

АРХИТЕКТУРА «РУССКОЙ ДЕРЕВНИ» НА ПАРИЖСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1900 Г. И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ «НЕОРУССКОГО СТИЛЯ»

А. В. ХАРИТОНОВ

Проблема «национального стиля», которая существовала в России начиная с петровских времен, претерпела с течением времени множество модификаций. Наиболее остро этот вопрос встал во 2-й пол. XIX в., когда истоки «русского» в отечественной архитектуре усматривали то в архитектуре Византии и Древней Руси, то в русской архитектуре XVII в., то в деревянной архитектуре Русского Севера. Обращение к последней традиции произошло в самом конце столетия и связано с рождением «неорусского стиля». Любопытно, что его кристаллизация произошла на Парижской выставке 1900 г., в облике Русского кустарного отдела, возведенного стараниями участников абрамцевского кружка и представшего в виде нескольких связанных между собой деревянных сооружений. Предложенная работа посвящена анализу указанных построек, выявлению истоков их появления на Парижской выставке, что немислимо вне погружения в художественные процессы России рубежа XIX–XX вв. В статье будет обращено внимание на деятельность абрамцевского кружка, в художественной среде которого и произойдет зарождение «неорусского стиля» с его непосредственной передачей живописных и архитектурных образов. Отдельно мы остановимся на работах художников Абрамцево в области сценографии, так как художественные решения, найденные ими при работе над театральными декорациями, отразятся и на их будущих архитектурных проектах.

Рассматривая многочисленные архитектурные памятники России и Европы эпохи историзма, которые взирают на нас практически на каждой улице любого города, невольно поражаешься той стилевой многоликости сооружений, которые возводились в одно и то же время и порой одними и теми же мастерами. Неминуемо, как кажется, возникает ощущение сновидения. Ведь только во сне взаимоисключающие явления (стили), вырванные из контекста временного и географического, могли соседствовать друг с другом, но вместе с тем одновременно являться выразителем чего-то единого — некоей идеи, которая с пробуждением обычно ускользает, но которая вновь и вновь волнует и принуждает к поиску образного своего воплощения в архитектуре. Это ощущение парадоксальности лишь усиливается, если начинаешь изучать феномен «русского стиля», ставший животрепещущим вопросом для нескольких поколений властителей, теоретиков архитектуры, писателей и общественных деятелей 2-й пол. XIX — нач. XX в.

В отечественном искусствознании в течение продолжительного времени существовала традиция рассматривать указанный период как время упадка, как потерю некогда заявленного пути развития и нескончаемых попыток его снова обрести¹. Но именно этот поиск, пожалуй, наиболее интересен в проблемном поле архитектуры означенного времени, впрочем, как архитектуры вообще, так как чудесным образом в конечном итоге приводит к рождению чего-то нового и уникального, того, что в наиболее гармоничной форме воплощает истинные художественные возможности времени и эпохи.

Подтверждение сказанному мы находим и в рождении художественного течения, предопределившего, с одной стороны, один из путей развития модерна в России, а с другой — продемонстрировавшего наиболее поэтическое восприятие русской архитектурной традиции прошлого, следствием чего стала иллюзия, правда недолгая, обретения национального стиля в отечественной архитектуре. Речь здесь, разумеется, идет о «неорусском стиле».

Уникальность этого нового явления в строительстве заключается уже в том, что история его начинается вовсе не с архитектуры, а с пластических и изобразительных искусств; не с теоретических трактатов, а с полотен и предметов домашнего интерьера, осуществленных живописцами и декораторами абрамцевского кружка. Именно смена иерархии в основных видах искусства, точнее ее устранение, отказ от слепого следования памятникам прошлого и приход к личному, эмоциональному их восприятию становятся новыми принципами работы в достижении желаемого органического единства при строительстве будущего здания, когда архитектурные, пластические и живописные приемы сливаются друг с другом. Последнее, стоит отметить, предполагало универсальность умений самого проектировщика, способного одинаково мыслить и в изобразительных, и в пространственных искусствах.

В этой связи можно считать, что абрамцевский кружок стал местом зарождения «неорусского стиля» не только с точки зрения применения указанных новых принципов формообразования, что, в частности, было продемонстрировано при строительстве церкви Спаса Нерукотворного и других построек Абрамцево, но и с позиции возрождения артельного принципа работы, существовавшего в средние века. Подобное единство творческих усилий в достижении желаемого результата было блистательно продемонстрировано во время создания и реализации на Парижской выставке 1900 г. проекта Русского кустарного отдела — архитектурного ансамбля, в котором указанные принципы формообразования получили свою кристаллизацию и в дальнейшем широко применялись в строительной практике России начала XX в.

Однако в связи с этим возникает вопрос, почему только через 20 лет с момента создания знаменитой церкви в Абрамцево мы можем говорить об окончатель-

¹ О проблеме оценивания советскими и иностранными учеными значимости архитектуры 2-й пол. XIX в. и связи этих взглядов с воззрениями современников на положение дел в архитектуре указанного времени см.: *Бицадзе Н. В.* Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. М., 2009. С. 5–37; *Печенкин И. Е.* Русская архитектура в культурном контексте 1890–1910-х гг. // *Очерки русской культуры. Конец XIX — начало XX века.* М., 2016. Т. 3. С. 437–439.

ном становлении «неорусского стиля» как отдельного художественного течения в культурной жизни России и почему это произошло не на родной земле, а в Париже, в процессе возведения временного павильона(!)?

Ответы, как кажется, мы сможем найти, если, во-первых, обратимся к анализу самого кустарного отдела, этому удивительному сочетанию декоративных и строительных решений, где новая, но весьма условная языковая система была явлена как в предметах домашнего обихода, так и в облике всего ансамбля; во-вторых, обратимся к истокам «неорусского стиля», которые, как кажется, подскажут нам путь к правильному пониманию и восприятию рассматриваемых павильонных построек; в-третьих, определим значение выставочного пространства Парижской выставки в судьбе этого архитектурного феномена.

Итак, «Русская деревня», именно так называли наш кустарный отдел французы², была выстроена в весьма неудачном месте между зубчатой стеной величественного сооружения Павильона Русских Окраин (арх. Р. Ф. Мельцер) и правым крылом дворца Трокадеро³. Представлен он был четырьмя отдельными, тесно поставленными бревенчатыми сооружениями, явно воспроизводившими своим обликом архитектуру Севера XVII в.⁴ Автором проекта будущего кустарного отдела выступил К. А. Коровин. В его осуществлении ему помогали архитектор И. Е. Бондаренко, руководивший русскими плотниками при строительстве указанных павильонов, художники А. Я. Головин, Н. М. Давыдова, Н. А. Клодт, помогавшие Коровину в работе над эскизами, а также Е. Д. Поленова, М. В. Якуничкова и М. А. Врубель, чье художественное мастерство проявило себя в создании предметов домашнего обихода. Что касается внешнего декора дверей, окон, то они были выполнены «кустарем Поляковым и другими ремесленниками из местечка около монастыря Троицы (Троице-Сергиевого монастыря) по эскизам указанных художников»⁵. Важно отметить, что основные работы по организации «Русской деревни» происходили в Москве и заняли почти два года⁶. По их окончании павильоны в разобранном виде были привезены в Санкт-Петербург, а затем были погружены на пароход и отправлены в Париж⁷.

Говоря непосредственно об особенностях организации этой «деревни», мы отмечаем, что в своей структуре она имела четкую осевую композицию. На центральной оси расположились несколько разновеликих деревянных сооружений с высокими трапециевидными и заостренными кровлями и многочисленными

²Decorative Kunst. 1900, сентябрь. № 12. С. 480–488.

³См.: *Никитин Ю. А.* Архитектура выставочных павильонов на всемирных и международных выставках // Проблема синтеза искусства и архитектуры. М., 1977. Вып. 7. С. 68–78.

⁴См.: *Коган Д.* Константин Коровин. М., 1964. С. 127.

⁵Decorative Kunst. 1900, сентябрь. № 12. С. 480–488.

⁶См.: *Головин А. Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / А. Мовшенсон, сост. Л.; М., 1960. С. 69–70, 73.

⁷Здесь и далее основные сведения, позволяющие воспроизвести облик и внутреннее убранство павильонов Русского кустарного отдела, были взяты из следующих источников: Наши плотники в Париже: Из воспоминаний участника «ЭКСПО-1900» // Политический журнал. Архив № 14 (109). 2006. 17 апр. URL:<http://web.archive.org/web/20130426061454/http://www.politjournal.ru/index.php?action=Articles&dirid=50&tek=5478&issue=155> (дата обращения: 25.02.2014); РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 1. Ед. хр. 24.

растительными и зооморфными узорами в местах дверных проемов и наличников. Среди собранных русскими плотниками павильонов выделялись трехчастный павильон, где была представлена основная продукция; открытая галерея, которая демонстрировала все, что выставлялось на продажу на деревенской ярмарке; стилизованный терем XVII в., воспроизводивший женскую часть боярского дома; и, наконец, деревянная церковь с иконами.

Благодаря имеющимся у нас сведениям и дошедшим до нас «Запискам художника — архитектора» И. Е. Бондаренко, мы можем восстановить наиболее достоверное представление о «Русской деревне»⁸ (ил. 1, 2).

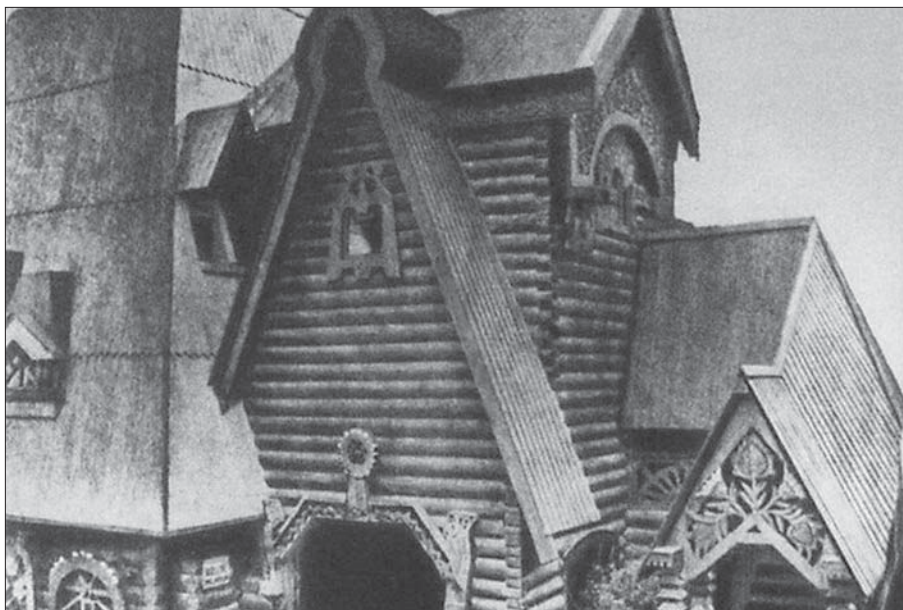
Начиналась она «рубленой церковкой, по типу северных русских церквей». Ее стены заканчивались высоким шатром, крытым деревянным гонтом и украшенным «чешуйчатой деревянной черепицей». В сруб церкви вело северное крылечко «на столбиках с открытой площадкой». Внутри здание оставалось также обтесанным срубом, а кровля была открыта и украшена деревянной резьбой. Что же касается продукции этого сооружения, то она была представлена изделиями различных русских монастырей. К церкви, как пишет Бондаренко, примыкало небольшое теремное сооружение «по типу боярских светлиц XVII века». Среди горницы стоял накрытый скатертью стол, а по обе стороны от него восседали манекены боярской семьи, одетые в старинные костюмы XVII в. из коллекции Н. Л. Шабельской.

Далее архитектор указывает, что «уголок» кустарного отдела был представлен крытой галереей, изображавшей «старую русскую ярмарку», специально для



Ил. 1. Коровин К. А., Бондаренко И. Е. «Русская деревня». Париж, 1900 г. Фрагмент

⁸ РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 1. Ед. хр. 24.



Ил. 2. Коровин К. А., Бондаренко И. Е. «Русская деревня». Париж, 1900 г. Фрагмент

которой он купил в Городце, на Волге, многочисленные сундуки, кафтаны, кушаки, рукавицы. «Все это перемешивалось с разноцветными тканями нашего народного ситца, и заканчивалась эта лавчонка подбором деревенских пряников, особенно из Городца и Твери, столь памятных нам фигур всадников, лошадей, петухов, барынь и т. п.»⁹.

Что касается трехчастного павильона, то он начинался так называемой комнатой в стиле «Art nouveau»¹⁰. Все представленное здесь убранство, как отмечает Бондаренко и респондент «Вестника Европы», было сделано крестьянами-кустарями по рисункам известных нам художников. Так, например, по эскизам А. Головина были созданы окна в самом домике, длинная скамья, табуретки, различные шкатулки¹¹. Многочисленные ковры создавались на основе рисунков упомянутой нами Н. М. Давыдовой, М. В. Якунчиковой и Е. Д. Поленовой, а изразцовая печь была выполнена по рисункам М. А. Врубеля.

За комнатой «Art nouveau» шла комната, где были представлены вещи кустарей самых разных областей: кавказское оружие и разные серебряные изделия, новоторжская вышитая обувь, всевозможные вышивки и кружева. Последняя комната была обозначена русской лавкой с большими вытянутыми в ширину дугообразными окнами, где были разложены вещи по большей части домашнего обихода и разной утвари из сельской жизни.

⁹ РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 1. Ед. хр. 24.

¹⁰ Всемирная выставка в Париже 1900-го года // Вестник Европы. 1900. № 5 (май). С. 324.

¹¹ См.: Там же.

Приводя подобное описание, мы в то же время не должны упускать из виду ту высокую художественную ценность, которая была свойственна как экспонируемым предметам, так и самой архитектуре с ее декорированным интерьером.

Вот что писал по этому поводу обозреватель «Нивы»: «У стен Кремля лепится, как это и было еще сравнительно недавно, ряд деревянных избушек — это Кустарный отдел. Мне еще никогда не приходилось видеть нашего Кустарного отдела, выставленного столь полно и живописно...»¹²

Не менее интересно звучит замечание А. Бенуа: «...но это пустяки — неудачное название не может умалить художественного достоинства вещи, и, несмотря на это, Кустарный отдел остается и по своему внешнему виду, и по тем коллекциям народного производства, которые размещены в нем, нашим самым интересным, самым художественным экспонатом...»¹³ и т. д. (ил. 3).

Подтверждение приведенным свидетельствам мы находим и в дошедших до нас рисунках и фотографиях «Русской деревни». При их разглядывании невольно возникает ощущение сказочного явления, которое, как кажется, заключено в самой строительной организации отечественного ансамбля. Вытянутые в один ряд деревянные избушки и теремки как будто воспроизводят знакомую линейность или лубочность сказочного повествования. Причудливые архитектурные объемы, которые «выглядывают» друг за другом, словно сами становятся фантастическими персонажами, а подчеркнутый контур рисунка кровель, изящная



Ил. 3. Коровин К. А., Бондаренко И. Е. «Русская деревня». Париж, 1900 г. Фрагмент

¹² Нива. 1900. № 29. С. 579.

¹³ Бенуа А. Н. Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17–18. С. 108.

резьба на фасадах и наличниках, а также многочисленные растительные и зооморфные знаки вместе с предметами интерьеров русских построек создают в еще большей степени ощущение былинного предания. В то же время уже здесь можно говорить, что немаловажным приемом в создании подобной иллюзии «волшебной деревни» становится изменяющаяся при движении картина соотношения объемов деревянных сооружений. Однако подчеркнем, что подобный композиционный принцип проявляет себя только при круговом обзоре органически соединенных в единую архитектурную материю строений терема, церкви и галереи. Настоящее же воплощение подобного «симфонического»¹⁴ принципа выстраивания павильонных сооружений мы находим годом позже на международной выставке в Глазго, когда Ф. О. Шехтель уже откроет для себя те огромные возможности нового типа архитектурной системы, сложившейся в «неорусском стиле», и будет занят достижением различных оптических эффектов. К примеру, в ансамбле Глазго он использует особый музыкальный или, скорее, кинематографический эффект постоянно меняющихся картин взаимосвязи объемов различных отделов комплекса в зависимости от точки их рассматривания (ил. 4).

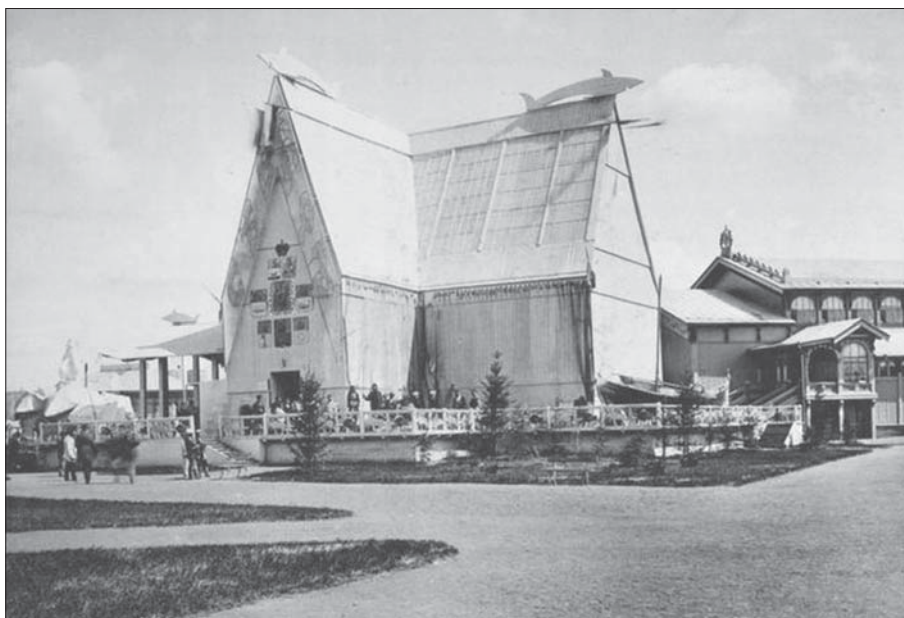
Приведенное описание деревянных павильонов, представлявших Россию на выставочной площадке Парижского смотра, позволяет сделать несколько важных выводов. Так, на примере особенностей «Русской деревни» мы можем говорить о программном сооружении «неорусского стиля», который качественно отличается не только от указанных ранее архитектурных работ мастеров Абрамцево, но, что не менее важно, и от другого павильона, авторство кото-



Ил. 4. Шехтель Ф. Павильоны на всемирной выставке в Глазго. 1901 г. Горный отдел

¹⁴ Кириченко Е. И. Федор Шехтель. М., 1973. С. 51.

рого также принадлежало К. Коровину, представленного в виде деревянного сруба с высокой заостренной кровлей и маленькими окнами на Всероссийской Нижегородской выставке в 1896 г. При их беглом сравнении можно видеть, что Коровин в своих поисках декоративных решений пошел совершенно другим путем в сравнении со строго-аскетичным павильоном «Крайнего Севера» — сооружением, чья эстетика в большей мере тяготеет к модерну, его рациональной или строгой ветви¹⁵. Но в то же время, и там и там дает о себе знать известная продуманность рисунка деталей, их контура, равно как логическая обоснованность их употребления, что естественным образом приводит к мысли о восприятии архитектурных проблем Коровиным в первую очередь как живописных. В связи с этим нельзя игнорировать личности самих архитекторов, которые помогали Коровину в реализации проектов временных павильонов, — И. Е. Бондаренко и Л. Н. Кекушева соответственно, которые восприняли идеи художника и удачно претворили их в жизнь¹⁶ (ил. 5).



Ил. 5. Коровин К. А., Кекушев Л. Н. Павильон Крайнего Севера на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде. 1896 г.

¹⁵ О подобной «пионерской» роли К. А. Коровина в развитии архитектуры русского модерна писала Е. И. Кириченко: *Кириченко Е. И. Художники абрамцевского кружка и становление архитектуры модерна в России // Константин Коровин и его эпоха; Анна Голубкина: материалы научных конференций / Ред. коллегия: О. Д. Отрашенко, Л. И. Иовлева, Т. В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 60.*

¹⁶ О руководящей роли архитекторов в строительстве указанных павильонов указывали в своих работах, в частности, М. В. Нащокина и Ю. А. Никитин: *Нащокина М. В. Лев Кекушев. Архитектурное наследие Москвы. М., 2012. С. 16; Никитин Ю. А. Выставочная архитектура России XIX — начала XX века. СПб., 2014. С. 300.*

Вместе с тем нельзя обойти стороной то судьбоносное соседство на Парижской выставке построек кустарного отдела с «Павильоном Русских Окраин», также на проходившем смотре призванным воплотить исконно «русские мотивы». Этот колоссальный бутафорский ансамбль Р. Ф. Мельцера, занимавший территорию в 4400 кв.м., был представлен замысловатой системой взаимосвязанных сооружений, которые в утрированной форме воспроизводили основные сооружения Московского Кремля. Деревянные постройки «Русской деревни», примыкавшие к одной из «крепостных стен» «Павильона Окраин», буквально были скрыты за массивом его величественных стен и башен (ил. 6). Отсюда и должен был возникать эффект неожиданности для всякого посетителя нашего отдела, когда среди множества бутафорских построек вдруг обнаруживалось нечто одухотворенное и органическое, то, что вызывало восторг не экзотичностью своего облика, а изысканностью своего архитектурного языка.

Гений места, имея в виду пространство всемирной выставки, позволил встретиться двум обозначенным линиям национального стиля. Но если сооружение Мельцера можно рассматривать как последнюю яркую попытку сохранить восприятие «национального» посредством механической компоновки древнерусских форм, то павильоны «Русской деревни» неповторимой пластичностью своего архитектурного строя на весь мир заявляют о «неорусском стиле» как правопреемнике в воплощении национального и самобытного и в то же время свидетельствуют исход полувекковой традиции выстраивания национальных сооружений, застывшей в облике рафинированного «Павильона Русских Окраин». Важно обратить внимание на тот парадокс, что истоки «русского стиля», в частности в творчестве И. П. Ропета и В. А. Гартмана, как и новые тенденции в



Ил. 6. Мельцер Р. Ф. Павильон Русских Окраин. Париж, 1900 г.

формообразовании и формочувствовании в национальной архитектуре мастеров Абрамцево, изначально проявили себя в декоративно-прикладном искусстве и живописи. Но, как мы видим, разница заключалась в том, что первые пытались буквально воспроизвести интересующие их художественные формы, а вторые воспроизводили личное восприятие этих форм. Об этом, в частности, писала Е. А. Борисова: «Они (художники) впервые заинтересовались тем, как изображали древнюю архитектуру мастера иконописи, т. е. обратились не к самой натуре, а к ее восприятию и обобщенной трактовке...»¹⁷.

Продолжая эту тему, вновь констатируем, что «неорусский стиль» формировался преимущественно через восприятие древнерусской каменной и деревянной архитектуры пластическими и изобразительными средствами. Однако еще одним не менее важным источником формирования указанного стиля стало оформление участниками Абрамцевского кружка театральных декораций, при работе над которыми «единство мамонтовцев получало конкретное выражение, утверждалось и прочно закреплялось»¹⁸. Именно этот отдельный вид искусства можно рассматривать как переходный этап к воспроизведению образов древнерусской архитектуры непосредственно в материале. В этом смысле важнейшим событием становится создание Саввой Мамонтовым в 1881 г. Русской частной оперы. Видя неисчерпаемое поле для новых творческих свершений, участники кружка — В. М. Васнецов, К. А. Коровин, В. Д. Поленов, М. А. Врубель и другие, следуя своему оригинальному восприятию оперных произведений Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородин, М. П. Мусоргского, с огромным энтузиазмом взялись за визуализацию своих музыкальных впечатлений и тем самым навсегда изменили искусство декорации оперных и театральных постановок. Теперь вместо имитации природы посредством созданных бутафорским способом деревьев, неба с солнцем или моря они превратили оперную сцену в продуманную систему живописных полотен, которые наравне с актерами и музыкой воплощали драматургию той или иной постановки. Уже во время премьеры оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского зрительный зал с восхищением рукоплескал не столько самой музыкальной постановке, сколько представленному образному ряду декораций, воплощающих собой иллюзию «Подводного царства» с его удивительной, сказочной флорой¹⁹. Особенно всем запомнился «Подводный терем»²⁰, выполненный И. И. Левитаном по эскизу Васнецова, в котором можно было угадать некоторые элементы деревянной русской архитектуры. Подобная оценка будет ждать и последующие работы прославленных жи-

¹⁷ Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников абрамцевского кружка (У истоков «неорусского стиля») // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М., 1984. С. 151.

¹⁸ Коган Д. Мамонтовский кружок. М., 1970. С. 84.

¹⁹ См.: Поленова Н. В. Абрамцево. Воспоминания. Музей-заповедник «Абрамцево», 2013. С. 57.

²⁰ Сам В. Васнецов очень ценил свой эскиз «Подводное царство» и при дарении его А. П. Ланговскому заметил: «Акварель даже эта имеет историческое значение. Она была началом постановок в Частной опере, которая значительно вообще повлияла на улучшение художественной постановки пьес в театрах и даже на самый Художественный театр...» (ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 3. Ед. хр. 78).

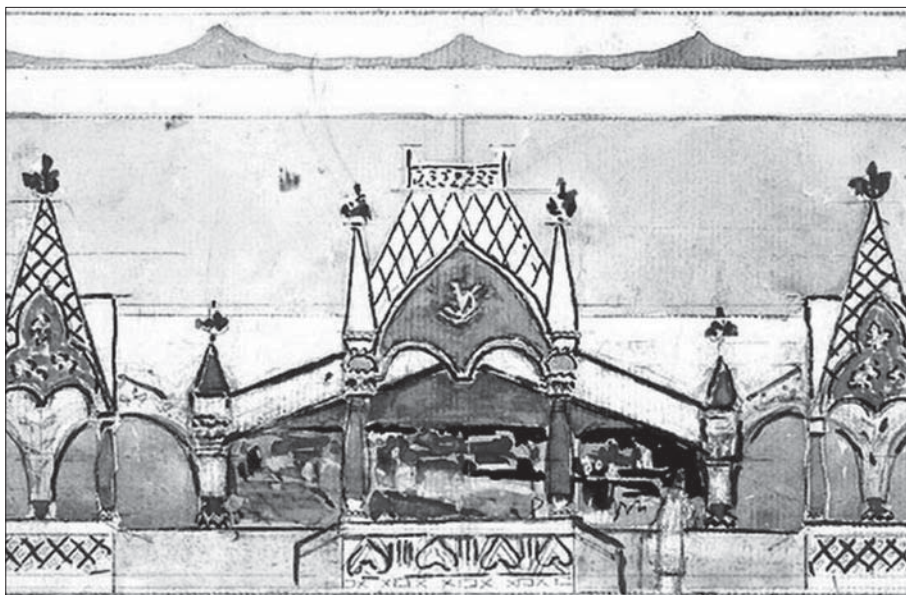
вописцев Абрамцево. Наиболее выдающейся во всех смыслах постановкой станет опера Н. А. Римского-Корсакова по пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» (1885), где режиссерские решения, игра актеров и визуальное сопровождение, за которое всецело отвечал В. М. Васнецов, достигли исключительного органического единства и тем самым открыли совершенно новую страницу в истории театрального искусства.

Возвращаясь к проблеме архитектуры, которая также волновала живописцев Абрамцево, мы находим, что и она в контексте сценографии получит не менее удивительную и своеобразную интерпретацию. Ярким примером могут послужить эскиз слободы Берендеевки, специально созданный для пролога «Снегурочки», и знаменитые палаты Берендея в спектакле Русской частной оперы. Высокие башни и терема на фоне ясного неба, намеренное утрирование деревянных изб, их кровель и резных лестниц, изысканная орнаментальная роспись в виде животных, птиц и небесных светил — все это создавало удивительную атмосферу сказочности деревянных построек прошлого. К. Коровин, который принимал деятельное участие в оформлении оперы, настолько проникся ее художественным строем и творческим методом Васнецова, что спустя более двадцати лет в 1907 г., работая над оформлением той же оперы Римского-Корсакова в Большом театре, по свидетельству очевидцев, «расходился с Васнецовым только в колорите и деталях и, в сущности, был насквозь проникнут его духом»²¹. Подводя итоги, можно заключить, что новый творческий метод поэтизации, личного восприятия источников народного искусства и, что особо для нас важно, архитектуры нашел свое применение в том числе и в декорациях оперных и театральных постановок на сцене в Абрамцево.

О влиянии приемов театральной живописи мы можем говорить уже на примере церкви в Абрамцево, где прослеживается подчеркнутая экспрессивность и обобщенность архитектурных форм. Все те же слагаемые мы находим и в «Русской деревне», представленной в Париже, с той разницей, что именно здесь наметившиеся некогда тенденции к появлению нового стиля получают свое абсолютное воплощение (ил. 7).

В этой связи важно указать на особую знаковость самого Парижского смотра, ставшего рубежным событием не только в истории всемирных выставок, но и в культуре Нового и новейшего времени в целом. Помимо того, что указанная выставка воспринималась как итог научных и технологических достижений XIX в., она в глазах многих представляла также и символом вступления в новое столетие. Именно этот момент предопределил особое символическое отношение участников смотра к грядущему событию, что выразилось в беспрецедентных масштабах строительства национальных выставочных павильонов и выставляемых в них экспонатов. По нашему мнению, именно исключительная символичность грядущего мероприятия (как и, безусловно, предоставленная Коровину и другим членам Абрамцевского кружка уникальная возможность реализовать проект Русского кустарного отдела) послужила необходимым импульсом к окончатель-

²¹ Мамонтов С. С. Русские художники в частной опере // РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 73.



Ил. 7. Коровин К. А. «Русская деревня». Париж, 1900 г. Эскиз

ному сложению на проходящем показе «неорусского стиля» — направления, обратим внимание, самого по себе глубоко символического.

Это важно иметь в виду, так как рождение нового стиля на всемирном смотре — случай исключительный, особенно в контексте изучения выставочной павильонной архитектуры. Однако если суммировать сказанное, то подобное свершение более чем объяснимо. Символизм стиля, истоки которого происходили в том числе и из сценографии, естественным образом смог воплотиться в такой же условной по своей природе павильонной архитектуре, которую в известной степени можно отождествлять с театральными декорациями. Можно также резюмировать, что формировавшемуся стилю было легче найти свое выражение именно в родственной его символике павильонной архитектуре, нежели в капитальных постройках гражданской архитектуры. Именно поэтому «Русская деревня», или «Берендеевка», как называли ее русские респонденты, занимавшая скромное место рядом с величественным «Павильоном Русских Окраин» и своими формами передававшая поэтическое восприятие архитектуры Русского Севера, создавала абсолютно цельное впечатление и получила столько восторженных отзывов от газетных обозревателей различных стран. Наиболее же красноречиво об успехе павильонов «Русской деревни» говорит тот факт, что после окончания выставки все павильоны были куплены в дачные места, а главный павильон приобрела Сара Бернар для одной из своих вилл²².

Ключевые слова: павильон, неорусский стиль, модерн, Парижская выставка, Коровин, Бондаренко, Абрамцевский кружок, Шехтель.

²² См.: Наши плотники в Париже. Из воспоминаний участника «ЭКСПО-1900»...

Список литературы

- Бенуа А. Н.* Письма с Всемирной выставки // Мир искусства. 1900. № 17–18.
- Бицадзе Н. В.* Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. М., 2009.
- Борисова Е. А.* Архитектура в творчестве художников абрамцевского кружка (У истоков «неорусского стиля») // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М., 1984. С. 137–182.
- Всемирная выставка в Париже 1900-го года // Вестник Европы. 1900. № 5 (май).
- Головин А. Я.* Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / Сост. А. Мовшенсон. Л.; М., 1960.
- ГТГ. Отдел рукописей. Ф. 3. Ед. хр. 78.
- Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. М., 1997.
- Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 годов. М., 1978.
- Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. М., 1997.
- Кириченко Е. И.* Федор Шехтель. М., 1973.
- Кириченко Е. И.* Художники абрамцевского кружка и становление архитектуры модерна в России // Константин Коровин и его эпоха; Анна Голубкина: материалы научных конференций / Ред. кол. О. Д. Отращенко, Л. И. Иовлева, Т. В. Юденкова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. С. 53–63.
- Коган Д.* Константин Коровин. М., 1964.
- Коган Д.* Мамонтовский кружок. М., 1970.
- Константин Коровин. Жизнь и творчество. М., 1963.
- Кустарный отдел на выставке 1900 г. в Париже: отчет. М., 1901.
- Лисовский В.* Северный модерн. Национально-романтическое движение в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX–XX веков. СПб., 2016.
- Мамонтов С. С.* Русские художники в частной опере // РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 73.
- Нарвойт К. Ю.* Россия на Всемирной выставке 1900 г. // Русское искусство. 2005. № 2. С. 16–19.
- Наши плотники в Париже. Из воспоминаний участника «ЭКСПО-1900» // Политический журнал. Архив № 14 (109). 17 апреля 2006. URL: <http://web.archive.org/web/20130426061454/http://www.politjournal.ru/index.php?action=Articles&dirid=50&tek=5478&issue=155> (дата обращения: 25.02.2017).
- Нащокина М. В.* Лев Кекушев. Архитектурное наследие Москвы. М., 2012.
- Нива. 1900. № 29.
- Никитин Ю. А.* Архитектура выставочных павильонов на всемирных и международных выставках // Проблема синтеза искусства и архитектуры. М., 1977. Вып. 7. С. 68–78.
- Никитин Ю. А.* Выставочная архитектура России XIX — начала XX века. СПб., 2014.
- Пастон Э.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003.
- Поленова Н. В.* Абрамцево. Воспоминания. Музей-заповедник «Абрамцево». 2013.
- Печенкин И. Е.* Русская архитектура в культурном контексте 1890–1910-х гг. // Очерки русской культуры. Конец XIX — начало XX века. Т. 3. М., 2016.
- РГАЛИ. Ф. 964. Оп. 1. Ед. хр. 24.
- Участие России на Всемирной парижской выставке 1900 г. Отчет генерального комиссара Русского отдела. СПб., 1901.
- Decorative Kunst. 1900, сентябрь. № 12. С. 480–488.

ARCHITECTURE OF “RUSSIAN VILLAGE” AT PARIS EXHIBITION OF 1900 AND ITS ROLE IN THE HISTORY OF “NEO-RUSSIAN STYLE”

A. KHARITONOV

The problem of the “national style” that existed in Russia since the times of Peter the Great has undergone many modifications in the course of time. This issue became particularly acute in the latter half of the 19th century when the origins of the “Russian” in domestic architecture were found either in Byzantine and Old Russian architecture, or in the architecture of the 17th century, or in the architecture of the Russian North. Attention to the latter tradition emerged at the very end of the century and was linked to the birth of the “Neo-Russian” style. Interestingly, its manifestation took place in Paris exhibition of 1900 in the form of the Division of Russian Crafts, which was erected by members of Abramtsevo circle and represented a number of interlinked wooden structures. This article analyses these structures and identifies the ways of their emergence in Paris exhibition; this analysis requires a detailed discussion of trends in the Russian art of the turn of the 19th century. Special attention is paid to the work of Abramtsevo circle, in the artistic milieu of which the “Neo-Russian” style originated. The article also discusses the work of Abramtsevo artists in the field of scenography, as the artistic solutions they found when working on theatrical scenery was to affect their future architectural projects.

Keywords: pavillion, Neo-Russian style, Art Nouveau, Exposition Universelle, Korovin, Bondarenko, Abramtsevo circle, Shekhtel.

References

- Benua A. N., 'Pis'ma s Vsemirnoi vystavki, in: *Mir iskusstva*, № 17–18, 1900.
- Bitsadze N. V., *Khramy neorusskogo stilya: idei, problem, zakazchiki*, Moscow, 2009.
- Borisova E. A., Arkhitektura v tvorchestve khudozhnikov abramtsevskogo kruzhka (U istokov neorusskogo stilya), in: *Khudozhestvennye protsessy v russkoi kul'ture vtoroi poloviny 19 veka*, Moscow, 1984, 137–182.
- Vsemirnaia vystavka v Parizhe 1900-go goda, in: *Vestnik Evropy*, № 5 (mai), 1900.
- Golovin A. Ya., *Vstrehi i vpechatleniya. Pis'ma. Vospominaniya o Golovine*, Leningrad, Moscow, 1960.
- Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. *Otdel rukopisei*, F. 3, 78.
- Decorative Kunst*, 12, 1900, September, 480–488.
- Ikonnikov A. V., *Istorizm v arkhitekture*, Moscow, 1997.
- Kirichenko E. I., *Fedor Shekhtel'*, Moscow, 1973.
- Kirichenko E. I., "Khudozhniki abramtsevskogo kruzhka i stanovlenie arkhitektury moderna v Rossii", in: *Konstantin Korovin i ego epokha; Anna Golubkina; Materialy nauchnykh konfrentzij*, Moscow, 2015, 53–63.
- Kirichenko E. I., *Russkaya arkhitektura 1830–1910 godov*, Moscow, 1978.
- Kirichenko E. I., *Russkij stil'. Poiski vyrazheniya natsional'noi samobytnosti*, Moscow, 1997.
- Kogan D., *Konstantin Korovin*, Moscow, 1964.
- Kogan D., *Mamontovskij kruzhok*, Moscow, 1970.
- Konstantin Korovin. Zhizn' i tvorchestvo*, Moscow, 1963.
- Kustarnyi otdel na vystavke 1900 g. v Parizhe: otchet*, Moscow, 1901.
- Lisovskij V., *Severnyi modern. Natsional'no-romanticheskoe dvizhenie v arkhitekture stran Baltijskogo morya na rubezhe 19–20 vekov*, St Petersburg, 2016.
- Mamontov S. S., "Russkie khudozhniki v chastnoi opera", in: *RGALI*, L. 73.
- Narvojt K. Yu., "Rossiya na Vsemirnoi vystavke 1900 g.", in: *Russkoe iskusstvo*, 2005, № 2, 16–19.
- Nashi plotniki v Parizhe. Iz vospominanij uchastnika EKSP0-1900, in: *Politicheskij zhurnal, Arkhiv № 14 (109)*, 17 aprelya 2006.
- Naschokina M. V., *Lev Kekushev. Arkhitekturnoe nasledie Moskvy*, Moscow, 2012.
- Niva, № 29, 1900.
- Nikitin Yu. A., *Arkhitektura vystavochnykh pavil'onov na vseмирnykh i mezhdunarodnykh vystavkakh*, in: *problema sinteza iskusstva i arkhitektury*, Moscow, 7, 1977, 68–78.
- Nikitin Yu. A., *Vystavochnaya arkhitektura Rossii 19 – nachala 20 veka*, St Petersburg, 2014.
- Paston E., *Abramtsevo. Iskusstvo Brecedj i zhizn*, Moscow, 2003.
- Polenova N. V., *Abramtsevo. Vospominaniya. Musei-zapovednik "Abramtsevo"*, 2013.
- Pechenkin I. E., *Russkaya arkhitektura v kul'turnom kontekste 1890–1910 gg. Ocherki russkoi kul'tury. Konec 19 – nachalo 20 veka*, 3, Moscow, 2016.
- Uchastie Rossii v Parizhskoi Vsemirnoi vystavke 1900. Otchet general'nogo komissara Russkogo otdela*, St Petersburg, 1901.