев использовались специальные дугообразно изогнутые деревянные шипы, для изготовления которых ствол дерева в процессе роста искусственно искривлялся в течение нескольких лет.

Для камуфлирования дефектов сборки поверхность мебели (особенно корпусной) покрывалась толстым слоем мастики, а затем красилась (обычно в белый цвет, служивший фоном для дальнейших украшений). Использовалось также примитивное фанерование (облицовка дешевого дерева тонкими пластинками более дорогого), инкрустации фаянсом, перламутром, полудрагоценными камнями, слоновой костью, а в особо ценных предметах - золотыми накладками.

Считается, что мебель для сидения и, в первую очередь, стул со спинкой появилась впервые именно в Древнем Египте. В парадной дорожной мебели ножки обычно имели вид звериных лап, поставленных на высокие каблучки, причем передние опоры стульев, кресел и кроватей изображали передние лапы, а задние опоры - задние лапы. Спинки парадных кресел (прямые или наклонные) могли украшаться сквозной резьбой или накладками из драгоценного металла с цветной эмалью (верхняя часть стула Тутанхамона была украшена золотой накладкой с крылатым солнцем - знаком бога Ра). Распространенным типом мебели для сидения в Египте был табурет, в том числе складной. Его форма и конструкция оказали большое влияние на развитие аналогичных видов греческой мебели.

Египетские кровати представляли из себя деревянные рамы (иногда с изголовьями), на которые натягивались циновки или кожаные ремни. Известны кровати, которые могли раскладываться наподобие современных раскладушек. Вместо подушек с целью сохранения прически могли использоваться специальные подставки для головы.

Корпусная мебель египтян - ларцы, сундуки богато декорировались яркими красками, геометрическими орнаментами и инкрустациями. Кроме мебели в обстановке египетского жилища было много разнообразной плетеной утвари (корзины, короба, циновки). Встречаются также металлические зеркала.

### **1.3 Лекция 3. Интерьер Древней Месопотамии, Персии**

#### **1. Периодизация**

#### **2. Культовые интерьеры**

#### **3. Дворцовые интерьеры**

#### **4. Древняя Персия (Ахеменидский период)**

##### **1. В истории Месопотамии выделяют следующие периоды:**

1. Эламский период (конец 5-4 тыс. до н.э.)
2. Шумеро-Аккадский период (3 тыс. до н.э.)
3. Древний Вавилон (2 тыс. до н.э.)
4. Ассиро-Вавилон (первая половина 1 тыс. до н.э.)
  - 1) Ассирия (IX - VII вв. до н.э.)
  - 2) Новый Вавилон (VII - VI вв. до н.э.)
5. Древняя Персия
  - 1) Ахеменидский период (VI - IV вв. до н.э.)
  - 2) Парфянский период (IV в. до н.э. - нач. III в. н.э.)
  - 3) Сасанидский период (226 - 651 гг. н.э.)

На протяжении 3-х тысяч лет в Месопотамии господствовали различные народы: шумеры, аккадцы, вавилоняне, ассирийцы. Однако общие традиционные черты жилой и культовой архитектуры этих народов были гораздо сильнее, чем национальное или локальное своеобразие. Поэтому при рассмотрении интерьеров Месопотамии можно (с определенной долей условности) абстрагироваться от жесткой хронологической системы анализа, оптимальной для рассмотрения других культур.

Значительное влияние на характер месопотамской архитектуры оказали специфические природные условия Двуречья: жаркий сухой климат, обуславливающий необходимость защиты от перегрева (особенно в южных районах) в сочетании с предохранением от влаги в условиях частых наводнений. Отсутствие хорошего строевого леса сделало возможным использование дерева только для отдельных конструктивных частей - столбов, балок, бревенчатого наката кровли, по которому шел тростниковый настил, покрытый утрамбованной глиной. Стены же возводились обычно из кирпича солнечной сушки или обожженного кирпича (иногда в сочетании того и другого). На севере (в Ассирии) наряду с кирпичом-сырцом использовался также и камень.

В наносной почве равнин Месопотамии строители не пытались закладывать фундамент, а воздвигали искусственные платформы из кирпича-сырца, служившего основанием для зданий.

Архитектура Месопотамии впервые в истории начала широко использовать своды и купола для перекрытия интерьеров. Сводом перекрывалось замкнутое прямоугольное помещение, рядом с которым могли находиться подобные же замкнутые помещения, механически суммируемые в систему без сложных пространственных связей. Большой массе кирпича в сводчатых конструкциях противопоставлялись толстые стены (до 3-х м толщиной), которые гасили распор сводов.

Для городов Шумеро-Аккадского периода характерна блокированная застройка кварталов с общими стенами между отдельными домами. В Вавилоне, по свидетельству Геродота, дома достигали четырех этажей. Наиболее распространенным типом жилища был прямоугольный в плане дом с центральным внутренним двором, в который выходили основные комнаты, освещавшиеся через дверные, обычно арочные проемы, занавешиваемые циновками. Если дом был двухэтажным, то во внутренний двор выходили также галереи второго этажа на деревянных стойках (реконструкция жилого дома в Уре 2000г. до н.э.). Немногочисленные окна, выходящие на улицу, устраивались только во втором этаже или вышележащих этажах. В окна обычно вставлялись решетки из дерева или обожженной глины.

Двор был покрыт кирпичной вымосткой. В середине двора был сток для воды и иногда бассейн. Мощению двора, подверженному воздействию влаги, придавали гораздо большее значение, чем полам в интерьерах, которые часто бывали земляными и покрывались циновками или коврами. Жилые дома имели эксплуатируемые кровли-террасы, зачастую перекрытые навесом на кирпичных столбах. При помощи этого приема интерьеры предохранялись от прямых лучей солнца и перегрева.

**2. Культурные интерьеры.** Месопотамский храм делится на две части - наземный храм, доступный верующим, и зиккурат - ступенчатую башню, на вершине которой находился маленький храм, место для божества, когда оно спускается на Землю. Собственно храм представлял собой прямоугольное здание, в центре которого было святилище с престолом божества и статуями на низких постаментах. Вокруг святилища располагались помещения для жрецов и кладовые. Планировка интерьеров храмов асимметрична, не имеет жестких канонов и варьируется в отдельных памятниках. В эламский период интерьеры храмов часто окрашивались в ярко красный цвет. Употреблялась также цветная мозаика из керамических "гвоздей" (глиняных конусов с головкой, покрытой цветной эмалью, которые вбивались в стены).

В Шумеро-Аккадский период в отделке культовых интерьеров используются также узоры из черного асфальта, перламутра, облицовки деревянными панелями и медью (деревянные колонны обычно облицовывались медными пластинками, имитирующими пальмовую кору).

В период господства Ассирии и Вавилона храмы значительно увеличиваются в своих размерах, занимая порой целые кварталы (например, святилище бога Мардука VII - VI вв. до н.э. в Вавилоне). Интерьеры украшаются рельефами и росписями. В отделке стен используются глазурированные изразцы, а композиционным центром интерьера часто является культовая статуя.

**3. Дворцовые интерьеры.** В передней Азии, доминирующее значение получает не храмовое, а дворцовое строительство. В дворцовых постройках использовались в основном те же строительные материалы и конструкции, что и в культовых и жилых зданиях.

Наиболее знаменитым, лучше других сохранившимся и изученным сооружением в период ассирийского господства был дворец Саргона II в Дур-Шаррукине (современный Хорсабад), построенный в 711 - 707 гг. до н.э. параллельно со строительством самого города. На примере этого дворца мы рассматриваем планировочные, конструктивные и декоративные приемы, используемые в парадных интерьерах Месопотамии.

Дворец Саргона II, занимавший площадь около 10 га, стоял на 14-ти метровой искусственной платформе и был встроен в городские стены таким образом, что одна его половина выходила внутрь города, а другая располагалась вне стен.

Кроме обычных для восточных дворцов «хана», «серая» и «гарема» в комплекс дворцов Саргона II входил также храм, состоявший по традиции из собственно храмовых интерьеров и семиярусного сорокаметрового зиккурата с пандусом, обходившим его по спирали. Общая планировка дворца отличается свободным ассиметричным характером. Чертами симметрии отмечены только его репрезентативные парадные части, находящиеся на единой анфиладной оси - монументальная двухмаршевая лестница, арочный главный вход, фланкированный двумя башнями и украшенный внизу фигурами крылатых быков, а также два боковых входа, которые вели в огромный квадратный двор - композиционный центр дворца. Далее анфилада проходит через покои царя и строго симметричную группу парадных официальных интерьеров. Оси анфилад этой группы помещений перекрещиваются во втором внутреннем дворе. Справа к главному центральному двору примыкали служебные помещения, а слева - храмовая часть, позади которой располагался отдельно стоящий летний дворцовый павильон. На площадке перед павильоном, в портике которого ставился трон, могли проходить аудиенции монарха с посланниками.

Планировка дворца в значительной степени была рассчитана на оформление пышного ритуала торжественных приемов царственной особой подданных или иноземцев. Подобные процессии, изображенные на рельефах в интерьерах, формировались еще на подступах к дворцу на главной улице города, которая вела к торжественному подъему на платформу и далее через анфиладу чередующихся парадных интерьеров и внутренних дворов подводила к павильону. Всего во дворце было более 200 различных комнат и около 30 открытых дворов, служащих источниками света и воздуха для интерьеров.

Парадные интерьеры дворца Саргона II имели роскошную отделку. Обычно нижняя часть стен (примерно на высоту человека) украшалась алебастровыми рельефными плитами, а верхняя расписывалась яркими по цвету фресками, изображавшими эпизоды из жизни царя или культовые сцены. Огромные площади рельефов (6000 кв.м) требовали их обобщенности (предполагается, что были трафареты для рук, ног, голов). Детали передавались врезанным рельефом. В качестве средств отделки использовались также поливные изразцы голубого цвета с цветочными розетками.

Мебель жилых и парадных интерьеров почти не сохранилась до нашего времени (за исключением отдельных предметов королевской мебели ассиро-вавилонского периода). Судя по изображениям и сохранившимся образцам мастера знали токарное дело (точёные деревянные и бронзовые детали), однако рубанка здесь, также как и в Египте, не было. Грубость фактуры дерева часто скрывалась под декором из металлических накладок (листы, фурнитура, кольца, пуговицы, металлические детали крепления).

Общим для парадной мебели Месопотамии является оформление ножек столов, стульев, табуретов и кроватей в виде звериных лап, опирающихся на каблучки в виде шишек пинии. Сидения и ложа часто бывали плетеными, кожаными, покрывались дорогими тканями, шпалерами, украшались бахромой и кистями. Из орнаментальных мотивов были распространены розетки, пальметты, шишки пинии, звезды, круги, листья, волнистые линии. Именно из Месопотамии берет свое происхождение тип кровати с балдахином на стойках.

**4. Древняя Персия (Ахеменидский период).** В середине VI в. до н.э. персидские племена, завоевав почти всю Переднюю Азию, создали самое большое государство Древнего Востока. Находившиеся на более низкой ступени культурного развития, чем покоренные ими народы, персы тем не менее сумели аккумулировать их художественный опыт и создать свою оригинальную архитектуру.

Наибольшим своеобразием отличалось официальное дворцовое зодчество, не связанное глубоко с традициями народного искусства. В середине VI в. до н.э. царь Кир, построил для себя дворцовую резиденцию Пасаргады - крепость, расположенную на террасе из известняковых плит. На площадке, обнесённой оградой, стояли два дворца - жилой и предназначенный для приемов. Характер внутреннего пространства этих дворцов в корне отличается от более ранних месопотамских или египетских интерьеров. Это легкие и просторные многоколонные залы (влияние Мидии), окруженные снаружи портиками шестиметровой высоты. В парадном дворце для лучшего освещения интерьеров был использован прием базиликального разреза (центральная часть внутреннего пространства выше боковых). Художественная выразительность интерьеров основывалась в значительной степени на декоративном сочетании черного и белого камня (прием, заимствованный, очевидно у урартов): светлые стволы колонн с черными базами и капителями, белые цоколи стен с черной графикой косяков, сочетание черных и белых полос в мощении пола.

В новом более грандиозном по своим масштабам укрепленном дворцовом комплексе Персеполе, сооруженном в конце VI в. до н.э., наметившиеся черты парадных ахеменидских интерьеров находят свое дальнейшее развитие. Дворец - крепость располагался на вырубленной в скале террасе размером 450х300м., по периметру которой шла массивная стена из кирпича-сырца (переработанные традиции ассиро-вавилонской архитектуры). Вход во дворец осуществлялся по монументальной двухмаршевой лестнице и далее через пропилеи. На персепольской террасе несколько сменявших друг друга царей создали огромный ансамбль, состоявший из парадных приемных зал, жилых и хозяйственных строений.

Главное отличие персидских дворцовых комплексов от ассиро-вавилонских состоит в том, что парадные павильоны в Персии трактуются как отдельно стоящие всефасадные строения, не интегрированные в единую систему внутренних дворов и интерьеров (как в более древний период). Эти парадные павильоны (ападаны) предназначались для показа царю преподносимых ему два раза в год сокровищ.

За основу ападан был взят тип многоколонного зала Пасаргад, но доведенный до огромных размеров. Центральный квадратный зал (62,5х62,6 м) был перекрыт деревянными балками,

опирающимися на высокие колонны (соотношение диаметра и высоты 1:12). Ападана могла вмещать до 10000 человек, а ее полезная площадь составляла 95% от всей площади зала.

Сходный характер внутреннего пространства имел и так называемый «Зал ста колонн», расположенный на террасе Персеполя к востоку от ападаны. «Зал ста колонн» (10 рядов по 10 колонн в интерьере) служил, очевидно, одной из сокровищниц персидских монархов.

Структура ападаны, «Зала ста колонн» и других дворцовых интерьеров Персеполя (дворцы Дария, Ксеркса, решаемые также в виде многоколонных залов) представляет пример незамкнутой композиционной системы, обладающей возможностью дальнейшего развития (добавляя новые колонны и перекрытия в любую сторону).

Интерьеры многоколонных залов Персеполя украшались цветной керамической облицовкой, рельефами, яркой раскраской по штукатурке, металлическими вставками, тканями. Многие декоративные мотивы были заимствованы из предшествующих культур этого региона (например, крылатый бык с бородатым человеческим лицом, единорог). Декор жилых интерьеров также сохранял ассиро-вавилонские черты, но отличался большей пышностью и роскошью. Мебель перерабатывает основные мотивы более старых месопотамских образцов, отличаясь от последних только деталями (например, завершение ножек в форме кисточки).

#### **1.4 Лекция 4. Интерьеры Античного мира (Крито-микенская культура, Древняя Греция, Древний Рим)**

##### **1. Периодизация**

##### **2. Эгейский мир**

##### **3. Древняя Греция**

###### **1) Культовые интерьеры**

###### **2) Светские общественные интерьеры**

###### **3) Жилые интерьеры**

##### **4. Древний Рим**

###### **1) Культовые интерьеры**

###### **2) Светские общественные интерьеры**

###### **3) Дворцовые интерьеры**

###### **4) Жилые интерьеры**

##### **1. В истории культуры Античного мира выделяют следующие периоды:**

###### **1. Эгейский мир**

###### **1) Раннеминойский период (4 тыс. до н.э.)**

###### **2) Среднеминойский период (2000 - 1700 гг. до н.э.)**

###### **3) Позднеминойский период (1700 - 1200 гг. до н.э.)**

###### **2. Древняя Греция**

###### **1) Гомеровский период (XII - VIII вв. до н.э.)**

###### **2) Архаический период (VII - VI вв. до н.э.)**

###### **3) Классический период (V - IV вв. до н.э.)**

###### **4) Эллинистический период (конец IV в. до н.э. - 30 г. н.э.)**

###### **3. Древний Рим**

###### **1) Этруско-архаический период (VII - V вв. до н.э.)**

###### **2) Республиканский период (IV в. до н.э. - 30 г. до н.э.)**

###### **3) Императорский период (30 г. до н.э. - 476 г. н.э.)**

**2. Эгейский мир.** Эгейская или Крито-Микенская культура - культура народов, населявших в 4 - 2 тыс. до н.э. Восточное Средиземноморье (материковая Греция, Крит, Кикладские острова и западное побережье Малой Азии).

Наиболее яркие национальные особенности, выделяющие ее из всего Древневосточного зодчества, имеет архитектура Крита. Ее расцвет относится к XVIII - XV вв. до н.э. В этот период большое развитие получили города (по преданиям на Крите было около 100 городов). Критские города не имели крепостных стен и отличались неправильной асимметричной планировкой, причем планы зданий обычно также были асимметричными. Жилые

дома строились 2-х - 3-х этажными с плоскими крышами-террасами, на которые можно было выйти из надстройки-мезонина. В качестве строительного материала использовалась каменная кладка на глине (обычно для нижних этажей), сырцовый и изредка обожженный кирпич (для верхних этажей). Распространенными были также стены с деревянным фахверком и различным его заполнением. В домах не было постоянного очага, а использовались переносные жаровни.

Для того, чтобы скрыть дефекты кладки и разнородный строительный материал, применялась известковая штукатурка, которая раскрашивалась чаще всего в белый или красный цвет. Для деталей использовались обычно черный, желтый и голубой цвета.

Богатые дома имели внутренние дворики, окруженные с 2-х, 3-х или 4-х сторон колонными портиками. Интерьеры таких домов богато отделывались штукатуркой, декоративными росписями, вкладками из синей смальты в швы между каменными плитами (ортостатами).

Особой роскошью отличались дворцы и, в первую очередь, самый крупный из них, находившийся в столице Крита - Кноссе. Кносский дворец многократно перестраивался в течение XVII - XV вв. до н.э. Несмотря на постепенное расширение дворца, изменение состава помещений, в его основе лежит целостный архитектурно-художественный образ, проведенный последовательно во всем до деталей.

Кносский дворец был ориентирован по странам света и занимал площадь 100x100 м. Внешний объем дворца не играет главной композиционной роли и не воспринимается целиком, вращаясь в городскую ткань Кносса. Основной акцент перенесен на внутреннее пространство дворца, композиционным ядром которого является большой двор (так же, как и в других дворцах Крита). С северо-запада к дворцу примыкала т.н. «театральная площадка» - с каменными ступенями для зрителей, предназначенная для собраний и театрально-культовых представлений. С юго-запада во дворец вел ступенчатый портик - длинная, изломанная в плане лестница, поднимающаяся по склону холма, обрамленная колоннами, несущими ступенчатое плоское покрытие (наклонные линии были чужды архитектуре Крита вообще).

Композиционная структура дворца характеризуется живописным, проникнутым движением пространством, в котором анфилады отсутствуют, помещения заходят друг за друга, образуя перед глазами посетителя постоянно меняющиеся перспективы. Внутреннее пространство свободно перетекает не только по горизонтали, но и по вертикали, благодаря обилию лестниц, а также за счет смещения уровня некоторых интерьеров на несколько ступеней.

Цветовое решение интерьеров по мере удаления от источников света становится более ярким. Стены обычно облицовывались известковой штукатуркой, которая раскрашивалась и расписывалась. Наиболее излюбленные цвета - красный и белый. Стволы колонн окрашивались в красный цвет, а капители - в черный. Сюжеты росписей связаны, главным образом, с природой. На стенах изображены деревья, травы, цветы, звери, птицы, море и его обитатели, люди в самых разнообразных позах, участвующие в спортивных состязаниях (или в религиозных обрядах), несущие подношения правителю, собирающие шафран.

Тронный зал, имеет асимметричный план. Элементы симметрии намечаются только в парадной торцевой стене с росписью грифонами, фланкирующими стоящий в центре каменный трон. К тронному залу через двухколонный портик асимметрично примыкает световой двор с лестницей, спускающейся к ритуальному бассейну. Асимметрию подчеркивает и главный вход, расположенный сбоку от трона.

Сходные объемно-пространственные и конструктивные приемы были использованы при строительстве и других дворцов минойского Крита в Гурнии, Фесте, Малии. В материковой Греции также прослеживается влияние искусства Крита, однако оно затрагивает в основном отдельные архитектурные и художественные элементы и детали, причем влиянию Крита была подвержена в основном элитарная культура. В базисных же композиционных принципах и традициях народного жилища архитектура микенской Греции очень отличается от архитектуры минойского Крита.

В Микенах сложился тип монументальной гробницы круглой в плане, перекрытой ложным куполом. Наиболее известной и показательной усыпальницей такого рода была гробница («Сокровищница») Атрея в Микенах (XIV в. до н.э.). Круглая камера гробницы имела диаметр 14,5 м и была перекрыта ложным куполом высотой 13,2 м. В швы между камнями были вставлены бронзовые розетки, подчеркивающие уменьшение высоты колец каменной кладки сверху и создающие тем самым иллюзию большего размера интерьера, чем в реальности. Над гробницей был насыпан холм, а к входному проему в круглую камеру прорыт открытый сверху коридор – дромос. Входной проем в камеру высотой 5,4 м был фланкирован сужающимися книзу полуколоннами из зеленого мрамора, украшенными металлическим накладным декором.

В отличие от неукрепленных критских дворцов, где обычно использовались разнородные материалы и смешанная строительная техника, монументальная архитектура Микен отличается крепостным характером и часто использует каменную, в том числе «Циклопическую» кладку без связующего раствора.

На формирование плана античного храма большое влияние оказал и распространенный в Эгейском мире (Трое и Микенах) тип народного жилища - мегарон. Мегарон представляет собой прямоугольный в плане объем, состоящий из комнаты и входных сеней. Середину комнаты занимает постоянный (в отличие от критских) очаг, которому соответствует отверстие в крыше. Если интерьер имел значительные размеры, то кровля зала могла поддерживаться дополнительно четырьмя колоннами. Перед залом мегарона располагаются сени, образуемые выступом продольных стен и двумя колоннами между ними. Собственно план античного т.н. антового храма точно повторяет план мегарона. В виде мегаронов обычно решались и парадные приемные помещения дворцов, например, мегароны Тиринфского и Микенского акрополей.

**3. Древняя Греция.** Греческая культура охватывала обширный регион - Балканский полуостров, Малоазиатское и Черноморское побережье, острова Эгейского моря и «Великую Грецию» (южная Италия и Сицилия). Развитие искусства и архитектуры, оказавшие огромное влияние на весь дальнейший ход мировой культуры, во многом связаны с новыми, социально-экономическими и идеологическими факторами: окончательным разложением первобытно-общинного строя (в Гомеровский период), образованием рабовладельческих городов-государств (полисов) и рабовладельческой демократии, развитием торговли и ремесел. В Древней Греции сложились ордера конструктивная система и устойчивые структуры различных типов зданий и их интерьеров, которые впоследствии были заимствованы и переработаны в архитектуре Древнего Рима, Средневековья и Нового времени.

**1) Культурные интерьеры.** Прототипом античных храмов Греции был мегарон микенских домов. Модели храмов Гомеровского периода представляли собой небольшие прямоугольные в плане здания с портиком у входной стены, образованным деревянными колоннами и двускатной крышей.

В архаический период складываются основные типы греческих храмов, которые будут использоваться в эпоху классики: храм в антах, простиль, амфипростиль, периптер, диптер, моноптер, фолос. Храм в антах - первоначальный и простейший тип храма почти дословно воспроизводит древний мегарон - (прямоугольное в плане помещение - наос с двухколонным портиком перед ним - пронаосом, зажатым между торцами выступающих продольных стен - антами). Ячейка мегарона остается композиционным ядром и других типов храмов, развитие которых шло по пути ее пластической монументализации, придания ей всефасадности. Простиль возник за счет добавления к входному антовому портику еще одного ряда колонн. При дублировании простильного портика перед задней глухой стеной возник амфипростиль. Если антовая целла обносится колоннадами по всему периметру, храм становится периптером. Стремление к дальнейшему пластическому усложнению фасадов приводит к созданию диптеров - храмов, целла которых обнесена двойным рядом колонн. Менее распространены были круглые фолосы - храмы с круглой в плане целлой, обнесенной венком колонн.

Древнейшие греческие храмы строились из дерева (колонны, перекрытия) и сырцового кирпича (стены). Их пропорции разительно отличались от каменных храмов классического

периода. Колонны-бревна были более тонкими, интерколумнии - более широкими. При переходе в период архаики на каменное культовое строительство возникали иные пропорции, обусловленные новым материалом. К V веку до н.э. в греческой архитектуре были достигнуты совершенные пропорции каменной ордерной системы. Изменяя соотношения между отдельными частями ордерной структуры, архитекторы могли создавать тот или иной художественный образ в пределах одной конструктивной схемы. Ордер, таким образом, превратился в живой и гибкий архитектурный язык.

В Древней Греции храм трактовался как жилище бога. Композиционным центром интерьера была огромная культовая статуя. Небольшие целлы были однефными. В крупных периптерах целлы могли члениться внутренними колоннадами на три нефа. Встречаются, но гораздо реже и двухнефные храмы (например, храм в Пестуме - т.н. «базилика», храм в Термосе). В трехнефных храмах боковые нефы часто имели верхний этаж, по которому можно было обойти вокруг статуи. Лестницы на верхние галереи располагались в боковых нефах у входа.

Освещались интерьеры целл через дверные проемы. Интерьеры крупных храмов могли освещаться также при помощи гипетральных проемов (отверстий в перекрытии). Существовали храмы, где вся целла была под открытым небом. В этом случае интерьер целлы принимал вид внутреннего дворика. Гипетральные храмы обычно посвящались солнечным богам - Зевсу и Аполлону, которые могли проникать в свое святилище через открытую вершину кровли. Деревянные потолки целлы обычно делались кессонированными. Для устройства полов в интерьерах храмов обычно использовался камень. Довольно распространенными были полы из чередующихся темных и светлых каменных плит, а также из мозаики, выкладываемой из разноцветных каменных плиток или гальки, утапливаемых в связующий раствор. В технике мозаики могли выкладываться орнаментальные и фигуративные композиции. Стены интерьеров в храмах обычно покрывались штукатуркой и расписывались. Эти росписи в классический период решались в виде параллельных горизонтальных плоскостных фризов. Фигуры изображались в разнообразных ракурсах, но без передачи глубины и без зрительного разрушения плоскости стены. Орнаментальным живописным декором могли украшаться также потолки храмов. Центральное композиционное место в интерьере греческого храма занимала культовая статуя. Часто она достигала огромных размеров, доходя почти до потолка храма. Скульптура в интерьерах храмов также была цветной (архаическая скульптура расписывалась, а в классический период мраморные статуи слегка подцвечивались).

Одно из самых совершенных произведений греческой и мировой архитектуры - Парфенон, построенный в 447 - 432 гг. до н.э. по проекту Иктина и Калликрата. Парфенон представляет собой вершину развития дорической ордерной системы, отражает этические и эстетические идеалы того времени - «красоту без прихотливости и мудрость без излишеств» (определение Перикла). Вместе с тем в нем уже заметна тенденция свободного обращения с ордерными формами, которая приведет в период классики к совместному применению трех ордеров в одной постройке, а в эпоху эллинизма - к смешению ордеров между собой (например, ионическая колонна с дорическим антаблементом или триглифный фриз с зубчиками).

Особенное композиционное решение ярко проявляется в Эрехтейоне, построенном в афинском Акрополе в 421- 407 гг. до н.э. Его объемно-пространственная структура не имеет аналогов и во многом производна от рельефа местности и посвящения храма двум божествам - Афине и Посейдону. Асимметричный объем Эрехтейона свободно и живописно комбинирует гладкие стены с различными портиками (портик кариатид на южном фасаде, встроенная в стену колоннада с западной стороны, различной высоты и конфигурации в плане ионические портики на восточном и северном фасадах). Внутреннее пространство Эрехтейона было гораздо проще его внешнего объема. Целла, посвященная Афине, была простой по пространству. Она представляет собой прямоугольное в плане помещение с двумя окнами в восточной стене, которые были единственным источником естественного освещения, так как дверь была постоянно закрыта (право входа в целлу Афины имели только жрецы).

Центральное место в интерьере занимала древняя и особо почитаемая статуя Афины, вырезанная из дерева, перед которой горел огонь в золотом светильнике работы Каллимаха.

В эпоху эллинизма появилось много новых вариантов композиционного решения храмов, что в значительной степени было связано с возникновением новых культов. Как отдельные монументальные сооружения воздвигаются алтари (например, знаменитый алтарь Зевса в Пергаме 180 г. до н.э.). Коринфский ордер начинает использоваться не только в интерьерах, но и на фасадах, образуя внешние портики (например, периптериальный храм Зевса Олимпийского в Афинах I в. до н.э. - II в. н.э.).

**2) Светские общественные интерьеры.** К общественным сооружениям Древней Греции относятся булевтерии (залы заседаний Совета старейшин), еkkлeсиастeрии (залы заседаний Народного собрания), стадионы, гимнасии, стои (портики для прогулок), театры, рынки, термы, базилики (крытые залы для торговых сделок и заседаний суда), а также комплексы агор (площади с расположенными на них портиками, общественными и культовыми зданиями). Важнейшее место среди общественных сооружений занимают театры. Развитие театральной архитектуры и оборудования связано с развитием греческой драмы, восходящей своими корнями к сельским праздникам, связанным с культом бога Диониса. Основными частями греческого театра являются орхестра - круглая или полукруглая площадка для выступления хора; театрон - зрительские места, располагавшиеся на склоне холма полукольцом вокруг орхестры; скена - сооружение (первоначально палатка) для хранения реквизита и переодевания актеров. Скена театров классического периода представляла собой обычно двухэтажное здание, отделенное от театрона проходами. Иногда к зданию скены сзади примыкали портики, выполнявшие функцию фойе. Греческие театры почти не имели внешнего объема (за исключением скены). Пространство театра было тесным образом связано с окружающим пейзажем - природным или городским.

Кроме крупных театров под открытым небом в Древней Греции со времени классики существовали небольшие театры, предназначенные для камерных музыкальных или поэтических представлений. Такие театры (одеоны) обычно имели деревянные или легкие палаточные перекрытия.

**3) Жилые интерьеры.** Древнегреческое жилище прошло длительный путь развития и в различные периоды истории имеет свои характерные черты. Важную роль в этой эволюции играли социально-экономические и идеологические факторы, которые привели к росту и расцвету городов в V- II вв. до н.э. В классическую эпоху общественные интересы и общественная жизнь имели огромное значение в жизни населения полиса. Свободный грек большую часть дня проводил вне дома. Значительные средства полисы тратили на монументальные культовые и общественные сооружения. Своим жилищам даже достаточно зажиточные горожане уделяли относительно мало внимания и средств. Сырцовый кирпич и простейшая бутовая кладка были самыми распространенными строительными материалами.

О жилых домах архаики имеются довольно скудные сведения, связанные в основном с литературными источниками. Гораздо более изучена архитектура жилища периода классики, причем основной натурный материал дают раскопки г. Олинфа, застройка которого относится к V - IV вв. до н.э. Основной принцип застройки греческих городов эпохи классики довольно демократичен: одинаковые участки всем застройщикам. Город имел регулярную планировку с пересекающимися под прямым углом улицами, делящими его на отдельные кварталы. Кварталы состояли из блокированных жилых домов, имевших размеры 19x20 м. Планировка домов была довольно разнообразной, однако в ее основе лежала общая принципиальная схема. Композиционным ядром жилого дома был внутренний дворик, расположенный на южной стороне застраиваемого участка. На северной стороне находились жилые комнаты, перед которыми был портик - пастада. Иногда пастада обрамляла внутренний двор с двух или трех сторон. При блокированной застройке смежные стены не имели светопроемов. Окна в наружных стенах были небольшими и располагались в основном во вторых этажах. Освещение и инсоляцию жилые интерьеры получали либо непосредственно из внутреннего двора, либо через промежуточное связующее звено - пастаду. Летом пастада

служила защитой находящихся за ней помещений от перегрева, в ее тени отдыхали члены семьи, а зимой являлась как бы тепловым тамбуром между двором и жилыми комнатами. В двухэтажных домах перекрытие пастады могло являться полом веранды верхних комнат. Греческий дом подразделялся на парадную часть - андрон, комнату для пиров; жилую половину, в которой важнейшим помещением был ойкос - семейная столовая; хозяйственные службы. Андрон иногда называли мужской комнатой, так как женщины на пирах не присутствовали. Обычно он располагался ближе к входной части жилища. Обеденные столы - трапедза в связи с обычаем есть лежа, были низкими (иногда они могли задвигаться под ложа). Обогревались комнаты переносными жаровнями. Единственный постоянный очаг находился в ойкосе. Дым от очага выходил через отверстие в стене под потолком в специальный дымоход, представлявший собой как бы высокую узкую комнату, в которой мог ставиться еще один дополнительный очаг. Часто в домах были ванны комнаты, в которых ванны имели вид заглубленных в землю каменных или терракотовых кресел.

Отделка интерьеров классического периода была довольно скромной. Стены штукатурились и окрашивались. Наиболее распространенным приемом было разделение стены по горизонтали на три разноцветные части (цвета варьировались, чаще встречается красный в сочетании с белым и желтым, отделенные друг от друга вдавленными в штукатурку полосами). Полы в комнатах обычно выкладывались мозаикой из разноцветной гальки или колотых камушков. Полы на втором этаже обычно выполнялись из досок или из глины по тростниковому настилу, разложенному на перекрытиях. Большое внимание уделялось качеству покрытия внутренних двориков. Обычно они мостились каменными плитами, а в середине двора и по его углам часто ставились жертвенники богам.

В эллинистическую эпоху наиболее распространенным типом жилища становится перистильный дом. Композиционным центром его также является внутренний двор, окруженный портиками с 4-х сторон. Такие жилища встречались еще в классический период (пастада вокруг внутреннего двора), однако, если ранее перекрытие портиков поддерживалось довольно массивными столбами, то в домах III - II вв. до н.э. перистиль образует колоннада, решенная в ордерной структуре (колонны с легким деревянным антаблементом). Величина перистильного дома, количество комнат и характер внутренней отделки зависели от состоятельности домовладельца. Дворцы эллинистических правителей также решались в виде огромных и роскошных перистильных домов, в которых многочисленные парадные залы и жилые комнаты группировались вокруг дворовых портиков. Стены главных помещений покрывались штукатуркой и расписывались фресками. Сюжеты росписей - архитектурные элементы отделки интерьеров (квадры кладки, карнизы, архитектурный орнамент), а также иллюзорное пространство с вымышленной архитектурой, продолжающее реальное пространство интерьера. Кроме того стены могли быть закомпонованы большим количеством картинок с разнообразными сюжетами из мифологии и фантастическими архитектурными формами. Такие картинки могли либо писаться прямо на стене, либо вешаться на нее как станковые работы.

Дальнейшее развитие в период эллинизма получают мозаики, которыми покрывались полы богатых домов. Плоскость пола обычно членилась при помощи орнаментальных полос (мотивы орнамента - меандр, пальметта, акант, лотос) на отдельные клеймы, в которых изображались мифологические персонажи и сцены, в том числе сложные многофигурные композиции.

Греческая мебель в отличие от гораздо более древней египетской не сохранилась (за исключением отдельных образцов из бронзы и мрамора). Достаточно полное представление о ней дают изображения на рельефах, рисунки на вазах, а также литературные источники. Греческие столы и мебельщики владели технологией рамочно-филенчатой вязки, гнутья дерева под паром, интарсии, токарного дела. Впервые в Древнем мире именно у греков появляется рубанок. Основные породы дерева, использовавшиеся для изготовления мебели, - клен, орех, кедр, самшит, слива, черное дерево. Количество видов мебели в греческом доме (особенно в периоды архаики и классики) было невелико. В качестве корпусной мебели для

хранения одежды и различных вещей использовались сундуки - чаще всего ящики на ножках с двускатной крышкой, похожие на аналогичный тип мебели в Древнем Египте. Стенки таких ларей могли покрываться орнаментальной росписью (меандр, пальметты и др.). Мебелью для сидения служили табуреты, стулья и кресла. Широкое распространение получили табуреты с четырьмя утончающимися книзу точеными ножками - дифрос. Из Египта был заимствован складной табурет с Х-образными ножками. Очень популярны в Греции - стулья климос, характерные элегантными пропорциями и изящным выгибом передних и задних ножек, составляющих одну плавную лекальную кривую со спинкой (иногда спинка и задние ножки были вертикальными). Ложа - клинэ были довольно разнообразными. Чаще всего клинэ имело высокие (до 1 метра) прямые дощатые или точеные ножки, причем две опоры были выше, чтобы поддерживать подголовник с подушкой и заканчивались обычно валютами.

**4. Древний Рим.** История древнеримской архитектуры охватывает двенадцативековой путь развития - от раннерабовладельческих этрусских городов-государств и этрусских художественных традиций в самом Риме (хронологически этот период соответствует греческой архаике и классике), затем рабовладельческой Римской республики, когда Рим подчинил себе почти все Средиземноморье (соответствующей эллинистическому периоду в Греции) до Римской империи, включавшей значительную часть Европы, Передней Азии и Северной Африки, в которой рабовладельческое общество пережило период своего расцвета (I-III вв. н.э.) и разложения (III-V вв.н.э.). На последнем этапе римской истории начался переход к новой общественной формации - феодализму, господству христианской религии и соответственно сложению раннехристианской архитектуры.

На протяжении всей своей истории римская архитектура и искусство заимствовали многие черты у культуры покоренных Римом стран и народов. Особенно сильное влияние в этом отношении оказала Греция. Римляне не только перенимали греческие художественные традиции, но также вывозили из Греции в столицу республики, а затем империи произведения искусства и их создателей. По сути римская архитектура является первым примером творческого использования греческого архитектурного наследия, в первую очередь ордерной системы.

Особенно значительным для развития интерьеров Древнего Рима было изобретение в середине I в. н.э. новой бетонной техники - так называемой конкретной системы. При помощи этой техники стало возможным перекрывать огромные замкнутые внутренние пространства (диаметр купола Пантеона достигает 43 м, пролеты ячеек крестовых сводов базилики Максенция 23 м). Дальнейшее развитие получили и деревянные конструкции, которыми также перекрывали большие пролеты. Впервые в истории в конструкции кровель стали использоваться фермы, имеющие вид жесткого треугольника, горизонтальная затяжка стропильных ног которого работает на растяжение.

**1) Культовые интерьеры.** Древнейшие этрусские храмы строились по типу протилей. Строительным материалом служило дерево и сырцовый кирпич. Для защиты конструкции от влаги использовали большой вынос кровель и терракотовые облицовки отдельных деревянных частей. В отличие от греческих храмов, стоявших на низком стереобате, в Этрурии, а затем и Риме храмы ставятся на довольно высокий цоколь со ступенями только с одной входной стороны.

Отличается от греческих протилей и решение интерьера целлы. В Этрурии целла чаще всего разделена на три отдельных помещения, каждое со своим входом из-под портика протилия. В глубине каждой целлы находилась культовая статуя. Подобное трехчастное построение объясняется тем, что по требованиям культа каждому богу в Этрурии должно быть посвящено отдельное святилище, а каждый город должен был иметь не менее трех святилищ (у этрусков наиболее почитаемыми были три небесных и три земных бога). В целях экономии часто соединялись три святилища под одной крышей.

В республиканский и в начале императорского периодов особенно распространенным видом храмов в Древнем Риме остается протиль и производный от него псевдопериптер. Главная тенденция развития культовых зданий отмечена постепенным перенесением

композиционного внимания к замкнутому сводчатому пространству, использованием различных художественных средств для его разработки.

В I в. н.э. встречаются периптеры, целла которых покрывается полуциркульным сводом, а потолки портиков разрабатываются кессонами с богатой орнаментацией (например, храм эпохи Нерона в резиденции армянских царей крепости Гарни, созданный в римско-эллинистических традициях).

Принципиально новый характер сводчатых интерьеров Древнего Рима и их отличие от ассирио-вавилонских интерьеров, перекрытых сводами, заключается в том, что в Древнем Риме все архитектурные поверхности тектонически подразделяются на несущие стены и сводчатое покрытие при помощи элементов ордерной системы, заимствованной у греков. Наметившаяся еще в конце классической эпохи в Древней Греции тенденция к возрастанию архитектурно-художественного значения замкнутого внутреннего пространства в культовом строительстве нашла свое высшее воплощение в римском Пантеоне или «Храме всех богов», построенном около 125 г. н.э. Пантеон, поставлен в один ряд с самыми значительными светскими зданиями императорского Рима. Храм представляет собой ротонду, в которой полусферический купол диаметром 43,2 м опирается на кольцевую стену толщиной 6 м и высотой равной радиусу. Светопроемом в интерьере служит круглое отверстие диаметром 9 м в вершине купола, дающее эффект струящегося сверху рассеянного освещения. Полусфера купола, разработанная пятью рядами убывающих кверху и имеющих уступчатые углубления кессонов, которые придают куполу соразмерность с остальными членениями интерьера, являются главной композиционной темой интерьера. Купол выполнен в технике «конкретной системы», причем для облегчения его веса в верхних частях конструкции использовались легкие заполнители - пемзовый камень. Идея купола имела и символическое толкование, ассоциированное с куполом небесным. Композиционное главенство купола в интерьере подчеркивалось разделением находящихся под ним стен барабана на два яруса. Нижний более высокий ярус был разработан семью нишами, имеющими попеременно абсидообразную и прямоугольную форму.

Интерьер Пантеона отличается пышностью своего архитектурно-скульптурного оформления и полихромией: трехмерная пластика стен, облицованных разноцветными мраморами, цветной геометрический рисунок мраморного пола, белые мраморные антаблемента и капители, бронзовые статуи, штукатурная облицовка кессонов купола. Вместе с тем в целом композиция интерьера храма проста и монументальна, так как в ее основе лежит ясная схема ротонды. Пантеона впоследствии повторялась во многих светских сооружениях, особенно в императорских термах.

**2) Светские общественные интерьеры.** Типы общественных зданий Древнего Рима в основном повторяют аналогичные древнегреческие постройки. Однако в объемно-пространственное, конструктивное и декоративно-художественное решение их интерьера римляне привнесли много новых оригинальных черт. Так театры Древнего Рима унаследовали основные приемы их композиционного построения от греческих театров эллинистического периода. Однако в отличие от последних римляне строили свои театры на совершенно плоском месте (например, театры Марцелла, Помпея, Бальбы в Риме, театр в Арле). Такие театры, в отличие от греческих, имели развитую объемную архитектуру, формируемую полукруглыми часто многоярусными аркадами фасадов театра и прямоугольным зданием сцены, причем задняя стена или галерея верхних ярусов зрительных рядов и сцены имели одинаковую высоту. Театр, таким образом, превращался в единый объем, в котором внутреннее пространство было замкнуто и отделено от окружающей городской среды, игравшей такую важную эмоциональную роль в восприятии спектаклей театров Греции. Римские театры, как правило, меньше греческих, однако они имеют гораздо более сложную конструктивную и объемно-пространственную структуру.

В римских театрах сложилась система форм, обусловивших развитие очень распространенного в императорский период типа зданий – амфитеатра, предназначенного для боев гладиаторов и травли зверей. В театре отсутствует сцена, а зрительские места окружают арену со всех сторон. Все пространство под зрительскими местами разложено на

систему лестниц, внешних и внутренних кольцевых галерей, рекреационных кулуаров для отдыха и мелкой торговли, выходов к зрительским местам.

Наиболее крупный и популярный из римских амфитеатров - Колизей или амфитеатр Флавиев, построенный в конце I в. н.э., вмещал около 50, тыс. зрителей. Размер Колизея по осям 188x156 м, соответственно арены 85x53 м. Высота четырех ярусов около 44 м. По периметру здание было расчленено на 80 арочных пролетов в три яруса, соответствовавших главным обходным галереям. В верхней части глухого четвертого яруса имелись консоли, на которые опирались пропускавшие сквозь карниз деревянные мачты, служившие для закрепления тента, защищавшего зрителей от солнца.

Входы на длинной оси служили для гладиаторов, портики на концах короткой оси предназначались для императора и его приближенных, а через остальные проемы могли входить различные слои римского населения. В первые годы после окончания строительства арена Колизея могла заполняться водой из специального акведука для проведения навмахий - морских сражений гладиаторов. Основной конструктивный остов Колизея сложен из блоков травертина, который облицовывался снаружи штукатуркой. Галереи первого и второго ярусов перекрыты бетонными цилиндрическими сводами, а в третьем ярусе были применены крестовые своды. Сложная система обширных пространств четырехуровневых галерей, кулуаров и лестниц, которая подводила зрителей к объединяющей их гигантской чаше амфитеатра, еще более подчеркивала его колоссальные размеры.

Каждый римский город имел один или несколько терм. Римские термы продолжают традиции греческих бань, служивших не только для мытья, но также для физических упражнений и культурных развлечений. В республиканский период бани представляли собой небольшие скромно отделанные сводчатые помещения. Постепенно их уровень комфорта повышается, усложняется количество и характер различных функциональных зон. Во II в. до н.э. установился традиционный состав помещений терм: вестибюль, раздевальня - аподитерий, холодная баня с плавательным бассейном - фригидариум, теплая баня - тепидариум, горячая баня с бассейном или ванной - кальдариум, несколько позже - парильня с горячим сухим воздухом (лаконик), комната для умощения тела, окруженный колоннадами двор для гимнастических упражнений, воздушных и солнечных ванн - палестра. Большое внимание начинает уделяться роскоши отделки интерьеров. Отапливались бани при помощи горячего воздуха и дыма, циркулирующего в каналах под полом и в стенах, нагреваемого в подвальных сводчатых печах.

Небольшие термы Рима и провинциальных городов обычно имели свободную планировку, подчиняющуюся конфигурации участка, отводимого под застройку. Большие же термы с I в. н.э. принимают осевую симметричную планировочную структуру, соответствующую двойному графику прохождения посетителей по помещениям (подготовительные процедуры проходили в идентичных помещениях правой и левой половины, после чего потоки сливались на анфиладе главных зал - фригидариума, тепидариума и кальдариума). Главный блок помещений в таких термах находился в центре озелененного участка, окруженного стенами. Подобную структуру плана имеют императорские термы Рима (Нерона, Тита, Траяна, Каракаллы, Диоклетиана и др.).

Пространство интерьеров терм отличалось сложным живописным и экспрессивным характером. При движении по нему чередовались различные по размеру и освещенности перекрытые куполами, плоскими потолками, полуциркульными и крестовыми сводами помещения, постоянно менялись точки восприятия, возникали неповторимые ракурсы. Важную роль играла роскошь и блеск полихромной отделки интерьеров. Многочисленные колонны различной высоты выполнялись из разноцветного мрамора, кирпичная оболочка бетонных стен обычно облицовывалась маркетри из пестрых мраморов, своды кассетировались и покрывались мраморовидной штукатуркой, полы представляли собой орнаментальные и фигуративные мозаичные композиции.

Одним из важнейших типов зданий Древнего Рима была также базилика. Базилики, как крытые залы светского назначения (для торговых сделок, судебных заседаний, политических собраний и др.) встречаются уже в Древней Греции. Римские базилики до IV в.н.э. также

представляли собой гражданские здания, не связанные с религиозными обрядами, и предназначались для размещения в интерьерах больших масс посетителей. Общей чертой всех базилик была вытянутость их плана и членение внутреннего пространства на 3 или 5 нефов. Боковые нефы могли быть двухэтажными. Нижний этаж служил для деловых целей, а галереи верхнего этажа были местом прогулок. В большинстве базилик присутствовал т.н. базиликальный разрез (т.е. приподнятость центрального нефа над боковыми для устройства светопроемов). Конструкциями перекрытий в базиликах могли быть балки, фермы и своды. Входы размещались как с длинной, так и с короткой стороны.

Тяга к пластическому усложнению и обогащению архитектуры, вкус к пышности и роскоши, которые можно рассматривать как одну из тенденций искусства императорского периода, ярко проявляются в так называемом древнеримском барокко. Древнеримское барокко является одновременно и следствием античной архитектурной классики, и реакцией на упорядоченность и регламентацию ее форм. В архитектуру вносится динамика и напряженность благодаря использованию криволинейных линий планов, богатых раскреповок (особенно в портиках и фронтонах), перегруженности декорацией, контрастам сталкиваемых друг с другом форм, светотеневой экспрессии в освещении интерьеров. Нередко сложный архитектурный декор является чисто внешней, не связанной с тектонической структурой интерьеров.

**3) Дворцовые интерьеры.** Роскошь, которой императоры окружали себя, почти не дошла до наших дней, однако она хорошо известна по литературным источникам. Наиболее изучен дворец Флавиев на Палатине (арх. Рабирий, кон. I в. н.э.). Основу плана дворца составляет традиционный эллинистический перистиль, вокруг которого расположены различные помещения. Все основные дворцовые залы нанизаны, как и в атриумно-перистильном римском особняке на одну ось, однако размеры их пространств настолько огромны, что зрительно сходство планировки дворца и жилого дома почти не воспринимается. Эта композиционная ось начиналась с входного портика (двумя сторонами дворец примыкал к более старым дворцовым постройкам, а две другие представляли собой портики, выходящие на площадь), далее она проходила через тронный зал, слева от которого располагался ларариум, а справа - базилика. Далее по оси находился перистильный двор, а за ним - столовая (триклиний), раскрывавшаяся широкими пролетами в расположенные справа и слева от нее нимфеи таким образом, что гости во время пиров могли наблюдать из триклиния за выступлениями артистов в нимфеях.

Самое большое помещение дворца - тронный зал (пролет полуцилиндрического бетонного свода, которым он был перекрыт - 29,3 м, высота около 44 м). Освещался тронный зал при помощи больших окон в верхних частях его торцевых стен. Все архитектурные поверхности интерьера имели сложную пластическую разработку: стены - при помощи ордерных двухъярусных членений с богатой раскреповкой цоколей и антаблементов, а также зажатых между ними ниш с поставленными в них скульптурами, свод, очевидно, был кассетирован. В нише напротив главного входа находился трон, на котором восседал император. Второй трон находился в абсиде базилики - зала заседаний суда, где председательствовал император. Интерьер базилики традиционно делился колоннами на три нефа (боковые нефы, очевидно, были двухъярусными) и был перекрыт плоским потолком, а абсида - конхой. В этом отношении дворец Флавиев представляет довольно типичный для интерьеров монументальных римских зданий императорского периода пример сочетания в одной постройке плоских и сводчатых покрытий, прямых и циркульных (абсиды, ниши, экседры) линий в плане.

**4) Жилые интерьеры.** Городские жилища в Древнем Риме представляли собой одно - двухэтажные особняки, небогатые коттеджи, часто двухэтажные, а также доходные дома (инсулы), высота которых могла достигать семи-девяти этажей. В зависимости от социального происхождения и уровня доходов население могло иметь собственные дома, либо снимать жилую площадь у домовладельцев или арендаторов. Бедняки обычно ютились в хижинах (табернах), маленьких клетушках «под черепицей» инсул, а совсем неимущие - в подвалах.

Самые древние хижины были круглыми в плане с высокой кровлей, покрытой соломой, источником естественного освещения служили двери. В дальнейшем получает широкое распространение прямоугольный в плане жилой дом, в центре которого находилось главное помещение - атриум (атрий), освещаемый через отверстие в крыше (комплювий). Во время дождя через комплювий вода стекала в специальный бассейн - имплювий.

В италийском доме атриум - самая большая комната, место семейного очага, который располагался недалеко от имплювия, чтобы дым вытягивался через отверстие в кровле. Центральное место отводилось также ткацкому станку хозяйки. Вокруг атриума располагались остальные комнаты, не имевшие входа с улицы, причем напротив единственного входа в дом по оси за вестибулом и атриумом всегда находилась хозяйская спальня, а справа и слева от нее ниши («крылья»), назначение которых бывало различным (столовая, часовня для ларов, кладовая и др.), но в которых обычно не ставили дверей.

Завоевание Римом Греции и последовавшая эллинизация римской культуры отразились на дальнейшем развитии жилища. Старый италийский дом, совмещавший в атриуме и представительскую функцию, и центр семейной жизни (особенно у деловых людей и общественных деятелей) трансформируется в атриумно-перистильный особняк, где деловая функция сосредотачивается в атриуме, а домашняя жизнь перемещается в жилые помещения, группирующиеся, как и в Греции, вокруг перистильного двора. Очаг из атриума переносится в специальную кухню, где часто устраивали и ниши для ларов. Бывшая хозяйская спальня превращается в кабинет хозяина - таблинум, где он хранил документы, деловые бумаги и архивы. Таблинум, как правило, не имеет дверей и выглядит нишей атриума, от которого отделяется только занавесом, низким парапетом или небольшим повышением уровня пола. Комнаты в древнеримском особняке освещались через дверные проемы, выходящие в атриум или на перистильный двор, а также через окна в перистиль и на улицу. В первом этаже немногочисленные окна были небольших размеров (около 60x80 см), если в доме был второй этаж, то окна в нем делались больше (около 80x125 см). Часто оконные проемы защищались железными решетками. Остекление (оконные стеклянные шайбы в деревянных или бронзовых рамах с частыми переплетами) в жилых домах было редкостью.

Благодаря анфиладной планировке с нанизыванием на одну общую ось взаимосвязанных, перетекающих друг в друга пространств, интерьер атриумно-перистильного дома обладал одновременно чертами торжественной официальности и живописностью.

Наиболее хорошо сохранились и изучены жилые интерьеры в городах Помпеи и Геркуланум, разрушенных при извержении вулкана Везувий в 79 г. н.э. Жилая застройка Помпеи состояла из старинных атриумных домов (наиболее известен т.н. дом Хирурга), более крупных атриумно-перистильных особняков, построенных во II в. до н.э. - I в. н.э. (например, дома Пансы, Веттиев, Лорелея Тибуртина, Серебряной свадьбы и др.), а также из небольших домов в три - четыре комнаты без атриума.

В помпейских домах хорошо сохранилась внутренняя отделка, декоративная живопись и частично оборудование интерьеров. Интерьеры особняков отражают относительную независимость облицовки, меняющейся под влиянием экономических и эстетических требований, от традиционных архитектурных форм. Строительными материалами для домов служили камень и кирпич (часто щебень и битый кирпич, залитый связующим раствором из извести и песка), а также дерево для перекрытий. В небольших комнатах потолки были деревянные гладкие, в атриуме, таблинуме и других значительных помещениях потолки часто кессонировались. Реже использовались оштукатуренные и расписанные потолки. Края комплювиума обычно отделялись терракотой. Бутовую кладку стен облицовывали камнем и штукатуркой, которая затем окрашивалась или расписывалась. В конце XIX века эти росписи были изучены и классифицированы как четыре стиля помпейской стенописи. При своей условности и спорности подобная классификация тем не менее дает представление о наиболее характерных приемах декоративной настенной живописи Древнего Рима.

Первый стиль - «инкрустационный» представляет собой малярную имитацию простых архитектурных членений пилястрами, полуколоннами или рустовкой. При помощи покраски

могла также имитироваться облицовка стен цветными мраморными плитами, либо просто стена членилась цветом по горизонтали на цоколь, основное поле и венчающую часть в виде фриза и карниза. Иногда наряду с покраской вводились и пластические членения стен в виде пилястр.

Второй стиль - «перспективный» использует в росписях иллюзорно написанные архитектурные пространственные формы, зрительно разрушающие плоскость стен. Вначале изображались относительно простые мотивы (перспективно написанные цоколи, антаблемента, колонны и т.п.). В дальнейшем стены начинают зрительно прорываться видами на архитектурные или природные пейзажи. Через написанные архитектурные пролеты первого плана видны далекие перспективы городской и природной среды в идеализированном на римский манер ее понимании (портики улиц, перистилы, храмы, сады). Иногда центральная часть стены занималась изображением мифологических сюжетов.

Живопись третьего - «орнаментального» стиля зрительно сохраняет плоскость стены, покрывая ее лишь легким орнаментом. Для фона чаще всего используются локальные, насыщенные цвета (особенно популярны красный, черный, желтый), причем часто в одном доме различные комнаты окрашивались в различные цвета. По краю фон имеет орнаментальное плоскостное обрамление, а в центре отдельных панно обычно размещаются вставки с фигурками людей, трактованных также достаточно плоскостно.

Четвертый стиль - «декоративный» представляет собой развитие «перспективного» стиля по пути его дальнейшего усложнения и живописной иллюзорности. Роспись, зрительно ломающая плоскость стен, изображает не реальные архитектурные формы (как во втором стиле), а фантастические в фантастическом их сочетании. Колонны, тонкие как бронзовые канделябры, могут вырастать из ваз и заканчиваться причудливыми капителями. Иллюзорное пространство живописи перегружено архитектурными плоскостями, которые к тому же перепутаны по отношению друг к другу.

Общим для первого, второго и четвертого стилей является то, что все они имеют имитационный характер, создают иллюзию некоей архитектуры или трехмерного архитектурного декора, которые отсутствуют в данной конкретной среде.

По технике древнеримская стенопись представляла темперную роспись по грунту из высококачественной штукатурки, которая затем полировалась, что способствовало ее хорошей сохранности. Мозаика (каменная и смальтовая) чаще всего использовалась для покрытия полов. Обычно фигуративные композиции занимали обрамленный геометрическим или растительным орнаментом прямоугольный участок в центре помещения. Остальной пол выкладывался грубой однотонной мозаикой, мраморными плитами или обожженным кирпичом, уложенным елочкой. Довольно распространенным был также «пол из черного камня», изготавливавшийся из цемента на основе вулканической лавы, окрашенного угольной пылью, и включавший иногда мраморные инкрустации. Декоративное решение интерьера дополняли висящие цветные занавеси на дверях, статуи, бронзовые светильники и треноги, мебель.

Мебель в древнеримском жилище немногочисленна. Обычной обстановкой интерьеров были кровати, обеденные столы, маленькие столики, стулья и табуреты, сундуки, канделябры. В спальнях и столовых ставились ложа (самый многочисленный и престижный тип мебели). Римляне не только спали, но ели, читали и писали обычно лежа. Мебель изготавливалась из древесины кедра, ясеня, клена, туи, оливы. Распространена была также мебель, плетеная из ивовых прутьев, и бронзовая мебель. Столярная техника была очень развита (использовались почти все известные в настоящее время ручные инструменты). В отделке применялись резьба, роспись, позолота, фанерование, инкрустация металлом, слоновой костью, рогами, панцирем черепахи.

Кроме легкой мебели в обстановку богатых жилищ входила монументальная неподвижная мебель из белого и цветного мрамора - подставки для статуэток, ложа, почетные кресла для главы дома с ножками в виде звериных лап (солиум), парадные столы (картибулы), в которых ножки обычно заменялись двумя скульптурно обработанными мраморными плитами

(неизменные сюжеты рельефных украшений - грифоны, орнамент из листьев аканфа, цветов и стеблей). Большинство столовых-триклиний в помпейских особняках были небольшими (20 - 24 кв.м), причем основную площадь занимали кровати. Свободным оставалось пространство в центре и часто узкие проходы между ложами и стенами, где располагались рабы гостей. В богатых домах столовая - ойкос бывала довольно больших размеров (до 80 кв.м.) и имела колоннады вдоль стен, за которыми был проход для гостей и слуг. Наряду с каменными лежаками широко использовались деревянные кровати на четырех точеных ножках, которые несли деревянную раму, натянутую ременной или веревочной сеткой. Ножки обычно представляли комбинацию различных точеных стереометрических фигур, иногда их вытачивали из костей. Изголовье имело наклонный или изогнутый профиль и украшалось резьбой (чаще всего изображениями голов животных). Вся мебель для сидения называлась селла и состояла из табуретов типа греческого дифроса, стульев со спинкой (катедра), в том числе напоминающих греческий климос, складных табуретов, плетеных кресел, а также парадных мраморных кресел, которые стояли в таблинуме богатых домов. Среди парадной мебели особое место принадлежало т.н. курульному креслу - табурету без спинки с сидением из слоновой кости или металла на кривых Х-образных ножках, которым могли пользоваться только высшие чины древнеримского административного аппарата (консулы, преторы и др.). Столы бывали круглыми и прямоугольными. В первом случае они обычно имели три ножки из мрамора, бронзы или дерева в виде звериных лап. Встречается комбинация звериных лап с листьями аканфа, человеческими фигурами и элементами фигур льва, сфинкса или грифона. Столовые доски могли украшаться мозаикой или каменной инкрустацией, а также фанероваться ценными породами дерева. Корпусная мебель состояла исключительно из сундуков, которые делали из дерева и часто облицовывали пластинками из бронзы или меди. Изготавливались также сундуки (т.н. арка) полностью обитые железом, которые предназначались для хранения особо ценных вещей.

Осветительная арматура включала в себя канделябры - бронзовые стержни с завитками в верхней части, на которые подвешивались масляные лампы, светильники - стержни на подставках из трех лапок с небольшой вазочкой-лампадкой сверху. Широкое распространение получили бронзовые треножки, которые поддерживали круглые блюда-жаровни.

В Риме основная часть населения жила в инсулах - многоэтажных многоквартирных доходных домах. Лучшее всего сохранились и изучены инсулы г. Остия. Инсулы строились в основном из кирпича. Использовалась также так называемая бутовая кладка (щебень, битый кирпич, черепки и т.п., залитые цементным раствором). Фасады инсул почти никогда не облицовывались. Первый этаж обычно отдавался под лавки с подсобными помещениями на антресолях. С целью извлечения максимальной прибыли домовладельцы старались максимально увеличивать этажность застройки, при этом нередко нарушались строительные правила, что приводило к обвалам и пожарам. Инсулы отличались большим разнообразием решения планов (преобладала коридорная планировка, причем к каждой квартире обычно вела отдельная лестница). В них жили люди различного социального положения и достатка. Наряду со скромными, а иногда и ветхими жилыми постройками существовали инсулы с роскошными квартирами, состоявшими из 12 и более комнат, которые иногда занимали не только один этаж, но и часть следующего. Средними считались квартиры площадью 160 кв. м. Каждая квартира имела одну или две парадные комнаты, которые выделялись своими размерами и иногда высотой. Отделка таких комнат бывала довольно богатой, включающей стенные росписи и мозаичные полы. Однако уровень комфорта даже богатых и роскошно отделанных жилищ был невысок. Водопровода и канализации в римских инсулах не было. Окна чаще всего не имели остекления и в холодную погоду закрывались деревянными ставнями с прорезями (изредка использовалась слюда вместо стекла). На подоконники могли ставиться цветочницы с декоративными растениями. Комнаты отапливались только переносными жаровнями и отопительными приборами в виде металлических котелков с горячей водой.

## 1.5 Лекция 5. Интерьеры Индии

### 1. Периодизация

### 2. Культура Хараппы

### 3. Древнебрахманский период

### 4. Буддийский период

### 5. Новобрахманский период

#### 1. В истории Индии выделяют следующие периоды:

1. Культура Хараппы (XXXIII - XV вв. до н.э.)
2. Древнебрахманский период (1500 - 250 гг. до н.э.)
3. Буддийский период (250 г. до н.э. - 750 г. н.э.)
4. Новобрахманский период (750 -1400 гг. н.э.)

**2. Культура Хараппы.** Важнейшие археологические исследования этого периода, проведенные в древнейших поселениях Мохенджо-даро, Хараппа, Лотал, а также литературные источники свидетельствуют о наличии в Индии развитых городов с сетью водоснабжения, канализации, с правильной застройкой 2-х - 3-х этажными домами. Городские жилые дома чаще всего были сблокированными и имели внутренние дворы. В качестве строительного материала использовался обожженный кирпич (в верхних этажах иногда сырцовый кирпич или каркас с заполнением). Перекрытия обычно были плоскими по деревянным балкам. Использовались также ложные своды и арки (клинчатая арка в Индии вплоть до мусульманского завоевания была неизвестна). Полы в интерьерах мостились кирпичом и застилались циновками. Высокого развития достигла система инженерного благоустройства: водопровод, канализация, мусоропроводы в полостях стен, подпольное отопление в банях и богатых домах.

**3. Древнебрахманский период.** О следующем периоде, который последовал за вторжением в Индию во 2 тыс. до н.э. ариев и упадком всей старой культуры, мы можем судить по литературным источникам-ведам, санскритскому эпосу и по более поздним скульптурным и живописным произведениям, изображавшим жизнь Будды на фоне древней архитектуры. Брахманизм, который стал господствующей религией в 1 тыс. до н.э., освящал разделение общества по классовому признаку на отдельные группы (варны), наиболее привилегированной из которых была каста жрецов.

Жесткая кастовая дифференциация проводилась повсюду вплоть до деления городов на отдельные части с соответствующим населением. Города имели регулярную планировку и застраивались в основном деревянными домами, среди которых выделялись храмы, дворцы, общественные бассейны. Камень и обожженный кирпич употреблялись редко, поэтому ни самих строений, ни элементов отделки и оборудования не сохранилось до наших дней. В мебели господствуют довольно простые формы - табуреты с круглыми и прямоугольными сидениями, на которые клались подушки, лавки, кровати с плетеными плоскостями для лежания. Известно также, что в этот период появилась мебель из гнутой древесины. Присущий индийским мастерам вкус к повышенной декоративности и сложной орнаментике нашел воплощение в используемой ими технике цветного лакирования (в том числе с многослойным нанесением лака и последующим процарапыванием рисунка), а также резьбе по дереву.

**4. Буддийский период** оставил много памятников материальной культуры благодаря широкому строительству каменных сооружений, служивших для пропаганды культа. Эти сооружения могут быть сведены к трем видам: ступа (монументальный, обычно полусферический погребальный холм, не имеющий иного внутреннего пространства кроме реликвария), чайтья (храм) и вихара (монастырь).

Сложение монументальной каменной архитектуры в буддийский период проходило под влиянием строительных традиций легких деревянных конструкций того времени. Наибольший интерес представляют монастырские пещерные храмы чайтья, целиком высеченные из скал. Чайтья унаследовали форму легких деревянных храмов, которые сооружались над ступа и воспроизводили в свою очередь конструкции древних жилищ ведийского периода. Эти храмы имели круглое помещение вокруг ступа, к которому примыкал удлиненный зал для молящихся, перекрывающийся обычно деревянными полукруглыми или подковообразными фермами.

При сравнении пещерного и наземного храмов возникает впечатление, что интерьер деревянного храма копировался в камне, вырубаясь в скале. Чайтья имеет прямоугольный план с абсидой в конце, противоположном входу. В пространстве абсиды расположена высеченная в скале монолитная ступа. Зал разделен двумя рядами колонн на три нефа, причем средний неф значительно шире узких боковых, которые рассчитаны не столько на движение по ним, сколько на иллюзорное расширение ограниченного пространства пещерного храма.

Чайтья имеет только одно полукруглое окно над входом, что явно недостаточно для яркого и ровного освещения интерьера. Подковообразное окно с килевидным наружным контуром над входным портиком, решетки балкончиков и другие элементы фасада повторяют в камне формы деревянных прототипов.

Из памятников буддийской архитектуры самым знаменитым является пещерный комплекс в Аджанте - месте паломничества буддистов из разных стран. Здесь в скалах крутого берега реки в период с III в. до н.э. по VII в. н.э. были высечены пять храмов чайтья и двадцать четыре пещерных монастыря вихара, где жили и обучались монахи. Вихара представляют собой квадратные в плане залы, окруженные портиками, в которые выходят небольшие кельи. Стены вихара, как и чайтья покрывались росписями. В отличие от монументально-декоративной живописи древнего Египта и Месопотамии, где композиционная структура стенописи строилась по принципу упорядоченных горизонтальных фризовых лент, живопись древней Индии решалась как полихромный ковер, сплошь покрывающий стены и потолок. Она очень динамична и свободна по композиции. В декоративных росписях, покрывающих обычно потолки, обрамления дверей и ниш, присутствует флоральная орнаментация.

**5. Новобрахманский период.** Переход от буддийского к новобрахманскому периоду сопровождался постепенной трансформацией относительно небольших пещерных храмов в громадные наземные культовые комплексы. Переходной формой храма можно считать храм в Эхол (VI в. н.э.), представляющий наземную постройку, интерьер которой точно повторяет план подземной чайтья. Снаружи храм окружен крытой галереей, его венчает башня, покрытая скульптурой, расположенная над тем местом, где внутри находится ступа. Также к переходному периоду можно отнести архитектурно - скульптурный комплекс Калаисы в Элуре (VIII в. н.э.). Этот вытесанный из скалы храм обладает не только внутренним пространством, но и внешним объемом. Храм, имеющий 61 м длины, 30,5 м высоты, 30,5 м ширины, был изваян вместе со всей его обильной скульптурой из скального массива путем выемки рвов вокруг здания. Строительные, а по сути скульптурные, работы начинались не с нижних, а с верхних частей здания. В дальнейшем архитектурно-скульптурный принцип формообразования, берущий начало еще в буддийскую эпоху, стал определяющим для методов и композиционных приемов всего культового строительства новобрахманского периода.

Все индуистские храмы можно отнести к двум основным типам: северному башнеобразному и южному, в котором преобладают горизонтальные членения. Первичным в интерьерах становится не взаимосвязь пространств, не линии и границы архитектурных форм, а сама их материальная поверхность, ее пластическая разработка. Новобрахманский храм - это замкнутый в себе мир образов и символов, отражающих мироздание в различных его аспектах. Его фасады и интерьеры сформированы из скульптурных форм - отвлеченных геометрических (обломы цоколей, парапетов, баз колонн), ассоциативно-флоральных (напоминающих диковинные растения) и изобразительных - с многочисленными фигурами божеств, музыкантов, танцовщиц, эротическими сюжетами (рельефами покрывались даже стволы колонн). Все эти скульптурные образы имели культовый смысл и проповедовали идеи индуизма.

Новобрахманский храм обычно состоит из нескольких помещений. В Бхубанесвара (XI в. н.э.) четыре примыкающих друг к другу и имеющих каждый свое перекрытие архитектурно-скульптурных объема формируют ядро храмового комплекса. Интерьеры, заключенные внутри этих сросшихся внизу объемов, образуют соответственно святилище (под высокой башней параболического очертания), зал для молящихся, зал для исполнения ритуального танца и зал приношений. Перекрывались интерьеры плоскими каменными плитами или ложными сводами (инженерно-конструктивная основа индийской архитектуры в отличие от ее пластических качеств

довольно проста). В интерьерах царил полумрак, усиливающий напряженную эмоциональную экспрессию скульптур и декоративных рельефных форм.

Позднейшие новобрахманские храмы, расположенные в основном на юге страны, представляют собой крупные комплексы, состоящие из многочисленных строений (собственно храмы, жилища служителей, базары, бассейны, галереи, колонные залы для собраний). Все эти строения окружены прямоугольной каменной оградой (иногда несколькими оградами) с огромными (до 60 м. в высоту) башнеобразными воротами. Интерьеры храмовых зданий, обычно перегруженные скульптурным декором, продолжают архитектурно-планировочные и декоративные традиции более раннего периода.

## **1.6 Лекция 6. Интерьеры Китая**

### **1. Периодизация**

### **2. Культовые интерьеры**

### **3. Жилые и дворцовые интерьеры**

#### **1. В истории Китая выделяют следующие периоды:**

1. Шань (Инь) (XVI - XI вв. до н.э.)
2. Чжоу (XI-III вв. до н.э.)
3. Цинь (221-207 гг. до н.э.)
4. Хань (206 г. до н.э. - 220 г. н.э.)
5. Северная Вэй (386 - 534 гг.)
6. Тан (618-907 гг.)
7. Сун (960-1279 гг.)
8. Юань (XIII - XIV вв.)
9. Мин (XIV-XVII вв.)
10. Цин (XVIII - перв. пол. XIX вв.)

Культура Китая одна из древнейших в мире. Еще за 3 тыс. лет до н.э. здесь существовало земледелие, во 2-м тыс. до н.э. возникло первое государство, появилась письменность, значительное развитие получила торговля и ремесло, образовались первые города. Огромное влияние на культуру древнего и средневекового Китая оказали религиозные философские учения конфуцианства и даосизма, возникшие в VI в. до н.э. и особенно буддизм, проникший из Индии в первые века новой эры. Вместе с буддизмом Китай заимствовал ряд композиционных приемов и художественных средств, использовавшихся в индийском зодчестве.

Климатические условия, отличающиеся большим разнообразием на огромной территории Китая (довольно суровый, континентальный климат на севере, жаркий и влажный юг), непосредственно отразились на характере его архитектуры. Северные постройки обычно относительно массивны и замкнуты, а южные - более легкие, ажурные и нарядные.

Строительные материалы, используемые в архитектуре также довольно разнообразны - дерево, глина, различные породы камня, кирпич-сырец, обожженный кирпич различной степени обжига, черепица.

Структура культовых, жилых и дворцовых построек в Китае довольно близка. На протяжении столетий сложились такие устойчивые виды строений, как одноэтажный (обычно трехнефный) павильон - «дянь», имеющий портик со стороны главного фасада, многоэтажное здание с обходными галереями на каждом этаже - «лоу» (или «гэ»), небольшая деревянная беседка на каменном цоколе - «тай», галерея - «лан» и беседка, служившая для украшения сада - «тин». Общим в этих пяти видах построек является сама система их формообразования: в основе каждого вида лежала ячейка каркаса из четырех деревянных столбов и балок перекрытия. При соединении этих ячеек в различные композиционные системы формировались соответствующие типы зданий - дворцы, храмы, беседки, галереи, жилые дома. Стены (в том числе внешние) при такой системе были не несущими. Большой вынос изогнутых кровель (т.н. «летающая кровля») достигался при помощи выступающих друг над другом подбалок - кронштейнов «доу-гунов», накладываемых подобно капителям на столбы.

Характерной чертой китайской архитектуры различных периодов является полихромия (окрашенные обычно в красный цвет деревянные части, белые каменные цоколи, золотистая, синяя или зеленая черепица).

**2. Культовые интерьеры.** С распространением буддизма (период Вэй) в Китае возникли такие виды культовых сооружений, как пещерные храмы и пагоды. Создание пещерных храмов связано с влиянием традиций индийских чайтья. Интерьеры высеченных в скалах храмов были квадратными, прямоугольными или овальными (некоторые храмы Юньгана) в плане. Их стены, разделенные на горизонтальные ярусы, имели ниши, в которые ставились статуи. Свод (уступчатый, округлый или островерхий) чаще всего поддерживался одним массивным каменным столбом, форма которого воспроизводила древние деревянные пагоды. Потолок украшался росписью.

Форма пагод также сложилась под исходным влиянием индийских прототипов - ступа и более поздних башнеобразных храмов. Однако назначение китайских пагод (в отличие от Индии и впоследствии Японии) было многофункциональным. Пагоды могли использоваться как хранилища реликвий, религиозных книг, статуй, живописи, как молельни, жилые помещения, мемориальные памятники, а в отдельных случаях в качестве маяков и дозорных башен.

Древнейшие пагоды были деревянными. В дальнейшем пагоды строились не только из дерева, но также из кирпича, камня, чугунных плит или лёссовой глины с последующей облицовкой кирпичом (например, самая ранняя дошедшая до наших дней пагода Суньюэсы в провинции Хэнань, 520 г.). Все пагоды имеют вертикальную композицию с уменьшающимися кверху ярусами (их число различно) и заканчиваются символическим изображением ступа. Ранние пагоды обычно были четырехугольными в плане и почти лишены каких-либо декоративных деталей, за исключением геометрического орнамента на карнизах (например, «Большая пагода диких гусей», 652 г. и «Малая пагода диких гусей», 707 г. близ Сианя).

В период Сун пагоды приняли шести и восьмиугольную в плане форму, их карнизы, доу-гуны и балки расписывались или покрывались декоративной резьбой, стены облицовывались керамической плиткой, глазурированным кирпичом или украшались скульптурой (например, пагода Хуцзюта в Сугжоу, VII - X вв. и др.). В период Мин наряду со сложившимися типами башнеобразных храмов строились и так называемые «безбалочные храмы» («уляндянь») - кирпичные здания, перекрытые полуциркульным сводом. Отдельные архитектурные детали таких зданий воспроизводили формы деревянных конструкций (например, храм монастыря Лингусы в Нанкине, 1398 г.).

Кроме пагод в комплексы храмов и монастырей входили одно - двухэтажные павильоны, выполненные чаще всего в деревянных каркасных конструкциях с большим выносом кровель за счет использования системы доу-гунов. Эти павильоны предназначались для моления и для экспозиции культовой скульптуры. Их интерьеры обычно членились колоннами на три нефа. Статуи размещались на плоских или ступенчатых подиумах вдоль стен и внутренних перегородок между столбами. В композиционной системе скульптурной экспозиции чаще всего выделялся большой подиум, расположенный в центре зала, где потолок был приподнят. Отделка интерьеров таких павильонов была довольно пышной и полихромной (особенно в период Мин и Цин). Стены окрашивались, в яркие цвета, деревянные детали конструкций покрывались резьбой. Наиболее богато в пластическом отношении решались потолки, поддерживаемые сложной системой балок и кронштейнов, которые могли отделываться цветными лаками или золотиться.

Одним из главнейших средневековых культовых комплексов Китая является ансамбль храма Неба в Пекине (1420-1530 гг.). Согласно традиции все его части расположены по оси юг-север. Главное здание храма Дасы - дьянь, а в последствии Циняньдянь («храм молитвы за урожай») представляет собой круглое в плане трехъярусное сооружение с деревянными красными стенами, синими черепичными крышами, верхняя из которых имеет конусообразное очертание с навершьем в виде бутона лотоса. Это здание поднято на концентрическую ступенчатую террасу, облицованную белым мрамором. Храм противопоставлен окружающему его парку своей симметричной законченной композицией, обладающей значительным силовым полем, а также яркой полихромией. Интерьер храма не имеет той взаимосвязи с внешним пространством, которая так характерна для храмов-павильонов типа Дьянь. Обилие декора и

яркие цвета внутренней отделки (кессанированные потолки, покрытые росписью в виде геометрических узоров, резьба, красный лак с росписью золотом на стенах и колоннах) подчеркивают замкнутость интерьера, его противопоставленность окружающему пространству.

**3. Жилые и дворцовые интерьеры.** Основным типом жилища в древнейших поселениях Китая были круглые в плане землянки (в последствии - полуземлянки) с круглой или квадратной в плане наземной частью. Одновременно существовали дома с деревянным каркасом (в т.ч. из бамбука) или глинобитными стенами. В период Шан складывается стоечно-балочная система, которая станет господствующим типом жилой и дворцовой архитектуры последующих периодов.

О жилой архитектуре периода Хань можно судить по керамическим моделям домов, найденным в захоронениях, а также по изображениям на каменных рельефах. Согласно этим источникам дома могли строиться одно-трехэтажными с двускатными и четырехскатными крышами и окнами различной формы (квадратными, прямоугольными и круглыми). В этот же период сложились два типа планировки феодальных усадеб – «саньхэюань», в которой вокруг прямоугольного двора располагались три жилых павильона, а с четвертой южной стороны был вход в усадьбу, и «сыхэюань», где внутренний двор замыкался четырьмя павильонами с проходом во двор в южном павильоне.

В рядовых средневековых жилищах также был распространен прием расположения строений вокруг двора (в этом одно из отличий китайского жилого дома от японского). При несущем деревянном каркасе промежутки между столбами могли заполняться либо кирпичом, либо (и чаще всего) легкими деревянными перегородками, пропускающими дневной свет. В отличие от строгих прямоугольных решеток японских домов китайские решетки как правило более сложные и ажурные по своему рисунку. На фасадах и особенно контражуром в интерьерах такие решетки воспринимаются как графические панно.

В отделке жилых и парадных помещений периода Мин часто использовались бумажные обои и шелковые ткани. Особую нарядность и декоративную пышность облику дворцов придавали резные балюстрады и лестницы каменных террас, являвшихся как бы продолжением интерьеров стоявших на них полихромных павильонов. Стены этих павильонов обычно окрашивались в красный цвет, кронштейны расписывались голубой, зеленой, белой краской и золотом. Черепица также была цветной.

Обстановка жилых и дворцовых интерьеров Китая более разнообразна, чем в Японии и в других странах Дальнего Востока. Среди предметов мебели были стулья, кресла, табуреты, кровати, полки различной, часто довольно сложной конфигурации, столы, подставки для ваз, ширмы. Материалом служило дерево местных хвойных и твердых пород, тик, черное и розовое дерево, а также бамбук, изделия из которого имели жесткие прямоугольные формы. Наиболее распространенным видом отделки мебели была лаковая техника: красный, коричневый или черный (чаще всего) фон с золотой отделкой. В парадной мебели использовалась также интарсия и инкрустация слоновой костью, панцирем черепахи, перламутром, металлами и полудрагоценными камнями. Китайские кровати представляли собой довольно широкие кушетки с ажурными спинками трех сторон. Иногда кроме спинок кровати имели и «крышу», превращаясь в некое подобие шкафа для лежания.

## **1.7 Лекция 7. Интерьеры Японии**

### **1. Периодизация**

### **2. Культовые интерьеры**

### **3. Жилые и дворцовые интерьеры**

### **4. Японский сад**

#### **1. В истории Японии выделяют следующие периоды:**

1. Яёи (IX в. до н.э.—III в.н.э.)
2. Кофун (III—VI вв.)
3. Асука (VI—VII вв.)
4. Нара (VII—VIII вв.)
5. Хэйан (VIII—XII вв.)

6. Раннее средневековье (XII—XVI вв.)
  - 1) Камакура (1185-1333 гг.)
  - 2) Муромати (1333-1573 гг.)
7. Позднее средневековье (XVI—XIX вв.)
  - 1) Момояма (1573-1615 гг.)
  - 2) Эдо (1615-1868 гг.)

Интенсивное заселение Японских островов народами материковой Азии и южных морей началось с 8-го тысячелетия до н.э. В начале 1-го тыс. до н.э. происходит классовое разделение японского общества, появляется земледелие, оживляются связи с соседними континентальными государствами, дальнейшее развитие получают прикладные искусства, особенно керамика. В VII в. до н.э. зарождается японское государство.

Преобладающим типом жилищ в этот период, получивший название Яёи, были землянки и заглубленные на 0,5- 1,2 м в землю круглые, овальные или квадратные в плане хижины с соломенными крышами, имеющими дымовые отверстия от очага и опирающимися на каркас из жердей или вертикальных столбов и балок. В период Кофун происходит формирование основных черт японского искусства, которые связаны со сложившимися древними национальными традициями и художественным влиянием соседних народов, с которыми устанавливаются оживленные связи. В основе древнейшей японской религии - синто лежало обожествление всего окружающего мира, населенного невидимыми духами. В самой религии были заложены эстетические понятия, которые стали художественными нормативами и чертами мировосприятия японцев. Такими важнейшими эстетическими категориями были «саби» (скрытая красота) и «ваби» (сельская простота) - понятия, отождествляющие красоту с естественностью, отсутствием нарочитости.

В середине VI века в Японию из Кореи было занесено буддийское учение, которое быстро распространилось по стране, не вступая в противоречие с древней языческой синтоистской верой. Распространение буддизма в Японии сопровождалось внедрением и развитием новых видов искусств и художественных приемов (живопись, скульптура, архитектурная полихромия и др.).

**2. Культурные интерьеры.** Одной из самобытных и отличительных черт японской архитектуры является отсутствие резкого различия композиционных приемов и художественных средств, используемых в светском и культовом строительстве. Синтоистские храмы своими истоками восходят к зернохранилищам - «кура», которые наряду с усадьбами племенных вождей были наиболее прочными и монументальными сооружениями в японских селениях.

Древнейшее синтоистское святилище в Исэ (III -V вв. н.э.) дошло до наших дней благодаря обычаю его периодической реконструкции с конца VII века. Святилище представляет два строившихся и функционировавших поочередно тождественных комплекса зданий, расположенных в 6 км друг от друга. Внешний облик зданий лишен специальных декоративных элементов. Главным выражением красоты здесь являются гармоничные пропорции логика выявленной конструкции и ее отдельных эстетически осмысленных элементов (коньковый брус с большим консольным выносом, поперечные короткие брусья - «кацуоги», крестовины «тиги», столбы, поддерживающие кровлю в торцах и др.). Сходный характер имеет и «Великое святилище» в Идзумо, построенное в VI веке и донесшее до наших дней свой древний облик после реконструкций XVII и XVIII вв.

С проникновением в Японию буддизма (период Асука) в архитектуре начинает использоваться ряд новых конструктивных и декоративных приемов, заимствованных у Китая и Кореи. Возводятся многоколонные и многоярусные сооружения. Сваи уже не врываются в землю, а ставятся на каменное основание. В кровлях появляются изогнутые линии, а их большие выносы достигаются при помощи крепящихся поверх колонн кронштейнов, которые поддерживают балки. В кровельных покрытиях используется черепица. Детали становятся более сложными, деревянные части покрываются краской, а в интерьере используется стенопись. В то же время местные принципы зодчества, оказавшиеся очень жизнестойкими, переплавили многие новшества на свой национальный лад. Основным строительным материалом продолжает

оставаться дерево - деревянный каркас, основанный на сочетании вертикальных и горизонтальных элементов с наклонными стропилами (фермы с затяжками не использовались, так же, как арки, своды и купола).

Распространение новой религии сопровождалось интенсивным строительством крупных культовых комплексов. Один из наиболее известных храмовых ансамблей этого периода Хорюдзи в г. Нара (VII - VIII вв.) считается древнейшей деревянной постройкой в мире. Он включает многоярусную пагоду, служащую реликварием, главный храм - «кондо» («золотой храм»), где находились священные скульптуры, зал для проповедей, зал, где хранились буддийские трактаты («сутры»), подсобные помещения и жилища монахов. Японская пагода, восходящая своим генезисом через пагоды Китая к ступа и башнеобразным храмам Индии, по своему образу в корне отличается от последних. Вместо башен-монолитов под влиянием национальных художественных и строительных традиций пагоды Японии приобрели вид легких многоярусных каркасных сооружений, пронизанных воздухом (за счет большого консольного выноса кровель) и гармонично слившихся с природным окружением. Пятиярусная пагода монастыря Хорюдзи имела окрашенные красным лаком колонны со сложной системой кронштейнов, поддерживающих вынос кровли. Центральная гигантская мачта, пронизывающая по вертикали все ярусы пагоды и заканчивающаяся штангой с девятью кольцами, является конструктивным стержнем, способствующим сейсмостойкости постройки.

Главный храм - кондо представляет двухъярусное каркасное сооружение, интерьер которого получил значительное развитие в высоту, так как над расположенным в центре зала алтарем верхний ярус кровли образует своеобразный фонарь. Под этим фонарем на возвышении помещены три культовых бронзовых статуи. Стены «золотого зала» были покрыты росписями со сценами буддийского рая.

Культовая архитектура периода Нара продолжает использовать основные композиционные принципы и приемы, выработанные в VI - VII веках. Наиболее известными сооружениями этого периода являются монастырские комплексы Якусидзи (основан в 680 г. в Асуке, в 718 г. перенесен в Нару) и Тодайдзи в Наре (743 - 752 гг.). В планировке этих комплексов и отдельных их составляющих господствует принцип строгой симметрии. Для ее соблюдения построены по две идентичные пагоды (вместо одной), и по два жилых дома для монахов справа и слева от центральной постройки монастырей - храма Кондо.

В период Хэйан продолжают возводиться те же типы культовых зданий, однако исчезает монументальность их форм, более многообразными становятся используемые композиционные приемы, а связь с природным окружением более непосредственной и органичной. Монастырские комплексы этого периода можно разделить на два основных типа: равнинные городские и горные, расположенные в природном окружении. Первые строились в традициях периода Нара, подчиняясь задачам торжественной представительности и использованием принципов регулярной планировки. Вторые отличались относительно небольшими размерами и тесной связью с природой, обуславливавшей неповторимость их композиционных решений в каждой конкретной средовой ситуации.

На рубеже периодов Нара и Хэйан произошли значительные изменения в архитектуре синтоистских храмов. В результате ассимиляции элементов синтоизма и буддизма, введения синтоистских богов в буддийский пантеон произошло взаимное заимствование многих композиционных приемов в культовой архитектуре. В синтоистских храмах начали применяться изогнутые линии, окрашенные в красный цвет колонны, нарядные архитектурные детали, присущие буддийской архитектуре. Влияние китайских традиций привело к использованию сложной резьбы по дереву, золотого и черного лака, инкрустации перламутром, орнаментальной гравировки бронзовых деталей.

В это время происходит также сближение (а иногда и слияние) культового и светского строительства. В храмовом зодчестве (особенно посвященном культу Будды Амиды) начинают использоваться приемы дворцового «стиля синдэн». Амидийские храмы представляли собой расположенные в саду небольшие квадратные в плане павильоны, близкие по формам к

традиционному жилищу. В центре их единого внутреннего пространства располагалась статуя Амиды, а стены были расписаны изображениями райских.

Период раннего средневековья отмечен дальнейшим сближением буддизма и синтоизма, упрощением буддийских ритуалов. В это время проводилась реконструкция старых и строительство новых храмовых ансамблей, отличающихся увеличением количества построек и более пространственными композиционными решениями. Рафинированная аскетическая простота древних святилищ (отсутствие архитектурного декора, выявление естественной фактуры строительных материалов) сочеталась с планировочными приемами дворцового парадного стиля «синдэн» (соединение отдельных сооружений посредством открытых галерей в сложный пространственный комплекс). Наиболее показательным примером, иллюстрирующим эту тенденцию, является синтоистское святилище Ицукусима близ Хиросимы (основано в IX в., реконструировано в 1241 г.).

Созданные в этот период дзенские монастыри, располагавшиеся чаще всего на вершинах холмов, также тяготеют к крупным пространственным решениям, основанным на традиционном для буддийской архитектуры принципе симметрии. На единую центральную ось нанизывались ворота, главный храм со статуей Будды, зал для проповедей и дом настоятеля. Симметрично по обе стороны ворот шли крытые галереи, за которыми находились сокровищницы и помещения для священников. Многоярусные пагоды в дзенских монастырях уступили место одно - этажным павильонам - реликвариям, а в период Муромати исчезли также колокольные башни и храмы - кондо. В соответствии с эстетическими концепциями «саби» и «ваби» храмовые интерьеры отличались большой простотой отделки.

Культовые интерьеры периода Муромати характеризуются наибольшей стилистической близостью с дворцовым зодчеством. Нередко в роли главного храма дзенских монастырей выступал дом настоятеля - «ходзё», а один и тот же павильон мог служить и храмом, и местом проведения чайной церемонии. Заключенная в дзенской эстетике идея единства человека и природы оказала влияние на развитие композиционных приемов связи интерьера и природного окружения, разработку новых типов садов мхов и садов камней, которые создавались при монастырях с расчетом их восприятия из интерьера или с открытой террасы.

**3. Жилые и дворцовые интерьеры.** В основе средневекового светского зодчества Японии лежит тип феодального жилого комплекса, сложившегося в период Хейан. Этот комплекс обычно состоял из главного хозяйского дома («синдэн»), расположенного в центре, симметрично примыкавших к нему галерей, соединявших его с боковыми флигелями и построек для жен, приближенных и слуг, находившихся позади синдэна. Перед домом располагался песчаный двор, переходящий с южной стороны в пейзажный сад.

Павильон синдэн представлял собой однозальное пространство, не имеющее постоянных перегородок и подразделяемое на отдельные зоны для отдыха и различных занятий при помощи ширм и занавесей. Граница между интерьером и внешней средой также не была жестко фиксирована, так как некоторые стены представляли собой подвешенные к потолку решетчатые ставни «ситомидо». Возможность раскрытия внутреннего пространства жилого дома в пространство организованной природы (двор, сад) становится с периода Хейан одной из наиболее ярких и самобытных черт японской архитектуры в целом.

В период Камакура наряду с парадным стилем синдэн, которого продолжали придерживаться в создании дворцовых интерьеров, значительное распространение получил более скромный тип жилища самураев «букэ», образцом которого послужил традиционный сельский дом, дополненный отдельными элементами стиля синдэн. Букэ обычно представлял огороженную забором, поднятую на столбах асимметричную в плане постройку, содержащую несколько комнат с двустворчатыми дверями. Отделка этих комнат, судя по литературным источникам, была довольно скромной (в соответствии с аскетическим образом жизни самураев).

В период Муромати под влиянием основных положений дзенской философии о необходимости гармоничного единства человека с окружающей его природной средой были

выработаны новые принципы и композиционные приемы формообразования жилища, которые привели к возникновению принципиально нового стиля - «сёин-дзукури». Этот стиль получит особенно широкое распространение на протяжении всего позднего средневековья. В интерьерах стиля сёин главный строительный материал - дерево применяется без покраски, скрывающей его естественную фактуру. Во всех элементах отделки и оборудования отсутствуют яркие цвета, резьба и другие виды декора. Главными средствами архитектурно-художественной выразительности здесь является взаимосвязь внутренних пространств, раскрывающиеся из них виды на созданный при доме сад, а также изысканный и одновременно очень скромный подбор материалов, фактур и цвета всех компонентов, формирующих предметно-пространственную среду интерьера.

Одним из важнейших нововведений этого периода было использование стационарных толстых соломенных циновок «татами», которыми сплошь застилался пол комнат. Их постоянный размер 90x195 см был обусловлен необходимой минимальной площадью, на которой достаточно комфортно один человек мог спать или работать или два человека вести беседу. Размер татами, таким образом, стал модулем комнаты и всего дома (жилая площадь исчислялась количеством циновок, например, комната в 3 или 9 татами). Отдельные конструктивные части (стены, балки, стропила и др.) также оказались подчиненными этому модулю и, следовательно, стандартизированными.

При всей простоте и даже аскетичности отделки, незаполненности «пустого» внутреннего пространства предметами, интерьеры воспринимаются сложным многозначным организмом, синтезированным с природным окружением (с раздвинутыми сёдзи интерьер жилого дома и сад как бы взаимопроникают друг в друга). Главным композиционным местом жилого интерьера часто являлась ниша с приподнятым полом - «токонома», в которой обычно вешался свиток и становилась ваза с цветами, искусство аранжировки которых («икэбана») в это время достигает очень высокого уровня.

В период Момояма, наряду с развитием культурных традиций синто и дзэн-буддизма ведется строительство монументальных каменных замков, окруженных крепостными стенами. Главенствующее место в этих замках принадлежало донжону («тэнсю») - каменной башне, имевшей несколько уменьшающихся кверху этажей-ярусов и напоминавшей многослойностью своих черепичных крыш пагоду. Кроме башни в комплекс замка входило несколько построек меньшей высоты, интерьеры которых могли соответствовать стилю сёин, а также несколько рядов стен с воротами, что делало территорию замка похожей на своеобразный лабиринт.

Заполнение интерьеров мебелью было минимальным. Мебель для сидения также почти полностью отсутствовала (сидели на коленях или на корточках). Стульями и креслами иногда пользовались только феодальные магнаты и высшее духовенство. В этой социальной среде довольно распространенным было складное кресло со скамеечкой для ног в нижней части. Столы обычно были невысокими (20 - 40 см). Кроме прямоугольных рабочих столов, которые могли иметь выдвижные ящики, большое распространение получили маленькие сервировочные столики, которые часто покрывались цветным лаком.

Техника лакирования, заимствованная из Китая, использовалась как в отделке архитектурных деталей, так и в мебели начиная с периода Нара. Декоративная резьба и сложная профилировка отсутствовали. Своеобразным элементом декора могла быть металлическая фурнитура.

Средневековая японская мебель имела четкие геометрические контуры и была очень легкой (отчасти из-за того, чтобы избежать отпечатков и вмятин в мягких циновках). Среди наиболее распространенных предметов были также деревянные переносные ширмы, затянутые бумагой или расписным шелком, бумажные фонари с реечным каркасом и встроенные полки «шигай-дана», на которые можно было класть мелкие предметы. При отсутствии в помещении специальной ниши токонома ее заменяла ячейка-ниша, устраиваемая в системе этих полок, куда можно было вешать свиток, ставить икэбана или небольшую скульптуру. Корпусную мебель в Японии начали изготавливать только во второй половине XIX века, причем первоначально она шла преимущественно на экспорт.

**4. Японский сад.** Садовое искусство Японии как особый вид творчества сформировалось в период Хейан. Сады X -XII вв. занимали большие территории и предназначались для прогулок или катания на лодках. Их композиция и художественный образ раскрывались по определенному сценарию при последовательном разворачивании разнообразных видов по мере движения посетителей. Компоненты, составляющие сад (холмы, ручейки, озера, водопады и т.д.), как бы концентрировали природу в миниатюре на данном конкретном участке. Сад являлся своего рода микрокосмосом, воплощающим в малом представления об окружающем мире. Эти представления базировались на философии буддизма и практически реализовывались садовниками-священнослужителями.

Средневековые японские сады принято классифицировать на два основных типа - относительно крупный пейзажный «цукияма» и небольшой плоский «хиранива». В пейзажном саду конструируются в определенном порядке чередования различные картины реальной природы (водопады, камни, деревья, цветы и т.д.), которые в своей сумме олицетворяют модель мира. Плоский сад вычленил из окружающей природы небольшой участок, замкнутый глухими стенами, и был рассчитан на статичное восприятие с одной точки. Компоненты этого сада выступали одновременно и как соответствующие реальные предметы (камни, галька, мох), и как символы других понятий (корабли, водопад, острова, море и др.). Зашифрованность этих символов была рассчитана на специфику образного мышления, воспитываемого буддийской и синтоистской философией, и принятой знаковой системой иероглифического письма (сочетания отдельных предметов могли прочитываться как иероглифы). Некоторые сады включали одновременно элементы хиранива и цукияма.

С введением чайной церемонии в XVI веке в Японии получил распространение особый тип чайного сада, через который пролегал дорожка к чайному павильону. Эта дорожка мостилась камнями, вдоль нее ставились каменные фонари, освещавшие путь, и каменные сосуды для омовения рук, которое по ритуалу предшествовало церемонии чаепития.

Начиная с XVIII века, в Японии создаются также обширные сады-парки, в которых соседствовали сады различных видов с фрагментами естественного ландшафта. В этот период особую популярность получили и маленькие садики, входившие в ансамбль жилого дома.

## **1.8 Лекция 8. Интерьеры Византии**

### **1. Периодизация**

### **2. Культовые интерьеры**

### **3. Светские интерьеры**

#### **1. В истории Византии выделяют следующие периоды:**

- 1) Ранневизантийский период (V - начало VII вв.)
- 2) Средневизантийский период (VII - XII вв.)
- 3) Поздневизантийский период (XIII - XV вв.)

Византия, возникшая на территории восточной части Римской империи после ее разделения в 395 году, дольше других областей Европы удерживала сильную централизованную власть в лице императора, опиравшегося на развитый бюрократический управленческий аппарат, наследованные от Рима и восточных деспотий остаточные черты рабовладельческого государства со строгой иерархической структурой и придворно-рабским церемониалом сочетались в ней с огромной идеологической ролью христианской церкви. Византийская империя в течение своего тысячелетнего существования сохраняла относительно единую замкнутую внутри себя культуру.

Наибольшим разнообразием отличалась архитектура ранневизантийского периода, когда империя Юстиниана (527- 565 гг.) объединяла кроме Балканского полуострова также Малую Азию, значительную часть Северной Африки и Месопотамии, т.е. достаточно разнохарактерные по своей культуре регионы. В это время выделяются две основные архитектурные школы - столичная и восточно-византийская, состоящая в свою очередь из отдельных местных школ.

Начиная с VII века, в результате арабских завоеваний, Византия теряет значительную часть своих восточных территорий. Одновременно проходит процесс универсализации архитектуры под знаком господства константинопольских традиций. Эти традиции имели в своей основе художественные и инженерные достижения античности (в первую очередь древнеримские приемы сводостроения), которые в Византии были развиты на качественно более высоком уровне. В Константинополе строились огромные термы, портики, инженерные сооружения городского благоустройства (акведуки, подземные цистерны для воды). Главными же, наиболее престижными и богатыми по вкладываемым средствам сооружениями Византии были христианские церкви. Перенесение культовых действий исключительно внутрь храма потребовало создания обширных большепролетных интерьеров для вмещения огромных масс народа.

**2. Культовые интерьеры.** Культовой архитектуре Византии в V -VII вв. присуще многообразие строительных типов. Значительное распространение (преимущественно в Сирии, Палестине, Малой Азии, а также в Западных областях) получили базилики, которые перекрывались либо сводами, либо простыми стропильными крышами. Церковная архитектура заимствовала многие местные строительные традиции предшествующих периодов. В сирийских базиликах, чаще всего использовалась эллинистическая техника каменной кладки из крупных хорошо отесанных квадров. Грузному замкнутому внешнему облику сирийских церквей соответствуют и более монументальные, чем в раннехристианской римской архитектуре интерьеры. В них использованы широкие арки по низким столбам, расчленяющие внутреннее пространство на относительно обособленные друг от друга нефы. Перекрытия обычно выполнялись деревянными, нередко с открытыми стропилами. Единственным сводчатым пространством базилик оставалась абсида центрального нефа, перекрытая конхой.

Наряду с базиликами в Сирии встречаются также сводчатые латитудинальные церкви (т.е. церкви с растянутым вширь внутренним пространством). Характерным примером может служить церковь в Сала (VI в.). Интерьер церкви в Сала отделен от окружающей среды толстыми стенами и имеет замкнутый характер. Массивность стен подчеркивается глубокими нишами в них. Немногочисленные маленькие окна главного зала, расположенные только в верхних частях его коротких стен, пропускают в интерьер тусклый свет. Внутреннее пространство храма распадается на ряд замкнутых и совершенно отделенных друг от друга помещений. Симметричное по отношению к продольной оси, вытянутое в ширину пространство, перекрытое полуциркульными сводами, предопределяет не движение верующих вперед к алтарю, как в базиликальных храмах, а их выстраивание в ряд перед глухой алтарной стеной, в которой особо выделялась т.н. царская дверь (дверь главного алтаря). Эту украшенную росписью стену с царской дверью, через которую во время богослужения был виден алтарный стол, можно рассматривать как зародыш будущего иконостаса.

Определенное распространение в восточных провинциях Византии получили также центричные храмы, примером которых является сирийская церковь Георгия в Эсре (начало VI в.). Церковь в Эсре представляет в плане прямоугольное снаружи и восьмиугольное внутри здание. Его интерьер имеет более низкий периферический обход с плоским каменным покрытием вокруг повышенного центрального купольного октогона. Этот октогон формировался высокими пилонами, связанными между собой арками, которые несли стены и опирающийся на них купол.

Общим и неизменным для различных видов культовых зданий в восточно-византийских областях оставался строительный материал - камень. Выложенные из тесаного камня стены, арки и своды были гораздо более грузными и массивными, чем такие же конструкции в западных областях империи и особенно в ее столице, где основным материалом был более легкий кирпич - плинфа, укладываемый на раствор.

Архитектура Константинополя эпохи императора Юстиниана I (527-565 гг.) наиболее последовательно развивает тип центрического купольного храма. Отдельные приемы решения плана и конструкции, выработанные еще в Древнем Риме, были синтезированы византийскими зодчими в стройную композиционную иерархическую систему. Главенствующее значение в

этой системе принадлежало куполу, опиравшемуся на пилоны, связанные арками. В микрокосме храма купол символизировал небесный свод и поэтому должен был зрительно выглядеть легко, а подкупольное пространство обширным и величественным.

Принцип архитектурного формообразования «изнутри», когда внутреннее пространство определяет наружную форму здания, а масса превращается как бы «в тонкую оболочку, натянутую на пространство» присущ всему византийскому зодчеству особенно последовательно он был проведен в главном и одновременно придворном храме Византийской империи - соборе святой Софии в Константинополе. Храм Софии, построенный в 532 - 537 гг. греческими архитекторами Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, должен был воплотить в своем художественном образе величие имперской власти огромной державы и господствующей христианской церкви. В его создании были синтезированы композиционные приемы, использовавшиеся в выдающихся постройках Древнего Рима и христианской архитектуре. Храм совмещает в себе базиликальный и центрический типы, причем в основе плана лежит система базилики: прямоугольное здание (74,8x69,7 м) делится четырьмя свободно стоящими столбами на девять частей. Поперечное сечение образует базиликальный разрез с двухэтажными боковыми нефами. Относительно тонкие стены Софии (1 - 1,5 м), прорезаемые большими арочными пролетами окон, только заполняют пространство между столбами, воспринимающими боковой распор сводов среднего нефа. Центральная секция среднего нефа перекрыта огромным куполом (диаметр около 33 м). К этому куполу примыкают два полукупола того же диаметра, каждый из которых в свою очередь окружен малыми полукуполами.

Интерьер Айя -Софии, образуемый комбинацией многочисленных пространственных объемов (полуцилиндров, полусфер, призм и др.), представляет сложный и гармоничный архитектурный организм со своей ясно читаемой композиционной концепцией, соответствующей культовому сценарию храма и идее высшего потустороннего совершенства. В соответствии с этим сценарием купол, олицетворявший небесный свод, должен был казаться парящим в воздухе, а все архитектурные массы быть максимально дематериализованными (масса наделялась отрицательной ценностью). В своем основании купол прорезан венцом из сорока довольно крупных окон (1,5x4,6 м), узкие промежутки между которыми, воспринимаемые контражуром из-за слепящего света окон, кажутся растворяющимися в воздухе.

Несмотря на свой гигантский характер, внутреннее пространство собора не подавляет зрителя благодаря сомасштабным человеку деталям, дающим ощущение истинного размера постройки - колоннам, капителям, аркам, ограждению эмпор. Впечатление легкости архитектурных форм интерьера храма усиливалось также красочной роскошью их отделки. Все вертикальные внутренние поверхности Софии облицованы цветным полированным мрамором различных холодных и теплых оттенков, градация которых подобрана очень тонко. В отделке сводчатых поверхностей использована смальтовая мозаика с различными изображениями на золотом фоне, сменившем синий цвет раннехристианских росписей. Криволинейность этих поверхностей обусловила неровное сияние смальты (некоторые участки вспыхивают золотым блеском, другие гаснут в полумраке). Впечатлению бестелесного великолепия способствовали также особенности ранневизантийской мозаичной кладки: отдельные кусочки смальты выкладывались нарочито неровно, под разным углом к архитектурным поверхностям, создавая эффект ускользящего дематериализованного мерцания.

Кроме расширяющейся кверху трапецевидной формы в византийских интерьерах использовались капители в форме куба, скругленного снизу, а также в виде цветочных чашечек, обложенных стилизованными листьями аканфа, выполненными в плоском рельефе. Стволы колонн не имели энтазиса, но часто сужались кверху, а базы были очень близки к античным.

Раннехристианская базиликальная структура церквей, встречающаяся в византийских провинциях, была чужда константинопольской архитектуре, блестяще овладевшей

композиционными и конструктивными приемами, связанными с техникой сводостроения, уже в шестом веке.

Однако в ряде построек базиликальные традиции не столько удерживались, сколько наполнялись новым содержанием, связанным с использованием купола, несущего огромное идейно-образное начало в культовом сценарии христианской церкви.

Центрально-купольные церкви были наиболее распространенным, но не единственным типом культовых построек в Византии. Начиная Юстиниановской эпохи, строятся пятикупольные храмы, наиболее ранний из которых - церковь Апостолов в Константинополе (VI в.) Церковь имела крестовидный объем, в центре которого и в ветвях креста располагались купола одинакового диаметра, покоящиеся на подпружных арках и пандативах. Ее структура была воспринята не только в самой Византии, но и в некоторых областях Западной Европы, с которыми Византия поддерживала тесные торговые и культурные связи (например собор Сан-Марко в Венеции XI в., церковь Сен-Фрон в Перигё XII в). В ранневизантийский период сложился тип крестово-купольного храма, который станет господствующим в последующие столетия, как в самой империи, так и в различных областях ее культурного влияния (Россия, Закавказье, Балканские страны). Основу крестовокупольной структуры образует в плане равноконечный (греческий) крест, квадратный центр которого перекрывается куполом, поднятым на барабане со световыми проемами. Купол опирается на четыре столба или на стены при помощи парусов (чаще всего в виде сферического треугольника) и подпружных арок. Ветви креста обычно перекрываются полуциркульными сводами. Купола в крестовокупольных церквях обычно имеют небольшие размеры и их распор гасится цилиндрическими стенами барабанов. Распор сводов и арок взаимоуравновешивается или передается на достаточно массивные стены. Все конструктивные элементы, формирующие интерьер храма, связываются в единую пространственную систему, в которой главенствует центральный купол. К крестообразному в плане главному пространству храма примыкает с западной стороны простой или двойной нартекс (притвор), а с восточной - пресбитерий (хор), заканчивающийся полукруглой абсидой. Боковые нефы заканчиваются в восточной части алтарными помещениями - пастофориями, сообщающимися с пресбитерием. С левой стороны располагается протезис для хранения пожертвований храму, справа - диаконикон (ризница). Эта алтарная группа отделялась от основного пространства для молящихся барьером, который вскоре был заменен колоннадой с антаблементом, превратившейся в поздневизантийский период в стенку-иконостас (через центральную дверь иконостаса могли проходить только священнослужители).

Сложившейся в крестовокупольных интерьерах выверенной системе соподчиненных пространств (малые боковые ячейки, выделяющийся своими размерами центральный крест и доминирующая над всем вертикаль подкупольного пространства) соответствовали символически осмысленные архитектурные формы храма, отвечающие религиозной идее «вознесение к небу». Купол служил аллегорией небесного свода, четыре несущих его столба трактовались как столпы церкви, алтарная абсида символизировала рай, западная стена - ад. В соответствии с этой символикой (но не изобразительностью в отличие от архитектурных форм древневосточных деспотий) строго по канонической неизменяемой схеме в интерьеры вносилась монументальная живопись. В куполе располагалось поясное изображение «Пантократора» (Вседержителя), в простенках между окнами барабана - фигуры пророков или апостолов, в парусах - евангелисты, на столбах - святые (столпы церкви), в конхе абсиды - Богоматерь, ниже - сцены принятия апостолами причастия от Христа, на западной стене - «страшный суд».

Типичным примером средневизантийских церквей может служить Северная церковь монастыря Липса в Константинополе (908 г., ныне мечеть Фенари-Исса). Ее центральное крестовокупольное ядро со всех сторон окружено дополнительными помещениями. С южной и с северной сторон к нему примыкают боковые галереи с деревянными перекрытиями и хорами на втором этаже. С западной стороны находится перекрытый крестовыми сводами нартекс, фланкированный с двух сторон помещениями, в которых находились лестницы,

ведущие на хоры. Восточная сторона храма формируется пятью абсидами, главная из которых раскрывается в центральное пространство интерьера, а боковым соответствуют более замкнутые помещения с нишами в стенах. Замкнутым и относительно независимым характером обладают все периферические зоны интерьера.

Подкупольное пространство размером менее 4-х метров. В корне отличается и его образный характер: благодаря постановке купола на высокий барабан пространство получило ярко выраженную вертикальную устремленность. Композиционный центр интерьера - купол намного выше примыкающих к нему рукавов креста и периферических помещений, играющих еще более подчиненную роль.

Наметившиеся в средневизантийской культовой архитектуре черты получили свое дальнейшее развитие в поздневизантийский период. Церковные сооружения принимают еще более камерный, интимный характер. Больше внимание уделяется отделке фасадов, крестовокупольная структура перестает быть ведущим типом церквей, в строительной практике значительная доля работ приходится на перестройку существующих зданий, добавление к ним новых частей. Определенное воздействие на поздневизантийское зодчество оказала архитектура славянских стран - Болгарии, Сербии, Руси, отталкивавшаяся в своем становлении от Византии, но быстро обрешая свои собственные художественные традиции. Это воздействие связано в основном с богатой пластической разработкой фасадов, чуждой ранневизантийскому зодчеству и начавшей развиваться в средневизантийской архитектуре.

Новой чертой в поздневизантийских культовых интерьерах является также распространение фресковой живописи, которая часто вытесняла более дорогую мозаику. В отличие от более ранних и красочных стенописей фрески т.н. палеологовского Возрождения более монохромны, эмоционально напряжены и одновременно менее монументальны. Их выразительность строится, главным образом, за счет динамических контуров линий и экспрессивных мазков. Фрески отличаются уверенным мастерством исполнения и утонченной колористической гаммой, построенной на едва уловимых соотношениях тонов. Наряду с некоторой утерей былой красочной декоративности в росписях заметно также упразднение иконографической знаковости и четких канонов, дававших возможность легкого узнавания различных персонажей и сюжетов.

Отмеченные черты присущи и поздневизантийской мозаичной живописи. В мозаиках церкви монастыря Хора исчезает присущая более ранним периодам яркость цвета, варьирование размеров и кладка «по форме» отдельных смальтовых кубиков. Сами кубики делаются одинаковыми и очень мелкими, что с одной стороны позволяет достигать большей детализировки, но в то же время лишает мозаику присущей именно ей специфической художественной выразительности, связанной с характером кладки (размером, рисунком, углом положенных кусочков смальты).

**3. Светские интерьеры.** Светская архитектура Византии почти не сохранилась до наших дней. О ней можно судить по немногочисленным памятникам, дошедшим до нас либо в развалинах, либо в сильно перестроенном виде. Основные же сведения об интерьерах дают литературные источники и изображения в живописи. По древнеримской урбанистической традиции в крупных городах империи сооружались многоэтажные здания, имевшие аркады в нижней части, где помещались лавки и мастерские. Наиболее распространенным строительным материалом был кирпич, иногда в сочетании с камнем. От XIII - XV вв. сохранился ряд домов с аркадами внизу и небольшими окнами наверху в г. Мистре (Пелопонесс), разбросанных на склоне вдоль серпантина улицы-дороги.

Богатые городские особняки, нередко наследовавшие античную планировку, имели по-восточному замкнутый характер. На улицу выходили в основном глухие стены с металлической (железной или бронзовой) дверью. Центром дома служил главный зал (атриум) или дворик. Жилые комнаты располагались на втором этаже. Отопление комнат осуществлялось при помощи кирпичных печей, а влажность регулировалась специальной системой канавок и труб.

Главным средством архитектурно-художественной выразительности парадных интерьеров была плоскостная декоративная отделка поверхностей стен, сводов и полов. Большое распространение имели полихромные мраморные облицовки, мозаики, цветные изразцы, которые складывались в геометрический орнамент, деревянные панели и декоративные ткани. Особенно популярными были всевозможные занавеси, которые укреплялись на перекладинах в дверных проемах (в том числе арочных), могли собираться в складки, завязываться или оборачиваться вокруг колонн. Излюбленными предметами роскоши были ковры, ввозимые из стран Востока, и шелковые узорные ткани местного производства, из которых делали также скатерти, покрывала, обивку подушек для диванов, скамей и кресел.

Подлинные образцы византийской мебели до наших дней не сохранились за исключением отдельных предметов культового назначения, уцелевших в Италии (в церквях Равенны, Терамо, Бари, Монте Сант Анджело). В отделке мебели использовались вставки из слоновой кости, инкрустации из драгоценных металлов, камней и смальты. Ювелирная драгоценность отделки мебели дополняла сказочное богатство дворцовых интерьеров в целом. Византийские императоры, заимствовавшие восточный театрализованный церемониал, вкус к всевозможным экзотическим эффектам и ошеломляющую изощренную роскошь, значительно превосходили в этом отношении монархов древнего Рима. Существует описание Большого императорского дворца в Константинополе, представлявшего комплекс из многочисленных построек различного назначения (залы для торжественных приемов и аудиенции, суда, жилые помещения, культовые здания, административные и хозяйственные службы, в том числе художественные мастерские, где выполнялись все виды декоративного убранства интерьеров). В парадной столовой с деревянного потолка, украшенного золотым растительным орнаментом, свисали на цепях золотые люстры и золотые сосуды с едой. Пол был покрыт коврами, на которые во время пира сыпались лепестки роз. В других помещениях полы выполнялись из цветного мрамора, дополняемого иногда полудрагоценными камнями (агаты, халцедон, порфир, горный хрусталь). Стены облицовывались мраморными плитами, мозаикой и иногда стеклянными листами, покрытыми орнаментальной росписью. В парадной императорской спальне центральное место занимал фонтан, а потолок был украшен мозаикой, изображавшей императорскую семью. В интерьере т.н. Купольной лестницы стены и купол были покрыты зелеными, синими и красными изразцами, собранными в звездчатый орнамент. Интерьер очень важного для императоров Порфиривого зала был сплошь облицован порфиром.

Ряд парадных дворцовых интерьеров имели разнообразные механизмы, приводившие в движение элементы оборудования и декоративного убранства. В тронном зале императора Феофила (IX в.) находилось золотое дерево с сидевшими на нем золотыми птицами, которые могли петь и хлопать крыльями. Трон, фланкированный рычащими и шевелящимися золотыми львами, мог приподниматься в воздух.

Подобные театрализованные эффекты и фантастическая роскошь дворцовых интерьеров контрастировали относительной скромности отделки фасадов. В поздневизантийский период в светской архитектуре (как и в церковной) несколько возрастает внимание к декорации внешнего объема.

## **1.9 Лекция 9. Дороманский стиль**

### **1. Периодизация**

### **2. Интерьеры раннего средневековья**

#### **1. В средневековой культуре Западной Европы выделяют следующие периоды:**

1. Раннее средневековье (дороманский период V - X вв.)

2. Романский период (X - XII вв.)

3. Готический период (XII - XV вв.)

1) Ранняя готика (вторая половина XII в. – начало XIII в.)

2) Высокая готика (XIII – вторая половина XIV в.)

3) Поздняя («пламенеющая») готика (конец XIV – XV вв.)

**2. Интерьеры раннего средневековья.** В 476 г. в Западной части Римского государства была свергнута императорская власть. В конце V века остготы завоевали Италию, разместив свою столицу в Равенне. В Северной Испании образовалось государство вестготов. В последующие века в Западной Европе варварскими племенами был основан ряд раннефеодальных государственных объединений. В VI - VIII вв. в Северной Италии существовало государство лангобардов, на территории современной Франции крупное франкское государство, во главе которого стояли короли из династии Меровингов.

В Меровинговский период происходит оживление строительной стельности. Основным типом храма стала базилика. Однонефные и трехнефные базилики обычно строились из камня и имели плоское деревянное перекрытие. В некоторых церквях отсутствовал базиликальный разрез. В этом случае интерьер храма приобретал вид зального пространства. Такова, например, одна из наиболее ранних сохранившихся до нашего времени церковь Св. Петра во Вьенне (V в.), интерьер которой делится на три нефа при помощи тонких квадратных столбов без капителей с опирающимися на них арками, которые несут невысокую стену. Церковь Св. Петра не имела транспта. В дальнейшем наиболее распространенными меровинговскими церквями становятся крестообразные в плане базилики, в которых трансепт переносится от алтаря ближе к центру.

Форма плана в виде латинского креста явилась одним из новшеств архитектуры меровинговского периода (позднеримские христианские базилики имели Т-образную форму плана). В этот же период впервые появляются башни над средокрестием (пересечением центрального нефа и транспта). Как наследие античной римской архитектуры, изредка встречаются перекрытия в виде цилиндрического свода, например, в крипте церкви Св. Лаврентия в Гренобле, а также культовые здания, имеющие центричный план, например, баптистерий в Венаке.

Вторая половина VII - X вв. получили название Каролингского периода, а время правления Карла Великого (конец VIII - начало IX вв.), который пытался воссоздать в Западной Европе Римскую империю, Каролингского Возрождения (этим термином в данном случае обозначают некоторый подъем в области культуры и искусства). В это время центр феодального государства франков располагался в Прирейнской области, где Карл имел много резиденций (Компьен, Вормс, Майнц, Регенсбург, Аахен и др.). Во время правления Карла Великого дальнейшее развитие получает культовая (особенно монастырская) и гражданская архитектура. Наиболее излюбленной резиденцией Карла был г. Аахен, где он построил дворец, включавший апартаменты императора, тронный зал, библиотеку, архивы, школу, термы и дворцовую церковь.

Дворец представлял собой различные строения, которые располагались вокруг внутренних дворов, обнесенных крытыми галереями. От этого дворца сохранилась с более поздними наслоениями только капелла (в настоящее время - Аахенский собор) 796 - 804 гг. Капелла состоит из центрального восьмиугольного в плане пространства (диаметр около 15 м), перекрытого сомкнутым сводом, который опирается на 8 пилонов (высота до свода около 25 м). Вокруг этой центральной части располагается шестнадцатиугольный в плане двухэтажный обход, перекрытие которого расчленялось на восемь квадратных и восемь треугольных ячеек, перекрываемых в нижнем этаже крестовыми и багорными сводами, а в более высоком втором этаже (эмпорах) - цилиндрическими сводами. Как и раннехристианские церкви, Аахенская капелла не имела снаружи декоративной обработки: вся роскошь отделки была сосредоточена в интерьере, где стены были облицованы мраморной инкрустацией и мозаикой.

Мраморная облицовка и мраморные колонны, поставленные двумя ярусами на эмпорах, были вывезены по приказу Карла из дворца Экзархов в Равенне. Ограждением эмпор служила бронзовая решетка, отлитая в Аахене (единственно сохранившийся до нашего времени элемент внутренней отделки).

Светские интерьеры дороманского периода почти не дошли до наших дней. Информация о них базируется на описаниях, изображениях на картинах и единичных натуральных памятниках. Сведения о дворцовых интерьерах эпохи Карла Великого довольно

разрозненные. Известно, что королевский дворец в Аахене имел деревянное перекрытие в приемных залах и соединялся с придворной капеллой при помощи длинного портика. Из обстановки того времени сохранились бронзовые двери и решетки (в капелле), резные мраморные экраны, а также отдельные золотые и серебряные предметы. В интерьерах часто использовались занавеси, висящие на шнурах, привязанных к столбам (эти занавеси могли закручиваться вокруг колонн). В декорировании стен использовали фрески.

Строительными материалами жилой архитектуры Европы в средние века служили камень (преимущественно в южных областях) и дерево (в центральных и северных). В западных районах, особенно в Нормандии и Англии в Меровинговский период были распространены деревянные каркасные дома. Функциональное зонирование в это время даже в феодальном жилище почти не проводилось. Один зал мог служить как кухня, столовая и спальня (причем иногда не только для господ, но и для слуг). Полы принято было застилать соломой, которую вместе с бросаемым на нее мусором периодически убирали и заменяли новой. Для отопления и приготовления пищи использовались открытые очаги в виде каменной площадки, на которую ставилась металлическая подставка (решетка) для дров. Спальные места располагались вдоль стен и представляли собой либо простые дощатые нары, либо кабины, имевшие с трех сторон деревянные стены, а с четвертой - шторы.

## **1.10 Лекция 10. Романский стиль**

### **1. Культурные интерьеры Франции**

### **2. Культурные интерьеры Германии**

### **3. Культурные интерьеры Италии**

### **4. Жилые и дворцовые интерьеры**

Романский период начинается с X в. и заканчивается в середине XII-XIII вв. (в зависимости от той или иной области Западной Европы). Этот период характеризуется установившимся господством феодальных отношений, возросшим значением католической церкви и прогрессом инженерно-строительной техники. После застоя и упадка раннего средневековья активизируется городская жизнь, возрождаются старые, заброшенные античные города, на пересечении торговых путей возникают новые средневековые города. Происходит развитие отдельных локальных архитектурных школ, имевших свое лицо.

**1. Культурные интерьеры Франции.** Наиболее крупными архитектурно - художественными школами Франции были школы Прованса, Бургундии, Оверни, Пуату, Перигора, Нормандии. В решении планов церквей сказывалось влияние византийских прототипов.

История развития форм и приемов французской средневековой архитектуры в значительной степени представляет собой «последовательную цепь попыток, направленных к двойной цели: 1) перекрыть базилику сводом, 2) согласовать применение свода с требованиями освещения». В делении романской архитектуры на различные школы отражается характер и степень достижения этой цели в тех или иных областях, а также местные архитектурно-художественные традиции и внешние влияния.

В ПРОВАНСЕ, где сохранилось большое количество галло-римских построек, наиболее заметно античное наследие, которое проявляется в основном в использовании отдельных архитектурных мотивов, обилии скульптурных украшений, заимствованных часто из классических источников, в особенности разнообразных капителей с фигуративными, геометрическими и растительными рельефами. Церкви провансальской школы строились трех- и однонефными. Система перекрытий использовала цилиндрические своды (иногда полуцилиндрические в боковых нефках). Продолжением античных традиций является и непосредственное покрытие сводов кровлей (отсутствие стропильных конструкций).

Одним из наиболее интересных и показательных памятников романской культовой архитектуры Прованса является церковь Сен-Трофим в Арле (XI—XII вв.). Церковь представляет собой трехнефную базилику, перекрытую цилиндрическими сводами. Своды расчленены на отдельные трапеи при помощи подпружных арок (гуртов), которые опираются

на капители выходящих из стены пилястр. Пространственная и пластическая простота интерьеров контрастирует с богатым по своему архитектурно-скульптурному декору порталом XII века, в котором синтезируются мотивы римских триумфальных арок с получившим распространение в романский период устройством над дверью скульптурного тимпана со сценой страшного суда. Контрастно к суровой простоте интерьеров решен и считающийся одним из лучших в средневековом зодчестве клуатр, архитектурно-художественный образ которого, проникнут гармонией синтеза элементов архитектуры и природы.

ОВЕРНСКАЯ архитектурная школа характеризуется строительством перекрытых сводами церквей, в которых центральный неф лишен освещения, а боковые нефы имеют эмпоры. Почти во всех церквях Оверни используется единая система конструкций: цилиндрическим сводом перекрыт центральный неф, полусводами перекрыты эмпоры, крестовыми сводами - нижние этажи боковых нефов и крипта. На пересечении центрального нефа и трансепта воздвигалась квадратная в своем основании башня-колокольня, которой в интерьере соответствует повышенное и более освещенное (за счет окон в ее стенах) пространство, перекрытое куполом или сомкнутым сводом. Переход от квадрата плана к кругу или многоугольнику осуществлялся при помощи конических парусов.

Интерьеры овернских церквей затемнены из-за отсутствия непосредственного естественного освещения центрального нефа и слабого освещения эмпор, узкие аркады которых выглядят темными проемами в стене. Наиболее интересные и показательные памятники культовой архитектуры Оверни - церковь Нотр Дам дю Пор в Клермон - Ферране (XI-XII вв.) и церковь Сент Остремуан в Иссуре (XII в.) отличаются гармоничными пропорциями и пластичной прорисовкой основных архитектурных форм в интерьерах, особенно аркад, опирающихся на колонны в алтарном обходе и на столбы с полуколоннами под архивольтами в центральном нефе. В отличие от античных капителей, находившихся в определенном пропорциональном отношении к высоте колонн, в средневековых капителях отсутствует ордерное пропорционирование. Романские колонны никогда не имеют энтазиса и строго цилиндричны. Высота капителей, как и всех декоративных элементов, соответствует только рядам каменной кладки, по которым прочитывается масштаб интерьера.

Романские церкви представляют собой пример гармоничного соответствия внутреннего пространства и внешнего объема. По фасадам церкви можно дать довольно подробную характеристику ее интерьера.

В ПУАТУ и ШАРАНТЕ получили распространение зальные церкви, в которых центральный неф перекрывался цилиндрическим сводом, а боковые одноэтажные нефы почти такие же высокие, как центральный. Они были перекрыты либо крестовыми, либо ползучими полуцилиндрическими сводами, хорошо передающими распор главного свода на наружные стены, усиленные контрфорсами.

Особенностью плана НОРМАНСКИХ церквей является отсутствие обходной галереи с капеллами вокруг алтаря. Секция средокрестия в интерьерах повышалась и имела дополнительное освещение за счет устройства башни с окнами. В ранний романский период сводами перекрывались только боковые нефы, а центральный имел стропильную кровлю.

Наиболее прогрессивной в конструктивном отношении была БУРГУНДСКАЯ архитектурная школа с центром в Ключи.

Бургундские церкви обычно имеют трехнефный план с трансептом, обходом вокруг хора с дополнительными капеллами и повышенным (в большинстве построек) пространством средокрестия за счет установки над ним башни. Крупнейшая из культовых построек бургундской школы - Третья церковь Ключийского аббатства (1089- 1095 гг.) представляла собой пятинефную базилику с двумя трансептами, которые имели собственные абсиды. Над средокрестиями и в ветвях главного трансепта были воздвигнуты башни, которым соответствовали в интерьере сомкнутые восьмигранные своды с трюмами в углах квадрата основания. Нефы и трансепты перекрывались цилиндрическими сводами стрельчатого очертания.

Вопросы синтеза искусств в культовых интерьерах романского периода всегда решались по принципу подчинения самостоятельных художественно-образных задач живописи и

скульптуры композиционным задачам архитектуры в целом (в отличие от предшествовавшей средневековой римской культуры, где настенная живопись могла зрительно трансформировать реальную структуру интерьера). До настоящего времени сохранилось мало росписей интерьеров, однако большинство церквей ее имело в романский период. Фресковой живописью могли покрываться стены, своды, столбы, архивольты арок, полуколонны, капители. Композиционная структура росписей чаще всего соответствовала архитектурным членениям интерьера - относительно законченные композиционные мотивы (обычно на библейские сюжеты) располагались в пределах соответствующих архитектурных раскреповок.

Обычно фон росписей одноцветный (чаще всего охристый), изображения даются плоскостными, имеющими четкий контур с использованием кроме ахроматических тонов различных оттенков коричневого, красной и желтой охры, зеленого и голубого цветов. Для украшения интерьеров церквей могли использоваться также ткани и шпалеры. К романскому периоду относится возникновение в церковных интерьерах цветных витражей. Эти витражи представляли собой полихромную стеклянную мозаику, в которой куски стекла вырезались по соответствующему рисунку шаблона и укреплялись свинцовой оправой. Детали прорисовывались темно-коричневой краской, которая могла иметь разные оттенки в зависимости от плотности нанесения на стекло. Искусственное освещение культовых интерьеров осуществлялось главным образом при помощи люстр в виде металлических широких обручей с подсвечниками, подвешенных на цепях к сводам.

**2. Культовые интерьеры Германии.** Наиболее оживленной строительной деятельностью в Германии романского периода были охвачены прирейнские области, через которые проходили торговые пути с Востока через Венецию на Запад, и экономически наиболее развитая Саксония. Соответственно сложились и две архитектурные школы - Рейнская и Саксонская, которые имели свои особенности. Общим же в этих двух школах были принципы решения плана церквей, которые в отличие от французских базилик имели алтарные абсиды не только на восточном, но и на западном торцах. Главные входы в церковь располагались на боковом длинном фасаде. Наличие двух абсид в противоположных торцах главного нефа часто влекло за собой устройство двух соответствующих трансептов, а также увеличение количества башен, которыми начали обрастать церкви (башни над средокрестиями, в торцах трансептов, башни фланкирующие абсиды). Алтарная часть немецких церквей никогда не имеет обхода вокруг хора с венцом капелл и соответственно того сложного внутреннего пространства, рассчитанного на его восприятие в движении.

В САКСОНИИ техника сводостроения не была развита. Базилики имели плоское балочное перекрытие нефов. Конхой покрывались только алтарные абсиды. Наиболее известными памятниками Саксонской архитектурной школы являются церкви в Гильдесгейме и Гернроде. Церковь Св. Михаила в Гильдесгейме (1010 - 1033 гг.) представляет собой трехнефную базилику с двумя трансептами и алтарями, один из которых имеет три абсиды как завершение соответствующих нефов. Стены центрального нефа лежат на аркаде, которую несут попеременно круглые колонны с капителями и массивные квадратные в плане столбы. Подпружные арки, отмечающие квадрат средокрестия, выложены из чередующихся темных и светлых каменных квадратов. Плоские деревянные потолки были покрыты живописным орнаментальным декором.

В РЕЙНСКОЙ области в X - XI вв. строились огромные (длиной до 120 м.) церкви, в которых центральный неф имел плоское покрытие, а боковые были перекрыты крестовыми сводами. В XII - XIII вв. эти церкви перестраиваются, получая перекрытия центрального нефа в виде крестовых нервюрных сводов. В интерьерах Рейнской школы сформировалась так называемая «связанная система», которая впоследствии стала неотъемлемым приемом раннеготической архитектуры. Этот прием заключается в том, что каждому звену (трее) среднего нефа, перекрытому крестовым сводом и отделенному от соседних треев гуртами, соответствует по два звена в боковых нефках. Таким образом, между двумя столбами, несущими главный свод, находится промежуточный столб для опоры пят сводов боковых нефов. В связи с неодинаковой нагрузкой, приходящейся на эти устои, их сечения и форма

(различное количество полуколонн) также неодинаковы. Использование «связанной системы» обогатило пластику основных конструктивных членений интерьера, выявило их логику и архитектурно-выразительность.

**3. Культовые интерьеры Италии.** Культовая архитектура Италии в X - XII вв. представляет довольно пеструю и неоднородную картину, обусловленную различными социально-экономическими условиями, влияниями, традициями и политическими потрясениями в отдельных ее областях. Многочисленные архитектурные школы этого периода можно свести в несколько основных групп: папскую область с Римом, города Средней Италии, Северную Италию, где можно выделить венецианскую архитектуру, Южную Италию.

В наибольшей степени античные традиции пронизывают архитектуру городов Средней Италии. Тосканские постройки, относящиеся к середине XII века, называют также «проторенессансными» (предренессансными), так как в них предвосхищаются некоторые архитектурные приемы эпохи Возрождения, например, сама центрическая структура плана баптистериев, замена типичных для романского периода арочных проемов на прямоугольные, графическое членение стен при помощи колонн, арок и различных видов облицовок. Во Флоренции и других городах Средней Италии получил развитие т.н. «инкрустационный стиль», широко использовавший в украшении фасадов и интерьеров церквей цветные мраморные инкрустации. Особенно интересен в этом отношении ансамбль г. Пиза, состоящий из баптистерия, колокольни и большого собора. Пизанский собор (1068 - 1118 гг.) имеет в плане форму латинского креста с продольной пятинефной частью с эмпорами и трехнефным трансептом, причем центральные нефы продольной части и трансепты заканчиваются абсидами. Перекрытие центрального нефа представляет деревянный кассетированный потолок, а боковые нефы перекрыты крестовыми сводами. Над средокрестием возвышается овальный в плане купол. Пронизанный светом и воздухом интерьер собора с его стройными аркадами на гранитных колоннах (часть из них имеет античные капители), облицовкой стен белым и темно-зеленым мрамором отличается праздничностью и нарядностью.

В городах, расположенных на побережье Адриатического моря, сказывается византийское влияние. Так церковь в Анконе (XII в.) представляет собой в плане греческий крест, каждая ветвь которого имеет три нефа, а средокрестие увенчано двенадцатигранным сомкнутым сводом. От более древней постройки сохранились равенско-византийские колонны.

Культовые интерьеры Рима отличаются наибольшим консерватизмом своих форм. В романский период в них продолжает господствовать традиционная раннехристианская базиликальная схема с открытыми стропилами или плоским потолком. Ввиду того, что здесь в V - VI вв. уже было построено много храмов, строительная деятельность X - XII вв. носила характер не столько создания новых, сколько реконструкции старых церквей, в интерьеры которых не вносились какие-либо радикальные изменения.

В ЮЖНОЙ ИТАЛИИ, которая находилась до середины XI в. под византийским владычеством, а позднее под властью арабов и норманов, соединились эти три влияния. Все церкви имеют структуру базилики с трансептом, в которой средний неф имеет плоское покрытие, а боковые - крестовые своды. Оригинальной чертой ряда церквей являются сильно развитые и богато украшенные интерьеры крипт, иногда они повторяют размеры наземных интерьеров.

Значительное влияние византийского искусства испытывала архитектура СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ ИТАЛИИ и в первую очередь ВЕНЕЦИИ, ставшей самостоятельной морской державой в IX веке. Знаменитый венецианский собор Сан Марко (основное строительство XI в.) представляет собой в плане копию не дошедшего до наших дней собора Апостолов в Константинополе (VI в.) - греческий крест, ветви и центр которого перекрыты куполами на пандативах. В XII веке интерьер получил характерную для западноевропейской базиликальной архитектуры продольную направленность благодаря удлинению западной ветви креста и устройству фланкирующих ее боковых нефов. В отделку интерьеров были перенесены приемы византийской архитектуры эпохи Юстиниана. Нижние части стен облицованы огромными (около 3-х метров в высоту) мраморными плитами, с тонко подобранным узором

и богатыми оттенками сероватых тонов, создающих впечатление сложного орнамента, верхние части, а также арки и купола как бы затянуты золотой парчой смальтовых мозаик. Полы собора выложены мелко модульной мраморной мозаикой с геометрическим рисунком (сочетание кругов и прямоугольников). В интерьерах, как и в эпоху Карла Великого, использовались античные и византийские колонны, причем мрамор колонн был разноцветным, а капители позолоченными.

Культовые интерьеры СЕВЕРНОЙ и СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ ИТАЛИИ ближе по конструктивному и образному решению к французским и немецким церквям. Встречаются приемы перекрытия центрального темного нефа цилиндрическими сводами (наподобие церковью Пуату и Оверни).

**4. Жилые и дворцовые интерьеры.** Забота о безопасности в период постоянных войн и социальной нестабильности обусловила придание крупному феодальному жилищу крепостного характера. В романский период сложился тип башенного жилого дома (во Франции – донжон), который стал композиционным центром средневекового замка. Такие башни имели толстые стены с небольшим количеством проемов в их нижней части. Первый этаж и подвал обычно занимался кладовой, во втором находилась кухня и помещения для прислуги, на третьем этаже жила семья владельца замка, над ним располагался рыцарский зал, а самый верхний уровень с амбразурами и машикулями предназначался для обороны донжона. Подобная схема дифференциации функций по отдельным этажам иногда нарушалась. Междуэтажные перекрытия делались каменными сводчатыми или балочными деревянными.

На характер интерьеров в замках значительное воздействие оказывал «полукочевой» образ жизни их владельцев, которая протекала в основном на «людях». На протяжении всего романского периода собственные спальные покои могли иметь только довольно важные особы. Большая часть обстановки перевозилась в обозах за господами во время их переездов по своим имениям. Это предьявляло определенные требования к характеру оборудования интерьеров - в первую очередь удобство хранения и перевозок. Наиболее гибким и мобильным средством оборудования интерьеров были ковры и ткани, которые больше, чем все остальные предметы создавали уют, сохраняли тепло в холодных залах с каменными или побеленными стенами. Расшитые ткани и ковры могли акцентировать место трона, оформлять спальные места и просто развешиваться на стенах.

Мебели в интерьерах романского периода было относительно немного: сундуки, столы, лавки, стулья, кресла, табуреты, кровати, изредка шкафы. Все эти предметы ставились преимущественно вдоль стен. Наиболее распространенным предметом обихода был сундук, который мог ставиться на ножки и иметь форму ларя с двускатной крышкой. Известны также сундуки с плоской крышкой, пристенные сундуки, передвижные сундуки на небольших колесах и сундуки с ручками, выполнявшие роль чемоданов. Часто сундук являлся универсальным типом мебели, заменяя собой стол, лавку, кровать и шкаф. Столы с прямоугольной крышкой как правило не имели ножек. Крышка опиралась на два боковых щита с фигурно вырезанными краями, скрепленные одним или двумя брусками -проногами, концы которых заклинивались кусками дерева. Известны круглые и восьмиугольные столы на одной тумбе со сложными профилями.

## **1.11 Лекция 11. Готика**

### **1. Культовые интерьеры Франции**

### **2. Культовые интерьеры Англии**

### **3. Культовые интерьеры Германии и Австрии**

### **4. Культовые интерьеры Италии**

### **5. Светские интерьеры**

В готический период производительные силы феодального общества и различные ремесла получают дальнейшее, более высокое развитие. Средневековое религиозное мышление соседствует с зачатками материализма, реализмом в искусстве и трезвой инженерной логикой. Все это обуславливает рост городов, которые стремятся освободиться от феодальной

зависимости. Во Франции и Англии укрепляется королевская власть, опирающаяся в своей борьбе с феодальной раздробленностью на города. В Италии возникают независимые города-республики, в которых ведется интенсивное гражданское и культовое строительство. Развитие конструктивной структуры являлось главным фактором формообразования готических соборов в целом, их отдельных архитектурных деталей, отделки и оборудования интерьеров. Поиски совершенных конструктивных решений обуславливались необходимостью создания гигантских внутренних пространств, которые должны были вмещать большие массы городского населения. Прогресс архитектуры и искусства в этот период тесно связан также с повышением профессионального уровня строителей и художников, новым принципом их объединения для выполнения крупных монументальных работ. Вместо монастырских строительных артелей романского периода создаются цехи каменщиков, состоящие из свободных граждан, в состав которых входили мастера производители работ - строители высшей квалификации, выполнявшие роль архитекторов.

**1. Культовые интерьеры Франции.** Франция - родина готической архитектуры, которую в средневековье в других европейских странах называли «строительством на французский лад». Первые готические церкви были построены в Иль де Франсе - домине короля.

Ранние памятники готической архитектуры несут в себе ряд романских черт. В первой готической церкви Парижа Сен-Пьер-де-Монмартр (1134 - 1147 гг.) еще сохраняются массивные каменные стены под сводами центрального нефа, в которых пробиты небольшие (как в романский период) окна, имеющие романское полуциркульное завершение. Чисто готическим в этом интерьере является крестовый свод, разложенный на несущий арочный каркас нервюр и его легкое заполнение лотками. Стрельчатая форма арок и сводов, появившаяся в силу статической необходимости (уменьшение распора), применяется первое время только в тектонически активной каркасной конструкции. В остальных частях продолжает использоваться полуциркульная форма арок. В XIII веке стрельчатая форма окончательно входит в моду и применяется повсеместно.

Изменения в решении планово-пространственной структуры французских церквей в готический период коснулись количества нефов. Пятинефные базилики являются исключением (Нотр-Дам, собор в Бурже). Чаще всего количество нефов не превышает трех, а пятинефная часть допускается в хоре (соборы в Амьене, Реймсе, церковь в Сен-Дени). Вход в церковный интерьер осуществляется непосредственно с улицы (нартекс обычно отсутствует).

В трехсотлетнем развитии готической архитектуры определенным путем эволюции прошли все детали конструкции, декора и элементы отделки интерьеров. Опоры в ранней готике обычно имеют вид цилиндрических колонн с капителями, на которые опираются полуколонны, поддерживающие пяты нервюр (количество полуколонн соответствует количеству нервюр). Сечение колонн обычно пропорционально приходящейся на них нагрузке (в том числе количеству нервюр). Поэтому в соборах можно часто видеть чередование различных по толщине колонн. В поздней готике колонки принимают сечение нервюр, а их капители зачастую упраздняются. Таким образом, нервюры начинаются прямо от пола, устремляются вверх, где расходятся, формируя сложный рисунок свода. Нервюрный свод обладает рядом преимуществ по отношению к романским сводам: уменьшает распор, направляет его в определенные точки и позволяет перекрывать пространства сложной в плане конфигурации. Нервюры в нем являются конструктивным каркасом, на который ложатся несвязанные распалубки.

Трифорий, применявшийся еще в романский период в Бургундии, становится неотъемлемой частью больших готических соборов. Чаще всего он решается в виде арочной служебной галереи для прохода по периметру собора. Как элемент сомасштабный человеку, он дает наглядное представление об истинных размерах интерьера.

Во второй половине XIII века трифорий начинают делать сквозными и светлыми путем замены задней глухой стены на застекленную аркатуру. Светлый трифорий создал дополнительные художественные эффекты в интерьере: образовалась изящная игра светотени в накладывающихся в перспективе друг на друга аркадах, увеличивалась освещенность

внутреннего пространства. В период пламенеющей готики трифорий исчезает, а оконные витражи заполняют все пространство между несущим каркасом стен.

Стены в интерьерах большинства французских готических соборов ничем не облицовывались. Их каменная кладка была однородной по всей толщине. Полы готических церквей выполнялись из камня или глазурованных плиток. Встречается мощение из разноцветных мраморных плит (чаще сочетание светло-серого и темного мрамора).

Отсутствие яркой полихромии в отделке стен большинства французских готических церквей компенсировалось витражами, составлявшими главный элемент цветового убранства их интерьеров. Свет, проходя сквозь витражи, окрашивался и, падая на каменные стены, заставлял их вспыхивать разноцветными бликами. Основные членения витражей определяются рисунком каменных переплетов. Ранние готические витражи представляют собой стеклянную мозаику, в которой кусочки стекла, вставленные в свинцовую оправу, образуют общую композицию. Дорисовывание по стеклу допускалось только в отдельных небольших деталях (руки, лица и т.п.). Витражи XII-XIII вв. отличались яркими цветами и насыщенными тонами. Интенсивный красный и синий цвет фона придавал им особую динамичность и нарядность, однако одновременно скрадывал дневной свет. В конце XIII века с целью лучшего освещения интерьеров цветные фоны витражей начинают заменяться на стекла опалового тона, на которых яркими крупными силуэтами выделяются изображения. В период пламенеющей готики витражи теряют свой яркий полихромный характер. Их рисунок становится более натуралистичным, измельченным и светлым по тону. Для изображения фигур пользуются не столько графикой свинцовой оправы, сколько рисунком краской по стеклу.

Искусственное освещение готических культовых интерьеров осуществлялось в основном при помощи люстр, для подвески которых предусматривались отверстия в замковых камнях нервюр. Люстры решались чаще всего в виде висящего на цепях металлического обруча, к которому крепились чашки для свечей.

Одна из наиболее знаменитых готических построек - собор Богоматери в Париже (основное строительство 1163 - 1250 гг. под руководством Жана де Шелль, Пьера де Шелль, Пьера де Монтрей, перестройка отдельных частей конца XIII – нач. XIV вв.) пятинефная базилика с едва выявленным в плане трансептом (длина 129 м., высота среднего нефа 32 м.). Его можно рассматривать как пример ранних кафедральных соборов, где сочетаются остаточные черты романского периода (некоторая тяжеловесность форм, эмпоры над боковыми нефами) с новыми конструктивными и художественными приемами, присущими готике (гораздо большая, по сравнению с романскими церквями, высота, нервюрный крестовый свод с несвязанными распалубками, аркбутаны, контрфорсы с пинаклями).

Среди памятников готической архитектуры, созданных за пределами Парижского района, необходимо отметить соборы Шартра, Реймса, Буржа, Амьена, Бовэ. В Шартре, Реймсе и Амьене соборы получают ряд новых общих черт построения плана и соответственно пространства интерьеров. Трансепт отодвигается ближе к центру и включает не один, а три нефа. К востоку от трансепта пространство соборов расширяется до пяти нефов, в связи с чем возрастает композиционное значение средокрестия и алтарной части.

Композиционная и стилистическая общность культовых интерьеров, возраставшая по мере утверждения готической архитектуры по всей территории Франции, тем не менее допускала отдельные отступления от общепринятых композиционных схем под влиянием местных традиций или специфических условий строительства.

**2. Культовые интерьеры Англии.** Распространение готической архитектуры в Англии в XIII веке совпадает (как и во Франции) с укреплением королевской власти, ростом городов, развитием торговли и ремесел. Каждый достаточно крупный город стремился построить «на французский манер» новый большой собор или перестроить согласно новым требованиям жизни старый романский. Престиж города часто напрямую связывался с размером и красотой храма.

Хронологическое развитие готики в Англии также принято разделять на три периода - ранний или т.н. «ланцетовидный» стиль (по ланцетовидному очертанию арок и проемов) - XIII в.,

зрелый или «украшенный» стиль - XIV в. и поздний или «перпендикулярный» стиль - XV в. Каждый из этих периодов имеет свои особенности. Одновременно всем им присущ ряд общих черт, специфических именно для английской готики и отличающих ее от архитектуры того времени в других странах.

Интерьеры кафедральных соборов Англии обычно более длинные, чем во Франции (около 150 м) и не такие высокие. В связи с этим их центральный неф менее освещен, а аркбутаны располагаются довольно низко или же спрятаны под кровлю боковых нефов. Часто хор не имеет абсиды с капеллами, а оканчивается прямой стенкой с круглой розой витража. В крупных соборах к трансепту, как правило, пристраивался восьмиугольный в плане, хорошо освещенный огромными окнами зал капитула, в котором нервюрные своды опирались на единственную колонну в центре зала. При перестройке хора в базиликах нередко создавался второй трансепт.

В течение ранней и «украшенной» готики конструкция сводов сохраняет свою каркасную тектоническую основу (нервюрный скелет и его заполнение лотками). В XV веке нервюры начинают включаться в массив кладки свода, превращаясь в его скульптурное украшение. В конце XV века появляются воронкообразные своды, где о конструктивных нервюрах в трюмах напоминает только орнаментальная профилировка их поверхности (например, в капелле Генриха VII в Вестминстере).

В английской готике широко использовался с XII века местный пербекский мрамор, хорошо поддающийся резьбе. Особенно насыщены, а часто и перегружены архитектурно-скульптурной пластикой интерьеры «перпендикулярного» стиля, в которых все поверхности превращены в сплошной декоративный наряд, где преобладает вертикальная устремленность полуколонн и всевозможных выступов, не имеющих конструктивного или функционального назначения.

Среди памятников готической архитектуры Англии следующие сооружения: собор в Дареме (1130- 33 гг.), Кентерберийский собор, собор в Уэллсе (1180- 1345гг.), собор Вестминстерского аббатства (середина XIII - начало XVI вв.)

**3. Культовые интерьеры Германии и Австрии.** Распространение готической архитектуры в Германии запаздывало по отношению не только к Франции, но и к Англии, что связано с большей властью феодалов и более медленными темпами развития городов, ремесел и торговли. Ранние готические церкви здесь появились в первой половине XIII века, хотя отдельные приемы готической конструкции (нервюрные своды, стрельчатые арки) вводились еще в XII в перестраиваемых романских храмах Рейнской архитектурной школы. Рождение и развитие готической архитектуры в Германии проходило под сильным влиянием Франции, которое наслаивалось на местные романские традиции. Особенно заметно это влияние в постройках Рейнской области.

В Северной Германии получила распространение «кирпичная готика», почти не встречающаяся во Франции и в Англии. Типично немецкой чертой церковных построек являются базилики, западный фасад которых имеет не две башни, соответствующие боковым нефам, а одну высокую и ажурную башню, в центре, причем «роза» в западном торце центрального нефа часто заменяется стрельчатым окном (например, соборы в Фрейбурге 1260-1350 гг., Ульме XIV—XVI вв.).

Наряду с базиликами уже в раннеготический период в Баварии, Франконии, Саксонии и Австрии строились зальные церкви с одинаковой или почти одинаковой высотой нефов. В XIV - XV вв. такой тип построек, получивший название «особой готики», завоевал ведущее положение в культовом зодчестве, причем как в крупных кафедральных соборах (например, собор Св. Стефана в Вене), так и в рядовых сельских церквях. «Особая готика» характеризуется свободным, легко обозреваемым светлым внутренним пространством. Такой рационалистичный тип интерьеров (в зальных постройках отовсюду хорошо виден алтарь, упрощается конструктивная система, так как отпадает необходимость устройства аркбутанов) вполне соответствовал прагматическому мышлению немецкого бюргерства.

Отличительными чертами интерьеров зальных церквей поздней готики становятся также тонкие опоры и сложная сеть звездчатых, сетчатых и сотовых сводов. Опоры могли решаться в виде пучка колонок (иногда витых) или имели вид простых круглых или восьмигранных столбов, лишенных капителей. Нервюры либо зрительно вырастали из этих столбов, либо врезались в них. В решении плана наряду с одно- и трехнефными пространствами довольно часто встречаются двухнефные постройки с центральным рядом опор и без трансепта. В Тироле встречаются зальные церкви с 4-мя нефами.

«Особая готика» использовала в качестве строительных материалов наряду с камнем также кирпич, причем в интерьерах эти материалы могли покрываться штукатуркой, а иногда и расписываться. В небольших приходских церквях Австрии колористическое решение интерьеров часто основывалось на сочетании белой штукатурке стен сводов с более темной графикой обнаженного камня в столбах и нервюрах (церкви в Лассинге, Нидерхофене, Пюрге, Гайсхорне). Обилие таких небольших сельских позднеготических церквей является отличительной чертой именно австрийской и немецкой архитектуры.

Влияние французской архитектуры больше всего проявилось при строительстве собора Санкт-Петер в Кёльне (1248 - 1880 гг.). За образец для подражания был взят Амьенский собор, план которого повторен в хоре собора в Кёльне (пятинефная алтарная часть, деамбулаторий с венцом капелл, трехнефный трансепт). Западная часть собора также пятинефная (вместо трех нефов в Амьене). При общей сходности структуры интерьеры Кёльнского и Амьенского соборов отличаются своими пропорциями.

**4. Культовые интерьеры Италии.** В Италии, несмотря на благоприятные социально-экономические факторы (интенсивное развитие городов, их независимость от феодалов, расцвет ремесел и торговли), готическая архитектура была явлением чужеродным. Еще в XII веке в Италии строились проторенессансные культовые здания. Готика внедрялась исключительно как дань моде, причем далеко не повсеместно. Наибольшее количество памятников находится в Северной Италии и Тоскане. Яркой национальной самобытностью отличаются венецианские постройки, где ажурные готические формы живописно сочетаются с традиционной для Италии нарядной полихромной облицовкой. В Риме готических памятников почти нет.

Система «нервюры – аркбутан - контрфорс», рассматриваемая часто как определяющая черта готики, встречается только в отдельных постройках преимущественно в Северной Италии. Отсутствует стремление последовательного развития культовых интерьеров в высоту, свойственный готике вертикализм линий нивелируется горизонтальными членениями и облицовочными цветными рядами. Традиционными приемами здесь оставались облицовка «черновой» конструктивной кладки мрамором, большие плоскости стен, отдельность скульптуры с тектоническими элементами.

Одной из отличительных черт готических интерьеров Италии является использование в них фресковых росписей, которых за редким исключением лишены церкви Франции и Англии. Росписи в церквях Санта Кроче во Флоренции, Санта Мария Новелла и других представляют собой произведения проторенессанса - как бы связующего звена между античностью и культурой эпохи Возрождения.

Довольно много таких разнородных стилистических сочетаний и в интерьерах крупнейшего готического памятника Италии - Миланского собора (XIV - XVI вв.), в создании которого участвовали итальянские, французские и немецкие мастера. Миланский собор представляет собой огромную (148x88 м., рассчитанную на 40 тыс. человек) пятинефную базилику с трехнефным трансептом и обходом алтаря с венком капелл. Использование каркасной системы с аркбутанами не привело к отказу от стен в верхних частях центрального нефа, которые занимают большие площади в интерьерах, чем двухъярусные витражи окон (в одновременных постройках пламенеющей готики во Франции стены практически отсутствуют). Устои, состоящие из пучка колонок, имеют вместо капителей венец из статуй под резными балдахинами. Распалубки между нервюрами крестовых сводов центрального нефа заполнены белыми мраморными плитами с резными кружевами «пламенеющего» характера.

Сочетание готических, проторенессансных и ренессансных черт особенно ярко проявилось в интерьерах Флорентийского собора Санта Мария дель Фиоре (1296 - 1462 гг.). Строительство собора было начато под руководством Арнольфо ди Камбио, неоднократно прерывалось и возобновлялось после проведения конкурсов, в которых участвовали такие выдающиеся мастера, как живописец Джотто, Франческо Таленти, Орканья и Филиппо Брунеллески, по проекту которого был возведен восьмиугольный купол, завершивший строительство.

**5. Светские интерьеры.** Прогресс в социально-экономической сфере, рост городов, развитие торговли, ремесел и техники в период готики вызвали значительные изменения в характере гражданской архитектуры. Вместе с тем новые художественные и конструктивные приемы во многих случаях как бы наслаивались на сложившиеся в романский период композиционные схемы и принципы организации жизненной среды. Особенно сильные традиции романского периода, связанные с оборонительной функцией, проявлялись при строительстве феодальных жилищ. Готические замки также, как и романские, решаются в виде фортификационных сооружений, используя для этой цели рельеф местности, естественные и искусственные водоемы, крепостные стены, подъемные мосты. Большинство западноевропейских средневековых замков имеет неправильную планировку, отражающую особенности природного ландшафта или урбанистического окружения. Взаимосвязь отдельных интерьеров основывалась на приемах асимметрии и отсутствия анфилад (оси дверей почти никогда не совпадают). Редкостью являются лестницы с прямыми маршами. Как правило, они - винтовые и выносятся в отдельные башни или эркеры. Из готической конструктивной системы, родившейся в церковном строительстве, гражданская архитектура переняла в основном тип перекрытия в виде нервюрных сводов, а также стилистику форм и архитектурный декор, который стал излюбленным мотивом также в декоративно-прикладном искусстве и мебели.

Строительным материалом замков и дворцов обычно был камень. Перекрытия могли делаться каменными сводчатыми (чаще всего в нижних этажах) и балочными деревянными. Дворцовые и жилые интерьеры отапливались каминами, причем в больших залах могло быть несколько каминов, которые представляли собой монументальные сооружения с высокой топкой (обычно топка подвизывалась по высоте к дверному проему) и огромным колпаком, пластически разработанным всевозможными архитектурно-скульптурными мотивами (колонки, арки, статуи в нишах и на консолях, орнаментальный рельеф, геральдика).

В XV веке в Германии, Голландии, Швейцарии, Австрии и некоторых странах Центральной Европы получают распространение также кафельные печи. Печи, как правило, располагались в углу парадных залов, а их топка могла выноситься в коридор или расположенное рядом подсобное помещение. Такие печи представляют собой довольно сложные по композиции сооружения, облицованные рельефной полихромной керамикой.

Парадные интерьеры средневековых замков имели довольно разнообразную палитру их отделки и оборудования. В отдельных случаях стены представляли собой простую каменную кладку, на которую вешались шпалеры, декоративные ткани (иногда расписанные кистью), оружие, охотничьи трофеи, а также флаги и геральдические щиты. Такой тип декора практиковался особенно часто в замках, где хозяева жили не постоянно, а приезжали время от времени и где предпочтительными были «мобильные» элементы убранства, которые можно было положить в сундук и увезти с собой в другую пустовавшую резиденцию, быстро преобразовавшуюся при помощи этих предметов.

Стены покрывались побелкой (толченый мел, вода), оштукатуривались (известь, песок или жженный гипс), а также покрывались темперной покраской. Росписи по штукатурке иногда были фигуративными (чаще всего в виде фриза в верхней части стены с историческими и религиозными сюжетами, сценами из рыцарских поэм, придворной жизни, изображениями охоты). Господствующими же приемами были орнаментальные мотивы, выполняемые часто по трафарету (иногда мотивы стенописей заимствовались из иллюминированных рукописей). Росписи покрывали стены сплошным ковром и были довольно насыщены по цвету. Яркими

красками иногда покрывались также каминные колпаки и потолочные балки. Полы в парадных интерьерах замков могли выполняться из каменных плит, деревянных досок, кирпича, уложенного в «елочку», а также из керамических расписных плиток, покрытых глазурью.

Готические люстры (как и в церковных интерьерах) имели вид либо металлических обручей из кованого железа, меди, латуни, а иногда и из серебра с подсвечниками, подвешиваемых на цепи, либо деревянной крестовины, на концах ветвей которой горело по свече. В нижней части люстр находились зеркала, отражавшие происходящее в зале. В каждой люстре сидел человек, управлявший различными механизмами, заставлявшими вращаться подсвечники и вылезать драконов из скал.

Городские жилые дома представляют фахверковые, каменные (преимущественно в Южной Европе) или смешанные (с каменным цоколем и верхними фахверковыми этажами) постройки. Обычно на первом этаже располагалась лавка или мастерская, выходящие на улицу. Во втором этаже - большая комната, а в третьем - спальни. Во дворе находились туалеты, сарай, колодец и иногда кухня.

Мебель в готических интерьерах обычно расставлялась вдоль стен (за исключением столов). В типологическом отношении готическая мебель принципиально не отличается от романской. В жилых, деловых и парадных интерьерах использовались кресла, стулья, табуреты, лавки, кровати, столы (причем не только обеденные, но и специальные письменные). Главным предметом корпусной мебели продолжает оставаться сундук, вместе с тем большее распространение получают шкафы, а также появляются новые типы столовой мебели - буфеты и дрессуары.

## **1.12 Лекция 12. Интерьеры Возрождения (Ренессанса)**

### **1. Общие положения. Периодизация.**

#### **2. Ренессанс в Италии**

- 1) Дученто XIII в.
- 2) Треченто XIV в.
- 3) Кватроченто XV в.
- 4) Чинквеченто XVI в.

#### **3. Ренессанс во Франции**

- 1) Переходный стиль (Стиль Людовика XII)
- 2) Ранний Ренессанс (Стиль Франциска I)
- 3) Зрелый Ренессанс (Стиль Генриха II)
- 4) Поздний Ренессанс (Стиль Генриха IV)

#### **4. Ренессанс в Голландии и Англии**

#### **5. Ренессанс в Германии и Испании**

- 1) Ранний Ренессанс (до сер. XVI в.)
- 2) Поздний Ренессанс ( до 70-х гг. XVII в. )

### **1. В европейском возрождении выделяют следующие периоды:**

- 1) Проторенессанс (Предвозрождение) – XIII в.
- 2) Раннее Возрождение – к. XIII – XV в.
- 3) Высокое Возрождение – к. XV в. - 1-я ч. XVI в.
- 4) Позднее Возрождение (Маньеризм) – 2-я ч. XVI – к. XVI в.

Новое художественное мировоззрение. В начале XV в. в Италии (в Тоскане), где наследие античности никогда полностью не исчезало, возникает новое явление в искусстве - ренессанс, в более узком смысле слова - возрождение античного искусства. В XV в. ренессанс постепенно распространяется по всей Италии. Для него характерно наличие местных различий, поэтому во Франции он иной, чем в Венеции или в Риме. Еще в большей степени местные отличительные черты проявляются в XVI в., когда ренессанс распространяется по всей Европе.

Архитектура занимает ведущее место в ренессансном художественном творчестве. В этот период возводятся сооружения, масштабной мерой которых становится человек. Существенно изменяется характер монументальной архитектуры, и в отличие от вертикализма пространств,

соответствовавшего мировоззрению средневековья, новые формы развиваются в ширину. Архитектура характеризуется простотой и спокойствием объемов, форм и ритма.

Ренессансные постройки вызывают ощущение статичности за счет наложения друг на друга горизонтальных этажей. Из античной архитектуры ренессанс перенимает ордерную систему. Колонна, пилон, пилястра, архитрав, архивольт и свод являются основными элементами, которые ренессанс свободно использует, создавая их различные комбинации. Используются различные ордера, которые чаще всего выстраиваются в ряд в соответствии с так называемой классической соподчиненностью - от самого тяжелого дорического в нижней части к наиболее субтильному коринфскому наверху. Стена опять приобретает свое первоначальное тектоническое значение.

Кроме традиционных строительных материалов в период Ренессанса используются и некоторые новые. Традиционный камень в основном в ранний период применяется в виде каменных блоков, обработанных различными способами. Он используется и в конструкциях, и в элементах оформления. Все более важным материалом становятся строительные растворы. Практически Ренессанс - период наступления штукатурки в архитектуре. Раствор используется не только в кладке, но и в виде гладкой штукатурки, сграффито, руста и для создания некоторых других архитектурных элементов. Кирпич по-прежнему остается привычным материалом, конструктивным и декоративным. Ренессанс характерен чередованием материалов и цвета, широко используются цветные материалы: терракота, майолика и глазурованный кирпич. Изделиям из этих материалов легко придать различную форму, что позволяло создавать различные элементы и детали архитектурного оформления сериями.

В XVI в. чаще, чем настенная живопись, в убранстве интерьеров используются лепные украшения, вначале белые, а впоследствии тонированные и золотые. В значительном количестве применяется железо, особенно в качестве конструктивных деталей, обеспечивающих жесткость с помощью тяг и затяжек.

Конструктивное решение сводов и куполов остается основной технической и художественной задачей. Популярны глухие своды и купола, оставляющие много места для росписей. При возведении сводов использовался как античный, так и средневековый опыт. Образцом для подражания считался римский Пантеон. Часто используется купол на парусах, известный уже раньше (например, храм св. Софии), однако новым становится включение в систему высокого барабана, промежуточного цилиндрического элемента, вставляемого между парусами и куполом.

К наиболее типичным для ренессанса сводам относятся: цилиндрический с люнетами, сомкнутый, лотковидный, «зеркальный». Для коридоров и арочных галерей применялся крестовый свод без ребер.

Ренессансный архитектурный стиль, подобно древнеримскому, эклектичен и по своему характеру декоративен, хотя явного разрыва между декорацией и конструктивной основой еще не произошло.

Исторические рамки стиля Возрождения и развития его в разных странах различны. Он зародился в Италии еще в конце XIV в., а период его расцвета падает на вторую половину XV и XVI в. Во Франции распространился в конце XV в., в Англии во второй половине XVI в., но зато господствовал здесь до конца XVII в. В Германии переход от средневекового к новому стилю также затянулся на многие десятилетия. Искусство Возрождения под влиянием местных факторов везде принимало своеобразие формы. Сложились явно различимые итальянская, французская, нидерландская, немецкая, английская и испанская разновидности стиля.

Столярное производство в этот период достигло высокого уровня развития. Мастер-столяр хорошо чувствовал форму и конструкцию мебели, хорошо рисовал, был подготовлен технически. С освоением производства тонких досок появилась возможность изготовления более легкой мебели. Были выработаны новые приемы рамочно-филёнчатой вязки, которые легли в основу многих изделий.

В период раннего Возрождения (XV в.) отделка жилых помещений была еще простой. Сравнительно немногочисленна и мебель. В период позднего отделки помещений изменилась,

- архитектура и интерьеры стали богаче. Простая отделка стен досками сменяется сложными деревянными покрытиями с профилированными деталями, колоннами, пилястрами и резными филенками. Дворцовые залы, отделывались мрамором, украшались фресками, лепниной, росписью. Усложнились и формы мебели, увеличилось число предметов. В Италии перемены в жизни повлекли за собой появление новых типов общественных построек: ратуш, театров, больниц, складов и др. Снова стали возводиться загородные дома, прототипом которых и послужили римские виллы.

В основе художественного метода лежала четкая форма, стремление к уравновешенным пропорциям, повышенное использование в мебели архитектурных элементов. Мерой гармоничности форм служило правило золотого сечения. Утонченные античные мотивы использовались в орнаменте, декорированию подвергались почти все элементы мебели. Широко применялся геометрический орнамент, вводились причудливые фантастические композиции: вплетенные во вьющиеся растения фигуры животных, птиц, человеческие головы, переплетение архитектурных композиций с цветами, растительным орнаментом (так называемые гротески). Используются различной формы колонны, пилястры, лист аканта, мотив канделябра, купидоны. Колонны и пилястры нередко полностью покрываются растительным или геометрическим орнаментом. Широко распространены арабески, плетенки, картуши, фестоны, гирлянды, львиные головы, грифоны, полулюди - полуживотные и др.

Цветовое решение мебели было сдержанным, в основном обыгрывался естественный цвет и фактура вошеной древесины. Изобретение станка для выработки тонких листов древесины стало столь же значимым, как изобретение двумя столетиями ранее механической пилы, приводимой в действие водой. Оно способствовало развитию техники облицовывания и декорирования поверхностей методом интарсии. Началось освоение приёма тонирования древесины раскаленным песком. Для украшения применяли роспись, инкрустацию, позолоту.

На раннем этапе техника инкрустации была простой. Использовались в основном черное и белое дерево, позднее - слоновая кость. Нередко элементы набора левой и правой стороны предмета находились в позитивно-негативном отношении. Этот прием декорирования основан на следующем. Складываются два листа фанеры, и из них выпиливается узор. Отпиленные элементы при наклеивании на основу меняются местами.

**2. Ренессанс в Италии.** Начальный период Ренессанса в Италии. Здесь длительное время оставались живы античные традиции. Готика не прижилась. Во многих средневековых готических постройках столько античных элементов, что можно говорить уже тогда о так называемом предренессансе. Примером может служить собор во Флоренции, строительство которого началось еще в 1296 г., а завершено было в 1436 г. Ф. Брунеллески в духе уже ренессансных представлений.

Всю историю развития нового стиля в течение XV-XVI вв. можно разделить на три основных периода. 1420-1500 гг. - это период раннего Ренессанса. Ведущим архитектором этого периода был Ф. Брунеллески, а основным центром - Флоренция. Далее следует период расцвета Ренессанса (начиная с 1500 г.) Ведущим архитектором становится Д. Браманте, а центр перемещается в Рим. Последний и по времени относительно короткий период относится к позднему Ренессансу (1540-1580). Ведущим архитектором этого времени стал скульптор и живописец Микеланджело Буонаротти (1475 - 1564).

Характерно, что первым ренессансным произведением была не церковная, а гражданская постройка. Это здание флорентийского Воспитательного дома, спроектированное Ф. Брунеллески в 1421 г. По своей архитектуре оно полностью отличается от предшествующих готических построек. Здание имеет горизонтальную композицию, с легкой аркадой на колоннах, которая с тех пор становится наиболее популярным архитектурным приемом.

С точки зрения развития архитектуры большое значение имела одновременно возводимая Брунеллески флорентийская церковь Сан-Лоренцо, где из продольной схемы плана вырастает поновому понятая объемно-пространственная композиция. Пространство четко выражено, имеет уравновешенную пропорцию ширины к высоте. Из-за стремления достичь большей центричности

боковые нефы сужены, и к ним добавлены небольшие капеллы. Система опор, обеспечивающая устойчивость сооружения и в готике располагаемая снаружи, здесь перенесена внутрь здания и размещена между капеллами. Вместо готического пилона в виде пучка опор снова начинают применяться столбы, многоугольные и круглые в плане. Архитрав заменяется архивольтом.

Идеальным по композиционной и функциональной организации считается центрическое пространство, развивающееся от простого квадрата через многоугольный, круглый и крестообразный планы к сложным пространственным образованиям типа собора св. Петра в Риме. Куб и шар, которые представляли в античности композиционную вершину, снова «открыты» ренессансом. В начале всего пути развития находится имеющая квадратный план ризница церкви Сан Лоренцо (1420-1429), созданная Ф. Брунеллески. Купол с двадцатью ребрами переходит через круглое основание барабана с помощью парусов в квадрат плана.

Для этого раннего периода Ренессанса характерны поиски и эксперименты. Брунеллески, которого называют автором нового стиля, в своих работах отходит от подражания античным решениям, тогда как теоретик архитектуры Л. Б. Альберти (1404 - 1472) в своих проектах, напротив, в большей степени ориентируется на античные образцы. В первой половине XV в. во Флоренции строится палаццо Ручеллаи (заложен в 1446 г.), где Альберти, впервые реализовал на фасаде строгий архитектурный ордер, введя в него и пилястры, и общую структуру стены.

В развитии ренессансной архитектуры первоочередной задачей является строительство дворцов для старой и новой торговой аристократии. Городские дворцы вначале имели вид крепостей, так как выполняли и оборонительные функции. Их общим признаком была простота композиции, мощный руст стен, последовательное разделение этажей карнизами. По существу, можно говорить о едином блоке, имеющем горизонтальное членение. Верхняя часть завершалась особенно сильным карнизом, иногда значительно выступающим (палаццо Питти во Флоренции, 1458 г.; палаццо Строцци, 1489 г.; палаццо Гонди, 1490 г.). К раннему периоду относится и палаццо Квотани во Флоренции, последний из ренессансных дворцов, несущий следы готики.

Период расцвета и поздний Ренессанс. Папа Юлий II пригласил в Рим лучших художников Италии. Ведущее место среди них в этот период занимал Д. Браманте (1444 - 1514). Свою деятельность он начал небольшим центричным в плане храмом Темплетто во дворе церкви Сан Пьетро ин Монторио в Риме (1502), с которого открывается новый период развития Ренессанса. Самой большой задачей, которую ему пришлось решать, стал проект собора св. Петра в Риме, который должен был быть возведен на месте старохристианской базилики. Основу предложенной Браманте композиции составлял равносторонний крест с огромными апсидами на концах. Между образующими крест пространствами размещались центричные в плане меньшие пространства. Снаружи здание выглядело как куб с выступающими ризалитами апсид. Проект Браманте, однако, не отвечал техническим возможностям своего времени, и в процессе строительства было необходимо вносить в него изменения (строительство началось в 1506 г.) Основная идея центричного сооружения вместе с тем сохранилась и осталась преобладающей, несмотря на последующее развитие здания по продольной оси.

После Браманте строительство возглавил его ученик, знаменитый художник Рафаэль Санти (1483-1520), который пытался решить проблему взаимного отношения живописи, скульптуры и архитектуры. К наиболее значительным реализованным его постройкам относится палаццо Пандольфини во Флоренции (около 1544 г.), а также вилла Мадама, летняя резиденция кардинала Джулио Медичи. Строительство собора св. Петра после Рафаэля продолжил Антонио ди Сангалло.

Поздний Ренессанс. Период позднего Ренессанса представлен произведениями Микеланджело (1475-1564), Палладио (1518- 1580) и Виньолы (1507-1573). В 1546 г. Микеланджело принимается за достройку храма св. Петра. Он создает совершенно новую планировку, изготавливает макет сооружения, в соответствии с которым строительство продолжалось и после смерти мастера. Микеланджело уменьшил общую площадь застройки, отказался от угловых башен и от второстепенных купольных пространств. Принцип членения внутренних стен пилястрами он переносит наружу, чем достигает полного сходства внутреннего и

внешнего пространства. Кардинальное изменение плана не обошлось без трудностей и возражений, однако центральное купольное пространство получило большую композиционную значимость. Микеланджело предложил двухслойный купол с конструктивным решением обеспечения его жесткости, которое заключалось в том, что в обод над барабаном были заложены массивные цепи. Микеланджело разработал план пространственной организации площади Капитолия, на которой находится сенат, а по сторонам здание Капитолийского музея и архив. И дворец, и вся площадь своим архитектурным решением задает направленность всему последующему этапу развития архитектуры. Дворец представляет собой двухэтажное здание с открытой лоджией по первому этажу. Оба этажа объединены высоким ордером. Главный фасад, на котором главенствует ритм свободных членений большого ордера, завершается массивным антаблементом. Такое решение фасада провозглашает начало нового, уже барочного понимания искусства. Строительство собора св. Петра продолжил Д. Б. Виньола, помощник Микеланджело.

А. Палладио (1518-1580), творчеством которого завершается период позднего Ренессанса, работал в основном в Виченце, создав здесь, в частности, легкое и воздушное здание базилики. В ее аркаде осуществлена комбинация архитрава и архивольта, чрезвычайно облегчившая впечатление от стены. Свои принципы Палладио еще в большей степени реализовал в палаццо Кьерегати (строительство началось в 1551 г.), который позднее стал примером для многих сооружений раннего барокко. Из остальных его построек значительными являются вилла Ротонда (заложена в 1553 г.) и театр Олимпико, строительство которого в Виченце было начато в 1555 г. и завершено архитектором Скамоцци в 1585 г.

Период позднего итальянского Ренессанса заложил основы для совершенно нового направления в искусстве - стиля барокко в обоих его проявлениях - как динамическом (Микеланджело), так и классическом (Виньола).

Марьеризм. Мастерское владение техникой, совершенство форм, тонкое выполнение деталей и рафинированность характерны для этого периода. Название происходит от слова «манера», первоначально обозначающего стиль формально совершенный, но холодный.

В основном при этом имеется в виду творчество молодых художников (А. Бронзино, Я. Понтормо), скульпторов и архитекторов (Б. Перуцци и А. да Сангалло), искусство которых возникло в Риме как реакция на предшествующую творческую направленность. Элементы их творческого проявления были или переняты из работ Микеланджело, или инспирированы его творчеством.

Характерны и скульптурные работы того периода, когда были возведены монументальные комплексы (фонтаны) с технически совершенно решенным декоративно-скульптурным убранством.

В Италии предметы обстановки вначале немногочисленны и размещаются большей частью вдоль стен. Среди предметов на первом месте по важности - кровать. Их делали высокими, с приступкой и балдахином или задергивающимися занавесками, с высоко приподнятым изголовьем. На дощатый настил клали матрац или тюфяк. Второй после кровати предмет обстановки - сундук - кассоне. Он служил для хранения и перевозки вещей, а также как скамья и как свадебный сундук. Кассоне богато украшались резьбой, инкрустацией и росписью. На базе кассоне развивается предок дивана - касса - панка, ларь-скамья со спинкой и локотниками. Спинка ее часто делалась высокой, иногда даже с навесом. Ящик под подъемным сиденьем нередко использовался для хранения денег и драгоценностей.

Новыми видами мебели были посудный шкаф и секретер. Первый представлял собой нечто среднее между сундуком и развитой формой шкафа. Столы чаще изготавливались двух типов: прямоугольной формы на двух массивных устоях или четырех ножках и одноопорные со столешницей круглой или восьмиугольной формы. В повседневной жизни распространенной формой обеденного стола оставались козлы с покоящимся на них дощатым настилом.

Достаточно разнообразна мебель для сидения. Простой по конструкции стул - на трех наклонных ножках и с высокой спинкой. Простой по конструкции стул из трех досок поражает богатством резьбы. Еще один простой стул - на четырех ножках и также богато декорирован

резьбой. На его основе было создано кресло с сиденьем и спинкой, обитыми кожей. С появлением этого кресла возродилась мягкая мебель. Не вышло из употребления и курульное кресло.

Характер оформления итальянской мебели во времени менялся. В XIV в. предметы украшались яркой росписью и позолотой, в XV в. получает распространение орнаментально-архитектурное оформление и чертозаичная мозаика, в XVI в. - резьба по дереву. Обработанные резьбой роскошные изделия этой эпохи уже предвещают приближающийся век барокко.

Италия оставалась раздробленной, и формы ренессансной мебели имели ярко выраженные местные черты. В основном выделялись четыре центра мебельного производства: Тоскана (Флоренция); Венеция; Ломбардия; Рим и Неаполь.

**3. Ренессанс во Франции.** В течение XVI в. ренессанс быстро распространяется во Франции, где становится, однако, придворным стилем. В ранний период здесь кроме значительных замков на Луаре (Блуа, Шамбор), строятся и дома аристократов, которые по примеру королевских оформляются в новом стиле, возводятся общественные здания, а крепости перестраиваются в замки. Замок в плане был, как правило, прямоугольным с центральным двором, с башнями по углам и часто с выносными лестницами в виде башен. Дома горожан в основном сохраняют готический характер. Для французского ренессанса характерно использование очень высоких крыш, живописных мотивов чердачных окон, высоких труб и винтовых лестниц, решенных в виде отдельно стоящих башен.

В первой половине XVI в., в период расцвета ренессанса, Париж становится художественным центром Франции. Здесь изучаются работы теоретиков, архитекторы из своих поездок в Италию приносят новые идеи. Общая архитектурная концепция отличается регулярностью, уравновешенностью и умеренностью в пропорциях и украшениях. Замки сооружаются на основе строго осевой композиции, всегда с парадным двором. Развитие архитектуры замков достигает своей вершины в XVII в.

Особенно значительным является сооружение нового королевского дворца, Лувра, архитектором П. Леско (1515-1578), работа которого заложила основу национальной французской архитектуры «ренессансного классицизма», который просуществовал с конца XVI в. до первой четверти XVIII в. Во Франции стиль Возрождения можно разделить, придерживаясь периодизации «по королям», на четыре этапа: переходный стиль (Людовик XII, 1498-1515); ранний ренессанс (Франциск I, 1515-1547); зрелый ренессанс (Генрих II, 1547-1559); поздний ренессанс (Генрих IV, 1589-1610).

В переходном стиле тон задают готические формы, а новый стиль затрагивает лишь орнамент, который сосуществует с готикой без всякой органической связи. Из приемов декорирования преобладает богатая резьба. Другие техники появятся позднее. Интарсия начнет осваиваться лишь в последней трети XVI в.

Из мебели наряду с разнообразными нарядными сундуками появляются новые виды изделий: дрессуар - посудный шкаф (поставец), развившийся из сундука, поставленного на стойки, двухкорпусный шкаф, первые варианты кабинета.

Наиболее распространенными видами мебели для сидения были дощатое кресло с высокой спинкой, кресла с точеными ножками, с резными спинками. Плетеные сиденья и спинки встречаются у кресел, уже тяготеющих к формам барокко. Появляются обитые тканью и кожей, украшенные бахромой стулья и кресла, а также диваны.

В жилом интерьере важное место отводится кровати. В этот период в кругах аристократии был обычай принимать гостей, лежа в кровати, поэтому она должна была быть парадной и представительной. Она решается как архитектурное сооружение, оформляется колоннами, балдахином, головным щитом резной работы. Опорные части - столов решались в виде колонок, балясин и аркад.

**4. Ренессанс в Голландии и Англии.** В Нидерландах в конце XVI в. складывается своеобразный стиль, влияние которого в некоторых моментах чувствуется во всей Европе. Здесь часто используется комбинация кирпича и камня. При этом в камне выполняются различные

архитектурные детали сложной формы. Сочетание лицевой кладки стены с каменными элементами архитектурного оформления придает зданиям живописный характер.

В Голландии ренессансная мебель ориентируется на итальянскую школу. Мебельные формы умеренные по декору, сравнительно просты и удобны. Наиболее распространенные элементы оформления - члененные филенки, профилированные карнизы, арки, балясины, каннелированные пилястры, медальоны, ажурная резьба. Позднее появляется интарсия, а с ней и новые мотивы украшения: цветы в вазе, птицы, бабочки и т.д. Важнейшие виды мебели - кровати с балдахинами, большие шкафы с дверцами, обрамленными рамками, буфеты, солидные столы с толстыми столешницами и точеными в форме балясины ножками, стулья и кресла. Встречаются также сундуки, поставцы.

В Англии готика господствовала очень долго, до первой половины XVI столетия. Позднее ренессанс проявляется только в декоре, при этом общая схема сооружения остается готической. Так строились и поместья аристократов, и общежития английских университетов (Тринити Колледж в Кембридже). Классическая ренессансная форма появляется здесь только в начале XVII в.

В Англии мебельное искусство длительное время развивалось в основном под влиянием голландского и французского. Вначале самыми совершенными творениями столярного искусства были деревянные панели, которыми обшивались стены покоев феодалов, а мебель была еще громоздкой. Наибольшее распространение имели столы с точеными ножками, кресла с высокой спинкой, сундуки, кабинеты.

Следующий период Возрождения охватывает почти весь XVII в. Конструкции облегчаются. Изготавливаются шкафы, из употребления не вышли сундуки. Столы, стулья, кресла почти во всех случаях имеют точеные ножки. Изготавливается стол с раздвижными ножками и опускающимися полукрышками - прототип современного стола - книги. Известен стол-кресло, у которого откидная столешница в вертикальном положении выполняет функцию спинки.

На мебельных формах этого периода сказывается итальянское и французское влияние. Наряду с точеными ножками осваиваются и гнутые, заимствованные во Франции. Кроме традиционного материала - дуба - начинает использоваться орех и различные экзотические породы дерева.

В 30-х гг. XVII в. переселенцы завезли в Америку мебель английских форм той поры, которая легла в основу так называемого американского колониального стиля.

**5. Ренессанс в Германии и Испании.** В южные области Германии ренессанс проникает из Италии (Нюрнберг, Аугсбург), в среднюю и западную части Германии - из Франции и Нидерландов (Кельн). В новом ренессансном стиле в XVI в. здесь строятся ратуши, жилые дома, торговые сооружения.

В Германии Возрождение делится на два этапа: ранний (до середины XVI в.) и поздний (до 70-х гг. XVII в.). Распространению нового стиля содействовали рисунки образцовых предметов мебели так называемых малых мастеров, среди которых наиболее известным был Петер Флетнер.

Немецкая мебель более живописная и не связана так с античной, как итальянская. Процесс вытеснения готических форм шел медленно. Вначале складывался переходный стиль. Новое давало себя знать сначала в декоре, а затем в конструкции. Массивные формы оказались живучими: готическая, конструкция покрывалась ренессансным декором. В декорировании изделий применялась техника деревянного набора. Мотивы украшения - лист аканта, венки, медальоны, рог изобилия, гротеск, волюты, картуш, дельфины, гербы.

На юге Германии итальянское влияние более ощутимо. В корпусной мебели заметно проявляется архитектурный характер оформления. Как и везде в Европе, в Германии продолжает существовать древнейшая форма мебели - складной стул.

В Испании в результате объединения элементов мавританской, готической и ренессансной архитектур возникает своеобразный стиль - «стиль платереско», отличающийся богатством

декора (кафедральный собор в Саламанке). Итальянское влияние чувствуется в построенном во второй половине XVI в. Эскориале, сооружении, являвшемся одновременно дворцом короля Филиппа II, монастырем и гробницей короля. Это огромная постройка с 16 внутренними дворами.

В мебельном искусстве Испании оставались сильными традиции высокоразвитого арабо-мавританского искусства, но на поздних этапах сказалось и влияние Италии и Франции. В кроватях и других изделиях каркасной конструкции широко использовали красивые по рисунку точеные детали. В изделиях для сидения спинки и сиденья обтягивались кожей, по которой выполнялось тиснение или гравировка. Для обивки применялись декоративные гвозди с большими медными шляпками. В декорировании популярной была техника инкрустации, а наиболее излюбленным орнаментом была арабеска.

В целом Ренессанс означал не просто смену художественных вкусов, а принес во все области жизни глубокие перемены, которые на этапе развертывания капиталистических отношений дали себя знать повсюду.

### **1.13 Лекция 13. Интерьеры XVII века. Италия, Франция, Голландия, Германия**

#### **1. Общие положения. Периодизация.**

#### **2. Барокко в Италии**

#### **3. Барокко во Франции**

##### **1) Раннее барокко (Стиль Людовика XIII)**

##### **2) Зрелое Барокко (Стиль Людовика XIV)**

#### **4. Барокко в Голландии**

#### **5. Барокко в Германии и Англии**

**1. Общие положения. Периодизация.** В XVI в. в странах Западной Европы происходило разложение феодализма и зарождение капитализма. Дальнейшее развитие культуры и науки тормозила церковь. Все это вызвало обострение классовой борьбы. В Западной Европе началась Реформация, которая вылилась в широкое движение буржуазии и народных масс против феодализма и его главной идеологической опоры - католической церкви. Отживший класс феодалов стремился сохранить в своих руках власть, поэтому укреплял государство. В это время во многих европейских странах утвердилась абсолютная монархия. Во Франции низвержение монархии произойдет только в конце XVIII в.

В условиях абсолютизма все подчиняется централизованной власти, личность перестает быть свободной. Происходит своеобразная унификация многих сторон жизни. В придворную жизнь аристократии входят пышные расшитые одежды, парики, вычурность манер, неестественность поз, движений и т.п. Во всем поведении и быте творится нечто театральное. Развитие экономики содействует развитию городов. Возводятся доходные дома, строятся роскошные дворцы, призванные символизировать власть абсолютного монарха.

Ренессанс был стилем раннекапиталистических городов - республик. Для восхваления монархии, аристократии и церкви потребовалось искусство нового стиля, которое одновременно явилось бы и пропагандой идей Контрреформации - движения в XVI-XVII вв. во главе с папством, направленного против Реформации. Таким новым стилем стал барокко.

Стиль барокко был связан с дворянско-церковной культурой зрелого абсолютизма. Он господствовал примерно полтора столетия, с конца XVI в. до середины XVIII в. Стиль барокко (от итал. Вагоссо - букв, странный, причудливый) зародился в Италии в конце XVI в. и был естественным продолжением Ренессанса. Из Италии он распространялся на север, в первую очередь в те страны, где укрепляли свои позиции монархии и католическая церковь.

Барокко - это искусство ансамблевых решений, которое наиболее полно выразилось в архитектуре. Впервые архитектурные формы нового стиля появились в произведениях итальянских мастеров позднего Возрождения. Поставленные на службу крупной феодальной знати богатые, пышные итальянские интерьеры не имели себе равных. Наибольшего расцвета итальянское барокко достигло в первой половине XVII в. Распространению этого стиля способствовали и рисунки предметов мебели, созданные видными архитекторами и

художниками Дзуккаро, Каррачи, Бернини, Барамини, П. да Картона. Формы мебели, сложившиеся в Риме около 1650 года, оказали влияние на формирование барокко во Франции.

Основные элементы барокко восходят к античности. Его отличает повышенная динамичность композиции, контрасты масштабов, материалов и фактур, цветовые эффекты, беспокойный ритм кривых линий, напряженность, динамичность образов, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств. Пышные формы находят широкое применение в архитектуре и интерьере храмов и монастырей, поэтому новый стиль пришелся по вкусу иезуитам и барокко иногда называют «стилем иезуитов». Церковь стремится воздействовать на верующих средствами светского искусства - богатством формы и материала, цветом, музыкой, пафосом красноречия.

Интерьеру барокко присущи яркие краски, обилие позолоты, богатая игра света и тени. Сложное внутреннее пространство храма зрительно увеличивалось живописными плафонами. Обилие изогнутых карнизов, ниш, выступов, сложные очертания стен усиливали впечатление напряженности. Типично барочной формой была витая колонна. Позднеренессансный мотив многократно изломленного карниза пользовался особой популярностью. Он применялся и в мебели. Роскошные дворцы и виллы включаются в грандиозные парковые ансамбли. Принцип регулярности распространяется и на природные объекты. Деревья и кусты подстригаются до правильных геометрических фигур. Барокко служит средством самовосхваления, поэтому неизбежно тяготение ко всему чрезмерному, к нагромождению форм.

Интерьеры дворцов соблюдают нормы ордерной архитектуры, но детали динамичные и дробные. Стены часто затягивают дорогими тканями, которые меняют в зависимости от поры года, а потолки покрывают росписями, создающими впечатление небесных просторов с плавающими облаками и порхающими амурами. Весь такой праздничный декор перетекает из зала в зал, прославляя власть и богатство.

Начиная с XVII в. в Италии, остававшейся раздробленной, происходит экономический и политический упадок. Пройдет немного времени, и тон в искусстве начнет задавать более развитая Франция. Происходит становление бюргерского барочного искусства мебели и в странах Северной Европы. В протестантских областях Англии и Германии с устойчивыми традициями позднеренессансной культуры барокко с трудом пробивало себе дорогу и тяготело к строгим формам. Стиль барокко меняет характер геометрических форм. Вместо прежних кругов и полукругов используются сложные динамические спирали и овалы, линии изламываются и искривляются, плоские поверхности заменяются выпуклостями и вогнутостями.

Введение сложных форм в мебели усложняет технологию ее изготовления. Массивная древесина не гнется до малых радиусов. Остается сложная технология склеивания малых кусочков. На стыках неизбежны неровности и шероховатости, которые приходится шлифовать, изделия покрывают лаком и полируют. Прочно входят в практику облицовывание и техника набора. Для облицовывания цилиндрических поверхностей применяли шаблоны и крупные листы шпона. Техника облицовывания сферических поверхностей была сложной. Использовать крупные листы шпона не удавалось, так как их гнутье в двух плоскостях было невозможным. Неразрешимой была и задача изготовления сложных шаблонов. В итоге оставалась техника ручного мозаичного набора из кусочков небольших размеров. При наклеивании набора на основу прессование осуществлялось мешочками с горячим песком.

В мебели для сидения прямолинейные формы заменяются криволинейными. Изгибаются и ножки. Обивку изделий выполняют дорогими тканями, чаще гобеленом. Появляются гарнитур - комплекты гармонирующих друг с другом предметов обстановки, предназначенные для меблировки одного помещения или функциональной зоны.

**2. Барокко в Италии.** На родине стиля формы мебели пышно расцвели в роскошных интерьерах богатых семей Рима, Генуи, Болоньи и других городов-республик. В интерьерах все подчиняется общей идее - движению масс и пространства. Это достигается с помощью скульптуры и живописи в оформлении стен с их лепниной. В соответствии с декорацией стен оформляется и мебель. Изящные кровати с балдахинами, красочно инкрустированные шкафы,

опускающиеся до пола зеркала, красивые каминные и гобелены, динамичные по форме стулья, кресла и диваны составляли великолепное убранство покоев.

Болонская и флорентийская мебель из ореха в XVII в. мало отличается от мебели позднего Ренессанса. Однако в резных картушах, завитках и листьях аканта постепенно появляется форма украшений, вылившаяся в пышные мотивы барокко, которые во второй половине XVII в. получили широкое распространение.

На ранних этапах в форме итальянского барокко есть некоторая тяжеловесность и неуклюжесть. Мебель получает столярный характер, она со строганными рамками и глубокими профилями. Шкафы и бюро-кабинеты скорее напоминают произведения ювелира. Отдельные фигуры бюстов и сфинксов, статуэтки, медали и накладные орнаменты выполняются из позолоченной бронзы. От украшений не остается ни одного свободного места. В филенки вставляется мрамор, мозаика или цветные стекла. Иногда вместо бронзы и цветной мозаики применяется резное дерево. Сундуки, поставцы и лари вышли из употребления, их заменили шкафы и кабинеты. Последние стали излюбленным предметом парадной обстановки. Появившись вначале в Испании, кабинеты быстро распространились в Италии, а затем и в других странах. Они отделялись с изысканной роскошью и являлись законченными произведениями искусства, поэтому высоко ценились и часто посылались в подарок даже знатым особам. Вначале кабинеты представляли собой ставившиеся на стол ларцы с двумя дверцами, за которыми скрывались маленькие ящики. Делали и крохотные кабинеты, величиной с ладонь. В XVII в. стали изготавливать большие кабинеты с подстолями. Обставленная несколькими такими предметами и вся комната в дальнейшем получила название «кабинет». Среди бесчисленных ящиков кабинета были и предназначенные для хранения документов, денег и драгоценных вещей. Великолепными были североитальянские кабинеты из черного дерева на подстолях с ножками в виде витых колонн. Фасад изделия обрабатывался как фасад здания, с мельчайшей мозаикой из слоновой кости.

В XVII в. центр развития мебельных форм переместился в более развитую Верхнюю Италию. Здесь излюбленной была мебель, покрытая яркими росписью и лаками. Иногда в декор вводили позолоту и инкрустацию зеркальными пластинками. В конце века в Венеции войдет в моду мебель пластичных форм, иногда отделанная золочеными или серебряными накладками. Разновидность такой роскошной мебели достигнет расцвета во Франции времен Людовика XIV.

Кресла и стулья имеют ножки изогнутой или пирамидальной формы, иногда с кувшинообразным расширением в верхней части. Они массивны, украшаются резьбой и скрепляются проножками или слегка изогнутыми крестовинами с резным вазоном на середине. Изящной формы ножки оканчиваются расходящимися в стороны завитками. Изделия обиваются дорогими тканями и обильно украшаются бахромой. Богатый декор, как правило, сопровождает все стулья и кресла, даже и более простых по конструкции типов. Появившийся в это время диван имеет также сложные динамические линии. Кассоне, пока оно еще не было вытеснено комодом, как и всякая другая корпусная мебель, приобрело выпуклые стенки, а его крышка сплошь покрылась орнаментальным декором.

С развитием стиля шло освоение и новых материалов: кости, перламутра, фарфора, черепахи, камня и др. Они активно использовались при оформлении рам для картин, оправ для зеркал.

Столешницы столов имели шести- и восьмиугольную форму. Их края оформлялись разнообразными резными украшениями. Вместо обычных для ренессанса ножек в виде массивных опор появляется одна точеная кувшинообразная, к которой с трех сторон примыкают кронштейны, заканчивающиеся звериными лапами. Все подстолье устанавливалось на массивное резное основание.

**3. Барокко во Франции.** Стиль барокко из Италии распространился по всей Европе. С середины XVII в. ведущая роль в искусстве переходит к Франции. Эпоху барокко во Франции условно подразделяют на четыре этапа - «французские королевские стили», каждый из которых приурочен к правлению одного из Людовиков: раннее барокко (Людовик XIII, 1610-1643);

зрелое барокко (Людовик XIV, 1643-1715); стиль регентства - переходный этап между правлениями Людовиков XIV и XV (1715-1720); позднее барокко, или рококо (Людовик XV, 1720-1765).

Мебельное искусство с его изящными формами стало поистине искусством «большого стиля». Рост могущества монархий приводит к процветанию искусств. Монархи не жалеют средств на создание великолепных архитектурных ансамблей. При Людовике XIV и для него под руководством первого живописца короля Шарля Лебрена (1619-1690) создается прославленный Версаль. Ш. Лебрен явился и создателем придворного стиля Людовика XIV. Монументальный дворец, сады, бассейны и фонтаны стали блестящим окружением для церемоний придворного быта, подчиненных строгому, торжественному этикету. Отделка парадных залов Версаля отличалась роскошью. Стены разбивались на отдельные панно, облицовывались многоцветным мрамором, украшались колоннами и пилястрами. Между ними помещались золоченые композиции. Фризы, карнизы и плафоны расписывались лучшими художниками. В знаменитой Галерее зеркал в композицию стен были включены большие составные зеркала, придававшие залу размах и роскошь. Зеркала были тогда большой редкостью. В покоях, не отделанных мрамором, стены драпировались тканями: зимой зеленым или темно-красным бархатом, летом - парчой с золотым или серебряным узором и многоцветными шелками. На фоне таких стен в золоченых рамах висели картины Рубенса, Тициана, Караччи и других художников.

Мебели в дворцовых залах было немного: несколько пристенных столов с вазами, шесть-восемь постаментов с канделябрами, табуреты. В тронном зале (зале Аполлона) стояли серебряный трон короля, серебряные столы, люстры, торшеры. Однако разорительные войны в конце правления Людовика XIV заставили его переплавить серебряную мебель в звонкую монету.

Новые приемы декорирования грандиозного дворца требовали и новой организации мебельного производства. Цеховое объединение мебельщиков, сложившееся еще в XVII в., тормозило развитие мастерства. Цеховому устройству была противопоставлена организация мастеров короля. В обширных галереях Лувра им отвели мастерские. В 1662 г. на базе шпалерной мастерской братьев Гобеленов была организована Королевская мануфактура гобеленов. Она производила известные на весь мир шпалеры, изделия из серебра, бронзы, художественную мебель и др. Возглавил мануфактуру художник Ш. Лебрен, управляющий убранством - Версаля. В мебельном искусстве был принят новый путь декорирования - сплошное золочение или покрытие поверхности дорогими материалами.

Мебель для сидения и лежания, а также подстоля для зеркал и частично столы делали резными, обычно из бука, и покрывали сплошной позолотой (позже - окрашивали в светлые тона). Корпусную мебель облицовывали черным деревом, а исполнявших это мастеров называли чернодеревщиками.

Во второй половине XVII в. вырабатываются новые мебельные формы. Кресла становятся шире, спинки поднимаются выше. Ножки внизу скрепляются проножками. Деревянные части покрываются резьбой и золотятся по левкасу. Каждое кресло уподобляется чеканному золотому трону.

В конце XVII в. в прямолинейных формах кресел и стульев появляются округлые линии, ножки и локотники изгибаются, но спинки остаются высокими.

Кроме стульев и кресел для Версаля делали также табуреты. Они представляли собой мягкие сиденья на скрещенных ножках, выполненных из серебра. Строгий придворный этикет требовал, чтобы в присутствии короля все стояли. Исключение делалось только для высородных дам, которым и подавались эти мягкие табуреты.

Крупнейшим мебельщиком эпохи был Андрэ Шарль Буль (1642-1732). Он был также и архитектором, и живописцем, и гравером. А. Буль имел свои мастерские в Лувре, где работали и его четыре сына. Буль стал инкрустировать мебель черепахой. Известную, в принципе, технику он довел до такого совершенства, что она стала носить его имя. Суть ее состоит в следующем. Черепаховую доску складывают с медной и наносят узор. Затем лучковой пилой выпиливают узор из двух досок одновременно. После этого медный узор вкладывают в

черепаховую доску (это называлось «первая партия»), а черепаховый - в медную доску («вторая», или «контрпартия»). Эту технику сегодня применяет любой школьник при выполнении мозаичных работ из тонких пластинок шпона.

Второй способ инкрустации мебели черепахой - так называемая техника «пике» (от франц. *piquer* - вкалывать). Этот способ применялся при изготовлении изысканных небольших изделий. Согласно рисунку в черепаховую пластинку вкалывались отрезки нагретой золотой проволоки. Когда проволока остывала, ее отпиливали у самой поверхности пластинки. После полирования на пластинке оставался кружевной узор из мелких золотых точек. Узор дополнительно украшался золотыми и перламутровыми накладками. Изделия в «стиле Буль» облицованы черным деревом и богато украшены бронзовыми накладками и маркетри, набранными пластинками черепахи, олова, кости, позолоченной меди и др. Контуры этой мебели прямолинейны, прямоугольные в сечении ножки книзу сужаются. Ведущий элемент орнамента - крупные мотивы стилизованной лозы. Произведения Буля - это большие шкафы, комоды, консоли, декоративные столики и подставки, футляры для часов и др.

Наиболее богатым предметом обстановки является кровать. В соответствии с придворным этикетом спальня играла роль приемной. Гостей принимали лежа в кровати или во время сложной процедуры одевания. Кровать приобрела форму шатра из пышных драпировок и занавесей. Кресла - прямые спинки, обитые гобеленом.

В начале XVIII в. появляется комод с выдвигаемыми ящиками. Толчком для их производства, а также для производства декоративных столов явились в основном проекты художника Берена. Ножки и царги столов и консолей покрывались богатой резьбой. Использовались ножки и других форм - прямые, но в сложности и декоре не уступавшие изогнутым.

Для убранства интерьеров изготавливались напольные и настольные часы, постаменты для скульптур, витрины, люстры. С дорогой мебелью сочетались также шелка, шпалеры, фаянс, фарфор.

Орнамент стиля барокко второй половины XVII в. строго симметричен. Для него характерны волюты, балюстрады, разорванные фронтоны, различные варианты акантового листа, сплетенного с раковинами и львиными головами. Излюбленный мотив - окруженное лучами солнце, символизирующее персону короля (Людовика XIV называли «король-солнце»). Постепенно в композиции происходит противопоставление прямых и округлых линий. Появляются новые мотивы: ромбовидная сетка, украшенная розетками в местах пересечения (так называемый трельяж); орнамент, имитирующий зубцы занавеси (ламбрекен).

Парадный интерьер эпохи Людовика XIV в своей основе носил ренессансный характер. Стены украшались лепным узором или резным деревом, обтягивались дорогими тканями, завешивались гобеленами. Цвет преобладал белый в сочетании с золотом. В использовании элементов ордерной архитектуры имел место некоторый произвол, но в целом обильная, органически связанная с мебелью декорировка создавала величественность форм. Это торжественное и гармоничное искусство стало предметом подражания и недостижимым образцом для многих дворов Европы.

**4. Барокко в Голландии.** Мебель первой трети XVII в. заметно отличалась от мебели Италии и Франции. Для буржуазной Голландии характерна удобная мебель, соответствующая маленьким чистым комнатам. Здесь складываются типично бюргерские формы внутреннего убранства жилищ. Барочная мебель следует принципам позднеренессансного искусства, которое служило основой нового стиля. Растущий интерес к благоустройству жилища приводит к расцвету интерьерной живописи и культуры интерьера (1640-1670). Достоинством изделий является конструктивная ясность построения формы, целесообразность. Они нарядны, но не перегружены декором. Голландская мебель влияла на формы бюргерской мебели немецких приморских городов, связанных торговлей с Голландией. Северонемецкие шкафы часто неотличимы от голландских. Шкафы завершаются сильно нависающим карнизом. Плоскости дверок разделяются на части, края которых, как и карниз, сильно профилируются. Для придания изделиям интересной формы карнизы получают волнистые очертания. Зрелым творением

голландских мебельщиков является двухкорпусный буфет (горка), состоящий из комода волнистой формы и верхней застекленной витрины для хранения фарфора. Комоды изготавливались с выпуклыми изгибающимися стенками.

Разнообразны голландские стулья и кресла. Известны стулья брусочного типа с проножками, с прямоугольным сиденьем и спинкой. Длительное время употребляются курульные кресла. Изготавливались стулья и кресла с точеными проножками и ножками, а также с витыми. Существуют стулья с плетеными сиденьями и спинками. Для обивки тканями применяются гвозди с декоративными шляпками. Прямые и точеные ножки постепенно заменяются гнутыми, характерными для стиля барокко. Кровати приобретают шатровое решение, они пышно оформляются бархатом и шелком. Голландские дубовые столы делались на точеных ножках в форме балясин и внизу соединявшихся проножками.

В конце XVII - начале XVIII вв. наряду с простыми формами производят нарядные предметы с набором из цветного дерева. Излюбленные мотивы украшений комодов и горок - гвоздики, тюльпаны, часто помещенные в вазы. Такими же наборами украшают и спинки стульев.

В последней четверти XVII в. на формы голландской мебели оказывает влияние Китай. Первые китайские образцы привозили голландские купцы, а позднее их стали повторять и в Голландии. Ножки у шкафов делались по европейскому образцу (витые или точеные) или китайского типа - изогнутые, расширяющиеся кверху. Внизу они заканчивались птичьей лапой, сжимающей шар. Эта форма ножек послужит образцом в более поздний период в ряде стран, особенно в Англии, в мебели стиля королевы Анны и еще позднее - в стиле Чиппендейла.

**5. Барокко в Германии и Англии.** Германия. Спустя десятилетие, после окончания Тридцатилетней войны (1618-1648) формы барокко из Италии и Голландии проникают в Германию. В это время она остается еще раздробленной, состоящей из отдельных самостоятельных герцогств и княжеств. Поэтому мебельные формы городов Средней Германии (Франкфурт, Аугсбург) отличаются от форм мебели северогерманских ганзейских городов (Гамбург, Данциг, Любек). В Гамбурге и Данциге, которые испытывали влияние Голландии, выпускались монументальные шкафы на шарообразных опорах, с сильно выступающими карнизами, богато декорированными филенками. В Данциге делают кабинеты, столы с ножками в виде балясин, сундуки. В мебели для сидения до конца XVII в. используется витая ножка, позже она будет меняться на изогнутую.

Производство кабинетов особенно расцветает в городе Аугсбурге. Здешние мастера используют флорентийскую мозаику. Вместо черного дерева применяли мореную грушу. Часто использовалась живопись, тогда поверхность кабинета уподоблялась фасаду с окнами, за которыми виднелись пейзажи. В конце XVII - начале XVIII в. используется орех, резной орнамент, колонны и пилястры, которые несколько организуют измельченную форму.

Разнообразной по конструкции и форме была мебель для сидения. Встречаются дощатый стул с резной спинкой и точеными ножками, стул с гнутыми ножками и плетеным сиденьем и спинкой, кресло с витыми ножками и гладкими поверхностями обитых тканью спинки и сиденья, а также кресло, обитое бархатом и отделанное бахромой. Интересен стол, в котором прямые линии и гладкие поверхности столешницы и царг сочетаются с изогнутыми формами ножек и проножек.

Для декорирования изделий применяется инкрустация костью и металлом, но не выходит из употребления и резьба. Немецкий мебельный мастер А. Эк впервые применил технику рельефной интарсии из цветного дерева. Центры мебельного искусства быстрее складывались в южных областях Германии, так как сюда быстрее проникало влияние Италии. Особенно значительным был мебельный центр в г. Нейвиде, где работали известные мастера братья Абрахам и Давид Рентгены. Расцвета барочный стиль в Германии достигает лишь в XVIII в.

В Англии стиль барокко формируется с 60-х гг. XVII в. Тяжеловесная дубовая мебель периода правления короля Якова I под влиянием голландской меняется на более легкую ореховую (в английском мебельном искусстве эпоха барокко получила название «ореховый период»). Переходный этап от позднего Возрождения к барокко в Англии именуют

самостоятельным стилем Уильяма II и Марии (1689-1702), но это скорее небольшой этап раннего барокко. В этот период ножки в мебели используют прямые точеные, внизу их соединяют изогнутыми проножками. Позже появились гнутые ножки, и мебель приобрела более явные барочно-динамичные формы с элементами декора. Корпусные предметы имели резные филенки с беспокойным по ритму орнаментом. Спинки стульев и диванов делаются плетеными камышом, что придает им легкость. Появляется глубокое мягкое кресло. Оно удобное, поэтому подобные формы имеют место и в современных изделиях.

Расцвет английского барокко приходится на период правления королевы Анны (1702-1714), поэтому стиль этого периода и называется стилем королевы Анны. Мебели присущи простота и чистота форм, мягкость линий, конструктивная мягкость. Инкрустация носит орнаментальный характер, применяется черная и красная лаковая отделка по китайским образцам. Ножки, наподобие китайских, имеют плавный изгиб. В оформлении мебели распространены S- и C-образные завитки и раковины. В спинках стульев и кресел применяются различные формы щита. От мебели в архитектурных формах делается переход к мебели столярных форм. В начале XVIII в. осваивается выпуск кабинета, нижняя часть которого решена в форме стола. Комод, а также шкафы с ящиками становятся важнейшими предметами мебели. Появляется и новый тип изделия - туалетный стол с зеркалом. Принцип удобства и целесообразности ведет к очищению форм и уменьшению декоративизма в креслах и диванах.

Мебель периода правления короля Георга I (1714-1727) отличается некоторыми особенностями. Наряду с сохранением и развитием традиционных форм дает о себе знать французское влияние, а также влияние китайской мебели из бамбука (стиль Чембер).

## **1.14 Лекция 14. Интерьеры XVIII века**

### **1. Стиль Регентства (1710 – 1720)**

#### **2. Стиль Рококо**

##### **1) Рококо во Франции (Стиль Людовика XV)**

##### **2) Рококо в Германии**

##### **3) Рококо в Австрии**

##### **4) Рококо в Англии**

**1. Стиль Регентства.** Переход от величественного стиля барокко к вычурному рококо во Франции произошел не сразу. Промежуточным явлением, переходным этапом здесь был стиль регентства. Хронологические рамки совпадают со временем регентства при малолетнем короле Людовике XV Филиппа Орлеанского.

Смена стиля в прикладном искусстве происходит, как правило, плавно, и стиль регентства тому подтверждение. Большая часть изделий этого периода может быть отнесена как к стилю, из рамок которого они вышли (барокко), так и к новому, зарождающемуся (рококо). Близкие явления прослеживаются в мебельном искусстве и ряда других стран, особенно Англии в период правления Георга I.

Многочисленные и длительные войны Людовика XIV, затянувшиеся в последний период его более чем 70-летнего правления на четверть века (за Испанское наследство, 1701-1714 гг., и др.), большие расходы королевского двора и высокие налоги привели к сильному истощению экономики и многочисленным народным восстаниям. Решение задач, подобных строительству Версаля, стало невозможным. Стиль великого века уходит в прошлое. Жизнь французской аристократии замыкается в кругу интимных настроений. Утонченность и интимность передаются в интерьер, мебель и всю обстановку. Появляется рабочая комната, и секретер заменяется письменным столом или бюро. Светская жизнь протекает теперь в салонах, которые обставляются сообразно менее регламентированному и принужденному образу жизни. Интерьеры парадны, но уступают великолепию интерьеров барокко. Стулья и кресла расставляются вокруг столиков, где и группируется светское общество. Стены и потолки отделаны замечательно, и на их фоне мебель играет второстепенную роль.

В мебели формы стали грациозными, с динамичной композицией. Стилевые изменения в первую очередь коснулись декоративного убранства. Излюбленными мотивами стали ленточные

переплетения, завитки и гротески. Сказывается влияние «китайщины», появляются такие мотивы, как китайская пагода, стилизованный лист пальмы, веер, зонтик и др. Раковина принимает затейливые формы, предвещая грядущий стиль рококо. Начинают применяться экзотические породы дерева, бронзовые накладки.

Формы и декорировка изделий отличаются необузданной фантазией. Ножки обильно украшаются декором на мотивы стилизованных листьев, масок, женских головок. Сложные формы получают проножки. Вместо шкафа излюбленным предметом становится комод. Среди мебели для сидения основную функцию выполняет кресло. Новыми элементами декора обогащается диван, входит в моду шезлонг, что означает «длинный стул». Ножки в изделиях изгибаются, прямые линии сменяются округлыми. Вершиной стиля становится декоративное убранство обшитых деревом стен и поверхностей шкафов. Черное дерево постепенно вытесняется орехом, розовым деревом, появляются изделия из махагони (красного дерева). Элементы орнамента - лист аканта, волюты, ленточное переплетение и др. - приобретают по сравнению с барочными большую легкость и воздушность. В соответствии со вкусами времени украшает свой дом и загородную виллу каждый дворянин. Мебельное искусство перестает быть уделом только двора и знатной аристократии.

Стиль регентства присущ и мебельному искусству Германии 10-20-х гг. XVII в. Причем мебель дворцов и особняков аристократии откровенно подражает французским образцам, а бюргерская воспринимает стиль регентства в сильно переработанном виде.

Мебельщики Англии также отреагировали на стиль регентства. Его особенности прослеживаются в форме и декоре комодов, кабинетов, столов, стульев и других предметов. Совершенствуется плавно изогнутая ножка, заканчивающаяся внизу копытцем, а позднее - орлиными когтями, сжимающими шар. Начиная с 20-х гг. XVII в. основным материалом для мебели становится красное дерево. В это время широко распространилось увлечение китайщиной.

**2. Стиль Рококо.** В 30-х гг. XVIII в. длительная эпоха барокко находит свое полное завершение искусством стиля **рококо** (франц. госо, от goscille - декоративный мотив в виде раковины). Во Франции этот этап совпадает с периодом правления короля Людовика XV, поэтому здесь рококо называют и стилем по имени этого короля.

**1) Франция.** При Людовике XV Франция получает толчок к экономическому развитию, и в аристократических кругах усиливается тяга к роскошной жизни. Она отразилась и на особенностях рококо - стиля двора и аристократии. Грядущий кризис абсолютизма увел аристократию из жизни в мир фантазии, театрализованной игры, пасторальных сюжетов и эротических ситуаций. Своеобразным лозунгом аристократии стала крылатая фраза фаворитки Людовика XV маркизы де Помпадур: «После нас хоть потоп». В отличие от масштабности барокко архитектура рококо создает постройки интимного, камерного характера. Интерьер отличают уют, изнеженность и изящество. Так же изящны и декоративны скульптура, живопись, весь быт аристократии. С утра основным занятием мужчин была охота и другие развлечения, женщин - приготовление платья к вечернему приему. Правило гласило: в одном и том же платье женщине нельзя появляться дважды. Мужчина, согласно обычаю, носил шляпу, но не на голове, а на шнурке за поясом. Она требовалась для совершения реверанса при встрече знакомой дамы. Все хотели быть молодыми и красивыми. XVIII век - самый галантный, век пудры, духов, любовных грез и мечтаний.

Наиболее ярко стиль рококо проявился в оформлении интерьеров. Утонченная светская жизнь не оставила без внимания все мелочи жилища. Изящная мебель, нарядные украшения, зеркала, позолота, выющиеся по стенам и потолкам лепные узоры, откровенно декоративные карнизы, колонны и пилястры деформируют пространственную структуру интерьера. Беззаботная, маскарадная жизнь светских салонов протекает в новых типах жилых помещений - будуарах и интимных кабинетах. Тон задают великосветские женщины, вокруг которых сосредотачивается общество.

Рококо отрицает монументальность и неподвижность, создает иллюзию бесконечного движения. Этот стиль отрицает прямую линию, симметрию и кривую линию правильных

очертаний. Искривляются не только бруски, но и плоскости. Кудрявые завитки орнамента льются сплошным потоком, обвиваются вокруг комодов, кресел, диванов, зеркал и прочих предметов, не считаясь с логикой конструкции.

Оформление салонов и будуаров становится главной задачей прикладного искусства. Мебели, по сравнению с эпохой барокко, становится больше. Преобладают пастельные тона, наиболее частые цветовые сочетания - белое с голубым, зеленым или розовым, обязательно золочение. Используются самые дорогие материалы: экзотические породы дерева, шелк, гобелен, мрамор, бронза, золото, а также обои для оклейки стен жилых помещений (эта новинка была завезена из Китая).

Главный элемент интерьера - невысокий красиво отделанный камин. На его мраморную плиту ставили часы, канделябры, предметы украшения. На верхнем участке стены в красивой раме размещалось зеркало. Зеркала развешивали и на других участках стен. Нередко их располагали напротив окон, с двух сторон камина, который помещался у глухой стены. Это давало возможность одновременно любоваться пылающим камином и зимним пейзажем. Декор стен и потолков соответствовал декору и форме мебели, расцветкам драпировочных и обивочных тканей. Именно в эпоху рококо зарождается представление об интерьере как о целостном пространстве, едином в стилевом отношении.

Одним из признанных вдохновителей стиля рококо был поселившийся в 1723 г. в Париже итальянец Жюст - Аврелий Мейсонье - архитектор, ювелир и скульптор, автор многих проектов изделий декоративно-прикладного искусства. В них впервые появились характерные для рококо причудливые формы, в частности асимметричная раковина. Мотив раковины применялся и в XVI в. В конце XVII в. форма стала более декоративной. Стиль рококо дробит ее и превращает в извивающийся узор, состоящий из асимметрично разбегающихся отростков, цветов и растений.

Утонченность манер и культ женщины больше всего отразились на формах мебели. Появляются новые предметы, предназначенные в основном для женщин: письменный столик, секретер с наклонно расположенной откидной доской, картоньерка (шкафчик для бумаг), угловой шкафчик, туалетный столик с откидным зеркалом, круглые и прямоугольные тумбочки, разнообразные рабочие столики. Наиболее излюбленными предметами корпусной мебели были секретер и комод. Секретер имел множество потайных отделений. В эпоху любовных походов был в моде обычай писать мемуары и сентиментальные письма. Потайные отделения и предназначались для хранения этой эпистолярной продукции.

Комод (от франц. commode - удобный) был в те времена олицетворением удобства. Плоской оставалась только верхняя, обычно мраморная крышка, но края ее обрабатывались волнообразно. Стенки изгибались во всех направлениях и приобретали как бы вздувающиеся формы (в России такие комоды назывались «пузатыми»). Облицовка щитов выполнялась светлыми экзотическими породами, которые начали привозить в Европу в XVII в. Наиболее известны красное и розовое дерево, амарант, палисандр, пальма и др. Из европейских пород применялись груша, яблоня, орех, лимон, клен. Французские мастера редко производили крашение и выжигание; использовался в основном натуральный цвет древесины.

Техника маркетри была высокой. Дерево предварительно высушивалось и долго выдерживалось. При наклеивании набора его внешнюю поверхность смачивали губкой, а на внутреннюю быстро намазывали горячий клей. Затем набор так же быстро клали на место, прижимали специальным прессом или простукивали молоточком. Иногда при наклеивании на криволинейные поверхности пользовались мешочками с нагретым песком.

Мотивами маркетри были ветви растений, корзины с цветами и лентами, букеты и т.п. Декор располагался по всей поверхности, не считаясь с конструкцией изделия. Комод имел обычно два или три ящика, но с помощью стелющегося орнамента они делались незаметными. Детали растворялись в общем объеме как бы отлитого предмета.

В мебели рококо резьба применяется мало, но возрастает роль бронзы. Вьющиеся бронзовые цветы и стебли образуют не только ручки и накладки. Незаметно окантовывая предмет, они создают также прочную металлическую оправу. При изготовлении комодов иногда вместо облицовки вся их поверхность отделялась цветными лаками и также декорировалась

бронзовыми накладками или золоченой резьбой. Известными мастерами художественной бронзы были представители семейства Каффиери.

Формы мебели для сидения эволюционируют в сторону удобства и элегантности. Появляется функционально удобная мебель, отвечающая истинному назначению, а не только целям, репрезентации. Осваиваются новые типы изделий: бержер (глубокое кресло), канапе (диван в виде трех соединенных кресел, шезлонг. Контуры изделий становятся волнистыми, ручки и ножки получают плавную текучесть, изгибаются еще больше. Формы кресел соответствуют характеру женского костюма - широких фижм-панье: подлокотники в отдельных креслах начинают широко разворачиваться. Кресла, кушетки, шезлонги принимают совершенно новые формы и часто носят причудливые названия: маркиза, пастушка, дюшесса и т.п.

Мягкая мебель, отделанная изысканными по цвету и рисунку тканями, прекрасно вписывалась в общее решение интерьера. В соответствии с нормой жизни изделия расставлялись небольшими группами в различных местах помещения, образуя «центры тяготения» для членов собравшегося общества. В отдельные группы входили стол, диван, несколько стульев и кресел.

Интерес к новому и диковинному в период развития колониальной политики и торговых связей с Востоком привел к увлечению китайщиной. Фарфор, эмали, черные лаки, шелка ввозились из Китая еще в XVII в., а в XVIII в. увлечение ими дошло до апогея. Художественные изделия китайских мастеров хорошо гармонировали со стилем европейских дворов. Особенно много завозилось фарфора, который в Китае возник в IV-VI вв. Европейский фарфор был изобретен только в 1709 г. И.Ф. Бетгером (1682-1719) в Саксонии, где скоро и было организовано его производство. Однако фарфоровые мануфактуры поначалу почти полностью копировали китайские образцы. Владельцы дворцов и особняков считали необходимым устроить китайский зал», отделанный лакированными деревянными панно и обставленный китайской мебелью или как минимум иметь галерею фарфора.

Увлечение китайщиной вело к различным подражаниям. Китайские сюжеты используются для маркетри, бронзовых украшений, шпалер. Мастера-мебельщики пытаются открыть секреты китайских лаков и создают целую отрасль художественного производства. В 1713 г. при Гобеленовой мануфактуре открывается лаковая мастерская. В середине XVIII в. выдающихся успехов достигли братья Мартены. Они на лакированных в технике черного лака («лак Мартена») поверхностях шкафчиков и комодов изображали нежными красками и золотом пагоды, китайцев, хижины, деревья, цветы. Стройностью и изяществом форм отличалась также мебель, отделанная белыми или цветными лаками, золочеными накладками.

Центром французской художественной мебели был Париж. Здесь делали ее для короля и придворной знати. На особо качественные предметы с 1743 г. начали ставить клеймо мастера или цеха, что было формой защиты качества продукции. Во второй половине XVIII в. парижская корпорация столяров и чернотесов объединяла около 1200 мастеров, поэтому производимой ими мебели было достаточно и для экспорта за границу.

Виднейшим мастером этого времени был немец по происхождению Ж.Ф. Обен, автор бюро Людовика XV. После смерти Обена (1765) его ученик Ж.А. Ризенер (1725-1806), также выходец из Германии, возглавил мастерскую учителя и закончил «бюро короля». Он исполнил для бюро маркетри и поместил внутри механизм для откидывания цилиндрической крышки. Такой тип бюро стал одной из любимых форм. В 1769 г. Ризенер прославился, поставив свою печать на знаменитом бюро.

Известнейшим мебельщиком был и Шарль Крессан (1686-1768). Его мастерская дала лучшие образцы комодов, выполненных в технике маркетри. Он ввел в моду амарант, розовое и фиалковое дерево. Для его работ характерны позолоченные бронзовые украшения в виде извивающихся стеблей, листьев и цветов. Будучи скульптором, Крессан сам выполнял модели бронзовых украшений, в частности и угловых в виде женской головки. Крессан всю жизнь собирал коллекцию картин, которая погибла в пожаре вместе с выполненными в прошлом многими предметами мебели. Франция периода рококо оказывала влияние на аристократическую культуру всей Европы.

**2) Рококо в Германии.** В Германии рококо сильно расцвело в интерьерах роскошных дворцов удельных князей, хотя они отделялись не так утонченно и женственно, как французские. Художественная мебель испытывала сильное влияние парижской школы.

Стиль рококо в прикладном искусстве Германии начинает формироваться в 1730-х гг., а полной зрелости достигает в середине века. На юге страны быстрому распространению стиля способствовали проекты мебели и других предметов интерьера, выполнявшиеся Габерманом, Кювилье и Мейлем. Другой центр рококо сложился при дворе прусского короля Фридриха II. Здесь ведущий мастер, Гоппенхаупт предложил много орнаментальных элементов рококо, позаимствованных из природы. Проекты И. Румпа оказали влияние на формирование бюргерской мебели. Виднейшими мебельщиками, поставившими изделия для потсдамских дворцов, были М. Камбли и Шпиндлер.

Среди актуальных предметов обстановки были секретеры, комоды и письменные столы. Поверхности секретеров и комодов сильно изогнутые. Углы срезались под 45°, а для придания изделию большей выразительности вводились активно изогнутые карнизы. Резьбе по дереву отводится скромное место. Из бронзы выполняют в основном детали лицевой фурнитуры, но ее используют также и для элементов декора. В мебели для сидения формы также активно насыщены декором. Орнамент немецкого рококо отличался выразительностью и красочностью. Однако около 1760-1770-х гг. перенасыщенные формы начинают постепенно успокаиваться.

Широкое распространение получают двухкорпусные буфеты. Верхняя их часть решалась в виде застекленной витрины, на полки которой ставилась фарфоровая посуда. В Аугсбурге для прусского двора делали мебель из серебра или богато отделанную серебряными накладками. В Баварии популярна была расписная и украшенная резьбой. Красивые образцы такой мебели представлены крестьянскими шкафами.

**3) Рококо в Австрии.** В Австрии сложилась своеобразная разновидность рококо, особенно при венском дворе в период правления императрицы Марии Терезии (1740-1780), поэтому стиль здесь носит название «стиль Марии Терезии». В целом мебель развивается в русле бюргерского направления. Изделия облицовываются, в декоре преобладают различные виды инкрустации, резьбе отводится небольшая роль. Мебель освобождается от влияния архитектуры, она в полной мере отвечает своему назначению, хотя формы еще перегружены элементами различных исторических стилей. К числу интересных венских форм рококо относится двухдверный платяной шкаф с богато профилированным карнизом и срезанными под 45° углами. Аналогично решались и многочисленные варианты комодов. Широко варьировалась форма буфета - так называемого табернакулум (дарохранительница). Буфет делился по высоте на три части: нижнюю с дверцами или выдвигаемыми ящиками, верхнюю, витринную, и среднюю, представляющую собой нишу. Кроме этих предметов изготавливались также книжные и угловые шкафы, жардиньерки, скамеечки (под ноги молящихся).

Мебель для сидения и лежания отличалась полнотой стиля и присутствием украшений рококо. Но по сравнению с роскошными французскими образцами стулья и кресла намного скромнее. Формы этой мебели оказались устойчивыми и продолжали долгую жизнь в крестьянском быту.

**4) Рококо в Англии.** В Англии мебель стиля рококо связана с именем выдающегося мастера - краснодеревщика Томаса Чиппендейла (1718-1779), который создал новый стиль, отличающийся большой комфортабельностью. Чиппендейл был резчиком по дереву, увлекся мебельным делом и скоро стал ведущим мебельщиком эпохи. Он прославился и как мастер-практик, и как автор многочисленных проектов. Своей популярностью Чиппендейл обязан главным образом изданному в 1754 г. руководству для столяров, в котором он дал ряд рисунков мебели. Изданные чертежи мебели являлись единственным руководством вначале для столяров английских, а затем континентальной Европы и Северной Америки.

В Лондон начали привозить большие партии красного дерева значительно раньше, чем в континентальные страны Европы. С применением красного дерева вместо ореха и образуется тот новый стиль, который позднее был назван именем великого мастера. На возникновение нового стиля оказала влияние привозная китайская мебель и местная готическая. Из китайских об-

разцов были заимствованы резные ажурные перекладки, решетчатые элементы сухого геометрического рисунка и изогнутые ножки с утолщением вверху и внизу, причем нижний конец - в виде птичьей лапы, сжимающей шар. Чиппендейлом этот тип ножки (т. н. кабриоль) был доведен до совершенства. Готическая мебель имела зубчатые аркады и мотивы оконных переплетов каменной архитектуры. Из этих элементов и отдельных форм, которые царили во французской мебели, Чиппендейл сумел создать новый стиль, с которого начался расцвет английской мебели. В период, предшествовавший развитию стиля Чиппендейла, на мебель Англии оказывала влияние голландская мебель. Король Вильям III был родом из Голландии и сильно покровительствовал своим соотечественникам. Благодаря этому вся мебель, делавшаяся в Англии до 1715 г., отличалась заимствованными от голландцев элементами китайщины. Из Голландии пришли «пузатые» шкафы, спинки кресел и стульев с узкой дощечкой середине в виде вазы, носившей название «сплат». Первые образцы своей мебели Чиппендейл делает еще в стиле королевы Анны, а затем начинает бороться за уменьшение массивности отдельных частей и за улучшение пропорций в «сторону легкости и изящества. Среди изделий, вышедших из мастерской Чиппендейла, особое место занимают предметы мебели для сидения с бесконечно варьируемыми формами спинок. Высокая спинка опускается, ваза становится прорезной. В формах ранних образцов (середина 1730-х гг.) используются традиционные плавно изогнутые ножки типа кабриоль. Влияние французского рококо впервые проявляется в резных ажурных спинках. Кресло в современном понимании получает почти полную степень завершенности к середине XVIII в. Сиденья имеют трапециевидную форму, ножки прямые или слегка изогнутые и украшены резьбой. В спинки вставляются силуэты высокой вазы или скрипки, трельяжи, орнаменты, раковины. Изготавливаются крылатые кресла и близкие по формам французскому рококо.

Кроме характерных стульев и кресел сохранилось немало других видов мебели Чиппендейла. Это диваны и канапе, представляющие собой соединенные в одно целое два или три кресла, письменные столы, шкафы - секретеры, бюро, комоды, кровати, которые большей частью имеют балдахин, иногда в виде китайской пагоды. Столы встречаются простые, с квадратными и продолговатыми столешницами, а также обильно украшенные резным орнаментом. Прочно входят в быт англичан высокие напольные часы. После 20-х гг. XVIII в. производство английской художественной мебели почти полностью переключается на привозное красное дерево. Детали делаются из цельных брусков этого дерева, и поверхность мебели покрывается только воском, сохраняя благородство фактуры экзотических пород (в отличие от французской мебели, поверхность которой скрывалась под позолотой или сплошной окраской).

Для орнамента английской мебели характерны, как уже отмечалось, элементы китайщины, готические мотивы, а также гротески. Наиболее разнообразные комбинации этих форм встречались в оправках для зеркал, располагавшихся над каминами. Чиппендейл довел до совершенства формы многих изделий, разработал новые типы мебели, некоторые из них дошли до нашего времени без существенных изменений. Немалая его заслуга в освобождении мебели от многовекового гнета архитектуры, хотя в ущерб тектонике он нередко перегружал изделия элементами декора. Формы изделий мебели под влиянием зарождающегося классицизма уже упрощаются, линии выпрямляются, ножки получают прямое, брусковое решение.

Помимо альбома мебели Чиппендейла для нужд мебельщиков были изданы и другие сборники с рисунками образцовых предметов мебели. В частности, это альбомы мебельной фирмы «Ине энд Мэйхью» в Лондоне (1762) и Томаса Эллиота, изданные в Филадельфии (1760 – 1770).

## **1.15 Лекция 15. Европейские интерьеры XIX века. Классицизм и ампи́р**

### **1. Классицизм. Общие положения.**

- 1) Классицизм во Франции**
- 2) Классицизм в Англии**
- 3) Классицизм в Германии**

#### 4) Стилъ Цопф

##### 2. Стилъ Директории и Консулъства

##### 3. Амфир. Франция. Австрия. Англия

**1. Классицизм. Общие положения.** Перемены в архитектуре, которые произошли в конце XVIII и в течение XIX столетия, связаны с глубокими изменениями в развитии общества, с переходом от феодализма к капитализму. Промышленная революция оказала огромное воздействие на способ расселения людей и на окружающую природу, привела к изменениям в архитектуре и изобразительном искусстве.

Тенденции развития, идеи и художественные интересы архитектуры XIX в. имели свои корни в уходящем барокко. Когда во второй половине XVIII в. барокко потеряло свою динамичность, его формы и тектоника уступили самому крупному стилю XIX столетия - классицизму. Однако развитие новой архитектуры шло не только в этом направлении. Почти одновременно с классицизмом, который внешне перенял формы античности, но имел уже иное внутреннее содержание, родился и романтизм, который оживил стилистические проявления средневековой архитектуры, но был глубоко проникнут новым конструктивным духом. Несмотря на то что и классицизм, и романтизм исходили из прошлого и вначале развивались параллельно, они были противоположны по философской сущности. Речь шла о двух полюсах архитектурного мышления и концепций. На стороне классицизма стоял рациональный, объективный, почти научный метод мышления, ставивший разум на первое место среди человеческих способностей, в романтизме преобладали эмоции, внутренние переживания и стремление к простой и естественной жизни, откуда проистекала жажда тесного общения с природой, что стало одной из наиболее характерных черт этого направления.

Концепция классицизма заключалась в использовании в архитектуре античных систем формообразования, которые, однако, наполнялись новым содержанием. Эстетика простых античных форм и строгий ордер ставились в противовес случайности, нестрогости архитектурных и художественных проявлений мировоззрения отживающей аристократии.

В авангарде развития архитектуры классицизма стояла прежде всего Франция периода Наполеона. Затем протестантские Германия и Англия, а также находящаяся под влиянием европейских течений Россия. Рим стал одним из главных теоретических центров классицизма.

Характер архитектуры в большинстве случаев остался зависимым от тектоники несущей стены и свода, который стал более плоским. Важным пластическим элементом становится портик, в то время как стены снаружи и изнутри членятся мелкими пилястрами и карнизами. В композиции целого и деталей, объемов и планов преобладает симметрия. Цветовое решение характеризуется светлыми пастельными тонами. Белый цвет, как правило, служит для выявления архитектурных элементов, являющихся символом активной тектоники. Интерьер становится более светлым, сдержанным, мебель простой и легкой, при этом проектировщики использовали египетские, греческие или римские мотивы.

**1) Классицизм во Франции.** Классицизм был ведущим стилем прежде всего во Франции, где господствовал во всем художественном творчестве. Французский конвент даже провозгласил классицизм стилем французской буржуазной революции. Мировоззрение классицизма проявляется уже в архитектуре восточного крыла Лувра (1667- 1678), спроектированного К. Перро, одержавшим верх над проектом в стиле барокко, выполненным итальянцем Бернини. Подобным примером может служить и дворец Малый Трианон в Версальском парке.

Начало французского классицизма связано со строительством храма св. Женевиевы в Париже (позже он получил название Пантеона), упрощенная форма которого свидетельствует о возникновении нового эстетического подхода. Храм был заложен на плане, имеющем форму равностороннего креста, с куполом в центре, поднимающимся до высоты почти 120 м. Интерьер еще носит черты ренессанса. Наружные поверхности стен почти без украшений решены с использованием классического контраста расчлененной и нерасчлененной масс. Автором Пантеона была архитектор Ж. Ж. Суффло, известный также как создатель Большого театра в Лионе (1756) и автор большой исследовательской работы об античных храмах в Греции.

К античности больше всего приблизилась церковь Мадлен, строившаяся, начиная с 1764 г., по проекту П. Контана де Иври и завершенная архитектором П. Виньоном в период с 1806 по 1842 гг. в виде «греческого» храмового сооружения периптериального типа.

Идеи классицизма творчески развивали, сохраняя при этом стилевую чистоту, Ш. Персье и П. Ф. Фонтэн, которые, будучи архитекторами императорского двора, наиболее стали видными представителями нового стиля. Они участвовали в перестройке Лувра, спроектировали арку Победы на площади Карусель (1806 г.) и многочисленные парадные интерьеры. Им удалось добиться единства решений целых улиц. Типичным примером таких решений стала улица Риволи в Париже.

В интерьере в ранний период классицизм еще не представлял собой смены форм. Мебели этого периода присуща изысканность форм рококо. Классицизм - искусство симметрии и статики, мебели ножки выпрямляются, вздутые поверхности исчезают, линии декора повторяют очертания поверхности предмета. Плоскость становится четко выраженной. Диваны, кресла и стулья также эволюционируют в сторону спокойных решений. Ножки выпрямляются и превращаются в тонкую, суживающуюся книзу колонку, покрытую каннелюрами. Локотники также выпрямляются, на их концах появляются волюты с акантовым листом. Становятся строгими формы сиденья и спинки. Появляется стул с овальной спинкой, украшенный симметрично спадающей на обе стороны гирляндой или завитком. Желание подчеркнуть конструкцию ведет к приему, когда на углах рамы сиденья, к которому крепятся ножки, линии орнамента прерываются, и угол оформляется небольшим кубом со вписанными с двух лицевых сторон резными розетками. Куб, как правило, является началом ножки. Стулья, кресла и диваны делаются из резного дерева, но они золотятся все реже. Окраска производится в светлые тона: белый, голубой, нежно-серый. В обивках преобладают светлые шелковые ткани с мелкими цветочками и гирляндами.

Разнообразна корпусная мебель. Выпускаются шкафы и шкафчики, шифоньеры, различных форм, столы и столики прямоугольной, круглой и овальной формы. Широко входит в употребление письменный стол с цилиндрической крышкой, под которой скрывается множество ящиков. Делаются и открытые столы, украшенные полочками и балюстрадами. В это время стали изготавливать туалетные столы с зеркалом, вращающимся на горизонтальной оси, а также зеркала на двух стойках, устанавливаемые на полу (так называемые - псише). Широко распространены угловые шкафчики, этажерки, карточные и рабочие столики, подставки, различные другие легкие и подвижные предметы. Поверхности мебели покрываются маркетри, выполняемым с большим мастерством. Набор изображает букеты цветов, ленты, бубны, свирели и т.п. Центральный мотив набора берется в прямоугольник, круг или овал.

В эпоху классицизма бронза начинает играть более самостоятельную роль. Канделябры, подставки для каминных инструментов и сами инструменты, каминные часы и другие предметы из нее являются произведениями декоративной скульптуры.

Дальнейшее развитие стиля ведет к еще большей легкости изделий. Вместо бронзовых украшений используется набор маркетри. Затем происходит отказ и от маркетри. Поверхности облицовываются гладким шпоном красного дерева и лишь слегка отделяются бронзой. Отделка производится воском и лакированием. В конце XVIII в. изобретена политура, но начала она применяться только с XIX в.

Мебельное искусство Франции во второй половине XVIII в. было высоко развитым. Оно было представлено целым рядом знаменитостей. Одним из главнейших создателей нового стиля явился Ж.А. Ризенер. Одновременно с ним работали прославленные мастера Леле, Вейсвейлер, Дюбуа, Крессан, Бенеман, а также представители известной династии Жа-коб. Жорж Жакоб (1739-1814) прославился резными золочеными креслами и стульями. Он ввел в практику почти обязательный мотив куба с резной розеткой в месте крепления ножки. Творчество Ж. Жакоба вызвало подражание со стороны его современника и однофамильца Анри Жакоба, что ему хорошо удавалось. О качестве мебели Анри Жакоба свидетельствует тот факт, что ее в течение 150 лет приписывали Жоржу Жакобу.

Ж.Г. Бенеман в 1784 г. стал придворным мастером, заменив Ризенера. Он применял красное дерево с бронзовыми украшениями в виде барельефов, чеканные фризы с военными или античными сюжетами.

**2) Классицизм в Англии.** В конце XVIII в. к классицизму склоняется также и архитектура Англии, хотя ее развитие в этот период в одинаковой мере находилось и под влиянием романтизма. Близость к классицизму проявляется уже в барочном кафедральном соборе св. Павла в Лондоне (1675-1710), проект которого вместе с планом перестройки части Лондона является работой выдающегося английского архитектора К. Рена. Классицизм в чистом виде в английской архитектуре представляет здание Королевского художественного общества Р. Адама и Национальный банк в Лондоне (1788) Д. Соуна. Наибольший вклад в архитектуру и градостроительство сделал Д. Нэш - автор реконструкции Риджент Стрит, Букингемского дворца, костелов и группы новых жилых домов в Лондоне на Парк Крещент или Честер Террас (1825). Классицизм достигает своего расцвета в стильных и комфортабельных интерьерах работы Чиппендейла, Адама и Шератона. Они повлияли на организацию жилой среды в Европе на длительный период. Тесная связь мебельщиков с архитекторами способствовала проникновению классического понимания пропорций и особенностей декоративных элементов еще во второй четверти XVIII в. Архитектор Роберт Адам становится законодателем классического вкуса. Он тщательно разрабатывает детали интерьера и создает новый тип простой мебели с изысканно тонкими деталями. В 1776 г. издается сборник с его проектами мебели и оформления интерьеров. Этот сборник способствовал популяризации античного стиля и вытеснению из мебели форм рококо. В проектах Адама много внимания уделялось античному орнаменту, декоративным мотивам римской архитектуры и арабескам Помпей. Свойственная классицизму прямолинейность форм в проектах Адама носит более выраженный характер, чем в проектах французских и итальянских архитекторов. Его мебель обогащается рядом новых элементов. В декоре это - инкрустация, роспись, лепные узоры, низкорельефная резьба, экономная профилировка деталей. Наиболее популярные мотивы декора - гротески, цветочные гирлянды, овальные розетки, фестоны, сфинксы, бараньи головы, мифологические сюжеты, пальмовые ветви. Применяются прямые, сужающиеся книзу ножки и обработанный каннелюрами карниз.

Роберт Адам совместно с братом основал фирму «Адельфи» (по-древнегречески - «братья»), которая принимала заказы на проектирование и выполнение всех компонентов жилого интерьера. Его фирма поставляла мебель для дворцов английской аристократии и особняков разбогатевшей буржуазии.

Среди изделий мебели по проектам Адама выделяются позолоченные или раскрашенные консоли, кабинеты, шкафы и комоды. Исполнителями декорировки мебели живописной росписью были итальянцы Перголези (приглашен Адамом), Чиприани, Дзукки и Анжелика Кауфман. Последняя поселилась в Англии в 1765 г. и выполняла живописные работы по мебели и интерьерам.

Большим разнообразием отличалась мебель для сидения. Выпускались легкие стулья и кресла с ажурными обитыми или плетеными спинками, кресла и канапе, копирующие формы античных образцов. Известно кресло, ножки и опоры локотников которого выполнены в виде львиных лап и грифонов. Выпускались и некоторые другие предметы.

Кроме братьев Адамов на развитие английской классической мебели большое влияние оказали еще два мастера: Георг Хэплуайт (ум. 1786) и Томас Шератон (1751-1806).

О мебели Хэплуайта можно судить в основном по его проектам, которые были изданы в 1788 г. в виде альбома. Его изделия отличаются простотой форм и легкостью. Отдельные детали с плавно изогнутыми линиями выявляют связь с мебелью предыдущего стиля - Чиппендейла. Сохраняют легкий изгиб и круглые или квадратные ножки в мебели для сидения. Появляются новые варианты крылатого кресла. Диваны продолжают традицию комбинаций нескольких кресел, а мотивом оформления ажурных спинок являются расходящиеся веером пальмовые листья. Диваны обиваются простыми полосатыми тканями. Кровати - с балдахином на тонких стойках.

Изделия корпусной мебели имеют простые формы. Выпускаются двух- и трехъярусные платяные шкафы, книжные и другие шкафы. Нижний ярус имеет дверцы посередине и ящики по сторонам или только ящики. Применяется фасонная пайка стекол, которая выполняется по сложным рисункам геометрических орнаментов. Изготавливались складные столы с опускающимися полами и выдвижными ножками - предшественники нынешнего стола-книжки, оригинальные по конструкции письменные и туалетные столики, четырехугольные столы с легким изгибом края столешницы и царги, такие предметы, как урна (подставка) для ножей. Мебель исполнялась в основном из красного, а для отделочных работ широко использовалось атласное дерево. Широкое применение красного дерева в производстве мебели является заслугой Англии, а вернее результатом ее колониальной торговли.

Томас Шератон был представителем строгого английского классицизма. Расцвет его деятельности приходится на 1790-1804 гг. Он был больше проектировщиком, чем практиком. Славу ему принесли опубликованные альбомы с рисунками мебели, наиболее фундаментальным из которых был первый, выпущенный в 1791 г. Последний альбом он издал в 1802-1803 гг., незадолго до своей смерти.

Шератон создал ряд новых, практичных видов мебели, полностью отвечающих назначению «бытовых вещей». Для его изделий характерно доминирование прямых линий и почти полное отсутствие кривых, выявление и подчеркивание конструкции, утонченность деталей. Многие мебельные формы лягут в основу буржуазного мебельного искусства. Разнообразны и изящны по форме стулья и кресла. Диваны в основном имеют мягкие сиденья и спинки, а изголовье кушетки выполнено в виде глубокого кресла. Кровать снабжается балдахин в форме шатра. Для разнообразных форм столов Шератон использует небольшой набор накладного декора: латунные ручки дверей и ящиков, ключевины для замочных отверстий. Основным материалом для изготовления мебели по-прежнему оставалось красное дерево, но все шире начали применять и светлые породы, в частности атласное дерево.

**3) Классицизм в Германии.** В Германии распространению классицизма способствовали исследования античной архитектуры. Прежде всего это археологические открытия и теоретические работы И. И. Винкельманна под названием: «Размышления о подражании греческим произведениям» и «История искусства древности» (1764), которые по своему значению далеко вышли за пределы Германии. Центрами классицизма в период правления прусских королей Фридриха Вильгельма I и II были Берлин и Мюнхен. С самого начала классицизм в Германии имел двойственный характер. С одной стороны, как и в других странах, он был стилем архитектурных монументов, однозначно подчиненных античным канонам, с другой - проявлял стремление к гармоничному решению связи между назначением и формой. Первое направление - произведение раннего немецкого классицизма - Бранденбургские ворота в Берлине (1789, автор К. Г. Лангханс), простая по формам архитектура Д. Жилли и Г. Гентце - авторов проекта Старого монетного двора в Берлине (1798-1800). Развитие немецкого классицизма и влияние берлинской Строительной академии сохраняются в течение длительного периода. Поздний классицизм может быть представлен работами архитектора Л. Кленца, который в Мюнхене создал обширную площадь, ограниченную Глиптотекой (музей античной скульптуры), Пинакотеккой (картинная галерея) и Пропиляями (1816-1862). Второе направление может быть представлено произведениями К. Ф. Шинкеля, работавшего в Художественной и строительной академии в Берлине, откуда вышли наиболее видные архитекторы XIX в. в Германии. Шинкель развил рациональный подход в теории и практике. Его берлинские постройки - Новая гауптвахта, Старый музей и Драматический театр с редкостным по качеству интерьером в стиле классицизма - возникают на основе новых принципов, которые предвещают будущее развитие «модерна». Шинкель придерживался в своих работах принципа взаимозависимости формы и функции.

В интерьере настолько прижился стиль рококо, что он процветал еще и в XIX в. Более строгие формы классицизма осваивались с большим трудом, а в конце концов сложившиеся оказались простыми. В немецких классических формах прочно сохранились и типично барочные элементы - срезанные утлы, изогнутые карнизы и др.

В Германии крупнейшим мебельщиком XVIII в. был Давид Рентген (1745-1807). Его отец Абрагам Рентген, также известный мебельщик, работал в Голландии и Англии, а позже основал мастерские в Нейвиде на Рейне, где работало более ста столяров, бронзовщиков, резчиков и техников. Д. Рентген унаследовал мастерские в 1772 г. В ранних его работах сильны следы рококо, но к середине 70-х гг. он делает мебель в классическом стиле. Впервые в 1774 г., а затем в 1779 г. Д. Рентген привозит свою мебель в Париж, где получает репутацию первоклассного мастера.

С 1780 г. Рентген отказывается от маркетри и переходит к облицовыванию в основном красным деревом с последующим обрамлением гладких поверхностей бронзой красивых рисунков. Для его творчества характерны монументальные бюро с крышкой, письменные столы в виде архитектурных композиций, с цоколем, каннелированными колоннами, балюстрадами и вазами по углам. Завершаются композиции бронзовой скульптурной группой. Сотрудничавший с Рентгеном механик и часовщик Петер Кинциг снабжал изделия остроумными механизмами, которые открывали ряды ящиков, тайники, выдвигали кресло и т.п. Подобные дорогие предметы украшали парадные залы, но были так любопытны и сложны, что внутри них ничего не находилось, т.е. для практического пользования они были малопригодны.

**4) Стиль Цопф.** Немецкий и австрийский классицизм получил название «стиль цопф». В Австрии и Венгрии цопф пришел на смену стилю Марии Терезии. Он расцвел в годы правления Иосифа II (1780-1790), поэтому в Вене его так и именуют - стилем Иосифа II. Венская мебель выполняется очень качественно, в ее отделке и декоре просматривается эlegantность французских образцов. Поверхности изделий членились рамками и украшаются тонкочеканной бронзой, в основном в виде лицевой фурнитуры.

Характерными образцами мебели были крупные двухдверные шкафы со следами барокко, комоды с жестким по силуэту обрамлением дверок и ящиков. В основном простые по форме кровати оформлялись резным декором. Простыми были и изделия для сидения, они делались с мягкими и ажурными спинками. Прямые сужающиеся книзу ножки были гладкими или обрабатывались каннелюрами и резьбой низкого рельефа.

В интерьерах стиля цопф простота форм мебели компенсировалась изяществом линий и цветовых сочетаний, а также гармонией рисунков и цвета обоев, занавесей и обивок мягкой мебели.

**2. Стиль Директории и Консульства.** Во Франции феодально-абсолютистскую систему ликвидировала Великая французская революция 1789-1794 гг. Конвент сменился Директорией (из пяти директоров), которая выражала интересы крупной буржуазии. Режим Директории в результате переворота сменился диктатурой в виде Консульства. Номинально власть принадлежала, избранным на десять лет трем консулам, а фактически - первому консулу Наполеону Бонапарту, который сосредоточил в своих руках всю полноту власти и 18 мая 1804 г. был провозглашен императором.

Классицизм оставался господствующим стилем во французском искусстве времен революции, но к периоду Директории приобрел новые черты и получил название «стиль Директории». В мебели появляются более строгие формы, а остовы изделий, в стиле Людовика XVI получают античные элементы в виде древнеримских щитов, шлемов, копий и др. После египетского похода Наполеона к прежним наборам античных форм и орнаментов добавляются новые, заимствованные из искусства фараонов. Развитие этого направления продолжается в яри Консульстве.

В формах стиля Директории много элементов классического стиля и уже появляются первые признаки зарождающегося ампира. Определение мебели, характерной только для стиля Директории, связано с большими трудностями. Если дата изготовления изделия приходится на самую середину периода Директории, это не означает, что оно будет относиться к «чистому» стилю Директории. Стиль Директории был результатом последовательного развития классицизма. Он формировался благодаря деятельности таких архитекторов и мастеров, как Ш. Персье, П. Фонтен, Л. Давид, Д. Пиранези, братья Жакоб и др. Часть мебельных мастеров тяготели к прежним, более мягким формам, другие - к новому строгому стилю. Важнейшие особенности

послереволюционной мебели стиля Директории - простые прямолинейные формы и прямые линии, гладкие поверхности, плавные изгибы, гармоничность пропорций и спокойное равновесие частей, ограниченный набор элементов декора, сужающиеся книзу прямые ножки, реже - слегка изогнутые рубленые и точеные, гладкие неканнелированные колонны, различные элементы обрамления и заполнения спинок в форме ромбов и многоугольников, античные и древнеегипетские орнаментальные мотивы.

Наиболее распространенными изделиями мебели были шкафы и комоды простых форм, без остекления (время не благоприятствовало коллекционированию). В корпусной мебели карнизы поддерживаются колоннами или пилястрами, которые завершаются бронзовыми капителями. Кровать освобождается от драпировок и занавесок. В спинках и локотниках изделий для сидения и лежания появляются S-образные (или зеркальные им) линии изгиба. Хотя и редко, но встречаются гнутые ножки, главным образом у столов.

На рынках появляется мебель двух типов: простая бытовая, как правило из бука, окрашенная в белый или серый и декорированная полосками зеленого, синего или золотого цвета; более дорогая из красного дерева, украшенная тонкими резными мотивами, отличающаяся былым величием. Бесполезные предметы, сложные формы, бронзовые накладки, интарсия и маркетри исчезают. В мебельное искусство вторгается дух рационализма, сопутствующий революционным настроениям. С истинно спартанской простотой решаются и отдельные интерьеры. Стены и мебель в них окрашиваются в белый цвет, вытеснив даже скромную цветовую гамму.

После 1791 г. упразднены статуты корпораций, и право открыть мастерскую получили все ремесленники. Утратило свою силу и обязательное контрольное клеймо (JME), хотя клеймение изделий, по традиции, еще продолжалось. Все это привело к временному снижению качества продукции. Большим спросом пользовалась мебель, которая изготавливалась в мастерских братьев Жакоб. Династия этих мебельщиков успешно работала и в более поздние времена.

**3. Ампи́р. Франция.** После революции мебельное искусство берет здесь курс на прямое подражание античным формам. Идеалом современников революции стало римское и греческое искусство. Эти взгляды распространились и на интерьер жилища, который также стали оборудовать на греко-римский лад. Такое направление зародилось в эпоху Директории, развивалось при Консульстве и достигло наибольшего расцвета в период между коронацией Наполеона (1804) и 1813 г. Этот новый стиль получил название ампи́р (от франц. *empire* - империя).

Основоположником и законодателем ампира можно считать художника Жака Луи Давида (1748-1825). Этот живописец создал и новые формы мебели, которые оказали большое влияние на развитие мебельного искусства. Выразителями нового стиля явились парижские архитекторы Шарль Персье (1754-1838) и Пьер Фонтен (1762-1853). По их проектам оформлялись интерьеры для первого консула, затем императора. Спальня Наполеона становится подобием палатки римского полководца.

В 1801 г. Персье и Фонтен издадут собрание проектов мебели и интерьеров, которое способствовало распространению нового стиля (в 1812 г. его издание было повторено). Стиль ампи́р, едва возникнув, быстро нашел подражателей и стал международным. При этом строгая его регламентация, в отличие от других стилей, практически исключала возможность создания национальных школ.

Искусство становится масштабным и монументальным. На смену изысканной грациозности интерьеров предыдущей эпохи приходит холодная торжественность, покой, упорядоченность, строгая симметрия. Дворцы бывшей аристократии Персье и Фонтен оформляют в соответствии со вкусами новых владельцев. Созданные по их проектам интерьер и мебель дворца мадам Рекамье привлекли внимание Наполеона. Он поручал этим архитекторам отделку своей загородной резиденции в Мальмезоне. Став затем придворными архитекторами, они возглавили «переоформление интерьеров королевских дворцов. В осуществлении мебельных идей главными помощниками Персье и Фонтена были знаменитые мебельщики Жорж Жакоб (1739-1814) и его сын Жакоб - Демальтер (1770-1841). Мебель их

мастерских поставлялась во многие страны Европы, а также и в Петербург. Мебель высокого уровня делали и другие французские мастера.

В мебели стиль ампир отличается от классицизма тем, что он переносит на изделия античные формы в виде прямого, заимствования. Особенно заимствуются римские архитектурные формы - колонны, пилястры, карнизы, фризы, консоли, которые используются для членения фасадов шкафов и комодов. В оформлении столов и кресел появляются декоративные мотивы в виде античных герм, сфинксов, грифонов, кариатид, колонн и львиных лап, заимствованных из раскопок Помпеи и развалин древнего Рима. Формы мебели прямоугольны, массивны, замкнуты. Органического слияния их с античным резным и бронзовым декором достичь не удастся, и в этом плане ампир был в некоторой степени шагом назад. В связи с этим возросла роль фактуры материала, которая в предшествующих стилях скрывалась за резными украшениями и накладным декором. На шкафах, комодах и других изделиях теперь появились большие плоскости чистых слабо обрамленных филенок. Иногда стенки совершенно лишались каких-либо членений. Бывало, что вся передняя часть комода делалась из цельной доски, распиленной по линии ящиков. В таком случае сохранялся общий рисунок и фактура поверхности, роль качества которых резко возрастала. Наиболее распространенным материалом являлось темное красное дерево. Его гладкая, отполированная до блеска поверхность украшалась бронзовыми накладками со строго симметричными узорами, реже - золоченой накладной резьбой. Такая мебель была по-своему изящной и величественной. Использовались также и светлые породы: клен, ясень, черешня, лимонное дерево.

Инкрустация делалась редко. Она требовалась в эпоху, когда общество стремилось к поддельному блеску и поверхностному лоску. Применявшийся иногда орнамент маркетри представлял собой мозаику из мрамора, фарфора, малахита и керамики. Детали резного декора в виде львиных масок, сфинксов, лап животных; лебедей и т.п., которые иногда использовались для украшения стульев, кроватей, кресел и столов, всегда золотились. Воинственный дух эпохи ампира отразился и в наборе декоративных элементов: часто встречаются копья, мечи, щиты, трофеи, факелы, лавровые венки, повторяющаяся буква «N» (инициал Наполеона). Все это должно было прославлять военные успехи первого императора. Античного происхождения был и орнамент в виде пальметок плетенок, лавровых веток, меандра, лotosовых и акантовых листьев, венков, цветочных гирлянд и т.д.

В случае, когда имелись готовые образцы античной мебели, они заимствовались почти без всяких изменений и дополнений. Так было с греческим стулом климосом, форма которого была заимствована для ампирного стула. В мягких изгибах стульев и кресел чувствуется забота об удобстве сидения, но это удобство в основном не достигалось. Кровати нередко имели с двух сторон боковины S-образной формы.

Ампир дал новые типы шкафов, в частности горку, узкий сервант и узкую витрину, круглый сервировочный стол, большой круглый стол, маленький круглый на одной ножке (гевидон), туалетные столы и массивные тумбочки цилиндрической формы, которые симметрично ставились по обеим сторонам кровати. Эти предметы украшались бронзовыми фигурами. В моде был и камин, имитировавший форму античных надгробий. Во многих вариантах делались письменные столы. Комоды стали вытесняться низкими двухдверными шкафами, покрытыми сверху мраморными досками. При установке таких шкафов под большими настенными зеркалами они выполняли функцию консолей. В числе излюбленных предметов оставался секретер. Его формы стали закрытыми, а за откидной доской располагались многочисленные ящички, ниши и ячейки. Вошли в употребление большие напольные зеркала (псише), а также и небольшие настольные. В моде были каминные экраны или ширмы. Они обтягивались гобеленом или другими дорогими тканями с вышивкой. Подобные, но меньшие по размерам экраны ставились и перед подсвечниками.

Своеобразные решения имели кровати. Они были с балдахином или без него, часто устанавливались на цоколи, имели форму римского саркофага, ладьи или походной палатки.

Круглые подставки для цветов (жардиньерки) часто делались в виде античных бронзовых алтарей, рукомытники - в виде жертвенного алтаря или лиры.

В эпоху ампира сложилось и направление мебели, основанное на широком использовании бронзовой пластики. В предметах этого типа функцию опор и локотников выполняли отлитые из бронзы фигуры животных, а поверхности еще украшались накладным орнаментом. Подобная богатая, иногда несколько аляповатая мебель пользовалась большим спросом. Чтобы уменьшить стоимость изделий, позолоченную бронзу нередко имитировали, заменяя ее позолоченным папье-маше, из которого делали декоративные детали: лапы животных, бараньи головы, львиные маски, лебедей, сирен и т.д. Опоры часто делали в виде атлантов, кариатид, тритонов, дельфинов, грифонов. Сфинксы, иероглифы и фигуры сарацин появились после похода Наполеона в Египет.

На позднем этапе ампира мебель перенасыщается бронзовым декором. Полностью из бронзы, а также из серебра и стекла делаются даже целые предметы, правда, небольшие, декоративного характера. Знаменитым бронзовщиком был П.Ф. Томир, близко сотрудничавший с Жакобами. Он принимал участие в украшении всех возводившихся тогда дворцов и изготовлении мебели для загородных резиденций Наполеона.

**Австрия.** Венская аристократия стремилась к роскоши и богатству, и стиль ампира формировался здесь под сильным французским влиянием. В этот период Вена становится одним из ведущих центров мебельного производства. Австрийский, как и немецкий, ампира - это все тот же цопф, но с античным духом. Предметы просты по конструкции, в них нет перегруженности декором, бронза используется экономно. Ножки круглых одноопорных столов в декоре используют архитектурные мотивы, а ножки стульев и кресел большей частью гладкие.

Важным предметом обстановки был клавир, и Вена становится ведущим центром по производству этих музыкальных инструментов.

**Англия.** Стремление к простоте, пуританской сдержанности и рациональности, которое начало усиливаться в конце XVIII в., проявилось в costume, мебели и в целом во всем интерьере. Английская мебель оказала влияние и на французский классицизм, что выразилось в стремлении освободить изделия от архитектурных форм, сделать их более простыми. В свою очередь, в Англии складывается направление, близкое к французскому ампиру. Оно характерно для творчества братьев Адамов, Шератона и особенно Томаса Хоупа, а также для других мастеров. Однако формы английского ампира оставались более скромными и деловыми.

Английский ампира не идет в сравнение с художественной мебелью предыдущего «великого столетия». В начале XIX в. было создано не так много красивой мебели. Античные формы перенимались без должной переработки и даже искажались.

## **1.16 Лекция 16. Бидермейер и романтизм**

### **1. Романтизм. Общие положения**

#### **1) Романтизм в Англии**

#### **2) Романтизм во Франции, Германии**

### **2. Бидермейер**

**1. Романтизм. Общие положения.** Творческая проблематика романтизма по сравнению с классицизмом была более сложной и не такой однозначной. Романтизм в самом начале представлял собой скорее художественное направление, чем доктрину определенного стиля. Поэтому можно только с большим трудом классифицировать его проявления и рассмотреть последовательно историю развития до конца XIX - начала XX в. Романтизм на первых порах носил живой, изменчивый характер, проповедовал индивидуализм и творческую свободу. Он признавал ценность культур, значительно отличавшихся от греческо-римской античности. Большое внимание уделялось культурам Востока, художественные и архитектурные мотивы которых приспособлялись к европейскому вкусу. Происходит переоценка архитектуры средних веков и признаются технические и художественные достижения готики. Концепция связи с природой рождает концепцию английского парка и популярность свободных композиций китайского или японского сада.

Вместо простоты и замкнутости архитектурной формы классицизма романтизм предлагает сложный силуэт, богатство форм, свободу планировочного решения, в котором симметрия и другие формальные композиционные принципы теряют господствующее значение. Несмотря на то что романтизм вызвал широкий интерес к различным культурам, которые до этого были далеки европейцам, основной для него в архитектуре стала готика. При этом важным казалось не только изучить ее, но и приспособить к современным задачам. Художественные мотивы готики использовались уже в барокко, но только в XIX в. они получают большое распространение. Одновременно появляются ростки сознательного движения за охрану архитектурных памятников и их реконструкцию.

**1) Романтизм в Англии.** Колыбелью романтизма была Англия, откуда он в течение XIX в. распространился по всей Европе. Первые примеры использования приемов готической архитектуры встречаются в Англии уже в начале XVIII в. в работе Д. Вэнбрё. Это поместье Блэкхит в Лондоне (1717 - 1718), которое напоминает своей формой средневековые замки. В полную силу готика зазвучала во второй половине XVIII в., когда были построены резиденция Струберри Хилл в Твикенгеме (1750-1770, автор Г. Уолпол), перестройка замка в Инверари в Шотландии (автор Р. Моррис) или постройки по проектам Д. Уайта, который в период наибольшей экспансии классицизма реставрировал в неоготическом духе старые замки и аббатства. В результате этих работ, проводившихся на основе идеальных неоготических схем, многие памятники потеряли свою историческую ценность. Именно так был перестроен Виндзорский замок.

В начале XIX в. эта ветвь английской архитектуры достигла своего полного развития, но и в ней встречаются различные направления, о чем свидетельствует королевский павильон в Брайтоне (1815-1821, автор Д. Нэш), имевший элементы восточной архитектуры, но простую железную конструкцию. В других постройках можно встретить использование стилистических элементов, характерных для староанглийских поместий. Примером хорошей функциональной организации служит здание Лондонского парламента, по форме оставшееся неоготическим, - наиболее типичное проявление этого направления в Европе. С идеями английского романтизма была связана концепция, а впоследствии очень широко распространенный тип природного, ландшафтного парка с использованием художественных форм самой зелени. Здесь характерна естественность композиции, когда исчезает граница между естественной природой и запроектированным парком, который, как правило дополняется архитектурой беседок, смотровых площадок, искусственных водопадов и гротов, имеющих формы классицизма, неоготики или восточной архитектуры. В планировке парков преобладали кривые линии, водные поверхности неправильных очертаний. Одновременно более интенсивным стало стремление к созданию общедоступных зеленых зон в городах, особенно путем организации садов по принципам английских парков. Примером такого решения является Кью Гарден в Лондоне, созданный по проекту У. Чемберса в третьей четверти XVIII в.

**2) Романтизм во Франции, Германии.** Романтизм на европейском континенте по сравнению с Англией распространился несколько позже в связи с перестройкой аристократических резиденций, закладкой загородных парков и развитием ландшафтной архитектуры. Под вновь ожившими идеалами античной красоты и средневековых представлений зарождалась одна из самых больших перемен в истории архитектуры нашей эпохи. После распада великих исторических стилей, переживших века, в XIX в. происходит явное ускорение процесса развития архитектуры. Это становится особенно очевидным, если сравнить прошлое столетие со всем предшествующим тысячелетним развитием. Если ранняя средневековая архитектура и готика охватывают около пяти веков, ренессанс и барокко вместе - уже только половину этого срока, то классицизму потребовалось неполное столетие для того, чтобы овладеть Европой и проникнуть за океан. Романтизму же в своем неоготическом или новороманском виде и последующему историзму - еще меньше.

В начале романтизм был представлен только отдельными постройками. Примером может служить Ле Амо в версальском парке (1786), имитирующий английскую деревенскую архитектуру. Ведущим представителем романтизма во Франции был Виоле -ле -Дюк -

архитектор, теоретик-реставратор, который проявлял интерес к готике прежде всего в связи с ее конструктивной логикой. Это повлияло и на его проекты общественных зданий, в которых предлагалось использование металлических конструкций. В Германии также появляются постройки, основанные на идее свободной архитектурной фантазии на неоготические темы. Автором их был К. Ф. Шинкель, его ученик Л. Персиус, Ф. Гертнер и Г. Т. Цейбланд - автор неороманской базилики в Мюнхене (1835-1840).

**2. Бидермейер.** После падения Наполеона традиции больших стилей некоторое время оказывали живительное влияние на мебельное искусство, но постепенно, с наступлением безликой эпохи, от бывшего блеска остаются лишь воспоминания. Мебельное искусство начало перестраиваться в соответствии со стремлением буржуазии к спокойной и упорядоченной жизни. На особенности нового, буржуазного стиля оказал влияние характер эпохи.

Во Франции с 1814 г. наступает эпоха Реставрации - период вторичного правления королевской династии Бурбонов. Реставрация - это господство дворянства и духовенства. В 1815 г. постановления Венского конгресса были дополнены актом о создании «Священного союза» Австрии, Пруссии и России. Его целью было обеспечение незыблемости решений Венского конгресса и подавление революционных и национально-освободительных движений. В 1815 г. к нему присоединилась Франция и другие европейские государства. «Священный союз» распался в начале 30-х гг. из-за противоречий между государствами и революционных движений. Июльская революция 1830 г. привела к власти во Франции финансовую аристократию, а Февральская революция 1848 г. установила вторую буржуазную республику. С начала Реставрации и до революции 1848 г. в буржуазное жилище вошел скромный мир вещей. Более поздняя эпоха дала этому стилю насмешливое прозвище «бидермейер» на основании политической карикатуры на обстановку жилища буржуазии, которая была помещена в немецком журнале «*Fliegende Blätter*». Бидермейер («бравый господин Мейер») стал синонимом мещанства.

В ряду оригинальных стилевых направлений, вытекавших из логического развития мебельных форм, стиль бидермейер был последним. При нем в последний раз имело место единство между окружающей средой и предметным миром. За ним пойдут эклектика и историзм, подражание старым стилям.

Бидермейер был стилем буржуазного искусства. От ампира он унаследовал принципы построения и лаконизм формы, но помпезность и богатство были ему чужды. Интерьер буржуазного жилища отвечал представлениям об уютности, комфортабельности и практичности. Эталонами качества мебели стали прочность, удобство и качество столярной работы. Буржуазные элементы быта проникают в дворцовый интерьер и в жилища аристократической знати. Проблема интерьера решается с помощью относительно скромных средств, в соответствии с укладом жизни и вкусами времени. Жилой интерьер производит целостное впечатление. Помещения просторные, светлые, стены оклеены светлыми обоями. Воздушные занавески, теплые тона мебели, развешанные на стенах миниатюры, акварели, модные силуэты вносили в жилище уют и интимность. В подражание аристократическим салонам возникла так называемая «чистая комната», которая обставлялась с особой заботой. Она предназначалась для целей репрезентации, для приема гостей. Обычай содержать «чистую комнату» перешел и в крестьянский быт.

Стиль бидермейер распространился почти по всей Европе. Особенно он процветал в Германии и Австрии. Мебель этого стиля формировалась под некоторым влиянием образцов ампира, но в еще большей мере - под влиянием английской мебели конца XVIII - начала XIX вв. Мебельное искусство Англии не было затронуто веяниями наполеоновской эпохи. С 1808 г. в Лондоне начал выходить журнал «*Repository of Arts*» с проектами образцов мебели. Сначала это были проекты в духе поздних работ Шератона, Хоупа и Смита, но постепенно стали появляться проекты с изогнутыми и точеными формами, свойственными стилю бидермейер. Украшений используется очень мало. Поверхности изделий гладкие, покрыты шпоном красивой текстуры. Применяется шпон красного дерева, ясеня, груши, березы, вишни.

Стиль мебели бидермейер в странах континентальной Европы испытывал глубокое воздействие со стороны английской мебели эпохи Регентства и правления Георга IV. Эпоха Регентства - это 1811-1820 гг., когда при заболевшем короле Георге III было назначено регентство принца Уэльского. В 1820-1830 гг. он являлся королем (Георгом IV). Наряду с английским рационализмом на формирование культуры жилья стал оказывать влияние зарождающийся романтизм. Около 1820 г. увлечение им отражается и на мебели. В частности, оно выразилось появлением в мебели готического резного декора.

Мебель бидермейера была свободной от архитектурных форм и чужеродного декора. Упразднены колонны и пилястры, строгость ампира вытеснена более естественными формами, плавно изогнутыми линиями, скруглениями углов. Введены мягкие изгибы спинок стульев, кресел и диванов. По примеру английской изготавливалась многофункциональная, комбинированная мебель: раздвижные столы, столы с откидными или выдвигаемыми столешницами, трансформируемые в библиотечную лестницу стулья, шкафы и столы с различными ящиками и т.д. В мебели эпохи бидермейера можно обнаружить много современных типов изделий. Простота форм мебели в интерьере компенсировалась яркой расцветкой обивок и занавесок, обилием сувениров и украшений: вышивок, музыкальных часов и т.п.

В мебели использовалось облицовывание строгаными вручную листами шпона толщиной 2 - 4 мм. Облицовывались только двери и лицевые поверхности, в том числе ножек и локотников кресел и диванов. В качестве основы служили сосна или тополь. Во избежание коробления при одностороннем облицовывании давалась длительная выдержка заготовок. Столяры того времени в совершенстве владели технологией облицовывания. Однако для пуританского духа бидермейера даже облицовывание уже считалось роскошью. Инкрустация и другие приемы декорирования использовались редко, в основном при изготовлении дорогих изделий, да и то в виде небольших вставок. Отличительные признаки мебели бидермейера - гнутые и точеные ножки, плавно изогнутые спинки и локотники кресел, диванов и стульев. Для обивки мягкой мебели использовался ситец с цветочным рисунком и полосатый или однотонный репс, в качестве настилочного материала - конский волос. Обивка часто производилась гвоздями с большими белыми фарфоровыми шляпками.

Наиболее распространенными видами бытовой мебели были разнообразные шкафы и комоды, с прямыми линиями и геометрическими формами, без элементов декора. Боковые стенки и двери делались сплошными, без всяких членений, или рамочно-филенчатыми. Рамки были непрофилированными, простыми в сечении. Однако часто встречались неизжитые следы архитектоники в виде схематично решенных карнизов, тимпанов, колонок или пилястр, гладких слегка массивных опор. Среди корпусной мебели было также большое количество различных буфетов, секретеров, умывальников. Типичным предметом был шкаф с одной дверью. В тех случаях, когда архитектурные формы не были изжиты и когда их стремились приспособить к мебели, появлялись и курьезные решения.

Стремление к комфорту привело к созданию различных диванов, в целом удобных при пользовании, а также других предметов для сидения и лежания. Кровати делаются с гладкими поверхностями и одинаковыми по высоте спинками. Распространенные в прошлом балдахины больше не применяются. Наряду с уже описанными стульями и креслами делаются и другие разновидности в соответствии с представлениями о красоте и уюте. Ножки и спинки имеют изгиб, спинки большей частью ажурные, сиденья мягкие или плетеные. Некоторые из типов этих изделий служат образцами и для современной мебели. В эпоху бидермейера уже много пишут, и письменные столы пользуются повышенным спросом. Варианты решений их разнообразные, особенно опорных конструкций. Возросло количество типов столов по назначению. Кроме обеденных изготавливаются читальные, рабочие, игральные, цветочные, курительные, столики под стенные зеркала - «родственники» бывших консолей. Выпускаются также раздвижные столы, столы с выдвигающимися из-под столешницы досками и др. Популярны секретеры с потайными ящичками для хранения сентиментальных писем. Формы их весьма разнообразны - от простых четырехугольных до круглых и более сложных. Интерьер жилища дополняли угловые шкафчики, этажерки, витрины, комнатные растения в

цветочных корзинах и вазах. Буржуазия ценила в мебели, как и в других бытовых вещах, практичность и удобство, а красота отодвигалась на второй план. Отсюда упрощенность и подчас обеднение форм, что отразилось в насмешливом названии самого стиля бидермейер. Вместе с тем при всем пуританстве интерьера и мебели они не были полностью лишены украшений. Ведущую роль в убранстве жилища играли обои с растительным орнаментом, красиво задрапированные занавески, цветные скатерти, покрывала с вышивкой. Немногие приемы декорирования; мебели представляли собой осторожные варианты ампирных форм: растительные орнаменты из стилизованных листьев, цветов, веток, венки, розетки, корзины, вазы, лебеди, грифоны, рога изобилия, лиры. Иногда поверхности украшались металлическими тягами или небольшими вставками. Для этих целей в дешевой мебели использовали пресованную жести. Мебельные ткани по цвету и рисунку гармонировали с оконными занавесками.

Стиль бидермейер не был свободным от некоторого формализма, однако его практичность, скромность и целесообразность, а также техническое совершенство дали в последующем много почитателей, в том числе и в настоящее время.

## **1.17 Лекция 17. Эклектика и историзм**

### **1. Историзм. Общие положения**

#### **1) Неоготика**

#### **2) Неоренессанс**

### **2. Эклектика**

**1. Историзм. Общие положения.** На завершающем этапе бидермейера наметился сдвиг в сторону большего разнообразия форм. Кроме элементов декора снова появляются гнутые ножки и усложненные контуры. Новое направление начало складываться после 1830 г. и получило название неорококо. Оно зародилось во Франции, где его называли «стиль Луи-Филиппа». В Англии ему соответствует «ранний стиль королевы Виктории». Мода на неорококо проникла в дворцовые интерьеры и в убранство буржуазных жилищ. Она продержалась до 1860 г. и пользовалась наибольшей популярностью в Вене. Венские мастера-мебельщики создавали хорошую мебель в стиле ампир - бидермейер, а потом и в стиле неорококо, который стал не столько стилем, сколько модой. В этом направлении отразилось желание богатеющей буржуазии обставить свое жилище более помпезной мебелью. Романтическое стилевое направление, напоминавшее уютное рококо времен Марии Терезии, в Вене было легко понято и быстро освоено. Первой на него отреагировала женская мода. Развитию венской мебели способствовали промышленные выставки. Первая была организована в 1835, вторая - в 1839, третья - в 1845 г. Последняя явилась смотром всех отраслей прикладного искусства и промышленности и прошла под знаком неорококо. Мебель демонстрировалась как дорогих сложных форм, так и практичная простая. Производство ее было еще традиционно ручным. Зарождающееся машинное по качеству продукции и близко не могло быть сравнимо с ручным трудом. Большим успехом пользовалась венская мебель на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г.

В оформлении интерьеров неорококо важнейшую роль играли ткани, преимущественно ярких расцветок. Из-за обилия драпировок (а на дверях и окнах - тяжелых и темных) в комнатах царил полумрак. Предпочтение отдавали шелковым обоям. Были и бумажные, имитировавшие шелковые и другие ткани. Мягкие диваны, декоративные подушки, индийские покрывала и ковры являлись неизменными предметами убранства. Люстры делались из стекла или золоченого дерева, полы настилались в виде красивых наборных паркетов. В различных бытовых предметах были воскрешены изощренные формы рококо.

Корпусная мебель в отличие от истинного рококо в основном сохранила прямолинейные формы. Влияние моды дало себя знать лишь в декоре. Возрастает интерес к предметам небольших размеров - однодверным шкафам и буфетам. Для демонстрации фарфора и серебра производятся серванты, представляющие собой широкий комод с надстроенными на нем открытыми полками. Вместо секретеров появляются письменные столы. Гнутая линия

решительно внедряется в мебель для сидения. Здесь уже нет стройности изделий, тех благородных пропорций и гармонии частей, которые были характерны для оригинального рококо. Сиденья у изделий часто опущены, а спинки приподняты.

Во Франции главным покровителем нового модного направления был император Наполеон III (племянник Наполеона I). Оно получило название «стиль Второй империи», или «второй ампира». Хронологические рамки этого стиля - 1852- 1870 гг., т.е. время его господства совпадает с периодом правления Наполеона III. В этот период стремятся быстрее забыть мир форм барокко-рококо, напомиравший о правлении династии Бурбонов, и воскресить помпезное искусство Первой империи.

Интерьеры «второго ампира» при их искусственном благородстве загромождены хрупкой и малоудобной позолоченной мебелью, стульями на тонких ножках, тяжелыми драпировками, бронзовыми вазами и часами с искусственно созданной патиной, картинами в пышных рамах, люстрами из дерева, отделанного под бронзу, цветастыми шелками, скульптурами и проч. Правда, формы этих изделий более мягки, чем чопорные формы ампира начала века.

Франко-прусская война (1870-1871), успешно проходившая для Пруссии, взбудрила национальные чувства немцев. В поисках воодушевляющих примеров они обратились к героическому прошлому, к рыцарским временам. Результатом романтического увлечения прошлым явились очередные «новые стили» неоготика и неоренессанс.

**1) Неоготика.** Если для романтизма было характерно разнообразие форм и творческая свобода, то для неоготики и реставраторского пуризма второй половины прошлого столетия исходным моментом стало научное исследование готики и использование полученных результатов в идеальных схемах сооружений церковного и светского характера. Одновременно с этим готические формы перемешивались с неоренессансными, попадали под влияние местных традиций, что вылилось в появлении «историзма». Даже начало XX в. характеризуется преобладанием неоготических, неороманских и византийских форм.

В Германии, Австрии и в Англии рядом с романтическим направлением получило особенно сильное развитие направление строгой неоготики. Наивное представление о готике, характерное для Шинкеля, уступило место историзму и реставраторскому пуризму. В Вене были построены ратуша в неоготическом стиле (1873 - 1883, автор Ф. Шмидт) и готический кафедральный собор (1856 - 1879, автор Г. Ферстел). Типичный пример неоготики второй половины XIX в. - кафедральный собор в Эдинбурге (1879, автор Г. Скот) и Вестминстерский собор в Лондоне (1895, автор Д. Бентли), берлинская ратуша (1869), парламент в Будапеште (1885-1904, автор И. Стейндл), представляющий собой самое крупное неоготическое сооружение. В неороманском стиле сооружаются Кампо Санто в Милане (1863, автор К. Макиачини) и постройки американского архитектора Ф. Фернесса в Филадельфии, в которых романская массивность и средневековые формы получают в конце прошлого века новое пластическое выражение.

В период романтизма в XIX в. были заложены основы широкой реставраторской деятельности, но во второй половине XIX в. эта деятельность вылилась в реставраторский пуризм, который стремился к восстановлению сооружений в духе «истинных» средневековых идеалов и освобождал от позднейших строительных и художественных дополнений, а тем самым лишал их и качества принадлежности определенному времени. Во Франции в 1831 г. была создана комиссия по историческим памятникам, в Германии в 1814 -1816 гг. было основано общество достройки собора в Кельне, которая началась в 1842 г. Во главе этого движения оказался Виолле-ле-Дюк. Из многих его реставраторских работ можно привести капеллу Сен Шапель, кафедральный собор Нотр-Дам в Париже, Амьене, город Каркассон и замок Пьеррефонд. В Германии таким человеком был А. Войт, в Вене Ф. Шмидт. Большой размах приобретает движение за охрану памятников в конце XIX в., особенно под влиянием идей А. Ригля и чешского историка искусства М. Дворжака, создавших концепцию использования и дополнения памятника строительного искусства современным способом.

**2) Неоренессанс.** Неоренессанс отличался от классицизма и романтизма как формой, так и теоретической разработкой рационалистической концепции художественной правдивости

архитектуры. Исходные импульсы, которые привели к неоренессансу, заключались в новых функциональных и художественных требованиях, возникших в связи с развитием общества. Бурный рост капиталистического производства привел к относительному расширению гражданских свобод. Почти во всей Европе распалось феодальное общество, хозяйственная и политическая власть перешла к буржуазии, и в некоторых странах неоренессанс стал проявлением растущего национального самосознания и стремлений.

Неоренессанс становится универсальным стилем буржуазии и в его духе была решена большая часть значительных строительных задач того времени. К ним относится прежде всего перестройка крупных европейских городов, население которых за короткое время увеличилось во много раз, а также возникновение новых типов сооружений: здания банков и биржи, административные и торговые здания, рынки. Возникают сооружения на железных дорогах, промышленные здания и комплексы. Повышается значение народных домов, театров, концертных залов. Большую просветительную роль стали играть новые музеи, библиотеки, школы, а также с большим размахом решенные торговые выставки, некоторые павильоны которых представляли вершину конструктивных возможностей того времени. Стремление к функциональному планировочному решению в выразительной форме привело к изменению их планировочной и пространственной структуры и архитектурного образа большинства каст роек.

Рост и перестройка городов отражали растущие возможности капиталистического общества того времени, но одновременно и углубляющиеся социальные различия, особенно проявлявшиеся в типах жилья. Экономичный тип доходных домов периода классицизма был заменен комфортабельным секционным домом с большими квартирами и с хорошим санитарным оборудованием. Одновременно на промышленных окраинах возникают рабочие поселки и временные поселения. Строительная активность сосредоточивается в больших городах, а в связи с этим углубляются различия между городом и деревней, между размером поселений и способом жизни в них.

Хотя неоренессанс отказался от идеальных образцов античности и средневековья, но и далее остался ориентирован на исторические принципы формообразования. Главным источником вдохновения для неоренессанса в большинстве европейских стран была архитектура Италии. Первые сооружения в стиле неоренессанса появились в 30-х годах XIX в. К ним относится школа изящных искусств в Париже (по проекту Ж. Ф. Дюбана) и театр в Дрездене, перестроенный по проекту Г. Земпера после пожара в 70-х годах. Предзнаменованием неоренессанса явилась работа немецких архитекторов Л. Кленце и Ф. Гартнера, практически скопировавших флорентийскую Лоджию деи Ланци. Ведущим представителем нового теоретического и творческого направления стал Г. Земпер, значение работ которого быстро вышло за границы Германии, тем более, что кроме Дрездена он работал и в Вене, и в Цюрихе. Своим отношением к архитектуре Земпер внес вклад в идейные основы модерна XX в. Неоренессанс уже в самом начале своего развития изобретательно и с архитектурной точки зрения продуманно использовал металлические конструкции.

Около середины XIX в. в Париже возводятся новые неоренессансные постройки с использованием металлических конструкций, которые затем были повторены во всей Европе. К ним относится парижский рынок, снесенный только в 1969 г., а также Северный вокзал (1867, автор Я. И. Гитторф). Следует отметить также вокзалы в Нью-Йорке и в Лондоне (Кинг Кросс, 1850-1852, автор Л. Кубитт).

В архитектурное осмысление металлических конструкций внес большой вклад А. Лабруст, в работах которого французский неоренессанс достигает вершины своего развития. При строительстве библиотеки св. Женевьевы и особенно Национальной библиотеки в Париже (1858-1868) он использовал изящную металлическую конструкцию в высоких опорах и куполах над читальными залами и в легкой металлической решетке для хранилища книг. Решающую роль играла металлическая конструкция в интерьерах парижских универсальных магазинов Бон Марш (1876, авторы Л. Ш. Буало и Г. Эйфель) и Прантен (1811 - 1889, автор П. Седиль). С помощью этой конструкции удалось высвободить от опор внутреннее пространство и обеспечить хороший обзор интерьеров.

Неоренессанс получил распространение и в Бельгии, которая вплоть до этого времени следовала в своем развитии за французской архитектурой. Простотой формы отличался брюссельский Музей изящных искусств (А. Балат), в то время как Дворец правосудия, построенный в 1866- 1883 гг. по проекту Ж. Поларта, представлял собой огромный и сложный комплекс, имевший излишне парадную и схематичную архитектуру с элементами позднего классицизма. В Англии неоренессансные постройки сохраняли сухость классицизма. К их авторам относится Ч. Барри, который в духе итальянского ренессанса построил в Лондоне Тревелерс клуб (1832), или Д. Скотт и Ф. Фоук - создатели круглого концертного зала Роял Альберт Холл в Лондоне (1871). С неоренессансом и его формами связано и новое строительство в городах северной Италии. В качестве примера можно привести Галерею Виктора Эммануила (1877, автор Г. Менгони) в Милане.

Новое значение и эксплуатационные требования, которые во второй половине XIX в. стали отражением концентрации промышленности, развития транспорта и торговли, а вследствие этого и роста населения в больших городах, вызвали необходимость значительных перестроек в пространственной и транспортной структуре старых городов - в широкой реконструкции существующих кварталов, строительстве новых жилых и промышленных предместий, которые поглотили существовавшие здесь поселки. Города освободились от оков крепостных стен, и количество жителей начало резко возрастать. В период 1800- 1900 гг. в Париже число жителей возросло с 0,6 до 2,5 млн; в Лондоне - с 0,9 до 2 млн; в Вене - с 0,2 до 2 млн.; в Будапеште - с 60 до 730 тыс., а в Праге - с 80 тыс. до более 500 тыс. Кроме благоустройства или полной реконструкции районов городов, не отвечающих гигиеническим требованиям, прокладывались новые транспортные коммуникации, создавались кольцевые и радиальные проспекты и бульвары, на которых, как правило, сооружались новые общественные здания и организовывались зоны зеленых насаждений. Все эти работы проводились главным образом в духе неоренессансной архитектуры. Типичным градостроительным решением, которое потом было повторено в других европейских городах, является планировка Парижа и Вены.

**2. Эклектика.** Подражание прошлым стилям сводилось к механическому соединению в одном изделии разнородных стилевых элементов или к произвольному выбору стилевых форм предыдущей эпохи для оформления художественного произведения более поздней эпохи, имеющего качественно иной смысл и назначение. Такое явление получило название эклектики (от греч. *eklektikys* - выбирающий). Так как формальные элементы эклектики заимствовались из исторических стилей, то наряду с данным понятием существует и термин «историзм». Одновременно с неоренессансом в архитектуре второй половины XIX в. развивалась тенденция широкого использования форм различных стилей прошлого, начиная с романского и кончая стилем барокко. Возникший таким образом эклектизм кроме всего прочего выполнял основное требование общества конца XIX в., заключавшееся в стремлении к максимальной, даже показной парадности общественных зданий, в которых над классическими строительными материалами и способами решения интерьеров начинают преобладать их имитации, богатые лепные украшения и другие декоративные формы. Постройки, такого рода, только иногда достигавшие высокого художественного уровня, стали характерны для целых архитектурных комплексов и новых жилых кварталов, которые с необычайной быстротой возникали в конце XIX в. во всех крупных городах Европы.

Псевдоисторизм, овладевший массовой архитектурой, означал ее общий упадок, выражавшийся в стилевой беспринципности. Иной смысл он получил в работах творческих архитекторов, к которым можно отнести Шарля Гарнье - автора Оперы в Париже, здания казино в стиле необарокко (1863) и театра (1879) в Монте-Карло, украшенных декоративной лепниной, скульптурами и живописными панно. Сходный облик имеет казино в Констанце (1904 - 1909). Подобный характер носило и творчество Б. Охманна, который реставрировал ряд барочных построек и опубликовал о них большое теоретическое исследование. Он - автор необарочного дворца в Праге и реконструкции зала варьете в Карлине (1898), архитектура которых по своему художественному проявлению уже близка сецессии. Эклектизм начал господствовать и в архитектуре всемирных выставок в конце XIX в. (парижский дворец Трокадеро, 1878). Другими

примерами может быть здание сейма в Риге (1894, автор П. Валло), собор в Берлине (1905, автор И. Рашдорф), деятельность венских архитекторов Ф. Фелнера и Г. Гелмера, которые запроектировали около 50 театральных зданий, построенных в Вене, Праге, Брно, Братиславе, Берлине, Гамбурге и других городах. Романской архитектурой инспирирована аркада Рыбацкой башни в Будапеште (1904, автор Ф. Шулек). В Италии архитектура конца XIX в. находила образцы для подражания во всех исторических стилях. В Англии преобладали готические и ренессансные формы, которые оказали влияние на облик здания Скотланд Ярда (Р. Н. Шоу), в то время как архитектура Нидерландов осталась тесно связана с поздними проявлениями неоренессанса. В странах восточной Европы, где барокко, а позднее неоренессанс не получили широкого распространения, часто использовались декоративные формы древнерусской и византийской архитектуры. Характерным для этого периода является храм -памятник Александра Невского в Софии (1905, автор А. Н. Померанцев). Исторический музей (В. Шервуд) и здание Думы (1899, автор М. Н. Чичагов) в Москве напоминают скорее средневековые образцы.

Свободное использование исторических форм, которые при этом не связывались с общими тектоническими принципами соответствующего исторического стиля, было первым проявлением усиливающегося стремления освободиться от стилевых схем XIX в. и в этом смысле неизбежным переходным периодом к новой художественной концепции архитектуры.

Конец XIX в., характеризуемый эклектизмом, одновременно был периодом интенсивного развития металлических конструкций и их использования в архитектуре. В этом важную роль сыграла так называемая Чикагская школа, которая заложила основы использования металлического каркаса в многоэтажных торговых и административных зданиях. Возникновение Чикагской школы, которая была в конце XIX в. единственным центром прогрессивных идей в бездушном эклектическом подражательстве, характерном для американской архитектуры, было стимулировано интенсивным строительным бумом, наступившим в 1870 г. в Чикаго после Великого пожара. Основателем школы был Уильям ле Барон Дженней, который запроектировал первый небоскреб - здание страховой компании «Хоум Иншуренс Компани» (1883- 1885). Первым небоскребом с металлическим каркасом считается постройка, осуществленная Л. С. Буффингтоном (1880), хотя каркас и остался спрятанным за массивным каменным фасадом. Прогрессивный характер носила другая постройка Дженнея, получившая название «Лейтер» (1889), которая сдержанностью форм и конструктивным растром на фасаде выразила основные архитектурные принципы Чикагской школы. Своей вершины они достигли в работах Д. Рута, а особенно Л. Салливена, автора 12-этажного универсального магазина «Карсон, Пири и Скотт» (1899), главным архитектурным элементом которого стало горизонтальное трехстворчатое окно. Регулярно расположенные, такие окна придают фасадам характер решетки. Вызывающая удивление «современность» архитектурного облика чикагских небоскребов порождена главным образом необходимостью получить хорошо освещенные интерьеры, освободить внутреннее пространство от массивных конструктивных элементов и тем добиться функциональной универсальности планировки.

Влияние Чикагской школы на дальнейшее развитие американской архитектуры было подавлено новой вспышкой историзма и академизма, поддержанных в архитектурных решениях Всемирной выставки в Чикаго в 1893 г. Принципы Чикагской школы еще изредка находили отражение в работах ее учеников, наиболее известным из которых являлся Ф. Л. Райт. Исключение составило также творчество американского архитектора Г. Г. Ричардсона, автора ворот с домиком вахтера в Норт - Истоне (1880 - 1901) и универсального магазина «Маршал Филд Хоулсейл» в Чикаго, решенного в строгих романских формах, подчеркнутых использованием тяжелой каменной кладкой из естественного камня.

Возможность к совершенствованию новых конструктивных систем представляли всемирные выставки, организуемые в конце XIX в., хотя архитектура их имела в основном эклектический характер. На передовых позициях находился французский инженер-конструктор Гюстав Эйфель, создатель металлического входного зала на выставке в Париже в 1878 г. и 300-метровой башни, построенной в Париже в 1889 г. также в связи с Всемирной выставкой.

Музеи, художественно-промышленные школы и общества были созданы в ряде стран Европы, однако они не дали ожидаемых результатов. Художественная мысль и образование основное внимание уделили теории и анализу искусства прошлых эпох. Учащихся художественных школ учили точно воспроизводить рисунки прошлых стилей. Главный упор в подготовке специалистов делался на рисунок, штудию, что не позволяло развиваться инициативе. Первое высшее художественное учебное заведение в Венгрии так и называлось - Школа образцового рисунка.

Для разрешения конфликта между искусством и техникой многие специалисты стали на путь культивирования «чистой конструкции». Среди них был и известный немецкий архитектор и теоретик искусства Готфрид Земпер (1803-1879), видевший причину упадка искусства в капиталистическом (машинном) разделении труда. Опираясь на теорию, они подбирали определенный стиль и привязывали к нему действительность (материал, технологию, новую функцию). Этот искусствоведческий подход к решению проблем вел к тому, что промышленность обращалась к старым стиливым формам и почти столетия беспринципно им подражала. Неорококо еще было связано в определенной мере с хорошими традициями, но на следующем этапе, эклектики, традиции обрываются. Сменяющие друг друга «новые стили» рисуются на бумаге. При этом мастера эклектики полагали, что они могут нарисовать более красивые и полноценные готические, неоренессансные, барочные и прочие формы, чем аналогичные оригинальных стилей. Они считали также, что на основе скрупулезного сбора формальных элементов можно создать «чистый стиль», некий «сверхстиль». Лишенный реальности мир рисованных форм вел к искажению сущности технической формы и конструкции, давал порой уродливые, антихудожественные решения. Например, тонкие высокие отлитые из чугуна архитектурные колонны, формы которых детально воспроизводили каменную пластику коринфских.

Художника-эклектика интересует внешняя форма изделия, его декоративное убранство, но не конструкция, сущность и стиль которой в большой мере определяются ее содержанием, материалом, характером построения, пропорциями частей и целого, тектоникой, пластикой, отделкой поверхностей и т.д., а не только внешними деталями декора.

В период эклектики последовательность смены форм жилого интерьера и мебели не совпадает с последовательностью чередования ведущих архитектурных (они же и мебельные) стилей. Между 1840 и 1860 гг. была популярна, особенно в Англии и Германии, неоготика. Между 1860 и 1880 гг. тон в мебели задавал неоренессансный стиль. Венская мебель отличалась обилием резьбы, бахромы, кистей другого декора.

В Германии после 1870 г. на смену неоготике приходит увлечение формами Возрождения. Мебель обильно декорирована, по-театральному эффектна. В большой моде старина, она создается даже искусственно (на дерево наводится патина, применяется пузырчатое, под старину, стекло). После Мюнхенской выставки 1878 г. получает широкое распространение, в том числе и за пределами Германии, самый напыщенный, так называемый древнегерманский стиль. Выпускались массивные дубовые шкафы и кресла архитектурных форм, тяжелые стулья и кресла с высокими спинками, уродливые столы. Обилие резьбы и прочего декора, даже во внутреннем пространстве, делало изделия мало пригодными для использования. Народный юмор окрестил эту мебель язвительным названием «клоповый ренессанс».

После 1880 г. снова входят в моду формы необарокко и неорококо. Неорококо может соединяться и с другим стилем, например, с бидермейером. Пестроту мебели добавляли изделия, подражавшие формам романского стиля, эпохи французской Реставрации, дальневосточным образцам. Но апогея эклектика достигает на этапе, когда в архитектуре, мебели и прикладном искусстве одновременно использовалось несколько «новых стилей». Интерьер и меблировка комнат выполнялись также в разных стилях. Высшей точкой вырождения эклектики стал «стиль Макарта». Ганс Макарт (1840-1884), австрийский художник и законодатель мод, ввел в моду «стилевой плюрализм», т.е. мешанину стилей при оформлении одного помещения. Образец этой пустой безвкусицы, рассчитанной на внешний эффект, он показал на примере оформления своей мастерской. В качестве аксессуаров жилища в духе «художественной

мастерской» им предлагались: помост, мольберт с драпировкой, тронное кресло, всевозможные бумажные пальмы и цветы («букеты Макарта»), тяжелые плюшевые занавеси, различные украшения, массивные резные и с плюшевой обивкой предметы мебели в разных неостилиях, музыкальные инструменты, старинное оружие, латы и т.п. Его интерьер нашел немало подражателей.

Первый протест против фальшивой культуры жилища, беспринципного подражания старым стилям и засилья низкокачественной фабричной продукции раздался в Англии. Сначала - в виде теоретических исследований, а затем и в форме практических действий. Теоретиком нового искусства стал писатель Джон Рескин (1819-1900). Его романтический протест против буржуазной реальности сочетался с призывом к возрождению «творческого» средневекового ремесла.

Уильям Моррис (1834-1896), художник, писатель и теоретик искусства, с 1860-х гг. выступил с критикой буржуазной действительности, видя в искусстве средство ее преобразования. В 1861 г. вместе с группой художников он основал предприятие, в мастерских которого вручную изготавливали обои, ковры, мебель, изделия из тканей, живопись по стеклу (после смерти Морриса предприятие обанкротилось). Лозунгом Морриса и его соратников были красота и удобство, реставрация культуры ремесленного труда, чистота стиля, возвращение жилому интерьеру подлинной красоты. Реализацию этих принципов Моррис видит в средневековых формах и ручном труде. Машинную технику он воспринял лишь с одной стороны - с точки зрения ее отрицательного воздействия на культуру. В этом смысле возглавленное им движение было направлено против технического прогресса. Однако в целом идеи Морриса нашли отклик на всем континенте и способствовали формированию новой культуры жилья. Вместе с соратниками Моррис был зачинателем движения «Искусство и ремесло», направление которого получило название «новый английский стиль», или «стиль Студии» (по названию организованного ими же художественного журнала «The Studio»). Своей деятельностью они заложили основы английской художественной промышленности.

В конце XIX в. машинное производство оказывает большое влияние на мебельную промышленность. Оно удешевляло изделия, но выполнять старые стилевые формы было еще не способно. С другой стороны, создание новых форм, соответствующих машинной технике и новым материалам, эпохе также было еще не под силу. Тогда прикладное искусство начало по-своему осваивать машинное производство. Оно свою художественную часть |поначалу вручную прикладывало к готовой утилитарной основе, созданной машиной. Изделия художественной промышленности как бы состояли из двух частей: утилитарной и художественной. Это освоение шло лишь через часть бытовых вещей.

Эстетическое освоение продуктов машинного производства на этом не закончилось. Так как ручная художественная доработка вещей (пусть даже не всех, а только художественной промышленности) тормозила развитие производства, то в конце XIX - начале XX вв. делается попытка производить украшения машинным способом. Особенностью эклектики является беспринципное прикладывание старых форм к новым функциям, материалами конструкциям предметов. В результате появились чугунные кресла с декором в духе необарокко, короткая ванна в виде канапе с формами классического стиля и т.п. Промышленность начала выпускать отдельные элементы мебели (карнизы, пилястры, ножки, прессованные накладки и др.), а столяр, комбинируя их, сколачивал изделие на любой вкус заказчика. Прямолинейно понятый принцип гарнитура приводил к одному мотиву всего комплекса, и вместо ожидаемой гармонии получалось унылое однообразие. За вторую половину XIX в. был дискредитирован целый ряд исторических художественных стилей.

## **1.18 Лекция 18. Интерьеры XX в. Модерн и ретроспективные направления**

### **1. Модерн. Основные положения.**

- 1) Новое искусство (арт нуво)**
- 2) Стиль молодых (югендстиль)**

### 3) Сецессия

### 4) Персональный модерн

## 2. Мебель Тонета

**1. Модерн. Основные положения.** Возникновение стиля модерн в архитектуре и прикладном искусстве связано с основанием общества «Искусства и Ремесла» (1883), влияние которого распространилось на европейский континент. Это общество возникло из движения того же названия, борového за возрождение художественных ремесел, и выступало против снижения художественного уровня продукции вследствие перехода к промышленному производству. Непосредственными его предшественниками были художественный и социальный критик Д. Рескин и поэт и художник-прикладник У. Моррис, которые призывали возвратиться к ручному труду, а также вместе с другими художниками и архитекторами по-новому определяли функциональные и формообразующие принципы архитектуры. Они выдвигали принцип целесообразности формы и художественной выразительности естественных материалов.

Перемены в социально-экономической структуре общества породили новые потребности, поставившие перед художниками задачу по освоению таких приемов и средств декоративного оформления предметов, которые лучше соответствовали бы актуальным целям и материалам. Справиться с этой задачей можно было лишь при решительном освобождении от груза традиций. В условиях растущего темпа деловой жизни снова усиливается стремление к удобству, разумному комфорту. Для квартир в доходных домах требовалась легкая, «мобильная» меблировка. Целесообразность, удобство, учет и использование возможностей новой техники, машинного труда - таковы общие принципы, стоящие на повестке дня. Новый стиль явно тяготел к декоративному, тем не менее, он обещал быть важным фактором омоложения мебельного искусства. Первым и самым важным проявлением этого стиля был решительный отказ от старых стилевых форм.

В этом же духе развивалось и прикладное искусство, для которого типичным стало использование мотивов растительного орнамента и в котором на первый план художественных интересов также вышла целесообразность. Главными представителями этого направления в прикладном искусстве были У. Моррис, А. Макмурдо. Движение «Искусства и Ремесла» достигло своей вершины в архитектуре и прикладном искусстве работами Ч. Макинтоша, проповедовавшего в английской архитектуре новую конструктивную эстетику, чем приблизился к модерну XX в. Наиболее известными его работами являются здание чайной Кенстон (1907 - 1911) и Художественно-промышленной школы в Глазго (1897 - 1899).

Одним из достижений модерна было то, что художники, проектировавшие мебель, наблюдали за осуществлением своих замыслов непосредственно в мастерских. Услугами проектировщиков пользовались даже при меблировке квартир в доходных домах. Это открывало возможность для осуществления идеи гарнитура, комплекта мебели в широких масштабах. Близость художника-проектировщика к производству благоприятно сказывалась на работе мастерских.

Теоретики модерна отстаивали концепцию, согласно которой архитектура здания, интерьер и вся обстановка помещений должны были составлять единый художественный ансамбль, осуществленный по проектам одного архитектора или художника. Орнамент модерна выступает в органическом единстве с формами, разумеется, в той мере, в какой понятие «органический» вообще приложимо к этому стилю.

Обращаясь в отдельных случаях к национальным декоративным мотивам, модерн отдавал хотя и не большую, но все-таки вполне ощутимую дань художественным традициям. Взяв на вооружение лозунг «Назад к природе», модерн создал сложную систему линейного орнамента, в основу которого были положены мотивы сильно стилизованных цветов и растений. Но в целом роль декора незначительна; предметы мебели скромно украшены интарсией, металлическими накладками; резьба по дереву встречается лишь в редких случаях. Источниками, питавшими причудливый мир форм модерна, были, с одной стороны, фигурно-орнаментальные мотивы открытой в те годы крито-микенской культуры, с другой - архитектура,

прикладное искусство и неповторимая по тонкости графика Японии. Это последнее и самое глубокое влияние дальневосточного искусства на европейское.

Интерьер стиля модерн строится на полном неприятии прежних архитектурных принципов оформления внутреннего пространства. Стены помещений покрываются не образующими, казалось бы, никакой закономерности причудливыми, асимметричными формами, капризно извивающимися линиями. Потолки декорируются, как правило, плоскорельефной гипсовой пластикой, стены становятся более красочными, занавеси - более светлыми. Печать кажущегося произвола лежит и на формах мебели, окон, дверей. Стилизованный растительный орнамент модерна доминирует в декоративном убранстве стульев и кресел, шкафов, витрин, остекленных гнутым стеклом, стеклянных абажуров, напоминающих формой чашечку цветка.

В мебели модерна параллельно развиваются две линии: декоративная (капризные формы и контуры) и конструктивная (прямолинейность, ясное построение), причем последняя более характерна для немецких и английских изделий. Предметы, тяготеющие к конструктивной ясности линий и форм, более просты, элемент декора сведен в них к минимуму.

**1) Новое искусство (арт нуво).** Новые тенденции в искусстве, возникшие в некоторых странах Западной Европы, получили название «Новое искусство». Наиболее широко они распространились во Франции, Бельгии и Голландии. Для этого нового направления было характерно использование новых материалов и придание им совершенно новых форм. Богатая декоративность создавалась повторением натуралистических или стилизованных растительных мотивов, выполненных в металле, стекле и керамических материалах. Наиболее ярким примером этого нового источника вдохновения стали типовые решения входов первых станций парижского метро (1895-1900, автор Г. Гимард). Центром этого движения во Франции был Нанси, а главными его представителями художник-прикладник Э. Галле, архитекторы Э. Андре и Э. Валлен - создатели интерьеров, решенных в натуралистических растительных формах. К видным архитекторам этого направления относится бельгиец В. Орта. Спроектированный им жилой дом на ул. Тюренн, а особенно Народный дом в Брюсселе (1897) с полностью остекленным металлическим каркасом, с пластичным фасадом и архитектурно подчеркнутой металлической конструкцией ферм в интерьерах являются наиболее значительными произведениями архитектуры того времени.

К основателям нового направления в архитектуре Бельгии относятся также архитекторы П. Анкар и Анри Ван де Вельде. Архитектурные работы последнего выделялись своей художественной выразительностью, опираясь на которую он быстро пришел к основным формальным особенностям наступающего модерна. А. Ван де Вельде - по профессии художник, начал свою архитектурную деятельность с проекта собственного дома в Брюсселе (1894), имевшего простую кубическую форму. На идее найти точный смысл и точную форму самых простых вещей основано большинство его проектов и реализаций предметов прикладного искусства, созданных в период 1900-1906 гг. Он проектирует почти все, что окружает человека, - от интерьеров до украшений. Во всех его работах чувствуется пристрастие к лепке насыщенной богатой формы, к закруглению ее элементов и к плавным кривым.

В голландской архитектуре первые шаги от историзма к модерну сделал Г. П. Берлаге. Уже в архитектуре амстердамской биржи (1898-1903) он предвосхитил наступление нового этапа в голландском художественном творчестве. Здание биржи внешним видом еще напоминает массивную романскую архитектуру, но имеет более простые формы. Строго решенный интерьер с открытыми металлическими конструкциями и стеклянной крышей зала делают здание новаторским для своего времени. То же можно сказать и об идеях Г. П. Берлаге, содержащихся в его книге «Основы и развитие архитектуры» (1908).

Новые тенденции в архитектуре предвосхитил в конце XIX в. испанский архитектор А. Гауди. Хотя период его деятельности по времени совпадал с существованием движения «Новое искусство», его произведения имеют очень своеобразный характер и, несмотря на очевидную связь с испанской готикой и барокко, являются в своем существе оригинальными. Его работы сосредоточены преимущественно в Барселоне, где он осуществил ряд построек. Наиболее

значительным его сооружением является кафедральный собор Саграда Фамилия, строительство которого осталось незавершенным. К нему снова вернулись в 60-х годах, используя первоначальный проект А. Гауди. В своем творчестве он ориентировался на идеи Виолле-ле-Дюка, на конструктивную рациональность и на логику растительных форм. Под натуралистически украшенной формой скрывается логичное конструктивное ядро и новые конструктивные представления, возможность реализации которых автор проверял на макетах. Своеобразными являются жилые дома, построенные по его проектам, особенно доходный дом Мила (1905 - 1910), имеющий причудливую пластичную форму. Барочная лепка формы и создание богатого декоративного убранства сопровождалась серьезной проработкой планировки, хотя в ней почти полностью отсутствовали прямые углы.

**2) Стиль молодых (югендстиль).** Отход от историзма и появление нового искусства в Германии связаны с выступлением мюнхенских художников в 1892 г., объединившихся в последующие годы вокруг литературно-художественного ежемесячника «Молодые» (основанного в 1896г.), от которого произошло и название движения. Представителями этого движения были Г. Ольбрист, О. Экман и А. Эндель, известный своим экспрессивным декором на фасаде ателье Эльвина в Мюнхене (1896) и реконструкцией интерьеров театра в Берлине (1901). Немецкие архитекторы имели в тот период непосредственные контакты с Веной, прежде всего через И. М. Ольбриха, работавшего в Дармштадте, где в период 1900-1908 гг. он создал центр современного искусства с обширным парком, доминантой которого была так называемая Свадебная башня, имевшая совершенно простую форму и выполненная в грубой кладке.

Художественно-декоративные тенденции сохранились в Германии сравнительно короткое время. Под влиянием английских реформистских идей возникло стремление вернуть целесообразность архитектуре и прикладному искусству. Большую роль в этом сыграли объединенные мастерские искусств и ремесел - Веркбунд (1897), основателями которых были мюнхенские художники и архитекторы Р. Реймершмидт, Б. Панкок, а также П. Беренс. Такое же значение имели Дрезденские мастерские художественных ремесел (1898), во главе которых стояли Т. Фишер и К. Шмидт.

**3) Сецессия.** Центром этого направления в развитии архитектуры в Центральной Европе была Вена в 90-х годах XIX в. Происхождение и название этого движения связаны со стремлением молодых художников порвать с традициями официального искусства предшествующих поколений, что выразилось в организации группы «Сецессион» (Раскол). Для архитектуры в этом стиле стало характерно использование свободно скомпонованного плоского декора растительного или фигурального характера. Художники сецессии считали архитектуру одним из видов искусства. Предметом художественного интереса стала поверхность и деталь, в решении которых произошли наибольшие изменения, в то время как планировка, пространственная и конструктивная концепции зданий вначале оставались по существу без изменений и отвечали традициям позднего неоренессанса. За короткий период, длившийся неполные 10 лет, сецессия захватила архитектуру, прикладное и другие виды искусств, проявив необычайную способность к формообразованию. Центром развития стиля стала Вена. Группу архитекторов возглавлял О. Вагнер, профессор венской Академии искусств. Творчество О. Вагнера прошло через период неоренессанса, и он один из первых подвел сецессию к индивидуалистическому модерну. К первым постройкам Вагнера в новом стиле относятся станции городской железной дороги и метро в Вене (1894-1907), например Карлсплатц. Чувство современной формы и рациональности общей концепции он проявил при решении здания почтово-сберегательной кассы в Вене, полностью остекленный зал которой, имевший металлическую конструкцию, а также надстройка на крыше в виде аттика стали прообразом конструктивизма в архитектуре. Очень высокий уровень отличает архитектуру собора в Штейнхофе (1906) и лечебницы в Вене (1913).

Из школы Вагнера вышли художники, которые распространили новую моду по всей Центральной Европе. К ним относится Й. Ольбрих - автор построенного в Вене выставочного павильона общества «Сецессион» с характерным позолоченным куполом, Й. Гофман, который руководил в Вене художественными мастерскими и был автором дворца Стокле в Брюсселе (1905-

1914), имевшего характерные геометрически тонко выполненные детали. Другой ученик Вагнера - югославский архитектор И. Плечник, в 1909 г. создал монументальные пластично решенные фасады дома Цашерлхаус в Вене и перенес новую моду в Люблян.

Влияние венской сецессии проникло и в северную Италию. Так в этом стиле были построены дворец Кастильони в Милане (1903, автор Г. Соммараги) и главный павильон на выставке декоративного искусства в Турине (1902). В Будапеште сецессия была представлена работами Э. Лехнера - автора здания почтово-сберегательной кассы (1900) и Б. Лайта. Стиль находит отклик в Варшаве и особенно в Кракове в ассоциации польских художников «Штука» и у художников-прикладников (С. Выспанский, Ф. Машинский и Т. Таловский).

**4) Персональный модерн.** В начале XX в. в рамках отдельных реформистских направлений на основе возможностей новых строительных материалов и конструкций начали возникать архитектурные формы, характер которых был совершенно отличен от прежних эстетических вкусов.

В этот период опять возник вопрос создания нового стиля в архитектуре, элементы которого старались определить, исходя прежде всего из решения рациональных задач архитектуры. Богатое декоративное убранство перестало рассматриваться как средство эстетического воздействия. Его стали искать в целесообразности формы, в простоте, пропорциях, масштабе и в гармоничном сочетании материалов. Это новое архитектурное течение нашло свое проявление в работах ведущих творческих личностей того времени - О. Вагнера, П. Беренса, Т. Гарнье, А. Лооса, А. Перре, в Америке - Ф. Л. Райта, в Скандинавии - Э. Сааринена и Р. Эстберга, которые несмотря на общую программу архитектурного творчества сумели различным способом проявить свою художественную и идейную индивидуальность. Еще сильнее различия в характере архитектуры следующего поколения, среди которого нужно выделить Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ и В. Гропиуса. Новаторские произведения этих архитекторов, которые означали рождение совершенно новой архитектуры в первые 15 лет XX в., обычно объединяются под общим названием «Персональный модерн». Его принципы возникли после 1900 г. и к концу второго десятилетия были подхвачены и получили развитие представителями авангардистской архитектуры.

Теоретические основы персонального модерна были заложены венским архитектором О. Вагнером. Полное выполнение требований, связанных с назначением строительного объекта, стало основой его принципов, которые он обобщил в своей книге «Современная архитектура» (1895). Отказ от исторических схем и стремление к максимальному упрощению формы привели некоторых архитекторов в начале XX в. к отрицанию художественных аспектов архитектуры. Начало персонального модерна было связано с изменением самого принципа планировочного решения, для которого впервые было сформулировано понятие функционального плана.

**2. Мебель Тонета.** В истории мебельного искусства XIX-XX вв. произошло событие, последствия которого не утратили актуальности для современной мебели и мебели будущего. Это - изобретение гнутой мебели М. Тонетом, о котором следует рассказать особо.

Михаэл Тонет (род. в 1796 г. в Германии) запатентовал свое изобретение на гнутую мебель в 1841 г. Переселившись в Вену, он занимался там сначала оборудованием дворца Лихтенштейна, выполнив для него партию частично гнутых стульев в стиле неорококо. Первые целиком гнутые стулья были выполнены в 1850 г. для венского кафе, где ими пользовались 26 лет. В последующие годы Тонет совершенствует и упрощает мебель, главным образом стулья. На Парижской выставке 1885 г. его стулья экспонируются как товары массового производства. Дешевые, они быстро завоевывают европейский рынок. Количество реализованных стульев достигло 40 миллионов. Заказы на них поступали даже из Южной Америки. Большим спросом пользовались кресла-качалки, производство которых было налажено в 1860 г. В год их выпускали сто тысяч.

Производство гнутой мебели, так называемой венской, достигает огромных размеров. В 1896 г. ее делали 60 фабрик, а древесина поставлялась с лесных буковых угодий площадью 150

тыс. гектаров. Бук лучше всего поддается гнучью, поэтому для гнутых изделий именно этой древесине отдают предпочтение.

В начале XX в. «бедноватые» формы мебели Тонета не замечаются, а в 20-х гг. они кажутся уже устаревшими. Пытаясь исправить положение, фирма «Тонет» объявила международный конкурс на формы гнутой мебели для сидения. Однако он не дал ожидаемых результатов. От проектов, созданных на стороне и вне связи с производством, многого и не следовало ждать. Правда, ведущие европейские проектировщики (Ф. Крамер, А. Шнек и др.) несколько интересных моделей все же разработали. Тонетовское кресло-качалка было заменено на новое, современное, более лаконичное по рисунку.

В период между мировыми войнами гнутой мебелью занялись и другие предприятия. Их поиски привели к мебели, несколько отличающейся от мебели фирмы «Тонет». Финский архитектор А. Аалто первый предложил использовать гнутоклееные элементы, которые впоследствии получили широкое распространение во всем мире, в том числе и в настоящее время. Гнутоклееные элементы обладают высокой прочностью и низкой материалоемкостью. Технология их производства проще, чем гнутых, а возможности формообразования более разнообразные. По этим причинам гнутоклееные элементы постепенно стали вытеснять гнутые из массивной древесины.

## **1.19 Лекция 19. История русского интерьера. Интерьеры допетровской эпохи**

### **1. Роль дерева в русском интерьере**

### **2. Особенности русского домостроения**

### **3. Традиционный русский интерьер**

**1. Роль дерева в русском интерьере.** На территории нынешней России классовое общество возникло во второй половине I тысячелетия. Процесс формирования феодальных отношений был сложным и длительным. В Киевской Руси (IX-XII вв.) сформировалась единая древнерусская народность, на основе которой в XIII - XV вв. сложились русский, украинский и белорусский народы. С XII в. на территории России образовались Владимиро-Суздальское княжество, Новгородская феодальная республика. В XIII в. Россия отражала шведскую и немецкую агрессию, а затем подверглась монголо-татарскому нашествию, которое почти на 250 лет привело к застою ремесла, культуры и гибели памятников искусства. Развитие ремесел было неравномерным, так как зависело от политического и экономического положения, которое было непостоянным.

Самым распространенным материалом на Руси издавна было дерево. Из него делали все - от ложки до избы и храма. Искусство обработки древесины восходит к мастерству древних славян, селившихся по берегам Днепра, Дона, Волги, озера Ильмень. Затем оно стало сосредотачиваться в городах. В IX-XII вв. обработка древесины достигла высокого уровня в таких -центрах, как Киев, Новгород, Псков. Особенно высокого уровня достигли ремесла в северных княжествах. В X-XII вв. в Новгороде возводились грандиозные по тому времени деревянные сооружения, на досках писались иконы, на бересте - грамоты. В XII-XIII вв. высокий уровень плотницко-столярных работ был и во Владимире.

В XIV в. усиливается роль Московского княжества. С образованием русского государства и освобождением от монголо-татарского ига Москва становится центром ремесел, искусства и культуры. В 1511 г. создаются Оружейные палаты, где выполнялись различные работы, в том числе и по изготовлению мебели. В середине XVI в. Оружейные палаты расширяются и в них открывается ряд мастерских-палат, в том числе резных и столярных дел. Здесь в разное время работали известные резчики и позолотчики, обслуживавшие московские дворцы, - Семен Даревский, Клим Михайлов, Герасим Окулов, Петр Кузовлев, Ганка Головкин и многие другие.

**2. Особенности русского домостроения.** С давних пор изготовление мебели было связано с постройкой жилищ, которые были неодинаковы в различных районах (центральных, западных, восточных, северных). У основной массы народа жилища были неблагоустроенными. В XII в. появились большие пилы, но они мало изменили характер обработки дерева. Пиление использовалось лишь в корабельном деле, а дома вплоть до конца XIX в. предпочитали рубить.

Потолки и полы устраивались из плах - расколотых пополам бревен, притесанных я плотно подогнанных друг к другу. Выработка теса и досок была трудоемким делом. Тес шел и на крышу богатого дома. Из досок делали наличники окон, украшая их резьбой.

Начиная с XVI в. стали возводить усложненные избы-пятистенки. Сруб разделился пятой рублевой стеной на два жилых помещения. Затем широко распространилась трехчастная планировка: в центре - сени с выходом наружу, по одну их сторону - теплая жилая комната, по другую - холодная горница (для хранения домашнего имущества и ночлега в теплое время года). Дома делались из бревен диаметром 25-50 см и длиной до 12 м. Длина бревен ограничивала размеры домов в плане, но можно было увеличить их высоту. Система клетей с башнями, соединенных сенями с переходами называлась хоромами. У зажиточной части городского населения благоустроенные дома стали появляться в XVII в. В провинциальных городах и деревнях улучшение условий быта происходят значительно позже, лишь в XIX в., и то каждая третья крестьянская изба оставалась еще курной (топилась по-черному т.е. печь не имела трубы). Более просторными и благоустроенными строились дома в Сибири и на русском Севере, т.е. там, где строительный лес не являлся дефицитом.

Убранство палат и крестьянских изб было примерно одинаковым. В отапливаемом помещении важную роль выполняла печь. Кроме отапливания дома и приготовления пищи она служила спальным местом, на ней сушили одежду, фрукты и т.д. Она хорошо вентилировала помещение.

Профессия мебельщика стала выделяться в XVI в. Для изготовления мебели применяли разнообразные местные породы древесины. Особенно широко использовался дуб. Изделия были массивными и прочными, украшались резьбой, инкрустацией и росписью. Узловые соединения делались на шипах или на клиньях.

В XV-XVI вв. центрами ремесел являлись мастерские при монастырях, здесь проходило и обучение. Кроме мебели получило широкое развитие производство точеной и резной посуды. Происходит разделение труда: заготовка сырья, точение, долбление, резьба, окраска, пропитка олифой становятся самостоятельными операциями и выполняются различными людьми.

Из мебели в XV-XVI вв. важную роль выполняли лавки. Они ставились вдоль стен и крепились к ним, одним концом могли врубаться в стену. В народном жилище вплоть до XX в. лавки неохотно отделялись от стен. В красном углу помещалась божница, перед ней - стол. Сведения об интерьере горниц дополняет известный «Домострой» - свод житейских правил и наставлений XVI в., защищавший принципы патриархального быта.

В горнице везде должно быть чисто, «платья по грядам (полкам) и в сундуках и в коробьях». В красном углу иконы должны быть размещены «благославно и со всяким украшением и со светильниками». Стол - у лавок, «под образами». На лавки клали полавочки - суконные по будням и шелковые по праздникам. Такие же куски материи клали на окна - наоконники. С другой стороны стола, напротив лавок, ставили скамью. Она использовалась и для лежания после обеда, а нередко и в качестве кровати. В таких случаях ее делали с приголовником и широкой, до 140 см. На скамью-кровать клали постель из пуховика или перины и подушек. Простыни были полотняные или шелковые, сверху они накрывались одеялом. На подушки надевали расшитые наволочки. В богатых семьях они были бархатными или атласными, расшивались под серебро и золото, а по краям отделялись жемчугом. Одеяла подбивались заячьим или соболиным мехом и украшались золотой или серебряной каймой. Такие кровати стояли больше для вида, а спали на досках, покрытых войлоком или звериной шкурой.

В XVII в., когда окрепло Московское государство и русский народ стал складываться в единую нацию, изготовление мебели выделилось в самостоятельное ремесло и получило дальнейшее развитие. Мебель начинают ввозить из-за границы. Некоторые изделия сочетали старые русские формы с заимствованными из других стран приемами оформления. Изготавливавшиеся в некоторых монастырях кресла имели древние традиционные формы. Они прямолинейны в очертаниях, с тонкими филенками спинок и локотников, которые украшены резьбой ленточного переплетения, или прорезным геометрическим орнаментом. Были

распространены переносные скамьи с переметом, т.е. с перекидной спинкой. Они украшались резьбой народного характера.

Шедевром русского деревянного искусства конца XVII в. явился дворец в Коломенском. Он представлял собой почти замкнутый ансамбль из непохожих друг на друга четырехугольных срубов с разнообразными покрытиями и окраской. Внутренние помещения (всего было 270 комнат) изобиловали резным орнаментом, иконописными и историческими полотнами. Вдоль стен были расставлены резные деревянные лавки и расписные столы.

Художественная обработка древесины в России достигла высокого уровня. Это находило отражение в разнообразных способах выполнения изделий, различных деталей и их декоре.

**3. Традиционный русский интерьер.** В начале XVIII в. внутренняя обстановка избы определялась многовековым постоянством экономики и быта и была устойчивой. В ней не было ни одного лишнего предмета, каждая вещь имела строго определенное место. Лавки одной продольной стороной наглухо крепили к стене, а другой опирали на ножки или подставки. Ножки-подставки выпиливались, из толстой доски или вытачивались. Точеную ножку в середине украшало круглое яблоко, а если подставка выпиливалась, то ее рисунок сохранял силуэт подобной точеной ножки.

Кроме скамеек и лавок изготавливались табуреты с квадратными или круглыми сиденьями, так называемые стульца или стольца. Их в доме было немного. Кресла же и стулья составляли роскошь и имелись лишь в богатых домах. Широко применялись полки, которые закреплялись к стене наглухо. Обязательная принадлежность избы - сундуки. Делались они разных размеров, длиной от 0,5 до 2 м. Металлические детали служили для крепления и одновременно являлись украшением. Эти изделия украшались резьбой и росписью как снаружи, так и внутри. Особенно ярко украшались свадебные сундуки.

## **1.20 Лекция 20. Интерьеры Российской Империи**

### **1. Зодчество нач. XVIII в.**

#### **2. Барокко**

#### **3. Классицизм**

#### **4. Ампи́р**

#### **5. Эkleктика**

#### **6. Псевдорусский стиль**

**1. Зодчество нач. XVIII в.** Начало XVIII в. характеризовалось значительными изменениями в истории развития России, которые связаны с деятельностью Петра I. Произошла коренная ломка патриархального быта. Вместо длинных бород и долгополых ферязей бояр внедрялись парики, шелковые кафтаны и камзолы на европейский манер. Женщины сменили сарафаны и телогреи на пышные платья и приняли участие на празднествах, покинув свои терема.

Основание в 1703 г. Петербурга и его быстрая застройка, возникновение городских загородных дворцов и домов знати, где все устраивалось на европейский лад, требовало новых приемов убранства жилища и много мебели. В первой четверти XVIII в. в Петербург переселяется большое количество русских плотников из Устюга, Вологды, Белозерска, Каргополя и других мест. Эти переведенцы были приписаны к Адмиралтейству и выполняли плотницкие и столярные работы. Из их среды вышли также резчики и позолотчики, украшавшие корабли, а потом и внутренние помещения дворцов русского барокко, которые строились под руководством архитекторов Растрелли, Чевакинского и других. Из переселенцев формировались и мебельные мастера, они изготавливали мебель для дворцов и многочисленных учреждений.

Для работы в Россию было приглашено много иностранных специалистов, в том числе плотников, столяров, резчиков, обойщиков мебели, каретников, позолотчиков. Петербург становится центром архитектуры и строительства. Это способствовало развитию мебельного производства в России. Значительное количество мебели также покупалось - в Англии, Голландии, Германии, Франции. Эта мебель сосуществовала во дворцах рядом с предметами, изготовленными в Петербурге.

В первой четверти XVIII в. русское мебельное искусство развивалось самобытным путем, хотя мастера принимали и перерабатывали иноземные образцы. Русские мебельщики дали ряд новых, незнакомых западным мастерам решений. Например, наряду с повторением голландских и английских форм стульев широко распространились стулья с прямыми ножками и спинками, украшенными крупнорельефной резьбой. Они обивались кожей или тканью.

Столы сначала делались очень массивными, большей частью из дуба. Столешница выполнялась без всяких украшений, они были только на подстолье с выдвигаемыми ящиками или небольшим шкафчиком с дверцами. Массивные точеные ножки соединялись широкими проножками. Кроме больших столов делались и малые, иногда они украшались резьбой или инкрустацией. По праздникам большие столы покрывались подскатерниками, а сверху скатертями - полотняными у бедных людей и бархатными у богатых.

Для хранения одежды и более ценных вещей служили сундуки, скрини и шкатулки. Прочность была главным показателем сундуков и скринь, поэтому при изготовлении они оковывались железными полосами - на близком расстоянии одна от другой. Посуду ставили на открытые полки. Для хранения хозяйственных припасов в клетях использовали бочки, кадки, горшки, кувшины и другую посуду.

Кровати столярной работы делались без всяких украшений. Часто их заменяли, как уже отмечалось, широкие лавки. Детские колыбели были висячими, широкими и длинными, «на вырост».

В первой четверти XVIII в. убранству дворцов свойственны сдержанность и утилитарность. Эти принципы распространились и на дома среднего сословия. В 1730-х гг. признаком роскоши считалась привозная мебель. Большим успехом пользовалась английская из красного дерева. Однако основное направление развития мебельного искусства было связано с развитием архитектуры. Для этого периода характерны формы барокко.

**2. Барокко.** Новый этап развития мебели начинается с 40-х гг. и связан с деятельностью архитекторов В.В. Растрелли и С.И. Чевакинского. Мебель развивается в тесной связи с архитектурой, поскольку наступил период дворцового строительства. Эти архитекторы создали ряд дворцов и домов знати в Петербурге и его окрестностях. Внутреннее убранство было великолепным, оно выполнялось в стиле барокко. Для интерьеров стало характерным комплексное решение всех составляющих. Значительную роль играла резьба.

Основную часть дворцов занимали залы для приемов. Проемы дверей располагались по одной оси, украшались резными золочеными наличниками. Главный нарядный зал делался как галерея с огромными окнами, между которыми помещались высокие зеркала. Их обрамляла золоченая резьба, так же как и окна. Создавалась иллюзия открытого пространства. Вечером в золоченых жирандолях и канделябрах зажигались многочисленные огни, они отражались в зеркалах, и все кругом искрилось и сверкало. Мебель являлась частью декоративного убранства и расставлялась вдоль стен, сливаясь с остальными элементами в единый ансамбль. Ее было немного, она состояла в основном из резных консолей и кресел.

Елизавета Петровна (императрица с 1741 по 1761 гг.) и придворная знать демонстрировали свое величие в нескончаемых празднествах. Особенно великолепными были залы Большого дворца в Петергофе и Екатерининского в Царском Селе, отделку которых выполняли сотни лучших резчиков.

В середине XVIII в. русское барокко достигает своего расцвета. Оно проявляется в пропорциях, орнаменте, декоре. Затем барокко дополняется формами стиля рококо с характерными для него вычурностью и манерностью, но с более простыми и лаконичным орнаментом по сравнению с французскими образцами. Совершенствуется и техника изготовления мебели. Например, ножки стульев и кресел перестают скреплять проножками.

Особое место занимает мебель из металла - столы, кровати, стулья. Ее выполняли в XVIII в. тульские оружейники. Она была единственной в своем роде. Отдельные изделия воспринимались как произведения ювелирного искусства. Многие из них подносились в дар Екатерине II и членам императорской фамилии.

Во второй половине XVIII в. в России зарождаются капиталистические отношения. Дворяне освобождаются от обязательной государственной службы и возвращаются в свои поместья. В связи с указом 1775 г. о полномочиях губернских правительственных учреждений в городах разворачивается широкое строительство. Укрепились позиции и усилилась роль дворянства на местах. Росли также запросы двора и знати в убранстве своих дворцов. Все это способствовало дальнейшему развитию мебельного производства, которое к концу XVIII в. достигло высокого художественного уровня. В поместьях основными изготовителями мебели были крепостные мастера. При некоторых поместьях организовывались крупные мастерские.

**3.Классицизм.** Во второй половине XVIII в. в архитектуре и мебели господствующим стал классицизм, который достиг расцвета в последней четверти века. В русском классицизме отдаленно проявились отзвуки древнерусской и византийской культуры, а одновременно и русского барокко, который был первой ступенью связи русской архитектуры с европейскими течениями. В качестве примера - ранние работы В. И. Баженова в Москве - дом Пашкова (1784-1787) и проект перестройки Кремля. Примером может служить также носящая черты и барокко, и классицизма архитектура резиденций в окрестностях Петербурга - Царское село (ныне г. Пушкин) и Петродворец, в сооружение которых, включая обширные окружающие парки, большой вклад внесли итальянцы Б. Растрелли (автор проекта Зимнего дворца в Петербурге) и Д. Кваренги, шотландец Ч. Камерон и русский архитектор И. Старов. Главным представителем классицизма в Москве был М. Ф. Казаков - автор проекта зданий Московского сената в Кремле, Голицынской больницы (1801), Московского университета (1785) и ряда летних резиденций в окрестностях Москвы.

Своей вершины русский классицизм достиг в архитектуре Петербурга, Первый (неосуществленный) план города, еще «свернутого» в овальную ренессансную звездчатую систему (1717), разработал А. Леблон. Первыми строителями Петербурга стали Еропкин, Земцов и Коробов. Сегодняшний образ города определился, однако, только в начале XIX в., когда возник основной композиционный скелет города в форме трезубца и многочисленные комплексы на Невском проспекте, Васильевском острове с Биржей (1805-1816) по проекту Тома де Томона, большое здание Адмиралтейства, архитектор которого А. Д. Захаров относится к наиболее значительным представителям русского классицизма, и комплекс Казанского собора (1801 -1811) по проекту А. Н. Воронихина. Развитие классицизма в Петербурге достигает своей кульминации в работах К. И. Росси, который завершает Дворцовую площадь дугой здания Главного штаба (1819-1829) и Сенатскую площадь - зданием сената и синода. Он также автор проекта Михайловского дворца и ансамбля Театральной улицы и Александровского театра. Примерами последнего этапа развития классицизма здесь служат монументальные Триумфальные ворота, созданные архитектором В. П. Стасовым, и Исаакиевский собор, построенный по проекту А. А. Монферрана во второй четверти XIX в.

В этот период в обеих столицах творили такие великие архитекторы, как основоположники русского классицизма В.И. Баженов (1738-1799), М.Ф. Казаков (1738-1812) и представители этого стиля шотландец Ч. Камерон (1740-1812, в России с 1779 г.), итальянец Дж. Кваренги (1744-1817, в России с 1780 г.), И.Е. Старов (1745-1808) и др. Они же проектировали и мебель, особенно в тех случаях, когда создавалось убранство особо торжественных и парадных помещений.

Стены больше не декорировались резьбой. Согласно требованиям классицизма, они оформлялись пилястрами или колоннами и строгими замкнутыми плоскостями, которые покрывались натянутыми в рамки тканями. Резьба же по дереву стала больше применяться в мебельном искусстве.

По проекту Дж. Кваренги было исполнено резное кресло для тронного места в Георгиевском зале Зимнего дворца. Вариантом той же композиции явилось кресло гроссмейстера Мальтийского духовно-рыцарского ордена. Декоративное решение его связано с итальянскими формами XVI в. Ажурная резьба спинки и мотив обработки царги восходит к ренессансным приемам, а фигура орла в качестве опор и крылья птиц в качестве подлокотников - к позднеантичному классическому искусству. Обращение к классическому наследию древности и

Возрождения, характерное для творчества Дж. Кваренги, получает продолжение и в начале XIX в.

Для мебели характерны симметричность и ясность, красота пропорций и стремление к комфортабельности. Формы становятся прямоугольными, но применяются также круг и овал. В орнаментике широко используются мотивы эпохи Возрождения и античности.

Проектирование мебели становится самостоятельным занятием, и это способствует достижению единства интерьера. Для отдельных помещений создаются гарнитуры мебели, в которых предметы связаны материалом, формой, отделкой, декором. Дворцовая и парадная мебель, которую проектировали видные мастера, была более декоративной, с применением резьбы, инкрустации, золочения. Бытовая мебель для жилых помещений скромнее и по форме, и по отделке. Широко применяется облицовывание различными породами древесины. Для обивки используются бархат, шелк, льняные ткани, кожа. Достаточно широк и ассортимент мебели: различные типы столов, изделия для сидения и отдыха, шкафы, буфеты, комоды и др.

Переход к классическим формам от барокко и рококо завершился к 80-м гг. XVIII в. Владея европейскими приемами техники изготовления мебели, русские мастера придают ей отличительные национальные черты в форме, декоративных решениях, используемых материалах и др. По-прежнему делается крашеная мебель, и на смену золочению приходит облицовывание красным деревом. Применяется карельская береза, тополь. Изготавливается мебель прямолинейных форм из красного дерева с латунными тягами, которая в России получила название «жакоб» в честь знаменитого французского семейства мебельщиков (хотя в действительности они подобных изделий не производили).

Для отделки корпусных изделий широко использовалась техника маркетри. Благодаря распространению моды на карточные игры (ломбер, бостон, пикет и др.), появляется множество легких карточных столиков: ломберные, столики-бобики и др.

Ярким образцом художественного творчества крепостных является дворец Н.П. Шереметьева в Останкино, построенный в 90-х гг. XVIII в. Он весь создан из дерева, но точно воспроизводит стилистику каменных дворцов эпохи классицизма. Из дерева - стенные панно, люстры, мебель, курительницы, колонны в залах, их резные капители и даже фризы, обычно делавшиеся из алебаstra. Изысканно выполнены наборные полы из экзотических и отечественных пород древесины. Парадные залы расположены вокруг главного Театрального зала - прославленного крепостного театра.

**4.Ампир.** Конец, XVIII - начало XIX вв. в архитектуре и мебели явился переходным периодом от классицизма к ампиру. В России ампир пал на благоприятную почву и привел к яркому развитию художественной мебели. Начало XIX в. характеризуется подъемом прогрессивной мысли. В искусстве наиболее ярким выразителем этого подъема явилась архитектура. В начале века еще творят великие зодчие М.Ф. Казаков, Ч. Камерон, Дж. Кваренги, И.Е. Старов, А.Н. Воронихин (1759-1814), А.Д. Захаров (1761 -1811). Им на смену приходят не менее крупные мастера: К.И. Росси (1775-1849), О.И. Бове (1784-1834), В.П. Стасов (1769-1848). После войны 1812 г. архитектура находится на подъеме, создаются новые городские ансамбли и памятники зодчества. Вместе с интерьером архитекторы проектировали и мебель, внося в неё характерные русские черты. Декоративное искусство этого времени использует традиции классицизма, оно связано с европейской художественной культурой, но сохраняет свой национальный характер. С падением Наполеона французская мебель становится сухой и безликой, тогда как русское мебельное искусство приобретает совершенство. В этот период Петербург и Москва (после пожара 1812 г.) застраиваются величавыми классическими ансамблями.

Широкой известностью пользуются Х. Мейер, придворный мастер с 1810 г. Г. Гамбс, А. Тур, А. Пик и др. Из мастерской Гамбса вышло много мебели. В создании интерьеров наиболее ярко проявил себя А. Н. Воронихин. Он проектировал и много мебели, которая отличалась изысканной гармонией и пропорциями. Резьба и скульптура выполнялись из дерева, золотились или отделялись под старую бронзу. Важную роль в мебельном искусстве играли также К.И. Росси и В.П. Стасов. Последний показал себя и замечательным мастером интерьеров.

Несмотря на многообразие, в интерьерах и мебели начала XIX в. сохраняется целостность стиля. Корпусная мебель проста по форме, пропорции ее гармоничны, она легче европейской. Вместо маркетри применяется облицовывание, чаще красным деревом и карельской березой с последующим полированием. Используются также клен, орех, тополь, мореная груша. Бронзу применяют редко, резьбу - значительно чаще.

В изготовлении мебели в первой трети века имели место парадное и бытовое направления. Бытовая мебель была простой по форме и отделке, удобной в пользовании. Для парадной характерны торжественность и монументальность формы, стремление к величию, применение дорогих материалов, в том числе и золота. Для обстановки Павловского Дворца были изготовлены диваны и кресла с резными ажурными спинками и передними ножками в виде орлов, крылья которых служили подлокотниками. Мотив орла часто применял А.Н. Воронихин. Он использовал также другую античную форму - курульное кресло на львиных лапах. Ножки и спинки изготовлены в виде пучков стеблей, перевязанных золочеными жгутами. Архитектор сам выбирал и обивку мебели.

Ассортимент мебели большой. Выпускаются столы, шкафы, буфеты, комоды и другие изделия. Особого разнообразия достигают формы изделий для сидения. Широко распространена кабинетная мебель для сидения с подушками, которая не имела прямых аналогов на Западе. Бесчисленны варианты кресел с полукруглыми спинками («корытцами»). Они часто украшались резными фигурами лебедей. Такие кресла предназначались в основном для гостиных комнат.

Формы ампира начинают распространяться в провинциальных городах и усадьбах, где мебель изготавливали крепостные мастера. Украшениями служили античные архитектурные формы (колонны, пилястры, фризы, консоли), резные изображения птиц и животных, символы военных побед, невозможные пальметты, вейки, листья аканта.

В 20-е гг. XIX в. фигуры животных и птиц исчезают, зато широко применяются розетки, жары, растительный орнамент. Кроме полированной мебели для парадных залов изготавливается также крашенная в белый цвет с позолотой. Изготавливается сравнительно большее количество, застекленных шкафов, с гладко полированной поверхностью.

В начале XIX в. в дворянских домах появилась еще одна комната - диванная. Формы диванов были разнообразными. Иногда они были огромных размеров, с высокими боковыми стенками и устанавливались на мощные прямоугольные опоры или львиные лапы. Были и диваны с боковыми стенками как у кресел - в форме резных фигур львов, лебедей, сфинксов. В начале века диваны имели прямоугольные очертания, а затем стали приобретать и скульптурные формы, в том числе и в виде лады.

Если, первая треть XIX в. дала лучшие образцы русской мебели, то в 30-е гг. изделия становятся более массивными и громоздкими. В середине века жилые интерьеры отличаются умеренностью убранства и близки к европейскому стилю бидермейер. В 40-60-х гг. в мебельном искусстве, как и в декоративно-прикладном, начинается упадок, выразившийся в тяготении к эклектике, подражании старым стилям и русским формам прошедших эпох. В этот период развития капитализма новый единый стиль сложиться не мог. Технический прогресс выдвинул в число первоочередных требований утилитарность и дал мебельному производству ряд новшеств: пружины в сиденьях, колесики для ножек, стеганую обивку и др. Но представления

о красоте новых слоев общества были связаны с прежними достижениями архитектуры, декоративного искусства, необходимостью обильного украшения.

**5.Эклектика.** С середины XIX в. начинает развиваться наука о мебели. Впервые определяются основные функциональные размеры изделий. Издаются книги, посвященные технологическим приемам обработки древесины и мебельному искусству. Однако эклектизм, вновь возникший в архитектуре и мебели, продолжает усиливаться и в 60-80-е гг. достигает апогея.

Во второй половине XIX в. формы позднего классицизма считались уже отжившими. Изделия утяжелялись, перегружались орнаментом, золочением. В одном изделии, как и в помещении, могли сочетаться черты нескольких стилей. Например, комнаты оформлялись в

готическом, мавританском и других стилях. В мебели первым ретроспективным стилем была псевдоготика, а затем заимствовались формы периода Возрождения, барокко, рококо. В 70-80-е гг. широкое распространение получила «кутаная» мебель, с оборками, драпировками, многоярусной бахромой, кистями и т.д. Интерьеры непременно дополнялись тяжелыми портьерами, коврами, занавесками.

В 70-х гг. XIX в. приходит в упадок производство художественной мебели. В это время прекращается деятельность придворных мебельщиков Гамбса и Тура и начинается фабричное изготовление мебели. Кустарное производство еще дает основную массу мебели, но постепенно начинает выполнять ее в подражание фабричной по модным рисункам.

В конце XIX в. входит в быт гнутая, так называемая венская мебель, изобретенная М. Тонетом. Небольшой расход древесины, легкость, прочность и сравнительная доступность обеспечили ей широкое распространение.

**6. Псевдорусский стиль.** В конце XIX - начале XX вв. возникло несколько направлений изготовления мебели в русском народном стиле, которые привели к созданию псевдорусского стиля. Стремление сохранить национальные черты и модернизировать изделия в соответствии со вкусами буржуазии и купечества часто приводило к утрированию народного творчества. Это порождало порой нелепые формы мебели.

С целью создания нового национального искусства в конце XIX в. делаются попытки возродить кустарные промыслы и объединить творчество художников с народным. Так, в 1882 г. в Абрамцево под Москвой создается столярная мастерская, в которой работой резчиков руководила Е.Д. Поленова, сестра известного художника. В подобных работах пытались найти нечто новое, национальное, что отвечало бы художественным идеалам времени. Однако изделия получались нетехнологичными и неудобными в эксплуатации, поэтому не были приняты для промышленного производства.

Изготовление мебели в русском народном стиле, несмотря на отдельные хорошие работы, не привлекли к созданию нового стиля. Это направление превратилось в эклектичное.

## **1.21 Лекция 21. Русский модерн**

### **1. Направления русского модерна**

#### **2. Северный модерн**

#### **3. Творчество Ф.О. Шехтеля**

#### **4. Абрамцево и Талашкино**

#### **5. Творчество Врубеля**

#### **6. Периодические издания модерна**

**1. Направления русского модерна.** В рамках русского модерна можно выделить два направления, различавшихся по содержанию и формальным приемам, но имевших общие корни. Во-первых, «неорусский стиль» - отечественный вариант национального романтизма, сторонники которого искали прообразы органичности и своеобразия в зодчестве Новгорода и Пскова. Москва послужила благодатной почвой для распространения «неорусского стиля».

Во-вторых, «северный модерн» - региональное ответвление арт нуво, проявившееся главным образом в Петербурге, столице, лежавшей у финских рубежей. Он развивался под воздействием романтизма Финляндии и Швеции. Развитию тесных творческих контактов способствовало не только территориальное соседство, но и деятельность в России финских архитекторов. Один из основоположников национального романтизма Галлен-Каллела был участником Всероссийской выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде и художественных выставок в Петербурге. Естественные материалы - камень, дерево - сообщали постройкам романтический оттенок, подчеркивали традиционный местный колорит. Стилистика «северного модерна» привлекала своей близостью к природным структурам, способностью создавать живописный и рукотворный ландшафт. Архаический культ камня, растений, животных, любовь к природе, «доведенная до языческого обожания», - все это выплеснулось в архитектуру многих петербургских домов. Под воздействием финской архитектуры была открыта выразительность неровной, шершавой поверхности, облицованной гранитом или горшечным камнем, -

разнообразие и пластическое богатство разнообразных фактурных сочетаний естественных и искусственных, традиционных и новых материалов.

**2. Северный модерн.** Основоположителем «северного модерна» считают шведа по национальности архитектора Лидваля. Уже в первом крупном произведении - доме на Каменноостровском проспекте, 36, ставшем программным образцом «северного модерна», Лидваль использует свободную пластику объемов, многообразные формы окон, тонкий подбор отделочных материалов, изображения обитателей северных лесов, однако это не противоречит функциональной целесообразности.

Внутренние дворы, сменившие дворы-колодцы, играли большую роль в композиции доходных домов начала 20 века. Особняки Петербурга более геометричны и графичны по рисунку. Расчет на суровый петербургский климат и скупое северное солнце привел к широкому применению изразца и облицовочного кирпича, выявляющего четкие грани геометрических объемов. Модерн Петербурга носит налет «классичности».

Если в столичном Петербурге одним из самых распространенных типов архитектуры «нового стиля» был доходный дом, то в Москве, по традиции, ведущим остался частный особняк, претерпевший в эпоху модерна серьезную трансформацию. Даже на центральных улицах Москвы существовала возможность свободной компоновки здания на участке, что предопределяло целостность, объемность композиции. Московские особняки эпохи модерна, в особенности те, которые находились в переулках, прилегающих к Арбату, будто специально предназначены являть зрителю своеобразие почерка таких мастеров, как Шехтель, Валькот, Кекушев, Фомин, интенсивно работавших в начале века.

**3. Творчество Ф.О. Шехтеля.** Федор Осипович Шехтель (1859-1926) начинал как театральным декоратором, оформителем народных празднеств. Следует отметить, что расчет на зрелищность, театрализацию интерьеров отличали произведения эклектики второй половины 19 века. Историзм мышления, стремление к многостильности сказались на первых образцах архитектура модерна. Прежде всего это было обращение к готике. В эпоху модерна стали ценить в готике не только причудливую архитектурную декорацию, романтичность художественного образа, но и присущую ей внутреннюю органичность, под которой стали понимая единство архитектурной формы и конструкции.

В одной из своих первых крупных работ - особняке З.Г. Морозовой на Спиридоновке в Москве, построенном в 1893 г. по заказу Саввы Морозова, Шехтель смело трансформирует композиционные и декоративные приемы «готики». Частный особняк на старинной московской улице получает образ таинственного и загадочного волшебного замка из сказок Перро, населенного не реальными людьми, а великанами и другими фантастическими существами. Парадные интерьеры особняка буквально перенаселены ирреальными персонажами - драконами, грифонами, химерами, которые прорастают из архитектурных декоративных форм. Парадная лестница с перилами, перевитыми змеями и драконом, как будто втягивает посетителя из сумрачного холла в аванзал, в глубине которого виднеется витраж-окно, обращенное в сад. Это «готическое» прозрачное окно открывая взгляд таинственный мир природы, особенно романтично воспринимаемый изнутри волшебного замка. Остальные оконные проемы парадных помещений заполнены цветными витражами, создающими в интерьерах вестибюля, холла и лестницы своеобразный микромир, изолированный от реальности толстыми готическими стенами особняка.

Увлечение Шехтеля «неорусским» стилем сказалось в здании Ярославского вон зала в Москве - компактная композиция разновеликих объемов, создающая строго выверенный силуэт, сочетающий в себе огромные щипцовые кровли, подковообразные дуги порталов, высокие балконы-крыльца, маленькие слепые окошки и огромные витражи, орнаментальные изразцовые вставки и стилизованные панно.

Самая известная работа Шехтеля - особняк Рябушинского в Москве, построен в 1900-1902 гг. Уже при первом взгляде на это здание поражает гармоническое сочетание чистоты и геометричности форм с пластичностью масс и изысканностью деталей. Прекрасно учтена возможность обхода и восприятия объема в различных ракурсах. Изысканно прорисованный блеклый, мерцающий фриз со стилизованными ирисами продолжен крупным пластическим узором оконных

рам и балконных решеток. Центр композиции - двухцветное пространство парадной лестницы с ее пластичными мраморными перилами. Их экспрессивное, динамичное решение демонстрирует ту творческую свободу, которая присуща эстетике модерна.

**4.Абрамцево и Талашкино.** Идеи движения за обновление искусств и ремесел проникают из Англии в другие страны Европы. В России это движение приобрело форму кружков и мастерских, созданных на базе школ грамотности (Абрамцево и Талашкино).

Абрамцевский кружок. Это было артистическое содружество, сложившееся в середине 1870-х вокруг Саввы Ивановича Мамонтова, промышленника, известного мецената, художественно одаренного человека. Кружок поэтому именуется часто мамонтовским. На протяжении четверти века подмосковное имение Мамонтова Абрамцево оказалось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето, иногда на более короткий срок приезжали художники - от уже известных до совсем еще молодых - Репин, Поленов, Поленова, Васнецов, Серов, Врубель.

Художественные интересы определяли распорядок дня и всю духовную атмосферу кружка. Здесь много рисовали, усердно занимались живописью, открывая красоту среднерусской природы и обаяние душевно близких людей, ставили домашние спектакли, работали в специально устроенных кустарных мастерских. В духовной атмосфере Абрамцева не только проявились новые тенденции русского искусства, но и складывался новый тип художника, всячески развивавшего в себе артистический универсализм. Загородные артистические колонии -одна из примечательных черт европейского культурного быта тех лет, в этом смысле Абрамцево не исключение. Можно увидеть в Абрамцеве некое подобие Аржантя - местечка в окрестностях Парижа, где тогда же обосновалась колония французских импрессионистов, чтобы писать деревенскую природу. Некоторое сходство действительно существовало. Но различия были глубже, главное же заключалось в том, что у членов Абрамцевского кружка основное - поиск национальной почвы искусства. Эта проблема не вдохновляла ни Ренуара, ни Моне.

Художественная жизнь Абрамцева - это история формирования того самого «неорусского стиля», который оказался одной из граней модерна в России. Абрамцевский кружок никогда не имел ни своего устава, ни заранее сформулированной программы. Его творческая деятельность постоянно несла на себе печать «семейного» образа жизни членов содружества. Красота пользы и польза красоты - такими двумя взаимосвязанными понятиями можно было бы условно определить ту «домашнюю» эстетику, которая складывалась в духовной атмосфере усадьбы и которая заметно сказалась впоследствии на творческих идеях и практических замыслах членов сообщества. Следуя своим идеям, члены Абрамцевского кружка организовали две мастерские: столярно-резчицкую и керамическую. Участники мамонтовской колонии не смотрели на изделия народных промыслов как на образцы, подлежащие копированию. Намерения имели более основательный смысл: вернуть декоративно-прикладному искусству его поэтическую сущность и вместе с нею его основную жизненную функцию - украшать повседневный быт.

**5.Творчество М. Врубеля.** Смещение техник и жанров, поиски синтетичности художественного языка сказались в прикладном и декоративном творчестве Михаила Врубеля. Если вначале художник еще во многом следует приемам, намеченным в творчестве Поленовой, что особенно сказалось в его эскизах деревянной мебели, то впоследствии он все дальше уходит от прямых прообразов народного творчества, соединяя свои живописные искания со стремлением воплотить в декоративном искусстве фантастические образы народного фольклора. Было несколько причин, по которым Врубель взялся за керамику. Одна из них -многогранный талант художника требовал расширения сфер своего бытия. Врубелю не хватало объемно-пластических средств выражения. Его всегда тянуло «обнять» форму, выйти в реальное пространство. Причем он хотел получить не просто объем, а объем, сплавленный с цветом, и не только с цветом - с музыкальным ритмом. Мечта о полном слиянии осуществлена только в одном материале - пластичном, цветном, музыкальном и вечном - керамике. Вторая причина - материал керамики давал художнику возможность войти в архитектуру. От фресок киевского периода он прямо перешел к керамике (Абрамцево) и начал с монументальных работ - панно, печей, каминов и масок. Художественная ситуация времени побуждала его к всестороннему творчеству, которое простиралось от монументального панно и витража до росписи веера или балалайки. Первой работой Врубеля в керамике принято считать

«Голову львицы» - маску для ворот дома Саввы Мамонтова в Москве по Садово-Спасской. Врубель ищет новые цветовые сочетания бело-розового, сине-фиолетового, сиреневого, коричневого, золотистого, предлагает новые рисунки, новые орнаменты, растительные по преимуществу, но включает в образную ткань и фигуры животных, например стилизованных ящериц. Наиболее известна небольшая печь с лежанкой и маской львицы в изголовье, находящаяся в проходной комнате абрамцевского дома. Печь представляет собой ступенчатое архитектурное сооружение, завершающееся характерными для художника выпуклыми арочками.

Со второй половины 90-х гг. Врубель пишет по заказу Мамонтова два огромных панно для Всероссийской Нижегородской выставки 1896 г., которые послужили основой для создания двух керамических панно. Сюжеты были взяты из русского и западного средневековья. Панно «Микула Селянинович и Вольга» посвящено былинной теме народной мощи и богатырства. Панно «Принцесса Греза» - теме рыцарской романтической любви. Майоликовая реплика «Принцессы Грезы» в 1901 г. украсила фронтон московской гостиницы «Метрополь». Эти работы дают пример двух принципиально разных методов создания монументальной керамики. Обычно керамику используют как фон, составленный из квадратных плиток, по которому пишут кистью как по бумаге.

Декоративные блюда и сосуды Врубеля почти теряют свою ассоциативную связь с обычной посудой, приближаясь по своим качествам к декоративной скульптуре. Ни одно декоративное блюдо или изразец, сделанные Врубелем, не повторяли друг друга, воспринимались как единственный авторский экземпляр.

Художественный центр Талашкино - известный историко-художественный заповедник на Смоленщине, также тесно связан с развитием русского искусства конца 19 -начала 20 веков. Здесь бывали и работали Репин, Коровин, Врубель, Рерих, Малютин. Талашкино, наравне с Абрамцевым, было самым известным и значительным пунктом дореволюционной России, где ряд русских художников с большим успехом работал над возрождением русского народного искусства. Как раз в этих двух усадьбах были устроены наиболее крупные специальные мастерские для обучения крестьян ремеслам. Талашкино расположено в 18 км от Смоленска. В 19 веке усадьба принадлежала некоему дворянину Шупинскому, затем перешла к его дочери, в замужестве княгине Екатерине Святополк-Четвертинской. В 1893 г. имение приобретают Тенишевы. С этого момента оно преобразуется. Внешне все остается скромно. Тенишевы были богаты, но не стремились к показной роскоши. Комнаты были заполнены акварелями, картинами, скульптурами, майоликой.

Организатором Талашкинского художественного центра стала Мария Клавдиевна Тенишева, тесно сотрудничавшая с Мамонтовым и Дягилевым. Тенишева сознавала, что народное искусство может стать школой для современного прикладного искусства.

Музей «Русская старина» был открыт в 1905 г. в Смоленске. В 1907 г., опасаясь черносотенных погромов, Тенишева увезла коллекцию в Париж. Позже коллекция была передана в дар городу Смоленску. Для сбыта продукции в Москве был организован магазин «Родник», где успешно продавались изделия художественных промыслов.

При всем сходстве масштабов и общих контуров явлений Абрамцево и Талашкино различны прежде всего в силу их оригинальности. В истории русской культуры им выпала одна роль, но играли они ее по-разному. Оба центра воплощали в себе прогрессивные художественные настроения своей эпохи. Но эпохи эти были разными (Талашкино на 15 лет позднее). С Абрамцево связано программное возрождение национального духа в русском искусстве, символом которого стал Виктор Васнецов. В Абрамцево сложился коллектив единомышленников, куда стремились, чтобы «приобщиться», в Талашкино творческая атмосфера и дух общения были совсем другими, туда устремлялись, чтобы «уйти в себя».

**6. Периодические издания модерна.** Как и в других странах, развитие модерна в России сопровождалось появлением периодических изданий, поддерживающих новое движение в искусстве и пропагандирующих его идеи в российском обществе. Следует прежде всего назвать два петербургских журнала «Мир искусства» и «Искусство и художественная промышленность», начавшие выходить почти одновременно в конце 1898 г. К ним можно добавить московский ежемесячник «Весы», появившийся в 1904 г. В основном ориентированный на проблемы литературного символизма, он сравнительно мало внимания уделял вопросам пространственных искусств, но

регулярно воспроизводил на своих страницах живопись и графику модерна. Сразу стоит отметить, что оба названных журнала не отличались той настойчивостью в пропаганде эстетических принципов «нового стиля», которая была свойственна английскому «The Studio» и немецкому «Jugend». Их редакционная позиция была шире, и они откликались на самые разные стороны художественной жизни. В особенности это касается «Мира искусства» - журнала, взявшего на себя миссию пересмотра общих историко-культурных проблем художественного развития России. Очень часто, ратуя за «красоту», журнал почти ничего не писал о «пользе», разрывая на части двуединую формулу модерна и тем самым как будто выступая против его основополагающего принципа.

## **1.22 Лекция 22. Основные направления в Советской архитектуре и интерьерах 1920-1930-е гг.**

### **1.Авангард. Авангардизм. Формирование русского дизайна**

### **2.Работы Малевича, Лисицкого**

### **3.Творчество Татлина, Родченко и Степановой**

### **4.Русская архитектура в первые годы Советской власти**

**1.Авангард. Авангардизм. Формирование русского дизайна.** Авангард - условное название всех новейших концепций, школ, творчества отдельных художников 20 века. Авангардизм -тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчества, проявляющихся в самых различных художественных течениях. Понятие, противоположное академизму.

Авангард не является художественным стилем. По мнению многих исследователей, авангардизм - отражение процесса вытеснения культуры цивилизацией, гуманистических ценностей прагматической идеологией технического века. Всем течениям авангардистского искусства свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности -трезвым расчетом, художественной образности - простой гармонизацией формы, композиции - конструкцией, больших идей - утилитарностью.

В нашей стране главным импульсом становления дизайна была не промышленность. Движение это зародилось вне промышленной сферы. С одной стороны, оно опиралось на художников левых течений, а с другой - на теоретиков (историков и искусствоведов). Поэтому производственное искусство и носило ярко выраженный социально-художественный характер.

Процессы перестройки быта и формирования новых в социальном отношении типов зданий сформулировали новый социальный заказ не только в архитектурно-строительном деле, но и в сфере оборудования интерьеров.

Среди пионеров советского дизайна, тех, кто включился в процесс формирования производственного искусства в первые пятнадцать лет после Октябрьской революции, можно условно выделить три поколения. Художники первого поколения, как правило, еще до революции получили систематическое художественное образование и активно участвовали в формировании и развитии левых течений изобразительного искусства. Одной из важных особенностей этапа становления советского дизайна было то, что в этом виде творчества в те годы почти не было художников, которых можно было бы считать только дизайнерами. Это В. Татлин, К. Малевич, А. Родченко, А. Веснин, Л. Попова, А. Лавинский, Л. Лисицкий, А. Экстер, В. Степанова, Г. Клуцис, А. Тан и др.

Пионеры советского дизайна второго поколения - это те, кто (по возрасту или по другим причинам) не успел до революции получить систематическое художественное образование. Многие из них не имели достаточных профессиональных навыков, им практически не от чего было отказываться в своем творчестве.

Третье поколение - это те, кто получил систематическое дизайн-образование на основных дизайнерских факультетах ВХУТЕМАСа - ВХУТЕИНа. Получив хорошую техническую подготовку и квалификацию инженера-художника, многие из них в 30-е гг. стали работать архитекторами и инженерами.

Определяющей для становления советского дизайна стала концепция производственного искусства. В ее основе лежат культурные теории экономиста Александра Малиновского, в 1895 г.

взявшего псевдоним Богданов. Социал-демократ, перешедший на сторону большевиков в ходе революционного кризиса в 1903 г., Богданов в 1906 г. основал организацию пролетарской культуры, известную под названием Пролеткульта. Это движение ставило перед собой цель возрождения культуры посредством создания нового единства науки, промышленности и искусства. В начале 20-х гг. идеи Пролеткульта достигли наивысшей синтетической выразительности в театре, особенно в «театрализации повседневной жизни» Николая Евреинова, собиравшегося ежегодно воссоздавать штурм Зимнего дворца. По менее важным поводам организовывались уличные шествия, главными образами которых были выполненные в конструктивистской манере манекены, олицетворяющие революцию и ее врагов-капиталистов.

На этапе становления нового стиля, когда отвергнуты были стилистические формы прошлого, творческие концепции формировались на уровне фундаментальных импульсов формообразования. Одни искали эти импульсы в простых геометрических формах и чистых цветовых тонах, другие - в функционально-конструктивной основе здания и вещи, третьи - в потребности человека ориентироваться в пространстве. В России это привело к появлению трех оригинальных стилеобразующих концепций - супрематизма (Малевич), конструктивизма (Татлин, Родченко, Веснины), рационализма (функционализма).

**2. Работы Малевича и Лисицкого.** В 1913 г. в Петербурге была впервые поставлена футуристическая пьеса Крученых «Победа над Солнцем» с музыкой Матюшина и сценографией Казимира Малевича. На занавесе, созданном для этой апокалиптической пьесы, Малевич в первый раз использовал мотив черного квадрата, которому суждено было стать главным образом супрематизма (супремус - от лат. высший, крайний). Это одно из основных течений абстракционизма, или «геометрический конструктивизм» как метод выражения «высшей реальности» - отсюда название - структуры мироздания в наипростейших геометрических формах: прямой линии, квадрата, круга. Основоположником этого течения был русский художник, поляк по происхождению Казимир Малевич. Выставленный им в 1915 г. «Черный квадрат в белом окладе», был провозглашен символом нового искусства. В своем манифесте «От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм...» (1916 г.) Малевич торжественно провозгласил «преображение в нуле форм»

Группа учеников и последователей Малевича называлась «Супремус». В нее входили: Богуславская, Давыдова, Ключ, Меньков, Попова, Пуни, Удальцова, Розанова. В 1920 г. Малевич выдвинул лозунг «Супрематизм - новый классицизм». На самом деле супрематизм есть не что иное, как тот же экспрессионизм, но только не эмоциональный, а интеллектуальный... Эти художники хотят диктовать действительности свои «законы», выдуманные ими в мастерской». Супрематизм начал свой выход из живописи в предметный мир, не превращаясь из плоского в объемный, а разрывая рамки картины. Введя белый цвет фона («прорвав синий цвет неба»), Малевич как бы бесконечно расширил пространство, в котором плавают плоскостные элементы.

1920 г. ознаменовался для супрематизма широким выходом в предметный мир - декоративное оформление, театр, архитектура. Сам Малевич так расценивал этот этап: «Супрематизм делится на черный период, цветной и белый... Все периоды проходили под условными знаками плоскостей, как бы выражая собой планы будущих объемных тел и, действительно, в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения. О живописи в супрематизме не может быть речи. Живопись давно изжита». «Черный квадрат» - конец живописи.

Лазарь Маркович Лисицкий (псевдоним - Эль Лисицкий). Его жизненный путь сложился так, что и в годы ученичества (до первой мировой войны) и позже (в 1920-е гг.) он долгое время жил и работал в странах Западной Европы, выступая как художник, теоретик, активный участник художественной жизни эпохи. Наиболее выдающимися в творческом наследии Лисицкого являются работы, которые художник назвал «проунами» (проект утверждения нового). Возникновение проунов связано с пребыванием художника в Витебске, с его участием в знаменитом «Витебском ренессансе». В Витебск Лисицкого пригласил Шагал, организовавший там Народную художественную школу. По определению Лисицкого, «Проун - это пересадочная станция от живописи к архитектуре». В проунах нет фиксации верха и низа, равновесие существует за счет сильнейших взаимных притяжений между телами.

С Витебском связано зарождение интереснейшего архитектурного сооружения Лисицкого - проекта передвижной ораторской трибуны. К 1924 г. относится замысел еще одного проекта - «горизонтального небоскреба». Чтобы не мешать движению, небоскреб покоится на трех стойках-опорах. В них располагаются лифты. На центральной раме консолями держатся горизонтальные плоскости этажей, под стойками располагаются станции метро.

Лисицкий - мастер по оформлению грандиозных художественных и тематических экспозиций (Международные выставки - Кельн, Дрезден, Штутгарт, Лейпциг). В 1935 г. Лисицкий становится главным художником Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Но его работы не отвечали изменившимся требованиям тоталитарного режима. Кризисные явления не отвечали изменившимся требованиям тоталитарного режима. Кризисные явления наблюдались в творчестве других мастеров русского авангарда. Присущие искусству авангарда рационализм, фанатичное увлечение техницистическими и социальными утопиями оказались в известной мере несостоятельными перед лицом действительности 20 века.

**3. Творчество Татлина, Родченко и Степановой.** Среди художников русского авангарда Татлин занимает своеобразное место. Если Малевич был великим пророком, Кандинский - проповедником духовного, то Татлин - великим мастеровым. Без его проекта башни «Третьего Интернационала» не обходится ни одна история современного искусства. Татлин обрел корни в кружке Ларионова, что позволило ему сначала освоить импрессионистическую систему, а затем - неопримитивизм. В его неопримитивизме пробиваются конструктивистские предзнаменования. Он любил закреплять резкие повороты фигур, заставляя контурные линии натягиваться, а всю фигуру в целом пружинить, искал возможность трактовать эти линии как часть большой окружности или овала, иногда ради соблюдения этой формы нарушая естественные контуры фигуры. Его интересовали конструктивные возможности человеческого тела.

После 1913 г. Татлин переходит к другим задачам, отказывается от изображения, создает своеобразную скульптуро-живопись. Он строит конструкции из различных материалов, выявляя особенности и возможности каждого из них. Нередко он покрывает краской металлические или деревянные поверхности. При этом краска не выступает как цвет, она подчеркивает выразительность фактуры. Предметы, созданные Татлиным, не претендуют на то, чтобы вызывать какие-то эмоции. Можно сказать, что Татлин в эти годы переживает эстетический этап конструктивизма, из которого он впоследствии выходит для того, чтобы посвятить себя созданию вещей, полезных для человека и одновременно целесообразных по форме. Сам Татлин называл свои работы этого периода «живописными рельефами, материальными подборками, контррельефами».

Важной для творчества Татлина стала встреча с Пикассо в 1914 г. в Париже. Контррельефы стали первым камнем в фундаменте конструктивизма, вторым камнем стал проект памятника Третьему Интернационалу (1919-1920 гг.). Башня Татлина проектировалась как грандиозное 400-метровое сооружение, предназначенное для размещения в нем главных учреждений всемирного государства будущего. Главная особенность в том, что образно-символическую роль он передал ажурной спиральной металлической конструкции. Несущая конструкция была не в теле сооружения, а оголена и вынесена наружу.

В 1927 г. Татлин пришел преподавать надерметфаке ВХУТЕИНа - основном дизайнерском факультете, где предметом преподавания стало специальное проектирование - «конструктивное проектирование» и «культура материала вещи». Анализ трех направлений дизайнерской деятельности Татлина в конце 20-х гг. (деревянные вещи, посуда, летательный аппарат «Летатлин») выявляет важную особенность: разрабатываются изделия, форма которых зависит от их непосредственного соприкосновения с телом человека. Это стул и санки, керамический поильник и чайник без ручки (его форма рассчитана на вкладывание в ладонь человека), это «Летатлин», внутри которого человек лежит.

А. М. Родченко и В. Ф. Степанова принадлежат к ярчайшим представителям новаторского направления в искусстве 20-х гг. С их именами связаны все эти процессы. Они включились в развитие «производственного искусства», оказались у колыбели советского дизайна, учили студентов новым специальностям, разрабатывали теорию конструктивизма. Родченко стал выдающимся фотографом, открыв для фотографии новые технические возможности. Он по-новому осмыслил роль

плаката, рекламы. Степанова отдала много сил проектированию рисунков тканей. Разносторонность деятельности Родченко и Степановой продиктовало само время, которое открыло перед искусством новые горизонты.

Их пути начались с живописи. Родченко, родившийся в Петербурге, учился живописи в Казанской художественной школе, которую окончил в 1914 г., затем перебрался в Москву, занимался в Строгановском училище. Степанова родом из Ковно (Каунас). Она некоторое время провела в той же Казанской художественной школе, а затем - в частных студиях Москвы. В 1914 г. она познакомилась с Родченко, с тех пор они не расставались. В Москве они оказались в центре авангардного художественного движения. Большое влияние на них оказал Татлин, который поощрял своих молодых коллег.

В 1916 г. Родченко впервые участвует в московской выставке футуристов. Рубеж 1910-1920-х гг. был для Родченко решающим. Именно в это время сформировались принципы его искусства, выработалось его своеобразие. Эволюция художника была стремительной. В первой половине 10-х гг. Родченко работал в рамках модерна. Под влиянием Обри Бердслея он культивировал в своей графике изысканную, гнущуюся линию. Зрелое творчество Родченко пошло по иному пути. В 1915 г. художник создает ряд графических композиций, в процессе работы над которыми пользуется линейкой, циркулем и рейсфедером -чертежными инструментами. Материалами ему служат уголь, лак, темпера, акварель, бронза, серебро - средства, позволяющие создать своеобразные графические организмы, либо как отношения черного и белого, либо построенные на комбинации раскрашенных геометрических тел. В этих работах подготавливается скачок в беспредметное творчество.

В 1917 г. художник впервые предпринял попытку выйти в трехмерное пространство, применить свое мастерство для делания вещей. Вместе с Якуловым, Татлиным он оформлял знаменитое «Кафе Питтореск» на Кузнецком мосту. В конце 1910 г. Родченко вырабатывает собственную систему беспредметной композиции. Он почти отказывается от фигуративных задач - реальные формы вплетаются в ритм ничего не изображающих пятен и линий либо подвержены крайней геометризации, которая делает фигуры трудноузнаваемыми. Его композиции строятся на соотношении линий - образуется целесообразная форма, простая и скромная. Родченко интересуют возможности цвета, который либо привязан к форме, либо отрывается от нее. Художника интересует самоценность красного, синего, желтого цветов. Он объявляет их основными. Он в своих работах не избегает трехмерности - скоро появляется трехмерная конструкция, стоящая на плоскости или висящая в воздухе.

В основе проектирования визуальной информации в рекламе Родченко исповедовал определенные пластические принципы. Как правило, в основе его композиций лежат простые формы: прямоугольник, круг, квадрат, треугольник. Используются рубленые брусковые шрифты типа гротеск с преобладанием прописных букв (прямоугольный брусковый шрифт), ровная заливка крупных плоскостей, двухкрасочная печать. Родченко подчеркивает конструкцию, каркас. Одним из методов работы Родченко стало создание не просто отдельных рекламных плакатов, а построение целой графической серии, которая способствовала созданию устойчивого имиджа предприятия - Моссельпрома, ГУМа, Госиздата.

В начале 20-х гг. живопись перестает быть предметом занятий Родченко и Степановой, они занимаются «производственным искусством», театральной декорацией, книжным оформлением, плакатом.

**4. Русская архитектура в первые годы Советской власти.** Одним из направлений русского авангарда была школа под руководством Николая Ладовского, созданная на базе первого и второго курсов ВХУТЕМАСа. Эта формалистская школа пыталась выработать совершенно новый синтаксис пластической формы, якобы основанной на законах человеческого восприятия.

Лидером другого течения, возникшего в 1925 г. и отличавшегося более материалистическим и программным подходом, был архитектор Моисей Гинзбург и братья Веснины.

В 1921 г. Ладовский требовал создать во ВХУТЕМАСе исследовательский институт для систематического изучения восприятия формы. Главные проекты студентов ВХУТЕМАСа, выполненные под руководством Ладовского, всегда представляли собой вычерченные с

определенным ритмом поверхности чистых форм либо эскизы увеличивающейся или уменьшающейся в соответствии с законами математической прогрессии динамической формы. Эти вхутемасовские упражнения часто представляли собой геометрические прогрессирующие объемы, размер и местоположение которых все время изменялись.

Иногда эти эскизы предлагались в качестве реально осуществимых проектов, как, например, подвесной ресторан, спроектированный Симбирцевым в 1923 г. Полной прозрачностью и экстравагантной системой подходов этот проект напоминал выразительный утилитаризм работ производственников. Ладовский предпочитал геометрические объемы - сферы и кубы, то есть такие формы, которые могли бы ассоциироваться со специфическими психологическими состояниями.

В 1923 г. для пропаганды своих взглядов Ладовский основал АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), профессиональную группу внутри ВХУТЕМАСа. Эта организация достигла наивысшего влияния около 1925 г., когда к ней присоединились Лисицкий и архитектор Константин Мельников.

Самая сложная проблема, с точки зрения архитектуры, - жилищное строительство. Столкнувшись с необходимостью решения этой проблемы, молодые архитекторы поняли, что не могут больше позволять себе формалистические опыты ОБМАСа. Эта ситуация ускорила образование новой группы - Объединения современных архитекторов (ОСА), в которое под руководством Гинзбурга вошли Барщ, Буров, Веснины. В 1926 г. ОСА начало пропагандировать свои взгляды в журнале «Современная архитектура», в котором сообщалось, что «зодчий должен соединять в себе социолога, политика и специалиста в области техники». Членов ОСА называли конструктивистами. Гинзбург был их ведущим теоретиком и разработал рабочий метод конструктивистов - метод функционального проектирования.

Между АСНОВА и ОСА шла острая политическая борьба. АСНОВА упрекали за формализм, а ОСА за недооценку значения архитектурной формы. Но практические работы членов той или иной организации мало чем отличались друг от друга. Общим же была борьба против эклектики и одновременно отрицание прогрессивного значения классического наследия для современной архитектуры. Слабым местом этих теорий было то, что в расчет бралась некая условная психофизиологическая единица, а не реальный человек.

Значительным событием в архитектурной жизни был конкурс на Дворец труда в 1922-1923 гг. В программе предусматривались зал на 8 тыс. человек, несколько залов меньшей вместимости, помещения для народного университета, музей социальных знаний, центральной радиостанции, астрофизической обсерватории, библиотеки, художественной школы, гимнастических залов и многого другого. Конкурсные проекты отразили различные течения: архаизирующая романтика, индустриально символика, конструктивизм. Первая премия была присуждена проекту Троцкого, выполненному в духе романской архитектуры. Но самым значительным был признан конструктивистский проект братьев Весниных. Зрительный зал в нем решен единым амфитеатром эллиптической формы и окружен пространством фойе. Горизонтальный висячий переход соединял объем зрительного зала с прямоугольным блоком, асимметрично завершенным двадцатизэтажной башней, придававшей динамичность всей композиции. Башня завершалась своеобразной решетчатой мачтой-антенной с растяжками образующими на фоне неба легкий геометризированный ажурный абрис.

Советская архитектура не знала более спорной фигуры, ничье творчество не обсуждалось, не оспаривалось и не отвергалось так горячо, как творчество Константина Мельникова. Время несколько притупило остроту восприятия его произведений, тем не менее его постройки и проекты обладают необычайной эмоциональной выразительностью.

В 1920 г. Мельников начинает преподавать во ВХУТЕМАСе. С этого времени начинается разлад в патриархальной мастерской Жолтовского. Став педагогами, его ученики не приняли его педагогическую систему, а противопоставили ей нечто совершенно новое. Первой откололась от руководимого Жолтовским архитектурного отделения большая группа во главе с Ладовским - Обмас (Объединенные мастерские). Затем возник третий самостоятельный поток - мастерская Голосова и Мельникова Новая академия. Общим для Обмаса и Новой академии было стремление

ориентироваться на требования современности, на то, что жизнь уже ставит перед архитектурой и будет в дальнейшем ставить во всевозрастающем объеме задачи, ответы на которые не могли дать ни традиционная архитектура, ни традиционная школа. Перед архитектурной школой стала очень трудная, но практически неизбежная задача - учить тому, чего еще никогда не было.

В 1923 г. проектировался и строился огромный комплекс сельскохозяйственной выставки на берегу Москва - реки. Его главными авторами были Жолтовский, Щусев и Щуко. Мельников оказался самым молодым из авторов павильона среди своих коллег. Он получил самый незначительный заказ - махорочного синдиката. «Махорка» - первое сооружение, выстроенное по проекту Мельникова. Оно было деревянным, обшито тесом, с односкатными кровлями. Павильон во всех деталях сделан любовно буквально до последнего гвоздя. Но дело не в тщательности работы, а в том, что предполагавшаяся программой утилитарная постройка, почти сарай, стала архитектурной достопримечательностью выставки благодаря своему необычному, выразительному и запоминающемуся облику. После «Махорки» каждый проект Мельникова привлекал всеобщее внимание.

Мельников выполняет проект саркофага для мавзолея В.И. Ленина, представлявший собой сложный пространственный стеклянный кристалл на массивном постаменте. Выполненный в 1924 г., он простоял до войны.

В 1924 г. после установления дипломатических отношений между СССР и Францией последовало приглашение Советскому Союзу принять участие в Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. Это было первое выступление Советской страны на международном смотре. Проект павильона Мельникова был признан лучшим, ему поручили строительство. Пресса разных стран выделила советский павильон в числе самых больших художественных достижений, отмечая его принципиальную новизну. Французы говорили, что самые острые признаки современности - футбол, джаз и павильон Мельникова.

Прямоугольный в плане объем оживляла проходящая по диагонали лестница, которая разделяла первый этаж на два равных треугольника. Эта лестница, поднимаясь прямо к открытой деревянной конструкции, сформированной перекрещивающимися плоскостями, вела лишь на верхний этаж сооружения. Крыша такой формы скоро стала столь же излюбленной «геометрически прогрессивной» схемой среди русского авангарда, как и логарифмическая спираль башни Татлина.

Год 1927 - один из самых продуктивных в жизни Мельникова. Он делает несколько проектов клубов и проект жилого дома для своей семьи. В этом же году Мельников возвращается в реформированный ВХУТЕИН. Клубы Мельникова - очень важная страница не только в истории архитектуры, но и в истории общественной и культурной жизни. Идеал советского рабочего клуба еще только формировался в общественном сознании. Заказчиками клубов выступали профсоюзы. Мельников спроектировал семь совершенно разных по композиции и образу клубов. Профсоюз коммунальников решил заказать проекты двух клубов и обратился к Мельникову, который привлек к проектированию Голосова.

В 1927-1929 гг. Мельников выстроил в Кривоарбатском переулке жилой дом для своей семьи. Такой дом он проектировал еще с 1918 г. Для Мельникова, в жизни которого семья много значила, эта идея тесно переплелась с желанием сформировать и воплотить свое профессиональное кредо. Дом очень необычен и снаружи, и внутри. Снаружи это два одинаково врезанных друг в друга цилиндра одинакового диаметра.

Самым значительным событием советской архитектуры довоенного времени был конкурс на проект здания Дворца Советов, объявленный в 1931 г. Было проведено четыре этапа конкурса. Во время предварительного первого этапа была уточнена конкурсная программа. В ней предусматривалось: большой зал на 15 тыс. человек, малый зал на 6 тыс. человек, два зала на 500 человек, два зала на 200 человек. В конкурсе участвовало 160 проектов, в том числе из США, Германии и Франции. В первых турах не было принято ни одного проекта, три проекта были отмечены высшими премиями - проекты Жолтовского, Иофана - СССР, Гамильтона - США. Четвертый тур выявил проект Иофана, который развивал высотную ярусную композицию. Сооружение завершалось 18-метровой статуей «Освобожденный пролетарий». Все сооружение предполагалось выполнить высотой 260 м. Совет строительства вынес решение о завершении

композиции 50- или 75-метровой статуей Ленина. В окончательном варианте проекта высота здания достигала 415 м, статуя - 80 м.

Этот конкурс ознаменовал резкий поворот от «новой архитектуры» и изменение общей направленности архитектуры. На границе 20-30-х гг. в мировой архитектуре наметилась проблема, которая, казалось, была снята с приходом и развитием «новой архитектуры». Это была проблема стиля, проблема поисков новой декоративной выразительности.

По сути дела, все архитекторы, избегавшие прямого повторения традиционного ордера, оказались в той или иной степени в сфере широкого и эклектичного течения, которое господствовало на Парижской выставке 1925 г. и получило название «Арт деко». К концу 30-х гг. в СССР восторжествовал неоклассический фланг этого стиля.

### **1.23 Лекция 23. Модернизм в Америке и странах Западной Европы**

#### **1. Основы международного стиля**

#### **2. Творчество Ф.Л. Райта**

**1. Основы международного стиля.** Долгое время архитектуру и дизайн 20 века объединял так называемый Международный или Интернациональный стиль. Хотя во многих отношениях понятие Международный стиль - всего лишь удобное название. Его однородность весьма обманчива, так как обнаженные гладкие формы немного изменялись в зависимости от различных климатических и культурных условий. В отличие от неоклассицизма, царившего в западном мире в 18 века, Международный стиль никогда не был истинно универсальным явлением. Тем не менее он подразумевал универсальность подхода, обычно тяготеющего к строительству из облегченных конструкций, искусственных материалов и стандартных модульных элементов, что облегчало возведение новых зданий.

С середины 20-х годов прогрессивные силы европейской авангардистской архитектуры объединились на основе общей программы функционализма, который был следующей ступенью развития на пути перехода от поверхностного упрощения архитектурных форм к комплексной рациональности архитектуры. Новое поколение, воспитанное на принципах персонального модерна, развило его в новый способ функционалистического мышления.

Основным тезисом функционализма стал лозунг «форма следует за функцией». Требование целесообразности решения, понимаемое не только как эстетическая проблема, но и техническая, хозяйственная, социальная и культурная, взяло верх над конструктивным романтизмом и художественной экспрессией. Основным в концепции архитектуры стало требование функциональности, понимаемое не как нечто неизменное, постоянное, а скорее как перспектива, которую нужно изучать, точно формулировать и даже создавать.

К целям этого периода относилось обновление отношений между человеком и его средой, что вызывало теоретический интерес к изменениям в архитектуре в связи с реконструкцией социальных условий жизни общества. Эта общественная проблематика привела архитектуру к необходимости решения новых форм жилья, что стало центральным мотивом функционализма периода между мировыми войнами. Одновременно существовало стремление широкого использования железобетона, новых конструктивных систем и материалов для создания новой архитектурной морфологии. Строительство рассматривалось как способ организации жизнедеятельности в биологическом, социальном, техническом, хозяйственном и психологическом смысле. Функционализм понимался не только как комплекс новых функциональных, конструктивных и эстетических принципов архитектурного творчества, но и как специфический способ мышления. Теоретическую и художественную основу функционализма сформулировал Ле Корбюзье.

С конца 20-х годов принципы функционализма получают широкое распространение и дальнейшее развитие в Скандинавии, Дании, Англии, Швейцарии, Италии, Испании, Польше, Венгрии и Румынии. Кроме Европы они проявились в США, в Южной Америке и Японии. Заслуга в распространении функционализма по всему миру принадлежит известным архитектурным журналам, международным выставкам и все более частым личным контактам, обмену мнениями и, конечно, собственно архитектурной и теоретической деятельности

основателей функционализма за рубежом. На международной выставке в Нью-Йорке (1932) была издана публикация, название которой «Интернациональный стиль» стало в дальнейшем общепринятым понятием, определяющим функционалистическую архитектуру 30-х годов и последующих лет. Программа международного стиля была сформулирована на Международном конгрессе современной архитектуры (СИАМ), который собрался в 1928 г. в Швейцарии. На конгрессе была принята и провозглашена хартия современной архитектуры, подчеркивающая ее социальные особенности, ориентацию на новую технику и материалы, стандартизацию, экономию, на создание общедоступного жилья. Подобное же значение для установления позднее ставшей общепринятой концепции города имела Афинская хартия (1933), определившая характер города как организацию основных функций: труд, жилище, отдых и транспорт. С широким распространением функционализма, принципы которого, начиная с 40-х годов, стали повсеместно использоваться в архитектуре и градостроительстве, возникла опасность их механического применения, проявившаяся прежде всего в частнопредпринимательской строительной деятельности.

Развитие международного стиля. В 30-е годы в мире возникают новые центры развития современной архитектуры, принявшие взгляды функционализма. На его основе было осуществлено строительство целого ряда значительных построек, что позволило освободить архитектуру от схем доживающего академизма и национальных декоративистских тенденций.

Среди новых центров рационалистической направленности проявила себя группа архитекторов «Группо 7», основанная в 1936 г. Ее возникновение после футуризма стало новым шагом развития итальянской архитектуры. Из членов этой группы выделялся Д. Терраньи - автор жилого дома в Комо (1927), Л. Фиджини, Д. Поллини, известные своей архитектурной деятельностью, особенно после второй мировой войны, для фирмы «Оливетти» в Ивреа. К заслуживающим внимание постройкам относится также здание завода Фиат в Турине (1927, автор М. Трукко) с испытательным автодромом на крыше. Рационалистической программой отличались группа «R» в Риме, основанная в 1928 г. Д. Минукки, и группа в Турине во главе с А. Сарторисом.

Использование железобетона, получило, наконец, свое специфическое выражение только с началом деятельности инженера П. Л. Нерви, который использовал формообразующие возможности этого материала в лестницах стадионов во Флоренции и новых сводчатых системах перекрытия ангаров. С необычайной конструктивной и художественной изобретательностью П. Л. Нерви уже после второй мировой войны разработал новую сводчатую систему для перекрытия выставочных и спортивных залов. Типичный пример - олимпийский дворец в Риме, имеющий купол, образуемый искривленными пересекающимися железобетонными ребрами, возведенный с использованием новой технологии.

Смелой железобетонной конструкцией мостов и перекрытием зала в Цюрихе (1939) отличается творчество швейцарского инженера Р. Майяра, который в сотрудничестве с архитекторами Г. Брехбюглером, Ц. и Р. Там заложил основы современной швейцарской архитектуры 20-30-х годов. В Испании принципами функционализма руководствовались Х. Л. Серт и архитектурная группа ГАТЕПАК.

Англия, имевшая прогрессивные традиции в проектировании городов-садов и коттеджей, в 30-е годы встала на путь функционализма. В этом направлении выделялись члены творческой группы «Тектон» во главе с Б. Любеткином, которые построили в Лондоне дом, имеющий в плане форму двойного креста (1933), лечебный центр Финсбери и павильоны Лондонского зоопарка. Целесообразностью, конструктивной легкостью и современностью формы отличаются заводы в Бистоне (1930-1932, автор О. Вильяме), а также универмаг в Лондоне (Вильям Грабтри).

Свой вклад в развитие английской архитектуры внес Э. М. Фрай сотрудничавший с В. Гропиусом (школа в Кембридже, 1936), а после второй мировой войны с Ле Корбюзье при строительстве города Чандигарх в Индии. Постоянный контакт с СИАМ поддерживала Группа MARS (образовалась в 1931 г.), основателем которой был Р. С. Йорк. С новыми тенденциями в английской архитектуре связан также широкомасштабный проект градостроительного решения

Большого Лондона (1940-1944), созданный П. Аберкромби. Его поэтапная реализация начинается после второй мировой войны со строительства первых из 14 задуманных городов-спутников - Стивенэйдж и Харлоу.

Влияние функционалистической школы сказалось и на архитектуре относительно изолированных скандинавских стран, где произошло взаимопроникновение функционализма и местных традиций северной архитектуры. Это стало причиной возникновения здесь современной архитектуры совершенно специфического характера, в котором нашли отражение местные климатические условия, богатые ресурсы природных строительных материалов и своеобразные культурные традиции отдельных стран.

Разговор о возникновении и развитии функционализма в конечном итоге сводится к обзору творчества четырех величайших архитекторов 20 века - Ле Корбюзье, Миса ван дер Роэ, Франка Ллойда Райта и Вальтера Гропиуса, бывших лидерами Современного Движения.

«Три величайших мастера современной архитектуры, хотя и родились в разных местах и различных условиях, учились у одного мастера и в течение периода своего творческого становления находились под одним и тем же влиянием - Мис ван дер Роэ, Вальтер Гропиус и Ле Корбюзье, - прошли через мастерскую Питера Беренса. Беренс в то время был героем прогрессивной немецкой архитектуры и проектировал практически все, от заводов до изделий гигантского концерна АЕГ, именно от него они восприняли доктрину об архитектуре как универсальном проектировщике.

**2. Творчество Ф.Л. Райта.** Франк Ллойд Райт (1869-1956) - один из наиболее выдающихся американских архитекторов и проектировщиков, творческое наследие которого оказало огромное влияние на всю сферу предметно-пространственного творчества - от архитектуры до декоративно-прикладного искусства.

Он родился в Ричленд-Сентере, штат Висконсин. Непродолжительное время изучал инженерные науки в университете города Мадисон, столицы штата. Весь период становления молодого Райта окрашен пафосом борьбы с канонами академизма. В 1887 году Райт без сожаления расстался с инженерным факультетом: его не устраивала методика преподавания. «Старой архитектуры для меня не существовало», «Забудьте все, чему вас учили», - эти принципы прошли через все творчество Райта, неутомимого экспериментатора, который никогда не копировал никого, даже самого себя. Вскоре он переехал в Чикаго, где велось интенсивное строительство после недавнего пожара, и начал работать в мастерской архитектора Дж. Л. Силби. Через несколько месяцев перешел в мастерскую Д. Адлера и Л. Салливена, основоположника «органической архитектуры», отца тезиса «форма следует за функцией». Салливен наставлял Райта проектировать здания «изнутри наружу», то есть от содержания к внешнему образу, а не наоборот, как это делалось прежде. Проработав шесть лет в фирме «Адлер и Салливен», Райт открыл собственное проектное бюро.

Частные дома, построенные Райтом на Среднем Западе в окрестностях Чикаго в период с 1895 по 1910 год, называют «домами-прериями». В проектах этих небольших сооружений Райт выступил решительным реформатором традиционных методов проектирования жилища. Отвергая установившиеся приемы композиции жилых домов, господствовавшие в то время, он отошел от подражания каким бы то ни было историческим стилям и стремился в своих проектах исходить из условий местности, в которой строилось здание, из функции жилого дома в целом и отдельных его частей.

В поисках оригинальной эстетики, которая избавила бы американскую архитектуру от комплекса заимствования европейских образцов и воплотила черты молодой культуры Нового Света, Франк Ллойд Райт обратился к «гонтовому стилю». Другим источником вдохновения для Райта стала японская архитектура с ее культом «чистоты». Роль, которую сыграла японская архитектура в творчестве Райта, можно охарактеризовать так: «переосмысление «токономы», постоянного элемента японского интерьера, средоточия домашнего созерцания и церемониала, в его западный двойник, камин, и превращение камина в предмет религиозной важности; откровенная демонстрация нештукатуренной кирпичной кладки камина и трубы как олицетворения крова, переход от надежности к изменчивости остекления на внешних пределах интерьера; вытянутые большие карнизы над ними, смягчающие и регулирующие интенсивность света и одновременно

защищающие стекло от воздействия непогоды; членение интерьера на части с помощью ширм вместо внутренних перегородок, благодаря чему возможно приспособление помещения к меняющимся потребностям человека; замена лепнины и покраски плоскими поверхностями и неокрашенным деревом - все это уроки японского храма».

В дальнейшем Райт сводит все в выработанный им интегрированный стиль, о котором писал в 1908 году: «У прерии своя собственная красота, и наша задача - распознать и подчеркнуть эту призрачную красоту, ее неброское очарование. Отсюда - нависающие карнизы, низкие террасы и уединенные частные сады, скрытые за оградой». Стиль «прерий» окончательно выкристаллизовался в проектах для журнала «Ladies Home Journal» в 1900 - 1901 гг. Среди его элементов - свободный план первого этажа, горизонтальные пологие крыши и низкие ограждающие стены, точно вписанные в ландшафт. В домах-прериях Райт обычно выделяет центральное ядро - большую комнату с камином, у которой собираются в свободное время все члены семьи для отдыха и бесед. Холл, столовая, гостиная широко раскрыты в сторону центрального ядра, что создает общее свободно перетекающее пространство первого этажа. Комнаты дневного пребывания и столовую он связывает обычно с помощью открытых террас с наружным пространством. Изолированно он komponует лишь кабинет, кухню, подсобные помещения. Спальни Райт выносит на второй этаж, считая, что комнаты для ночного отдыха должны находиться в наиболее удаленной и спокойной части дома. Райт отказывается от освященного веками принципа архитектурной симметрии. План приобретает асимметричные, свободные очертания. Восприятие здания как «произведения всех искусств» выдавало в Райте мастера, сформировавшегося в эпоху модерна. Он не оставлял интерьер и мебель на усмотрение «декоратора» или хозяев и сам проектировал все «от и до». «Ковры на полу и занавеси являются в такой же мере частями здания, как штукатурка стен и черепицы крыши».

Райт был приверженцем использования богатых возможностей современных технологий в архитектурном и дизайнерском проектировании. Например, в своем известном проекте административного здания компании «Ларкин» в Буффало, штат Нью-Йорк (1904 г.), Райт предложил ряд новаторских инженерных и проектных решений в области освещения (особые стеклянные панели), кондиционирования помещений, трактовки пространства интерьера, проектирования конторской мебели из металла. Он любил говорить, что «машина - это инструмент в руках художника». В здании «Ларкин-билдинг» отсутствует каркас, как и при строительстве жилых домов применен кирпич, здание перекрывает стеклянная крыша. Внутри образуется пространство в пять этажей, образующее внутренний двор, где позже был даже установлен орган.

Одной из построек Райта стал дом Элис Барнсдел в Калифорнии. Внешний облик этого сооружения (1920 г.) поражает тяжелыми, глухими массивами стен, низким, приземистым входом, точно придавленным нависающим над ним тяжелым каменным «лбом». Образ этого сооружения навеян монументальными сооружениями древней Мексики. Иной характер имеет загородный дом Ж. Миллард в Пасадене (Калифорния), построенный Райтом в 1923 году. Дом расположен в глубокой долине, с сильновыраженным рельефом. Подпорные стенки, лестницы, водоемы, оставленная нетронутой густая растительность очень органично связывают здание с природой. В этом доме, получившем наименование «Ла Миниатюра», Райт применил придуманный им способ облицовки стен искусственными плитками с орнаментированной лицевой поверхностью. Этими плитками покрыты и плоскости стен, и тонкие столбы торцового фасада.

Не имея возможности вести практическую, творческую работу, Райт в 1932 году открыл в Тейлезине (штат Висконсин) своеобразную мастерскую-школу, назвав ее Тейлезинским товариществом. Это не было учебным заведением в обычном смысле этого слова. Это была замкнутая община, члены которой приняли коллективный обет «органического» бытия. Члены братства обучались строительству, работая в качестве каменщиков, плотников, резчиков по камню на постоянно расширявшейся и достраивавшейся Висконсинской резиденции Райта.

В 1938 году Райт строит еще одну резиденцию - Западный Тейлезин - в отличие от его висконсинского дома - Северного Тейлезина. В основной вытянутой в длину части невысокого одноэтажного здания размещаются жилые помещения семьи Райта, его личная мастерская и общие мастерские. В композиции дома Райт добивался гармонического соответствия с характерным для Аризонской пустыни пейзажем. Слиянию с природой способствует распластанность здания по

горизонталь, своеобразии перекрытия, ошестинившиеся ребрами своих деревянных рам, вынесенных наружу, затененные лоджии, кладка стен из местного камня, открытые террасы и лестницы, низкие подпорные стенки, группы кактусов и колючек, включенные в планировку участка.

Термин «Узония» был изобретен Райтом в 1928 году для обозначения общества равных возможностей. Односемейный дом с земельным наделом, исходя из нормы 1 акр (0,4 га) на одного члена семьи, представлялся Райту идеальным жилищем для граждан этого общества. По окончании великой депрессии с середины 30-х годов в США бурно развивалось заводское домостроение. Одноэтажные сборные и объемно-блочные дома сходили с конвейера как автомобили Генри Форда. С 1934 года Райт принялся решать задачу проектирования домов для средней американской семьи со скромным доходом. Он построил их множество и, кроме того, опубликовал ряд образцовых проектов. «Узонианские» дома одноэтажные, ради упрощения конструкции они не имеют подвалов и чердаков. Фундамент заменен основанием в виде бетонной плиты по гравийному подстилающему слою. Ядро дома, как обычно у Райта расположенное в зоне кухни, возводилось из кирпича или естественного камня. Остальные стены слоистые, деревянные. Банки отказывались финансировать строительство с применением этой, по мнению специалистов, ненадежной конструкции. Архитектору удалось доказать, что тонкие деревянные стены обладают достаточной несущей способностью благодаря изломам в плане. Принцип обнажения естественного цвета и фактуры конструктивных материалов - дерева, кирпича, камня, бетона - доведен здесь до абсолюта: штукатурка, покраска и прочие маскирующие формы отделки попросту исключены. Подпольное отопление, скрытые источники искусственного освещения, максимально встроенная мебель предусматривались проектом и выполнялись в процессе строительства как неотъемлемая часть «узонианских» домов.

Поворотным пунктом в творческой жизни Райта 30-х годов явилась постройка дома для воскресного отдыха в Бэар-Ран (Пенсильвания), выполненная им для богатого владельца универмага в Питтсбурге - Кауфмана (1936 г.). Сын Кауфмана Эдгар, ученик Райта, впоследствии ставший искусствоведом и издателем книг о Райте, уговорил своего отца передать этот заказ своему учителю.

Участок, которым владел Кауфман, располагался в холмистой долине по обе стороны ручья Бэар-Ран, образовавшего небольшой водопад. Райт использовал в этом здании консольные железобетонные конструкции, закрепленные в скале, возвышающейся над водопадом. В композиции этого здания Райту удалось с наибольшей полнотой осуществить одну из основных идей - отказ от дома-коробки, ограниченной четырьмя стенами. Расположенные на железобетонных консольных плитах этажи имеют свободную, независимую друг от друга конфигурацию. Смелые выносы консольных плит далеко выступают за пределы стен, образуя широкие, как бы парящие в воздухе террасы. Очертания террас меняются в каждом этаже, образуя сложную систему плоскостей, нависающих друг над другом. Почти весь первый этаж занят большой жилой комнатой. В полу комнаты прорезан проем, ведущий на висячую лестницу, спускающуюся к воде протекающего внизу ручья. Пространство комнаты сливается с террасой, отделенной от комнаты лишь стеклом. На втором этаже большая спальня. Передняя стена спальни, выходящая на юг, также открывается на всю свою ширину на громадную террасу, сильно выступающую вперед над расположенной внизу жилой комнатой. Плоскость террасы продолжена на восток ажурной железобетонной решеткой, по которой вьется зелень. Внутренняя лестница ведет на третий этаж, большая часть которого занята верхней видовой террасой. В северо-западном углу здания расположена башенка, выложенная из естественного камня. Нижний этаж этой башенки занят кухней, в верхних этажах размещены гостевые комнаты. Дом Кауфмана («Дом-водопад») поражает тем мастерством, с которым он вписан в окружающую природу. Нависающий над ручьем и водопадом сложным ритмом своих консольных террас он кажется выросшим из скалы. Ошеломляющий успех дома над водопадом пополнял портфель Райта заказами «свободных индивидуалистов, живущих на лоне природы и пользующихся всеми благами цивилизации»

В 1936 году Райт получил заказ на проектирование в г. Расин (штат Висконсин) крупного административного здания фирмы Джонсона, изготавливающей изделия из воска. Основная часть этого здания - большой рабочий зал прямоугольной формы с закругленными в плане углами. В нем

размещаются рабочие столы служащих. Рабочая площадь зала увеличивается за счет антресолей, расположенных по его периметру. К залу на уровне антресолей примыкает аудитория на 250 человек. Наиболее интересный элемент этого сооружения - большой рабочий зал. Райт применил здесь грибовидную железобетонную конструкцию. Тонкие железобетонные колонны напоминают стебли лилий, несущих чашечку цветка. Каждая колонна представляет собой самостоятельный конструктивный элемент. Плоскость потолка между ними остеклена, это источник естественного освещения. Скрытые за стеклом источники искусственного света освещают помещение по вечерам. Созданная Райтом конструктивная композиция лишает их стены несущей функции. Для того чтобы это подчеркнуть, Райт не доводит стену до потолка, опоясывая весь зал полосой из стеклянных трубок.

В здании Музея имени Соломона Гугенхейма в Нью-Йорке (1956 - 1959 гг.). Райт предложил новую систему экспозиции картин. Картины освещаются сверху с помощью узких ленточных окон, располагаясь на основной галерее, постепенно поднимающейся шестью витками к стеклянному куполу спиральной рампы. Таким образом, Райт пытается преодолеть так называемый синдром «музейного утомления».

Теория Райта широко известна под названием «теории органической архитектуры». Это определение связано с тем, что основу теории составляет принцип «органичности». На первый взгляд кажется, что основной смысл термина «органическая архитектура» сводится «к незатейливой мысли: здание должно слиться с природой, как бы вырастать из нее, продолжая ее». Об этом говорил и сам Райт в своих теоретических работах, да и практическая деятельность его может рассматриваться как воплощение этого принципа: архитектор пытался установить гармонию между архитектурой и природой. Для Райта неразрывная связь человека и природы - это не только и не столько биологическая взаимосвязь, сколько культурная.

Райт никогда не был чистым «функционалистом» и возражал против догматической трактовки «форма следует функции». Для Райта это положение означало только то, что эстетичная форма может быть создана лишь после функционального выражения. Для архитектуры первична эстетика, а не функциональность: для того чтобы польза и комфорт стали «архитектурой», они должны стать «духовным удовольствием».

Райт подчеркивал требования нового времени к творческой индивидуальности: надо изучать природу материалов, дабы найти характерные их качества, отвечающие целям мастера; надо изучать природу конструирования из новых материалов и машин, используемых в качестве орудий труда; надо понимать и чувствовать природу, для чего нужно жить в природных условиях, с детства общаться с миром природы, чтобы сформировать в сознании «идеал органичности».

## **1.24 Лекция 24. Творчество Л. Мис Ван Дер Роэ**

### **1. Первые проекты**

### **2. Разработка принципа «кожи и костей»**

### **3. Принцип «свободного плана», универсального плана»**

### **4. Философия «структурной честности»**

**1. Первые проекты.** Людвиг Мис ван дер Роэ (1886 -1969) - немецкий архитектор и дизайнер, один из основоположников рационалистической архитектуры и дизайна в Германии, после второй мировой войны вошел в число ведущих архитекторов США. Он стремился к предельной простоте своих сооружений: «Они должны быть простыми, и они просты, но они не должны быть примитивно простыми, а благородными, даже монументальными». «Людвиг Мис - прибавивший позднее к своей фамилии материнскую - ван дер Роэ, родился в Аахене в 1888 году, работал почти безвыездно в Берлине до 1937 года, а затем переехал в Чикаго, где провел остаток жизни. Несмотря на то, что самыми известными его зданиями можно назвать Павильон Германии в Барселоне и здание фирмы Сигрэм в Нью-Йорке, его влияние чувствуется в каждом прямоугольном стеклянном конторском здании в центре любого города мира. В конце жизни он сделал роскошный дар берлинской традиции, в которой вырос, - большой музей в Западном Берлине, заверченный незадолго до его смерти в 1969 году».

Воспитание в патриархальной католической среде привело его к идеям Фомы Аквинского и неоплатоников, согласно которым целью архитектуры должна стать гармония форм, отвлеченных от преходящего и случайного, интуитивное отражение абсолютной истины.

**2.Разработка принципа «кожи и костей».** Самостоятельно Мис ван дер Роэ начал проектировать с 1911 года. Работал в «неошинкелевском» стиле, близком к манере Беренса (проект художественной галереи Кроллер-Мюллер в Гааге, 1913). В 1913 году Мис основал в Берлине собственное проектное бюро. В первые послевоенные годы возможностей для строительства в Германии не было. В 1919 году Мис публикует серию экспериментальных проектов, среди которых проекты небоскребов со стеклянными навесными стенами и сложным очертанием плана. Это была одна из первых попыток исследовать новый материал – стекло. В классической архитектуре одним из средств выявления пластики здания всегда была светотень. В современных прозрачных сплошь остекленных зданиях этот эффект отсутствует. Мис ван дер Роэ решил использовать в архитектуре специфические свойства стекла. Изучая макеты своих небоскребов, он установил, что плоскости остекленных стен, расположенные под различными углами друг к другу, отражая на своей поверхности соседние дома и природное окружение, становятся гигантскими зеркалами, отчего архитектура здания как бы растворяется и отступает на второй план. Архитектура получила новое изобразительное средство. Эти проекты были первой разработкой принципа, ставшего одним из определяющих в творчестве Мис ван дер Роэ, - принципа «кожи и костей», принципа полного отделения несущего каркаса от его заполнения.

Влияние экспрессионизма и российского супрематизма отразилось в первой послевоенной постройке Миса - памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург в Берлине (1926) с его динамичными сдвигами плоскостей и прямоугольных объемов, образующих кирпичный монолит. В 1926-1927 годах Мис ван дер Роэ выступает одним из организаторов и авторов генерального плана поселка Вайсенхоф в Штутгарте, который был создан как международная выставка, демонстрирующая возможности архитектурного авангарда в сфере жилищного строительства. Построенный им многоквартирный трехэтажный дом с лаконичной геометрией фасадов доминировал над комплексом, принципиально осуществленная в нем идея мобильного внутреннего пространства, организуемого передвижными перегородками. В квартале Вайсенхоф были сформулированы основные черты современной архитектуры, ее стиль. Вместо традиционной осевой композиции, наружных стен с неизбежными орнаментальными украшениями новые здания демонстрируют выявление конструктивного каркаса, трактовку стены как не несущей оболочки и решительный отказ от каких-либо декоративных элементов. После этой выставки известный архитектурный критик новому направлению в архитектуре присвоили название «интернационального стиля».

Главной целью творчества Миса было поэтическое раскрытие высшего смысла жизни через гармоничное совершенство формы, созданной средствами современной техники. Манифестом, выразившим его концепцию, стал павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1929). Павильон не имел экспозиции и был чисто художественным объектом, задуманным как совершенное выражение возможностей германской промышленности. Павильон был поставлен на монументальный цоколь из итальянского травертина с двумя бассейнами, облицованными черным стеклом. Легкая горизонтальная плита кровли опиралась на асимметрично расположенные, отдельно стоящие стены из оникса, травертина, зеленого мрамора и на два ряда стальных крестообразных хромированных стоек. Интерьер дополняли перегородки из прозрачного, дымчато-серого и бутылочного стекла со световыми источниками внутри. В основу планировки положен принцип свободного плана: отдельные стены-мембраны, выходя за контур кровли, включали тем самым в интерьер окружающее пространство. Ни один из участков плана не был изолирован, павильон не имел ни замкнутых помещений, ни дверей пространство «текло» непрерывно. Фокусом композиции пространства была «Танцовщица» скульптора Георга Кольбе, высеченная из зеленого мрамора и установленная над зеркальной водной гладью малого бассейна на фоне замкнутых стен, образующих П-образный дворик. Для новой архитектуры, которая поначалу категорически оторвалась от какого-либо сосуществования с живописью и скульптурой, этот павильон неожиданно стал эталоном синтеза искусств 20 века.

В 1930 году в Брно Мис ван дер Роэ строит дом Тугендхата - богатую виллу, трактовка главного помещения которой во многом перекликается с планом Барселонского павильона. Вилла Тугендхата посажена на крутой рельеф, верхний этаж напоминает крышу-сад Ле Корбюзье: на ее открытой плоскости выделяются объемы спален. Полукруглая лестничная клетка, заключенная в стекло, ведет в нижний этаж, где находится обширное пространство размером 15х24 метра, ограниченное с двух сторон сплошным остеклением, отдельные плоскости которого могут автоматически опускаться в цокольный этаж. Лишь одной свободно стоящей стенкой да изогнутой полукольцом перегородкой все пространство делится на четыре зоны: вестибюль, столовую, общую комнату и библиотеку. Сочетание золотисто-охристого оникса плоской стенки, черного эбенового дерева полукруглой перегородки, металлических полированных стоек, белого линолеума пола, изящной мебели «Барселона» и «Брно», составляют богатство интерьеров. Для штор, ковров, обивки кресел подобраны натуральная кожа, шелк и бархат. Гамма цветов, исключая черную полукруглую перегородку, нежная, приближающаяся к белой. Мис ван дер Роэ избегает цветовых контрастов, светлая гамма его интерьеров закономерна потому, что фоном для них за прозрачным стеклом всегда служат насыщенные цвета окружающего ландшафта. В вилле Тугендхата все - от отопительных приборов до пепельницы, от светильников до элементов витража - прорисовано рукой мастера

Проектируя мебель, Мис ван дер Роэ предпочитал работать на контрасте, явно противопоставляя материалы: прозрачное стекло и хромированный металл, теплую кожу и холодную сталь. Он зрительно противопоставлял легкость конструкции изделия монументальности образного решения, любил использовать изысканное сочетание темной матовой кожи обивки кресла с блеском стальной рамы. Его мебельные проекты явились образным выражением новых материалов и технологий, конструкций и функций промышленных изделий 20 века.

Его первый стул МР появился почти одновременно с первыми образцами мебели из стальных труб Марселя Брейера. Стул Миса выгодно отличается от угловатых брейеровских моделей легкостью и мягким изгибом каркаса, близким к контурам человеческого тела. Каркас стула МР представляет собой гнутую непрерывную стальную трубу. Дуги опор, как большие пружины, чутко реагируют на малейшее изменение нагрузки.

Кресло «Барселона» -лучший образец мебели мастера, выполненный специально для павильона Германии, был исключительно созвучен стенам из полированного оникса, большим плоскостям стекла и хромированным столбам. Мис ван дер Роэ спроектировал его специально для короля и королевы Испании, которые должны были присутствовать на открытии международной выставки. Кресла были покрыты дорогой лайковой кожей. Эта модель и сейчас выпускается фирмой «Knoll» и воспринимается в интерьере как определенный символ-статус своего владельца. В серию «Барселона» входят оттоманка, столик и диван. Стол со стеклянной столешницей на стальной раме выполнен из любимых материалов мастера, позволявших Мису достигать максимальной ясности в реализации своих замыслов.

В креслах «Тугендхат» и «Брно», спроектированных для дома Тугендхата, были использованы принципы первых двух стульев Мис ван дер Роэ. Вся мисовская мебель проникнута сдержанной простотой и логичностью. Абрис этой мебели всегда сильный и четкий. В стуле МР одной кривой очерчена спинка, сидение и основание стула. Габариты мебели преимущественно крупные. Так, на стуле «Барселона» могут сидеть двое. Эта мебель выдержала все испытания временем потому, что она создавалась большим мастером без оглядки на преходящую моду, на основе глубокого изучения всего многообразия технологических и функциональных требований.

**3. Принцип «свободного плана», универсального плана».** В 1938 году Мис возглавил Архитектурную школу Иллинойского технологического института в Чикаго. Одновременно ему было поручено строительство и проектирование нового комплекса сооружений института. Строительство было запланировано на десять лет, фактически же застройка заняла более чем двадцатилетний период. Предвидя затяжной срок строительства, Мис ван дер Роэ ставит перед собой трудную задачу - создать архитектуру зданий, морально и функционально не устаревающую в будущем, сделать так, чтобы здания выглядели современно и через много лет.

Мис ван дер Роэ при проектировании комплекса вводит принцип универсальности. Этому принципу отвечает геометрическая прямоугольная сетка генерального плана с ячейкой размером 7,2x7,2 метра, регламентирующая как габариты самих зданий, так и свободного пространства между ними, а также единый вертикальный модуль, равный 3,6 метра. Принципу универсальности отвечает также конструктивная и планировочная основа здания - металлический каркас, при применении которого неизменными остаются его стойки, членение же пространства перегородками не является незыблемым. Этот же каркас, четко выявленный на всех фасадах и в интерьерах, в сочетании с заполнением кирпичом или стеклом использован здесь в качестве единого стилиобразующего приема. Благодаря этому достигается неуловимая гармония и единство зданий и окружающей среды. Незастроенное пространство нигде не имеет тупиков, оно беспрепятственно «протекает» через застройку комплекса. Перспективу в промежутке между двумя параллельными корпусами всегда замыкает третий корпус. Это не что иное, как мисовский прием свободного плана интерьера, перенесенный на обширный участок площадью 45 га.

В дальнейшем творчестве многообразии архитектурных задач Мис сводил к двум основным архитектурным темам.

Первая - «хрустальный ларец», распластанный параллелепипед с каркасом, вынесенным за пределы нерасчлененного внутреннего пространства, и непрерывным стеклянным ограждением. Первоначальной реализацией этой модели стал дом Фарнсворт в Фокс-Ривер, Иллинойс (1950).

**4.Философия «структурной честности».** Второй архитектурной темой стала вертикальная призма, в прозрачную оболочку стеклянных стен которой упакована сумма функциональных ячеек. Первой реализацией идеи стеклянной призмы, восходящей к проектам 1919 года, стала пара 25-этажных многоквартирных домов на Лейк Шор Драйв в Чикаго (1948-1951). Самым же большим достижением архитектора в области высотного строительства является здание Сигрэм в Нью-Йорке. Сила его выразительности - в законченности и совершенстве архитектурной системы Мис ван дер Роэ. Оно выделяется особой утонченностью проработки деталей и роскошью отделочных материалов - бронзовый каркас, стены из сиреневого стекла со сплавом золота.

В окончательной оценке вклада Мис ван дер Роэ наиболее выпуклы две грани его творчества.

Первая - это метод, определяемый его афоризмом «большое - в малом», благодаря которому в условиях ограниченного выбора изобразительных средств путем настойчивой проработки деталей и тщательной отшлифовки пропорций он так неподражаемо учит добиваться максимальной художественной правды и красоты. Вторая особенность его творчества заключается в генеральной направленности его творчества, обращенного к объективной реальности, которая определяется тотальным внедрением науки и техники в строительство, массовым притоком в него новых материалов и конструкций, заменой привычного строительного ремесла машинным производством.

## **1.25.Лекция 25. Творчество Ле Корбюзье**

### **1.Первые постройки Ле Корбюзье**

### **2.Положение «Дом – машина для жилья»**

### **3.Вилла Савой в Пуасси**

### **4.Пять отправных точек современной архитектуры**

**1.Первые постройки Ле Корбюзье.** Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере Гри) родился в Ла-Шюде-Фон (Швейцария) в 1888 году, где его предки поселились еще в 14 веке, придя из южной Франции. Многие поколения семьи Жаннере состояли из художников и граверов. Ле начал как художник-натуралист чтобы сразу же перейти к декоративному искусству, которое «исходит из природы». Исключительная роль, которую сыграл он в развитии архитектуры 20 века, является достаточной причиной для того, чтобы изучить в деталях его раннюю деятельность. Первое сооружение - вилла Фалле, построенная в 1905 году в манере «югендстиля». Его учитель Шарль Леплатенье учил своих студентов использовать природные орнаментальные мотивы. Но гораздо большее влияние на молодого Ле Корбюзье оказал француз Тони Гарнье и его «Промышленный город»: «Этот человек знал, что рождение новой архитектуры зависит от социального феномена». Затем была Германия, учеба у Питера Беренса. Самостоятельную работу Ле Корбюзье начинает в Париже. Примерно в 1916 году начинается его совместная работа с художником Амедеем

Озанфаном. В 1918 году они опубликовали манифест «После кубизма», в котором провозглашалась идея «очищения действительности», изображаемой художником. Согласно этой идее объект отображения в его конкретном виде должен быть заменен «пластическим символом», выражающим суть его внутренней конструкции, очищенной от внешних и несущественных деталей. Это направление впоследствии стало называться пуризмом. Пуризм - в широком смысле слова - чистота художественного стиля, эстетизм. Это направление провозглашает культ техники, воспеваает красоту технических форм, машин, где все, несоответствующее функции, отброшено.

Основой творчества Ле Корбюзье во всех областях творчества была его пространственная концепция, в которой были сформулированы принципы создания современной среды обитания человека, включающей градостроительные структуры, архитектуру, предметный мир.

**2.Положение «Дом – машина для жилья».** Особый интерес проявлял Корбюзье к проблемам массового жилища. Еще в 1914 году он задумался над реформой массового жилищного строительства. Он предложил так называемую систему Домино - создание небольших стандартизированных домов, построенных на новом конструктивном принципе. Она заключается в освобождении внутренней планировки от связи с конструкцией. Металлические железобетонные столбы поддерживают лишь крышу и междуэтажное перекрытие. Планировка перестает быть связанной внутренними стенами и позволяет осуществлять любые вариации плана. В 1923 году ему предоставилась возможность спроектировать поселок Пессак близ Бордо. Он разработал для этого поселка систему стандартных элементов, плоскостных и объемных.

На Международной выставке прикладного и декоративного искусства в 1925 году в Париже Корбюзье построил павильон «L'esprit Nouveau» («Эспри Нуово»). В этом павильоне Корбюзье создал новую пространственную композицию жилой квартиры. Она состояла из общей высокой жилой комнаты с примыкающими к этому центральному пространственному ядру вспомогательными помещениями и спальней, расположенными в двух уровнях.

В 1926 году он провозгласил пять принципов единства архитектуры и конструкции, заключающихся в следующем: колонна, которая свободно стоит в открытом пространстве жилища; функциональная независимость каркаса и стены не только в отношении наружных стен, но и внутренних членений; свободный план, при котором моделируется внутреннее пространство, а план здания становится фактором эстетического воздействия; свободный фасад как следствие каркасной конструкции; сад на крыше (плоская кровля).

**3.Вилла Савой в Пуасси.** Все вышеперечисленные принципы были воплощены в здании, ставшем классикой Современного Движения и установившем что-то вроде новой формы жилой архитектуры. Вилла «Савой» в Пуасси была построена в 1928 -1930 годах. На совершенно изолированном участке на столбах установлен кубический объем. Это не сплошной массив, с юго-восточной и юго-западной сторон часть объема вырезана так, что когда встает солнце, свет заливает все внутреннее пространство. Входной холл расположен на северозападной стороне, но чтобы попасть в него с дороги, нужно обойти дом с южной стороны. Фактически у дома нет главного фасада. В уровне земли значительная часть дома окрашена в темный цвет. И это сделано не для оптического эффекта, между колоннами и стеной находится подъездная дорога. Дом начинается с того, что подъезд к нему на автомобиле является основой его существования. Лестница, связывающая уровень земли с жилым этажом, имеет лишь чисто служебное значение. Основная связь осуществляется с помощью наклонного пандуса. Подъем по нему раскрывает разные неожиданные видовые точки на внутреннее пространство виллы. Прием использования перетекающих пространств использован Ле Корбюзье очень широко. В частности, он стремится зрительно слить пространство жилой комнаты второго этажа с открытой террасой. На плоской крыше виллы устроен солярий, огражденный экраном криволинейной формы.

**4.Пять отправных точек современной архитектуры.** Из дальнейших работ Корбюзье следует особо выделить общежитие швейцарских студентов, построенное в 1930 - 1932 году. Основной объем этого здания также очень прост. Крупный параллелепипед расчленен с боковых сторон ленточными окнами с глухими железобетонными торцами. Это здание наследует традиционную идею - представление о здании как о совокупности объемов, каждый из которых выполняет определенную функцию. Ле свел все объемы вместе так, что их обособленность и их

единство не подлежат сомнению. Главная функция - предоставить жилье студентам - функция главного объема самого общежития. В здании главного корпуса столбы заменены на ряд массивных, одиночных железобетонных пилонов, поставленных по продольной оси.

После второй мировой войны внимание публики и прессы привлек жилой дом особого типа - так называемая жилая единица, построенная Корбюзье в 1946 - 1952 году в Марселе. «Марсельская жилая единица» интересна в первую очередь попыткой соединить систему индивидуальных квартир с элементами общего культурно-бытового обслуживания. В среднем этаже семнадцатизэтажного дома по обеим сторонам коридора («внутренней улицы») располагаются небольшие магазины, кафе-ресторан, парикмахерская, небольшая гостиница и т.д. На уровне плоской крыши размещаются небольшие помещения школьного типа, гимнастический зал для проведения собраний и самостоятельных концертов и спектаклей, беговая дорожка, площадки для отдыха. В плоскую крышу вмонтирован плескательный бассейн для детей. Квартиры «жилой единицы» занимают всю глубину корпуса, ориентированного с севера на юг, и имеют сквозную вентиляцию. Они расположены в двух уровнях. Перепады высот создают возможность устройства одного коридора на каждые два смежных этажа.

Квартиры (общим количеством 237) запроектированы 23-х типов и рассчитаны на различный состав семей. С большим мастерством выполнена архитектурная композиция фасада дома. Сложный ритм горизонтальных членений, контрасты их с вертикалью лестничной клетки, обилие светотеней, созданное вынесенными на фасад лоджиями, хорошо вылепленный объем гимнастического зала, выступающий над плоской кровлей, придают этому зданию большую художественную выразительность. Для гармонизации пропорций Корбюзье применил здесь изобретенную им систему «модулора», разработанную исходя из пропорций человеческого тела.

Визуально же это здание уменьшено вполтину за счет того, что двухэтажные квартиры на фасаде выражены одним проемом и все здание поставлено на опоры высотой в два этажа. В «Марсельской единице» бетон впервые предстает таким, каков он есть. Это здание считается первенцем грубой эстетики необрутализма.

Потрясающей неожиданностью явилось следующее крупное произведение Корбюзье - капелла Нотр Дам дю о Роншан, построенная им в 1950 - 1955 годах близ небольшого городка Роншан в 19 км от Бельфора. Здесь сходятся предгорье двух горных хребтов - Вогезов и Юры. Церковь, построенная Корбюзье, находится на месте разрушенного во время войны старого сельского храма. Характерная особенность пейзажа, открывающегося при подъезде к церкви Роншан, - вертикали башен древних замков, расположенных на невысоких вершинах отрогов гор. К капелле посетители подходят с юга. Перед ними возникает необычное здание. Странная коричневая крыша в виде тента со вздутыми ветром краями, наклонные стены, искривленные в плане, острый угол у сочетания южной и восточной стен, маленькие, разные по величине, оконные проемы, разбросанные по фасаду. Вертикальные объемы, включенные в композицию капеллы, перекликаются с далекими башнями древних крепостей. Небольшая дверь в южной стене, украшенная цветной эмалью, выполненная по рисункам Корбюзье, доступна только пилигримам. Попасть внутрь храма обычный посетитель может лишь в дверь северной стены. Огибающий западный фасад, посетитель видит, что вертикальные объемы, издавна казавшиеся ему цилиндрическими башнями, разрезаны пополам по вертикальной оси.

Стена, закрывающая срез, прорезала световыми проемами. Лишь войдя внутрь посетитель начинает понимать назначение этой странной формы. Срезы цилиндров обращены в стороны горных отрогов Вогезов и Юры и окрашены внутри характерными для отрогов цветами. Свет, отражаясь от этих срезанных башен, названных Корбюзье светоуловителями, приобретает окраску, создающую особую цветовую атмосферу внутри храма. Ее прорезают солнечные лучи, проникающие с юга через маленькие оконные проемы южной стены. В некоторых из них вставлены цветные стекла. Обращает на себя внимание узкая щель между слегка вогнутым потолком и стенами. Крышу поддерживают лишь маленькие отрезки круглых стержней. Впечатление тента, которое создает крыша снаружи, этим приемом сохранено и внутри. Корбюзье хотел придать кровле символический смысл, напоминающий о древнейшем типе молельни.

Храм очень невелик - внутри он вмещает около 50 человек. Однако он может обслужить 10-12 тыс. молящихся. Для этой цели Корбюзье спроектировал перед восточным фасадом выложенную плитками площадку, на которой размещаются кафедра и алтарь. Местная реликвия - статуя богоматери - расположена в сквозной нише восточной стены так, чтобы она была видна и изнутри, и снаружи.

Это сооружение, в котором нет прямых углов, стены произвольно меняют свое сечение, а прихотливо-изогнутой крыше придана форма, имеющая символический характер, меньше всего похоже на творчество Корбюзье предыдущих десятилетий. В композиции этого сооружения есть своя логика, но эта логика совсем не та, которая была свойственна Корбюзье в течение всей его необыкновенно интенсивной творческой жизни. Ее можно было бы назвать логикой эмоциональной выразительности, когда делается акцент не на тектонической, а на скульптурной трактовке формы.

Практическая дизайнерская деятельность Ле Корбюзье опирается на три основных положения: стандарт; мебель и предметы домашнего обихода, рассматриваемые как «искусственные конечности»; новая технология.

Ле Корбюзье - автор многочисленных проектов жилых и общественных интерьеров, мебели, автомобилей. Для современного дизайна по-прежнему актуально освоение выдвинутых им теоретических принципов и проектных подходов.

## **1.26. Лекция 26. Творчество А.Аалто**

### **1. Основные постройки «белого» и «красного» периодов**

#### **2. А.Аалто как дизайнер мебели, оборудования, осветительной арматуры**

**1. Основные постройки «белого» и «красного» периодов.** Наиболее яркой фигурой скандинавского дизайна и архитектуры по праву считается Алвар Аалто (1898 - 1976). Он является примером архитектора, который знает, как заставить стандарт служить эмоциональной стороне зодчества. Около 1930 года имя Алваро Аалто стало известно за пределами Финляндии. Родился он в Куортане. В 1921 году окончил Политехнический институт в Хельсинки. В 1928 году Алвар Аалто открывает собственную контору.

Многослойный характер финской культуры - смешение элементов западной цивилизации, пережитков доисторических времен и средневековья - отразился на творчестве Аалто. Он никогда официально не объявлял о своей принадлежности к какому-либо направлению. Творческая жизнь Аалто совпала с периодом тяжелых потрясений, которые переживала Финляндия. После освобождения и краткого периода спокойствия страна прошла через две войны. После этих катастроф осталось очень мало средств для восстановления разрушенной промышленности. Жилищное строительство было сокращено предельно, и не было средств для строительства ратуш, музеев и подобных сооружений. Среди работ, созданных Аалто в начальный период творчества, нет больших общественных сооружений. Одной из первых самостоятельных работ стала концертная эстрада на выставке в честь 700-летнего юбилея основания старой столицы Финляндии Турку (Або). Это слегка изогнутая деревянная акустическая стена, всем частям которой приданы минимальные размеры и изящные очертания. Вместе с наклонной эстрадой для оркестра она обеспечивала безупречную передачу звука и одновременно демонстрировала пластическую гибкость.

В 1928 - 1930 гг. Аалто построил здание типографии для газет «Турун-саномат» в Турку, первое им спроектированное здание, которое стало известно за пределами Финляндии. Здесь можно видеть сочетание западных методов конструкции с его собственным художественным языком: железобетонный каркас, терраса на плоской крыше и «грибовидный» потолок в глубоком подвальном помещении, где располагалась печатная машина. Печатный цех газеты, расположенный на шесть метров ниже уровня земли, освещаемый верхним светом, по яркости не уступающий дневному, с его конусообразными колоннами с грибовидными капителями, покрытыми листовым металлом для предохранения от ударов, - одно из лучших сооружений Аалто.

Наиболее значительная работа раннего периода - санаторий в Паймио. Этот санаторий для больных туберкулезом рассчитан на 290 коек. Его доминанта - шестизэтажное здание клиники, образующее непрерывную линию, обращено на юг - юго-запад; здание солярия с консольными балконами примыкает к нему под большим углом. Обычно в туберкулезных санаториях каждая

палата имела балкон, чтобы больной мог сразу выйти на воздух. В санатории Паймио палаты стационара умышленно не соединены с балконами солярия, что врачи рассматривают как лечебный фактор. Больные сами могут выбрать себе психологически совместимых компаньонов для отдыха на открытом воздухе. Во избежание тяжелого впечатления, создающегося от зрелища бесконечных рядов больных, установлены небольшие экраны, разделяющие пациентов на группы.

В точках пересечения главного здания с зоной отдыха Аалто создает навес волнообразной формы. Чтобы смягчить впечатление от бетонных плоскостей вдоль балконов, на них устроены цветочницы. Палаты для больных имеют ряд особенностей. Расположение этой части здания и ориентация окон способствуют проникновению в палаты лучей утреннего солнца. Во избежание излишнего солнечного облучения на окнах предусмотрены наружные жалюзи. Конструкция окон с двойными рамами напоминает фрамугу, поставленную в вертикальное положение. Это позволяет осуществить естественную вентиляцию, при которой воздух, постепенно нагреваясь, попадает в палату со стороны, противоположной изголовью кроватей. Отопление осуществляется при помощи панелей, которые расположены на потолке таким образом, что лежащий больной не подвергается непосредственному воздействию теплового излучения. Окраска - полуматовая, стены - светлые, потолки - более темные, чтобы общий тон не раздражал лежащего пациента. Светильники расположены над головой пациента в месте, где сходятся стены и потолок, при этом они находятся вне поля зрения лежащего больного. У каждого пациента в комнате своя раковина для умывания, бесшумно наполняемая водой.

От главного здания лучами расходятся в стороны многоэтажные здания амбулатории и административно-хозяйственного корпуса. На некотором расстоянии свободно расположены дома для врачей и служащих, а еще дальше - блок кухни, прачечная и подстанция.

Одним из немногих зданий, в котором Аалто мог как архитектор свободно проявить свою индивидуальность, было здание городской библиотеки в городе Выборге, построенное между 1927 и 1934 годами, разрушенное во время войны и восстановленное в соответствии с авторским замыслом. Здание состоит из читального зала с его тщательно проработанными светильниками верхнего света и необычной формы аудитории с просторным, соединяющим их вестибюлем. Важное значение для истории архитектуры имеет трактовка Аалто волнообразного деревянного потолка аудитории. В интимном зале здания библиотеки криволинейные очертания потолка плавно скользят в пространстве подобно змеевидным линиям на одной из картин Миро и продолжают от пола позади кафедры вверх в виде узких полос из красного дерева, изгибаясь произвольно вдоль остекленной стены, как будто бы имитируя движение воды в пруду. Архитектор вместе с тем мог доказать с помощью точнейших акустических диаграмм, что скульптурная нерегулярная форма потолка обеспечивает хорошую слышимость. Фасад покрыт белой известковой штукатуркой. Однако некоторые его важнейшие участки облицованы тесаным серым камнем с синими кварцевыми прожилками.

Стены финского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке Аалто трактовал еще более свободно. Несомненно, это было самое рискованное по замыслу архитектурное сооружение на выставке, называвшееся «Дерево на марше». Главным элементом экспозиции является огромная волнообразная стена-экран. Она была разделена на три яруса, увеличивающихся по высоте снизу вверх. Самый верхний включал фотографии страны. Ниже - людей, еще ниже - процессов труда, а под экраном, на уровне пола демонстрировались результаты труда - образцы финской продукции. Вся конструкция наклонена под небольшим углом, что усиливает впечатление непрерывного движения.

После того, как Аалто придал гибкость потолку и внутренней стене, он занялся проблемой наружной стены, что видно на примере здания общежития Массачусетского института. Самому обычному плану здания общежития дана новая почти фантастическая интерпретация. Своеобразная форма здания объясняется следующим: генплан застройки обычного американского города с его шахматной геометрией не учитывает особенностей местности, а однообразие водной глади реки и проходящая параллельно дорога создают угнетающую обстановку. Изогнутая форма здания, кроме того, позволяет вывести на солнечную сторону значительно большее число комнат, чем при какой-либо другой планировке. Поскольку в общежитии имеется один контрольный вход, была разработана

оригинальная система веерообразных лестниц, занимающих всю северную сторону здания, все эти лестницы сходятся у главного входа, где у студентов проверяют пропуска. Лестницы расположены так, что холлы на каждом последующем этаже становятся все просторнее. Таким образом, студенты, которые живут на верхних этажах, получают своеобразную компенсацию в виде дополнительного пространства. Большое внимание уделялось также виду, который открывается из окна, взгляд не упирается в ленту реки и шоссе, он скользит по диагонали. Кирпич изготовлен из местной глины, высушен на солнце и обожжен в пирамидах, сложенных вручную. Для обжига использовалась древесина дуба. При строительстве использовался несортированный кирпич, поэтому кладка получилась пестрой по цвету - от черного до желтого, основным тоном является ярко-красный.

Аалто - автор проектов, осуществленных во многих странах мира. Среди них: проект нового общегородского центра в Хельсинки (1959 - 1964), библиотека Политехнического института в Отаниеми (1964 - 1969), Дворец «Финляндия» в Хельсинки (1967 - 1971 ) и т.д.

Наиболее замечательным примером понимания Аалто «современности» представляется замысел, легший в основу композиции его архитектурного бюро, строения которого окружают естественный амфитеатр, образованный рельефом участка. Аалто нашел слишком скучной обычную схему замкнутого конторского здания; он обогатил свою задачу фантазией, предоставив себе, что будто бы на этом месте сохранились развалины античного театра - полукруглой ступенчатой раковины, которые нужно непременно сохранить. По контуру этого полукружия Аалто и расположил строения своего бюро. Конечно, этот амфитеатр вполне можно рассматривать просто как внутренний двор, форма которого удобна для того, чтобы летом под открытым небом читать лекции студентам и молодым архитекторам. Зимой же амфитеатр терял свое значение, он мог только «радовать глаз». Но Аалто оправдывает существование этого амфитеатра и зимой: из окон мастерской видны кадры, проецируемые на белую стену по другую сторону двора.

Если термин «органическая архитектура» оправдан, то он вполне подходит для работ Аалто. Аалто никогда не применяет алюминий, но часто выбирает медь, он редко прибегает к сплошному остеклению, но предпочитает дерево, кирпич, натуральный камень.

**2. А.Аалто как дизайнер мебели, оборудования, осветительной арматуры.** Впервые Алвар Аалто представил на суд зрителей образцы мебели, сделанной по его эскизам в 1929 году, на выставке, посвященной семисотлетию города Турку. Это был стул Folk Senna, который отличали органичные формы, отсутствие жестких геометрических линий, максимальное использование природных свойств дерева. Критика, признав изящество и элегантную плавность линий объединенных спинки и сидения из гнутой фанеры, сочла его, тем не менее, «скользким как лед». Всех смущал красивый, но неудобный наклон спинки и слишком резкий переход в сидение. Кроме того, массовое производство этого стула было проблематичным из-за его дороговизны, потому что каждую из его четырех ножек необходимо было изготавливать только вручную. Но Аалто находит решение - он поднимает стул на раму из стальных трубок, немного изменив наклон спинки и сидения. Новая модель - стул Hybrid - принесла своему создателю мировую известность.

Для санатория в Паймио Аалто выполняет фанерные кресла для массового производства, состоящие из деревянной рамы в виде узких полос, к которым подвешено изогнутое фанерное сидение. Эта работа известна как кресло №41. Оно сконструировано таким образом, что позволяет сидящему человеку принять максимально удобную позу и дышать полной грудью.

В дальнейшем Аалто отказался от металла в мебели, сосредоточив все свое внимание на дереве, из всех его сортов он постепенно выбрал березу и старался работать только с ней. Для читальных залов Городской библиотеки в Выборге Аалто нарисовал трехногий табурет № 60 - первую модель из гнутой клеенной фанеры. Сегодня это самый популярный табурет в мире. Работая над мебелью для общественных пространств, Аалто стремится создать такую конструкцию каркаса каждой модели, которая позволяла бы удобно и компактно складывать и хранить большое количество мебели.

Около 1935 года Аалто создал так называемый «консольный стул». С помощью специальной обработки дерево становится таким мягким и гибким, что архитектор может придать ему любую форму. Химики нашли способ создания сечений из тонких брусочков, конструкций, напоминающих кабель. Аалто назвал их «деревянными макаронами». Он много экспериментировал

с гнутым деревом, создавая различные композиции и затем применяя эти приемы в проектировании мебели и интерьерах.

В 30-х годах Аалто знакомится с Гарри и Майрой Гулликсен. Эта встреча открыла архитектору доступ к промышленному производству. Госпожа Гулликсен, наследница большого целлюлозно-бумажного концерна Альстрема, выпускавшего также и мебель, увидела изготовленную по эскизам Аалто мебель в магазине в Хельсинки и предложила ему разработать ряд моделей для серийного производства. Следствием этого было создание в 1932 году мебельной компании «Артек» для массового производства мебели. Следует отметить, что мебель Аалто исключительно удобна для массового производства. Поддержка, которую оказала Аалто финская промышленность, большие индустриальные концерны Альстрема и Энцо-Гутцайт покровительствовали ему всю жизнь привела к тому, что Аалто стал ценить дерево выше бетона, считая его наиболее выразительным материалом.

## **1.27 Лекция 27. Неоклассицизм второй половины XX века**

### **1. Распад программной системы функционализма**

### **2. Творчество Филипа Джонсона**

### **3. Движение Неоклассицизм**

**1. Распад программной системы функционализма.** Все послевоенное творчество Л. Мис ван дер Роэ, представлявшее собой последовательную разработку одной «абсолютной идеи» - создания универсальных пространств, заключенных в универсальную архитектурную форму, имело стабильный и стилистически не изменчивый характер. В каждой новой постройке он оттачивал свой личностный архитектурный словарь с входящей в него структурной грамматикой стального каркаса, навесными вертикальными металлическими профилями разбивки фасадов и тщательно продуманной детализацией лаконичного оборудования интерьеров. Однотипные вертикальные призмы небоскребов служили «упаковкой» для интерьеров самого разнообразного функционального назначения. В высотных жилых домах на Лейк-Шор-Драйв в Чикаго (1951) универсальные (лишенные стационарных перегородок) внутренние пространства, дававшие жильцам достаточную свободу в самостоятельном решении планировки квартир, являлись одновременно нейтральной средой для предметного наполнения любой стилистики. Анонимность исходного композиционного образа этих пространств в определенной степени была созвучна музейным и выставочным интерьерам Миса ван дер Роэ, которые рассчитывались на заполнение различными экспонатами. Анонимность же самой композиционной структуры его зданий-призм позволяла возводить их в любых городах и странах.

В 1950-е годы одновременно с Мисом ван дер Роэ и под его явным влиянием разработкой минималистской архитектуры «кожи и костей» занимались многие архитекторы и архитектурные фирмы, в том числе такие гигантские, как «Скидмор, Оуингс энд Меррилл» (СОМ). Одним из лучших образцов построек такого рода, реализованных этой фирмой, считается «Ливер-хаус» в Нью-Йорке (гл. арх. Г. Буншафт, 1951 - 1952 гг.) - 22-этажная прямоугольная башня из аквамаринового стекла, отражающая небо и окружающие дома, поставленная на стеклянную двухэтажную горизонтальную плиту, заключающую внутри себя озелененное патио. Большинство же подобных реплик «под стиль Миса», в кратчайшее время поставленных на строительный поток в Соединенных Штатах, а затем и в Европе, теряя элегантные пропорции и рафинированные детали этой изначально новаторской архитектуры, превращалось в безликие штампы и компрометировало творческие идеи самого Миса ван дер Роэ, ставшие символом космополитизма в культуре Запада.

**2. Творчество Филипа Джонсона.** Среди учеников и последователей Миса ван дер Роэ 1950-х годов было много архитекторов, получивших впоследствии мировую известность. Одним из них был Филип Джонсон (род. 1906 г.), начинавший свою деятельность в 1930-е годы как историк архитектуры, архитектурный критик и популяризатор идей европейского функционализма. Архитектурное образование он получил под руководством Марселя Брейера в Гарвардском университете, куда вторично поступил в 1940 году, однако главное влияние на формирование Джонсона-архитектора оказал Л. Мис ван дер Роэ, о творчестве которого Джонсон-критик

опубликовал в 1947 году первую монографию. Ранние постройки Филипа Джонсона «...и по общему замыслу, и в деталях можно принять за разработку идей или неосуществленных проектов его знаменитого учителя. Джонсон воспринимает структурную чистоту и классическую симметрию планов, аскетизм в использовании архитектурных средств и тщательность проработки деталей». Сходство композиционных принципов и формального языка было настолько очевидным, что критика дала ему шутивное прозвище «Мис ван дер Джонсон». Во время подготовки монографии о Мисе ван дер Роэ Ф. Джонсон обсуждал с ним идею создания целиком стеклянного жилого дома (Мис работал в то время над проектом дома Фэрнсуорт). Джонсон отрицал возможность успешной реализации этой идеи, так как она, по его мнению, разрушала само понятие дома как «убежища», а его учитель верил в такую возможность. В результате состоялось своеобразное соревнование между двумя архитекторами в решении этой, в основном, самоценной эстетической задачи. «Стеклянный дом», построенный Ф. Джонсоном для себя в его собственном земельном владении в Нью-Кейнене (штат Коннектикут, 1949 г.) имеет такое же, как и в Фэрнсуорт-хаусе, единое просматриваемое насквозь пространство. Единственным архитектурным средством его зонирования служит глухой цилиндрический объем, проходящий сквозь плоскую плиту кровли, сложенный из того же кирпича, что и мощение пола. Внутри этого цилиндра находится санузел, а в его внешнюю сторону, обращенную к обозначенной мебелью Миса ван дер Роэ зоне гостиной, врезан камин. Однако в отличие от Фэрнсуорт-хауса, динамично «парящего» над землей и противопоставленного природе, «Стеклянный дом» Ф. Джонсона стоит на плоскости газона прилегающего парка, пространство которого свободно протекает через стеклянные стены, а интерьер кажется продолжением окружающей природной среды. Отличием дома Джонсона является и то, что все его фасады симметричны, причем симметрия подчеркивается центральным расположением входных дверей на фасадах и, соответственно, в интерьере, главным художественно-образным компонентом которого является (как и в Фэрнсуорт-хаусе) окружающая природа. Классичность принципов формообразования этого дома, воспринятая от учителя и доведенная до еще большей композиционной остроты, дала повод критике назвать его «маленьким современным палладианским храмом».

**3. Движение Неоклассицизм.** Неоклассицизм 1950-х - начала 1960-х годов, одним из главных истоков которого были идеи Миса ван дер Роэ об «универсальном пространстве», заключенном в «универсальную архитектурную форму», получил дальнейшее развитие в творчестве последователей великого зодчего сначала в американской, а затем (в меньшей степени) в европейской архитектуре. В крупных общественных зданиях, построенных Ф. Джонсоном в это время, одновременно с уменьшением влияния композиционных приемов Миса возрастают неоклассические тенденции, которые затрагивают не только самые общие принципы формообразования, но и конкретные композиционные приемы, используемые архитектором в организации внешних объемов и внутренних пространств. Подобные тенденции стимулировались также стремлением к престижной монументальности архитектуры, соответствовавшей идеологическому и социально-экономическому заказу американского истеблишмента. Наиболее показательной постройкой в этом отношении является театр в Линкольн-центре Нью-Йорка (1964), составивший часть репрезентативного комплекса культурного центра, включавшего также импозантные неоклассические здания «Метрополитен-опера» (фирма У. Гаррисона) и филармонии (фирма М. Абрамовица).

Театр в Линкольн-центре - прямоугольный объем с портиком главного входного фасада из римского травертина. Его основные интерьеры решены по академическому принципу построения театров XVIII - XIX веков: высокое фойе с тремя уровнями галерей, создающих своеобразные «фризы из людей», позолоченным потолком и двумя лестницами, симметричное расположение которых акцентировалось огромными скульптурами; традиционный ярусный зрительный зал с лицевыми сторонами балконов из золотой фольги, пурпурно-красными стенами и креслами. Рокайльный потолок зрительного зала эклектично совмещался с подвешенной под ним огромной шаровидной люстрой. Неоклассика в интерьерах театра была заявлена не только их

осевой плано-пространственной композицией (как в постройках Миса ван дер Роэ), но и характером отделки.

На рубеже 1950-х - 1960-х годов неоклассицизм стал восприниматься официальной архитектурой США, как наиболее соответствующее статусу государственности стилистическое направление, в русле которого создавались представительские здания различного функционального назначения. Специфика неоклассицизма этого-времени состояла в том, что классицистические композиционные принципы реализовывались в современных материалах без привлечения конкретных исторических ордерных форм и деталей (в отличие от неоклассицизма начала XX века, дословно цитировавшего стилистические мотивы прошлого). Увлечение классицизмом испытали многие американские архитекторы, в том числе вчерашние приверженцы функционализма. Даже такой пионер «современного движения», как Вальтер Гропиус использовал модифицированную тему периптера и общий строй симметричной классической композиции в своем здании американского посольства в Афинах (1961). Признанными же лидерами этого направления были Эдуард Д. Стоун (род. 1902 г.) и Минору Ямасаки (род. 1912 г.). В постройках Э. Стоуна (американское посольство в Дели, 1954 - 1958 гг., павильон США на Всемирной выставке 1958 г. в Брюсселе, Галерея современного искусства Нью-Йорка, 1969 г.) и М. Ямасаки (Центр конференций Мичиганского университета имени Уэйна в Детройте, 1958 г., здание компании «Рейн-олдс-металс» в районе Детройта, 1959 г. и др.) официально-парадный вариант неоклассицизма выглядит модернизированной версией американского арт-деко довоенных лет. Обладающие почти храмовой торжественностью классицистические архитектурные схемы композиционных решений, претенциозный декоративизм и модные «дорогие» материалы (мрамор, анодированный алюминий, прозрачный пластик) в сочетании с «современной» упрощенностью классицистических форм многим казались культурным символом того времени, воплощенным в архитектуре.

Одной из наиболее интересных и оригинальных разработок неоклассической тематики в послевоенной американской архитектуре является здание библиотеки редких книг и рукописей Йельского университета в Нью-Хейвене (штат Коннектикут, 1963 г.), построенное по проекту фирмы SOM. Это абсолютно симметричное «здание-ларец», фасады которого, покоящиеся на четырех угловых опорах, образует квадратная решетка фермы Виренделя. Заполнение решетки - тонкие мраморные плиты, пропускающие в интерьер мягкий свет и воспринимающиеся огромным витражом, замыкающим с четырех сторон единое внутреннее пространство высокого читального зала, расположенного на втором (главном) этаже. Светящаяся решетка стен композиционно поддержана квадратными кессонами перекрытия зала. В центре здания на всю его высоту поднимается книгохранилище из металла и стекла, имеющее с полом второго этажа воздушный зазор и представляющее как бы независимое многоэтажное здание внутри основного, со своей собственной структурой металлокаркаса, независимыми низкими этажами, рассчитанными на удобный доступ к книгам, освещением и кондиционированием воздуха. Являющееся композиционным центром огромного интерьера книгохранилище одновременно зонировало его пространство и вносит в него важный структурный элемент человеческого масштаба. Столкновение двух масштабов в едином внутреннем пространстве представляет основную композиционную интригу, составляющую часть художественно-образной выразительности интерьера библиотеки.

## **1.28. Лекция 28. Современные японские интерьеры**

### **1. Японский дизайн и архитектура.**

### **2. Теория метаболизма. Творчество Кендзо Танге.**

### **3. Капсульная архитектура.**

### **4. Постметаболизм.**

**1. Японский дизайн и архитектура.** Развивающийся в Японии капитализм повлек за собой строительство новых типов зданий - банков, универмагов, вокзалов. Для проектирования этих зданий японские предприниматели охотно приглашали европейцев и американцев. Однако механический перенос европейского и американского опыта очень скоро обнаружил свою

несостоятельность. Внешний вид этих построек и отсутствие композиционной связи архитектуры с природой противоречили японским представлениям об архитектуре. В планировке и применении тех или иных конструкций не учитывались особенности климата Японии и сейсмичность района. Все это было отмечено японскими зодчими в дискуссии, организованной в 1910 году Архитектурным институтом Японии, где впервые прозвучали рекомендации сочетать западный архитектурный опыт и национальные традиции.

После первой мировой войны в Японии возникает интерес к европейскому функционализму. На японский язык переводится книга Корбюзье. Ряд японских архитекторов уезжает учиться в Баухауз, в Германию и во Францию. В Японии появляются здания, в композиции которых ощутимо влияние европейского функционализма. Например, жилой дом Вакаса в Токио, построенный по проекту Сутеми Хоригучи в 1939 году, обнаруживает большое сходство с домами Вальтера Гропиуса и виллами Корбюзье (асимметричная композиция, плоская крыша, солярий, большие квадратные окна, простые геометрические формы).

Если японские архитекторы проявили большой интерес к европейской архитектуре, то, в свою очередь, многие европейские мастера, начав изучать японское зодчество, с удивлением обнаружили, что многие архитектурные принципы, выдвинутые функционализмом, воплотились в японском зодчестве много веков назад.

Своеобразие японской архитектуры объясняется органичной общностью японских традиций и ведущих принципов современной архитектуры. Эта общность прежде всего заметна в области строительства жилья и решения жилых интерьеров. Например, слияние внешнего и внутреннего пространства одинаково свойственно как современной, так и традиционной японской архитектуре.

В наружных стенах старых японских жилых домов применялись подъемные панели (шитомидо), раздвижные панели - деревянные рамы, заполненные прозрачной бумагой (шони), раздвижные двери (амадо). Поднимающиеся или раздвижные панели открывают комнату в сад, соединяя внутреннее и внешнее пространство. Модульная система, связанная с требованиями современного конструирования, издревле применялась японцами. В основе планировки традиционных японских зданий лежит первичная модульная единица - шаку - равная 30,3 см. Укрупненный модуль - кен равен 6 шаку. Японцы не применяли в быту стулья и кресла, они сидели на полу, который покрывался татами. Размеры татами были стандартными - 0,541 кен. Площадь комнат определялась количеством татами, обычно от 4 до 18. Таким образом, в японской архитектуре применялся принцип модульности, неизвестный западным зодчим. Жилищам японцев всегда были характерны предельная простота и лаконизм в композиции интерьера.

Наконец, правдивое использование свойств строительных материалов, за которое ратовали прогрессивные европейские архитекторы со времен модерна, всегда входило в число основных особенностей японского зодчества. Естественная фактура дерева и камня использовалась японцами с удивительным мастерством. Прогрессивность творчества ряда выдающихся японских мастеров определяется их отказом от стилизаторского отношения к архитектуре.

**2. Теория метаболизма. Творчество Кендзо Танге.** На рубеже 50-60-х годов в Японии сложилась теория метаболизма, получившая широкий резонанс среди архитекторов как в самой стране, так и за ее пределами. Следует выделить два основных положения теоретической доктрины метаболистов:

1. Необходимость рассматривать архитектуру как изменяющийся и развивающийся процесс, который, подобно биологическому развитию, не должен иметь завершения структур во времени, но должен обеспечивать и стимулировать периодическую «метаморфическую трансформацию» и «метаболическое восстановление».

2. Принципиальная идентичность формообразующих процессов в градостроительстве и архитектуре отдельных зданий с перенесением акцента в поисках новых форм на системы и макросистемы будущего.

Лидером метаболистов становится Кендзо Танге - крупнейший японский архитектор нашего столетия. Он не верит миражам, когда-то манивших пионеров новой архитектуры, но вместе с тем он не видит действительную социальную перспективу - отсюда оттенок трагизма, окрашивающий его мировосприятие, он видит растущую пропасть между человеком и миром современной техники.

Отрекаясь от старых утопий, он создает новые, менее претенциозные. Однако алогичность современного общества делает неосуществимыми идеи, самые, казалось бы, реальные именно из-за их логичности.

Образная выразительность, «символическая функция» для Танге - важная часть социальной роли произведения архитектуры, символ-необходимое средство сплочения людей.

Первая его всемирно известная работа - мемориал в Хиросиме (1949 - 1956 год). Он состоит из комплекса сооружений - памятника погибшим во время взрыва, здания музея, расположенного на главной оси комплекса, детской библиотеки и здания общественного центра района, расположенных слева и справа от музея. Рассматривая катастрофу в Хиросиме как трагедию мирового значения, Танге не стремился подчеркнуть национальную японскую специфику архитектуры. Здание музея поставлено на железобетонные стойки. Фасады верхнего этажа, начинающегося памятным залом с фотографиями разрушенного города, обработаны сложным меняющимся ритмом вертикальных железобетонных солнцезерезов. Единственный элемент, ассоциативно связанный с древним японским зодчеством - арка (перекрытие древнейшего японского дома) использован в самом памятнике.

Судьба собственных произведений, как и общая ситуация, сложившаяся в городах Японии, побудила Кендзо Танге обратиться к проблемам градостроительства. Ему кажется, что ключ к решению проблем - во взаимоотношениях человека и техники, в разумном регулировании технического развития, поэтому неслучайно, что именно Танге становится основателем группы метаболистов.

Метаболизм исходит из аналогии с живыми организмами, а не с машиной. Самое большое отличие живого организма от машины в том, что «живое может развиваться и расти». В центр своей теории метаболисты ставили идею незавершенности и постоянного изменения архитектурной композиции, которая нашла свое выражение в проектах «города-стены» и «города-спирали». В первом случае город спроектирован в виде изогнутой стены, внутри которой расположены горизонтальные и вертикальные коммуникации, соединяющие все части и узлы города. По верху проходит монорельсовая дорога, к внешним сторонам прикрепляются жилые помещения с одной, а учреждения и промышленные объекты - с другой. Во втором случае город решается в виде пространственной системы спиралевидных башен.

Метаболистов привлекает проблема «морального старения» сооружений - им видятся гигантские пространственные «мегаструктуры», стабильные и неизменные, к которым свободно подключаются периодически заменяемые, как листва на деревьях, ячейки жилых и рабочих помещений. Техническая мобильность кажется им способной решить их проблемы. Эти идеи нашли свое воплощение в утопическом проекте «Токио-1960». Танге исходит из того, что дальнейшее разрастание города неизбежно, он ищет систему, при которой город сохранил бы свою жизнеспособность. Проблема для него целиком сосредотачивается в организации систем коммуникаций. Главная идея проекта - преобразовать замкнутую, устремленную к центру структуру города, в линейную, свободно растущую, перебросив «ось общественной жизни» через воды Токийского залива от старого центра к пригородам.

Вершина творческой карьеры - комплекс спортивных сооружений к Олимпийским играм 1964 года в Токио, центр коммуникаций префектуры Яманаси в Кофу, а также проект реконструкции Скопье и комплекса Всемирной выставки ЭКСПО-70 в Осаке.

В своих работах Танге провозглашает отказ от стилизаторства: «Я не верю, что традиции могут быть сохранены или превращены в движущуюся силу» (из выступления Кендзо Танге на мировой конференции по дизайну). «Простое отрицание методов, которым учит традиция, нереалистично, однако новые методы должны быть найдены, сталкивая архитектуру лицом к лицу с реальной сегодняшней действительностью».

**3. Капсульная архитектура.** Другой японский мастер Кисе Курокава - сегодня один из наиболее ярких и интересных японских архитекторов, пользующийся популярностью у широкой публики и авторитетом в профессиональном мире.

Творческая деятельность Курокавы в настоящее время определяется не столько поисками новых форм, близких по духу к традиционным, что было свойственно его предшественникам, сколько

поискам композиционно-пространственных решений на основе использования внутренних законов и принципов традиционной японской архитектуры. Однако этому этапу его творчества предшествовала долгая эволюция. Свой творческий путь Курокава начал как метаболист. В 1960 году он заявил о себе, сформулировав вместе с Танге основные положения метаболизма, которые затем Курокава воплотил в своих капсульных сооружениях.

Идеи капсульной архитектуры непосредственно развивают мобильную, легко трансформируемую систему, заложенную в метаболизме. Капсула представляет собой жилую или производственную ячейку, целиком изготавливаемую индустриально. Капсулы подвешиваются к основной несущей структуре и в случае необходимости могут легко заменяться новыми, более совершенными и более приспособленными к изменяющимся условиям жизни.

Капсульная архитектура - это качественно новый уровень в массовом производстве, поскольку это шаг от привычных методов стандартизации и унификации к попытке создания жилых пространств - капсул, способных чутко реагировать на любые изменения в образе жизни людей. Кардинальное отличие капсульной архитектуры от индустриального строительства, основанного на системе стандартных сборных элементов, состоит в обеспечении разнообразия и вариантности, так как возможность замены капсул открывает широкий простор выбора.

Эти идеи были ярко представлены в капсульном доме Накагин в Токио. Это отель для бизнесменов, построенный в 1972 году. Здание состоит из двух железобетонных башен и 144 стальных капсул. Башни служат несущими конструкциями и одновременно коммуникациями. Башни связаны друг с другом на каждом третьем этаже мостиками-переходами. Сами капсулы имеют размеры 2,5 Ч 4 Ч 2,5 метров (это соответствует привычным для японцев размерам чайной комнаты в 6 татами). Там имеется все необходимое для жизни делового человека: кровать, стул, шкаф для одежды, кондиционер, санузел, двухконфорочная плита, телефон, телевизор, магнитофон, письменный стол, радиочасы, пишущая машинка, настольный калькулятор. Каждую капсулу можно снять и заменить без ущерба. Работа по сборке закончена за 30 дней. Логическим завершением идеи капсульной архитектуры стала разработанная Курокавой в 1972 году новая модель - капсула С-30Х. Это комбинация из трех капсул - служебной (кухня, санузел), спальня и жилой. Летний дом самого архитектора представляет собой «капсульный дом К» - миниатюрную бетонную башню, к которой подвешены четыре стальные капсулы. Центральное пространство летнего дома - гостиная, находящаяся в бетонной башне, связывает две спальни, кухню и чайную комнату. Снаружи дом выглядит по-техничестски, интерьер же уютен благодаря деревянной внутренней обшивке.

В ультрасовременных постройках Курокавы сочетаются современность и традиция: незавершенность художественного образа, намек, недосказанность, традиционная трактовка деталей, асимметричный характер пространственной композиции, использование стандартных татами.

**4. Постметаболизм.** Начиная с 70-х годов творческие поиски Курокавы приобретают иной характер и смыкаются с постметаболистами. Главным в постметаболизме - не поиск наиболее совершенных с функциональной и технической точек зрения архитектурных форм, а осознание их культурного значения. Современная архитектура должна строиться на основе принципов, составляющих сущность японской культуры. Три иероглифа — «ку», «кан», «эн» - ключи к пониманию японской культуры. Японское слово «кукан» - пространство, «энкукан» - промежуточное пространство: «эн» означает «связь, узы». Понятие «ку» или «философия пустоты», выдвинутая буддизмом, - одно из определяющих принципов японской философии и японского мировоззрения. «Ку» — это неантогонистический взгляд на мир, допускающий существование всех противоречий. В этом состоит отличие японской культуры от культуры Запада, которая вся состоит из противоречий: небо - земля, дух - тело, чувство - разум. Серый цвет символизирует многомерность, неоднозначность японской культуры. «Серая зона» означает промежуточное пространство - ни внутреннее, ни внешнее, некий средний элемент.

В традиционной японской архитектуре «энгава» - это открытая галерея, которая проходит по внешнему периметру японского дома и находится под козырьком крыши. Первый проект переходного типа от капсульной архитектуры к эн-пространству Курокавы - здание-башня компании «Сони» в Осаке. Связь с пространством достигается благодаря застекленным

эскалаторам и лифтовым шахтам, выходящим на главный фасад. Для вспомогательных помещений использованы стальные капсулы на боковом фасаде.

В здании банка в Фукуока Курокава создает промежуточное пространство, образованное выносом крыши над одним из боковых фасадов, создав там уютное пространство.

Свою главную цель современные японские дизайнеры и архитекторы видят в «необходимости установить новые симбиотические отношения между человеком и техникой, взаимоувязать наиболее развитую технологию и традиционное мастерство, создать новое окружение, где природа и город, природа и архитектура могут свободно взаимопроникать».

Часто говорят, что особая восприимчивость нового у японцев - это результат общественной необходимости. Многофункциональность технических изделий происходит из пространственной экономии, используется все, что может быть использовано на этой ограниченной территории. Увеличивая производство маленьких партий, японские дизайнеры обходятся без крупномасштабных исследований производства, вместо этого они изучают рынок. То, что вводили итальянцы в 80-х годах в своих проектах эмоциональной мебели, японцы воплощают в технике. В настоящее время их новинки становятся все более образными и обладают сильным эмоциональным воздействием. Специфика японской культуры такова, что она нуждается в появлении новых традиций в изготовлении мебели. Европейские традиции переосмысливаются с точки зрения японского восприятия. Несмотря на высокий уровень жизни, японцы живут в домах и квартирах, часто похожих на дома бедняков. Поэтому современная Япония так нуждается в многостороннем дизайне Масанори Умэда, Сиро Курамата, Масаки Морита.

Основные темы в мебели Умэда - это сливовые деревья, цветущие вишни, лотосы. Он использует их для того, чтобы еще раз раскрыть корни японской культуры и ее гармонии с пейзажем. В абстрактной мебели, фаянсовой посуде, интерьерах Умэда ощущается влияние группы «Мемфис». Хорошо известна его кровать в форме боксерского ринга. Часто его мебель - острый и ироничный комментарий на новый свободный стиль дизайнера.

Работы Сиро Куромата соединяют черты минимализма и восточный образ мышления. Его любимые материалы различны: холодны, как стекло, теплые, как дерево, прозрачная металлическая мебель словно парит в воздухе. Он вживляет розы в стекло, словно они цвели там всегда, внося в свои работы черты сюрреализма.

Работы молодых японских дизайнеров свидетельствуют о том, что они ищут третий путь между западными и восточными традициями.

## **1.29 Лекция 29. Новейшая архитектура зарубежных стран: Отдельные архитектурные течения.**

### **1.Творчество Э.Сааринена**

#### **2.Архитектура – скульптура**

**1.Творчество Э.Сааринена.** Для развития западной архитектуры 1950-х - 1960-х годов очень показательна эволюция влияния мастеров первого поколения на их более молодых современников. Эту эволюцию творческих предпочтений сформулировал в 1958 году выдающийся американский архитектор Эро Сааринен (1910 - 1961 гг.), сказав: «Я смиренно следую за Ле Корбюзье и я против Мис ван дер Роэ». Свою самостоятельную творческую карьеру Сааринен, как и многие архитекторы того времени, начинал с разработки структурной грамматики архитектуры «кожи и костей» Миса ван дер Роэ. Его первая значительная постройка - технический центр компании «Дженерал Моторс» в Детройте (1951 - 1955) представляет собой крупный комплекс из 25 сооружений, композиционным центром которого является искусственный прямоугольный водоем с двумя фонтанами и водонапорной башней. Выполненные в стилистике школы Миса ван дер Роэ остекленные двух-трехэтажные корпуса (лаборатории, мастерские, административные здания и др.), связанные в уровне второго этажа мостиками-переходами, создали законченный ансамбль, рафинированный и техничный образ которого олицетворял собой эстетику интернационального стиля 1950-х годов. Интерьеры этих зданий характеризовались перетекающими универсальными пространствами, материальную основу которых создавали излюбленные Мисом металлические двутавры металлокаркаса, стекло,

а также яркий глазурированный кирпич торцевых стен. Элегантный техницизм деталей и дизайнерская точность их стыков (вантовая подвеска лестниц на тонких струнах, модульные элементы металлических подвесных потолков с точечными светильниками) являлись как бы предтечей интерьеров хай-тека 1970-х годов.

В последующих постройках Сааринен отходит от «структурной грамматики» Мис ван дер Роэ и концентрирует свои поиски на разработке пластичной архитектурной формы при использовании большепролетных конструкций. Этапным произведением в этом отношении является хоккейный стадион Йельского университета - овальное в плане сооружение, основой конструкции которого служит огромная железобетонная арка, перекинутая через интерьер по его продольной оси. От арки к верхнему железобетонному поясу слегка наклоненных наружу стен натянуты тросы висячего перекрытия. Все части конструкции наглядно выявлены и тектонически осмыслены. Главным элементом художественной выразительности интерьера является единое огромное пространство, замыкаемое вогнутыми и выпуклыми поверхностями пластичных и одновременно структурно логичных в своей конструктивной основе архитектурных форм. Внутреннее пространство и внешняя форма здания точно совпадают по всем параметрам, что, по мнению Сааринена, является одним из основных критериев органичности постройки. Архитектор считал, что «...проблема «интерьера» - это проблема архитектурная. Все в нашем физическом окружении, будь то внешним или внутренним, поскольку оно создано рукою человека, является архитектурой».

В качестве своеобразного «морального кодекса» современной архитектуры Сааринен выдвинул следующие положения: «1. Каждая эпоха должна создавать свою собственную архитектуру, исходя из собственной техники, и эта архитектура должна отражать дух своего времени. 2. Функциональная целостность. В 1920-е годы делался чрезмерно большой упор на принцип функционализма, то есть на убеждение, что форма может быть найдена путем строгого следования за функцией. Но это редко бывает так, и мы вскоре убедились, что на функционализме свет не сошелся клином. Тем не менее, принцип функциональной целостности, по-видимому, остается одним из краеугольных камней в современной архитектуре. 3. Принцип конструктивности. С тех пор как я себя помню, конструктивная целостность и конструктивная ясность были основными принципами современной архитектуры. 4. Признание пространства как важнейшего элемента архитектуры; новое восприятие пространства становится более важным, чем восприятие массы».

**2. Архитектура – скульптура.** Последнее положение в наибольшей степени раскрывает подход Сааринена к решению интерьеров крупных общественных зданий, где внутреннее пространство обретало качества пластичности и острой образной выразительности. Самая знаменитая постройка Э. Сааринена - аэровокзал им. Кеннеди в Нью-Йорке (1958 - 1962) ознаменовала собой новое направление в архитектуре модернизма, которое критикой было названо «архитектурой-скульптурой». При работе над зданием аэровокзала Сааринен проявил себя в равной степени как архитектор и как скульптор. Он считал, что аэровокзал «...должен создавать впечатление, связанное с полетом, должен возбуждать оживление, связанное с прибытием или отлетом и удовольствием, получаемым от путешествия...». Образ здания ассоциировался с летящей птицей, символически передавал идею полета и психологически подготавливал к нему пассажиров. Проектирование велось методом скульптурного моделирования при взаимопроникающем единстве пластических и инженерно-конструктивных факторов формообразования. В здании нет ни одной строго геометрической формы (прямых углов, окружностей и даже параболических кривых). Его покрытие состоит из четырех железобетонных оболочек, разделенных световыми зазорами и опирающихся на четыре V-образные опоры. Форма опор и остальных конструкций, точно соответствующая статическим нагрузкам и эпюрам моментов, несмотря на свою кажущуюся произвольность, в высшей степени тектонична. В здании органично решены и функционально-технологические задачи (разделение потоков отправления и прибытия, движения пассажиров и багажа и т. д.).

Абсолютное совпадение внутреннего пространства и внешнего объема - одно из главных архитектурно-художественных достоинств здания - прочитывается в интерьере благодаря

сплошному застеклению всех промежутков между несущими конструкциями, в том числе световым зазором между отдельными оболочками, в которых расположены электрические светильники. Остекление полностью выявляет в интерьере пластику всех лекальных кривых, характеризующих архитектурный образ аэровокзала, а скульптурный характер объемной архитектуры находит свое дальнейшее развитие в различных элементах архитектуры малых форм и оборудования интерьеров (конструкции антресольного уровня, информационные стойки, прилавки, вывески и т.д.), в формообразовании которых использовались те же композиционные принципы. Здание аэровокзала и предметно-пространственная среда его интерьеров, таким образом, представляют единый архитектурно-скульптурный организм, в котором границы между отдельными его составляющими почти не угадываются.

Ориентация на скульптурные принципы формообразования была не единственной в творчестве Сааринена. Среди его построек конца 1950-х - начала 1960-х годов можно встретить самые разнообразные по творческим принципам, композиционным приемам и средствам здания, которые были ответом мастера на зарождавшиеся в западной архитектуре идеи. Основным вкладом Сааринена в зодчество середины - второй половины XX века была архитектурно-скульптурная разработка насыщенной образным содержанием тектоничной формы. Эта творческая направленность получила свое воплощение также в проектах его мебели. Всемирную известность получили его стул «151 S» (1956) и кресло «Тюльпан» (1957), выполненные из литого алюминия и пластика. Общим в этих мебельных предметах было пластичное перетекание друг в друга их различных конструктивных составляющих (круглое в плане основание переходит в вертикальную опору, которая, в свою очередь, плавным расширением перерастает в сидение, спинку и подлокотники, имеющие скорее скульптурную, чем структурную форму). Группы белых «кресел-тюльпанов» с вложенными в их сидения яркими цветными подушками, расположенные вокруг однотипных круглых белых столов на центральной опоре, вызвали ассоциации с цветами, рассыпанными по интерьерам обеденных залов кафе и ресторанов.

Поиски архитектурно-скульптурных форм стали заметным явлением в строительной практике 1960-х годов в различных странах. Среди выдающихся и программных произведений «архитектуры-скульптуры» этого времени необходимо отметить, в первую очередь, спортивный олимпийский комплекс Ийюги в Токио (арх. К. Тате, 1964 г.), здание оперного театра в Сиднее (арх. Й. Утсон, 1956 - 1966 гг.) и ряд построек выдающегося бразильского зодчего О. Нимейера (школа в Белу-Оризонти, 1958 г., дворец Рассвета, 1958 г., дворец Верховного суда, 1960 г., дворец Правосудия, 1970 г. в городе Бразилиа и др.). Принципиальная разница между этими объектами состоит в том, что пластика внешнего объема и внутреннего пространства спортивных сооружений Кендзо Танге (крытый бассейн на 15 тыс. зрителей и зал для дзюдо на 4 тыс. зрителей) органично соответствует используемым большепролетным вантовым конструкциям, определившим художественный образ построек, а архитектура сиднейского оперного театра и работ Оскара Нимейера производна преимущественно от формально-эстетических идей, разрабатываемых их авторами.

Проект театра в Сиднее Йорна Утсона был отмечен первой премией среди 217 проектов, участвовавших в конкурсе, хотя и вызвал разноречивые отклики. Его поддержал Э. Сааринен, входивший в состав жюри, но в то же время к нему отрицательно отнеслись Ф.Л. Райт и известные архитекторы-конструкторы П.Л. Нерви, Р. Саржер, Ф. Кандела, Э. Торроха, которые считали, что архитектура театра не соответствует статике работы его конструкций. Сиднейский оперный театр состоит из двух главных композиционных элементов: прямоугольной в плане платформы-стилобата, в которой сосредоточены все служебные и подсобные помещения, и расположенных на ней пространственных оболочек, ассоциирующихся с наполненными ветром парусами, внутри которых находятся театральные интерьеры. При реализации проекта выяснилось, что построить театр в задуманном архитектором виде технически невозможно. После многочисленных переделок проекта и многолетней работы конструкторов Опера была построена с превышением первоначальной сметной стоимости в шесть раз. В отличие от большепролетных спортивных залов К. Танге, где внешний объем и внутреннее пространство точно совпадают, интерьеры зрительных залов сиднейской Оперы не отражают характер ее

объемной архитектуры. По функциональным требованиям (в первую очередь, из соображений акустики) значительная часть внутреннего пространства была отсечена подвесными потолками. При экспертизе здания, проведенной во время его строительства, был выявлен также ряд несоответствий проектному заданию (количество зрительных мест в зале, заниженные объемы ресторана, фойе, гардеробов, санузлов и др.).

Поиски пластической выразительности архитектуры в 1960-е годы были основной темой творчества ряда французских архитекторов, в том числе входящих в группу «Пространство», организованную А. Блоком и посвятившую свою деятельность синтезу искусств. Программой постройки в этом отношении был одноэтажный дом-скульптура в парке Медон под Парижем, построенный или точнее «вылепленный» по проекту А. Блока. Ни на фасадах, ни в интерьерах этого дома не было ни одной четкой геометрической формы. Ровной горизонталью, разыгрываемой в отдельных местах свободными по конфигурации ступенями, оставалась только поверхность пола. Стены, потолок, окна, камин получили абсолютно произвольную, скульптурную трактовку и перетекали друг в друга, напоминая об экспериментах А. Гауди, проводимых еще в начале XX века.

В конце 1960-х годов «обитаемые скульптуры» в качестве антитезы привычной жилой среде получили практическое воплощение в строительстве ряда поселков для отдыха на юге Франции. Однако широкое распространение скульптурные принципы формообразования в качестве композиционного акцентирования фрагментов архитектурной среды нашли в 1970-е годы, причем формальная острота используемых приемов строилась, как правило, на контрасте пластических и структурных средств. Показательным в этом отношении является совместное творчество французских архитекторов М. Андро и П. Пара.

Дебютом творческого союза Андро - Пара можно считать проектирование школьного комплекса Орлеан-ля-Сурс (1964 - 1968), в ходе которого сформировался союз архитекторов со скульпторами Б. и И.В. Аллеом, продолжавшийся более 30 лет. Главным композиционным элементом этого комплекса был «пятый фасад» - площадь между отдельными школьными корпусами, которая разрабатывалась совместно архитекторами и скульпторами. За счет пластического моделирования микрорельефа, различного мощения и малых форм, создающих в своей совокупности эффект огромного горизонтального архитектурно-скульптурного панно, было достигнуто зонирование площади, ее камерность, легкая обживаемость, адаптируемость к общению старших школьников и взрослых, введение игровых ситуаций для школьников младших классов. Этот прием, ставший излюбленной композиционной темой группы Андро - Пара - Аллеом, можно считать одной из специфических черт французской архитектуры 1970-х — 1990-х годов. Из масштаба градостроительного и объемного проектирования он переходил в полуинтерьерные пространства внутренних дворов различных в типологическом отношении зданий, композиционным ядром которых был «минеральный сад» с барочной пластикой покрытия земли, вносящий неожиданные лирические ноты в излюбленный авторами строгий строй мощных коммуникационно-конструктивных стержней и навешиваемых на них легких стеклянных объемов (сельскохозяйственные банки в Оксерре и Луарет-Орлеане, здание агентства АВАС в Нейи и др.).

### **1.30 Лекция 30. Интерьер и взаимосвязь пластических искусств. Развитие рационалистических традиций функционализма**

#### **1. Движение Неоэкспрессионизм**

#### **2. Фантастическая архитектура**

**1. Движение Неоэкспрессионизм.** В русле пластических тенденций формообразования западной архитектуры 1950-х - 1960-х годов развивалось также одно из ее направлений, которое критикой было названо неоэкспрессионизмом. Ведущим представителем этого направления был немецкий архитектор Ганс Шарун (1893-1972), творческая карьера которого начиналась еще в 1920-е годы. Становление творческого почерка Шаруна проходило одновременно под влиянием рационалистических начал Баухауза, идей райтовской органической архитектуры и особенно немецкого экспрессионизма тех лет. В своих работах довоенного периода он отказывался от

упрощенной геометричности планов и объемов, вводил непривычные криволинейные и косоугольные формы. Внешний объем его построек, как правило, отражал структуру внутреннего пространства, композиционным ядром которого обычно было довольно крупное срединное пространство (гостиная, холл, сад и др.).

В послевоенные годы движение экспрессионизма, казавшееся окончательно изжитым в период нацизма, объявившего его «чуждым германский нации течением», получило как бы второе дыхание. В это время возобновили работу представители различных областей искусства (художники, архитекторы, деятели театра), примыкавшие ранее к экспрессионизму. Для творчества Шаруна этот период был самым плодотворным. Его крупнейшая и наиболее известная постройка - здание филармонии в Западном Берлине (1956 - 1962), по оценке французского журнала L'Architecture, превосходила «...все, что было достигнуто до последнего времени в близких по характеру произведениях Аалто, Сааринена и других архитекторов, стремящихся к достижению выразительности пластическими средствами».

Главная композиционная идея филармонии, вытекающая из принципа «срединного пространства» - размещение площадки оркестра в центре зрительного зала на 2200 мест. Прием «музыка в центре» позволил реализовать более тесную связь музыкантов и слушателей, находящихся в едином пространстве. С любого места видны и исполнители, и сидящие напротив зрители, которые видят музыкантов в самых разнообразных ракурсах и как бы принимают участие в представлении. Единство звука и зрительного образа создает наиболее глубокие эмоциональные ощущения. Несмотря на значительные размеры зала, его пространство кажется достаточно интимным, благодаря расположению зрительских мест на отдельных наклонных террасах, ассоциирующихся с виноградниками на горных склонах, вокруг оркестра, звук которого отражается сложным по конфигурации акустическим потолком и «опускается» сверху на слушателей.

Тема криволинейных потолков основной аудитории прочитывается во внешнем объеме здания в форме сложных кровель, а поднимающиеся над «долиной» оркестра «террасы-виноградники» зрительских мест формируют наклонные ступенчатые потолки расположенных ниже вестибюля, фойе и лестничных пространств, асимметрично примыкающих к почти симметричному в плане зрительному залу. Диагональное смещение лестниц вестибюля по отношению к главной композиционной оси, сложная пластика потолков, по которой прочитывается композиционная структура зрительного зала, разница в уровнях пола создают впечатление сложного, многопланового и непрерывного пространства, раскрывающегося в процессе движения и несущего поток новых образов и эмоций. Взаимообусловленность плана, разреза и фасадов придает постройке органическое единство при явном приоритете интерьера как главного фактора формообразования, определяющего внешнюю форму здания.

В филармонии нет жесткого деления внутреннего пространства на отдельные этажи. Вместо поэтажных планов при проектировании разрабатывались фрагменты многочисленных уровней, незначительно смещенных по отношению друг к другу. Наиболее же действенным способом нахождения проектного решения было моделирование интерьеров при помощи макетов, сближающее архитектурное творчество с методами нефигуративной скульптуры. При таком моделировании шел поиск формы и пространства, создающих яркий эмоциональный образ и одновременно органично соответствующих функциям филармонии, причем проектный процесс означал в значительной степени проектирование самой функции, которая приобретала индивидуальность в соответствующей ей архитектурной среде.

Экспериментами в области формы занимается итальянец Д. Микелуччи. Увеличивается число попыток развивать изобразительный кубизм. Появляются многочисленные модификации экспрессионизма, к которому после войны более всего приблизился в Германии Г. Шарун архитектурой жилых домов в Штутгарте и здания концертного зала в Западном Берлине (1956-1963), и еще в большей степени Г. Бём кристаллическими формами многочисленных церквей и Новой ратуши в Бенсберге.

К этим тенденциям нужно отнести и те направления, которые ранее находились в тени, а теперь оказываются в центре интересов. О возвращении к формам, заимствованным у природы, что было связано и с широким использованием традиционных природных строительных материалов, свидетельствуют работы Б. Гоффа - американского архитектора, вышедшего из школы Ф. Л. Райта.

Другую ветвь современного романтизма представляет воздушная и декоративная архитектура Э. Стоуна (Харфордский музей искусства в Нью-Йорке, 1961) и постройки М. Ямасаки, постоянно проживающего в США, например здание компании «Рейнольдс» в Детройте (1958), архитектура которого почти возвращается к тонкой художественной декоративности, напоминающей романтизм прошлого века. Романтический подход характерен и для архитектуры современных памятников, в которой находят отражение черты местной культуры. Типичным примером является Памятник тысячелетия в Тегеране, относящийся к наиболее заслуживающим внимания сооружениям не только в Иране, но и на всем Ближнем Востоке.

**2. Фантастическая архитектура.** С середины XX в. в большой степени стала завоевывать позиции фантастическая архитектура, во многом близкая утопическому периоду в архитектуре 20-х годов. Это было вызвано динамическим характером современной жизни, неспособностью отдельного индивидуума понять все ее проявления и не в последнюю очередь усиливающимися опасениями относительно нехватки жизненного пространства. Все это находило отражение в фантастических предложениях некоторых архитекторов. Появляются проекты идеальных градостроительных форм, которые в виде огромных динамических структур заполняют пространство над существующими городами, равнинами или морем. Чаще всего они имеют вид подвешенных пространственных решеток и башен, достигающих 100-метровой высоты, плавающих городов, поселений на дне моря (предложения японских метаболистов) или передвигающихся городов (группа Аркиграм в Англии). Уже в конце 50-х годов во Франции была создана международная группа мобильной архитектуры ГИАМ во главе с И. Фридманом - автором предложений по пространственным мегаструктурам.

Возникла также Группа международной перспективной архитектуры - ГИАП во главе с М. Рагоном и П. Меймоном. Сюда же относятся утопические проекты Д. Фитцгиббона.

К фантастической архитектуре можно отнести и некоторые предложения ведущих архитекторов мира. Так, в конце 50-х годов известный американский архитектор Б. Фуллер выступил с предложением перекрыть Нью-Йорк геодезическим куполом и создать под ним искусственный климат. На Всемирной выставке в Монреале этим способом он реализовал павильон США в виде огромного шара, образованного из легких стержней, обтянутых прозрачным стеклом. Структура пространственных перекрестно-ребристых конструкций оказала воздействие на архитектурные представления К. Ваксмана. Неосуществимым до сих пор представляется дом высотой в одну милю, запроектированный Ф. Л. Райтом еще в 1956 г.

В начале 50-х годов новая тенденция нашла свое программное выражение в «новом брутализме» английских архитекторов Э. и П. Смитсонов, которые выступили против эстетических условностей и формальных композиций и прокламировали принцип непосредственности архитектурного образа, в котором подчеркивается функциональная, материальная и конструктивная естественность сооружения. Новый эстетический принцип, выдвинутый брутализмом, в процессе реализации может приобретать различные стилистические характеристики. С 60-х годов он выходит за рамки только английской архитектуры и становится основой творчества широкого круга архитекторов во всем мире. Эта архитектура обнаженного металла и грубой кладки, классическим примером которой является школа в Норфолке (1954, авторы Смитсоны), очень строгая по образу, с открытым инженерно-техническим оборудованием. К брутализму можно отнести работы голландских архитекторов И. Х. ван дер Брука и Я. Б. Бакемы и прежде всего ратушу в Марле (1965) массивной формы из необработанного железобетона, аудиторию в Дельфте (1968). Черты брутализма характерны для архитектуры здания сиротского дома в Амстердаме (архит. Алдо ван Эйк), монастыря ля Туретт (1960) и других работ Ле Корбюзье

Современная архитектура использует новые способы организации пространства и выявления функциональных отношений, полностью обнажает основную функциональную структуру и использует ее изменчивый характер.

## 2 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

**При изучении дисциплины следует придерживаться следующих правил:**

1. Курс «История и современные проблемы искусства интерьера» нужно изучать в строгой последовательности и системе. Перерывы в занятиях, а также перегрузки нежелательны.

2. Прочитанный в учебной литературе материал должен быть глубоко усвоен. Студент должен разбираться в теоретическом материале и уметь воспринимать, анализировать и обобщать информацию, применять ее при выполнении творческих заданий самостоятельной работы.

3. Большую помощь в изучении курса оказывает составление конспекта лекций, где записываются основные положения изучаемой темы. Каждую тему курса желательно почитать дважды.

4. При выполнении творческих заданий самостоятельной работы необходимо установить последовательность выполнения.

5. Проверка знаний студента может быть проведена в процессе проведения опросов и проверки выполнения рефератов/ творческих заданий.

**Изучение курса рекомендуется вести в следующем порядке:**

1. Ознакомиться с темой по программе и методическим указаниям к выполнению самостоятельной работы.

2. Изучить рекомендуемую литературу по данной теме. Законспектировать в рабочей тетради основные положения.

3. Выполнить творческие задания/реферат в порядке, указанном в методических указаниях.

4. Подготовиться к промежуточной аттестации по дисциплине.

К промежуточной аттестации по дисциплине допускаются студенты, выполнившие учебный план в полном объеме; показавшие удовлетворительные результаты текущего контроля, выполнившие творческие задания самостоятельной работы, установленные рабочей программой. Готовность творческих заданий/рефератов определяется во время текущей проверки преподавателем. Преподаватель вправе аннулировать представленные творческие задания/рефераты, если студент имеет пропуски занятий и не предоставляет выполненные работы на текущие проверки, что может свидетельствовать о том, что задания выполнены не самостоятельно.

Самостоятельная работа проводится в соответствии с тематическим содержанием лекционной части курса с целью закрепления изученного материала. В рамках самостоятельной работы студенты выполняют творческие задания включающие: реферирование материалов, фиксацию, анализ интерьеров и предметов мебели различных стилей и направлений, сбор материалов по выбранной и согласованной с преподавателем теме для работы над «картой стиля». На основании проделанной работы выполняется проектное предложение по одному из видов мебели в выбранном стиле, с размерами и детальной проработкой элементов декора, подачей фактуры материала.

**Состав творческого задания 5 семестр:**

1. Реферат на выбранную тему,

2. 5-6 копий выбранных предметов мебели (или 3 копии интерьера) в цвете, с проработкой фактуры

**Цель задания:** сбор материала по выбранному стилю интерьера, приобретение и развитие навыков рисования предметов мебели, на основании графического анализа формы, деталей, декора - умение определять стилистику объекта.

**Состав творческого задания 6 семестр:**

Работа над «картой стиля» на планшете. Выбор, компоновка и вычерчивание в черно-белой графике «маркеров стиля» - шрифта, архитектурных элементов, предметов мебели, декора, традиционных орнаментов, характерных текстур и т.д.

**Цель задания:** формирование понятия о целостности и взаимосвязи носителей стиля, масштаба, модуля и т.д.

**Состав задания 7 семестр:**

Эскизный проект предмета мебели в выбранном стиле на планшете (ортогональные проекции, перспектива или аксонометрия, аналоги, аннотация).

**Цель задания:** трансформация исторических методов проектирования различных объектов в современную творческую деятельность.

**Примерные темы реферата**

1. Культовые интерьеры древнего Египта;
2. Жилые и дворцовые интерьеры древнего Египта;
3. Культовые и светские интерьеры Месопотамии;
4. Особенности архитектуры и интерьеры древней Персии;
5. Интерьеры Эгейской культуры. Жилые и дворцовые интерьеры древнего Крита, Микен;
6. Общественные и жилые интерьеры древней Греции;
7. Культовые интерьеры древнего Рима;
8. Общественные и жилые интерьеры древнего Рима;
9. Особенности византийской архитектуры, культовые интерьеры;
10. Интерьеры древней Индии. Культура Хараппы, древнебрахманский период;
11. Культовые и жилые интерьеры древней Индии. Буддийский и новобрахманский периоды;
12. Особенности архитектуры Китая, основные виды построек, культовые интерьеры;
13. Культовые интерьеры Японии;
14. Жилые и дворцовые интерьеры Японии;
15. Особенности японского сада;
16. Культовые интерьеры раннего средневековья, дороманский период, романский стиль в странах западной Европы;
17. Особенности архитектуры готики, культовые готические интерьеры в странах западной Европы;
18. Жилые интерьеры средневековья;
19. Эпоха возрождения в Италии, культовые и светские интерьеры;
20. Светские интерьеры и мебельное искусство возрождения стран западной Европы.

**Структура реферата:**

Титульный лист

Содержание

Введение

Основная часть, в которой раскрывается тема реферата

Заключение

Список использованных источников

Альбом приложений

**Учебная цель реферата:** проверка знаний студентов в области истории больших художественных стилей в интерьере и мебельном искусстве, эпохи их зарождения, расцвета и упадка с древних времен и до наших дней; принципы и приемы композиции, средства художественной выразительности внутреннего пространства; персоналии в истории интерьера.

**Содержание реферата:** Текст в количестве 15-20 печатных листов формата А4 (должен содержать в себе сведения по заявленной теме, выражать позицию автора, его отношение к интерьерам и их наполнению в выбранной стилистике. В конце работы прилагается альбом приложений (копий предметов мебели и интерьеров, выполненных в рамках практических и самостоятельных занятий) и список использованной литературы.

Критерии оценки реферата:

Оценка «отлично» выставляется студенту, если содержание реферата соответствует заявленной в названии тематике; реферат оформлен в соответствии с общими требованиями написания и техническими требованиями оформления реферата; реферат имеет чёткую структуру; в тексте реферата отсутствуют логические нарушения в представлении материала; корректно оформлены и в полном объёме представлены список использованной литературы и ссылки на использованную литературу в тексте реферата; отсутствуют орфографические, пунктуационные, грамматические, лексические, стилистические и иные ошибки в авторском тексте; реферат представляет собой самостоятельное исследование, представлен качественный анализ найденного материала, отсутствуют факты плагиата; альбом приложений выполнен на высоком уровне графической подачи;

Оценка «хорошо» выставляется студенту, если содержание реферата соответствует заявленной в названии тематике; реферат оформлен в соответствии с общими требованиями написания реферата, но есть погрешности в техническом оформлении; реферат имеет чёткую структуру; в тексте реферата отсутствуют логические нарушения в представлении материала; в полном объёме представлены список использованной литературы, но есть ошибки в оформлении; корректно оформлены и в полном объёме представлены ссылки на использованную литературу в тексте реферата; отсутствуют орфографические, пунктуационные, грамматические, лексические, стилистические и иные ошибки в авторском тексте; в целом реферат представляет собой самостоятельное исследование, представлен качественный анализ найденного материала, отсутствуют факты плагиата; альбом приложений выполнен на хорошем уровне графической подачи;

Оценка «удовлетворительно» выставляется студенту, если содержание реферата соответствует заявленной в названии тематике; в целом реферат оформлен в соответствии с общими требованиями написания реферата, но есть погрешности в техническом оформлении; в целом реферат имеет чёткую структуру, но в тексте реферата есть логические нарушения в представлении материала; в полном объёме представлен список использованной литературы, но есть ошибки в оформлении; некорректно оформлены или не в полном объёме представлены ссылки на использованную литературу в тексте реферата; есть единичные орфографические, пунктуационные, грамматические, лексические, стилистические и иные ошибки в авторском тексте; в целом реферат представляет собой самостоятельное исследование, представлен анализ найденного материала, отсутствуют факты плагиата; альбом приложений выполнен с небольшими ошибками в графической подаче;

Оценка «неудовлетворительно» выставляется студенту, если содержание реферата не соответствует заявленной в названии тематике или в реферате отмечены нарушения общих требований написания реферата; есть ошибки в техническом оформлении; есть нарушения структуры; в тексте реферата есть логические нарушения в представлении материала; не в полном объёме представлен список использованной литературы, есть ошибки в его оформлении; отсутствуют или некорректно оформлены и не в полном объёме представлены ссылки на использованную литературу в тексте реферата; есть многочисленные орфографические, пунктуационные, грамматические, лексические, стилистические и иные ошибки в авторском тексте; реферат не представляет собой самостоятельного исследования, отсутствует анализ найденного материала, текст реферата представляет собой не переработанный текст другого автора (других авторов); альбом приложений выполнен с грубыми ошибками в графической подаче.

**Для исполнения альбома приложений необходимо учесть следующие рекомендации:**

**Копирование** - воссоздание изображения или предмета, подобного оригиналу. Студенты выполняют задание на прямое копирование, т. е. на точное повторение без отступлений от выбранного образца.

Объемно-пространственные характеристики мебельных форм весьма разнообразны - от совершенно глухих замкнутых объемов до сквозных пространственно-каркасных, причем детали

и тех и других подвергают орнаментальной обработке самого разного характера - от плоской до глубокой рельефной.

Основа для изображения предметов мебели - прорисовка формы основания (плана), линий вертикали и осевой или зеркальной симметрии, обычно выявленной с передней, главной, стороны. Следует учесть, что немало предметов имеют и две взаимно перпендикулярные плоскости симметрии. Таким образом, начало рисования заключается в правильном размещении на листе этих основных линий. Здесь, как ни в каком другом рисунке, имеет значение предварительное изучение предмета, знание его структуры при фронтальном рассмотрении и формы его в плане.

Предметы мебели всегда находятся на горизонтальной плоскости в положении статического равновесия и устойчивости, что дает возможность легко определить форму плана. Имея перспективное изображение плана, вертикали и оси симметрии, для нахождения которых удобно использовать прием пересечения диагоналей общего прямоугольника, в который вписывается план, легко получить точный первичный контур объема, заключающего рисуемый предмет. Разбивают его на детали и части, используя все описанные выше приемы, применяемые в рисовании, - геометризацию, разбивку сложных форм на треугольники, метрическую разбивку.

Поскольку предмет мебели обычно находится в окружении других предметов, так или иначе определяющих его размер, то желательно на рисунке отражать это окружение — детали помещений, соседние предметы. Хотя в мебели фактура натуральной поверхности дерева (текстура) часто имеет большое значение, в рисунке ввиду его меньших по сравнению с натурой размеров она должна даваться лишь намеком, например легкой подкраской цветом (карандашом или кистью) хорошо прорисованной контурной основы, точно отражающей пропорции, детали и украшения. Передача текстуры нужна в специфическом рисунке, передающем интерьер в целом, в иллюстрации или в рисунках таких мебельных предметов, где текстура доминирует.

Объемно-пространственные предметы мебели (столы, стулья, некоторые кресла, кабинеты, горки) рисуют внутри от контуров, очерчивающих по внешним касательным габариты предмета:

Контуров нужно строить так, чтобы отдельные выступающие небольшие части (сиденья, столешницы, карнизы) срезались ими. Предмет как бы обстругивается, обрезается до простой геометрической формы.

Если вертикальные элементы каркасного предмета круглые, например точеные, то такие круглые детали представляют как бы заключенными в прямоугольную форму (брус, призму, пирамиду), в которую затем и вписывают натуральную точеную форму. Прорисовку и построение точеной формы делают в соответствии с правилами рисования тел вращения или комбинированных тел.

Рисунок замкнутых объемов предметов мебели, поверхность которых образована разного рода поверхностями, для зарисовки представляет меньше трудностей, так как их очерковые контуры совпадают с натуральными и могут быть воспроизведены на бумаге сразу со всеми их характерными особенностями (изгибами, делением).

При наличии на замкнутых объемах разного рода выступов, ниш, карнизов необходимо точно разместить их на поверхности. В этом случае ее рассматривают как базовую плоскость подобно поверхности, которая служит для прорисовки плана предмета. На этой поверхности строят контур плана, вводят необходимые сечения, после чего делают уточняющую детальную прорисовку.

При копировании интерьера передают его внутренний строй, определяемый жизнедеятельностью человека: освещение, декор, цвет, внутреннее оборудование - мебель, ее размеры, расстановку. В основе рисунка лежит соединение простых геометрических объемов с орнаментальной рельефно-объемной формой, приемы рисования которой были изложены выше. Из ранее пройденных курсов студенты должны знать, как строится фронтальная или угловая перспектива.

Работу начинают с построения контуров помещения и определения в плане мест установки предметов мебели и убранства. После проверки основы переходят к рисованию деталей.

Для построения контуров мебели используют оси симметрии в качестве главной линии, от которой размечают форму. Важно найти точки схода для контуров деталей интерьера, повернутых под углом к архитектурной основе. Все они, как и точки схода помещения, находятся на одном уровне, а именно - на линии горизонта, определяемого высотой расположения глаз рисующего. Сложность рисования интерьеров заключается в необходимости вводить коррективы в перспективное построение в соответствии со зрительным восприятием изображаемого помещения.

В рисунках интерьера низких помещений (до 4 м) линия горизонта должна быть на уровне глаз сидящего, а для более высоких - стоящего человека. В этом случае рисунок будет более естественным.

Так же как и архитектурные зарисовки, сначала работы мебель и интерьер изображают структурно-линейным рисунком, далее, с помощью тона и светотени прорабатывают окончательно.

Одним из условий задания является имитация натуральных пород древесины и мебельных тканей.

**Имитацией** называется подражание, повторяющее оригинал. При имитации древесины необходимо учитывать свойства, оказывающие существенное влияние на декоративность ее поверхности - текстуру, цвет. Древесина может быть с матовой отделкой — крупнопористая (дуб, орех) и с глянцевой отделкой — мелкопористая (клен, береза). Своеобразный рисунок, образованный перерезанием годичных слоев под различными углами, сердцевидных лучей, древесных волокон, спящих почек, называется **текстурой** древесины.

Текстура разных пород весьма разнообразна и декоративна.

Богатой текстурой называют сложный рисунок, которым обладает древесина ореха, клена «птичий глаз», карельской березы, платана (чинары) и особенно древесины наплывов и капов, например ореха, карагача. Выразительной текстурой называют не сложный, но четкий рисунок дуба, ясеня, бука, лиственницы. Слабая текстура с малозаметным рисунком - береза, ольха. Бестекстурной называют древесину липы, осины, граба.

Приступая к работе с образцами древесины в цвете, вначале необходимо разобраться в графическом рисунке текстуры разных пород под разными срезами ствола (поперечным, тангенциальным, радиальным).

Цвет древесины зависит от породы, но некоторые породы имеют целую шкалу разных оттенков.

Спектр натуральных пород древесины хроматического ряда практически включает все цветовые тона от розового до фиолетового: розовый (груша, бук, ольха, чинар, яблоня), красный (красное дерево- махагони), красно-золотистый (платан), коричневый темный (орех, палисандр, абрикос), коричневый светлый (орех, каштан, карагач, дуб, груша), желтый (лимонное дерево, карельская береза, сосна, самшит, белая акация), бурый (дуб, карагач, лиственница, кедр, орех, тис, бук, махагони, тик), красно-фиолетовый (амарант).

Ахроматический ряд представляет цвета: белый (береза, клен, граб, магнолия, осина, липа, ель, пихта), серый (гречкий, персидский и американский орех, хурма, ясень), черный (эбеновое дерево).

Одним из направлений в решении мебельных тканей является введение в фон цветных и фасонной крутки эффектных нитей, можно рекомендовать изображение ворсовых, бархатных, буклированных тканей с узелковой фактурой, трикотажные полотна, ткани, имитирующие замшу.

Каждая иллюстрация альбома копий прилагается к реферату и оформляется в соответствии с требованиями нормоконтроля.

На основании полученных навыков и проделанной работы по копированию предметов мебели и интерьеров студенты выполняют разработку и проектное предложение по одному из видов мебели в выбранном стиле. Оформляется планшет, где представлены ортогональные проекции с размерами, перспектива с детальной проработкой элементов декора, подачей фактуры материала. Дополняют подачу сопроводительными надписями, габаритными

размерами и элементами детализовки (наиболее интересные фрагменты – декор, фурнитура, орнамент).

**Этапы работы над творческим заданием:**

1. Выбор стиля или направления интерьера.
2. Выполнение клаузуры на тему творческого задания. Обсуждение клаузуры.
3. Предпроектный анализ. Изучение аналогов.
4. Творческий поиск.
5. Вариантное проектирование.
6. Эскиз объекта.
7. Разработка основных конструктивных узлов.
8. Поиск проектной экспозиции. Компоновка планшета.
9. Исполнение проекта в карандаше.
10. Разработка вариантов цветовой подачи проекта.
11. Графическое выполнение проекта в цвете.
12. Сдача задания.

**Для исполнения проекта предмета мебели необходимо учесть следующие рекомендации:**

Основным принципом проектирования мебели является ее соответствие назначению - выполнению утилитарной функции, т. е. обслуживанию различных процессов труда и жизнедеятельности человека. При этом к мебели предъявляют психологические, эргономические требования и требования комфорта, учитывающие воздействие окружающей среды во время работы и отдыха, антропометрические, т. е. соответствующие размерам человеческого тела, и др.

При проектировании учитывают функциональное зонирование - расположение мебели по назначению. Мебель входит во внутреннюю структуру зданий как стационарно, в виде встроенного оборудования, шкафов, стоек и т. п., так и в виде передвижной мебели в зависимости от графиков движения людей. Как часть ансамбля интерьера мебель предназначена удовлетворять и духовные запросы человека, в том числе выполнять эстетическую функцию. Освещение, цвет облицовки и отделки мебели выявляют ее художественные особенности.

Мебель делят на бытовую, т. е. для жилищ, и мебель для общественных зданий: школ, дошкольных детских учреждений, больниц, административных помещений, зрелищных зданий и спортивных сооружений, торговых зданий и предприятий общественного питания, гостиниц и т. д.

Перед началом создания проекта предмета мебели студенты выполняют зарисовки аналогичных предметов для лучшего уяснения масштабности и размеров предмета, а затем – рисунки, выражающие идею вещи в общем виде. Первичные рисунки, выполненные схематично, обогащают деталями, прорисовкой отдельных узлов общей структуры. Рисунки выполняют в аксонометрии или ортогональной проекции.

Как только характер предмета мебели в целом будет найден, выполняют эскизный чертеж в масштабе 1:10, а также необходимые разрезы. Чертеж черновой, и в него вносят поправки. На этапе эскизирования студенты прорисовывают и прочерчивают контуры деталей, их сопряжения. Сняв с чертежа кальку, прорабатывают отдельные детали. После этого чертеж обводят тушью.

С эскизного чертежа изображение перечерчивают на планшет, и подают в цвете. Цветовое решение графической подачи зависит главным образом от декоративно-художественных свойств и отделки материалов предмета мебели, из которых его изготавливают. Основные материалы для цветовой подачи проекта – акварель, гуашь, темпера.

Выполнять отмывку проекта мебели с введением цвета можно двумя способами работы с акварелью: корпусным письмом и лессировкой.

**Корпусное письмо** основано на механическом смешении красок; применяется в основном для покраски освещенных предметов (передает их фактуру). Существует способ передачи фактуры влажной кистью с нанесением красочного слоя с последующим смыванием его, оставшаяся краска передает фактуру предмета. При работе полусухой кистью цвет акварели легко наносится на поверхность бумаги за один раз.

**Лессировка** основана на прозрачности акварельных красок, которые, прокладываяют как можно более тонко и многократно слабыми растворами от наиболее теплых тонов к наиболее холодным. Обычно оба способа совмещают.

На последней стадии работы обобщают и детализируют в главных местах изображения с показом собственных и падающих теней.

Общая лессировка — нанесение общего цвета выполняют ее иногда по готовой моделировке формы, сделанной в технике отмывки китайской несмываемой тушью.

Для изображения текстуры древесины (имитации древесины) применяют густоразведенную краску. Смачивая кисть в воде, набирают краску и, предварительно попробовав ее на листке бумаги, наносят на рабочую поверхность. Очень удобна для такой работы темпера. Если класть краску грубыми волокнистыми штрихами, получают поверхность, имитирующую натуральные волокна. Для получения изображения текстуры в уменьшенном масштабе и передачи тонких текстур (клена, груши, березы) краску многократно растирают по бумаге, а кисть или губку берут мягкую. Штрихи сливаются, и образуется поверхность с мягкими цветовыми переходами.

Последним этапом работы над подачей проекта является обводка чертежей (ортогональных проекций) нанесение размеров и надписей.

#### **Критерии оценивания творческого задания:**

1. Соответствие представленного объекта заявленному историческому стилю интерьера
2. Соответствие колористического решения объекта историческим аналогам
3. Соответствие декоративного решения историческим аналогам
4. Убедительное конструктивное решение объекта
5. Правильное эргономическое решение объекта
6. Правильное выполнение ортогональных чертежей объекта
7. Наличие авторского и креативного в разрабатываемом объекте и графической подаче
8. Соответствие современным требованиям к проектированию мебели (технология)
9. Высокая культура графической подачи
10. Академическая последовательность и системность действий в ходе выполнения задания

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Михальченко М.С. Организация художественно-образного средового пространства жилого интерьера [Электронный ресурс] / Михальченко М.С., Щербакова Е.А.— Электрон. текстовые данные.— Омск: Омский государственный институт сервиса, 2014.— 86 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/26688>.— ЭБС «IPRbooks»;
2. Матюнина Д.С. История интерьера [Электронный ресурс] : учебное пособие для студентов вузов по специальности «Дизайн архитектурной среды» / Д.С. Матюнина. — Электрон. текстовые данные. — М. : Академический Проект, Парадигма, 2015. — 558 с. — 978-5-8291-1399-5. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/36745.html>;
3. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко [Текст] / Б. Р. Виппер ; науч. ред. М. Андреев. - М. : Б.С.Г.-Пресс, 2008. - 299 с. : ил. + 24 л. Фото;
4. Дункан Эластер. Ар деко [Текст] : энцикл. : полный справ. декоративно-прикладного искусства 1920 - 1930-х годов: более 1 000 черно-белых и цветных иллюстраций / Э. Дункан ; пер. с англ. Л. А. Борис. - М. : Арт-Родник, 2010. - 544 с. : цв.ил. - Библиогр. : с. 531.;

5. Зедльмайр Ханс. Утрата середины [Текст]. Революция современного искусства. Смерть света / Х. Зедльмайр; пер. с нем. С.С. Ванеяна. - М. : Территория будущего : Прогресс-Традиция, 2008. - 640 с.;

6. Плешивцев А.А. История архитектуры [Электронный ресурс]: учебное пособие для студентов 1-го курса/ Плешивцев А.А.— Электрон. текстовые данные.— М.: Московский государственный строительный университет, Ай Пи Эр Медиа, ЭБС АСВ, 2015.— 398 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/32240>.— ЭБС «IPRbooks»;

7. Ханс Ибелингс Европейская архитектура после 1890 года [Электронный ресурс]/ Ханс Ибелингс— Электрон. текстовые данные.— М.: Прогресс-Традиция, 2014.— 224 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/27839>.— ЭБС «IPRbooks».

Коробий Елена Борисовна,  
*доцент кафедры дизайна АмГУ*

История и современные проблемы искусства интерьера: сборник учебно-методических материалов для направления подготовки 54.03.01 «Дизайн»– Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017, 143 с.

---

Усл. печ. л. 8,9.