

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

УДК 726.54(480)+72.007

М. К. Кабакчи

ЛАРС СОНК — АРХИТЕКТОР ЦЕРКВЕЙ

Конец XIX и начало XX столетия — один из самых интересных и плодотворных в истории Финляндии периодов с точки зрения созданных тогда памятников культуры и архитектуры. Ему посвящены работы таких отечественных исследователей, как А. В. Иконников, В. В. Кириллов, Ю. И. Курбатов, В. И. Пилявский, и зарубежных авторов Р. Конна, Р. Спенса, П. Корвенмяя, П. Кивинен.

Рубеж веков был отмечен в Финляндии небывалым подъемом национального самосознания [1, 2]. В первую очередь это было связано с развитием движения в защиту автономии, которая сохранялась за Великим княжеством Финляндским, но находилась под постоянной угрозой со стороны российского правительства. Это движение наложило отпечаток на все стороны культурной жизни страны. Огромную популярность приобрел в Финляндии народный эпос «Калевала», собранный Э. Лёнротом, начала складываться национальная литература, представленная такими поэтами, как Й. Руненберг и А. Киви, в музыке Я. Сибелиус стал выразителем новой традиции, в живописи образы «Калевалы» воплощал А. Галлен-Каллела. Что касается архитектуры, то одним из важнейших проявлений нового направления стало течение, известное как «национальный романтизм», основанное группой молодых архитекторов, получивших образование в Политехническом институте Хельсинки [3–7]. Важно отметить, что обращение к традициям финского и карельского народного зодчества, стремление использовать своеобразие финской природы, ее специфические ресурсы в области строительных материалов придали новому течению самостоятельность и выделили его среди европейской архитектуры того времени.

Ведущими фигурами движения финского национального романтизма в архитектуре были Элиел Сааринен (1873–1950), Армас Линдгрэн (1874–1929), Герман Гезеллиус (1874–1916) и, безусловно, Ларс Сонк (1870–1956) [8, 9]. Именно благодаря художественному таланту этих архитекторов национальный романтизм Финляндии получил международное признание и занял достойное место в истории европейской архитектуры.

Ларс Сонк начал свою деятельность несколько ранее группы, возглавляемой Э. Сариненом. Многие произведения раннего периода его творчества находятся в глубинке Финляндии, но собор Св. Иоанна в Тампере считается визитной карточкой архитектора. Сам Сонк часто называл себя «архитектором церквей»: именно этому типу зданий он посвятил много лет своей творческой жизни.

Интерес к проблеме национального стиля привел к тому, что многие финские художники и архитекторы отправлялись в Карелию, землю Калевалы, где черпали вдохновение, изучая старинные народные постройки. Три студента Политехнического института Л. Сонк, Ю. Бломстед и В. Суксдорф также запланировали экспедицию в русскую Карелию на лето 1894 г., однако Л. Сонк вынужден был отказаться в последний момент, так как его проект выиграл архитектурный конкурс на строительство церкви в Турку. Премия, полученная Сонком, позволила ему построить собственную виллу и открыть частное архитектурное бюро в Хельсинки, на дверях которого молодой архитектор повесил табличку: «Специалист по строительству храмов» [10]. Затем последовало строительство целого ряда культовых зданий, которые принесли архитектору заслуженную славу.

В настоящей статье мы рассмотрим лишь несколько построек, которые характеризуют некоторые приемы, использовавшиеся Л. Сонком в разные периоды творчества. В его долгой и плодотворной карьере культовое зодчество занимало чрезвычайно важное место: в течение всей жизни он строил церкви, большие и маленькие, в крупных городах и небольших деревушках Финляндии.

Все храмы, построенные Л. Сонком в течение нескольких десятилетий, основывались на трех основных принципах композиции здания, которые он разработал еще в 1890-е годы:

- простой, прямоугольный в плане небольшой объем с четырехскатной крышей, без колокольни;
- большой прямоугольный объем с колокольней в одном конце здания, также перекрытый четырехскатной шатровой крышей;
- несколько разновеликих объемов под отдельными элементами кровли соединялись асимметрично с одной или несколькими колокольнями.

Первый из вышеперечисленных принципов можно обнаружить в студенческих работах Сонка, затем он был применен в 1912 г. в проекте строительства церкви Св. Якова в Паймио (рис. 1). Много лет спустя архитектором были созданы очень похожие проекты: для церкви Св. Георга в Мариехамне в 1928 г. (рис. 2) [11] и для церкви в Нуйамаа в 1943 г. (не сохранилась). Второй композиционный принцип был положен в основу проекта большой церкви в Турку, представленного на конкурсе в 1894 и в 1897 годах (в дальнейшем известной как церковь Св. Михаила) (рис. 3), а также в основу проекта, выигравшего конкурс на строительство церкви Каллио в Хельсинки в 1906 г. (рис. 7). Именно этот композиционный принцип в дальнейшем стал доминирующим в крупных культовых проектах Сонка, таких как церковь Микаэля Агриколы в Хельсинки (1932–1935 годы) (рис. 9). Третий принцип отчетливо просматривается в победившем на конкурсе 1900 г. проекте церкви Св. Иоанна в Тампере (рис. 5).

Церковь Св. Михаила знаменует собой начало карьеры Л. Сонка как «архитектора церквей» и, что не менее важно, тот период его творчества, когда он еще опирался на готические традиции в архитектуре. Это не удивительно, так как финские архитекторы получали образование в основном в Европе, чаще всего в Германии, и традиции готики были хорошо известной теорией и практикой строительства.

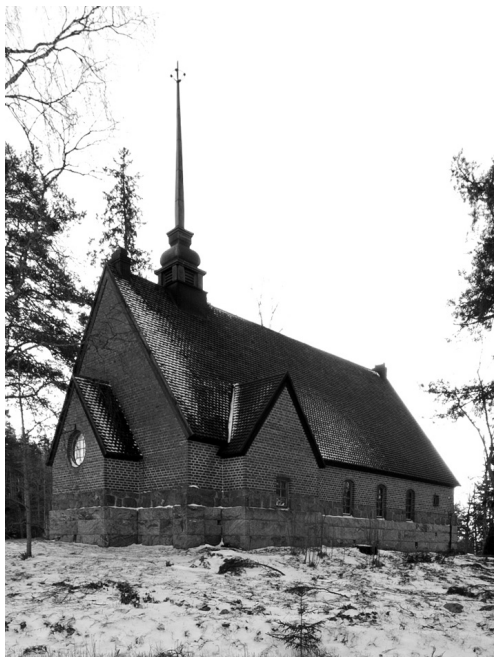


Рис. 1. Церковь Св. Якова. Вид с северо-запада. Паймио, 1928



Рис. 2. Церковь Св. Георга. Вид с юго-запада. Мариехамн, 1924–1927



Рис. 3. Церковь Св. Михаила. Вид с востока. Турку, 1899–1904

Несмотря на то что конкурс на строительство церкви Св. Михаила в Турку проводился в 1894 г., работы по укладке кирпича начались лишь в 1902 г. Церковь планировали построить на открытом месте, так чтобы ее силуэт хорошо просматривался с любой точки на значительном расстоянии. На чертежах церкви Св. Михаила, датированных 1895 г., ясно прослеживается традиция вытянутых в плане неоготических церквей, построенных из неоштукатуренного кирпича, которые появились в Финляндии в 1850-е годы благодаря Карлу Густаву Чивицу. В конце XIX века эта традиция использовалась Т. Декером, Т. Хойером, Д. Стенбэком и др. Церковь Св. Михаила была спроектирована в форме вытянутого прямоугольника с верхним рядом окон, освещающих хоры, и в своей основе была похожа на образцы немецкой архитектуры, например на работы Й. Оцена. Однако в течение довольно длительного периода проектирования вносимые в проект изменения все больше и больше отдаляли церковь от образцов кирпичной неоготики.

В своей основе это трехнефная церковь с удлиненным залом, балконами-хорами и алтарной частью в форме многогранника. Как пишет В. В. Кириллов, «экстерьер церкви, хотя и решен в традициях средневековой архитектуры, вполне современен по своему облику» [4, с. 34]. Такого необычного эффекта Сонк добился, прежде всего, благодаря умелой стилизации характерных готических элементов — суженных окон, остроконечных щипцов, стрельчатых аркад, «розы» и т. д. (рис. 3). К тому же зодчий фланкировал основной объем здания четырьмя разновысотными башнями со шлемами — это внесло особую экспрессию в его силуэт. Ю. И. Курбатов отмечает, что архитектурный язык сооружения основан на возрождении конструктивной рациональности немецкой готики [5].

С самого начала колонны галереи были спроектированы из камня, но на более поздних стадиях камень должен был быть использован также в проектах алтаря, кафедр, при облицовке фасадов. В конечном итоге появились резной каменный декор, роспись по штукатурке и растительный орнамент в стиле Art Nouveau (рис. 4). Из камня сделаны алтарь, кафедра и оконные рамы. В центре алтаря находится изображение креста, у основания которого видны две симметрично расположенные змеи (с изображением змеи мы вновь столкнемся в соборе Св. Иоанна в Тампере). Для строительства стен церкви использовали красный кирпич (рис. 3). Серо-зеленый шифер, которым покрыта крыша, был привезен из Норвегии, а гранит для фундамента, лестниц и перил — из Турку. Пожалуй, впервые в финской архитектуре Л. Сонк использовал горшечный камень как материал для резных украшений фасада (грибы и травы). Алтарные витражные окна, на которых были изображены финские сосны, были уничтожены в Зимнюю войну 1939–1940 годов, а новые витражи были сделаны в 1953 г. в процессе реставрации. Архитектор Макс Фреландер, который был помощником Сонка, внес свой вклад в создание внутреннего оформления церкви: роскошный орнамент в стиле Art Nouveau украшает церковный зал, стены лестничных площадок и оконные ниши (рис. 4).

На разных этапах строительства Л. Сонк пытался вносить изменения в проект, предлагая новые решения пространственной композиции и отделки церкви Св. Михаила, однако ему удалось это сделать лишь в деталях. С одной стороны, проект церкви Св. Михаила представлял идеи уходящей эпохи — готической архитектуры, с другой — являлся отправной точкой для новых идей эпохи модерна, находивших свое воплощение в течение нескольких последующих лет. В процессе работы над проектом церкви



Рис. 4. Церковь Св. Михаила. Центральный неф, вид на алтарь. Турку, 1899–1904

Л. Сонк превратился из хорошего студента-архитектора в настоящего профессионала. Несмотря на то что в дальнейшем он отошел от приемов неоготической архитектуры, которые использовал в этом проекте, проблемы, с которыми он столкнулся (например, отношение к истории и особенно к средневековью, роль здания в городском пейзаже и его градообразующая функция, использование природного камня), оставались теми же. Хорошим примером может служить изменение в проекте церкви Св. Михаила, предложенное Сонком в 1897 г.: высокая колокольня должна была располагаться над алтарной частью (а не над входом в храм). Эта идея была отвергнута, но все же нашла свое воплощение позже, при строительстве церкви Каллио в Хельсинки.

Многие элементы, присущие церкви Св. Михаила, были перенесены в новый проект церкви Св. Иоанна в Тампере, которая сейчас больше известна как Собор Тампере (рис. 5, 6).

Сама церковь Св. Иоанна в Тампере, стадии ее строительства, приобретение материалов и художественное оформление интерьера были всесторонне рассмотрены П. Кивинен и П. Корвенмяя [7, 12]. Собор Тампере стал ключевым проектом, в котором Л. Сонк соединил целый ряд своих собственных идей и наработок конца 1890-х годов с традиционными архитектурными элементами. Это, в свою очередь, привело к созданию нескольких гражданских проектов, в которых архитектор применял идеи, появившиеся при разработке проектов церквей. В проекте Собора Тампере впервые в культовой архитектуре Финляндии явственно зазвучали нотки национального романтизма.

Конкурс на проект новой Евангелической церкви в городе Тампере был объявлен 7 ноября 1899 г., но окончательной датой представления работ было назначено 31 октября следующего года. Всего было подано 23 проекта, и проект Л. Сонка под девизом

«Этернитас» (лат. *aeternitas* — вечность) получил первую премию. Проект-победитель отличали живописность силуэта и продуманность плана: например, скамьи для прихожан были расположены так, чтобы с любого места можно было видеть и слышать священника, две массивные колонны не заслоняли вид на алтарь, так как от них лучами шли диагональные проходы.

Проект был закончен к декабрю 1901 г. Он предусматривал решение ряда градостроительных задач: помимо церкви планировалось строительство еще нескольких небольших зданий, по соседству с которыми, по мнению архитектора, здание церкви должно было лучше смотреться. К сожалению, задуманный ансамбль не был осуществлен, была построена только церковь с оградой. Строительство началось в апреле 1902 г. и по рекомендации архитектора руководителем стройки был назначен инженер Хейкки Каартинен из Хельсинки, а архитектором по надзору за строительством — Биргер Федерлей, ранее работавший с Сонком в Тампере.

В процессе работы над проектом новой церкви архитектор должен был решить те же задачи, что и за несколько лет до этого в Турку: требовалось построить новую, достаточно большую церковь в быстро развивающемся рабочем районе города. В Тампере этот этап работы начался лишь в 1903 г. Таким образом, оба храма строились почти в одно и то же время, и церковь в Турку была освящена всего за два года до освящения собора Св. Иоанна, а элементы его окончательной отделки перекликаются с проектом церкви Св. Михаила. Практически одновременно с собором Св. Иоанна в Тампере строилась и церковь Каллио в Хельсинки (1906–1912). Таким образом, Собор Тампере оказался в ряду нескольких крупных проектов, разрабатывавшихся мастером в период с 1890-х по 1910-е годы.

В облике этого здания очевидно влияние различных стран и исторических эпох: в основе лежит неоготическая церковная архитектура как международная традиция и широко распространенная практика, а план типичен для реформаторских церквей Германии XIX века. П. Кивинен ссылается также на англо-американские прототипы и модели, которые, очевидно, могли использоваться архитектором [7]. Однако именно Германия была страной, откуда финские архитекторы черпали идеи и образцы в конце XIX века, и которую Сонк несколько раз посещал. Несмотря на это, каменное убранство фасадов, как считает С. Рингбом, отдаленно напоминает шотландскую традицию [13]. США, вероятно, явились источником мотивов и объемов, типичных для архитектуры этой страны конца XIX века [12]. Таким образом, собор Св. Иоанна синтезирует немецкую неоготическую архитектуру, шотландскую технику обработки камня, американские лейтмотивы художественного оформления, финскую традицию и влияние национально-романтических идей в рамках, обозначенных архитектором.

Главный вход, вестибюль и вспомогательные входы соединены так же, как и в церкви Св. Михаила, а в интерьере повторяются мягкие изгибы сводов и каменные колонны, поддерживающие галереи (рис. 5). Проект главного фасада включал три башни-колокольни, расположенные симметрично по отношению к продольной оси, не одинаковые по форме, что тоже напоминает проект в Турку. Высота главного шпиля — 64 метра, среднего — 43, меньшего — 38. План церкви, крестообразный с очень короткими трансептами, имеет в основе квадрат. Помещения, примыкающие к центральной части, а также высота сводов над галереями различны по форме и размеру, что еще больше акцентирует асимметрию боковых нефов. Это стремление к разнообразию подчеркивается освещением церкви: окна, разные по форме и размеру, наряду с раз-



Рис. 5. Церковь Св. Иоанна. Вид с юго-востока. Тампере, 1902–1907

личными по высоте сводами, объединяют, казалось бы, совершенно самостоятельные части церковного здания в единое целое.

Сложные своды храма выполнены из легкого кирпича и являются продолжением традиций неоготической архитектуры, хотя, по мнению П. Корвенмяя, не имеют конкретных исторических прототипов [12]. Собор производит впечатление не только благодаря разнообразию внешней отделки, но и потому, что все части храма, выходящие за пределы основного объема, разные по высоте. Это, в свою очередь, отражает разную высоту сводов внутри церкви.

Разные по высоте и размеру части здания объединяет отделка натуральным камнем. Камень имеет непосредственное отношение к конструктивным особенностям церкви, а также ее художественно-эстетическому облику: в основном был использован серый гранит, но небольшое количество красноватого гранита создает полихромный эффект. За исключением каменного фундамента, гранит использовался лишь для облицовки. При этом архитектор ставил перед собой цель создать впечатление массивной каменной постройки (рис. 5). Камень придает особый облик не только зданию, но и окружающей его территории: на подступах к церкви начинается выложенная камнем дорожка, которая доходит до стены, по которой камень как бы поднимается вверх, украшая главный портал, спускается во внутренний двор и с наружных стен переходит на внутренние стены церкви. Обработан гранит по-разному: на стенах — грубоколотый камень; на порталах, ступенях и цоколе — пиленый; отполированы лишь некоторые детали алтаря и перила. Таким образом, гранитное убранство церкви представляется различным по фактуре и способствует особому восприятию разных частей здания, имеющих разную степень значимости. Серому граниту фасадов соответствует

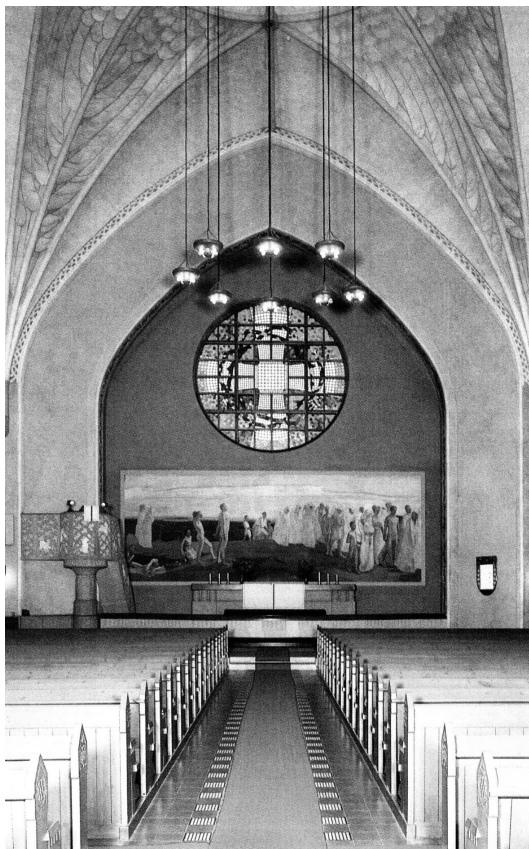


Рис. 6. Церковь Св. Иоанна. Центральный неф, вид на алтарь. Тампере, 1902–1907

и цветовая гамма внутренней отделки: основным оттенком интерьера является серый цвет оштукатуренных поверхностей (рис. 6). Цветовой контраст создается фресками и витражами, фактура штукатурки, ее приглушенные тона, округлые формы преломляют свет, падающий из окон постепенно, создавая размытые границы.

Л. Сонку удалось собрать, говоря современным языком, замечательную команду мастеров, без вдохновения и самоотверженного труда которых его проект вряд ли был бы успешно воплощен в жизнь. Вероятнее всего, весь дизайн интерьера принадлежит Вальтеру Юнгу, который в то время работал с Л. Сонком. Фрески и картины на тему Апокалипсиса (церковь посвящена Иоанну Богослову) выполнил художник Хуго Симберг. Автор алтарной фрески «Воскресение» и витража в алтарном окне — живописец Магнус Энкель. Все работы по дереву (двери, скамьи) велись АО «Тампереен Хёйрюппуусеппя», резьбу по камню выполняли мастера из Эстонии Николай Андреев и Ламберт Кайванто, ручки и другую фурнитуру из меди отливал кузнец Таави Малин. Церковную утварь создавал Эрик Эрнстрём; орнаменты, вырезанные по дереву и гравированные на меди — Вальтер Юнг; светильники — Макс Фриландер; мебель в ризнице и в подвальной комнате для собраний — сам Ларс Сонк.

Иконография церкви Св. Иоанна, так же как и церкви Св. Михаила в Турку, сочетает традиционную христианскую символику и стилизованные природные мотивы, выбор которых диктовался сакральной функцией здания и существующей традицией. Например, птицы, украшающие главный портал, которых можно принять за пеликанов или орлов, и кресты, безусловно, дань традиции. В то же время можно видеть прекрасные стилизованные цветы и растения, которые символизируют живую природу — величайший Храм, созданный Господом Богом.

Храм производит впечатление не только архитектурой, но и своим внутренним убранством, которое, несомненно, позволяет говорить о синтезе искусств. Задействованы в этом впечатлении не только зрение, но и слух — в соборе замечательная акустика. Орган на 50 регистров изготовил в Лахти мастер Альбанус Юрва, а в 1929 г. органная мастерская из Кангасала добавила еще 18 регистров. Этот инструмент считается лучшим в Финляндии «романтическим» органом (трудно сказать, что именно имеется в виду: принадлежность к периоду «неоромантизма» или «романтическое» звучание). Три медных колокола для звонницы архитектор Йозеф Стенбек купил в Германии, в литейной мастерской Франца Шиллинга. Как пишет Паула Кивинен, «в этой церкви послание Христа определенно доходит до слушателя» [7, с. 72].

Строительство, продолжавшееся более пяти лет, было завершено весной 1907 г. Освятил церковь 19 мая того же года епископ Герман Роберт из епархии Порвоо. В 1924 г., когда была образована епархия Тампере, церковь Св. Иоанна стала собором, поэтому теперь она чаще всего называется Собор Тампере.

Проект церкви Св. Иоанна отличался от традиционной финской церковной архитектуры и удовлетворял двум основным требованиям: желанию заказчика построить церковь, которая выполняла бы определенную композиционную и градообразующую функцию (она должна была хорошо просматриваться с разных точек, и это было указано как одно из условий участия проекта в конкурсе), и связью через средневековые формы с традициями в христианской архитектуре. Ларс Сонк смог воплотить проект церкви Св. Иоанна в жизнь в тот момент, когда новаторские тенденции в архитектуре совпали со стремлением подрядчиков к новизне. Ему позволили вносить изменения в первоначальный проект, а когда живописное убранство интерьера было одобрено в принципе, художники получили возможность творить на свое усмотрение: и сегодня змея с открытой пастью, украшающая главный свод храма, поражает воображение и заставляет не только прихожан, но и специалистов задуматься над символикой. Пятилетний труд лучших мастеров страны воплотил самое ценное из того, что выбрал из прошлого или открыл заново национальный романтизм. К сожалению, а может быть и к счастью, первоначальные планы Л. Сонка по застройке близлежащей территории не были воплощены в жизнь, и сегодня собор стоит на открытом месте, окруженный парком, что позволяет любоваться им с различных точек, ибо это здание производит неизгладимое впечатление на всех. Храм выглядит очень торжественно, разнообразие форм и размеров, красота природного камня потрясают воображение. Внутри собора своды, богато украшенные живописью, и витражные окна, которые не повторяются, заставляют затаить дыхание. Неудивительно, что собор Св. Иоанна считается не только гордостью Тампере, но и, согласно распространенному мнению, главным памятником национально-романтического стиля в Финляндии.

Третьим крупным городским культовым сооружением, спроектированным Ларсом Сонком, стала церковь Каллио в Хельсинки (рис. 7).



Рис. 7. Церковь Каллио. Северный фасад. Хельсинки, 1908–1912

Каллио в переводе с финского — «скала» и одновременно название северного района финской столицы, который представляет собой покаты́й холм размером примерно один квадратный километр. В центре на вершине холма стоит церковь с высокой башней-колокольней, которая не только доминирует над всем районом Каллио, но и видна со всех открытых пространств районов Тёёлё и Клуuvi и своей вертикалью завершает самую протяженную прямую магистраль в центре города — улицу Силтасааренкату.

Каллио как городской район начал развиваться в конце XIX века, и заселяли его в основном рабочие. Самые ранние планы по строительству церкви в этом районе относятся к 1901 г., когда известный финский архитектор Й. Стенбек выдвинул инициативу строительства новой церкви для прихода в Каллио. По первоначальному замыслу церковь должна была быть полностью построена из гранита, а не из кирпича, лишь облицованного гранитом. Об этой идее вспомнили, когда к проекту подключился Ларс Сонк — проект Стенбека как нельзя лучше отвечал его стремлениям построить полностью каменную церковь [13]. Его концепция нового храма была представлена на обсуждение в 1904 г., когда объединенные шведская и финская конгрегации Хельсинки поручили приходскому Совету строительство церкви на рабочей окраине. В начале 1906 г. Церковный совет Хельсинки объявил конкурс на проект церкви для евангелической лютеранской службы, при этом специально оговаривалось, что при проектировании авторам следует руководствоваться в первую очередь нуждами и духом времени, а не существующей традицией. Было представлено 24 проекта, во втором туре победителем был признан Ларс Сонк, и его проект, охарактеризованный жюри как «простой,

недорогой и практичный», лег в основу окончательного решения 1907 г. Строительство началось весной 1908 г.

В протоколах конкурсного жюри зафиксированы критические замечания, а также уточнения по поводу общего стиля здания. Прежде всего, уточнялись контуры будущего храма: архитектура евангелической церкви предполагает акцент на проповеди как основном элементе церковной службы, поэтому нужды и пожелания прихожан были важнее любой традиции. Либеральные взгляды и предпочтения новых решений продемонстрировал немецкий архитектор Корнелиус Гурлитт в работе «Справочник по архитектуре», вышедшей в 1906 г. Согласно его мнению, готическая или средневековая традиция в принципе не могла лежать в основе новой реформаторской церковной постройки, прежде всего из-за ее связи со средневековым католицизмом. Жюри, рассматривавшее проект церкви Каллио, поддержало позицию Гурлитта, который заявлял, что «...единственной целью протестантской церковной архитектуры является строительство зданий для проведения специфических литургий, независимо от того, связаны ли они со старыми архитектурными стилями или нет» [12, с. 73]. По мнению жюри, предпочтение должно было быть отдано независимым проектам, которые развивают и совершенствуют новые формы в более простом и конструктивном ключе. Кроме того, было отмечено, что «зарождающейся финской архитектуре будет нанесен непоправимый урон, если влияние традиции будет столь велико, что достижения архитектуры последнего десятилетия не будут ярко и целенаправленно продемонстрированы в этом здании» [12, с. 73]. Жюри высказалось в поддержку использования самых последних веяний в архитектуре, одобрило использование натурального камня (особенно необработанных поверхностей) и пожелало, чтобы результат можно было оценить с точки зрения прочности, красоты и невысокой стоимости. Таким образом, все эстетические соображения привязывались к идеям экономии и функциональности, и это оказало серьезное влияние на окончательный облик церкви.

Особый интерес вызывали проекты алтарной части церкви, поскольку алтарь мог быть ориентирован на любую сторону света. В дополнение к основному нефу церкви предполагалось пристроить зал на 150 мест для проведения собраний прихожан. Такие специфические требования, значительно отличающиеся от церковных канонов, диктовались, прежде всего, функциональностью, удобством проведения служб и давали архитектору свободу в планировании интерьеров.

В интерьерах церкви решено было использовать деревянные конструкции, стены предполагалось выполнить из кирпича, а применение натурального камня в итоге было ограничено лишь внешней облицовкой стен — конкурсное задание делало акцент на строгой экономии средств. Таким образом, условия конкурса можно кратко сформулировать следующим образом: построить большую облицованную камнем церковь, выгодно расположенную с учетом окружающего пейзажа, затратив на строительство всего 500 000 финских марок. Эта сумма включала также все техническое оснащение и художественное оформление интерьеров. Такая ограниченность в финансах объясняет, почему Сонк был вынужден отказаться от ряда запланированных в первоначальном проекте деталей.

На протяжении различных стадий обсуждения и строительства проект претерпел небольшие изменения: так, завершение колокольни сначала было прямоугольным в плане, потом — в виде сужающегося цилиндра, и в окончательном варианте — призмой, но меньшей высоты. Сонк пристроил дополнительные помещения за алтарной

частью, создал апсиду и таким образом получил здание, которое в плане оставалось квадратом, при этом собственно зал для молитвы имел вытянутую форму. Идея прямоугольника, завершающегося колокольней на одном конце, была не нова для мастера: он выдвигал ее еще при строительстве церкви Св. Михаила. Система базилики в оформлении интерьера заставляет вспомнить средневековую архитектуру, и эта ассоциация еще больше подкрепляется ребрами сводов и эркеров. В то же время структура нефа была довольно необычной, как и вся композиция алтарной части, в которой алтарь, кафедра и орган расположены друг над другом. Хотя нечто похожее Л. Сонк предлагал еще в 1897 г. при строительстве церкви в Кильмякоски, такое расположение элементов церковного здания было новым для архитектуры Финляндии. Необычным поначалу было и размещение кафедры священника — по центральной оси церкви над хорами и запрестольным образом, непосредственно перед молящимся, так, чтобы создавался единый фокус (в то время как в традиционной церковной архитектуре кафедра находится слева, а алтарь и кафедра священника как бы соперничают в привлечении внимания конгрегации). Такое смелое проектное решение было принято в соответствии с программой конкурса, разрешающей отклонения от канона.

В проекты было внесено множество изменений, и конечный результат оказался далек от первоначальных замыслов архитектора. Вместо несущих конструкций из натурального камня были сделаны бетонные (местоположение которых сегодня трудно определить, так как они не были выделены цветом на чертежах) и кирпичные. Помимо бетона в строительстве церкви должны были быть использованы и другие новейшие технологии, например металлические перекрытия свода центрального нефа, но из соображений экономии перекрытия сделали деревянными. В отличие от камня, материалы, которые использовались во внутренней отделке церкви, сами по себе не несут никакой эстетической нагрузки, и задуманный архитектором эффект был достигнут исключительно благодаря отделке — стюк на стволах колонн и позолота на капителях. Живописное украшение центрального свода тоже было отвергнуто, только стилизованный орнамент, основанный на природных мотивах, присутствует в церкви, но он никак не связан с конструктивными особенностями здания, как, например, в церкви Св. Иоанна, и служит только для лучшего визуального восприятия различных частей интерьера. Тем не менее минимальный декор интерьера в сочетании с очень простыми по дизайну светильниками создает необыкновенное ощущение свободного пространства и величия внутри церкви Каллио. Шпиль башни напоминает основной шпиль церкви Св. Иоанна в Тампере. Расположив входы с северной стороны здания, Л. Сонк смог создать цельный южный фасад, который прекрасно виден в конце самой длинной улицы Хельсинки.

Когда строительство уже велось полным ходом, Сонк выдвинул проект застройки близлежащих улиц магазинами и небольшими рынками, которые должны были располагаться с восточной стороны церкви. Однако проект отвергли как «отталкивающий и недостойный» [12, с. 81]. Предложение выкупить прилегающую незастроенную территорию, сделанное Сонком приходу, тоже не нашло поддержки.

С точки зрения градостроительной функции церкви можно отметить два момента. Если смотреть с близкого расстояния, с площади и прилегающих улиц, церковь выглядит как отдельно стоящее здание, независимое от окружающей застройки, как того и хотел Сонк (рис. 7). Если же смотреть из центра Хельсинки, эта кульминационная точка на оси север-юг — шпиль, возвышающийся на 94 метра над уровнем моря, — доминирует над северной частью Хельсинки (рис. 8).



Рис. 8. Церковь Каллио. Вид с юго-востока. Хельсинки, 1908–1912

Проект позволил Ларсу Сонку опробовать целый ряд новых идей, и церковь Каллио была поворотным моментом в его деятельности: первоначальные планы стали результатом разработок предшествующих лет, в то время как идеи строительства позже получили развитие в новых проектах. Проект и строительство церкви Каллио возобновили «роман с камнем» финского мастера, и если бы церковь была построена согласно его первоначальному плану, она стала бы апофеозом многолетнего эксперимента архитектора с природным камнем. Однако в результате в проекте камень был использован даже меньше, чем в соборе Тампере. Однако это не означало возврата к несущим стенам из кирпича, а знаменовало широкое применение нового типа конструкций из железобетона. С. Рингбом, исследовавший использование природного камня в архитектуре северных стран в конце XIX — начале XX века, отмечал, что оно являлось символом отказа от неоготической традиции и подражанием новым интернациональным веяниям: использование камня было своего рода синтезом исторического прошлого и современности [10]. Впервые природный камень появился в набросках Сонка в 1894 г., потом в проекте церкви Св. Михаила. Церковь же Св. Иоанна стала квинт-эссенцией сочетания новых идей, выраженных в камне. И хотя каменная церковная архитектура берет свое начало в средневековой романской архитектуре, в постройках Сонка невозможно увидеть прямые аналогии этому.

И, наконец, еще одно культовое сооружение, построенное Ларсом Сонком, столь же грандиозное по размерам, сколь и отличное от других построек. Церковь Микаэля Агриколы была возведена в южном районе финской столицы Эйра в 1930-е годы, когда эпоха национального романтизма уже закончилась (рис. 9). Она отличается от церкви Каллио еще большей суровостью глухих, упрощенных геометризованных объемов. Храм, посвященный реформатору и создателю финской письменности Микаэ-

Рис. 9. Церковь Микаэля Агриколы. Южный фасад, главный вход. Хельсинки, 1933–1935



Рис. 10. Церковь Микаэля Агриколы. Западный фасад. Хельсинки, 1933–1935

лю Агриколе, был закончен Ларсом Сонком в 1935 г., почти через тридцать лет после спроектированной и построенной им больницы *Эйра*, с которой началось развитие этого фешенебельного района Хельсинки, сегодня известного большим количеством «неоромантических» зданий, общественных и частных. Сегодня больница кажется игрушечной рядом с огромной церковью, являющейся прекрасным примером финского функционализма, пришедшего на смену неоготике, модерну и неоклассицизму. Безмолвный и недвижимый Агрикола как будто сторожит Эйру (рис. 10). Церковь поднимается из низины парка на 106,5 метров, наискосок от больницы, и как будто осеняет город рукой-шпилем, напоминая о целой эпохе, прошедшей между юностью романтизма и его закатом. Тем не менее, коричневая вертикаль церкви в Эйре — одна из самых «хельсинкских» по духу построек — смотрится вполне органично, хотя в любом другом городе такое сочетание разных стилей казалось бы неуместным.

Подводя итоги, можно сказать, что в подходах к построению объемно-пространственной композиции и приемах декора, разработанных Л. Сонком в культовом зодчестве, нашли отражение важные этапы развития европейской архитектуры рубежа XIX–XX веков и первой трети XX века, когда обозначились переходы от эклектики к модерну, затем к неоклассике и ар деко, а позже к функционализму. Четыре крупнейшие церкви Финляндии прекрасно иллюстрируют личностную интерпретацию Ларсом Сонком идей национального романтизма и эволюцию его творческого метода: церковь Св. Михаила в Турку — опору на средневековую готическую архитектуру, Собор Тампере — расцвет национально-романтического стиля, церковь Каллио — переход к неоклассицизму, а церковь Микаэля Агриколы знаменовала собой победу функционализма в архитектуре Финляндии.

Литература

1. Art Nouveau architecture / ed. By Frank Russell. London: Bibliophile Books, 1983. 332 p.
2. Hitchcock H.-R. Architecture: XIX and XX Centuries // The Pelican History of Art. New Haven; London: Yale University Press, 1971. 682 p.
3. Иконников А. В. Новая архитектура Финляндии. М.: Стройиздат, 1972. 144 с.
4. Кириллов В. В. Архитектура «северного модерна». М.: КомКнига, 2011. 160 с.
5. Курбатов Ю. И. Турку. История и архитектурный портрет города. СПб.: Европейский Дом, 2004. 124 с.
6. Art nouveau / Jugendstil Architecture: International Joint Cultural Study and Action Project to Preserve and Restore World Art Nouveau / Jugendstil Architectural Heritage. Helsinki, 1991. Vol. 53. 231 p.
7. Lars Sonck, 1870–1956, arkkitehti; Lars Sonck, 1870–1956, Architect. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, 1982. 156 p.
8. Art and the national dream: the search for vernacular expression in turn-of-the-century design / ed. by N. G. Bowe. Blackrock: Irish Academic Press, LTD, 1993. 213 p.
9. Spence R. Lars Sonck // The Architectural Review. 1982. № 1020, February. P. 40–49.
10. Suomen Teollisuuslehti. 1898. № 16.
11. Mariehamns stad. Marienhamn: Ålands Konstmuseum, 2005. 17 p.
12. Korvenmaa P. Innovation versus Tradition — the Architect Lars Sonck. Works and Projects 1900–1910. Ekenäs, 1991. 169 p.
13. Ringbom S. Stone, Style and Truth. The Vogue for Natural Stone in Nordic Architecture 1880–1910. Finnish Association of Antiquities. Publication № 91. Helsinki, 1987.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.