

Архитектура русских павильонов на всемирных выставках в период с 1851 по 1911 г. Образ и функция

Статья посвящается анализу архитектуры русских павильонов на всемирных выставках с момента открытия в 1851 г. знаменитого Лондонского смотра и вплоть до последней предвоенной выставки в Турине и Риме в 1911 г. Беря за точку отсчета Лондонскую выставку, мы на ее примере выявляем причины появления в скором времени павильонных построек, которые сразу станут выступать в качестве альтернативы возведению грандиозных сооружений на проходивших ЭКСПО. Начиная с Парижского смотра 1867 г., Россия была постоянно представлена национальными сооружениями. Через воспроизведение их облика мы проследим частую, как увидим, смену векторов в трактовке архитекторами понятия «русский стиль», а также обратим внимание на другие не менее интригующие метаморфозы в функциональном предназначении данных временных сооружений в контексте проходивших международных показов.

Ключевые слова: павильон, всемирная выставка, русский стиль, Ропет, Коровин, Абрамцевский кружок, Шехтель, Щуко.

Открытие первой Всемирной выставки в Лондоне в 1851 г. стало знаковым событием для всей истории архитектуры. Связано это не только с величественным сооружением Джозефа Пакстона, с которым поныне ассоциируется Лондонская выставка, но и с теми совершенно новыми планировочными проблемами, с которыми столкнулись организаторы такого рода мероприятий. Никогда ранее не ставилась так остро проблема экспозиционного устройства, тем более в таких масштабах. Не ставилась и проблема возведения в кратчайшие сроки сооружений, которые должны были бы вместить всю привозимую со всех концов света продукцию.

Хрустальный Дворец при всей уникальности его конфигурации смог лишь обозначить эти проблемы. Итоги Лондонского смотра показали, что при дальнейшем проведении всемирных показов подобный способ организации выставочного пространства никогда не разрешит ни вопросы экспозиции, ни другую не менее важную проблему нескончаемого наплыва посетителей.

В дальнейшем организаторы и архитекторы откажутся от выстраивания одного грандиозного по своим размерам сооружения. Они постепенно будут увеличивать количество отделов, отвечающих характеру выставляемой продукции и, как следствие, количество строений: яркий пример тому Парижская выставка 1867 г. Затем по мере увеличения выделяемой под выставку территории уже отдельные площади и кварталы будут обустраиваться под определенную тематику. Примером тому служат Парижская выставка 1889 г. и Чикагская выставка 1892 г., когда четко выстроенная система площадей с многочисленными сооружениями будет задавать маршрут в освоении всего огромного выставочного пространства. В результате всех этих процессов к концу века узко понимаемая проблема экспозиции, которая обозначалась при проведении Лондонской выставки, разрастется до общей градостроительной проблемы.

Однако приход к обозначенным принципам будет происходить постепенно, и органичное их воплощение будет представлено только на Парижской выставке 1900 г. Нас же в контексте заявленной темы интересуют временные сооружения, которые впервые будут представлены на уже упомянутой Парижской выставке 1867 г., а именно – национальные павильоны.

Строительство названных построек на первых порах станет самым простым и действенным решением в равномерном распределении всех привозимых экспонатов. Теперь участники показа могли одну часть своей продукции экспонировать в центральном выставочном сооружении, как это и было раньше, другую же представить в обозначенных павильонах. Таким образом, организаторы ЭКСПО пытались решить сразу две проблемы – экспозиционную, которую мы обозначили, и экономическую, т. к. строительство данных построек осуществлялось за счет участников смотра.

В дальнейшем данная практика выстраивания павильонных сооружений станет неотъемлемой частью всех всемирных выставок. Своеобразной традицией станет и строительство иностранных павильонов на одной улице или площади, которые обозреватели в дальнейшем будут называть не иначе как «Улицы Наций» («Avenue des Nations»). Любой, кто попадал на данную «Улицу», становился

свидетелем огромного количества бутафорских построек, внешний облик которых поражал стилистическим многообразием и экзотичностью. Подобная пестрота архитектурных форм объяснялась стремлением каждого государства указать на свою национальную принадлежность и уникальность. Именно это обстоятельство, по сути, и интригует при изучении русских павильонов на всемирных выставках.

В связи с этим обратимся непосредственно к описанию наших павильонов и попробуем выявить отличительные особенности русских построек на обозначенных мероприятиях и проследить, какие архитектурные формы выражали русскую самобытность на всемирных выставках до начала Первой мировой войны.

Основываясь на дошедших до нас заметках русских обозревателей по поводу облика русских павильонов на всемирных выставках и немногочисленном графическом материале, который все-таки имеется в нашем распоряжении, мы можем говорить о том, что начиная с 1867 г. и вплоть до Парижской выставки 1900 г. в архитектурных формах русских сооружений преобладали мотивы русского деревянного зодчества XVI–XVII вв., с характерными для нее теремами, избами и богатым резным декором.

Так, например, русский отдел на Парижской выставке 1867 г. был представлен многочисленными деревянными сооружениями, среди которых значились: русская изба, конюшня для лошадей с Императорского конного завода, помещения для экипажей и конной сбруи, а также киргизская юрта, якутская урасса и справочная контора¹.

Особенно запомнилась современникам деревянная изба, возведенная на средства купца Громова, с богато декорированными наличниками и кровлей. Внутреннее ее убранство, по воспоминаниям современников, воспроизводило «обстановку сельского жителя» с характерными для него предметами обихода: кивотом с образами и лампадой, зеркалом с полотенцем и медным гребешком на «снурочке», кроватью с пологом, лубочными картинками на стенах, а также русской печью².

Отметим, что данные постройки будут представлены и на следующей Всемирной выставке в Вене в 1873 г., о которых критик В.В. Стасов не без свойственной ему категоричности в оценках напишет следующее:

Что касается конюшен и изб в русском же стиле, выстроенных г. Громовым для великолепных русских лошадей, привезенных на обе те выставки, и для их конюхов, то их архитектура была от одного конца до другого сплошная ложь и выдумка. Конюшни эти были не

конюшни, изба – не изба, дворец – не дворец, а что-то придуманное, сочиненное, вылакированное и пейзажное, как все, что иностранец способен сотворить в совершенно чуждом ему, понюханном лишь издали, национальном стиле и складе...³

Другим примером временного сооружения, столь часто воспроизводившимся на подобного рода мероприятиях в указанное время, стал павильон, выполненный по проекту архитектора И.П. Ропета, который был представлен на внеочередной Парижской выставке 1878 г. и явившийся типичным примером так называемой «ропетовской» архитектуры, когда известные архитектурные элементы русского деревянного зодчества, теряя свой изначальный художественный контекст, могли компоноваться в любой последовательности.

Указанный павильон находился на «Улице Наций», специально выделенной территории на Марсовом поле. Представлял он собой трехчастное башенное сооружение, соединенное посредством галерей, что, по словам обозревателя «Нивы», напоминало «соединение избы и терема»⁴. Особое место в его композиции занимала центральная часть, отмеченная огромным декоративным кокошником и украшением в виде белой холщовой драпировки. Боковые же башни имели кровли в виде купольного завершения, а также характерные фронтоны, выполненные в «византийском стиле». Особенным же зрелищем в его убранстве были многочисленные пилястры, карнизы, кокошники, деревянная резьба, что, по мнению упомянутого обозревателя, указывало на «отсутствие умения делать архитектурные украшения легкими и с должной соразмерностью во всех частях»⁵.

Традиция выстраивания русских павильонов резко начинает меняться только на Парижской выставке 1900 г. Изменения эти коснулись как стилистического решения русских построек, так и их функциональной составляющей.

Павильон Русских Окраин, который явился главным и самым грандиозным отечественным павильоном на проходившем смотре, располагался на площади Трокадеро, т. е. был включен в общую организацию Колониальной выставки, проходившей на этой территории, и был призван познакомить посетителей с продукцией самых отдаленных российских губерний. Как становится ясно, Россия не была представлена павильоном на улице Наций, на это попросту не были выделены средства. Однако этот факт дал архитектору Р.Ф. Мельцеру – автору данного сооружения – определенную свободу в проектировании своего павильона, в результате чего второстепенный по своему назначению павильон Русских Окраин

возымел такие впечатляющие размеры (4400 кв. м)⁶, а также сложное композиционное решение.

Павильон Окраин, по сути, воспроизводил архитектуру Московского Кремля с его многочисленными башнями и мощными стенами, однако за внешним решением павильона «пряталась» довольно сложная система взаимосвязанных построек, которые своим замысловатым расположением задавали определенное направление в рассмотрении представленных экспонатов.

Так, если посетитель входил через главный вход – с западной стороны павильона – то посредством деревянной лестницы он оказывался в так называемых «Царских палатах», которые, по словам обозревателя «Вестника Европы», архитектурой, мотивами рисунков и красками напоминали Грановитую палату⁷.

Указанные палаты открывались на большой двор, который был окружен сообщающимися отделами. Благодаря имеющемуся в нашем распоряжении плану можно выяснить, что с правой стороны находился отдел Департамента Уделов (где была представлена научная выставка богатств Сибири и Урала), слева – русский ресторан, а прямо, по главной оси, располагался отдел «Азии».

Оказываясь в обозначенном отделе «Азии», посетитель попал в композиционный центр Павильона Окраин. Именно отсюда в зависимости от выбранного направления можно было попасть во все остальные отделы рассматриваемого ансамбля: «залы Кавказа» и «нефтяного промысла г. Нобеля», отделы «Севера» и «Сибирской железной дороги», а также в отделы «Сибири» и «Крайнего Севера», которые, к слову, находились на одной оси с главным входом и отделом «Азии».

Таким образом, рассматриваемый «Павильон Русских Окраин» в контексте рассматриваемой темы стал одним из первых примеров удачного решения экспозиционных проблем, достигнутого за счет архитектурных средств. Именно «Павильон Русских Окраин» показал новые пути развития павильонной архитектуры, а также наметил постепенный отход данного типа построек от роли простой ширмы, предварающей русский отдел.

Не менее интересным поворотом в исследуемой проблеме станет возведение на все той же Парижской выставке павильона «Русская деревня», ставшего программным сооружением участников Абрамцевского кружка во главе с К.А. Коровиным, а также павильонов на следующей по времени Всемирной выставке в Глазго в 1901 г.

Оба этих архитектурных ансамбля были выполнены в стиле модерн и тем самым ознакомили новый этап развития русской

архитектуры в целом. В первом случае можно и вовсе говорить о кристаллизации набиравшего в ту пору силу «неорусского стиля». Указанный павильон (или группа павильонов), представленный в виде четырех срубов, был выполнен группой абрамцевских художников во главе с К. Коровиным при участии архитектора И.Е. Бондаренко и специально привезенных в Париж русских плотников. Предметы интерьера: табуретки, шкафчики, столы – все они, равно как и сама архитектура «Русской деревни», были выполнены в едином стиле и могли рассматриваться только как единое художественное произведение.

Что касается павильонов в Глазго, автором которых стал Ф. Шехтель, то они своими очертаниями также напоминали постройки Крайнего Севера с характерными для них высокими стрельчатыми кровлями и шатрами. Однако на этом, пожалуй, сходство и заканчивается. В процессе переосмысления архитектуры Севера Шехтель приходит к очень интересным строительным решениям, ради которых он, по сути, и обратился к возведению указанной временной архитектуры.

Ф. Шехтель представил на обозрение сразу четыре павильона, каждый из которых отвечал за определенный отдел – главный, горный, сельскохозяйственный и лесной.

Любой посетитель, который осваивал этот «ансамбль», в зависимости от точки обзора становился свидетелем постоянно меняющейся картины в соотношении объемов, декоративных элементов, но которые при всем этом всегда складывались в законченные композиции. Одним из главных факторов в достижении подобного оптического эффекта явилась предначертанная исходная форма всего комплекса – треугольник или конус, который в зависимости от трактовки мастера принимал вид пирамиды, шатра или палатки, что в известной степени указывало на «музыкальный, симфонический принцип» организации как пространства между павильонами, так и всего комплекса в целом⁸.

Рассматриваемый ансамбль является безусловным шедевром в исследуемом проблемном поле выставочной архитектуры. Однако можно с уверенностью утверждать, что Ф.О. Шехтель, кроме указанной задачи сочленения, выстраивания особой ритмичности между разными архитектурными объемами, не ставил никаких других, в том числе экспозиционных задач. К подобному умозаключению приводит уже тот факт, что в скором времени Шехтель приступит к строительству Ярославского вокзала, в едином архитектурном теле которого мы сейчас угадываем все обозначенные в павильонах Глазго формы. Таким образом, описанные павильоны

в Глазго были своеобразным подготовительным этапом будущего строительства. Данное положение подтверждает идею о том, что пространство смотра с определенного момента стало прекрасным местом строительных экспериментов, т. е. своеобразной архитектурной лабораторией⁹.

Последний виток в развитии архитектурного облика русских временных сооружений довоенного периода мы обнаруживаем через десять лет в Риме и Турине, когда неожиданно русские отделы предстают двумя неоклассическими постройками, расположившимися в живописных садах Боргезе и на берегу реки По соответственно.

Интерес к классическому архитектурному наследию, который в начале века особенно подогревался деятельностью журналов «Мир искусства» и «Аполлон» и проведением соответствующих тематических выставок – стал залогом удивительной метаморфозы, которая произошла к концу первого десятилетия в трактовке национального, исконно «русского стиля». Теперь русскую архитектуру эпохи ампира стали рассматривать как естественное связующее звено с европейской архитектурной традицией, идентифицирующей Россию именно как европейскую державу.

Владимир Щуко – автор обоих сооружений – свою задачу видел именно в демонстрации европейских истоков России, в органичном соединении ее культуры с культурой Старого Света. Для достижения данной цели В. Щуко обращается одновременно и к архитектуре Петербурга – органично соединяя в павильоне Рима архитектурные образы Агатовых комнат Ч. Камерона и Горного института А.Н. Воронихина, и к архитектуре Москвы, досконально воспроизводя Конный двор в Кузьминках Д. Жиллярди на побережье Турина.

Приведенные постройки хорошо вписывались в окружающее пространство и, безусловно, оставляли равнодушными всех ценителей классической архитектуры, в особенности европейского зрителя. Вот что писал, к примеру, критик Г. Лукомский по поводу русского павильона, расположившегося в садах Боргезе: «...этот павильон очень уместен именно в Риме, своею тактичной любезностью: показана эволюция тех же форм, которые когда-то и Рим воспринял...»¹⁰.

Об особом идейном назначении выстраивания русских павильонов в предложенном стиле говорит и тот простой факт, что внутреннему их устройству с точки зрения удачного размещения привезенной продукции опять отводилось на проводимом смотре второстепенное значение¹¹.

После проведения указанного смотра 1911 г. существенных новшеств в видении и понимании русской павильонной архитектуры на международных смотрах в указанный временной отрезок не видно. Им по понятным причинам просто не дали развиваться. В то же время примечательно отметить, что во время проведения Венецианского биеннале в 1914 г. архитектор А.В. Щусев выстраивает свой павильон в «неорусском стиле», тем самым обращаясь к некогда найденным русскими архитекторами строительным решениям.

Примечания

- ¹ *Ходнев А.* Парижская выставка 1867 г. СПб., 1867. С. 9.
- ² *Собольщиков В.И.* Взгляд на Всемирную выставку 1867 г. // Северная пчела. 1867. № 71; 82. С. 20.
- ³ *Стасов В.В.* Наши итоги на Всемирной выставке (1878 г.) // Стасов В.В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 359.
- ⁴ *Нива.* 1878. № 23. С. 407.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Овчинникова Н.П.* Россия на Всемирной выставке 1900г. в Париже // Жилищное строительство. 1900. № 7. С. 27.
- ⁷ Всемирная выставка в Париже 1900-го года // Вестник Европы. 1900. № 5. С. 321.
- ⁸ *Кириченко Е.И.* Федор Шехтель. М.: Стройиздат, 1973. С. 51.
- ⁹ *Комаров И.* Первые всемирные выставки // Декоративное искусство СССР. 1970. № 9. С. 26.
- ¹⁰ *Лукомский Г.* Архитектура на римских выставках // Аполлон. 1911. № 10. С. 33.
- ¹¹ Там же.