

## ЭПОХА МОДЕРНА – ПРИМЕР СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

**МИХАИЛ ТУБЛИ**

*Тубли Михаил Павлович* – кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Блэклик, Колумбус, штат Огайо, США.

*E-mail:* tubli@mail.ru

Рассматривается специфика проблемы стиля в изучении архитектуры эпохи модерна. Критикуется применение термина «стиль модерн» по отношению к зодчеству конца XIX – начала XX столетий. Уточняется понятие «модерн» как процесс стилистического обновления (модернизации) европейской архитектуры, содержанием которого было антиэклетическое движение. Описывается характер связей между эклектизмом и модерном как процессами деструкции и структурирования. Отрицается наличие в описываемый период существования «единого стиля модерн». Анализируются отношения стиля и сущности произведения архитектуры. Ставится проблема «переходности» как закономерного явления в искусстве при смене культурных формаций. Предлагается признать переходные периоды как синергетические состояния культуры. Утверждается, что архитектура эпохи модерна является исторической формой стилистической практики, присущей переходным синергетическим периодам.

*Ключевые слова:* Архитектура эпохи модерна, стиль, эклектизм, антиэклетическое движение, терминология.

## THE PERIOD OF ART NOUVEAU - AN EXAMPLE OF SYNERGETIC CULTURAL SPACE

*Mikhail Tubli*

Ph.D., independent researcher, Blacklik, Columbus, Ohio, USA

*E-mail:* tubli@mail.ru

The article deals with the issues style specifics of the architecture of the “modern era” and different approaches in the interpretation of the period. The use of the term “modern” in relation to the architecture of the late 19th– early 20th centuries is questioned. The notion of “modern” is being reconsidered, as a process of stylistic renewal (modernization) of European architecture, the content of which was generally anti-eclectic movement. The nature of the links between eclecticism and modernity is described as processes of destruction and structuring. The idea of a “unified modern style” in the described period is considered to be unfounded. Analyzed is the relationship of style and essence of the work of architecture. The issue of “transitivity” is raised as a justified phenomenon in art undergoing the change of cultural formations. It is proposed to recognize transitional periods as synergistic states of culture. It is argued that the architecture of the “modern” era is a historical form of stylistic practice intrinsically characteristic for transitional synergistic periods.

*Key words:* Architecture of the modern era, style, eclecticism, anti-eclectic movement, terminology, synergetics.

Уточняйте понятия слов,  
и вы спасете человечество  
от половины заблуждений  
*Р. Декарт*

Уточнение названия и границ предмета своего исследования, учет или критика новых концепций, проверка соответствия терминов их содержанию, – необходимый этап в работе исследователя. Сосуществование различных понятий, определяющих одно и то же явление, в науке встречается нередко. Таким образом, отражаются различные взгляды на сущность явления, различные методики исследования, различные гипотезы. Такой плюрализм нормален и, возможно, желателен, так как он развивает доказательную базу, а, следовательно, и углубляет изучение предмета спора. Однако, когда одной из сторон удастся безусловно доказать свою правоту, продолжение спора превращается в схоластику. Подобная ситуация сложилась у российских историков архитектуры в изучении периода конца XIX – начала XX столетий, именуемого модерном.

Можно утвердительно сказать то, что по отношению к модерну у его исследователей существует два терминологических определения: «стиль модерн» и «эпоха

модерна». Первое определение подразумевает, что в архитектуре конца XIX – начала XX столетий сформировался полноценный стиль, пришедший на смену эклектизму и обладающий группой определенных признаков. Второе считает модерн периодом («эпохой») в развитии русского и европейского зодчества, характеризующимся антиэклектическим движением, состоящим из ряда стилеобразующих направлений. Я не буду касаться здесь историографии этого противостояния, так как это потребовало бы отдельной статьи в журнале другого профиля.

Последователи концепции «стиль модерн» многократно пытались определить характерные особенности этого стиля. Последняя и самая полная попытка этого была сделана В. Г. Лисовским (Lisovskii, 2014), в статье, адресованной, прежде всего, В. С. Горюнову и мне, как авторам книги (Goryunov & Tubli, 2013), вызывающей у В. Г. Лисовского недоумение в том, что мы, как он пишет, – «твердо заявили, что “установить его (стиля модерн – М. Т.) общие стилистические признаки не удастся”». Доказательству справедливости этого тезиса, которому В. С. Горюнов и М. П. Тубли остаются верны и по сей день, служит, в сущности, всё содержание их книги»<sup>1</sup>.

В. Г. Лисовский прав, – действительно, «заявили» и «остались верны по сей день». По той причине, что пока никому не удалось доказать обратное. Именно такую попытку доказательства предпринимает в своей статье В. Г. Лисовский, спустя двадцать два года после выхода первого издания нашей книги.

За это время в России были опубликованы сотни статей и книг, темами которых стали герои или проблемы культуры и искусства России и Европы рубежа XIX и XX столетий. Кроме того, специалисты получили значительный объем переведенных на русский язык и в оригиналах иностранных сочинений на темы искусства и архитектуры эпохи модерн. Справочная, информационная и источниковая база исследователей пережила стремительное расширение благодаря возможностям

---

<sup>1</sup> Я позволил себе не ссылаться на страницы при цитировании этой статьи, так как цитат много, а страниц в статье В. Г. Лисовского достаточно мало. Надеюсь, это не затруднит чтение, и читатель простит мне эту вольность.

Интернета. Чтобы превратить эту груду эмпирической фактологической глины в штабель обожженных кирпичей, то есть, в системное знание, необходимо предложить метод её структурирования, который должен снять большинство противоречий и дать приемлемую *общую теорию развития архитектуры эпохи модерна*. То есть, дать ей теоретическую философскую интерпретацию. Эти проблемы и стали, в свое время, содержанием нашей книги, где модерн определяется как период в развитии европейской архитектуры рубежа веков, когда антиэkleктическое движение, существовавшее ранее в теории и в редких проявлениях на практике, стало явным в составе неоромантического, неоклассицистического, символистического и рационалистического стилеобразующих направлений.

В. Г. Лисовский предлагает ряд «чисто архитектурных» характеристик, соотнося с которыми конкретные памятники, возможно, по его мнению, идентифицировать их, как принадлежащие «стилю модерн». Между тем, чрезвычайно высокая динамика изменений, стилистических поисков и предложений, формирования центров и направлений, смена ориентиров является основной общей характеристикой четвертьвековой эпохи модерна, в которой каждый год художественно был не похож на предыдущий и последующий, и требует адекватных способов описания. Уже само визуальное разнообразие памятников эпохи затрудняет применение к ним единого идентификационного лекала.

В. Г. Лисовский, признавая правомерным наш (В. С. Горюнова и М. П. Тубли) взгляд на рубеж XIX-XX столетий «как на “эпоху”, включающую в себя все многообразие действительно существовавших в это время “направлений” и “концепций”», прибавляет далее, – «объединяемых модерном». Но мы так не писали! Объединяющим принципом, предложенным нами, был не некий «модерн», а антиэkleктическая направленность новых тенденций. В нашем употреблении термин «модерн» – это крайне обобщенное определение *процесса* стилистического осовременивания (модернизации), обновления европейской архитектуры, содержанием которого было антиэkleктическое движение. Так,

эти термины близки, но не идентичны. Просто они определяют два уровня понимания проблемы: общий и более конкретный. Если В. Г. Лисовский признает наличие антиэkleктического движения как совокупности направлений, что вытекает из его текста, то понятие «стиль модерн» теряет содержание и становится фикцией.

Проще всего ответить на самую главную часть статьи В. Г. Лисовского, где он излагает собственные определения «чисто архитектурных характеристик», которые, по его мнению, могут служить «для идентификации памятников зодчества как образцов стиля модерн». Прокомментируем их в порядке, предложенном автором.

«1. Отказ от любых приемов композиции, в какой-либо степени связанных с историческим прошлым, что обуславливает принципиальную новизну создаваемых произведений».

Перед нами не обещанная «чисто архитектурная характеристика», а не что иное, как изложение отдельных сторон манифестов мастеров эпохи модерна. Сказанное не может способствовать идентификации архитектурных характеристик конкретных носителей признаков «стиля модерн», потому что является просто словесной декларацией. Можно ограничиться данным замечанием, но все-таки внимательно рассмотрим содержание параграфа. Если согласиться с Лисовским, то нам придется изъять из состава модерна громадный пласт памятников, которые в большей или меньшей степени неизбежно связаны с обращением к историческим традициям. Это разнообразные проявления национально-романтических архитектурных школ России и Европы, опиравшиеся в своих исканиях на историческое наследие зодчества и архитектурный фольклор своих стран, несущий исторические и народные формы строительства и конструирования. Это значительная группа памятников европейских стран и США, относящихся к течению «романского возрождения» и нередкие реминисценции готики (кстати, придется расстаться и с «северным модерном», насквозь историчным и аллюзорным). Это обширный корпус памятников, имеющих те или иные, прямые или косвенные проявления неоклассицистических тенденций. Модерн во всех

своих направлениях был историчен. Даже рационалистическое направление модерна имело свои весьма развитые исторические корни в теории и практике классицизма и эклектизма.

Обратим внимание и на термин «принципиальная новизна», которая должна, по Лисовскому, возникнуть при отказе от использования исторических приемов композиции. Смысл архитектурного процесса эпохи модерна как раз и заключался в поисках этой «принципиальной новизны». Но именно её окончательное формирование означало для архитектуры конец эпохи модерна.

Каждое из стилеобразующих направлений этого времени декларировало новизну, но каждое понимало ее по-своему. Под «новизной» подразумевался, прежде всего, некий *образ новизны*, то есть, *новизна архитектурно-художественного выражения современности* (поэтому и пришлось к месту в России это словечко — *moderne*), но понимаемая и стилистически выражаемая каждым течением по-своему. Антиэклектизм стал *связующим принципом* архитектурно-художественного разнообразия тенденций эпохи. Именно благодаря ему возникла *противоречивая целостность* модерна, придающая ему иллюзию стиля. И можно сказать, что в совокупности все направления архитектуры модерна отразили идейное богатство своего времени *в единстве цели* и разнообразии стилеобразующих практик.

В. Г. Лисовский пишет, что «в высказываниях наиболее убежденных сторонников “нового стиля” настойчиво декларируется неременный отрыв от любых базовых основ традиционного искусства». Это так, но одно дело лозунги, а другое — реальный, и порой довольно косный, архитектурный процесс и его материальные результаты, которые показывают генетическую связь всех течений архитектуры эпохи модерна с теорией и практикой предшествующего периода.

Модерн стремился, но не смог преодолеть великое моррисовское противоречие: связь перспективных социально-экономических и эстетических концепций с духом историзма. Требование принципиальной новизны и полного отрыва от традиций, стремление к видовой чистоте и художественная практика в этом направлении — это дело уже футуристической,

авангардистской эстетики, зарождавшейся в эпоху модерна, но отрицавшей его.

«2. Решение плана сооружения как свободного, то есть не подчиненного правилам симметрично-осевых построений, типичных для классики, и зависящего только от содержания функциональной задачи или отражающего специфику творческого замысла».

Данный тезис не может быть принят как идентификационный признак так называемого «стиля модерн», так как задолго до эпохи модерна, по крайней мере, с 1830-х годов, европейская архитектура постепенно расставалась с классицистическими симметрично-осевыми построениями, включив их как частность, как один из приемов в свой творчески арсенал периода эклектики. Таким образом, свободная, незарегулированная планировка не является специфической именно для эпохи модерна. Тем более, что одновременно в архитектуре рубежа столетий возводились здания с симметричным плано-объемным построением, даже не относящиеся к неоклассицистическому направлению, считающиеся «иконами модерна», например, здание венского Сецессиона или штейнеровский Гётеанум. Симметричные планировки в 1900-е годы использовали М. Х. Бейли-Скотт, А. Гауди, Ф. Л. Райт, Г. Мутезиус, А. Лоос, Г. Тессенов и другие крупные фигуры модерна. Кроме того, имеется немало примеров сооружений данного периода, в планировке которых авторов интересовала не свобода, регулярность или функциональность, а символические зашифрованные мотивы. Но и это не новость для архитектуры, — достаточно вспомнить хотя бы витберговский проект храма Христа-Спасителя с его скрытой масонской программой. Историческая картинка несравненно богаче и сложнее, чем представления В. Г. Лисовского о ней.

«3. Трактовка пространства как перетекающего, динамичного, что является следствием использования принципа свободной планировки».

И этот тезис не может быть принят как структурное определение «стиля модерн», так как «перетекающее, динамичное пространство» интерьеров проявляется в

архитектуре Европы и США намного ранее, в расцвете Викторианской эпохи, с середины 1850-х — начала 1860-х годов, эволюционирует далее во времени, и модерн его не создает, а наследует и развивает. Основную роль в постепенном утверждении новых пространственных представлений играли представители Движения искусств и ремесел, которых мы называем мастерами протомодерна. В России интерес к подобным пространственно-плановым решениям возникает еще во времена К. И. Тона и А. И. Штакеншнейдера. Добавим, что античная архитектура с ее портиками, крытыми колоннадами, внутренними дворами, переходными галереями великолепно владела приемами «перетекаемости» и «динамизма». У модерна нет ни приоритета, ни эксклюзива на эти характеристики.

«4. Следование принципу архитектурной правды, что предполагает возможность через воспринимаемые извне архитектурные формы и детали, во-первых, адекватно раскрыть внутреннюю структуру (то есть функциональную организацию) сооружения и, во-вторых, дать представление о его конструктивно-технической основе, включая информацию о свойствах и условиях работы, примененных при строительстве материалов».

Вместо качественной характеристики реальной особенности стиля в данном тезисе нам опять предложена некая декларация о намерениях и рекомендации проектировщику — «следование..., раскрыть..., дать...». Однако прокомментируем и эту декларацию. Во-первых, «архитектурная правда» — это некий литературный образ и трактовать его содержание можно весьма произвольно, а, следовательно, его употребление в подобном контексте некорректно. Во-вторых, первая часть трактовки этой «правды» есть не что иное, как перефразированная формула классицизма о «единстве плана и фасада», никак особо модерн не характеризующая. Барочный царскосельский Эрмитаж предоставляет, говоря словами В. Г. Лисовского, великолепную «возможность через воспринимаемые извне архитектурные формы и детали <...> адекватно раскрыть внутреннюю структуру (то есть функциональную организацию) сооружения» несколько не меньшую, чем гогеновский особняк Кшесинской. В-третьих,

примеры памятников архитектуры эпохи модерна, где бы «через воспринимаемые извне архитектурные формы» мы получили бы представление одновременно и о конструктивно-технической основе, и «информацию о свойствах и условиях работы, примененных при строительстве материалов», существуют, но они типичны для рационалистического направления, а не для всей архитектуры эпохи модерна. Какую «информацию о свойствах и условиях работы, примененных при строительстве материалах», раскрывает внешний вид облицованного мрамором особняка Стокле или особняка Рябушинского, облицованного глазурированным кирпичем? Только некоторые примеры зданий рационалистического направления, где бетон и металл играют *формообразующую, а, следовательно, и стилеобразующую роль*, могут иллюстрировать сказанное В. Г. Лисовским. Но эти примеры, находясь в хронологии модерна, лежат идеологически уже на его границе. Никакой особой «архитектурной правды» в это время не существовало, а каждое стилеобразующее направление исповедовало свою «правду», созданную своей мифологией, своей эстетикой. Так же не существовало в модерне упомянутой Лисовским «программы, декларированной его сторонниками» — было много программ, было многоголосие и разноголосие, каждое направление выступало со своей программой и не одной.

Правдоискательская тема у исследователей «стиля модерн» не ограничивается «архитектурной правдой». Существует в их понимании еще и «правда материала» (В. Г. Лисовский упоминает ее). Согласно ей, именно в памятниках «стиля модерн» характер применения и обработки материалов раскрывает их природную сущность и главные природные качества: дерево выглядит «деревянным», а железо — «железным» и т. п., и это как бы принципиально отличает модерн от предыдущих формаций.

Здесь мы опять сталкиваемся с подменной эстетической категории литературным образом. Набор качеств внутри любого материала объективно неисчерпаем. Мастер извлекает и использует те, которые соответствуют его эстетической установке, и игнорирует те, которые не соответствуют его

задаче. Например, деревянная мебель и деревянные фрагменты интерьеров Ч. Макинтоша часто были сплошь покрашенные, как и было сплошь покрыто позолотой стальное ажурное завершение здания венского Сецессиона Й. Ольбриха. А. Зеленко обрабатывает кирпичные стены дома общества «Сетлемент» грубой «шубой» штукатурки высокого профиля, имитирующей изъеденный водой камень. Ч. Макинтош красит дубовые стулья черной краской, имитируя эбеновое дерево. Выходит, что эти крупнейшие мастера европейского модернизма не вписываются в «стиль модерн» по концепции «правдолюбив», потому что изменили «правде материала»? Конечно, нет. Просто, кроме концепции «естественности, правдивости», близкой к неоромантической эстетике, в эпоху модерна существовала такая же полноправная концепция «искусственности», близкая к символистической эстетике (которая позволяла, например, мрамору не изображать «мрамор», а растекаться кондитерским кремом в перилах лестницы особняка Рябушинского). Признавая определяющей одну из них, мы искажаем и обедняем историческое пространство в угоду вкусовых предпочтений. Те, кто принимают переменные эстетические предпочтения за категории, приходят к ложным качественным сущностям типа «правды материала» или «архитектурной правды». Здесь уместно вспомнить слова философа М. А. Сапарова, неистового ревнителя терминологической и понятийной чистоты, — «совсем плохо, если метафора выдается за научную дефиницию <...>, она превращается в бесформенный понятийный сор <...>, образуя словесно-бутафорский реквизит научности» (Сапаров, 1981, 219).

«5. Предпочтение максимально обобщенной, «скульптурной» трактовки архитектурных масс и объемов при отказе от применения многословной декорации», — крайне общее и невнятное описание, смешение в одном тезисе отдельных признаков различных направлений архитектуры эпохи модерна. «Максимальное обобщение» — это скорее примеры поисков эстетики рациональной формы, а «скульптурная» трактовка архитектурных масс (пластицизм), более свойственная иррационалистическому направлению,

могла быть совсем не обобщенной, а, наоборот, достаточно изощренной и с применением весьма «многословной декорации», как, например, у А. Гауди. И, вообще, «предпочтение» того или другого никак не может быть признаком стиля, а является частью метода проектирования, проблемой эстетического выбора. При разговоре о стиле важны не предпочтения, а *зримые результаты* этих предпочтений. Таким образом, данный тезис не может быть принят как описание структурной особенности некоего стиля.

«6. Использование приемов “линейной стилизации”, позволяющих акцентировать графическую основу архитектурных форм, элементов конструкции и декорации». Что это за прием, – «линейная стилизация»? Опять мы встречаем крайне неопределенную литературную конструкцию. А что разве, к примеру, в готике или барокко не использовались приемы «линейной стилизации», которыми акцентирована графическая основа архитектурных форм, элементов конструкции и декорации? Использовались и, порой, намного изощреннее, чем в модерне. Акцентирование горизонтальной линейности композиции характерно для конструктивизма, а в высотных сооружениях Ар-деко, как и в готике, господствует вертикальная графическая линейность, кстати, в сочетании с порой весьма насыщенной декорацией. Таким образом, говоря о «приемах линейной стилизации», применяемых в «стиле модерн», необходимо определить их специфику, то есть, сделать их инструментальными. И, описывая характеристики стиля, следует говорить не об *использовании* приемов, а о *результатах* использования тех или иных приемов, о натуральных характеристиках, типичных для памятников искомого стиля. Таким образом, содержание последнего параграфа не определяет специфику формы, позволяющую идентифицировать объекты как принадлежащие к определенному стилю.

Предложенные В. Г. Лисовским характеристики не позволяют создать инвариантную модель сооружения гипотетического «стиля модерн».

Авторы, пишущие о модерне как о стиле, неизбежно вступают в противоречия с собой, приводя как примеры стиля памятники, стилистически не похожие друг на друга. Действительно, невозможно определить общие стилистические черты, например, между домом Й. Ольбриха в Дармштадте и домом привратника в Парке Гуэль А. Гауди, особняком Кочубея Р. Мельцера в Санкт-Петербурге и зданием телефонной станции Л. Сонка в Хельсинки, дачей Пфепффер в Сокольниках (Москва) А. Зеленко и домом Шоя в Вене А. Лооса. Тем не менее, эти и множество подобных им по непохожести памятников являются героями статей и книг о «стиле модерн». Что бы как-то объединить контрастно не схожие объекты под «обложкой» одного стиля, авторы говорят о специфике национальных и региональных школ «стиля модерн», различных тенденциях внутри «стиля модерн», о многоликости «ипостасей стиля модерн» и, конечно, об объединяющих их «сущностях». Но если стиль так контрастно многолик (что само по себе уже странно), то, может быть, логично определить это явление как сосуществование различных тенденций стилеобразования (что ясно демонстрируют, приведенные выше примеры), а не считать модерн «полноценным стилем»?

Надо отдать должное В. Г. Лисовскому — он прекрасно чувствует эти противоречия, но разрешить их он не может. Такая фигура речи, как, — «Модерн реализовался в разных ипостасях, чем он не соответствует традиционному представлению о стилях», — не объясняет ничего. Да, от одной матери могут родиться непохожие дети, но генетический код они несут одинаковый. Явные различия «ипостасей» модерна — его стилеобразующих направлений — заключаются именно в различиях их архитектурно-исторических и культурно-философских генезисов, то есть, в различных «генетических кодах». У них были разные «родители». Но объединяет эти направления общая антиэклетическая идеология. Собственно, этому и посвящена книга, с критики которой В. Г. Лисовский начал свою статью.

Чрезвычайно показательна другая фраза автора, — «...не

удается обнаружить столь большого количества знаков и их формальной близости друг другу, какое свойственно классике и иным историческим стилям. В этом модерн можно сопоставить с эклектикой...». Таким образом, в итоге В. Г. Лисовский вплотную приблизился к точке зрения своих оппонентов, что не мешает ему в последней фразе статьи признать модерн «полноценным стилем».

Однако, указывая на сходство эклектики и модерна, необходимо видеть принципиальную разницу между ними. Мы понимаем период эклектизма не как устойчивость, но как процесс деструкции. А эпоха модерна характерна активным структурированием. Как эклектический метод не «отменил» классицизм, а сделал его равным среди многих других источников, так и архитектура эпохи модерна, боролась с «бесстильем» эклектики, порой, эклектическими средствами. Причем эта эклектичность проявлялась трояко. Во-первых, как «старый, добрый» метод «разумного выбора» исторического или современного аналога, во-вторых, как непринужденное сочетание в творчестве одного мастера произведений, относящихся к различным направлениям архитектуры эпохи модерна, и, в-третьих, как проявление в одном сооружении признаков различных направлений. Последнее и породило обилие современных ложных дефиниций, например, «рационалистический модерн», «модернизированный классицизм» и тому подобное. Нам уже приходилось доказывать, что такие, широко бытующие в научной литературе, определения по отношению к памятникам архитектуры эпохи модерна весьма уязвимы (Goryunov & Tubli, 1992).

Отчасти возвращаясь к определению «полноценный стиль», обратимся к статье М. В. Нащокиной, в которой автор, словами современников модерна и своими заключениями, фиксирует то, что модерну мешала оформиться в стиль «разница между основными версиями нового архитектурного стиля <...>. Единым стилем они так в начале века и не стали» (Nashchokina, 2000, 35). С одной стороны, вроде бы наличествовал стиль и даже с версиями, с другой — эти версии в стиль так и не трансформировались. Отмеченные противоречия

в тексте М. В. Нащокиной легко снимаются, если вместо «версий нового стиля» мы будем говорить о направлениях стилеобразования антиэклектического движения. Тем более что, по мнению автора, «понимание модерна как законченной стилевой целостности» сложилось в общественном сознании лишь в 1970-1980-е годы, когда «в понятие модерн, подчеркнем, впервые стали вкладывать смысл стиля эпохи, подразделив на несколько стилистических модификаций» (Nashchokina, 2000, 41). Далее автор перечисляет эти «модификации», и мы узнаем в них общеевропейские стилеобразующие направления антиэклектического движения архитектуры эпохи модерна, описанные в нашей с В. С. Горюновым книге еще в 1992 году: «рациональный модерн» (рационалистическое направление), «интернациональный модерн» (символистическое направление), «неорусский стиль» (национальная ветвь неоромантизма) и «неоклассицизм с модернистским уклоном» (неоклассицистическое направление).

Но от того, что в сознании советской общественности 1970-1980-х годов сложилось понимание модерна как «законченной стилевой целостности», из истории не исчезли противоречия, которые переживала архитектура эпохи модерна на три четверти века ранее. Кроме того, совершенно неприемлема подмена категории «архитектурный стиль» весьма условным культурологическим понятием «стиль эпохи» — абстракцией более высокого уровня и относящейся к другой научной дисциплине. И стилеобразующие направления (по Нащокиной — «модификации». Кстати, как можно модифицировать то, что еще «не оформилось»?) архитектуры модерна возникли не в результате озарения общественного сознания 1970-1980-х годов, а являлись реальностью архитектурного процесса модерна, были ясны идеологам антиэклектического движения и ярко отражены в их полемической публицистике. Мы изучаем не мифы общественного сознания последней четверти XX века, а ситуацию в истории архитектуры рубежа XIX-XX столетий, факты и памятники которой свидетельствуют об отсутствии в модерне искомой «стилевой целостности». И при этом, желательно не терять принцип историзма.

«Противоречие» — ключевое слово в сочинениях о модерне. Например, по меньшей мере, полсотни раз оно повторяется на страницах исследования Д. В. Сарабьянова (Sarab'yanov, 1989), к которому мы еще вернемся. Противоречивость стилевой практики архитектуры эпохи модерна была результатом крайней противоречивости теоретических установок. Они порой настолько полярны, что способны опровергнуть, казалось бы, любую попытку их терминологического обобщения. Может быть, назовем модерн «стилем противоречий» или «стилем парадокса», или «стилем контрастов» и закроем эту тему? Но игрой в слова явления не объяснить. Противоречия и парадоксы модерна не были органичным стилеобразующим приемом, а являлись следствием не пережитой эклектики и, более всего, результатом перекрестного влияния стилеобразующих направлений друг на друга. Не сумев разрешить противоречия эклектики, архитектура модерна использовала их для достижения специфических художественных эффектов. Модерн эстетизирует противоречие, но не достигает уровня великой барочной «гармонии противоречий», когда контрастность форм становится доминантным образным средством. Так же трудно назвать модерн «стилем в пути», потому что путей стилеобразования было несколько, и вели они в разные стороны.

Противоречиям модерна была посвящена специальная статья В. С. Турчина (Turchin, 1977), содержание которой позволяет читателю предположить, что не может один стиль как целеполагаемая система быть выражением множества столь противоречивых сущностей. Логично согласиться с тем, что мы имеем дело с несколькими стилевыми линиями *незавершенного стилеобразующего процесса*. Исчерпанность, ограниченность эклектического метода, как бы «остановившего» развитие архитектурной культуры, вызвали внутри нее структурирующие тенденции стилеобразования, получившие свое высшее выражение в эпоху модерна. Однако необходимо сказать, что отдельные направления архитектуры модерна

(например, символистическое направление) объективно выработывали свои довольно стойкие стилеобразующие формальные признаки, поддающиеся описанию. Но никакого единого «стиля модерн» не существовало. И разнообразнейшее наследие памятников архитектуры эпохи модерна подтверждает этот вывод, демонстрируя ярко выраженные основные тенденции антиэклектического движения: рационализм, символизм (иррационализм), неоромантизм, неоклассицизм. Они, по сути своей, являлись вариантами ответов на гипотезу, поставленную культурой перед архитектурной мыслью эпохи. Почему же этого не видят адепты концепции «стиля модерн»? Попробуем ответить на этот вопрос.

Мы подходим к более сложным проблемам – причинам фундаментальной ошибки В. Г. Лисовского, заключающимся в его крайне расплывчатом понимании содержания термина «стиль». В. Г. Лисовский пишет о «традиционных» представлениях о стилях, но таковых не существует! Стиль – не термин, утвердившийся как плод традиции или принятый в результате конвенции, – это эстетическое понятие, родившееся в процессе превращения эстетики в науку. Можно сказать, что введение категории «стиль» А. Баумгартеном и глубокое изучение этого понятия Гегелем и превратило эстетику в научную философскую дисциплину. Мы, исследователи архитектуры, только взяли у эстетиков этот термин «в аренду», порой используя его небрежно или не по назначению. Однако философы постоянно следят за чистотой использования этого термина.

В. С. Горюнов и я в своих исследованиях, в их эстетико-философском аспекте, всегда опирались на положения школы выдающегося российского эстетика М. С. Кагана. В том числе и на его требования высокой корректности применяемой терминологии, – «Ибо нет для науки ничего более опасного, чем неопределенность употребляемых понятий» (Kagan, 1997, 27), – говорил он. Стиль для М. С. Кагана всегда *«диктуется определенным содержанием, но сам он является качеством формы, прототипом ее строения»* (Kagan, 1997, 443) и никогда не подменяется сущностными надстилевыми моментами. Для концепции М. С. Кагана, это принципиальное положение,

связывающее его с его великими предшественниками.

Философы прекрасно знают то место, на котором могут «поскользнуться» некоторые исследователи, когда, применяя термин стиль, они смешивают видимости и сущности. Еще В. Гегель, определяя диалектику этих понятий в своей «Эстетике», спрашивал, — «Существенна ли видимость для сущности? — и отвечал на свой вопрос, — Существенна. Ибо сущность предстает перед нами в видимом виде». Этот философский образ «видимого вида» сущности, то есть, — материализованной сущности, применительно к архитектуре, и есть стиль. Однако будет вульгарным полагать, что сущность материализуется в стиле в иллюстративном виде. Сущности присутствуют в стиле, но в имплицитном состоянии, привнесенным нашим сознанием. Именно наличие имплицита позволяет стилю, не теряя своей телесности, рассказать нам больше, чем мы видим. Здесь и находится та полянка, на которой мы путаемся в двух соснах видимости и сущности, подменяя одно другим.

В своем понимании содержания термина стиль по отношению к модерну В. Г. Лисовский считает, что в отличие от жестко формализованных систем «классических» стилей, морфология которых обеспечивала им относительно легкую визуальную идентификацию, «в модерне, и в особенности в архитектуре модерна, дело во многом обстоит иначе. Заключение о принадлежности к этому направлению того или иного произведения следует делать на основании рассмотрения, **не сколько внешних формальных, сколько глубинных «сущностных» признаков** (выделено мною — М. Т.), отвечающим принципиальным творческим установкам, характерным для “нового стиля”». Вот поэтому В. Г. Лисовский апеллирует более к сущностям, так как поразительное визуальное разнообразие архитектуры эпохи модерна не дает возможности свести ее к единому терминологическому знаменателю. Но у стиля не может быть «сущностных признаков», по определению, потому что *стиль материален, он есть объективная реальность, данная нам в ощущениях, а сущность есть идеальная реальность, данная нам в представлениях.*

Надо сказать то, что подобная некорректная трактовка

понятия стиль характерна не только для В. Г. Лисовского, но и для многочисленных авторов, пишущих о «стиле модерн». И тому есть серьезные причины. В периоды господства в культуре концепций модернизма и авангардизма произошло расшатывание, а, далее, в постмодернизме, и отказ эстетики от традиционных классических категорий. Эти мощные культурные движения вводили новые формулировки или порой нагружали своим смыслом старые термины. Ни авангардизму, ни постмодернизму было не нужно понятие стиль, потому что они были течениями более мировоззренческими, чем художественными, и не нуждались в закрепленных формальных системах. Это предельно точно сформулировал В. С. Турчин, — «Характерно, что в авангардизме нет стилей, ибо нет понятия формы» (Turchin, 1993, 16). Эстетика постмодернизма выступала в виде критики, в которой подверглись интерпретации основные эстетические категории. Стиль, если и возникал в произведениях постмодернистов, то как объект иронии, пародии. Да и как могло существовать понятие стиль (*формальной системы*) в постмодернистских представлениях о мире, который по их убеждениям не поддается систематизации? Вероятно, можно говорить о стиле постмодернистского мышления. Но не о «стиле постмодернизма».

Второй процесс, повлиявший на размывание содержания понятия стиль, заключался в том, что за последние тридцать лет российская культурология, освободившись от советских идеологических табу, пройдя процесс самоосознания, начала активно влиять на гуманитарные дисциплины, в том числе и на искусствоведение. Культурологи стали пользоваться термином стиль как понятием обобщающим группу определенных признаков общественных процессов и явлений. При этом границы термина оказались необычайно эластичны. Например, Н. Б. Лебина, говоря о «большом стиле» сталинской эпохи, пишет, что «монополия советской власти на продажу водки явилась одним из первых признаков формирования большого стиля» (Lebina, 2015, 333). Таким же признаком «большого стиля» этот автор признает возведение и пафосный характер высотных зданий в столице СССР. Термин стиль покрывает, в данном случае, и направленность законодательства в сфере торговли, и

реальную «имперскую» стилистику в области архитектуры. Но этот прием обобщения в контексте книги Н. Б. Лебиной не вызывает у нас возражения, ибо речь здесь идет о *стиле поведения* власти как системы, имеющей своей целью самосохранение, а методом достижения цели — тотальную идеологию, нормирование и принуждение.

Но возникает вопрос — почему такая свобода в содержании термина допустима в культурологии, но неприемлема в тексте об архитектуре? Причина этого допущения в том, что у искусствоведения и культурологии *разные предметы исследования*. Культурология занимается изучением *общих связей* различных форм культурного существования человека, векторами ментальностей, *процессами* смен культурных формаций, поведением и деятельностью людей, а также общественных групп и организаций. А искусствоведение исследует все аспекты искусства (исторические, социальные, философские) через *конкретные памятники* живописи, скульптуры и архитектуры и других видов искусств.

Однако философы в наши дни отмечают, что за период господства авангардизма и постмодернизма «не все традиционные категории классической эстетики канули в небытие или были заменены. Такая известная категория как стиль оказалась весьма востребованной и созвучной времени» (Suvorova, 2012, 345). Более того, в последнее десятилетие в лоне кагановской эстетической школы категория стиль вновь подверглась глубокому изучению именно в ее отношениях с культурой. Мы имеем в виду капитальное исследование Е. Н. Устюговой, на первых страницах которого автор отмечает произвольность, царящую в сфере употребления этого понятия в условиях «несовершенства методологии гуманитарного знания, допускающего использования научно не строгих понятий» (Ustyugova, 2006, 4).

Автор, кроме прочих проблем, рассматривает и интересующий нас вопрос, — не утратила ли категория стиль традиционную трактовку и, следовательно, инструментальность? Е. Н. Устюгова отмечает, что в сфере исследований современных *процессов культуры* «традиционные трактовки сущности стиля утрачивают сегодня теоретическую

значимость» (Ustyugova, 2006, 5). Примерно то же мы отметили несколько выше. Но в тех ситуациях, пишет далее автор, когда происходит «употребление термина “стиль” для нужд той или иной дисциплины, связанное, прежде всего, с решением классификационных и типологических задач» (Ustyugova, 2006, 7), в зависимости от избранного подхода (описательно-типологический, структурный и др.) стиль трактуется как инструмент упорядочения материала, либо как принцип организации формы или как знак детерминации внутренних связей внешними. Поскольку статья В. Г. Лисовского и данная статья посвящены именно вопросам типологии и классификации, выводы философа имеют к нам прямое отношение, ибо в них никаких «глубинных, сущностных признаков» в определении понятия стиль не подозревается, он по-прежнему остается ведущим признаком организации художественной формы, создающим качественную характеристику предмета исследования.

\* \* \*

Аксиоматичным является признание эпохи модерна переходным периодом. Однако, утверждая это, мы должны ответить на несколько вопросов. Во-первых, переходом от чего к чему служил модерн? Во-вторых, каковы векторы этого перехода и как они сформировались? В-третьих, уникален ли в этом понятии модерн, переживала ли история искусства нечто подобное? В-четвертых, каково структурное выражение переходного состояния? Не будем затрагивать первый и второй вопросы, — читавший нашу с Горюновым книгу, может внятно ответить на них. Но два оставшихся еще требуют конкретного исследования. Понимая, что заявленные проблемы достигают диссертационного уровня, мы попробуем здесь только пунктирно наметить некоторые подходы к их решению.

Смены культурных формаций, стилей, направлений не проходят в виде опускания и поднятия занавеса для открытия новой сцены. Даже в тех случаях, когда мы ощущаем это внешне как скачкообразность, на самом деле переход осуществляется в длительных скрытых внутренних сущностных процессах. Но

чаще всего переходность явна и своеобразна, как, например, переходные периоды от готики к Ренессансу, или от ренессансной художественной культуры к Барокко. Все это великолепно описано историками искусства, и мы в данных примерах говорим о Проторенессансе или Маньеризме. Имеется много, скажем пока осторожно, совпадений с модерном в характере отношений Маньеризма к Ренессансу (разрушение целостности его эстетического идеала) и унаследовании культурой Барокко формальных достижений Маньеризма. Возможно, ответы на некоторые наши вопросы к модерну можно получить, обратившись к Маньеризму с его панэстетизмом, самолюбованием и восприятием своего века «наиболее культурным и рафинированным» (Silyunas, 2000, 42). Несомненные черты переходности от барокко к классицизму носило и рококо. М. Н. Микишатъев отмечает, что «рококо <...> осталось типично *переходным стилем* и в этом своем качестве оно готово щедро одарить нас парадоксами и курьезами» (Mikishat'ev, 2008, 265).

Можно сказать, что процесс переходности всегда проявляется как закономерность в развитии искусства, когда идеалы и нормы крупных устойчивых культурных формаций вступают в противоречия с неизбежно возникающими новыми тенденциями, когда в художественной практике присутствуют одновременно и «старое», и «новое». Причем, «новое» выступает в форме веера эстетических гипотез, и неизвестно, которая из потенциальной станет реально «новой». В переходный период одновременно сосуществуют стилеобразующие и стилеразрушающие тенденции, консервативные и новаторские движения, разрушается монизм общей художественной идеи как системы, путем разрыва связей между её компонентами, которые могут становиться основой новых стилеобразующих тенденций. Несомненно, переходные периоды переживали и искусство Древнего Египта, и античная художественная культура. И в этом смысле путь от распада классицизма до, так называемой, «современной архитектуры» (не столь уж длительный по историческим меркам), есть типичный переходный период, имеющий свои стадии. В эклектике и модерне присутствовали одновременно и прошлое, и

настоящее, и будущее архитектуры. Именно поэтому динамичная стилистическая полифония модерна не может быть названа стилем, — это значительно обеднит наши представления об ее архитектурно-художественном богатстве и ограничит наши возможности ее изучения. Неким аналогом данной ситуации может служить эпоха Возрождения, образ которой имеет необычайную целостность в нашем историческом восприятии, но, тем не менее, говорить о «стиле Ренессанс» в архитектуре Возрождения мы можем только с большой долей условности и массой оговорок. Да и нет в этом методической необходимости.

Концепция «стиля модерн» — это рудимент архаичной примитивной позитивистской, эмпирической концепции истории искусств как истории смены стилей, то есть как статичной замкнутой линейно развивающейся структуры, динамика которой зависит только от тех или иных внешних факторов. В то время когда модерн проявился как *многовекторный поток стилетворчества*, а эпоха модерна является для исследователя хрестоматийным примером синергетического пространства. То есть, сложно организованной саморазвивающейся «открытой» многоцентральной структурой нелинейного типа, в которой, как пишет Е. Н. Устюгова, — «борются два начала — структурирующее и рассеивающее. Структурирование происходит вокруг неких точек притяжения общих целевых ориентаций, идеалов и тенденций развития» (Ustyugova, 2006, 147) и при определенных условиях система переходит от хаоса к порядку. Только такой синергетический подход дает нам резкость панорамного зрения на историческую картину стилевой многогранности модерна от Самары до Барселоны. И импульсами в этой синергетической стихии являлись не столько Талашкино или Вена, сколько *идеи*, питавшие стилеформирующие тенденции (именно таков был принцип построения нашей книги еще в 1992 году). И в этом смысле архитектура эпохи модерна предстаёт перед нами исторической формой стилистической практики, присущей переходным синергетическим периодам.

Выше мы упомянули книгу Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн», которая своим названием служит веским аргументом

концепции В. Г. Лисовского. Это исследование значительно тем, что подвело итог раннему периоду изучения художественного наследия модерна. Автор, утверждая названием своей книги изучаемое явление как стиль, не нуждался в то время в глубоком обосновании соответствия термина и явления — у него не было оппонентов с другой точкой зрения. Но если в те годы мы могли принять его слова, — «Назвав книгу “Стиль модерн”, мы тем самым уже признали за модерном право именоваться стилем» (Sarab'yanov, 1989, 18), — то сегодня такое «доказательство» не убедительно. Однако книга Д. В. Сарабьянова оказалась выдающейся (как впрочем, и все, что выходило из-под его пера!) тем, что она фактически, по своему содержанию, стала книгой не о «стиле модерн», а первым исследованием темы «*стиль художественной культуры эпохи модерна*» и открывала направления поиска новых методов исследования *искусства как процесса*. Позже, оценивая период, в который создавалась его книга, Сарабьянов писал о нем как о времени «известной растерянности искусствоведческой науки перед лицом сложного взаимодействия разных направлений в области гуманитарного знания» (Sarab'yanov, 1998, 9). Исследователь прекрасно осознавал тупиковость искусствоведения, лишённого методических связей с другими гуманитарными науками, в особенности, с философией неклассического направления, — «Между тем, — писал он, — здесь открываются немалые возможности. Прежде всего, они заключены в использовании современных философских концепций пространства и времени. Полагаю, что не мало ценных идей можно почерпнуть у Ильи Пригожина<sup>2</sup>, в концепции синергетики, в философии нестабильности...» (Sarab'yanov, 1998, 12). Поэтому В. Г. Лисовский, ссылаясь на книгу Д. В. Сарабьянова как на авторитетнейший аргумент в защиту «стиля модерн», не учел того, что за десятилетие взгляды автора этой книги пережили процесс, как пишет о нем Г. И. Ревзин, «ухода от пройденных искусствознанием путей» (Revzin, 1998, 419), от того

---

<sup>2</sup> Пригожин И. Р. (1917-2005) — бельгийский физхимик, философ, лауреат Нобелевской премии (1977), создатель теории диссипативных структур — одного из направлений общего междисциплинарного движения, называемого в России вслед за немецким физиком Г. Хакеном синергетикой.

искусствоведения, которое «представляет собой маргиналию гуманитарного знания» (Revzin, 1998, 427).

## REFERENCES

- Goryunov, V. & Tubli, M. (1992). К вопросу о классификации архитектурных направлений конца XIX – начала XX вв. (методологический аспект) [On the Classification of Architectural Trends late 19 – Early 20 Centuries. (methodological aspect)]. In T. Slavina (Ed.), *Arkhitektura Peterburga. Materialy issledovaniy* [Architecture of Petersburg. Research Materials] (Part 1) (50-62). St. Petersburg: Ingriya. (in Russian).
- Goryunov, V. & Tubli, M. (2013). *Arkhitektura epokhi moderna* [Architecture of the Modern]. St. Petersburg: Palazzo. (in Russian).
- Kagan, M. (1997). *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science]. Saint-Petersburg: Petropolis. (in Russian).
- Lebina, N. (2015). *Sovetskaya povsednevnost': normy i anomalii* [Soviet Daily Life: Norms and Anomalies]. Moscow: Novoe lileraturnot obozrenie. (in Russian).
- Lisovskii, V. (2014). Stil' modern: problemy identifikatsii i sistematizatsii naslediya [Modern: Problems of Identification and Systematization of Heritage]. In S. Levoshko (Ed.), *Arkhitektura epokhi moderna v stranakh Baltiiskogo regiona* [Architecture of the Modern in the Baltic Sea Region] (9-15). St. Petersburg: Kolo. (in Russian).
- Mikishat'ev, M. (2008). Paradoksy "rannego klassitsizma" ili kur'ezy rokoko [Paradoxes of "Early Classicism" or Curiosities of Rococo]. In *Kur'ez v iskusstve i iskusstvo kur'eza* [Curiosity in Art and the Art of Curiosity]. Proceedings of the XIV Tsarskosel'skaya Conference (263-275). St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitaja. (in Russian).
- Nashchokina, M. (2000). Sud'ba mimoletnogo stilya (eshche raz o russkom moderne) [The Fate of a Fleeting Style (Once again about Russian Modern)]. In L. Kirikova (Ed.), *100 let peterburgskomu modernu* [100 Years of Petersburg Modern]. Proceedings to the scientific conference (25-43). St. Petersburg: Alt-Soft. (in Russian).
- Revzin, G. (1998). Sintez Sarab'yanova [Sarabyanov's Synthesis]. In D. Sarab'yanov, *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian Painting. Memory Awakening]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Saparov, M. (1981). Ponimanie khudozhestvennogo proizvedeniya i terminologiya iskusstvoznaniya i literaturovedeniya [Understanding the Work of Art and the Terminology of Art History and Literary

- Criticism]. In A. Bushmin (Ed.), *Vzaimodeistvie nauk pri izuchenii literatury* [The Interaction of Sciences in the Study of Literature] (214-243). Leningrad: Nauka. (in Russian).
- Sarab'yanov, D. (1989). *Stil' modern* [The Modern]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
- Sarab'yanov, D. (1998). *Russkaya zhivopis'. Probuzhdenie pamyati* [Russian painting. Memory awakening]. Moscow: Iskusstvoznanie. (in Russian).
- Silyunas, V. (2000). *Stil' zhizni i stili iskusstva* [Lifestyle and Styles of Art]. St.Petersburg: Dmitriy Bulanin. (in Russian).
- Suvorova, I. (2012). *Sovremennaya estetika i predmet ee issledovaniya* [Modern Aesthetics and the Subject of Her Research]. In N. Golik (Ed.), *Al'manakh kafedry estetiki i filosofii kul'tury SPbGU* [Almanac of the Department of Aesthetics and Philosophy of Culture of St. Petersburg State University], 3 (344-346). St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU. (in Russian).
- Turchin, V. (1977). *Sotsial'nye i esteticheskie protivorechiya stilya modern* [Social and Aesthetic Contradictions of the Modern]. *Vestnik Moskovskogo universiteta (Istoriya)* [Bulletin of Moscow University (History)], 6, 65-81. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (in Russian).
- Turchin, V. (1993). *Po labirintam avangarda* [According to the Labyrinths of the Avant-garde]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (in Russian).
- Ustyugova, E. (2006). *Stil' i kul'tura: opyt postroeniya obshchei teorii stilya* [Style and Culture: the Experience of Building a General Theory of Style.]. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU. (in Russian).