ДОКЛАД

на тему

«Эволюция архитектурной мысли на рубеже конец 19 начало 20 в. Становление «современного стиля» ».

2008

Истоки новой архитектуры, ко­торую принято называть современ­ной, зарождались во второй половине XIX в. под влиянием бурного развития промышленности, прогресса науки и техники. В этот период складываются социальные, экономические, техни­ческие и художественные предпосыл­ки возникновения «новой» архитекту­ры XX в. Рациональные тенденции пробивали себе дорогу в архитектуре на фоне господствующих эклектики и стилизаторства.

На рубеже XIX и XX вв. новый стиль — модерн прервал спокойное тысячелетнее развитие традиционализ­ма. Эволюционное развитие историче­ских стилей сменилось революцион­ными, качественными скачками и по­явлением рациональных направлений. Начало XX в. (межвоенный период) связано с расцветом новаторских идей.

**Архитектура стран Западной Европы середины XIX — начала XX вв.**

С развитием капитализма в середине XIX века в архитектуре и градостроительстве стран Западной Европы произошли глубокие изменения. Для развития торговых отношений необходимы были хорошие дороги и транспортные магистрали. XIX век становит­ся веком строительства железных дорог и крупных мостов. Бы­стрый рост металлургической промышленности способство­вал применению металла в самых разных отраслях, в том числе в строительстве и мостостроении.

К этому времени относится появление первых металлических мостов. Уже в конце XVIII века в Англии были созданы круп­ные мосты из чугуна и железа (арочный мост через реку Уир около Вермута пролетом 72 м (1779 г.)). Однако чугун — хрупкий ма­териал, плохо работающий на растяжение. Прокатное железо, имеющее более равномерную структуру, дало большие возмож­ности для возведения крупных инженерных сооружений.

В 1818—1826 гг. Т.Телфорд построил огромный висячий шос­сейный мост пролетом 176 м через пролив Менэй в Ирландии. В 1883—1890 гг. в Шотландии через Фортский залив был пост­роен грандиозный консольно-балочный мост пролетом 525 м (ин­женеры Д.Фоулер, В.Бэкер). Крупнейший в XIX веке арочный мост пролетом 165 м — виадук Гараби во Франции — был пост­роен Г.Эйфелем в 1883-1884 гг.

Впоследствии мостостроение стало одним из программных направлений, активно влияющих на архитектуру города.

Интенсивное экономическое развитие стран Европы приве­ло к потребности в новых типах гражданских и промышленных зданий и сооружений. Производство новых строительных мате­риалов (железобетона, стекла, чугуна, стали) способствовало развитию строительной науки, появлению новых методов рас­чета конструкций. Особенно широко металл применяли в пере­крытиях. Из промышленных зданий металлические конструкции в виде легких купольных и сводчатых конструкций перешли в новые типы гражданской архитектуры: вокзалы, рынки, выста­вочные помещения.

Большое значение для развития архитектуры имели всемир­ные промышленные выставки. Здание Всемирной промышлен­ной выставки в Лондоне — Кристалл-палас (1851 г., Д. Пэкстон, рис. 58) впервые в архитектурной практике было построено только из стекла и металла. Выставочный зал площадью 72 тыс.кв.м. (563 х 124 м) был сооружен из одинаковых архитектурно-кон­структивных элементов — 3200 металлических колонн и 3200 ме­таллических балок. Они составляли несущий остов. Здание было возведено всего за 16 недель. Остекленные элементы и стальные рамы положили начало так называемой *ажурной* архитектуре.

В последующих выставках металл уже не прячут, а выносят открыто на фасады. Так, на выставке 1889 года в Париже в Га­лерее машин (Контамен и Ф.Дютер, рис. 60) размером 421 х 145 м центральный неф был перекрыт 20-ю стальными трехшарнир-ными арками пролетом 110,6 м и высотой 45 м с рифленым про­гоном и балками, между которыми уложена кровля. Символом индустриальной эры стала башня Г. Эйфеля (1889 г., рис. 59) высотой 312,5 метров. Гюстав Эйфель был мостостроителем, что отразилось в решетчатом характере сооружения.

Постепенно металл начали использовать и в архитектуре, в основном промышленной, в качестве каркаса зданий. Это ткац­кие фабрики в Англии, шоколадная фабрика Менье во Франции 1872 г.

Интенсивное развитие промышленности вызвало приток на­селения из деревень. В крупнейших добывающих и обрабатыва­ющих районах возникают сотни новых городов. Урбанизация, черезполосица и хаотичность застройки, антисанитария в сло­жившихся городах требовала срочных мер по их реконструкции. Буржуазное правительство хотело придать респектабельный вид центрам городов и скрыть кварталы трущоб. Работы по приспо­соблению средневековых городов к нуждам буржуазного обще­ства проводились в Лондоне, Вене, Париже и других городах. Так, архитектор Осман создает проект реконструкции улиц Парижа, знаменитые Елисейские поля. Для разгрузки движения париж­ские «диаметры» соединились кольцевыми бульварами. На глав­ных пересечениях закладывались парковые массивы и создава­лись площади.

Наряду с практическими работами по реконструкции и планировке новых городов, появляются новые градостроитель­ные концепции, в которых были сделаны попытки решить про­блемы зонирования и благоустройства городских территорий.

Т. Гарнье в своем проекте «Индустриального города» выд­винул идею зонирования города на жилые и промышленные районы, разделенные санитарно-защитными территориями.

Английский архитектор Э.Говард разработал проект идеаль­ного города-сада с радиально-кольцевой структурой и зониро­ванием жилых, общественных и промышленных кварталов.

Стилевые каноны предшествующей архитектуры — классициз­ма уже не соответствовали требованиям усложнившихся функ­ционально-технологических процессов в архитектуре. Здания вы­ставочных павильонов были единичными, являясь, в основном плодом инженерной деятельности и носили скорее эксперимен­тальный характер, хотя в дальнейшем эти сооружения оказали огромное влияние на последующую архитектуру.

Начиная с 30-х гг. **XIX** века, для композиции и художественной отделки зданий характерным приемом стала ***стилизация*** (под­ражание стилям прошлого) и *эклектизм.*

**Эклектизм**

**В** искусствоведческом смысле «эклектика» — это механичес­кое смешение различных стилей и приемов.

В период эклектизма не было сделано никаких архитектур­ных открытий, выделивших лицо данной эпохи. В архитектур­ных сооружениях преобладали античные, романские, готические и другие мотивы различных эпох. Возникший таким образом эк­лектизм выполнял одно из основных требований общества кон­ца XIX века, заключавшееся в стремлении к показной парадно­сти и роскоши. Пестротой эклектической обработки отличались фасады доходных домов, банков, вокзалов. В эклектизме архи­текторы сделали попытку свободного выбора композиционных приемов и форм, поиска нового стиля. Постройки такого рода, только иногда достигавшие высокого художественного уровня, стали характерными для целых архитектурных комплексов и новых жилых кварталов, необычайно быстро возникающих в конце **XIX** века во всех крупных городах Европы.

Поиски нового в формах прошлого вели к тупиковому пути развития архитектуры, к нарушению связи между функцией и обликом архитектуры. Свободное использование исторических форм, которые при этом не связывались с общими тектоничес­кими принципами соответствующего исторического стиля, было первым проявлением усиливающегося стремления освободить­ся от стилевых схем XIX века и неизбежным переходным пери­одом к новой художественной концепции архитектуры.

**Модерн**

В обществе и архитектуре рубежа XIX и XX вв. обострялись противоре­чия. Неприязнь к декорации эклекти­ки в Европе привела к борьбе за но­вый стиль. Новое направление — мо­дерн — было реакцией на эклектику и стилизаторство. Модерн очень быст­ро распространился по всей Европе.

Модерн (новейший, современный) — стиль в европейском и американском искусстве и архитектуре конца XIX — начала XX в. (другие названия: ар нуво во Франции и Англии, югендстиль в Гер­мании, сецессион в Австрии, либерти в Италии, модерниссимо в Испании). Идейно-философской почвой, на кото­рой вырастал новый стиль, был неоро­мантизм, возрождавший идеи миростроительной миссии художника и архи­тектора. В основе модерна лежала эс­тетическая утопия — стремление пре­образовать мир по законам красоты. Для модерна характерна антиэклектич­ность. Архитектура модерна синтетич­на, она объединяет все виды искусства. Модерн отличает соединение рациона­листических и иррационалистических тенденций и утверждение самоценнос­ти новизны. В архитектуре модерна конструкция подверглась эстетическому переосмыслению.

Для модерна характерны:

* Простая выразительность плавных линий: изгибы стен, сложные криволинейные очертания деталей, окон, дверей.
* Освобождение от симметрии и классических ордерных форм.
* Живописность цветовых решений, силуэтность форм, при­менение в оформлении фасадов растительного орнамента, керамичеких панно, использование новых строительных и отделочных материалов: бетона, стали и т.п.
* В интерьере криволинейные формы, «перетекающее» про­странство помещений, открытые лестницы, решетки из ме­талла.

Лозунг мо­дерна — новизна и современность. Характерная черта модерна — органичес­кая целостность, яркое чувство обнов­ления архитектурного языка и полный отказ от имитации исторических сти­лей. Архитекторы обратились к исполь­зованию новых строительных матери­алов — металлу и железобетону, ко­торые до этого маскировались штука­туркой или каменной облицовкой.

В произведениях модерна видна тен­денция к объединению всех видов ис­кусств под эгидой архитектуры. В этом его синтетичность. Он соединяет в себе рациональное и иррациональное. Мо­дерн обозначил явления, характерные не только для культуры того времени, но и специфические черты отдельных стран.

Модерн оказал влияние на разви­тие ряда направлений в современной архитектуре XX в., таких как экспрес­сионизм, ар деко, органическая ар­хитектура и др.

Наиболее ярко проявился модерн в особняках, павильонах, а также об­щественных зданиях. Они строились по принципу проектирования «изнутри наружу», когда форма и объем выте­кают из пространственной планиро­вочной структуры. Внутреннее про­странство определяло облик здания. Фасады домов были несимметричны и походили на текучие, подобные жи­вым организмам, образования, напо­минавшие одновременно и природные формы, и результат свободного фор­мотворчества скульптора. Это нашло отражение в архитектурной форме, деталях зданий, орнаменте. Линии ор­намента таили напряженность духов­но-эмоционального и символическо­го смысла. Прообразом форм и орна­ментов в системе модерна служили как природные формы, так и черты сти­лей прошлого, подвергавшиеся ради­кальному переосмыслению благодаря стилизации. Художественный язык модерна был во многом воплощени­ем идей и образов символизма. В кон­це эволюции модерна декоративно-орнаментальная стихия стала уступать место конструктивному, «пуристско­му» началу — в поздних постройках О.Вагнера, Й. Гофмана, А.Лооса в Австрии, П.Беренса в Германии, О.Перре во Франции.

Модерн возник как стиль особня­ков и загородных вилл буржуазии. Еще в 1859 г. английский архитектор Ф.Уэбб для известного художника и публициста У. Морриса построил **в Кенте жилой «Красный дом»,** Великоб­ритания. Этот дом был предтечей мо­дерна. На его архитектуру оказали вли­яние романтизм и эстетические кон­цепции Дж. Рескина и У. Морриса. Это была первая в Европе попытка твор­ческого обновления жилищного стро­ительства. Возникла новая концепция: жилой дом рассматривался как единый организм, внешний облик которого выражал его внутреннее содержание. Центром композиции стал двухсвет­ный холл, вокруг которого группиро­вались все помещения. Характерным стал отказ от симметричной компо­зиции и показной роскоши.

В 1880—1890-е годы Брюссель (Бельгия) становится центром совре­менного искусства в Европе. Одним из первых примеров ар нуво был **дом Тассель в Брюсселе** по проекту архи­тектора В. Орта (1892 — 1893 гг.). Это действительно смелое решение, ко­торое знаменовало поворотный мо­мент в строительстве жилища. В. Орта добился гибкости общего решения, свободы планировки отдельных эта­жей, независимости от исторических стилей. Металлические конструкции здесь уже не маскируются, хотя и по лучают декоративную обработку с мо­тивами флорального орнамента. Ог­раждения лестницы выполняются из кованого железа сложного криволи­нейного рисунка. В.Орта придал ко­лоннам форму стеблей фантастичес­ких растений. Текучий рисунок желез­ных конструкций перекликался с на­стенной росписью и повторялся в мо­заике пола. Все это в сочетании со свет­лыми красками создавало ощущение свежести, живости и движения.

В Брюсселе в 1905— 1911 гг. по про­екту архитектора Й. Гофмана строит­ся **дворец Штоклет,** где он разработал своеобразные графичные мотивы, чле­нящие фасады на прямоугольные плоскости. Стены облицованы тонки­ми панелями норвежского мрамора и обрамлены декоративными позолочен­ными кантами, что придает зданию плоский и бестелесный образ. Венча­ющая башенка расположена асиммет­рично и увенчана четырьмя геркуле­совыми фигурами и миниатюрным металлическим куполом из цветов, как вариация завершения здания Сецес­сиона. Интерьеры дворца выполнены из мрамора, дополнены мозаикой (вы­полнена художником Г. Климтом), ониксом, стеклом, что создает их гар­монию с коллекцией античного, вос­точного и современного искусства.

В Австрии в Вене в 1897 г. возникла творческая организация, объединив­шая авангард венских художников и архитекторов — *венский Сецессион.* Это художественное объединение пред­ставляло новые направления в искус­стве и архитектуре, которые противо­стояли акадимизму. Среди основателей Сецессиона был известный живопи­сец Г.Кдимт, архитектор О.Вагнер — один из основоположников модерна — и его ученики — Й. Гофман, И.Ольб-рих. Они организовывали выставки произведений художников, затем ста­ли издавать журнал «Вер Сакрум» («Священная весна»), который был связан с литературным символизмом.

В 1899 г. архитектор Й.Ольбрих по­строил здание венского **Сецессиона** — дом для выставок и клуб для создан­ного объединения архитекторов, скульпторов и живописцев, которые выступили против официального ака­демизма. Композиция здания строит­ся на сочетании нескольких геометри­ческих (кубических) объемов, допол­ненных пластическим цветочным ор­наментом и завершенных прозрачным (пустотелым) куполом-шаром, повер­хность которого образована лавровы­ми листьями из позолоченного метал­ла. Над входом в здание расположена надпись: «Эпохе — ее искусство, ис­кусству — его свобода». Она выражала творческое кредо нового направления.

Во Франции модерн был наиболее ярко запечатлен в **наземных павильонах метро в Париже** (1899— 1904 гг.), вы­полненных по проектам архитектора Г. Гимара, для которых характерно со­четание металлической рациональной конструкции и флорального орнамента. Его стилизованные конструктивные формы вызывали ассоциации с орга­ническими формами\* Своеобразные конструкции, с напоминающими кры­лышки стрекоз стеклянными крыша­ми и зелеными стойками в форме «усиков», стали впоследствии неотъ­емлемой частью традиционного па­рижского облика. Тогда же проекты павильонов выступили против господ­ствующего классицизма Школы изящ­ных искусств. В небольших легких со­оружениях из металла и стекла отме­чается органичное сочетание конст­руктивных и декоративных элементов. В начале XX в. во Франции Г. Гимар создал множество жилых домов и вилл в стиле ар нуво. Представителями французской школы модерна были также архитекторы Ф.Журден, Ж.Ла-виротт, Ф.Соваж, Э.Андре и др.

В 1880-е годы в Великобритании так­же начало развиваться новое художе­ственное направление. Крупнейшим представителем английского модерна был архитектор Ч. Макинтош, который построил здание **Школы искусств в Глазго** (1907— 1909 гг.). В его архитек­турном решении автор отказался от симметрии. Контраст плавных линий ограды и вертикальных членений фа­сада, использование кованого железа в завитках оконных консолей, наличие больших оконных проемов, правдиво отражающих во внешнем облике раз­мещение зальных школьных помеще­ний, — это пример рационалистиче­ской ветви модерна. Здание, располо­женное на рельефе, вздымается подоб­но средневековой шотландской крепо­сти. Этот эффект усиливается малень­кими окошками и вкраплением неоте­санных каменных квадратов.

В Германии в конце XIX в. (несколь­ко позднее, чем в Бельгии, Австрии и Великобритании) возник *югендстиль* (его пропагандировал журнал «Югенд», который провозгласил про­тест против эклектики в архитектуре),

Югендстиль в Германии имел мно­го стилистических версий, в которых трудно выявить общую закономер­ность. К этому творческому направле­нию принадлежали архитекторы А. Эн-дель, Б.Панкок, Б.Пауль, О.Экман. П. Беренс и др.

Фасад здания **фотоателье «Эльви­ра» в Мюнхене,** построенное по про­екту А.Энделя (1897—1898 гг.) отли­чается гротескным, иррациональным символизмом. Здесь использован де­кор, вызывающий ассоциации с фор­мами органического мира. Фасад при­влекает внимание динамичным, абст­рактным рельефом, напоминающим морских коньков, выполненных в красном и бюрюзовом цветах.

Новое движение возглавил архитек­тор А. ван де Вельде, который с 1899 по 1914 г. жил **в** Германии и стал ос­нователем школы прикладного искус­ства в Веймаре (впоследствии на ее ос­нове был создан Баухауз).

Тенденция антитрадиционализма нашла свое выражение на Дармштадт-ской выставке архитектуры. Ансамбль выставки состоял из домов для худож­ников, здания мастерских, выста­вочного здания. Здание **выставок в Дармштадте** было построено по про­екту австрийского архитектора Й. Оль-бриха в 1901 — 1905 гг. Оно было слож­ным и в плане, и в объемной компо­зиции. Здесь использовались яркие от­крытые цвета: белый, красный, жел­тый, серый. Доминировала в компо­зиции высокая монументальная баш­ня (Свадебная), построенная в 1908 г. в ознаменование бракосочетания Ве­ликого герцога.

В Нидерландах продолжателем идей Амстердамской школы, пытавшейся обновить пластичностью архитектуру протяженных монотонных фасадов секционных жилых домов для новых районов, стал архитектор М. де Клерк. Он строит секционные многоквартир­ные **жилые дома в Амстердаме** (**1**9**1**3 — 19**1**4 гг.), в которых часть фасада над входами в здание, за которыми находятся лест­ница и лифты, причудливо обработа­на вертикалями с параболическим за­вершением между дымоходами. В по­стройках архитектора видно стремле­ние проявить индивидуальность и до­биться художественного эффекта вы­сококачественной кладкой, примене­нием крупных объемных элементов (выступов, эркеров, балконов и шпи­лей).

В группе более поздних **многоквар­тирных жилых домов в Амстердаме** (1917—1921 гг.) М. де Клерк промежу­ток между двумя пятиэтажными кор­пусами застроил двухэтажными зда­ниями, образующими угол, который завершен шпилем причудливой фор­мы, придающим живописность и ди­намичность несколько фантастическо­му силуэту комплекса. М. де Клерк ре­шал квартал как структурный элемент города, стремясь противопоставить его целостность дробности и измельчен­ное™ индивидуальных домов.

Особое место в истории модерна Испании занимает творчество ката­лонского архитектора А. Гауди. Для него характерен скульптурный подход к архитектуре, стремление к живой природной пластике. Ранние работы зодчего были выполнены в эклектике. Их необычность заключалась в пере­плетении таких стилей, как мосара-бик, мудехар, палатереско, мавритан­ская архитектура. Фасады его постро­ек были облицованы цветной керами­кой, рисунок которой напоминает ковровый орнамент. Это явление ис­панское. Но затем в работах мастера появляется своеобразная вариация модерна, на которую оказали влияние традиции испанского барокко. Отсю­да и богатая пластика форм.

Особенно ярко модерн А. Гауди про­явился в одной из больших работ зод­чего — **парке** Э.Гуэль (1900- 1914 гг.), расположенном на окраине **Барсело­ны** на склоне высокого холма. В основу замысла здесь была положена идея города-сада, для которого характерна усложненная пространственно-плани­ровочная композиция, резко отлича­ющаяся от традиционных регулярных парковых придворцовых комплексов. Участок парка занимает площадь 15 га. Это произведение ландшафтного, про­странственного искусства. А. Гауди уда­лось связать в единое произведение искусства природу и все сооружения. Возникает такое впечатление, что ар­хитектура растворяется в природном окружении.

При входе в парк посетителей встречают два необычных павильона: дом привратника и **служебный пави­льон,** предназначенный для ожидания посетителей. Они имеют сложное скульптурное завершение. Обрамление стен из естественного камня и зубцы завершения покрыты цветной керами­кой. Вертикаль башни (вентиляцион­ной шахты) дома привратника дости­гает 30 м.

От входных ворот начинается па­радная лестница, ведущая к «доричес­кому храму», представляющему собой лес колонн. В подпорных стенках раз­мещаются гроты, скамьи. Поражает пластическая форма ограды видовой площадки, которая представляет собой волнистую «бесконечную» скамью, выполненную из цветного стекла, ке­рамики и местного камня. Все малые архитектурные формы ансамбля пар­ка ассоциируются с органической природой и придают ему яркую нео­бычную декоративность.

К известным постройкам модерна А. Гауди в Барселоне относится **жилой дом** крупного промышленника **Х.Бат-ло** (1904— 1906 гг.). Здесь автор прояв­ляет виртуозную изобретательность. Силуэт изогнутой кровли, облицован­ной керамикой, напоминает чешуй­чатую спину сказочного дракона. Един­ственной скульптурой на крыше яв­ляется башенка, увенчанная луковкой сложной формы. Интерес представля­ет декор главного фасада, он напоми­нает кожу дракона и решается в виде цветных вкраплений стекла в поверх­ность стены. Необычны и ограждения балконов с гигантскими «глазницами».

Еще один шедевр А. Гауди — **дом П. Мила в Барселоне** (1906— 1910 гг.) — назван по фамилии владельца. Этот дом считается своеобразным манифе­стом творческих взглядов мастера. Зда­ние не имеет прямых линий и напо­минает природное образование. Жите­ли города назвали его «дом-камено­ломня». Пещерообразные по форме комнаты группируются вокруг двух внутренних двориков. Фасады дома имеют волнистые очертания стен, мягкие скругления окон, фантастичес­кие скульптурные надстройки на кры­ше (дымовые, вентиляционные тру­бы и лестницы). «Каменный зверинец» на плоской крыше ступенчатого харак­тера поражает богатством впечатле­ний, рождая в воображении сказоч­ные образы.

Иллюстрацией оригинального ва­рианта модерна является **церковь Свя­того Семейства — Саграда Фамилия.** Строительство этого уникального хра­ма занимает половину жизни А. Гауди и продолжается и сегодня. Храм стал символом преемственности поколений архитекторов. В настоящее время над собором трудятся около 50 зодчих. Строительство храма началось в 1881 г. по проекту архитектора П.Вилляра, позднее его продолжил X. Марторелл, а затем А. Гауди. К 1916 г. А. Гауди вы­полнил гипсовый макет будущего грандиозного сооружения (он был восстановлен после пожара 1936 г. ар­хитекторами Кинтана, И.Пунг, Л.Бо-нет к 100-летию со дня рождения ма­стера). В основу образного решения храма положена символико-литератур-ная программа, на его фасадах можно прочесть содержание Нового Завета. Наивысшая отметка одного из шатро­вых столпов — 170 м. А. Гауди проявил здесь фантазию и изобретательность. Разветвления опор напоминают живые деревья. Ветви колонн перерастают в поверхности гиперболических сводов. Зодчий моделировал своды прямо на строительной площадке. Им были най­дены новые конструктивные решения: наклонные колонны, параболические арки, гиперболические своды. Формы вызывают ассоциации со сталактита­ми и кораллами.

Для творчества А. Гауди характер­но новаторство, основанное на постижении красоты и логики природы. Крупнейший и талантливейший мас­тер модерниссимо, он создал свой стиль, который предвосхитил многие поиски архитекторов и инженеров XX в. Исследователи творчества А. Гауди считают его предшественником эксп­рессионистов. Он близок к органичес­кой архитектуре, его архитектура была предшественницей сюрреализма, для его произведений характерны симво­лизм, пластицизм и яркая образная выразительность.

М.Рагон назвал А. Гауди «поэтом камня», который внес огромный вклад в процесс формирования архитекту­ры XX в. Ле Корбюзье, побывав в Бар­селоне и познакомившись с произве­дениями А. Гауди, сказал: «Я увидел в Барселоне Гауди произведения чело­века необыкновенной силы, веры, ис­ключительного технического таланта... Гауди — «конструктор 1900 г.», мас­тер своего дела, строитель в камне, железе и кирпиче. Гауди был великим художником». Своеобразие поисков А. Гауди заключалось в том, что но­вый строительный материал — желе­зобетон — он использовал для созда­ния органических форм природы в своих сооружениях, подражая скалам, деревьям, морским раковинам и т.д. Он создавал в своих произведениях разнообразные формы растительного и животного мира, виртуозно исполь­зовал возможности новых строитель­ных материалов, придавая им необыч­ные формы.

Влияние европейского модерна не­значительно коснулось архитектуры США, здесь была представлена раз­новидность «интернационального» ва­рианта модерна. Основным источни­ком формообразования выступали новые конструкции и новый матери­ал — железобетон.

Модерн получил развитие и в Рос­сии на рубеже XIX и XX вв. Русский модерн имел стилевое сходство с ев­ропейским, но в то же время он обла­дал своеобразием. Новый стиль здесь прошел несколько этапов в своем раз­витии: ранний (декоративный или ро­мантический), поздний (рационалис­тический), а также модерн историзи-рующий, обратившийся к всевозмож­ным стилизациям, модерн с исполь­зованием элементов исторических сти­лей, балансирующий на грани с пос­ледовавшим за ним ретроспективиз-мом. Основоположником и ярким представителем российского модерна был архитектор Ф. Шсхтсль, имя ко­торого достойно занимает место в ряду всемирно известных зодчих. Его твор­чество демонстрирует все многообра­зие направлений и форм российско­го модерна. Национально-романти­ческая ветвь модерна представлена таким произведением, как Ярослав­ский вокзал в Москве (1902 г.), де­коративная ветвь модерна нашла от­ражение и в особняке Рябушинского (1900 г.), рационалистическое на­правление ярко проявилось в Доме московского купеческого общества на углу Новой площади и М.Черкасско­го переулка в Москве (1909 г.), а так­же в здании типографии «Утро Рос­сии» на Страстном бульваре (1907 г.). Поворот к ретроспективизму проявил­ся в особняке Ф. Шсхтсля па Б. Садо­вой улице (1910 г.) и др. Характерной чертой его произведений стала стиле­вая цельность и художественность. Он возрождал искусство архитектуры, ведя неустанный поиск, синтезируя про­грессивные для своего времени черты. Россия шла к новой архитектуре сво­им путем, но искания русского модер­на во многом близки европейскому.

Возникновение стиля модерн в архитектуре и прикладном искусстве связано с основанием общества «Искусство и ремес­ла» (1883 г.), влияние которого распространилось по всем стра­нам Европы. Метод модерна во многом основывался на теоре­тических позициях, выдвинутых еще в середине **XIX** века анг­лийскими художниками и теоретиками Д. Рескиным и У.Моррисом. Они видели одну из причин упадка искусства в ма­шинном обезличивании продукции, потере вкуса и мастерства. Стремясь к возрождению народного мастерства, Уильям Мор-Рис (1834—1896 гг.) организовал мастерскую для изготовления Мебели и предметов обихода, противопоставив творческий ре­месленный труд машинному производству. Идеи народного ма­стерства вдохновили и архитектора Ф. Уэбба, построившего для Морриса особняк «Ред-хауз» (1859 г.), — один из первых при­оров, в котором функциональные особенности здания обусловили общую композицию. Вместо традиционного декора стен он применил простую кирпичную облицовку. Плавные линии, на­рочитая асимметрия, общая живописность противопоставлялись академизму декоративных композиций.

Движение «Искусства и ремесла» достигло своей вершины в архитектуре и прикладном искусстве работами Ч.Макинтоша, проповедавшего в английской архитектуре новую конструктивную эстетику, близкую модерну XX века. Наиболее известными его работами являются здание чайной Кенстон (1907—1911 гг.) и Ху­дожественно-промышленной школы в Глазго (1897—1899 гг.).

Наиболее широкое распространение этот стиль получил во Франции, Бельгии и Голландии. Идеологами нового стиля в архитектуре были Б. Орта и бельгиец Ван де Вельде, работавший в Германии. Вельде проектировал почти все, что окружает че­ловека — от интерьеров до украшений. Он был пристрастен к созданию насыщенной богатой формы, к закруглению ее элемен­тов и плавным кривым.

В Голландской архитектуре первые шаги от историзма к мо­дерну сделал Г.П.Берлаге. В его Амстердамской бирже (1898— 1903 гг.) романская архитектура имеет более простые формы и открытые металлические конструкции в интерьере. Стеклянная крыша зала делает здание новаторским.

Творчество испанского архитектора А. Гауди носит очень сво­еобразный характер, несмотря на очевидную связь с испанской готикой и барокко. В Барселоне он осуществляет ряд построек, из которых наиболее значительным его сооружением является собор Саграда Фамилиа (1882—1926 гг., рис. 61). Антонио Гау­ди, используя новый строительный материал — железобетон, видит в нем прежде всего новые пластические возможности. В домах Каса Батло и Каса Мила в Барселоне (1905—1910 гг.) Гауди использует бетон главным образом для создания традиционно-пластических форм» для имитации форм природы, подражания раковинам, скалам.

Вычурность и театральность модерна, чуждая рациональной природе строительства, не способствовали его закреплению в архитектуре на долгое время. В начале XX века иррационалистические принципы модерна начали терять свое значение, но, тем не менее, модерн продемонстрировал новые возможности в создании архитектурной композиции и образа здания, оказав большое влияние на последующее развитие современной архи­тектуры.

**Функционализм**

Поиски прогрессивных европейских архитекторов начала XX века были направлены в сторону поиска более рациональных форм и отказа от декоративизма в архитектуре.

В художественно-промышленном училище г.Веймара — Ба­ухаузе, основанном Вальтером Гропиусом, в 1920-е гг. зарождается новое течение в архитектуре — *функционализм.* Функционализм провозгласил идею синтеза техники и искусства основой совре­менного формообразования. Он требовал строгого соответствия конструктивного, объемно-пространственного и художественного

решения зданий протекающим в них производственным и бы­товым процессам (функции сооружения).

Ведущие архитекторы функционализма активно пропагандиро­вали принципы своего направления. Его идейными лидерами ста­новятся В.Гропиус и Ле Корбюзье — крупнейшие архитекторы первой половины XX века. Среди представителей этого направле­ния — немец Петер Беренс (1861—1940 гг.), австрийцы Отто Ваг­нер (1841—1954 гг.) и Адольф Лоос (1870—1933 гг.), французы Опост Перре (1874-1954 гг.) и Тони Гарнье (1869-1948 гг.).

Один из лидеров функционализма — немецкий архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ выдвинул новую концепцию простран­ства: стена — не подчиненный элемент, а имеет самостоятель­ное значение, связывая внутреннее пространство с окружающей средой.

Адольф Лоос известен как крупный практик и полемист, он полностью отрицает декор в архитектуре, призывая к правдивой и лаконичной форме. Его пуритански простой и строгий дом Стейнера в Вене (1910 г.) — это иллюстрация его теоретических принципов, предтеча функционал и стических композиций 1920— 1930-х гг.

Фасады зданий решались в простых геометрических формах, одновременно выявлялись достоинства каркаса. В этом аспекте железобетонный каркас позволял создавать большие простран­ства, не загроможденные стенами, унифицировать конструкции, ускорять темпы строительства. Железобетонный каркас более дешев по сравнению с металлическим и не имеет такого непри­ятного фактора, как «усталость» металла.

Вместе с развитием рационалистических тенденций в архи­тектуре, все большее внимание архитекторов привлекают фор­мы из железобетона. Первоначально он преимущественно исполь­зовался в промышленном и складском строительстве, а также в мостостроении (мост через реку Инн, 1901г., и реку Рейн, 1905 г., архитектор Р. Майер).

Одной из первых гражданских построек из железобетона была церковь Сен-Жан де Монмартр в Париже, 1894г., архитектор Анатоль де Бодо. В 1903 году братья Перре впервые используют железобетон при строительстве многоэтажного жилого дома.

Опост Перре своим творчеством показал широкие эстетические возможности железобетона. В его доходном доме на ул. Франк­лина в Париже (1903 г.) элементы несущего железобетонного каркаса выявлены на фасаде. Нижний остекленный этаж имеет

«свободный» план. На верхних этажах опоры полностью обна­жены. На плоской крыше разбит небольшой сад. Железобетон Перре применял при строительстве гаражей, церквей, театра, ателье. Из его мастерской вышел один из выдающихся архитек­торов современности — Ле Корбюзье, который уже в тот пери­од выступил с предложением использования железобетона в мас­совом строительстве. В своем проекте «Дом Ино» (1914—1915 гг., рис. 63) на основе каркаса и трансформирующихся перегородок он применил принцип гибкой планировки квартир.

По пути освоения железобетона идет лионский архитектор Тони Гарнье. В его проекте «Индустриального города», рассчи­танного на 35 тыс. жителей, все здания были запроектированы из железобетонных конструкций. Широкие эстетические возмож­ности железобетона были продемонстрированы при строитель­стве крупнопролетных сводчатых сооружений. В 1914 г. во Вроц­лаве был построен Зал столетий с ребристым железобетонным куполом диаметром 65 м (рис. 64).

Наиболее полно возможности железобетона и металлических конструкций были раскрыты в промышленной архитектуре. В зда­ниях турбинного цеха завода компании АЭГ в Берлине (1909 г., арх. П. Беренс) и фабрики «Фагус» в Альфельде (1911 г., арх. В. Гропиус ), ангара в Орли (1916 г., инж. Фрейссине, рис. 65)

применялся сборный железобетон и тонкостенные оболочки. Среди них монументальной простотой выделяются турбинный цех (1909г.), построенная позже водопроводная станция и хра­нилища дегтя в виде соединенных вместе цилиндрических ба­шен. Художественные качества этих сооружений полностью вытекают из конструкции, типичной для железобетона.

Постепенно функционализм превращается в интернациональ­ный стиль, из которого исчезают все декоративные черты, вы­тесняются национальные традиции. Происходит обезличивание архитектуры. Высоких эстетических качеств сооружений архи­текторы добивались четко продуманным пропориионированием объемов, подчеркнутой функциональностью и конструктивнос­тью деталей.