

*Н. В. Филичева\**

## ПОЛИСТИЛИЗМ АРХИТЕКТУРЫ ЭПОХИ МОДЕРНА В ТВОРЧЕСТВЕ М. М. ПЕРЕТЯТКОВИЧА И ЕГО ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ

Статья посвящена философско-культурологическому осмыслению современных подходов в исследовании феномена полистилизма, полистилистики в культурном пространстве XX века эпохи модерна, в сравнении с стилевой системой творчества классического периода искусства. В статье анализируется творчество архитектора М. М. Перетятковича, 150-летний юбилей которого был отмечен в 2022 году рядом выставок и конференций, посвященных архитектору, художнику, градостроителю.

Сделана попытка дать характеристику полистилистическим приёмам и методам в строительной практике архитектора. Анализируются постройки архитектурного наследия мастера различных «неостилий»: культовых, административно-финансовых построек и доходных домов.

**Ключевые слова:** архитектура, эпоха модерна, полистистика, полистилизм, «неорусский» стиль, «неоклассицизм», «неоренессанс», стилеобразование, диалог.

*N. V. Filicheva*

### *POLYSTYLISM OF MODERN ARCHITECTURE IN THE WORK OF M. M. PERETYATKOVICH AND ITS PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS*

The article is devoted to the philosophical and cultural comprehension of modern approaches to the study of the phenomenon of polystylism, polystylistics in the cultural space of the twentieth century of the modern era, in comparison with the style system of creativity of the classical period of art. The article analyzes the work of the architect M. M. Peretyatkovich, whose 150th anniversary was celebrated in 2022 by a number of exhibitions and conferences dedicated to the architect, artist, urban planner. An attempt is made to characterize polystylistic techniques and methods in the construction practice of an

---

\* Филичева Надежда Викторовна, искусствовед, профессор, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; [nfilicheva@gmail.com](mailto:nfilicheva@gmail.com)

architect. The buildings of the architectural heritage of the Master of various «neo-styles» are analyzed: religious, administrative and financial buildings and tenement houses.

**Keywords:** architecture, modern era, polystylistics, polystylism, “neo-Russian” style, “neoclassicism”, “neo-renaissance”, style formation, dialogue.

В современной культуре, в том числе — в художественной, происходят интересные процессы, которые позволяют по-новому воспринимать, оценивать, вступать в диалоги с культурными явлениями прошлого. Появляется новая методология анализа художественных процессов, событий, явлений. Рождаются новые понятия, термины, позволяющие глубже, объёмнее, адекватнее изучать художественные творения.

Всё активнее в исследовательский оборот входит понятие «полистилизм» для характеристики художественной культуры прошлого и настоящего.

С помощью понятия «полистилизм» можно пересмотреть, переосмыслить и явление «эклетика» в художественном пространстве культуры, преодолевая определённую негативную ценностную коннотацию.

Несколько столетий европейская, а потом и мировая художественная культура развивалась как стилевая, когда главная стилевая система практически во всех видах искусства, постепенно сменялась новой стилевой системой. Новая стилевая система в сравнении с предыдущей, была более прогрессивной; она могла художественными средствами ответить на «вызовы времени», смелее использовала новые технические, технологические средства, и, главное, была способна реагировать на смысловые вызовы и проблемы человечества, человека художественными средствами.

Затем наступает период, когда две стилевые системы в искусстве сосуществуют, конкурируя, но не отрицают друг друга. А затем в художественной культуре наступает период «бесстилья» — эклектики — беспринципного с точки зрения классической стилевой системы — соединения в одной художественной системе приёмы, черты, взятые «на прокат» из стилей разных времён.

Был период, когда эклектику воспринимали довольно критично. Она в сравнении с традиционной классической художественной — стилевой системой со своими чёткими принципами и правилами — культурой оценивалась, как несколько хаотизированной, неупорядоченной, недостаточно выстроенной. В ней не хватало чёткости и ясности композиционного решения, грамотного применения принципов и приёмов художественной выразительности. Родилось тревожное ощущение утраты стилевой системы в художественном творчестве.

А в конце XX века проявился иной взгляд на «эклектику».

Во-первых, этот период стал восприниматься, как экспериментальный, период творческого поиска новых ответов на новые вызовы в жизни культуры, цивилизации. Эти эксперименты и опыты могли быть удачными или ошибочными. Много определялось художественной честностью и искренностью творческой личности. Во-вторых, и эта позиция выкристаллизовывается с конца XX — начала XXI: цивилизация, культура, в целом, в том числе художественная культура стоят на пороге выбора, на пороге нового, более сложного, динамичного, нелинейного и противоречивого, открытого

развития. Этот этап развития культуры предполагает новое «бытие» и стилиевой системы творчества — «полистилизм».

Понятие «полистилизм» позволяет рассматривать художественное явление, как сложную, объёмную, открытую, неравновесную, многоуровневую систему, находящуюся в постоянном диалоге с внешним миром, система, способная к саморазвитию, к самосовершенствованию, а порой и к саморазрушению, как живой организм.

Начнем с проблемы понимания термина «полистилизм», «полистилистика» в современном художественном пространстве культуры. Он давно уже привлекает современных исследователей и автора статьи.

Мы начинаем привыкать к этому термину. Он работает и помогает по-новому проанализировать художественные явления прошлых культур, более адекватно оценивать современные творческие открытия.

Так, исследователь Воротынцева Л. А. в своих работах, в основном посвященных музыкальному искусству более широко рассматривает искусство XX в. — как «смещение стилей», «художественных языков», «автоцитирование» и, как результат, порождение «интертекстуальности», когда внутри одного произведения могут соединяться стили, образные системы и приёмы, порождённые различными эпохами, отстоящими порой друг от друга на огромное историческое расстояние, а также использование составляющих различных культур и субкультур и такое стилистическое взаимодействие получает в ее работах определение полистилистики» [4, с. 794–796].

Важно подчеркнуть, что такое «смещение стилей» это не творческий промах или неудача, ошибка художника, а осознанный и плодотворный приём.

Весомым аспектом обращения к полистилистки, по мнению указанного автора, является диалог культур.

В своих работах теорию полистилистки исследователь не случайно рассматривает опираясь на работы И. А. Азизян о диалоге культур [1], параллельно с теорией М. М. Бахтина [2], в которой диалог понимается в широком смысле, не только как речевой, но и как философски-эстетическая позиция.

Понимание «полистилистки» сопряжено также с теорией интертекстуальности, скрепляющих всю культуру в семиотике и литературоведении (Ю. Лотман, Р. Барт), рассматривая «мир как текст», «культуру как текст».

Современный исследователь Л. А. Воротынцева рассматривает «полистилистку» как «...диалог человека и культуры, подобный акту творчества, эстетическому освоению разнообразных информационных потоков, заполняющих художественное пространство авторского сознания» [4, с. 794–796], но эта диалогичность возможна при условии, когда личность маэстро, мастера, художника, архитектора остается цельной, состоявшейся и в стилевом самовыражении.

Это формула «эkleктика-полистилизм» с ее толерантностью, плюрализмом, свободой выбора исторических стилей — характерная черта современного художественного поиска.

Но мы хотим подчеркнуть, что зарождение нового творческого пути, его первые, пробные ростки можно обнаружить и раньше, в творчестве художников «классической стилиевой системы».

Обратимся к творчеству отечественного архитектора М. Перетятковича\*.

Рубеж XIX–XX вв. явился переломным в развитии архитектуры, с некоторым запозданием (конец 1890-х гг.) по сравнению с ведущими европейскими школами пришел в Петербург новый стиль, за которым закрепилось название «модерн» — по образному определению Д. В. Сарабьянова «стиль желаемый, вожделенный, изобретенный» [11, с. 23]. Б. М. Кириков, один из авторитетных современных и признанных исследователей модерна, неостилей, современной архитектуры петербургской школы, ученик одного из наших любимых университетских педагогов кафедры истории искусств Юрия Михайловича Денисова человека большой культуры, выдающегося историка архитектуры писал о том, что

«...этот стиль выражал идеи кардинального обновления художественных средств, создания самостоятельного языка, независимого от норм исторических стилей. Глубинная суть модерна заключалась во внутренней взаимосвязи функционально-конструктивной и образной сторон, не требовавшей дополнительных изобразительных форм, применявшихся в эклектике..., что модерн отличали творческая свобода, стремление к оригинальности и новизне, а одним из основных источников формообразования стал мир природы. Являясь антитезой исторических стилей, модерн не игнорировал наследия, но переосмысливал принципы и особенности, преломляя их сквозь призму стилизации. Метод стилизации был одним из определяющих признаков модерна» [9, с. 9, 15, 17].

Необходимо отметить, что образный строй архитектуры был во многом созвучен эстетике «символизма». Плавная, гибкая, динамичная кривая линия — «линия жизни», свободная пластика объемов, интуитивный подход к формообразованию, пристрастие к правде материала (металл, гранит, мрамор, кирпич, дерево, майолика, керамика, витражи и др.), основанное на эстетическом осмыслении новых конструкций и материалов вполне реализовались на разных стадиях стиля.

Аллюзии на исторические стили, появление и развитие стиля модерн, итоги этого стиля также обнаруживаются далеко за пределами его временных рамок. Согласно мнению Б. М. Кирикова,

«...Модерн прошел стремительный путь от образной и декоративной усложненности к ясной рациональности, геометризации и очищению форм, эстетическому осмыслению новых конструкций и материалов» [9, с. 19].

Зрелая стадия модерна явилась предвестником будущего авангарда, но параллельно с новаторскими тенденциями в архитектуре начала XX века набирали силу ретроспективные течения. Стремление к новизне сменилось «грезами» о прошлом. Неоклассицизм и неорусский стиль сначала повлияли на «лексикон» модерна, а затем оттеснили его на дальний план.

Один из исследователей творчества архитектора М. Перетятковича пишет:

---

\* Статья относится к части работ, посвященных творчеству М. М. Перетятковича и проблеме стиля в архитектуре Петербурга [13, с. 64–66; 14, с. 390–394].

«... мы проникаемся участием к деятельности художника, любящего искусство прошедших, эстетически более счастливых времен, мы испытываем утонченную ностальгию по культурному благородству эпох, которых не застали, но которые повышают в нас восприимчивость к абстрактной красоте и духовной аристократичности искусства архитектуры» [6].

Эта теория убедительно работает и в эпоху развития культуры модерна, и в современном художественном пространстве, работала в архитектуре разных «неостилей», функциональных направлений: в культовых, общественно-значимых, градостроительных.

Одним из архитекторов, который дал блестящее подтверждение «игры со стилями» (композиция, образ, формообразование, функциональность, диалог) был архитектор Мариан Марианович Перетяткович (1872–1916)\*.

Остановимся на анализе некоторых из работ архитектурного наследия М. Перетятковича в Санкт Петербурге: Храм Спас на водах, католический костел Нотр-Дам де Франс (Notre Dame de France) на Ковенском пер., Дом городских Учреждений, Банкирский Торговый дом Вавельбергов. Обратим внимание, что этот зодчий убедительно себя проявил в разных социально-значимых архитектурных объектах.

Творчество мастера говорит о высоком творческом профессионализме архитектора, умении грамотно организовывать архитектурное пространство, исходя из его смыслового и образного функционирования, находя всякий раз новые и убедительные выразительные приёмы и средства.

Мариану Мариановичу Перетятковичу было отпущено не так много лет — всего лишь неполных 44 года. Но за это время он выдвинулся в первый ряд петербургских и российских зодчих, заслужил уважение коллег и восхищение заказчиков. Хотя, в юности о карьере архитектора и не помышлял.

«Неорусский стиль» занял особо важное место в ряду других неостиблей в творчестве М. М. Перетятковича. В «русском» стиле искала воплощения идея этнической самобытности, особого исторического пути России. С распространением «русского» стиля европеизированный Петербург начинал русифицироваться. Этакая программная установка — придать классицистическому городу традиционные национальные черты, которые олицетворяли бы доктрину триединства еще со времен Николая I теории С. С. Уварова — «православие — самодержавие — народность». Для строительства православных храмов избирались приемы древнерусского или византийского зодчества, для протестантских церквей — готика или романская архитектура, для общественных зданий — дворцов и особняков — ренессанс, барокко, рококо. Но, эта

---

\* Мариан Перетяткович родился 23 августа 1872, в селе Усычи Луцкого уезда Волынской губернии, в семье польских помещиков. Окончил Ровенское реальное училище в 1890 году, и поступил в военное училище. Военную карьеру завершил в 1896 году, поступив в Институт гражданских инженеров и закончив его в 1901 г. Затем пять лет совершенствовался в Академии художеств, в мастерской Леонтия Николаевича Бенуа, получал строительные навыки, принимая участие в возведении московской гостиницы «Метрополь» и петербургского здания компании «Зингер». Его дипломный проект «Зала для народных собраний» был принят комиссией на «ура». М. Перетяткович получает звание художника-архитектора и отправляется в путешествие по Европе.

система была свободна от жесткой нормативности. Первым из петербургских зодчих середины XIX века продемонстрировал виртуозное владение формами неостилей и античности, а также русской национальной архитектуры А. И. Штакеншнейдер, а в начале XX века — К. Тон, Н. Султанов, А. Парланд, В. Покровский, С. Кричинский, М. Перетяткович и др. архитекторы.

Минувшее столетие вместило в себя век эклектики (полистилизма) в «стилистически чистой среде» (Ю. М. Денисов) архитектуры Петербурга.

Среди множества работ в «неорусском» стиле исследователи выделяют храм М. Перетятковича Спас на водах, считая его одним из значимых в культурном и в эстетическом отношении построек.

В 1910–1911 гг. на берегу Ново-Адмиралтейского канала по проекту арх. М. М. Перетятковича (совместно, инж. С. Н. Смирнов) был выстроен храм в честь Христа Спасителя — Спас на водах, как символический мавзолей морякам, погибшим во время русско-японской войны 1904–1905 гг., поглощенных водной стихией. Деньги на строительство были собраны по подписке по всей России. Храм строился на территории Ново-Адмиралтейского завода.

На стенах храма были установлены бронзовые мемориальные доски с именами всех погибших моряков, двенадцать тысяч имен, от адмирала С. О. Макарова до последнего кочегара. Над досками висели копии корабельных образов\*. «Летописью ужаса» называли современники этот скорбный список. Проект храма поручили составить архитектору М. М. Перетятковичу, который, согласно пожеланию великой княжны Ольги Константиновны, жены греческого короля Георга I, которая много занималась общественной и благотворительной деятельностью, избрал в качестве прообразов замечательные памятники зодчества Владимира XII в. — церковь Покрова на Нерли и Дмитриевский собор.

15 мая 1910 г., в пятую годовщину Цусимского сражения, состоялась закладка храма у места впадения Ново-Адмиралтейского канала в Неву. 31 июля 1911 г. прошла церемония освящения церкви. В ансамбль храма-памятника входили музей, где хранились документы и фотографии погибших, дом причта, две входные галереи и звонница. Рельефы на фасадах, облицованных старицким камнем, выполнил скульптор Б. М. Микешин\*\*.

В храме Спас на водах архитектор не копировал Покрова на Нерли (пропорции М. Перетятковича ближе Дмитровскому собору во Владимире), хоть очень много аналогий: камень и резьба, скульптурный декор, аркатурные пояса, капители, базы... Архитектор выстроил комплекс монастырского типа:

---

\* Военные корабли имели походные судовые церкви, которые, как и другие церкви, имели свои имена. Т.е. церкви освящались в честь православного праздника или святого. Но корабельный образ был и на тех кораблях, где не предусматривалась по проекту церковь, поэтому корабельный образ — особая святыня на корабле, перед которой всегда горела лампада. Существует много фактов, или легенд о том, что, когда корабль погибал во время боя и от него не оставалось ничего кроме щепок, чудо! Среди волн появлялся корабельный образ в ките без каких бы то ни было повреждений. См.: Архитектор Перетяткович М. М. Здания: <https://www.citywalls.ru/search-architect162.html> (дата обращения 4.04.23).

\*\* Архитектор Перетяткович М. М. Здания: <https://www.citywalls.ru/search-architect162.html> (дата обращения 4.04.23).

двухэтажная церковь, колокольня и служебный корпус были соединены в духе XVII в. крытыми переходами и это стало одним из тех редких случаев, когда «оправдывают» использование эклектического/полистилистического приёма.

Белоснежный храм-памятник величественно поднимался над берегом Невы, словно парил над Невой. В алтаре по эскизам Н. А. Бруни в технике мозаики изображали шествующего по морю Христа. Внутри было две церкви — верхняя и нижняя. Верхний храм был украшен мозаиками, выполненными по эскизам В. М. Васнецова и Н. А. Бруни. Главная мозаика размещалась в алтарной части — это Спаситель, идущий по Водам. Нижнюю церковь расписал художник М. М. Адамович. В ней хранилась старинная икона Казанской Божией Матери.

Образы, навеваемые архитектурой, подтверждали образ религиозный. «В Петербурге, — как пишет И. Е. Гостев, — изящество и смелость этого решения были оценены по достоинству. Причем само решение сочли вполне новаторским. Понятно, что у строителя не возникло потребности в публичном отречении от права на первородство...» [6, с. 724, 725, 730]

Эффектно воспринимался храм с невской акватории в контрасте с крупными производственными сооружениями. От Английской набережной к нему вел деревянный мост, от которого планировалось продолжение набережной. Спас на водах обогатил невский пейзаж, внося в него особое смысловое звучание, и придавал индивидуальные черты комплексу Адмиралтейского завода.

Сложная задача стояла перед архитектором при строительстве храма. Согласовать архитектуру подобного храма со строгим стилем набережной Невы и окаймляющих ее зданий строители пытались, придав форме здания возможную простоту: «...кубичная форма церкви, увенчанной круглым барабаном со шлемовидной главкой, дает простой силуэт, не дисгармонирующий с памятниками строгой архитектуры. Тем не менее автор проекта, «не доверяя своему вкусу», предложил комитету запросить мнение Академии художеств, которая и ответила, что признает храм в намеченной компоновке для данной местности возможным»<sup>\*</sup>.

И. Е. Гостев в своем исследовании творчества М. М. Перетятковича отмечает и оправдывает «...редкое соответствие архитектуры «Спаса на водах» духу Петербурга (не забываем, изначально европеизированного), отсутствие напряжения между шедевром национального стиля и ближайшим его окружением из зданий, построенных по европейским образцам... Отмеченное роскошью и драматизмом, владимирское зодчество XII в. само является, по мнению исследователя, в средневековой нашей архитектуре наиболее европеизованным. Возводилось оно заезжими мастерами. Не меняя основных канонов русского храмостроительства, европейцы придали ему «стилистический флер» (Г. К. Вагнер). Выстроенный М. М. Перетятковичем храм воспроизвел благородные древние черты... и радушно принял его в объятия «ампирный гранитный барин Петербург» (Н. Агнивцев). Способствовало признанию архитектора еще и то, что объемы выстроенного комплекса располагались симметрично, что они были вытянуты строго по линии канала, использова-

---

<sup>\*</sup> Речь идет о полемике с архитектором Алексеем Шусевым о старине, новых формах в архитектуре и других вопросах в журнале «Зодчий», в 1905 году [6, с. 729].

лись по — петербургски рационально.и значение храма в образной структуре города было первостепенным и имело вполне определенный идеологический смысл. Погубив в русско-японскую кампанию тысячи жизней, правительство делало то, что до боли знакомо по летам позднейшим... Возведение Спаса было патетическим жестом последних Романовых. Однако вскоре произошла еще более решительная смена государственной идеи. В 1932 г. храм уничтожили. Такова была участь одного из самого значимого в культурном и великолепно в эстетическом отношении произведения Мариана Мариановича» [6, с. 729–731]. Благополучнее судьба церкви французского посольства Нотр –Дам де Франс (Notre Dame de France) в Петербурге, в Ковенском пер., 7 (1907–1910 гг.), но самостоятельной эта работа была лишь отчасти.

Проект нового храма был разработан в 1903 году архитектором Леонтием Бенуа<sup>\*</sup>. В 1903 г. был построен первый этаж церкви, но затем строительные работы затянулись из-за недостатка средств на реализацию задуманного плана. Помощник Л. Н. Бенуа, один из любимых учеников маститого архитектора, молодой архитектор Мариан Перетяткович несколько изменил первоначальный проект, и строительство вскоре возобновилось. Строительством руководил сам М. М. Перетяткович, главным подрядчиком был опытный инженер С. Н. Смирнов.

Торжественная церемония освящения церкви состоялась 2 ноября 1909 г.,<sup>\*\*</sup> храм освятили во имя Пресвятой Девы Марии. Облик нового католического храма вышел на редкость аскетичным и строгим. В архитектуре здания использованы мотивы романского стиля (внутренняя отделка церкви), но современники отмечали и заметное подражание мэтру финского модерна Э. Сааринену<sup>\*\*\*</sup>. Он облицован большими блоками грубо околотого красного гранита месторождения Сюскюянсари.

---

<sup>\*</sup> Бенуа Леонтий Николаевич (1856–1928), сын видного архитектора Николая Бенуа и Камиллы Кавос. архитектор периода эклектики, известный педагог. Среди учеников Л. Н. Бенуа — М. М. Перетяткович, В. Г. Гельфрейх, В. И. Дубенецкий, Ф. И. Лидваль, М. С. Лялевич, О. Р. Мунц, В. А. Покровский, Л. В. Руднев, И. А. Фомин, С. Е. Чернышёв, Э. Е. Шталберг, В. А. Щуко, А. В. Щусев. Из его мастерской вышли лучшие архитекторы стиля модерн. Член-основатель (1903) и почётный председатель Общества архитекторов-художников, редактор журнала «Зодчий» (1892–1895). Представитель художественной династии Бенуа. Последний частный владелец «Мадонны Бенуа» <https://web.archive.org/web/20160801074040/https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 10.04.23).

<sup>\*\*</sup> В этой церкви отпевали представителей семьи Бенуа и многих петербуржцев французского происхождения. Община перед революцией насчитывала 1500 прихожан. Престольный праздник сегодня отмечается 11 февраля, ранее отмечался 15 августа, в день Успения. Церковь не действовала в 1922–1923, но затем не закрывалась (ибо по-прежнему была приписана к французскому посольству) и долгое время была единственной действующей католической церковью в Ленинграде. В ней в эти годы молились главным образом поляки. Во время блокады богослужения прекратились и только осенью 1945 возобновились. С этого времени храм носит имя Лурдской Божией Матери. В 1997 интерьер украсили витражи на библейские сюжеты, изготовленные И. Байковой. <https://www.citywalls.ru/search-architect162.html> (дата обращения 14.04.23).

<sup>\*\*\*</sup> Архитектор Элиель Сааринен (1873–1950), финский архитектор, основоположник национальной романтики в финской архитектуре; с 1923 работал в США. Построил здание



Фасад церкви, выходящий на Ковенский пер. асимметричен. Боковую часть фасада венчает высокая четырехгранная башня с полуциркульными окнами. Над вторым ярусом этой башни возвышается восьмигранный барабан с острияющимся кверху куполом. На другой стороне фасада — лишь небольшая башенка, резко отличающаяся по своему силуэту. В центре главного фасада расположен портал в виде арки, украшенной колоннами. Имеются еще два входа в здание. Они расположены симметрично по разным сторонам от арки и ведут в нижний этаж храма.

На верхнем этаже — большой просторный зал, стены которого декорированы колоннами в готическом стиле. Внутреннее убранство храма также отличается строгостью и простотой.

В журнале «Зодчий» (1910, № 6, с. 56) писали: «Арх. М. М. Перетяткович построил, по проекту, разработанному совместно с Л. Н. Бенуа, церковь «Notre Dame de France». Выделяясь совершенно новым для современных построек подобного типа католических церквей в России силуэтом, сочной и богатой отделкой, наковкой камня, эта новая постройка в романско-готическом стиле свидетельствует о тщательном стремлении строителя проникнуться духом стиля этой эпохи. Правда, в узеньком Ковенском переулке церковь эта малозаметна; но, с другой стороны, поставленная на более видном месте, она рисковала бы, пожалуй, слишком бросаться в глаза своей характерностью и выдержанностью стиля» [7, с. 56].

В 1910-х годах архитектор специализируется на финансовых, торговых, административных зданиях, к облику которых первостепенным было требование презентативности.

Дом городских Учреждений (ныне Университет ИТМО), построенный в 1912–1913 гг. на Кронверском проспекте, дом 49, несколько вытянутое здание, протяженностью напоминает Адмиралтейство А. Д. Захарова. Здание трёхэтажное: нижний этаж рустован и служит цоколем для двух верхних. Также он прорезан по фасаду застеклёнными арками, а в центре — более высокой проездной аркой. На верхних этажах ризалиты декорированы колоннадами, несущими треугольные фронтоны. В центре здания, над проездной аркой, четырёхгранная массивная башня, увенчанная куполом\*. Здание кажется немного монотонным, даже несколько унылым в скверную петербургскую погоду..., только один архитектор мог соперничать с нашей капризной погодой — Карл Иванович Росси.

Это здание относят к рационалистическому модерну, но в современном виде (после реконструкции, с новым колористическим решением окраски

---

вокзала в Гельсингфорсе (Хельсинки), 1910–1914), отличающееся общей живописностью, обилием изобразительных элементов (тематическая скульптура, орнамент) и вместе с тем рационалистической организацией пространства, стало крупнейшим и завершающим произведением финской национальной романтики. В 20–30-е гг. Э. Сааринен отдал дань стилизации ложной готики и неоклассицизму. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/129136/> (дата обращения 10.04.23).

\* В конце 1930-х годов большую часть здания было передано Высшей профсоюзной школе, а после войны здание отдали Ленинградскому институту точной механики и оптики (ЛИТМО), ныне это Университет ИТМО.

стен) более подходит к неизбалованному солнечным светом Петербургу. В этом здании многое зависит от решения архитектурной формы, меняется впечатление от колористического решения восприятия здания, как в работах Клода Моне (серия работ, посвященная Руанскому собору), когда у художника тень становилась цветом, а цвет — игрой света, как воплощение идеи неповторимости образа здания в разные моменты в зависимости от времени года, погоды, настроения. Строгое здание всегда выделялось в застройке Кронверского проспекта, аттики здания украшены архитектором резными изображениями жертвенных быков — букрании, традиционных декоративных античных украшений, они как голоса из греко-римского искусства, к сельскому хозяйству и Сытному рынку (арх. М. Лялевич, 1912–1913), который находится внутри здания не имеющие отношения. Но кое-что из грядущего в облике здания на Кронверском проспекте, 49 определенно было — архитектура такого типа повсеместно тиражировалась у нас вплоть до середины 1950-х годов.

Архитектора М. М. Перетятковича во всех его работах отличала хорошая классическая профессиональная школа, умение грамотно сочетать разные стилевые приемы.

На Невском проспекте, 7–9, Малая Морская ул., 1 был расположен дом купца М. И. Вавельберга, в котором находился Санкт-Петербургский Банкирский Торговый дом Вавельбергов<sup>\*</sup> (основан первоначально в Варшаве как банкирский дом «Г. Вавельберг»), возведен в 1911–1912 гг. М. М. Перетятковичем. В этом здании М. Перетяткович, увлеченный образами архитектуры Италии, представил своего рода антологию итальянского средневековья и ренессанса. Суровая монументальность и величие старинных палаццо аллегорически возвышали облик банковского здания, включавшего также магазины и арендованные конторы. Это здание упорно называли и называют «Палаццо дожей», здесь действительно многое навеяно полистилистикой архитектуры Флоренции — двойные окна, грубый рельеф каменных блоков и мотивами позднего возрождения — угловой фасад с ложными аркой и пилястрами.

Б. М. Кириков пишет о здании, что

«многоречивость и компилятивность свидетельствуют о неизжитости эклектического мышления о том, что стилистика здания демонстрирует сдвиг от модерна к ретроспективности, что Перетяткович в большей мере, чем его предшественники — строители банков, приблизился к прообразам и смог передать характер итальянского зодчества. Правда, избранные им стилевые формы, мысленно возвращающие на родину банков, оказались несколько чужеродными окружению» [9, с. 88].

---

<sup>\*</sup> Сейчас «Wawelberg Hotel» принадлежит Н. Буйнову, главному акционеру «Иркутской нефтяной компании». В апреле 2021 года после десятилетней реконструкции начал работу пятизвездочный отель Дом Вавельберга имеет статус памятника федерального значения. Были воссозданы и отреставрированы оконные и дверные блоки, стены, колонны, пилястры и потолок с декором, резной двухъярусный дубовый камин и другие исторические детали внутренних конструкций и интерьера. См. <https://spb-heroes.rbc.ru/wawelberg> (дата обращения 5.04.23).

Архитектору Перетятковичу пришлось долго убеждать публику, что он «не задавался целью дать буквальную копию Палаццо дожей». Все же сходство настойчиво читается — массивная верхняя часть фасада, аркада нижних ярусов. При том, что есть в этом здании и сходство с солидным купеческим домом, где прочные толстые стены надежно оберегают хозяйское добро. Надо остановиться на противоположной стороне Невского и внимательно всмотреться в обильную каменную резьбу, дождаться момента, когда луч солнца создаст сложную игру светотени, высветит маски, капители, почти невидные в вечной тени узоры, но при этом не забываем, что в Петербурге бывает не более 120 солнечных дней в году... Здание солидное, крепкое, торжественное, «на века» — кто же мог догадаться, что через несколько лет уйдут в небытие и хозяева банка, и сам банк, и страна, породившая их.

Здание банка Вавельберга выдержано в духе итальянского Возрождения, где архитектор создал обобщенный образ стиля. Высокая престижность места, ощущение места и соседства с великими творениями и гениальными зодчими, создавшими образ Петербурга взывали к лучшим образцам классических интонаций, с одной стороны, а с другой, банк — это монументальность, прочность и надежность! И тяжеловесное у здание, в темно-сером граните, подчеркивает прочную незыблемость сооружения и его функциональное значение, а сложная разнофактурная обработка выявляет природную красоту камня и умение чувствовать и работать с материалом, которые архитектор перенял у мастеров Ренессанса и «северного» модерна. Немногие из петербургских строителей достигали такой пластической силы каменной облицовки — блестяще прорисованы полные экспрессии декоративные детали: капители, картуши, маски (скульпторы Л. А. Дитрих, В. В. Козлов).

Успешная современная реконструкция «Банка Вавельберга» в «Wavelberg Hotel» еще раз доказала, что полистилизм творчества архитектора М. М. Перетятковича демонстрирует его заслуги и способность интуитивно и прозорливо развивать потенциальные перспективы будущих реконструкций грамотно и корректно в облике города, для современного использования общественно-культурных, театрально-зрелищных и туристических пространств, которые так грамотно заложил архитектор.

У Перетятковича — хорошая классическая профессиональная школа и умение грамотно сочетать полистилистические приёмы, а многоречивость и компилятивность свидетельствуют не о «неизжитости эклектического мышления», но, вернее о его совершенствовании в духе времени с перспективой на будущий постмодерн. Стилистика здания демонстрирует сдвиг от модерна к ретроспективности. Архитектор М. Перетяткович в большей мере, чем его предшественники — строители банков, приблизился к прообразам и смог передать характер итальянского зодчества. Правда, избранные им стилиевые формы, мысленно возвращающие на родину банков, оказались несколько чужеродными окружению. Зодчий даёт свою вариацию великой архитектурной темы. Надо подчеркнуть, что архитектура петербургских финансовых зданий подчинялась общему характеру исторического центра столицы, грамотного градостроительного взгляда, содействовала упрочению позиций неоклассики. Импозантные каменные фасады банков подчеркивали черту строгой

монументальности. Однако возникают и некоторые вопросы к решению этой темы у М. М. Перетятковича: достаточно ли удалось ему прочувствовать стилистику главного проспекта Санкт-Петербурга, не «давит» ли здание своими формами, вписывается ли оно в панораму Невского проспекта? Возможно, что в другом месте оно приобрело бы более интересную выразительность величественности?

Большинство работ архитектора демонстрировало не только классицистическую ориентацию, но и нарастание монументальности, репрезентативности.

Таково здание Русского торгово-промышленного банка на Большой Морской ул., 15 (1912–1914), которое также впечатляет действительно повышенной монументальностью и суровым драматизмом образа, выделяется цельностью и крупномасштабностью. Архитектору удалось создать обобщенный образ стиля. Парадные помещения банка относятся к лучшим интерьерам неоклассики. Известный архитектурный критик Г. К. Лукомский сожалел, что «этот мощный фасад украшает не одну из наших набережных», так как на неширокой улице трудно воспринять чеканную композицию «этого банка-дворца» [9, с. 89].

Стилевое единство фасада и парадных помещений позволяет считать это сооружение программным произведением полистилизма, ретроспективизма) и «европейского лоска» в облике города.

Наследие архитектора М. М. Перетятковича многопланово, разнообразно, противоречиво. Оно пробуждает много вопросов. Если говорить о противоречивости зодчего, то она вписалась в контекст противоречивой эпохи. Культура эпохи предугадывала бездну, но было бы упрощением и несправедливостью оценивать представление о смысле творческого бытия архитектора до отражения веяний современности. Архитектору удалось передать «лик эпохи», он зримо читается в архитектуре Мастера, в этом отношении зодчий был одним среди многих. Помимо архитектурных и строительных работ архитектор преподавал в Технологическом институте, Высших Женских Политехнических курсах, в Высшем художественном училище Императорской Академии художеств, входил в совет Музея Старого Петербурга, работал в Комиссии по изучению и описанию памятников Старого Петербурга, состоял в редакционном совете журнала «Зодчий». А еще коллеги писали о Перетятковиче: «Из него вышел архитектор в полном смысле этого слова, т. е. строитель и художник. Эти два начала, обуславливающие собой сущность зодчества, у него жили и развивались в тесной и непрерывной связи; поэтому он всегда был господином не только своего проекта, но и его исполнения» [12].

Творчество петербургского архитектора демонстрирует его способность интуитивно предчувствовать и находить те новые творческие решения, которые лягут у потомков в основу новой творческой системы «полистилизма» — системы XXI века

Первая четверть XXI века полны ожиданий, предчувствий. Но эти ожидания, предчувствия, скорее всего, окрашены тревогой, растерянностью, разочарованиями. Позади опыт постмодерна: дерзких экспериментов и вызовов, опытов «безудержного» самовыражения, игры с архитектурной формой, пространством, иными архитектурными средствами. И — опре-

делённая усталость от этих игр и тревога о сохранности исторического Петербурга. Начинает ощутимее проявляться потребность в «классике», интерес к поиску новых стиливых решений, где архитектор, а не инвестор играет главную роль.

Думается, что архитектурный опыт рубежа XIX–XX веков важен сегодня как никогда, ибо осмысление, прочувствование его поможет в перспективе опираться на важные профессиональные основы классической культуры архитектурного и градостроительного творчества, и, вместе с тем, быть чутким к новому, «нарождающемуся», «витающему в воздухе».

Мы предложили рассмотреть творчество петербургского архитектора М. М. Перетятковича начала XX века из XXI века. При этом с учётом того, что, во-первых, творчество этого мастера можно оценивать, по крайней мере, в трёх временных координатах — актуальности, прошлого и будущего. В творчестве настоящего мастера всегда можно увидеть влияние предшественников, авторский отклик на современность и предчувствие, ростки будущего, которое возможно еще и самим творцом не отслеживается. И с учётом того, что творческие результаты корректно оценивать по тем законам, по которым оно создавалось, при отделении оценки профессионализма автора того или иного творения и вкусовых симпатий или антипатий реципиента.

Вот почему так актуально и злободневно звучит сегодня тема бережного развития культурного наследия, в том числе архитектурного, градостроительного. Причём, именно в таком смысловом существовании: «бережного развития». Ибо, сберечь традицию, можно только развивая её, в органичном для этой традиции формате. Бережное развитие городской среды — это вариант её развития, как живого организма.

Архитектурная, градостроительная культура накопила интересный опыт именно такого решения творческой задачи, когда архитектор, работая над своим архитектурным объектом, профессионально и грамотно обязан вписать, «вживить» его в уже существующую историческую атмосферу, имеющую свой образ, свои ценности городского пространства. И, одновременно, «донести» своим творением своё понимание времени и пространства, своё ощущение архитектуры и градостроительных задач.

Итак, рубеж XIX–XX веков. Культурная среда в этот период «насыщена» идеями «прорывов» к неизведанному, «небывалых взлётов» и — непременно к прекрасному, вдохновенному и вдохновляющему. Господствуют ощущения завершения какого-то определённого «отрезка» истории, культуры и выход на новые рубежи, где непременно ожидается необыкновенный взлёт к подлинному, к перспективно благородному, истинно творческому. Это «дыхание» эпохи. Но в этом «настроении» времени есть место и для иного взгляда, иных тональностей, иной полифонии. Даже в яростном прорыве в будущее, необходим фундамент, база, основа, опора. Эта опора в классике, в традиции, в базовых, фундаментальных ценностях. Базовые архитектурные, градостроительные ценности, как устойчивые звуки в музыкальной композиции, где есть развитие, неустойчивые звуки кульминации, устремлённость мелодии..., но обязательно должны быть устойчивые звуки, чтобы жила гармония, ритм, мелодия, «полистилистика» наконец.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азизян И. А. Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. — М., 2008. — 592 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. писатель, 1963. — 167 с.
3. Власов В. Г. Архитектура. Классика и современность: Учебно-методическое пособие. — СПб., 2014. — 232 с.
4. Воротынцева Л. А. Явление музыкальной полистилистики в философско-эстетическом ракурсе. Сборник научных статей Материалов международного научного форума. — Гжельский государственный университет, 2019. — С. 794–796 <https://elibrary.ru/item.asp?id=38593146> (дата обращения 4.04.23)
5. Воротынцева Л. А. Современные подходы к проблеме полистилистики. <https://fki.lgaki.info/2018/10/02/> (дата обращения 4.04.23)
6. Гостев И. Е. Мариан Перетяткович // Зодчие Санкт-Петербурга XIX — начала XX века / Сост. В. Г. Исаченко. — СПб., 1998. — 1070 с.
7. Журнал «Зодчий». 1910. Вып. 6. С. 56. <https://www.citywalls.ru/search-architect162.html> (дата обращения 4.04.23)
8. История архитектуры в избранных отрывках. — М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1935. — 590 с.
9. Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX — начала XX века. Эkleктика. Модерн. Неоклассицизм. — СПб.: Изд. дом «Коло», 2006. — 447 с.
10. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. — М., 1986. — 344 с.
11. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
12. Перевезенцева Н. Н. Польский Петербург. Строитель и художник Мариан Перетяткович, 2015. <http://www.cogita.ru/polskii-peterburg/istoriya/stroitel-i-hudozhnikmarijanperetyatkovich> (дата обращения 4.04.23)
13. Филичева Н. В., Макарская Т. В. Взгляд на архитектурную среду Санкт-Петербурга из XXI века. Творчество М. М. Перетятковича // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Тезисы докладов международной научно-практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. — Т. 1. — М.: МАРХИ. 2016. — С. 64–66.
14. Филичева Н. В., Макарская Т. В. Диалог классики и новизны // Наука, образование и экспериментальное проектирование. Труды МАРХИ: Материалы международной научно-практической конференции 4–8 апреля 2016 г. — М.: МАРХИ. — 2016. — С. 390–394.