

ПОИСКИ «НАЦИОНАЛЬНЫХ ВАРИАНТОВ» СТИЛЯ В АРХИТЕКТУРЕ БУКОВИНЫ ЭПОХИ МОДЕРНА

В контексте решения проблемы национальной идентичности
в европейской архитектуре конца XIX – начала XX веков

Начиная с середины XIX века в архитектуре ряда европейских стран, возникла проблема поисков таких стилевых решений, которые могли бы отразить специфику национальной истории и культуры. Это было реакцией на общий, в целом, действительно, достаточно «внеациональный» (а, может быть, лучше сказать – «наднациональный») характер эклектики. В те годы архитекторы стали широко использовать архитектурное наследие многих исторических стилей, в том числе и тех, которые в былые времена распространились в архитектуре разных стран, что приводило к появлению очень схожих зданий во всех регионах Европы.

Сказанное в полной мере относится и к архитектуре середины и второй половины XIX в. в России. Однако именно в России в силу ряда специфических условий развития ее культуры в XIX в., начиная с 1820–1830-х гг., стало быстро набирать силу «национальное направление»¹. В его развитии сразу же наметились две тенденции. Первая была связана с обращением к наследию русского средневекового зодчества: она привела к мощному расцвету псевдорусского стиля, ориентированного, в основном, на наследие московского барокко второй половины XVII в. Он почти абсолютно восторжествовал в архитектуре церквей, но использовался и в зданиях других типов (целый ансамбль таких зданий «в русском стиле» возник в конце XIX в. на Красной площади в Москве). Вторая тенденция «национального направления» была связана с обращением к «архитектурному фольклору», к традициям крестьянского деревянного зодчества и народного декоративно-прикладного искусства,

«Национальное направление», столь мощно заявившее о себе в архитектуре России второй половины XIX в., продолжало оставаться актуальным и в начале XX в. Эволюционируя в атмосфере творческих исканий модерна, оно привело к появлению неорусского стиля – именно так он и был определен современниками.

Оценивая место и значение неорусского стиля в общем контексте художественных исканий начала XX в., А. В. Иконников пишет, что в модерне, «среди его разнородных тенденций были программно антиисторические, но была и тенденция, обращенная к «отечественной древности», национальной истории и фольклору. В отличие от позитивистской беспристрастности историзма эклектики и официально-псевдорусского стиля, художники, формировавшие эту тенденцию, основывались на личностном, окрашенном эмоциями отношении к прошлому и его искусству. Их произведения отмечены повышенной экспрессивностью»².

¹ Иконников А. В. Национально-исторические тенденции в архитектуре второй половины XIX – начала XX века // Диалог истории и искусства. – СПб, 1999. – С. 75–98.

² Там же. – С. 90.

Творческая «энергетика», вызвавшая появление и развитие неорусского стиля, была во многом вдохновлена тем «пафосом новизны», который был присущ в целом деятельности архитекторов «эпохи модерна». В сочетании с тем новым всплеском романтических настроений, который тогда произошел в воззрениях и умонастроениях интеллигенции, эта «атмосфера модерна» во многом определила художественную специфику неорусского стиля, присущий ему характер осмысления и интерпретации стилевых прототипов: зодчества древней домонгольской Руси и искусства народных художественных промыслов. Но в отличие от псевдорусского стиля периода эклектики с его тенденцией к буквалистской точности деталей – неорусский стиль стремился к передаче, в первую очередь, самого духа, внутренней сути, глубинных истоков архитектурных проявлений национального самосознания.

Неорусский стиль начала XX в. во многих проявлениях оказывался, по сути дела, национальным вариантом модерна. В архитектуре Москвы он дал ряд подлинных шедевров. В их числе и Ярославский вокзал (архит. Ф. О. Шехтель, 1902–1904 гг.) и жилой многоквартирный дом З. О. Перцовой, построенный по эскизам художника С. А. Малютина архитектором Н. К. Жуковым в 1905–1907 гг.: его огромные майоликовые панно с их художественным языком – «тревожно-фантастичным, воссоздающим дух архаического мифа», вызывают ассоциации с древней, еще языческой Русью, создавая «образы предыстории страны»³.

Очень интересными оказались поиски национальной самобытности и в деятельности ряда архитекторов эпохи модерна на Украине. Они дали такие замечательные образцы национального украинского варианта нового стиля, как здание Полтавского губернского земства (архит. В. Г. Кричевский, 1903–1908 гг.). В какой мере развились тенденции регионализма в архитектуре Австро-Венгерской империи и в какие конкретные стилевые тенденции воплотились они в архитектуре периода эклектики, остается почти не исследованным. Скорее всего, вплоть до конца XIX в. проблема региональной и национальной стилевой специфики мало волновала профессиональных зодчих, строивших в городах «Дунайской монархии».

В творчестве строившего в Черновцах Пражского архитектора Й. Главки (1831–1908) обращение к проблеме национальной идентичности дало противоречивые результаты. В ансамбле резиденции митрополита она получила довольно интересное решение, что и позволяет оценить этот ансамбль, как выдающийся памятник «постромантизма»⁴. Но в построенной им же Армянской церкви (1869–1875 гг.) черты национальной специфики средневековой архитектуры Армении получили очень искаженное воплощение, – а интерьер оформлен в неоготике (так как здание обладает хорошей акустикой, оно используется как концертный орган зал).

Однако на рубеже XIX и XX вв. ситуация стала резко меняться, и это связано с быстрой активизацией национального самосознания во многих регионах Австро-Венгерской империи. Естественно, это не могло не отразиться и в деятельности тех архитекторов, которые были членами Венского Сецессиона или творили в русле его художественных исканий.

³ Там же. – С. 92.

⁴ Біленкова С. В. Музика в камені: Постромантизм в архітектурі Чернівців. – Чернівці, 1999. – С. 6–10.

В недавно изданной книге венгерского исследователя Акоша Маровански «Архитектура Дунайской монархии»⁵ одна из глав, названная «Национальные и фольклористические устремления» («Nationale und Folklorische Bestrebungen»), как раз и посвящена теме региональной и национальной специфике в архитектуре Австро-Венгерской империи конца XIX – начала XX вв. Автор убедительно показал, что в этот период проблема национальной идентичности стала привлекать все более пристальное внимание архитекторов и художников⁶.

Практическое решение этой проблемы стало осуществляться в тех же двух направлениях, которые были намечены русскими теоретиками искусства еще в 1840-х гг.: анонимный автор статьи, опубликованной в 1842 г., писал о двоякости национального стиля, проявляющегося как бы в двух его ипостасях, соответствующих функциям зданий, – частных и религиозных⁷.

Аналогичная картина наблюдалась и на рубеже XIX и XX вв. В одних случаях проблема национальной идентичности решалась архитекторами, работавшими в Австро-Венгрии, через переосмысление наследия средневековой архитектуры. В других случаях – путем обращения к народному искусству и архитектурному фольклору, «с его затейливостью и разнообразием». Но нередко обе эти тенденции сливались, создавая своеобразные «архитектурные вариации на национальные темы» – не всегда бесспорные с точки зрения этнографии, но почти всегда интересные в художественном отношении.

В архитектуре «Дунайской монархии» поиски национальных вариантов нового стиля особенно активными оказались в Венгрии. Произведения венгерского архитектора О. Лехнера, созданные в конце 1890-х – начале 1900-х гг., – это, несомненно, одна из интереснейших страниц в истории «национальных программ» эпохи модерна. Так, возникший в Закарпатье и в Галиции так называемый закопанский стиль, основанный на основании регионального архитектурного фольклора, дал интересные результаты. Характерно, что уже в момент его становления он был высоко оценен архитектурной критикой – в том числе и в России.

Многие из учеников Отто Вагнера, особенно уроженцы славянских земель, входивших в тогдашнюю Австро-Венгрию, тоже обратились к поискам национально идентифицированных вариантов «нового стиля», стремясь соединить присущий ему пафос новизны с теми или иными национальными и региональными традициями. В их числе были Душан Юркович (его проекты солдатских кладбищ и часовен в Галиции, созданных в годы первой мировой войны, поражают удивительной проникновенностью), венгры Кароль Кош (церковь в Забегени) и Аладар Аркай (церковь в Будапеште). Черты ненавязчивого фольклоризма обнаруживаются и в творчестве некоторых венских архитекторов.

Естественно, возникает желание обнаружить воплощение аналогичных тенденций и в архитектуре Буковины начала XX века. Однако это оказалось непростой задачей.

На рубеже XIX и XX вв. в Черновцах сложилась специфическая этнокуль-

⁵ Marovanszky A. Die Architektur der Donaumonarchie. – Budapest; Berlin, 1988.

⁶ Там же. – С. 139–164.

⁷ Памятник искусств и вспомогательных знаний. – СПб, 1842. – Т. 2. – С. 45.

турная ситуация. Черновцы сформировались как многонациональный город, что подтверждается официальной статистикой тех лет. По этому поводу следует заметить, что национальность часто определяли по тому, какое звучание имела фамилия жителя города:

Говоры	1857	1880	1900
говорящих по-немецки (немцев и евреев):	12 290	22 720	34 441
– по-румынски:	4 800	6 431	9 400
– по-русински:	3 500	8 232	13 030
– по-польски:	810	6 707	8 601
прочих:	188	510	295

Таким образом, этот период в истории города отмечен быстрым ростом населения (с 21 588 в 1857 г. до 65 767 в 1900 г.), интенсивным градостроительным развитием и высокими темпами строительства.

В «австрийский период» в Черновцах основной социальный слой заказчиков-домовладельцев был тесно связан с правящей муниципальной немецкоязычной верхушкой, и – может быть – поэтому задача отражения национальной принадлежности владельца в архитектурном облике его дома практически не ставилась.

Определенная немецко-австрийская ориентированность правящих слоев и богатой буржуазии Черновиц, затронувшая слои местной интеллигенции, их конформизм в отношении австрийских властей не могли не отразиться и в архитектуре города. Своеобразным памятником этой ситуации оказался так называемый Немецкий Дом на Геренгассе (Паньской ул.) – так тогда называлась нынешняя улица Ольги Кобылянской. Это здание построено в 1910 г. по проекту гражданского инженера Густава Фрича. Руководство строительными работами возглавлял Эрвин Мюллер, которому активно помогали в осуществлении задуманного проекта строители Петер Клее и Фридрих Шваб⁸. Фасады Немецкого Дома, как и отделка его лестничного интерьера, залов для собраний и большого концертного зала явились довольно любопытной интерпретацией мотивов, восходящих к немецкой готике. Но эти мотивы не являются прямыми цитатами (как это происходило в период эклектики) – они как бы пропущены через призму художественных тенденций, присущих поздней фазе модерна, когда усилилось стремление к упрощению и геометризации архитектурных форм.

Настойчивые поиски призеров национально идентифицированных вариантов модерна в архитектуре Черновиц позволили обнаружить интереснейшие образцы решения этой проблемы. Один из них – дом-особняк на улице Орловской, 10. Застройка этой улицы была начата на рубеже XIX и XX вв. (на соседнем доме № 8 сохранилась старая уличная табличка с прежним названием улицы – Str. Podcoriel). По сведениям, которые сообщили нам жители дома № 10, он был построен в самом конце 1890-х гг. черновицким плотником Ришкевичем⁹. Он был не только опытным

⁸ Осачук С. Німецький дім у Чернівцях. – Чернівці, 1994. – С. 8–9.

⁹ В «Каталоге памятников г. Черновцы» под редакцией отдела заповедной территории Департамента градостроительного комплекса и земельных отношений, изданного в Черновцах в 1996 г.

строителем, но и замечательным мастером деревянной резьбы. Нынешние владельцы (а среди них и мастер-резчик по кости, самостоятельно овладевшей этой профессией) определяют дом плотника Ришкевича как пример народного буковинского стиля, — и такое определение верно.

Можно представить (и об этом мечтают владельцы дома): если восстановить красную черепичную крышу и возродить (но с должным тактом и под руководством специалистов-реставраторов) прежнюю многокрасочность деревянного декора — как заиграет облик этого уникального памятника, появившегося в столице Буковины в начале эпохи модерна и запечатлевшего столь интересный фольклорный вариант нового стиля.

И все же в общем потоке архитектурного творчества начала XX в. в Черновцах — и дом плотника на Орловской улице, и здание управления сахарного завода остаются пока уникальными, солирующими памятниками эпохи модерна.

Городская архитектура Черновиц оказалась в период модерна в целом вполне интернациональной, без явно выраженных устремлений к региональной и национальной специфике, что и определило общий, вполне европейский облик города.

Иная картина сложилась в сельской местности Буковины.

Не углубляясь в анализ сельской архитектуры (она требует самостоятельного научного изучения), мы все же решили, хотя бы фрагментарно, затронуть тему регионализма на примере нескольких церковных зданий, находящихся на территории Черновицкой области и рядом с ней. Авторы проектов этих зданий остаются пока не выясненными. Даты строительства устанавливаются либо по охранным и памятным доскам, либо на основании визуальной стилиевой датировки.

Здание православной церкви на ул. Демократичной, 5 в Садгоре, датируемое рубежом XIX–XX вв., принадлежит традициям периода эклектики. В нем обнаруживаются мотивы византийской архитектуры, соединенные с элементами романского стиля. Если Садгора — это все же периферия Черновиц, то в строительстве церквей в буковинской глубинке продолжали господствовать те традиционные приемы, которые сложились в деревянном зодчестве XVIII в. и продолжали жить в творчестве народных мастеров Буковины и соседних регионов на протяжении XIX в. Спасская церковь в селе Старые Куты (Косовский район Ивано-Франковской области), построенная в 1868 г., — это типичный пример трехкупольной композиции, столь распространенной в архитектуре сельских церквей в западных регионах Украины (к сожалению, недавно сделанная обшивка из белой жести очень исказила облик памятника). В лучшем состоянии находится церковь в селе Розтоки Косовского района Ивано-Франковской области. Она была построена в 1898 г. — к 50-летию юбилею пребывания императора Франца-Иосифа на австрийском престоле. Композиция церкви повторяет традицию, восходящую к XVIII в.: по продольной оси стоят три восьмигранные купола, завершенные восьмигранными шатрами. Кровли обшиты белой жестью, но барабаны и стены сохраняют деревянную обшивку, а в нижнем ярусе радует декоративностью исполнения открытый сруб. «Юбилейная» церковь в с. Розтоки любопытна как памятник, созданный уже в эпоху модерна, но полностью

этот дом датирован 1901 годом. И тот, и другой вариант датировки соответствует началу эпохи модерна.

выдержанный в традициях народного деревянного зодчества западных регионов Украины. Она, несомненно, заслуживает самого пристального изучения.

Среди памятников архитектуры Буковины имеется один, резко отличающийся своим обликом от церквей традиционного украинского стиля. Это церковь русской старообрядческой общины в с. Белая Криница, тоже построенная в эпоху модерна – в самом начале XX в. Белая Криница во второй половине XIX в. стала центром русского старообрядчества на Украине – группировалась вокруг Белокрыницкого старообрядческого монастыря (не сохранился). Именно этот монастырь обратился во второй половине XIX в. к правительству Австро-Венгрии с просьбой дать старообрядческой церкви разрешение иметь своего митрополита. В начале XX в. в Белой Кринице неподалеку от старой, возведенной еще в XVIII в. Косьмодамиановской церкви, был сооружен новый монументальный Успенский собор. Строительство было начато в 1900 и окончено в 1908 г.

Донаторами, финансировавшими постройку собора, были богатые московские купцы-старообрядцы Овсянниковы. Очевидно, они же заказали проект постройки архитектору В. Клику. «Для его строительства из Москвы были доставлены гранитные детали, поковки, литье, облицовочный материал. Над убранством интерьера работали резчики из Владимира и живописцы Палеха. В отделке собора применен резной камень, многоцветная керамическая мозаика, глазурованный кирпич»¹⁰. Высокие архитектурные качества здания говорят о том, что В. Клик был талантливым мастером, блестяще владевшим приемами псевдорусского стиля.

Этот псевдорусский стиль опирался в основном на использование наследия московского зодчества последних десятилетий XVII в. Этот же стилевой прототип послужил основой и при проектировании Успенского собора в Белой Кринице. Правда, традиционный прием композиции кораблем был несколько видоизменен: боковые главы размещены по ветвям креста, что соответствует традициям украинского пятиглавия.

Сам факт обращения к традициям московского зодчества второй половины XVII в. вполне отвечает общей направленности псевдорусского стиля периода эклектики. Но в данном случае получился некий парадокс: в основу архитектурного решения храма был взят стиль того времени, когда в Московском государстве развернулись религиозные реформы патриарха Никона (он занимал патриарший престол с 1652 по 1666 г.). Итогом этих реформ стал церковный раскол и развернувшиеся после него гонения на старообрядцев. Так что выбор стиля московской архитектуры второй половины XVII в. для старообрядческого храма был, строго говоря, не вполне уместным.

Очевидно, в данном случае решение определялось желаниям донаторов иметь не «нарядный» храм. Белокрыницкие прихожане – крестьяне, радуясь новому храму, тоже не заметили получившийся парадокс. Собор, действительно, великолепен. Стройный силуэт, доминирующий в окружающем ландшафте, сверкание позолоченных глав, небесная голубизна облицовки из поливных плиток и кирпичей,

¹⁰ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4-х т. – К., 1986. – Т. 4. – С. 47.

оттеняющая тонкую резьбу каменных деталей, многоцветье изразцов, – все это воздает торжественный и праздничный архитектурный образ. Высоким мастерством исполнения поражает и иконостас. Его резное убранство несет в себе черты того нового этапа в развитии национального направления русской архитектуры, который наступил в первые годы XX в. Внешний облик Успенского собора в Белой Кринице еще вполне соответствует архитектурной концепции русского стиля конца XIX в., и только смелое использование новых отделочных материалов и их полихромия свидетельствуют, что это здание – современник эпохи модерна, когда обыгрывание эстетического потенциала облицовочных материалов становилось важной чертой и метода, и стиля.

Один из самых интересных памятников архитектуры на территории Черновицкой области – церковь Св. Михаила в Вижнице. К сожалению, этот памятник пока оставался вне внимания исследователей. Он не зафиксирован в Государственном реестре национального культурного наследия, утвержденном в июне 1999 г. По сведениям, сообщенным нам местными жителями, здание Свято-Михайловской церкви в Вижнице было построено незадолго до начала первой мировой войны. Эта датировка кажется нам вполне достоверной. Она подтверждается сопоставлением Вижницкой церкви с другими произведениями национально-романтического направления в архитектуре культовых зданий того же периода. Одним из ближайших стиливых аналогов может считаться произведение архитектора Виктора Ковачича – церковь Св. Блазиуса в Загребе (Хорватия), построенная в 1908–1913 гг. А. Маровански отметил, что «церковь Св. Блазиуса, построенная учеником Вагнера Виктором Ковачичем, с ее двухслойным железобетонным куполом (первое подобное произведение в Хорватии), позволяет прийти к выводу о византийских и итальянских (равеннских) влияниях»¹¹.

Произведение В. Ковачича – интереснейший пример нового этапа в развитии неовизантийского стиля, который наметился в архитектуре начала XX в. Он был отмечен отказом от того сложного и дробного декора, который был свойствен церквям неовизантийского стиля периода эклектики. В этом произведении доминирует стремление возвратиться к древнейшим образцам раннехристианской архитектуры. Оно проявилось и в общей пластике объемно-пространственной композиции здания, отмеченной той обогащенностью форм, которая придает всей постройке особую монументальность и внутреннюю значительность архитектурного образа. Форма плоского купола и стоящая рядом колокольня в стиле памятников архитектуры Равенны VI в. создают отчетливую ассоциацию с древнейшим периодом развития христианской архитектуры.

Несомненными аналогами церкви в Вижнице являются и некоторые постройки неорусского стиля, созданные А. В. Щусевым – одним из признанных лидеров того нового этапа в развитии национального направления в русской архитектуре начала XX в., который наступил в эпоху модерна. Созданные по его проекту храм-памятник на месте Куликовской битвы (начат в 1908 г.) и церковь Марфо-Мариинской обители в Москве (1908–1912 гг.) иллюстрируют творческий метод

¹¹ *Marovanszky A. Die Architektur der Donaumonarchie. – S. 81.*

Щусева, который был большим знатоком древнерусской архитектуры. Те же черты определяют и архитектурный образ Троицкого собора Почаевской лавры, сооруженного по проекту А. В. Щусева в 1905–1912 гг. Этот храм – одно из самых талантливых воплощений концепции неорусского стиля.

Такое же романтическое восприятие наследия древней архитектуры, то же стремление найти современную интерпретацию традиций седой старины проявилось и в архитектурном решении Свято-Михайловской церкви в Вижице. Надеемся, что со временем удастся выяснить, кто же был автором проекта этого здания, незаслуженно обойденного вниманием исследователей. Несомненно, Свято-Михайловская церковь заслуживает, чтобы поставить ее в один ряд с самыми выдающимися произведениями национально-романтического направления в русской и европейской архитектуре начала XX в.

Рассмотренные нами памятники церковной архитектуры – лишь малая часть архитектурного наследия Буковины конца XIX – начала XX в. Их сопоставление дает наглядное представление о тех сложных и интересных путях, по которым шло развитие архитектурной мысли в этот период, отмеченный напряженными творческими поисками, активно повлиявшими на решение проблемы региональной и национальной специфики архитектуры.

Поступила в редколлегию 13.11.2000