

Людмила Клешнина

Безмолвная музыка Рижской Оперы

Рига

2021

Издательство

*Строительное дело в своем полном
значении является делом искусства.*

Л. Бонштедт, 1867 г.¹

Национальная Опера в Риге, детище выдающегося архитектора XIX века Людвига Бонштедта, занимает особое место в архитектурном наследии Латвии. Это по-прежнему одно из лучших театральных зданий Европы. Техническая модернизации XXI века органически вписалась в исторические формы, что свидетельствует о гибкости пространственной концепции сооружения. При этом пленительная сила его архитектурного образа до сих пор не получила должной оценки. Чтобы системно объяснить этот феномен, следует осмыслить творческий метод создавшего его зодчего и обратиться к истории создания этого храма искусств.

1. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С.140.

I

Творческая биография автора поражает многими обстоятельствами. Его жизнь в архитектуре географически разделена ровно на две половины: 20 лет в России и 20 лет в Германии, поэтому Людвиг Бонштедта считают и русским, и немецким архитектором. При этом его творчество рассматривается каждой из сторон строго обособленно, статьи на русском и немецком языке отличаются как правило тем, что рассматривают только объекты, возведенные в «свой» период, а «чужие» в лучшем случае упоминаются только в списках.

Людвиг Франц Карл Эдуард Алберт Бонштедт (*Ludwig Franz Carl Eduard Albert Bohnstedt*) родился 27 октября 1822 года в Санкт-Петербурге, в семье немецкого купца Людвиг-га Бонштедта, родом из Штральзунда, женатого на Вильгемине Марц, дочери генконсула, в доме на Большой Конюшенной улице. Мальчик унаследовал способности своих



Людвиг Бонштедт в юности.



Петришуле в Петербурге.



Карл Фридрих Шинкель (1781-1841).

2. Среди них двоюродный брат Л. Бонштедта — Вильгельм Марц (1839-1907), профессор живописи в Мюнхенской академии художеств, и его сын, известный немецкий экспрессионист Франц Марц.
Dolgener D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 25.

3. «Петришюле» (нем. St. Petri-Schule) — одно из старейших учебных заведений России и первая школа Санкт-Петербурга, основанная в 1709 году при лютеранском приходе Святых Апостолов Петра и Павла.

родителей. Отец был одарен талантами живописца и музыканта, а род матери в будущем дал миру несколько выдающихся художников².

В 17 лет талантливый юноша окончил школу Св. Петра³ в Петербурге, где получил глубокие знания по математике и естественным наукам, и уехал в Берлин, где три года продолжал образование. В 1839-1841 годах он учился одновременно на философском факультете Берлинского университета, во Всеобщей строительной школе и в Берлинской Академии художеств. Здесь личность Бонштедта сформировалась под влиянием выдающихся наставников. Строительной школой руководил Карл Фридрих Шинкель (Karl Friedrich Schinkel, 1781–1841) — лидер романтического историзма в немецкой архитектуре. Реформируя поздний классицизм, Шинкель заложил основы рационального подхода к проблеме соответствия декора назначению здания, стремился к научно-археологической точности античных форм. Его произведениям свойственны лапидарные формы, четкость плана и пространственной композиции, что позволяет причислить их к протофункционализму. Карл Шинкель известен также как автор реформы функционально-пространственных решений театральных зданий⁴. Несомненно, его идеи были известны студенту школы Людвигу Бонштедту. Учеников Строительной школы заботливо опекал профессор Вильгельм Штир (Friedrich Ludwig Wilhelm Stier, 1799–1856), известный своими романтическими взглядами на архитектуру, Бонштедт обучался в его мастерской. В Академии художеств Людвиг Бонштедт изучал живопись и архитектуру под руководством профессора Иоганна Генриха Штрака (Johann Heinrich Strack, 1805–1880), ученика Шинкеля, который кроме практической и художественной деятельности занимался научной

археологией, изучал древнегреческий театр. В его мастерскую Бонштедт попал по рекомендации знакомого ему по Петербургу ганноверского архитектора Антона Халлманна (Anton Hallmann, 1812–1845). Между профессором Штраком и его учеником завязались взаимно искренние отношения, в которых можно усмотреть истоки пристального научного интереса Бонштедта к античности⁵.

Еще год Людвиг Бонштедт провел в Италии и Париже, где изучал архитектурное наследие античности, Средних веков и Ренессанса, и в 1843 году 20-летним юношей вернулся в Петербург, где проработал следующие 20 лет. Сдал экзамены в Петербургской Академии художеств, получил звание «свободный художник», затем за три семестра (вместо требуемых двенадцати)⁶ смог представить «Проект публичных бань с удобствами и роскошью», и в 1846 году был удостоен звания академика. В Петербурге Бонштедт сразу поступил на службу в мастерскую архитектора польского происхождения Р. А. Желязевича (Rudolf Żelaziewicz; 1811–1874). Как старший архитектор департамента железных дорог в Главном управлении путей сообщения и публичных зданий, Желязевич был одним из родоначальников промышленной архитектуры в России. В мастерской Желязевича выполнялись новаторские проекты новых типов зданий с применением самых современных инженерно-строительных конструкций. Здесь Людвиг Бонштедт прошел школу новаторских инженерных знаний, обрел профессиональную свободу. Но следует отметить, что будучи новатором, он никогда не ставил технические достижения выше художественных задач архитектуры.

В 1850 году Бонштедт женился на Ольге ван дер Блит⁷, дочери придворного коммерсанта и брокера. Так завязались дружеские связи с Ригой, так как его свояк фон Берггольц



Иоганн Генрих Штрак (1805-1880).

4. Карл Шинкель предлагал увеличить авансцену, а заднюю сцену, напротив, уменьшить, он считал необходимым отказаться от ярусов и заменить их амфитеатром в форму сектора, скошенного к сцене, он считал нужным выдвинуть оркестр вперед, устроив оркестровую яму. Предложения Шинкеля предвосхитили идеи великих реформаторов сцены — Станиславского, Пискарева, Мейерхольда, Брехта: «В античном театре не было и следа иллюзорности. В современном театре зритель становится рабом сценической обстановки, и его фантазии ничего не приходится дополнять; уже один взгляд на просцениум показывает ему, что он находится в театре <...> Если бы сцена вместо сложной декорации представляла только стену с одной картиной на ней, она служила бы символическим фоном и давала возможность свободного развития фантазии». <http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z00000004/st053.shtml>

5. https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Bohnstedt,_Ludwig

6. Dolgener D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 29.



Рудольф Андреевич Желязевич (1811-1874).

был библиотекарем в Риге. Семейная дружба связывала Бонштедта и с семьей Генриха Шлимана, коммерсанта, археолога и исследователя древней Трои, который жил тогда в Петербурге. Они часто встречались в немецком трактире Гейде на Кадетской линии, своего рода немецком клубе, недалеко от которого жил Бонштедт, и членом которого был Шлиман. Логично предположить, что открытия Шлимана и древнегреческая история стали сферой их общих интересов.

Следует напомнить, что в 1840-х гг. уже повсеместно на смену художественной системе классицизма идет архитектура эклектики с ее собственными концепциями. В это время, совпавшее с началом практической деятельности Л. Бонштедта, в архитектурной теории складывается новое органичное мировосприятие и историческое мышление, развиваются идеи научного изучения истории и поиска «нового стиля», идея становится главным связующим звеном между «содержанием» и «стилем»⁸. На таком благоприятном фоне, вдохновляющем и близком по духу молодому дарованию, работа всегда в радость, и Бонштедт с энтузиазмом начинает свою карьеру.

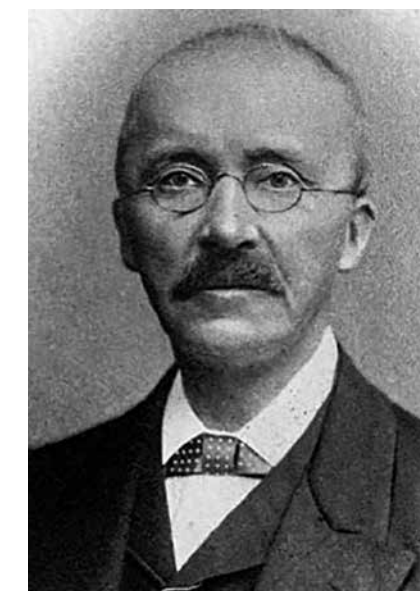
Самостоятельная деятельность зодчего началась в 1849 году. Самая известная из работ этого периода — павильон «Китайская кухня» в Ораниенбауме (1853), на территории Собственной дачи императрицы, где Бонштедт проявил себя как тонкий стилист. Он запроектировал павильон, строго следуя принципам и стилю Антонио Ринальди, автора дворцового ансамбля, построенного в 1770-х годах. При этом, что характерно для Бонштедта, запроектированный им павильон отличался новаторским инженерным решением. Средняя часть его крестообразного плана была перекрыта куполом с массивной дымоходом в центре,



Павильон «Китайская кухня» в Ораниенбауме (1853).

к которому подключалось несколько печей (две русские печи, две голландские плиты с духовками, кондитерские духовые и жаровочные шкафы), что позволяло одновременно готовить разные блюда.

Карьера складывалась успешно. Бонштедт стал известным архитектором Петербурга, выполнял как государственные, так и многочисленные частные заказы светской элиты по перестройке дворцов и проектам особняков⁹, совмещал несколько руководящих должностей — в Страховом обществе, при дворе великой княгини Елены Павловны¹⁰, в Департаменте водяных и сухопутных сообщений, строил и новаторские промышленные здания. В 1853 г. Бонштедт принял ответственный заказ завершить начатые архитектором Н. Е. Ефимовым (1799–1851) работы¹¹. С 1854 года Бонштедт активно участвовал во многих международных конкурсах, на которых получал первые и вторые места. В 1858 году зодчему были присвоены звание профессора и чин надворного советника. В 1862 году он основал



Иоганн Людвиг Генрих Юлий Шлиман (1822 – 1890).

7. В этом браке родились три дочери и два сына. Одна из дочерей, Ида, стала художницей, сыновья Эрнст (1851–1908) и Альфред (1854–1906) избрали профессии инженера и архитектора. Воспитывал также двух внебрачных детей. https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Bohnstedt

8. <http://www.dissercat.com/content/arkhitekturnaya-teoriya-epokhi-romantizma-v-germanii-i-razvitie-zapadnoevropeiskogo-zodchestva#ixzz4dCxZL4gg>

9. Особняк княгини З. И. Юсуповой (1852–58, Литейный просп., 42, СПб, в стиле неobarocko), дом графини А. Р. Ламздорф (1852, Моховая ул., 20, СПб) и другие частные дома в Санкт-Петербурге.

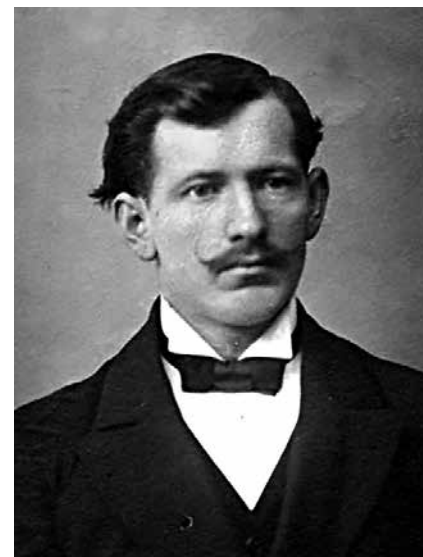
10. Великая княгиня Елена Павловна (немецкая принцесса Фредерика Шарлотта Мария Вюртембергская, 1807–1873) – супруга великого князя Михаила Павловича. Художественно одаренная, она была прекрасно образована, обладала энциклопедическими знаниями, приняла православие. После кончины Великого князя ее двор стал «средоточием всего интеллигентного общества». Как меценат, поддерживала художников, музыкантов и писателей, основала консерваторию, детские приюты, медицинские учреждения.



Генрих Карл Шеель
(1829-1909).



Виктор Александрович Шрётер
(1839-1901).



Янис Фридрих Бауманис
(1834-1891).

Петербургское общество архитекторов. Несмотря на полученное профессорское звание, в Академии художеств Бонштедт не преподавал¹², но имел свою мастерскую (архитектурную школу), в которой под его руководством постоянно занимались четырнадцать-пятнадцать учеников, по происхождению в основном прибалтийские немцы. Людвиг Бонштедт к тому времени стал авторитетным теоретиком и практиком эклектики, но в его школе царила атмосфера товарищества, творческого поиска и новаторства. Он не забывал и тех своих учеников, кто уже трудился самостоятельно, вел с ними переписку, материально помогал продолжать образование. Среди его окружения были такие известные позже архитекторы-мастера эклектики, как Генрих Шеель (1829–1909)¹³, Роберт Пфлуг (1832–1885)¹⁴, Виктор Шрётер (1839–1901)¹⁵, Янис Бауманис (1834–1891)¹⁶. Работы, выполненные ими в Латвии и России методом «умного

выбора», свидетельствуют о высочайшем профессиональном уровне школы Бонштедта, и ныне это наследие позволяет нам реконструировать творческий метод их наставника.

Людвиг Бонштедт прекрасно рисовал и писал акварелью и маслом. Наряду с архитектурным творчеством, он оставил значительное живописное наследие – виды городских пространств Санкт-Петербурга и Москвы, которые сегодня являются великолепной исторической хроникой градостроительства в России¹⁷.

Заказы приносили хороший доход, авторитет и востребованность были на высоте, налицо были и симпатии общества – Людвигу Людвиговичу звали на русский лад Любимом Любимовичем. Трудился он много, почти без отдыха, и всегда успешно. Но со временем Людвиг Бонштедта стала тяготить необходимость потакать вкусам богатых заказчиков, работы «на обыденные темы» не могли вдохновить на высокие творческие идеи, а его воззрения на теорию архитектуры¹⁸ не получали признания в консервативных академических кругах. Он был чужд духу коммерции, по характеру честный и эмоциональный, не мог смириться с порядками, существовавшими в тогдашней строительной практике, открыто высказывал свое мнение. От нас скрыты все обстоятельства тогдашней архитектурной жизни, можем только сопоставить косвенные сведения. В 1849 году в бедности и забвении умер зодчий Карл Росси, вошедший в историю как талантливый мастер русского классицизма, создавший произведения, навсегда ставшие символами Петербурга. Подробности его разногласий с императором Николаем I и несправедливости, которым он подвергался со стороны властей¹⁹, были еще свежи в памяти архитектурного сообщества. Эти проблемы всегда сопутствуют

11. Это были ответственные объекты – Дом министра государственных имуществ на Исаакиевской пл., д. 13, а также здание Городской думы (Думская ул., д. 1-3) и Воскресенский Новодевичий монастырь (Московский пр., д. 100). Архитектор Н. Е. Ефимов (1799–1851) — видный представитель историзма, прежде всего неоренессанса и тоновского (русско-византийского) стиля. Завершение строительства «чужих» объектов всегда связано с неприятностями по выполнению финансовых и договорных обязательств прежнего архитектора, что пришлось в полной мере ощутить и Бонштедту. Заказ был завершен в 1861 году, и мог быть одной из причин творческой неудовлетворенности зодчего.

12. Как отмечал архитектор Виктор Шрётер, «...» в то время теоретическая часть архитектурного преподавания в петербургском Строительном училище была не более, как посредственная, а в Академии художеств она находилась в самом запущенном состоянии». Шрётер В. А. Людвиг Бонштедт. Биографический очерк // Зодчий. 1872, N 7. стр. 112-114. <http://www.nogardia.ru/articles/view/389/>

13. Генрих Карл Шеель — лифляндский архитектор, академик, автор проектов лютеранских и православных церквей в Лифляндской губернии, более 40 каменных зданий в Риге.

14. Роберт Август Пфлуг — лифляндский архитектор, академик. По проектам Пфлуга построено несколько православных церквей на территории Латвии, в том числе Христорождественский кафедральный собор в Риге, Дом рыцарского собрания Лифляндии в Риге (ныне здание Сейма), «Красные амбары» в Риге.

15. Виктор Александрович Шрётер — петербургский архитектор, академик, видный теоретик и практик эклектики, автор проектов различных общественных зданий, театров и храмов в России.

16. Янис Фридрих Бауманис — первый латышский архитектор, получивший профессиональное образование, автор проектов более 150 жилых и общественных зданий в Риге, более 30 православных храмов в Лифляндской губернии.

17. Живописное наследие Л. Бонштедта хранится в музейных собраниях Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи и других. Серия видов Петербурга и Москвы была создана в подарок королеве Великобритании Виктории к 10-летию ее правления (1847).

профессии зодчего, для творческой натуры такая жизнь становится невыносимой и в наши дни. По аналогии можем предположить, что подобный характер имели и разногласия с Великой княгиней Еленой Павловной, появившиеся у зодчего после перестройки интерьеров дворца в Ораниенбауме. Обиженные заказчики стали распространять в обществе мнения о тяжелом характере Бонштедта, о его упрямстве и невозможности договориться, что свидетельствовало, как и в наше время, о невежестве просвещенного общества в высоком искусстве Архитектуры.

Сложные настроения в обществе были обусловлены и общественно-политическими отношениями – поражением России в Крымской войне (1853–1856), крепостной реформой 1861 года. Неоднозначной была и творческая атмосфера тех лет в Императорской Академии художеств. Хотя после 1854 года, когда ректором по архитектурной части был назначен Константин Тон²⁰, в Академии повысился уровень преподавания научных дисциплин, метод обучения в основном оставался прежним, в духе «бастиона академизма». Обстановку рутины тех лет характеризует бунт выпускников, которые под предводительством И. Крамского в 1863 году создали независимое творческое объединение (позже известное как «Передвижники»). Бонштедт не разделял взгляды народничества, но тоже был в оппозиции к официальной политике Академии, у него были свои взгляды на организацию строительного дела и профессионального образования, расходившиеся с политикой строительной администрации. 30 мая 1858 года был торжественно освящен собор св. Исаакия Долматского в Петербурге (Исаакиевский собор), оформление дорогих интерьеров которого велось 17 лет (1841–1858), именно в то время, когда молодой Людвиг Бонштедт начинал свою творческую деятельность.

Закончилась мучительная история строительства (1818–1858) этого храма, архитектуру которого современники оценивали далеко не однозначно. Авантюризм и тщеславные устремления архитектора Огюста Монферрана не вполне соответствовали профессиональной этике зодчих.²¹ Как архитектурный символ Петербурга, Исаакиевский собор ныне стереотипно оценивается как самый выдающийся памятник позднего классицизма в России. Однако следует признать, что творческий метод Огюста Монферрана уже в середине 19 века воспринимался как устаревший и принципиально не мог быть приемлемым для нового органичного мировосприятия мастеров эклектики. Монферран построил грандиозную строительную оболочку храма и затем наполнил ее религиозным содержанием через произведения монументально-декоративного искусства и дорогую отделку. Считая, что украшательством интерьера и фасадов можно выразить идею храма, он писал: *«Внутреннее украшение Исаакиевского собора в соответствии с наружным его видом должно быть великолепно, благородно и богато... Нашей задачей было одухотворить Исаакиевский собор религиозной идеей, без которой храмы превращаются в музеи или делаются просто местами общественных собраний. Намерение наполнить храм религиозным содержанием не противоречит его функциональной сущности. Весь*

*вопрос в том, какими средствами это достигается.»*²² Но для романтиков середины 19 века не украшательство, а формообразование было средством выражения идеи здания, которая одухотворяла поиск форм. Этих концепций придерживался и Людвиг Бонштедт. Помпезный Исаакиевский собор стал главным храмом империи, его статус косвенно указывал на архитектурную политику властей, что не было вдохновляющим фактором для творчества новаторов и не давало надежд на будущее.

Середина 19 века была временем бурных обсуждений новаторских приемов в архитектуре, разгоревшихся после открытия первой Всемирной выставки 1851 года в Лондоне, где впервые обществу был представлен грандиозный павильон «из железа и стекла» — Хрустальный дворец. Мнения о будущем архитектуры высказывались разные, и часто они были диаметрально противоположными у профессионалов и дилетантов-обывателей. На таком общем фоне российской общественной жизни с 1862 года стал расти авторитет критика В. В. Стасова (1824–1906), соратника революционных демократов, идейно связанного с передвижниками. Одержимый ненавистью к самодержавию, он активно выступал как пропагандист новых взглядов на содержание и задачи искусства, поддерживая материалистическую теорию эстетики. Представления об архитектуре как искусстве

18. Виктор Шретер вспоминал: «...во время деятельности Бонштедта в России он был почти единственным критиком не только по архитектуре, но и по части живописи и скульптуры». Шретер В. А. Людвиг Бонштедт. Биографический очерк // Зодчий. 1872, N 7. С. 112-114. <http://www.nogardia.ru/articles/view/389/>

19. Лохова Н. «Русские архитекторы», из-во «Аркаим», 2004. С. 214-223. Биографию Карла Росси см. также <https://www.liveinternet.ru/users/sitnik/post397540942/>

20. Славина Т. А. «Константин Тон», Стройиздат, 1989, С. 196.

21. Всего через 2 года после начала строительства, О. Монферран выпустил альбом об Исаакиевском соборе под девизом «Non omnis moriam» [«Не весь умру»]. В скульптурной группе на фронте западного портика собора среди святых он поместил свою фигуру с макетом храма в руках. <https://vladimir71.mirtesen.ru/blog/43755404141/OGYUST-MONFERRAN>

22. Чеканова О. А. «Огюст Монферран», Санкт-Петербург, Стройиздат СПб, 1994. С. 60, 131-132.

у него были, мягко говоря, весьма поверхностными, он считал назначением архитектуры лишь украшение зданий, но грубые и оскорбительные нападки против идеалистов в его статьях были направлены и на архитекторов, работавших в исторических стилях, как на западноевропейских, так и на своих отечественных. Дилетант-Стасов считал себя вправе писать об архитектуре, так как *«все лучшие критики искусства были вовсе не специалистами этого дела, а просто глубокие умы и реформаторы»*.²³ Диалог профессионала с агрессивными дилетантами на темы высокого искусства архитектуры невозможен, и такие отношения всегда вызывают чувство безысходности. Людвиг Бонштедт не оставил никаких письменных свидетельств таких настроений, но косвенно мы можем их реконструировать по его более поздним высказываниям: *«Среди многих родов деятельности, которые прямо подвергаются открытым вмешательствам, строительство единственное, где каждый, даже невежда, считает вправе судить и радоваться неудачам в том или ином случае, как будто профессиональные знания в строительном искусстве всеми людьми без исключения впитываются с молоком матери.»*²⁴ И думается, что враждебность революционных демократов к высокому профессионализму, политизация оценок в среде деятелей искусства середины 19 века на фоне благожелательного отношения русского

общества к процессам объединения Германии и романтических настроений, царивших тогда в среде прибалтийских немцев, могли повлиять на принятие Бонштедтом судьбоносного решения

На фоне творческой неудовлетворенности у зодчего возникли также финансовые проблемы, заказов стало меньше, его заботили перспективы образования для детей, а в начале 1860-х годов случились несчастья в семье — смерть отца и матери, малолетних сына и дочери. Совокупность всех этих обстоятельств послужила причиной того, что в 1863 году Людвиг Бонштедт с супругой и детьми оставил Россию и поселился в тихом городе Гота в Тюрингии.

В Германии зодчего ждали другие проблемы, здесь его приняли «без восторга», как чужака-конкурента, однако Бонштедт не оставил бурную деятельность по всем направлениям своего творчества. Проектировал и строил здания по частным заказам, писал маслом, в Готе занимал должность сенатора по строительной части, с блистательными успехами участвовал в конкурсах, в газете «Deutsche Bauzeitung» регулярно публиковал статьи по теории архитектуры, в 1864 году даже запатентовал два чертежных устройства для построения перспективных изображений.²⁵ В 1869 году в Мюнхене были опубликованы 12 томов его конкурсных работ. Когда завершилось объединение Германии,

в 1872 году состоялся международный конкурс на проект здания Рейхстага в Берлине, в котором участвовали более 100 архитекторов со всего мира. Людвиг Бонштедт и здесь был первым. После этой победы его имя стало известно по всей Германии, в газетах Бонштедта называли «первым архитектором Рейха» („des Reiches erster Baumeister“) и «величайшим из живущих архитекторов» („größter lebender Architekt“). Этот успех вызвал особую зависть к Бонштедту среди его немецких коллег, которые сразу по приезде в Германию приняли его настороженно, а теперь задумали убрать талантливого конкурента. Его деятельность и раньше замалчивалась, стройки искусственно затягивались, а теперь в интригах стали использовать самые нечестные методы, чтобы отобрать у него заказ и авторство на это ответственное здание. Строительство Рейхстага по ряду объективных причин, связанных с собственником земельного участка под строительство, откладывалось, но Бонштедт не прекращал работу над проектом и 10 лет детально разрабатывал свои конкурсные идеи. В националистически настроенных немецких кругах стали распространяться сомнения, почему баварский гражданин, к тому же родившийся в России, превзошел берлинцев, а интернациональный характер проведенного конкурса трактовался как дискриминация и неуважение собственных зодчих. В декабре 1881 года в обществе началась открытая дискуссия, может ли Людвиг Бонштедт и далее без конкуренции продолжать разработку конкурсного проекта 1872 года, что проект надо переработать.²⁶ Недоброжелатели, среди них особенно старались члены Берлинского общества архитекторов (*Berliner Architektenverein*), в феврале 1882 году организовали новый конкурс, в который приглашались только архитекторы из «немецкоязычных» стран, а победители первого конкурса

23. Цитаты по «В. В. Стасов XIX век. Приложение к журналу «Нива» — Спб., 1901 — С. 212–224 © Расшифровка и редактura в современной орфографии: Александр Ложкин, 2006. <https://alexander-loz.livejournal.com/64653.html>

24. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 144. Слова «с молоком матери» как бы отсылают к факту, что Владимир Васильевич Стасов был сыном архитектора Василия Петровича Стасова (1769–1848), выдающегося русского зодчего стиля ампира, но архитектором он не стал, образование получил в Училище правоведения в 1836–1843 годах.

25. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 148.

26. Там же, С. 37, 38.



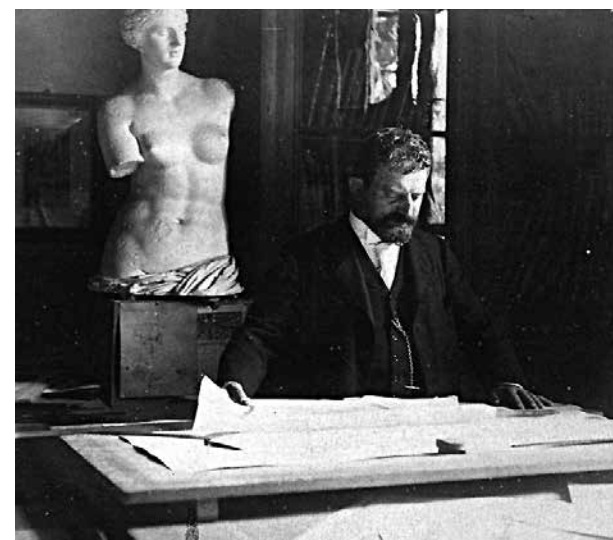
Здание Рейхстага в Берлине. Конкурсный проект Людвиг Бонштедта (1872).



Людвиг Бонштедт. Фрагмент главного входа Рейхстага.

могли участвовать лишь за большую плату. Людвиг Бонштедт представил свой прежний откорректированный проект. Как и ожидалось, на этот раз он первого места не получил²⁷. В конкурсе принимал участие также Генрих фон Ферстел, австрийский архитектор, один из крупнейших представителей историзма, но первую премию присудили двум немецким архитекторам — Паулу Валлоту из Франкфурта-на-Майне и Фридриху фон Тиршу из Мюнхена. Благодаря интригам П. Валлота (*Paul Wallot, 1841–1912*), победителя избрали голосованием, его проект получил 21 голос против 19. Проект победителя подвергся жесткой критике, в обществе обсуждали выбранный архитектурный стиль, сомневаясь, насколько он соответствует немецкому духу. Паул Валлот был вынужден разработать новый эскиз фасада и интерьеров. В конце концов, здание Рейхстага в Берлине было построено в 1894 году по его проекту в смешении стилей итальянского и немецкого ренессанса с элементами необарокко, с применением новейших для того времени металлоконструкций купола. Мнения современников о здании разделились, одни хвалили эту архитектуру, другие отмечали, что результат синтеза получился малоубедительным, критиковали как стеклянный купол, так и «тяжесть» неоренессанса. «Первоклассный катафалк» — так иронично отзывался о здании известный берлинский архитектор Людвиг Гофман (1852–1932).²⁸

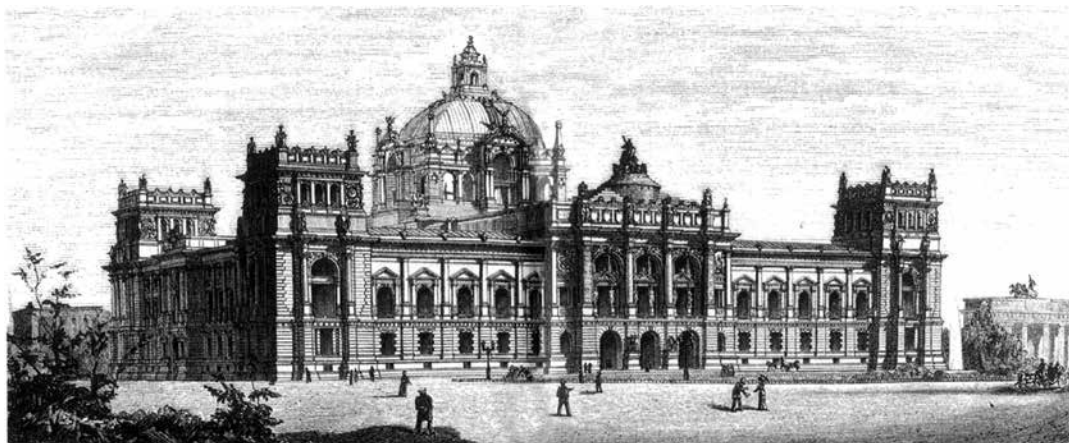
К сожалению, реализация этого проекта свидетельствует, что в эклектике метод «умного выбора» к концу 19 века уступил место механическому сочетанию исторических форм. И хотя сам Пауль Валлот утверждал, что образ здания якобы символически представляет собой объединенное государство: четыре угловые башни — четыре области Германии, а центральный купол — единство императорской



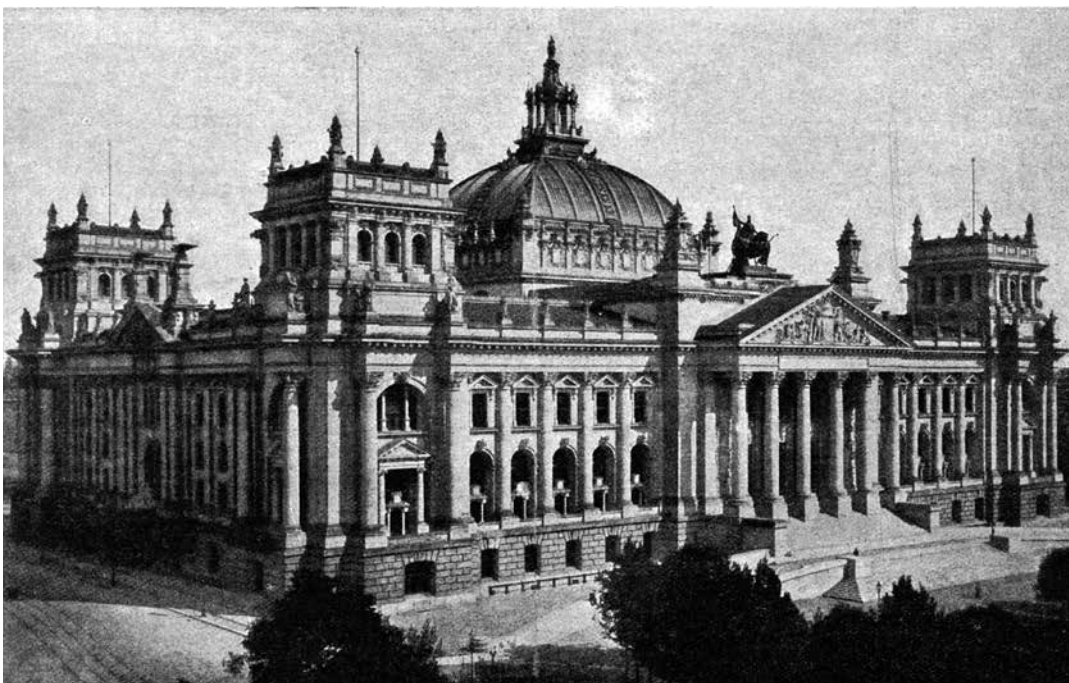
Паул Валлот (1841–1912).

27. В интернете бытуют утверждения, что ко времени второго конкурса все прежние участники уже умерли, и конкурсантами стали только немецкие архитекторы, не включенные в первое состязание. Это неверно, таким образом оправдывается предвзятое отношение к личности Людвиг Бонштедта.

28. <https://park-hohenrode-nordhausen.de/ludwig-bohnstedt.html>
https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Bohnstedt,_Ludwig
<https://de.wikipedia.org/wiki/Reichstagsgeb%C3%A4ude>



Здание Рейхстага в Берлине. Конкурсный эскиз Паула Валлота (1881).



Реализация переделанного проекта Паула Валлота (1894).

власти, эти смыслы были им самим придуманы как обозначения физических объемов, а не являлись суггестивным выражением внутреннего содержания-идеи архитектурного пространства. Увы, такой метод проектирования можно характеризовать как «отживший» уже и в XIX веке, а наступало-то время новых идей XX века. Новаторский проект Людвиг Бонштедта, устраненного конкурента, в обществе больше не упоминался. Творческая личность, осознающая свою деятельность как дар Божий, всегда смиряется перед более сильным талантом, а несправедливость, направленную против воли Божией, то есть, в данном случае победу слабого проекта, всегда переживает особенно тяжело. Знаменательно, что и после Второй мировой войны, когда можно было бы восстановить рейхстаг по проекту Бонштедта, о нем не вспомнили, то есть, продолжали замалчивать, и должным образом новаторский замысел зодчего не смогли оценить ни современники, ни потомки.

По доступным нам изображениям мы можем сравнить два проекта и оценить их достоинства, чтобы составить собственное мнение, насколько и какой из них более соответствует образу новой объединенной демократизированной Германии и идеям национальной гордости, которые царили тогда в обществе²⁹. Благодаря удачно найденным пропорциям светлой двухэтажной колоннады с изящными колоннами, образ Рейхстага у Бонштедта представляется как грандиозный, но легкий, полный света и надежд корабль, устремленный в прекрасное будущее. Строгость и сдержанность, утонченность архитектурных форм позволяет угадывать в проекте присущий Бонштедту метод «умного выбора». Монументальность образа соответствует возвышенной идее объединенной Германии. Открытая коллонада зрительно облегчает фасад и отсылает к идее



Угловая часть берлинского Рейхстага. Вблизи видно, что фасад перегружен декоративными деталями разных стилей. Неслучайно, при восстановлении здания после Второй мировой войны, его декор был существенно упрощен.

29. Объединение Германии завершилось в 1871 году образованием Германской империи из нескольких десятков независимых государств с немецким населением. Конкурс на здание Рейхстага проходил в атмосфере романтического подъема в немецком обществе.

демократизации жизни. И наоборот, вросшие в землю объемы проекта Валлота, тяжесть их масс, перегруженных декором, и тяжелая поступь массивных колонн как будто предвещают будущие трагические события германской истории в XX веке. Габариты здания не

изменились. Массивность форм и замкнутый характер фасадов подчеркивают неприступность объема, а монументальность образа исчезла благодаря упрощенному пространственному решению, примитивному ритму форм и механическому выбору стиля.

II

Вернемся в Ригу. Именно в переломные для зодчего годы начала 1860-х, отмеченные высоким творческим подъемом и, одновременно, крушением надежд, по его проекту в Риге строятся два объекта – заведение Минеральных Вод в Верманском парке и немецкий Городской театр (ныне Национальная Опера). В кризисных обстоятельствах творческие натуры склонны создавать программные произведения, свои «детища», в которых их творческое кредо выражено с особенной силой и любовью. Вероятно, именно в Риге, на «нейтральной» территории воодушевленного национально-романтическими идеями общества прибалтийских немцев, в то время сложились благоприятные условия для воплощения новаторских идей Боншtedта. Судьба первого объекта сложилась более печально. Здание заведения Минеральных Вод было построено в два этапа, в 1863–1864 и 1870–1871 годах под надзором архитектора Генриха Шееля. Задуманное по прообразу римских вилл, здание поража-

современников своим размахом и роскошью, а нас удивляет своим новаторским функциональным решением. Объем заведения вмещал производственные помещения вод, купальный комплекс, кабинет врача, торговые помещения, группу курзала с галереями, квартиры персонала. Планировочное и объемное решение этого многофункционального комплекса по замыслу на 100 лет опередило подобные примеры торгово-офисных центров 20 века. Полностью реализовать замысел не удалось, а многократные перестройки за 150 лет так изменили назначение и облик здания, что теперь этот объект уже с трудом можно отнести к творчеству Людвига Боншtedта. Осталась только Опера.

Получивший первую премию конкурсный проект театра в Риге зодчий разработал в 1859 году, строительство велось в 1860–1863 годах, под руководством архитекторов Генриха Шееля и Фридриха Гесса. В 1870-х годах сценическая часть здания была удлинена пристройкой-апсидой³⁰. При внимательном



Барселона, 1848, Gran Teatre del Liceu, арх. Мигель Гаррига-и-Рока и Жозеп Ориоль Местрес. Здание встроено в квартальную застройку, объемное решение спрятано за фасадом.



Барселона, 1848, Gran Teatre del Liceu, парадная лестница. Зрителей поражала дорогая отделка интерьеров — мрамор, зеркала, позолоченная лепнина, скульптуры.

рассмотрении фасадов театра удивляет, что облик здания совсем не похож на пышные формы необарочных интерьеров петербургских дворцов, созданных в те же годы, и стиль оформления которых до сих пор стереотипно приписывается Боншtedту как характерная черта его творчества. Однако, архитектура Рижской Оперы по-прежнему научно не исследована. Из книги в книгу «кочуют» стереотипные описания архитектуры Рижской Оперы, не соответствующие действительности. Вот, например, одно из них: *«Построенное по классическим архитектурным канонам и богато украшенное скульптурами здание»*³¹. На самом деле скульптуры установлены только над входом в здание, а декора на фасадах почти нет. Архитектура эта не «классическая», а новаторская, ломавшая стереотипы своего времени. Чтобы восстановить справедливость, надо подробно рассмотреть особенности архитектуры Рижской Оперы и, одновременно, проследить, какие идеи имели место в театральной архитектуре того времени. В середине XIX века



Барселона, 1848, Gran Teatre del Liceu. Насыщенный декор сценического портала.

30. «Riga und seine Bauten», Verlag der Buch- und Kunstdruckanstalt des «Rigaer Tageblatt» (Paul Kerkovius), 1903.

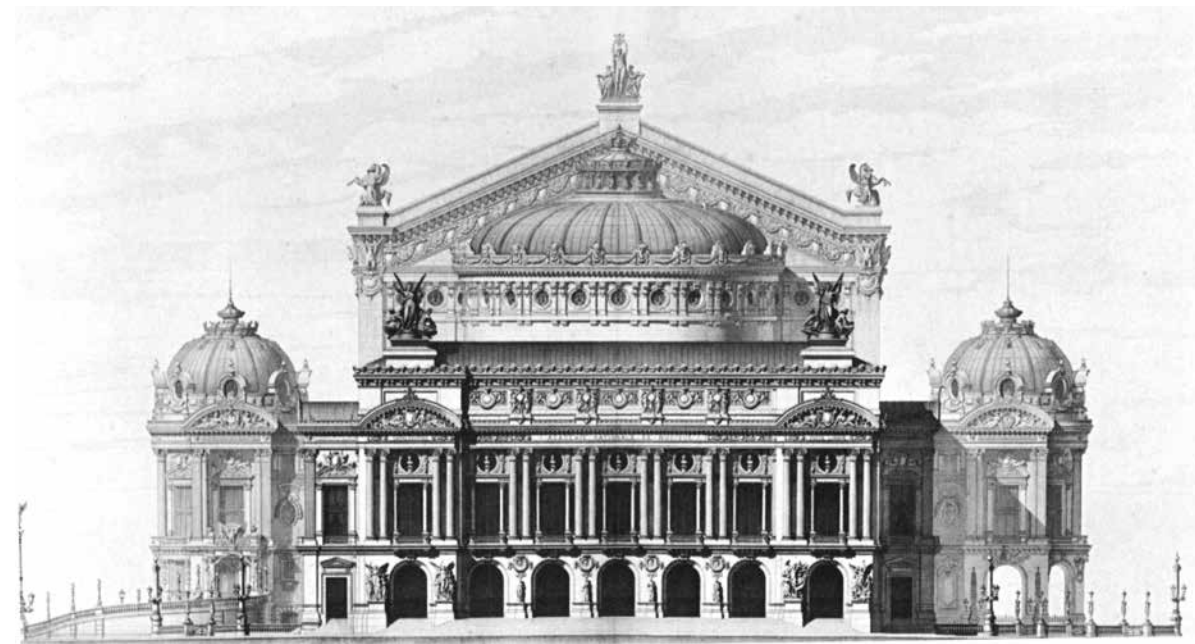
31. Филь Ольга «Рига. Тет-а-тет», Beax-Arts, Рига, 2017. С.200.



Мадрид, 1830–1850, Королевский театр (Teatro Real). Обособленный объем, главным фасадом обращенный к скверу с фонтаном. Фасады решены в равномерном ритме. Для мадридской знати опера являлась клубом — местом встреч, знакомств, деловых переговоров; кроме ресторана, кондитерской, комнат отдыха, роскошных туалетов и цветочного ларька, в театре находилось даже ателье с модистками.



Лондон, 1858, театр Ковент Гарден, арх. Эдуард Барри, общий вид. Обособленный объем с рустованным низом, сложный ордер. Равномерный вертикальный ритм боковых фасадов решен как подчеркнуто второстепенный.



Париж, 1875, Опера Гарнье, арх. Шарль Гарнье, проект главного фасада. Самое роскошное театральное здание Европы в стиле необарокко. Перегруженность вычурными деталями, многочисленные бюсты, позолоченная скульптура создают образ бутафорской театральности.



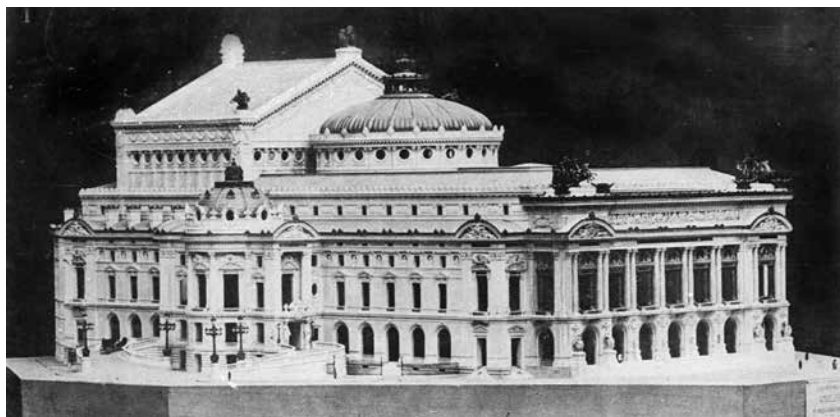
Москва, 1856, Большой театр, арх. Альберт Кавос, макет. Образец русского классицизма. Сложный ордер портика, строго-размеренный ритм фасадов, скульптурный декор.



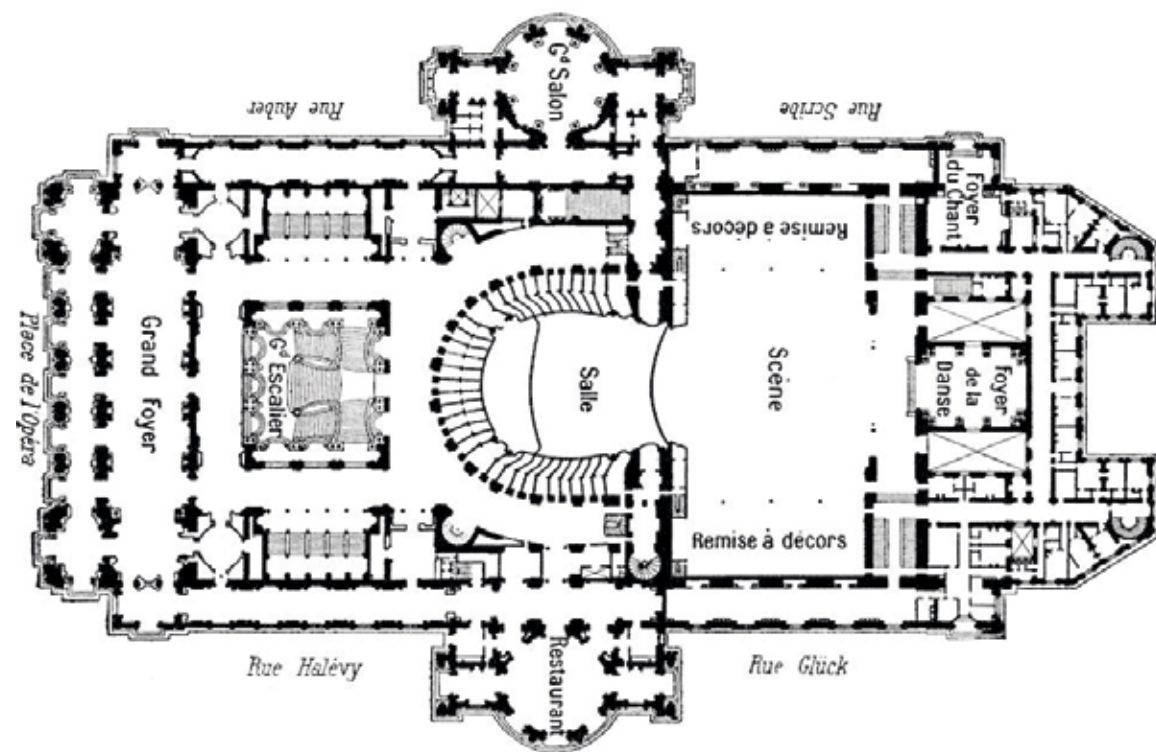
Москва, 1856, Большой театр. Представительный интерьер зрительного зала главного театра империи.



Париж, 1875, Опера Гарнье, современный вид главного фасада.



Париж, 1875, Опера Гарнье, фото с макета, боковой фасад. Равномерный ритм проемов напоминает принцип застройки доходных домов.



Париж, 1875, Опера Гарнье, план. Размах и роскошь парадных интерьеров — огромная лестница, фойе с фонтаном, шикарный ресторан и салон, общая площадь которых значительно больше зрительного зала.



Париж, 1875, Опера Гарнье. Интерьер главной лестницы.



Париж, 1875, Опера Гарнье, интерьер зрительного зала. Декоративизм, преисполнение роскошью, зал как роскошная рама для шикарной публики.



Прага, 1867–1883, Национальный театр, арх. Йозеф Зейтек, Йозеф Шульц, боковой фасад. Объем здания вписан в квартальную застройку. Обильный декор в стиле неоренессанса, статуи-аллегии, рустованный низ, равномерный и вертикальный ритм проемов, плавно перетекающий на соседние фасады уличной застройки.



Вена, 1868, Придворная опера, арх. Ван-дер-Нилль и Сикардзбург, общий вид. Театр построен по образцу парижской Оперы Гарнье, но немасштабность пропорций и сухой декор в стиле неоренессанса создают образ, напоминающий скорее отель, а не театр.

32. Здание Александринского театра, созданное К. И. Росси, — один из наиболее характерных и выдающихся памятников архитектуры русского классицизма.

33. Проект застройки территории на месте земляных валов и эспланады был разработан архитектором Иоганном Даниэлем Фельско (1813–1902) и инженером Отто Дицем в 1857 году.

34. <http://riga.zurbu.net/t:5/topic>

35. Рижская ул. Театра первоначально называлась улицей Яня Тилта (ул. Ивановского моста, который был возведен через речку Ридзене). Она сложилась в 17–18 веках при строительстве земляных городских валов, начиналась от улицы Калею. Улица переименована в 1861 году, в связи с началом строительства театра.

36. Bākule Irēna, Siksna Arnis, „Rīga ārpus nocietinājumiem”, Neputns, Rīga 2009. С. 139, 159.

театральные здания строятся во многих городах Европы — в Барселоне (1848), Мадриде (1850), Большой театр в Москве (1856), Ковент Гарден в Лондоне (1858), Опера Гарнье в Париже (1860–1875), в Праге (1867–1881), в Вене (1868) и др. Все эти здания похожи друг на друга богато оформленными парадными интерьерами, а их планы и пышно декорированные фасады решены стереотипно, без новаторских идей. Рижская Опера на таком фоне явно выделяется своим необычным архитектурным образом.

В русскоязычных источниках бытует мнение, что театр в Риге был создан под влиянием творческого метода Карла Росси и по образцу его прекрасного театра в Санкт-Петербурге, построенного в 1832 году³². Ансамбль Карла Росси, несомненно, повлиял на градостроительное решение по размещению театра в Риге. И тот, и другой «храм искусств» монументальны по формам и «держат композицию» прилегающей городской среды, фасады театров были доступны обзору со всех сторон, но на этом сходство этих замечательных архитектурных объектов заканчивается.

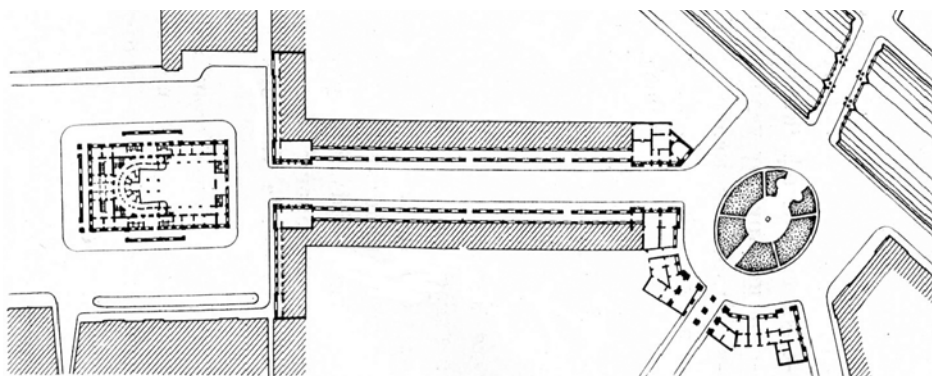
Александринский театр остался шедевром классицизма, а Рижский театр «шагнул» в будущее как предтеча современной органичной архитектуры.

Система укреплений в Риге вокруг Внутреннего Старого города была снесена по решению Лифляндской губернской администрации в 1857–1863 годах. Для строительства освободилась обширное городское пространство. Первоначально, по проекту застройки этой территории³³, театру было предусмотрено другое место — у главной улицы (на углу современных Бривибас и Райня), среди зеленых насаждений, на другом берегу бывшего рва, превращенного в городской канал. Это предложение не было реализовано, и театр построили на месте бывшего Блинного бастиона, куда из Старого города была ориентирована улица Театра. Есть мнение, что первоначальное место строительства театра было выбрано неудачно по причине плохих грунтов³⁴ но в XIX веке подобные технические решения уже не были проблемой. Можно предположить, что театр переместили на это место по подобию с градостроительным ансамблем театра Карла Росси в Санкт-Петербурге, там тоже есть Театральная улица (ныне ул. Зодчего Росси) и озелененная Театральная площадь, на которую ориентирован главный фасад театра, но в Риге градостроительный ансамбль приобрел совсем другое звучание. Главный фасад театра в Риге был

обращен не к замкнутому пространству, а к свободной зоне городского канала, водная поверхность которого является динамичным контуром застройки бывших предместий. Лента канала изначально была расширена двумя параллельными бульварами на ее берегах. Красивой идеей стал бульвар, задуманный со стороны Старой Риги, живописно соединивший три театра — русский, немецкий и латышский (ныне бульвары Кронвалда и Аспазии). Замысел был реализован частично, но он определил ориентацию фасадов немецкого театра, который был построен первым и расположен в середине бульвара. Поэтому в отличие от Петербурга, где ул. Росси ориентирована на *задний* фасад театра, в Риге Театральная улица завершается боковым фасадом. Интересно, что первоначально на плане Фельско (1857) трасса старой узкой улицы Театра³⁵ была просто продолжена до нового бульвара, и замыкалась общественным зданием. А на плане изменений, разработанном Вильямом Вейером (1863), показано расширение последнего отрезка ул. Театра, между улицами Вальню и новым бульваром в виде *трапецевидной площади*, примыкающей к театру³⁶, что явно было вызвано перемещением сюда здания театра. Это предположение подтверждает ситуационный план театра, разработанный самим Л. Бонштедтом, на котором ясно видно расширение улицы как композиционное решение, вписывающее

37. Такое обоснование обратной перспективы в иконописи разработал и опубликовал позже, в начале XX века, русский философ и богослов о. Павел Флоренский. Подобное понимание пространственности могло быть и у русского архитектора Людвиг Боншtedта, об этом свидетельствует и символизм общей концепции театра.

театр в Старый город. Такой прием дает возможность обзора всего бокового фасада, и превращает улицу в маленькую площадь, подобную сценической площадке, где задником, огромной театральной декорацией и служит этот фасад. В отличие от прямой перспективы ул. Росси в Петербурге, динамично удаляющей театр от зрителя, в Риге эта площадь имеет расширение к театру, по принципу *обратной* перспективы. Обратная перспектива, наоборот, как бы приближает объект к зрителю, а также ее применение можно



Санкт-Петербург, план театрального ансамбля Карла Росси.

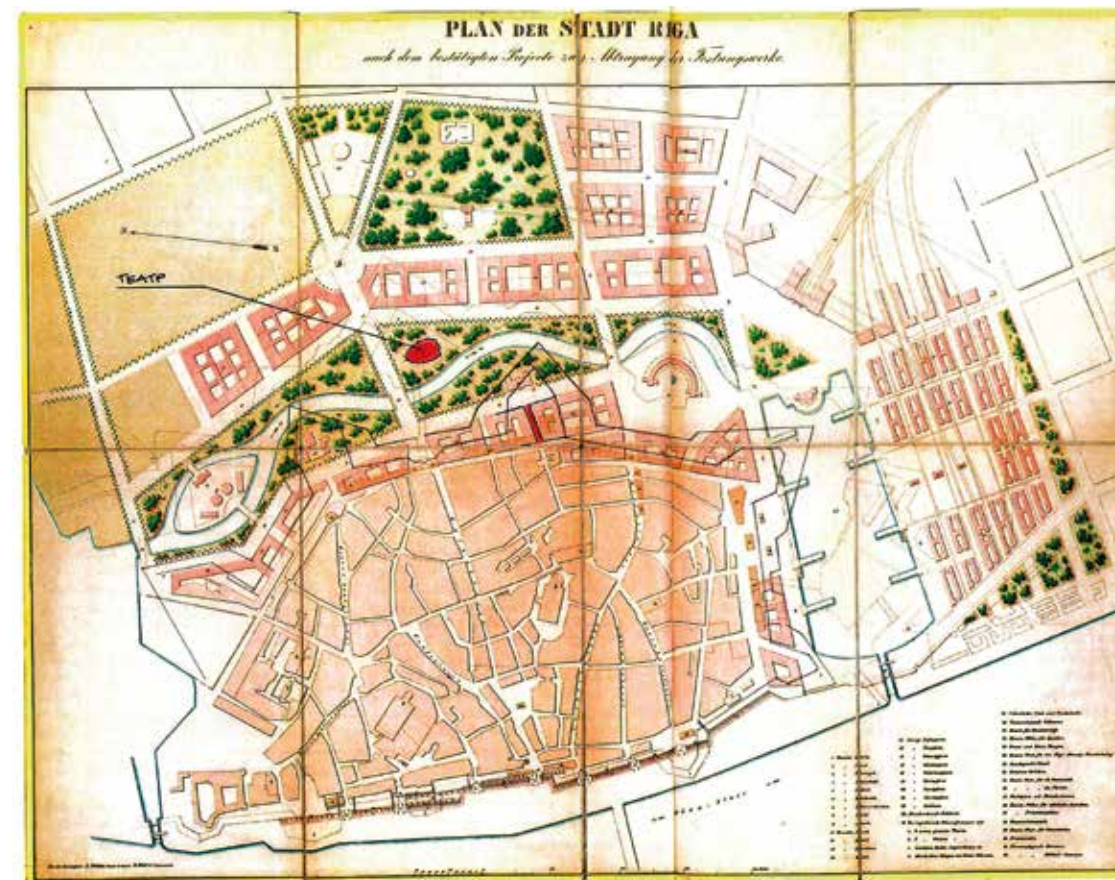


Санкт-Петербург, 1828–1832, Александринский театр, арх. Карл Росси, общий вид шедевра русского классицизма. Обособленный объем, композиционное единство всех фасадов, монументальность и выразительность образа «храма искусств».

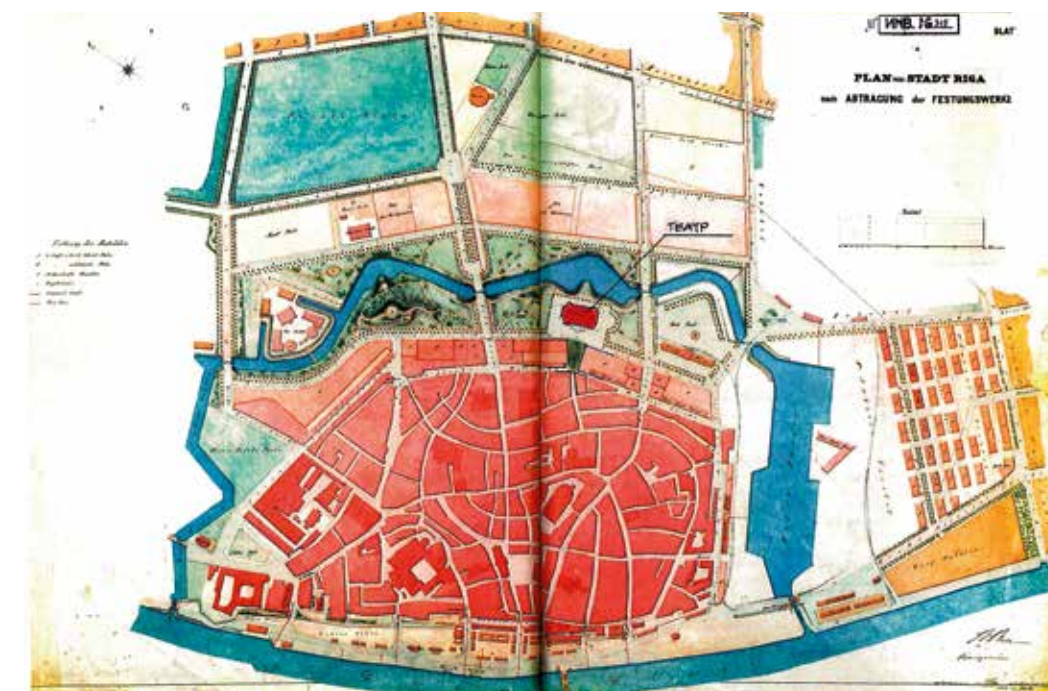


Санкт-Петербург, 1828–1832, прямая перспектива улицы Карла Росси.

Первоначальный план перестройки Риги после сноса оборонительных сооружений, 1857, арх. Иоганн Даниэль Фельско, Отто Диц. Театр размещен за рвом, у главной улицы. Нынешняя улица Театра продолжена от Старого города без расширения.

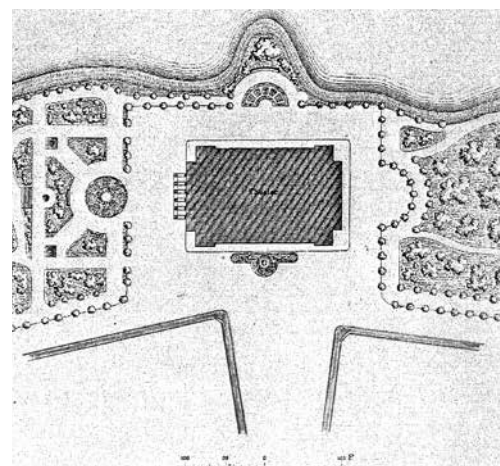


План перестройки Риги с изменениями, 1863, Вильям Вейер. Театр перемещен на место Блинного бастиона, улица Театра уже переименована и заканчивается трапецевидной площадью, зеленая зона перед главным фасадом театра еще не благоустроена.





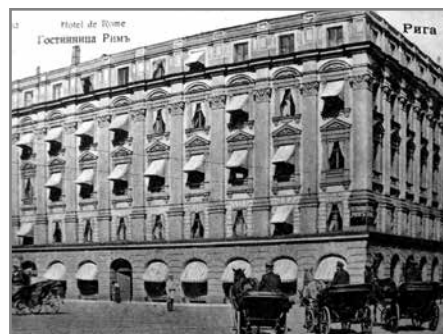
Рига, 1878, Дома страхового общества «Жизнь», арх. Я. Бауманис.



Ситуационный план театра, разработанный Л. Бонштедтом. Расширение улицы запроектировано как часть общего композиционного решения.



Рига, 1863, обратная перспектива трапецевидной площади у бокового фасада театра.



Рига, 1878, гостиница «Рим».

обосновать необходимостью придать сакральный смысл образованному пространству, сделать его «окном» в театральный мир³⁷, подобно действию обратной перспективы в иконописи. И эта идея удалась! Площадь была реализована строительством Дома страхового общества «Жизнь» (1878, бульвар Аспазии №24, архитектор Янис Бауманис) и гостиницы «Рим» (1878, бульвар Аспазии №22). Оба эти здания были решены в едином стиле, в тяжелых формах эклектики и образовали боковые кулисы сцены, которые как бы «раскрывались» в сторону бокового фасада театра, и на контрасте с декорированными кулисами возвышенная чистота театральных форм получила особое звучание.

Трапецевидная площадь сохранилась до наших дней. После разрушений Второй мировой войны, на месте гостиницы «Рим» в 1954 году была возведена гостиница «Рига», восстановившая городской контекст вокруг театра. Нелегкая история проектирования и строительства³⁸ этого здания, дискуссии тех лет свидетельствуют, что проектировщики понимали ответственность строительства нового объекта рядом с театром, и думается, архитектурные идеи Л. Бонштедта, ныне забытые, были им понятны. Об этом свидетельствует первоначальный облик гостиницы «Рига», чистотой форм являющий нам внутреннее родство с главным объектом трапецевидной площади. Протяженный фасад гостиницы «Рига», расположенный вдоль бульвара, решен как аккомпанемент «главного солиста», подобно музыкальному фону он композиционно «вторит» театру. Здесь нет акцентов, ритм и масштаб приставных колонн и больших проемов первого этажа спокоен и подчеркнута тактичен. Массивное обрамление больших окон ресторана по форме «перекликается» с подъездными арками

38. Разработка проекта велась коллективом под руководством архитектора Сергея Антонова (1884–1956) — одного из ведущих рижских архитекторов межвоенного периода. Во второй половине 1960-х годов, когда автор этих строк начинала свой творческий путь, в обществе еще были свежи воспоминания об «архитектурных баталиях» эпохи строительства гостиницы «Рига», о них рассказывали коллеги. Во время проектирования было разработано несколько вариантов архитектурного решения. Деструктивный вариант профессора Эрнеста Шталберга, предлагавший снос всего квартала и постройку десятиэтажного «монстра» в стиле функционализма, был отвергнут. По проекту архитектора Арвида Миезиса новое здание в стиле конструктивизма более тактично вписывалось в застройку бульварного кольца, но фасады его были признаны слишком «сухими», их требовалось переработать. На этом этапе к работе был привлечен Сергей Антонов. Взяв на себя ответственность за все здание, при согласовании архитектурного решения ему пришлось столкнуться с «давлением» из Москвы, так

как строительство гостиницы курировали из столицы.^{38a} Первоначально на фасадах были представлены формы классических ордеров, затем архитекторов обязали использовать декор, стилизованный под народную архитектуру — «побрякушки», как считал С. Антонов (их убрали с фасадов в 1980-х годах). Велись дискуссии, но реализация была выполнена с отступлениями от проекта. В знак протеста С. Антонов отказался от премии, которой был удостоен авторский коллектив, от переживания перенес инсульт и вскоре скончался. Эти обстоятельства напоминают судьбу Людвиг Бонштедта. Сергей Антонов был учеником Эйжена Лаубе (1880-1967), яркого представителя национального романтизма. Воспитанный в традициях рижской архитектурной школы, свободно работавший в исторических стилях, несомненно, он умел сочетать функционализм с символическим романтизмом.

38 а. L. Pestova, J. Lejnieks «Sergejs Antonovs», Rīga, Neputns, 2021, С. 67.–69.

театра. Таким образом вместе с благоустроенным сквером был сформирован камерный архитектурный ансамбль. К сожалению, при перестройке 2017 года в гостинице были изменены пропорции оконных проемов, упрощен рисунок оконных рам и вставлены стеклопакеты, что «осовременило» фасад и оборвало смысловые связи с 19 веком. Трапецевидная площадь, как будто созданная для проведения здесь камерных городских музыкальных мероприятий, ныне используется как автостоянка. Во второй половине 20 века перед боковым фасадом театра были высажены деревья, постепенно скрывшие за листвой архитектурные формы. Так интересная градостроительная идея продолжения театрального пространства в городской среде постепенно была предана забвению.

Конечно, Рижская опера — здание более скромное по масштабу, чем столичная Александринка, но не это главное. При сравнении планов двух театров (в Петербурге и Риге) поражает функционально-планировочное решение Бонштедта. Новаторские идеи немецкого протофункционализма воплощены в четком решении эвакуационных путей с каждого яруса зрительного зала по двум отдельным лестницам, которые размещены очень компактно, защищены несгораемыми конструкциями и имеют выходы непосредственно наружу. В XIX веке театры горели часто³⁹, так как освещение в них решалось открытым пламенем газовых светильников, проблема безопасности зрителей была очень актуальной, и Бонштедт ее решил блестяще, фактически предвосхищая требования противопожарных норм, которые были разработаны только в XX веке. Он писал о главной проблеме так: *«Необходимо, приступая к уменьшению числа несчастных случаев, обратить внимание на конкретное расположение лестниц и выходов, особенно в*



Архитектор Сергей Николаевич Антонов (1884–1956) — один из ведущих рижских архитекторов межвоенного периода.



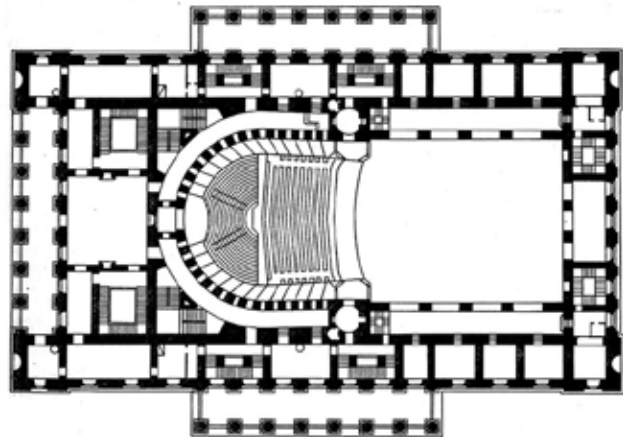
Рига, 1954, гостиница «Рига» до перестройки 2000-х годов, арх. С. Антонов, Ю. Архипов, инж. А. Лисовский.



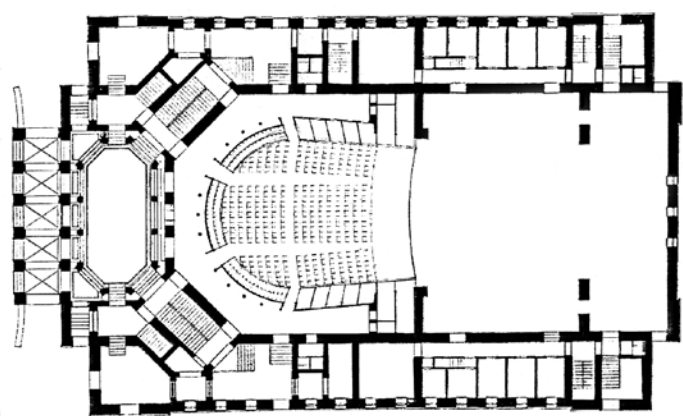
Общий вид застройки бульвара со стороны городского канала летом. Протяженный фасад гостиницы «Рига» вместе с театром образует архитектурный ансамбль.



Рига, 2018, гостиница «Рига» после капитального ремонта и перестройки оконных проемов, вид со стороны трапецевидной площади.



Санкт-Петербург, 1828–1832, Александринский театр, арх. Карл Росси. План.



Рига, 1860–1863, Немецкий театр, арх. Л. Бонштедт. План на уровне входного вестибюля и партера.

театре, чтобы исключить опасность их обрушения от огня при объявлении тревоги и эвакуации. Криком не справиться с паникой, охватывающей публику театра, ищущую спасения в таких исключительных случаях. Большим вкладом в чувство безопасности и спокойствия будет всегда расположение защищенных от огня лестниц в помещениях, недоступных для огня, и умение сделать их без давки в отдельных местах, чтобы не смешивалась публика разных рангов.»⁴⁰ Театр был запроектирован на 2000 зрителей, из них 1300 сидячих мест, что по вместимости вполне сопоставимо с современными театральными зданиями.⁴¹

При этом план графически красив и предельно рационален. Интересно, что была продумана и загрузка театра зрителями согласно их общественному статусу. Публика из партера подъезжала к главному фасаду театра на экипажах прямо по пандусу лоджии, откуда прямо «с колес» входила в главный вестибюль и затем в фойе партера, не смешиваясь с остальными зрителями. Лестницы других ярусов через отдельные скромные вестибюли имели

39. Хронология пожаров в театрах Европы в середине 19 века: Берлин – Опера (позже Концертхаус) 1817, Опера – 1843; Москва – 1853; Лондон – 1856; Санкт-Петербург – 1859; Барселона – 1861; Дрезден – 1869; Одесса – 1873; Прага – 1881; и т.д.

40. Dolgner D. «Architektur im XIX Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 94

41. В основном зале Александринки 1378 мест.



Санкт-Петербург, Александринский театр. Интерьер зрительного зала.



Рижская Опера. Интерьер зрительного зала.



Рижская Опера. Плафон потолка зрительного зала. Люстра появилась после пожара 1882 года.



Рижская Опера. Интерьер фойе.



Санкт-Петербург, Александринский театр. Интерьер фойе.

возможность принять зрителей прямо с уличного фасада отдельно по рангам. Проход в ложу генерал-губернатора был организован изолированно, через отдельный вход и по отдельной лестнице, через салон, но без показной роскоши. Парадных и роскошных кулуаров в театре нет, вместо них удобные, но скромные фойе с отдельными гардеробами на каждом уровне, что позволяет быстро «разгрузить» поток публики. Небольшой зал-фойе с лоджией находится над главным вестибюлем, но он доступен публике по лестницам со всех ярусов. Главный пространственный акцент интерьера — это зрительный зал, его свободное пространство контрастно низким «бытовым» кулуарам и раскрывается взгляду сразу и неожиданно, как святилище театрального искусства. Здесь тоже нет помпезной роскоши. Три ленты ярусов бельэтажа и балконов почти одинаковы по плану и декору и подчеркнута демократичны. Главное внимание в интерьере уделено проблеме видимости сцены со всех мест, а не самолюбованию публики. В зале всего две парадные ложи вблизи сценического портала. Оркестровая яма сильно выдвинута вперед, что было новаторским приемом для того времени, как и устройство газового освещения зала через прозрачный мозаичный плафон потолка, вместо громоздкой люстры.

Объемно-пространственные решения театров К. Росси и Л. Бонштедта также схожи только на первый взгляд. И тот, и другой театры представляют собой единый объем — «шка-тулку», но суггестивная пластика фасадов рижского театра совсем не соответствует строгой дисциплине зрелого классицизма. Почти одинаковые портики украшают три фасада Александринского театра, на четвертом — тот же портик имитируют пилястры. Окна и двери на фасадах этого театра расположены строго равномерно, главный фасад почти



Рижская Опера. Светильник на лестнице.



Рижская Опера. Интерьер эвакуационной лестницы.



Глубокая лоджия-подъезд приставлена к основному объему.



Закрученный пандус.



Правдивость конструкции, лишенной ложных «украшений».



Активный ритм арок.

не акцентирован и угадывается только по обращенности его к озелененной Театральной площади. В Риге главный фасад театра разительно отличается от других его фасадов. Он ориентирован на озелененный сквер, вход подчеркнут не только портиком, но и глубокой лоджией-подъездом с двумя пандусами. Лапидарность проемов, активный ритм арок подъезда и закрученные кривые пандусы предвосхищают формы органичной архитектуры 20 века.

В то же время, главный фасад решен представительно, — как дань архитектурным предпочтениям своего времени. Это «визитная карточка» здания. Мы легко узнаем Рижскую Оперу по шести мощным колоннам и скульптурам-аллегориям на фронте и крыше⁴², а фонтан на фоне этого фасада стал самым характерным из стереотипных видов столицы Латвии. Перед нами стоит храм искусств, подобный древнегреческому храму. Скульптуры-аллегии изображают покровителя искусств Аполлона⁴³, удерживающего необузданную пантеру-фантазию, и двух муз — Трагедию и Комедию. Привлекает внимание очень тщательный отбор исторических форм капителей, консолей, орнаментов. Научно обоснованный и точный, даже скупой (ничего лишнего) — это великолепный образец «умного выбора», отсылающего нас в нужном направлении. Основой выбранного стиля послужила античность — как отсылка к Древней Греции, родоначальнице театрального искусства, что отвечает принципу свободного выбора исторических стилей, ассоциативно выражающих назначение здания.

Колонны и скульптуры-аллегии главного фасада больше нигде не повторяются. Легкая лоджия-подъезд приставлена к основному объему, сквозь нее слегка «просвечивает»



Лапидарные пилоны.



Изысканная капитель колонны.

42. Колонны и скульптуры были изготовлены в Берлине, на фабрике М. Чарникова.

43. Аполлон — в греческой мифологии сын Зевса и Латоны. Бог солнца и света, гармонии и красоты, покровитель искусств, защитник права и порядка, бог дара предвидения. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_mythology/180/%D0%90%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%BE%D0%BD



Главный фасад театра как «визитная карточка» города.



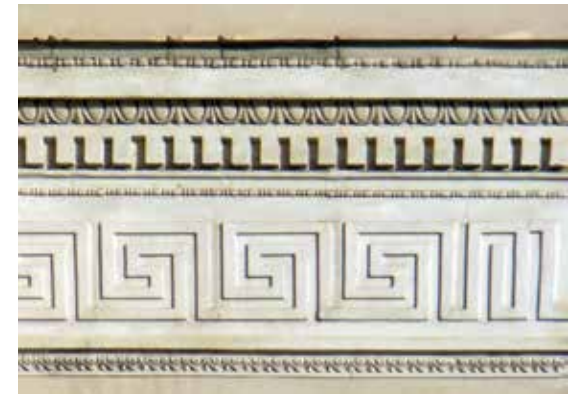
Скульптуры-аллегии на фронте главного фасада — две музы и Аполлон с греческой маской в руке, удерживающий необузданную пантеру-фантазию.

его фасад. Если присмотреться, то можно догадаться, что это вариация продольного фасада. Лapidарные боковые фасады театра решены очень своеобразно, не повторяя архитектурных стереотипы своего времени. Здесь чистота архитектурных форм послужила прекрасным фоном для глубоких символических смыслов, которые воплощают архитектурный образ музыкальной шкатулки.

Во-первых, высота оконных проемов не соответствует высоте скрытых за стеной этажей, поэтажного (равномерного) размещения окон на фасаде тоже нет. Такое решение было необычным для 19 века, оно получило широкое распространение только в архитектуре модернизма. Бонштедт предвосхитил свободное обращение с оконными заполнениями, используя их как инструмент ради выражения архитектурной идеи объекта.

Во-вторых, плоскость фасада разделена лентами меандров, иоников и дентикулов подобно нотной партитуре симфонического оркестра, на строчках которой записана могучая музыка. Ноты-окна образуют как бы партии нескольких инструментов. Нижний ярус, лишенный декора, медленным и протяжным ритмом подобен фону нижних регистров, басовой линии, затем следуют аккорды двух этажей, и, наконец, — легкая россыпь высоких и быстрых нот. На ускорение мелодии и длительность нот указывает раскреповка широких разделительных поясов на фасаде — первый разделен на две плоскости одной линией, а второй — на три двумя линиями, что отсылает нас к музыкальной грамоте и заставляет вспомнить обозначения нот $1/8$ и $1/16$.

Мелодия неслышно вьется вокруг здания, бесконечно повторяется и повторяется, символически являя содержание музыкальной шкатулки, которое выплескивается



Научно обоснованный выбор орнаментов.



Мотив лиры на главном фасаде.



Рижская Опера в 1930-е годы. Лако-
ничная объемная композиция «музы-
кальной шкатулки». Деревьев перед
боковым фасадом нет, восприятию
цельного архитектурного образа нет
помех.

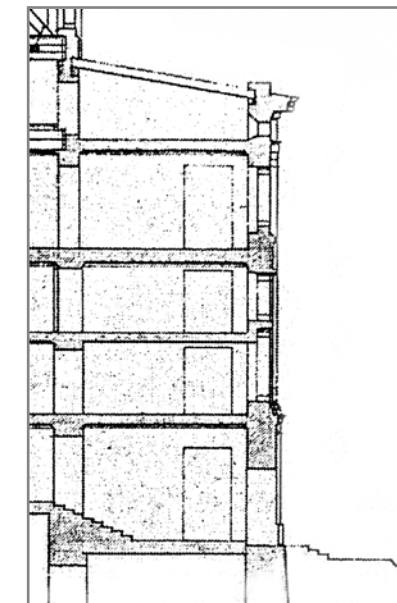
наружу, на фасады. Далеким от нотной грамоты читате-
лям следует напомнить, что на филармонических кон-
цертах музыканты на сцене тоже рассаживаются рядами
по видам музыкальных инструментов. В XIX веке, когда
домашнее музыкальное образование и музицирование
было нормой в любой интеллигентной семье, подобные
вещи были общеизвестны и не требовали пояснений.

Первоначально, когда еще не было пристроек и над-
строек XX века, образ музыкальной шкатулки в лапи-
дарном объеме читался очень четко. Представляется, что
орнамент трактовался Бонштедтом не как декор, а в духе
романтизма — как «формула бытия», в данном случае
выражающая театральное назначение здания. Мастер-
ство, с которым Бонштедт работал с орнаментом, позво-
ляет усмотреть в этом здании предчувствие принципов
органичной архитектуры, родственное взглядам амери-
канского неоромантика Фрэнка Ллойда Райта, который
писал в XX веке: «Будучи интегральным элементом ар-
хитектуры, орнамент для архитектуры является тем,
чем цветение дерева или другого растения является для
его строения. Из вещи, а не на ней... орнамент — не толь-
ко поэзия, но и раскрытие, акцентирование характера
структуры».⁴⁴

Вспомним, что в 1863 году новый театр открылся
постановкой драмы немецкого романтика Фридриха
Шиллера «Лagerь Валленштейна» и оперой Людвиг ван
Бетховена «Фиделио». Выбор постановок свиде-
тельствует, что в Риге того времени царил объединяющий
немецкое общество дух романтизма. На фронте теа-
тра была надпись: «Die Stadt den darstellenden Künsten»
(«Город — сценическим искусствам»)⁴⁵, косвенно ука-
зывающая на роль архитектуры как «матери искусств»,

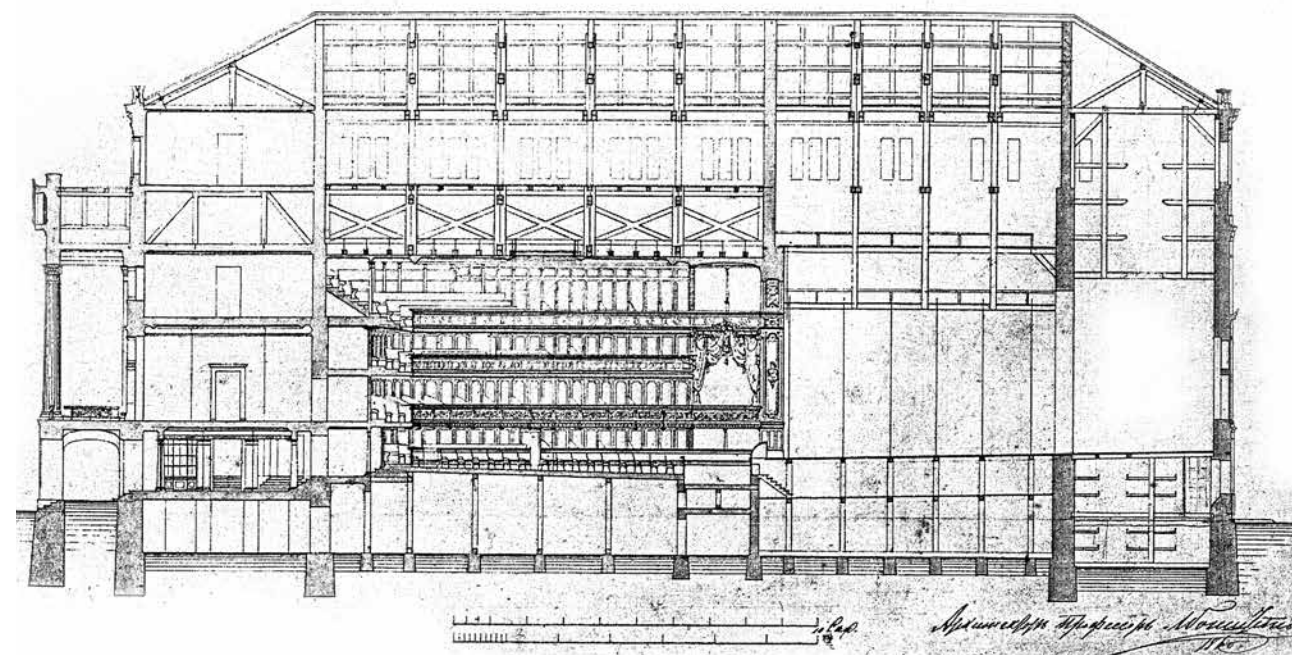
44. «Мастера архитектуры об архитектуре», из-во
«Искусство», М. 1972. С. 177.

45. См. проектный фасад театра. Ныне этот пояс-
няющий архитектурную идею текст заменен на
политически обусловленный — Nacionālā Opera.



Оконный проем днем и вечером. Высота оконных проемов не соответству-
ет высоте этажей, находящихся за стеной. Такой прием стал обычным в
архитектуре модернизма, но в 19 веке это было необычным решением.

Фрагмент поперечного разреза,
на котором видно, что высота
оконных проемов сознательно
подчинена решению фасада, а не
функциональным обстоятельст-
вам.



Продольный разрез театра. Симметричная форма «музыкальной шкатулки».



1860 г. Оригинал проекта театра в Риге.

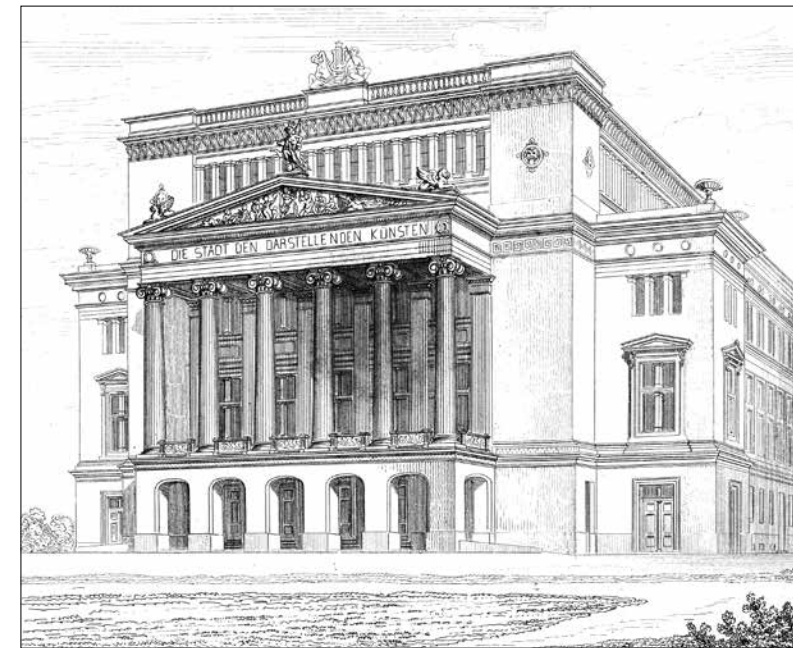


Обозначения длительности нот согласно нотной грамоте.

организующей пространство для театрального действия. Именно идее синтеза всех искусств служат здесь скульптуры и орнаменты. Театральная функция здания определила выбор языка античных форм, которые размещены на фасадах согласно принципу «умного выбора». Карниз боковых фасадов завершен мотивом иоников, которые по форме напоминают плоды райского сада, под ними помещены дентикулы, похожие на капли благодати, и еще раз дентикулы. Так символически нам является возвышенная идея небесного царства, осеняющего место, где происходит просвещение мира искусством. Неслучайно мотив античного меандра (зигзаг) помещен в самом низу, где находится земной мир. Тектоника фасадов усиливает эти смыслы. Нижний ярус решен монолитной стеной, несущей всю нагрузку архитектурного объема. Он лишен какого-либо декора, лишь прорезан крупными проемами окон и дверей. Эта стена наглядно являет нам законы земного тяготения. Второй ярус фасада представлен в виде более облегченной каркасной конструкции, ритм которой образуют пилястры по сторонам проемов, увенчанные капителями, передающими нагрузку от архитрава. Еще выше, на третьем ярусе по краям проемов остаются только атектоничные изящные капители без несущих пилястр, лишь намечающие четвертый ярус и говорящие о его невесомости. Четвертый, зрительно облегченный ярус с круглыми окнами под карнизом являет нам уже как бы образ небесного царства, об этом говорит и форма, и символический смысл маленьких окон-роз, указывающих на присутствие Бога. Традиционные сакральные смыслы и тектоника, отсылающие нас к истокам церковной архитектуры, помогают раскрыть идею театра как храма искусств.



Нотная запись оркестровой партитуры.



Проект театра в Риге. Первоначальная надпись на главном фасаде – «Город — сценическим искусствам».



Оркестровая партитура на фасаде Рижской оперы.



Вечно крутящаяся ваза, установленная на углах ризалита.



Зеркальная симметрия оконных проемов усложнена развитием форм по вертикали. Одновременно и сами проемы зеркально-симметричны относительно простенков.



Один из ризалитов бокового фасада с обособленной симметричной группой.



Фермата — знак музыкальной нотации, позволяющий исполнителю увеличить длительность ноты



Деталь завершения сандрика в виде раковины — знак священного пространства.



Сандрик-фермата или киворий над окном ризалита.

Все фасады театра мастерски объединены в единый архитектурный образ, используя приемы русской сакральной архитектуры. На фасадах мы видим разные виды симметрий. С классической зеркальной, в которой решены все фасады в целом и отдельные проемы в частности, виртуозно сочетаются угловая, групповая, смысловая симметрии, а также использована трансляция симметрии (перенос оси). Это говорит о том, что Бонштедт был знаком с традиционными особенностями русской архитектуры и умело их использовал. Особые симметричные группы образованы на стенах угловых ризалитов. Здесь на одну орнаментальную полосу меньше, и композиция непосредственно вырастает из общего ритма нижнего яруса стен. Ризалиты выступают из плоскости стен и этим похожи на солистов оркестра или на певцов, которые стоят перед хором и поют арию. Интересно, что окна второго этажа только на ризалитах имеют сандрики (короны-фронтоны), которые как бы акцентируют особое значение, особую роль этих симметричных групп. Вспоминается такой знак музыкальной нотации как *фермата* (*fermata* или *corona*), которую ставят над или под нотой, или в конце партии, и которая позволяет солисту по своему усмотрению продлить последнюю ноту или паузу⁴⁶. Углы ризалитов акцентированы вазами необычной формы, они установлены только здесь. Вазы похожи на диски, которые вращаются на стержнях и подобны долго затихающим звукам. Выбор акцента-сандрика на ризалитах неслучаен и символически многозначен. Сандрик являет также архитектурную конструкцию *кивория*. В дохристианских культурах Средиземноморья (и позже) киворий указывал на сакральность осеяемого им объекта и особое его почитание. Сандрик завершен мотивом раковины,



Раздвоение оси симметрии.

46. Фермата — знак музыкальной нотации, разрешающий исполнителю увеличить по своему усмотрению длительность ноты, обычно в 1,5-2 раза, но возможно и более вплоть до «пока не растает звук».



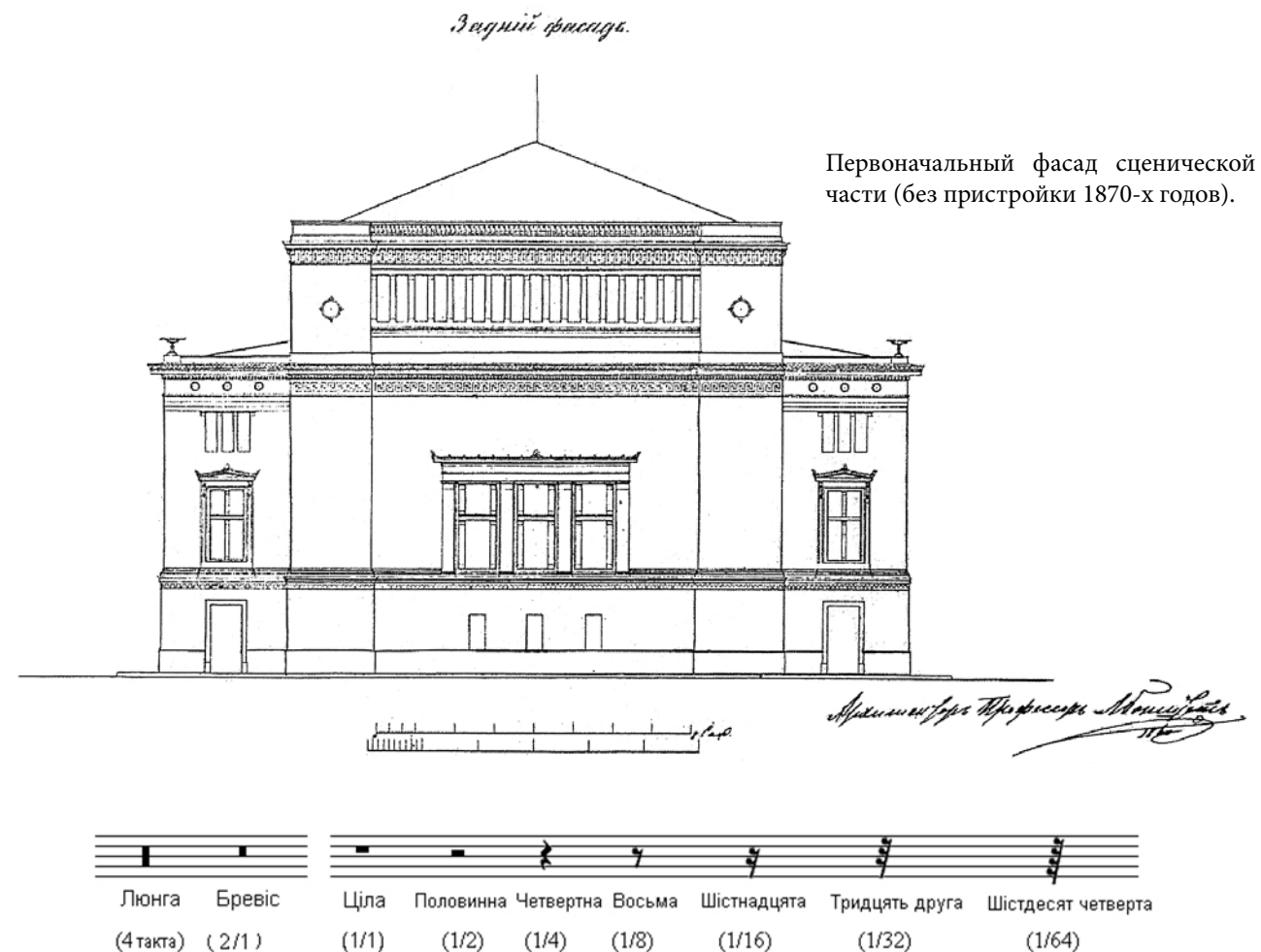
Окошки-люнги как знак окончания музыкальной фразы. Динамичное единство фасадов, объединенных в музыкальную симфонию, достигается благодаря приемам угловой симметрии и трансляции осей.

47. О символике кивория и раковины подробно см. Матвеева Юлия, «Декоративные ткани в мозаиках Равенны. Семантика и культурно-смысловой контекст», Дух и Літера, Киев, 2016. С. 25-31, 152-160.

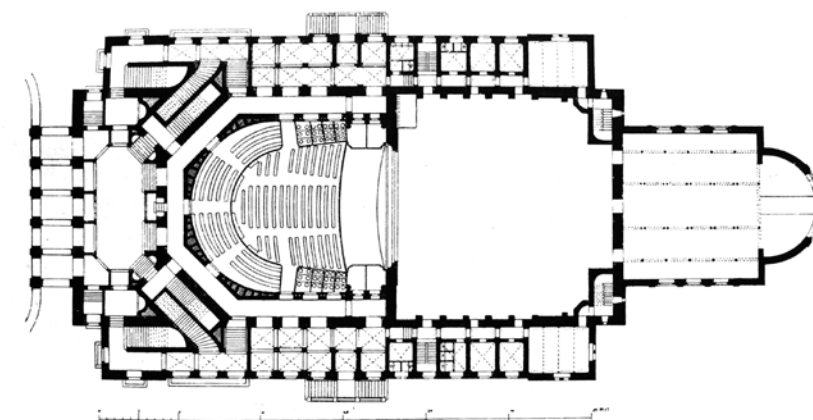
48. Эти окошки расположены на лестничной клетке. Lunga люнга—знак длинной, долгой паузы. <http://all-krage.narod.ru/Musicschool/ItalDict01.html>

популярнейшим образом как античности, так и христианства, символика которого указывает на драгоценное содержание сокровища, находящегося под покровом кивория⁴⁷. В контексте театрального здания это сокровище можно понимать как священное пространство, предназначенное для просвещения и одухотворения мира светом и огнем искусства. Мотив раковины завершает также группу трех окон на сценической пристройке.

За ризалитом (на уличном фасаде, справа) видна вертикальная вереница узких окошек⁴⁸, которые по пропорциям напоминают *люнгу* (*lunga*) — знак музыкальной паузы. Окошки размещены вдоль угловой оси, но математическая симметрия здесь нарушена отсутствием окошек-пауз со второй ее стороны, что как бы дополнительно акцентирует краткий миг «звнящей» тишины. И здесь прерываются «ярусы оркестровки», плоскость стены гладкая. После краткой паузы мощная мелодия фасадов завершается тремя аккордами, образующими локальные группы симметрии на сценической пристройке, и через паузу на другой стороне снова возобновляется на втором боковом фасаде. Первоначально маленьких окошек-люнг не было. Как и пристройка к сцене, они появились через несколько лет после открытия театра, в 1870-х годах, и можем предположить, что это архитектурное решение было разработано самим Людвигом Бонштедтом. До пристройки здание театра имело прямоугольную форму, задняя стена сцены была прямой, имела три оконных проема с общим фризом и два глухих ризалита. Локальная группа трех окон являлась как бы концом мелодии, что прерывало единую и цельную, бесконечно динамичную композицию фасадов. Пристройка удлинила сценическую часть (в ней размещается зал декорационной мастерской) и завершила объем театра полукруглой



Знаки музыкальных пауз. Самая длинная пауза в 4 такта (люнга) по пропорциям близка форме оконных проемов лестничной клетки.



Рига, 1860-1863, Немецкий театр, арх. Л. Бонштедт. План на уровне входного вестибюля и партера с пристройкой-апсидой.



Общий вид Рижской Оперы с пристройкой-апсидой, архитектура фасадов которой развивает идеи «музыкальной шкатулки» Л. Бонштедта.



Аккорд симметричной группировки на стене пристройки 1870-х годов с карнизом, завершенным символическими раковинами.



Фрагмент закругленного фасада сценической апсиды.

апсидой. В христианском сознании такое решение отсылает нас к сакральному образу храма, а в данном контексте очень концептуально служит главной идее театра как храма искусств. Именно полукруглое завершение апсиды плавно замкнуло нескончаемую мелодию в единый круг. Художественное оформление фасадов пристройки так точно соответствует формам основного объема, как будто это первоначальное решение, что подтверждает авторство Бонштедта⁴⁹. К образу храма ненавязчиво отсылает и базиликальный поперечный разрез театра, на котором видно, что высокие окна чердака функционально мало оправданы и имеют такие пропорции ради создания нужного архитектурного образа, напоминая нам о готических храмах. Традиционная для базилик легкая двускатная крыша символически являет нам образ небесного свода, его непоколебимость подчеркнута массивными коринфскими консолями, поддерживающими карниз крыши, и нигде ниже по фасадам такие консоли больше не встречаются.

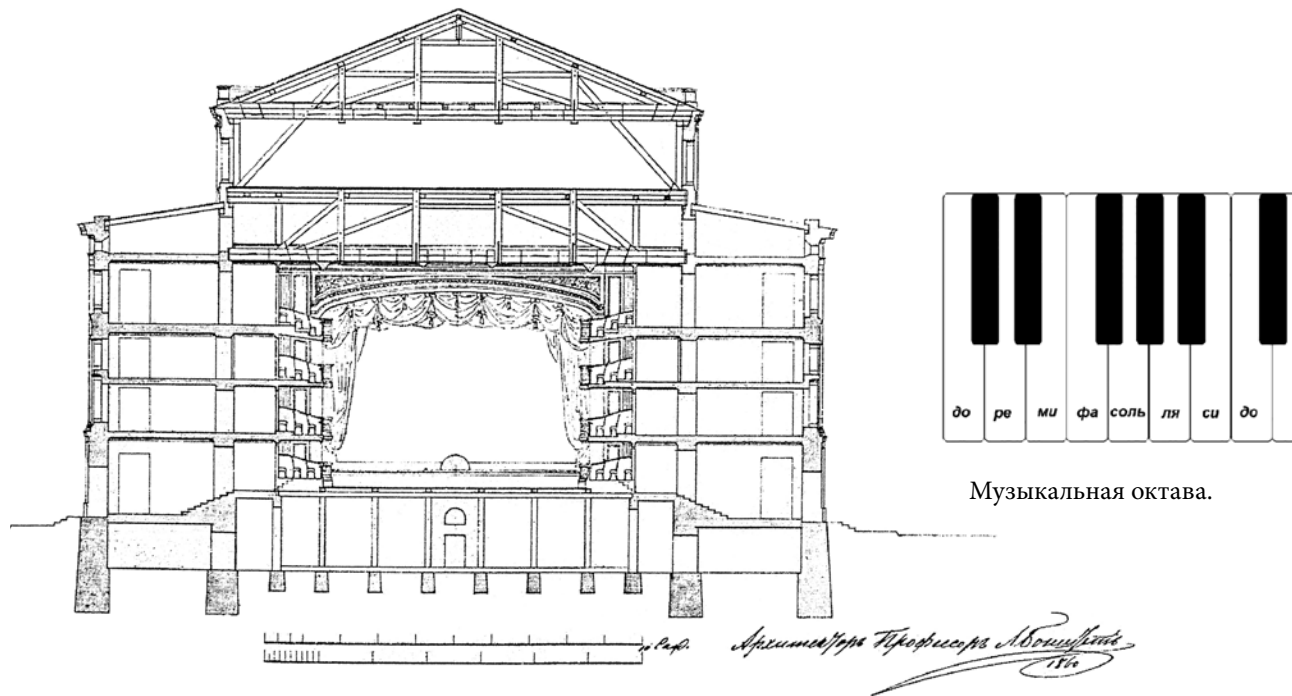
Угловая симметрия помогает добиться единства всех фасадов здания «перетеканием» форм, что достигается трансляцией (переносом) симметрии. Для этого высокая угловая ось подчеркнута театральными масками — наиболее понятными по смыслу элементами, которые парами размещены на углах здания. Интересно, что маски находятся выше тех ярусов, где «записана» музыка, (это не окна-ноты), они симметричны грани угла, но разные по смыслу — «сатир» и «трагик», причем они чередуются так, что пару разных масок мы видим по бокам каждого отдельного фасада. Надо отметить, что выбор типа масок отвечает историческим жанрам древнегреческого театра — комедии и трагедии.

На продольном фасаде присутствует и числовая символика. Стена между ризалитами решена в тринадцать осей,



Консоли, поддерживающие карниз сценической части.

49. В интернете бытует утверждение, что пристройку к театру в 1870 году запроектировал Рейнхольд Шмелинг, но это представляется маловероятным, если обратиться к биографии Р. Шмелинга (1840–1917). Звание «свободного художника» он получил в Санкт-Петербургской Академии в 1862 году, затем четыре года, с 1869 по 1873 год штудировал архитектурное наследие в Германии и Италии. По возвращении в Петербург и получения звания академика, работал в России. Только в 1879 году он вернулся в Ригу на должность городского архитектора. И хотя в студенческие годы, в 1860–1862 годах работал в бюро у архитектора Людвиг Бонштедта в Петербурге, проектировать пристройку театра в 1870-х годах он не мог по этим объективным причинам. Об этом свидетельствует и его более поздний проект восстановления театра после пожара (см. далее по тексту), который был разработан совсем в другой творческой манере, чуждой творческому почерку Людвиг Бонштедта. Krastiņš J. «Rīgas arhitektūras meistari», Jumava, Rīga 2002, С. 105.



Музыкальная октава.

Поперечный базиликальный разрез театра.



Тринадцать осей на продольной стене Рижской Оперы отсылают к числовой символике октавы.



Узкие окошки третьего яруса по пропорциям напоминают черные клавиши фортепиано. Маленькие капительки по краям их проемов атектоничны, под ними нет несущих пилястр, что подчеркивает легкость, «невесомость» четвертого яруса фасада, как бы наиболее близкого к божественным небесам.

как говорили в XIX веке, подразумевая оси оконных проемов, которые в традиционной архитектуре являются потенциальными осями локальных симметричных группировок. Тринадцать окон — это клавиши октавы (восемь белых + пять черных), отсылающие нас к музыкальному интервалу. Узкие окошки на третьем ярусе, сгруппированные по два или по три (на ризалитах), зрительно похожи на черные клавиши фортепиано. Октава — широко распространенный во всех музыкальных направлениях интервал⁵⁰, часто используется в оркестровых tutti, усиливая эффект мощности звучания разных инструментальных групп. *Tutti* — «все» — это слово пишут в партитуре оркестровых произведений тогда, когда после прозрачного звучания отдельных групп оркестра, отдельных, может быть, солирующих инструментов, вступает весь оркестр полностью, создавая впечатление торжественности и мощи⁵¹. Тот же эффект достигается и здесь, в звучании мощной архитектурной симфонии, которая «вырвалась» на фасад и на которую ориентирована трапецевидная площадь перед театром.

Пристальное внимание к музыкальной составляющей архитектурного образа было вдохновляющим для Боншtedта, как и для всех творческих людей того времени. Проект театра создавался в годы, когда в Петербурге началась деятельность содружества композиторов Могучей кучки (1856–1862)⁵² — великих реформаторов русской музыкальной культуры, выступавших за национально-своеобразный путь развития русской музыки, против академической петербургской школы. Творчество пяти гениальных композиторов было тогда в центре внимания просвещенного общества. Думается, что и Людвиг Боншtedт не остался в стороне от общего духовного подъема музыкальной культуры в России.



Маска сатира.



Маска трагика.

50. Октавы разделяют на равные части весь музыкальный звукоряд. <https://www.syl.ru/article/370801/chto-takoe-oktava-harakteristika-interval>

51. https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_music/225/%D0%A2%D0%A3%D0%A2%D0%A2%D0%98

52. Могучая кучка — творческое содружество русских композиторов М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и Ц. А. Кюи.

Нельзя умолчать о влиянии немецкого музыкального романтизма на становление творческого метода Людвиг Бонштедта. Он был современником не только Рихарда Вагнера (1813–1883), но и других немецких композиторов-романтиков. Именно в 1849–1858 годах были написаны основные теоретические работы Вагнера. Для Людвиг Бонштедта это были годы творческого расцвета, интенсивной профессиональной деятельности. Еще в юности, когда учился в Берлине, он впитал идеи романтизма, несомненно, следил за их развитием, осмыслял применительно к архитектуре и, как видим, последовательно воплощал на практике именно в эти годы.

Романтизм, зародившийся в 1798–1801 годах в Германии, открыл новую эпоху в развитии литературы, живописи, музыки и театра, отношения к истории. Идеи синтеза искусств, соотношения и взаимосвязи разных видов искусств были в центре внимания романтиков. Выдвигалась концепция «панмузыкальности», согласно которой внутренняя музыка пронизывает любое явление природы, космоса, жизнь человека, поэтому любое творчество должно строиться по принципам музыкальной формы, что приведет к разрушению барьеров между различными видами искусств и к их синтезу. Как и Вагнер, композиторы-романтики Ференц Лист (1811–1886), Роберт Шуман (1810–1856), Гектор Берлиоз (1803–1869) отстаивали принципы

«программной музыки»⁵³. А Людвиг Бонштедт осуществил синтез искусств средствами обновленной визуальной логики архитектуры, применяя каждую форму согласно ее символическому смыслу, указывая на музыкальную функцию здания.

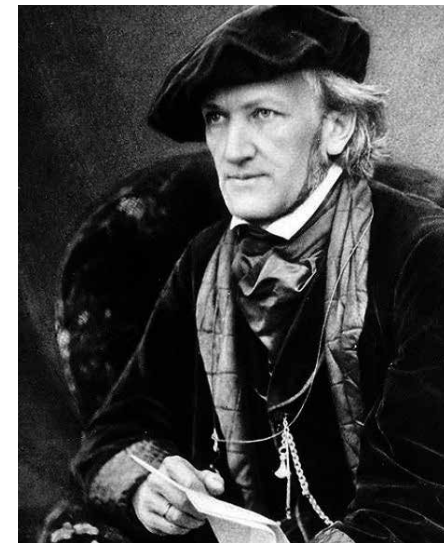
Оперная реформа Вагнера была направлена на осуществление провозглашенных им принципов. Особенно хочется обратить внимание читателя на внедрение в «*торжественное сценическое представление*» (Вагнер не называл его оперой) вместо отдельных номеров — системы лейтмотивов (индивидуальных музыкальных характеристик действующих лиц) и «бесконечной мелодии» (непрерывной музыкальной линии)⁵⁴. На фасадах Рижской Оперы мы видим архитектурное воплощение бесконечной мелодии, а орнаменты служат аналогом музыкальных лейтмотивов. В свете идей Вагнера, неслучайным представляется и смысл первоначальной надписи на фронтоне театра: «Город — сценическим искусствам».

Вагнер особое значение придавал архитектуре как участнице синтеза искусств: «*В театре будущего архитектура, как сестра искусств, должна быть преобразованной*», писал он. Позже в баварском городе Байройте Вагнер построил свой храм искусств (1872–1876, архитектор Готфрид Земпер) — театр, в котором не было никакой роскоши, но были обеспечены идеальная акустика,

специальное освещение, особая подвеска занавеса, необычная форма оркестровой ямы, чтобы слушатель полностью погружался в происходящее на сцене, замороженный впечатляющим сценическим действием. В Байройте архитектор приспособил свой проект, разработанный ранее для театра в Мюнхене, но нереализованный, поэтому внешне архитектура здания никак не выражала новаторских идей, под пристальным надзором Вагнера их удалось воплотить только в интерьерах. Можем предположить, что Бонштедт был вдохновлен теми же идеями, но реализовал их на двадцать лет раньше, создав полноценный, концептуально новаторский архитектурный образ. Вагнер и Бонштедт не были знакомы, их пути в Риге не пересеклись, и, вероятно, Вагнер даже не знал об особенностях архитектуры рижского театра.

Основные принципы синтеза искусств, провозглашенные романтиками, воспринимались в Европе того времени как «религия искусств». Думается, эти настроения эпохи повлияли и на архитектурный образ Рижской Оперы, в объемном решении которого явно читаются черты са크ральной архитектуры.

Современные исследователи творчества Рихарда Вагнера считают, что ему удалось расширить границы романтизма и сделать шаг к новому этапу культурной жизни человечества — модернизму⁵⁵. То же самое мы можем сказать и о творчестве Людвиг Бонштедта, вдохновленного музыкальными идеями на переосмысление задач архитектуры.



Рихард Вагнер (1813–1883).



Оперный театр в Байройте, 1872–1876, архитектор Готфрид Земпер.

53. «Программная музыка» — инструментальное произведение, сопровождаемое словесным указанием на свое содержание.

54. Никифорова А.С. «Идея синтеза искусств в культуре немецкого романтизма (от И. Г. Гердера до Р. Вагнера)», Вестник МГУ. Сер.7. Философия. 2015. N3, <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-sinteza-iskusstv-v-kulture-nemetskogo-romantizma-ot-i-g-gerdera-do-r-vagnera/viewer>

55. Там же.

Свободное и умелое использование различных симметрий, характерное для русской традиции, позволило оживить объемную композицию, которая, благодаря этим приемам, стала динамичной, нескончаемо развивающейся, заставляет нас взглянуть в детали и способствует созданию пленительного архитектурного образа. Не хочется эту архитектуру называть «застывшей». Какая музыка вдохновляла Бонштедта, когда он работал над проектом театра, нам неизвестно — Бах? Вивальди? Вагнер? Человеку XXI века кажется удивительным, насколько могучая музыка фасадов театра созвучна современной интерпретации классики или цельной и гармоничной мелодии современного британского композитора Карла Дженкинса «Палладио» (1996)!⁵⁶ «Музыкальная шкатулка» театра звучит по-прежнему современно, как будто Людвиг Бонштедт предвидел музыку будущего... Творческая непрерывность, когда творение живет самостоятельной жизнью, независимой от создавшего его художника, и остается всегда современным, волнует души и открывая новые смыслы последующим поколениям, — это признак высокой творческой зрелости автора произведения. Сегодня «читателям» архитектуры в образах Рижской Оперы открываются все новые и новые представления, связанные с феноменом музыкального времени, осмыслением которых заняты умы современных философов и композиторов, ощущающих музыку как явленное для слуха течение жизни, различающих цикличность и бесконечное дление этого течения⁵⁷. Как предвидение будущего, архитектурное послание из XIX века зрительно являет нам цикличность и неслышимую музыку бесконечно совершающегося времени, побуждая пересмотреть прежние представления об архитектуре как «застывшей музыке» и предвосхищая современное понимание архитектуры в целом как динамичного и подвижного феномена, существующего во времени⁵⁸.

56. Музыка Вивальди в современном исполнении: <https://www.facebook.com/vranya.net/videos/501140283618546/>
Карл Дженкинс:
<https://www.facebook.com/victoriya.plotnikova/videos/vb.100001545123010/1349138231814335/?type=2&theater>

57. Назайкинский Е. В. «О многослойности музыкального времени» в сборнике Григорьевские чтения 2003, С.140-143. <https://lib.rnvoz.ru/bigzal/grigoryevskie-chteniya-2003>

58. Невлютов М. «Практическая феноменология Стивена Холла» <https://archi.ru/world/66898/prakticheskaya-fenomenologiya-stivena-holla>

III

Правильность нашей реконструкции творческого метода Бонштедта подтверждается его взглядами на теорию архитектуры, дошедшими до нас в виде статей в немецких профессиональных изданиях, в которых он писал о практических аспектах художественного процесса, разъяснял свои архитектурные решения. Актуальные тогда проблемы содержания и формы, нового стиля, места архитектуры в обществе волновали его как практика, он первым среди современников задумался над ними и выставил на обсуждение. В отличие от «рационалистов», которые уже с 1840-х годов отдавали абсолютный приоритет материалу, конструкции и технологии, и от «стилистов», которые считали копирование стилей единственно возможным архитектурным творчеством, он последовательно исходил из механического видения творческих проблем, из необходимости адаптации формообразования к идее и подчинения материала форме. Новым тенденциям в строительстве он противостоял своим творчеством, не поддаваясь моде и предчувствуя будущие негативные последствия «опьянения прогрессом». «Искусство — не служанка материала, искусство творит без оглядки на материал, который покоряется законам и воле искусства. Именно сегодня, когда техника бодро движется

вперед, и материалу придается слишком много значения, на фоне ложной озабоченности появляется неверное желание подчинить искусство материалу». К наследию Бонштедта относился как к базису, на основе которого надо работать согласно реалиям своего времени. Опору на наследие он понимал не в смысле строгого следования историческим стилям, а как способ выявления **имманентных, трансцендентных, вневременных** закономерностей всех стилей, которые можно применить при решении поставленных временем задач. Будучи великолепным стилистом, когда оформлял интерьеры богатых заказчиков, он свободно обращался с историческими формами, когда работал «для души». *«Дух и жизнь, которыми наполнены лучшие работы наших предков, и к которым мы испытываем уважение, должны нас побуждать к обогащению и просвещению, чтобы открыть для себя, какими средствами мы можем достичь гармоничного Целого. Если мы будем рассматривать индивидуальность каждой эпохи, каждой нации через присущие им характерные черты, то мы должны прозреть, кротко проникнуться этими индивидуальными особенностями, чтобы делать свое дело... Мы получили наследство не для того, чтобы держать его под спудом, а чтобы творить, самостоятельно работая. Как*

дитя должно получить опыт и навыки от родителей, чтобы применить их в собственной жизни, так и художник приобретает опыт предшественников для собственного творчества.»⁵⁹

Реализацию этих принципов мы видим в образе Рижского театра. Вневременные закономерности гармоничной связи архитектурной формы и содержания Боншtedту удалось выявить при помощи исторических форм, подчиняя формообразование идее здания. Последовательность, с которой это сделано, позволяет назвать Рижский театр программным произведением зодчего. Все особенности архитектуры театра говорят нам, что они не случайны, являют продуманную художественную концепцию, в которой нашли отражение обе ментальности гениального зодчего — и немецкая, и русская, благодаря глубокому осмыслению им этих традиций. Гармоничное единство формы и содержания выражено через органичное сочетание функционализма (демократичность плана и интерьера) с символическим романтизмом архитектурных деталей, с отказом от стилизации и пустого декоративизма. Гениальность Людвига Боншtedта в том, что он фактически на полвека предвосхитил идеи органичной архитектуры. Основатель этого направления современной архитектуры, американский архитектор Фрэнк Ллойд Райт родился в 1869 году, когда театр в Риге уже был построен, да

и, находясь за океаном, он не мог знать о деятельности и идеях архитекторов-романтиков 19 века в Риге. В 20 веке Райт сформулировал основные принципы органичной архитектуры: «<...> романтика — это новая реальность <...> Органичная архитектура — это архитектура «изнутри наружу», в которой идеалом является целостность. «Органичное» — значит существенное, внутреннее, присущее чему-либо, целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступающая как необходимость. Из этой природы следует, какой характер в данных конкретных условиях может придать зданию подлинный художник <...> Форма и функция едины <...> Мы приступаем к делу всегда в соответствии с конкретными обстоятельствами, всегда имея в виду внутреннюю природу вещей, вырабатывая в своем воображении внешнюю форму, которая была бы содержательна... Элемент творчества <...> мы называем его «вдохновением». Он кажется нам чем-то мистическим»⁶⁰. Идеи органичной архитектуры объективно назрели в обществе, а процесс, как они зарождались, являет нам архитектура Рижской Оперы.

59. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 138 – 145.

60. «Мастера архитектуры об архитектуре», из-во «Искусство», М. 1972, С. 176, 181, 187, 188..

IV

1882-й год был трагическим в судьбе Боншtedта. В этот год наряду с вероломными интригами коллег, в результате которых были «похоронены» результаты упорного 10-летнего труда по разработке проекта Рейхстага, случился пожар в любимом театре в Риге, выгорел весь интерьер. Пожар начался во время репетиции 14 июня 1882 года из-за неисправности одного из газовых светильников на чердаке зрительного зала, где была размещена система газового освещения плафона. Еще одним несчастьем для зодчего стало известие, что по причине банкротства застройщика закрыта стройка его крупного объекта на юге России. От переживаний и горя в 1883 году у зодчего случился инсульт, который он пытался преодолеть и даже принял участие в двух конкурсах, но здоровье ухудшилось, инсульт повлек за собой развитие опухоли мозга и 3 января 1885 года архитектора не стало. Он похоронен в Готе.

Три года театр ждал решения своей судьбы. Первый проект реконструкции был предложен сыном зодчего Альфредом Боншtedтом. Сразу после пожара, летом 1883 года Боншtedта пригласили разработать проект восстановления театра, но по состоянию здоровья он уже не мог принять это предложение и поручил работу сыну Альфреду. Согласно этому проекту, предусматривалась

капитальная перестройка всех интерьеров, эвакуационных лестниц, сценической части и даже стен зрительного зала⁶¹, что говорило о том, что сын не вполне понимал и ценил творчество своего отца. Этот проект был отклонен рижанами как «помпезный». Второй проект предложил городской архитектор Рейнхольд Шмелинг, в нем предлагалось возведение огромной наружной (нефункциональной) лестницы на высоту целого этажа, боковые пристройки, рустованный цоколь по стереотипу европейских театральных зданий, приставные портики на боковых фасадах и чисто декоративные украшения. Облик театра «причесывался» под стереотип своего времени. Как видим, и этот проект, мягко говоря, не соответствовал гениальной простоте «детей» Боншtedта. Можем предположить, что за наследие своего учителя вступились его ученики Янис Бауманис, Роберт Пфлуг и Генрих Шеель, авторитетные зодчие того времени в Лифляндской губернии, и под их влиянием это предложение не было реализовано. К тому же проект оказался слишком «дорогим», и Рейнхольд Шмелинг разработал еще один, в котором театр восстанавливался в прежнем виде. Строительные работы

61. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb.100.



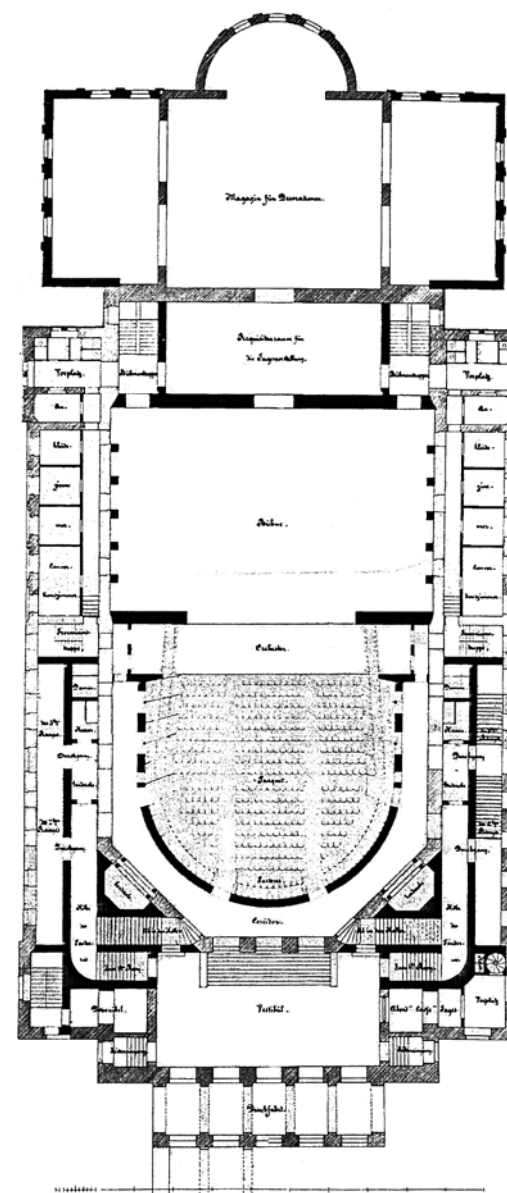
1882. Театр в Риге во время пожара.

начались в 1885 году. Опасное газовое освещение в театре было ликвидировано, в зал вернулась традиционная люстра, на сцене был установлен пожарный занавес. В 1886-1887 годах рядом с театром была построена первая в Риге электростанция (ныне памятник промышленной архитектуры), для отопления, освещения и вентиляции помещений театра (52,5 квт). В 1887 году благоустройство сквера перед главным фасадом театра было дополнено фонтаном «Нимфа» (скульптор Август Фольц).

В таком виде творение гениального зодчего сохранялось до конца 20 века. В 1990-х годах здание пережило масштабную перестройку, в результате которой со стороны канала был пристроен малый зал, кассовый вестибюль и репетиционные помещения, а сцена получила современное оборудование⁶². Проект разрабатывался очень тщательно, архитекторы старались уловить стилистику фасадов театра, но чистое объемное решение «музыкальной шкатулки» с новыми объемами потеряло свою цельность. Беда пришла в 2018 году, когда к театру было пристроен безликий ангар со стороны дворика для загрузки декораций. Первоначальный дворик был мал, современные фургоны с декорациями не могли в него въехать, и дирекция театра решила пойти по пути бытового удобства, принеся в жертву возвышенные архитектурные смыслы. Это громоздкое сооружение, куда теперь въезжают фуры, грубо оборвало бесконечную мелодию фасадов, агрессивно потеснило прежние объемы, по сути «раздавило» идею гениального Людвиг Бонштедта, так как навязало нам совсем другой художественный образ — супермаркета, а не храма искусств.

Людвиг Бонштедт не порывал связей с Россией и со своими учениками. Последний раз он посетил Санкт-Петербург в 1882 году. Конкретная дата визита нам неизвестна,

62. Проект перестройки театра был разработан в институте «Пилсетпроектс» (бывший «Латгипрогорстрой») в 1990-1995 годах, архитекторы Марис Дактерис и Юрис Гертманис.



1883, арх. Альфред Бонштедт. Проект восстановления театра в Риге.



Рига, после 1887 года. Восстановленный театр с благоустроенным сквером, фонтаном и электростанцией.



Общий вид театра в Риге в конце 19 века.

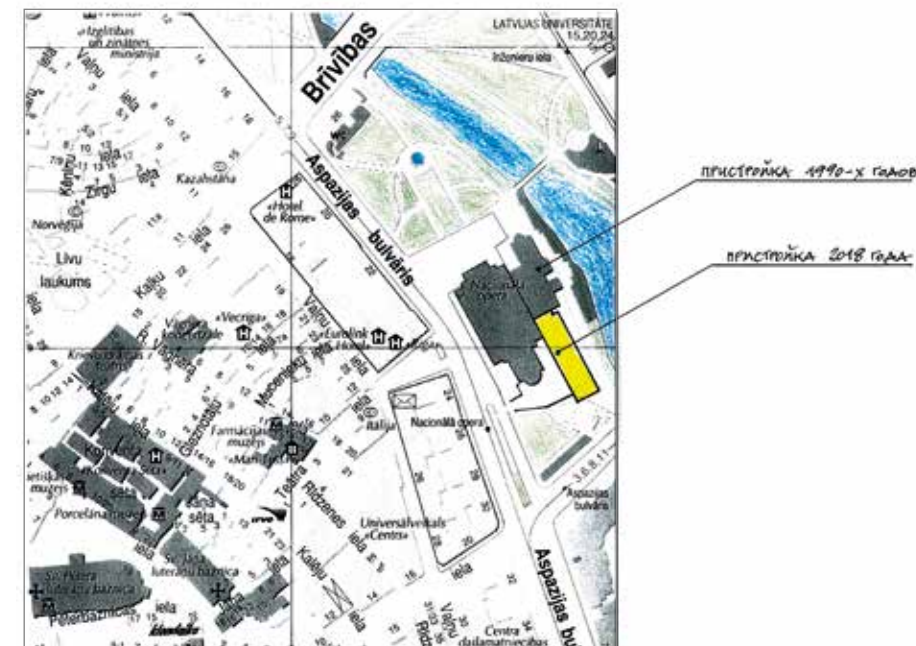


1883, арх. Рейнхольд Шмелинг. Проект восстановления театра в Риге.

можем только предположить, что он приехал после печального финала берлинского конкурса. Бывшие товарищи (в отличие от немецких коллег) приняли его с радостью, устроили торжественный прием и обед, они всегда ценили его талант и были готовы его морально поддержать. После смерти архитектора в журнале «Зодчий» в его память была опубликована статья-некролог Виктора Шрётера, в которой он с большим уважением «попытался восстановить верный образ этого выдающегося человека». Творческое наследие, оставленное зодчим, составляют в основном многочисленные конкурсные проекты, увы, не реализованные. На международной художественной выставке в Мюнхене в 1869 году были представлены 12 огромных томов с его проектами, позже в Германии были предприняты попытки издания альбомов с работами зодчего. Виктор Шрётер так писал о проектах Бонштедта: *«Планы всегда практичны и художественны; фасады изящны и оригинальны, а перспективные виды, как наружные, так и внутренние, полны поэтической прелести, запечатлены неподдельным истинно-художественным чувством. Вообще работы Бонштедта отмечены чертами могучего творческого воображения и неотразимой красоты; выбор мотивов отличается постоянно разнообразием, новизной и мастерством рисунка. В его многочисленных произведениях всегда найдутся элементы для вдохновения и учащейся молодежи, и зрелых зодчих»* <...> Издание его трудов было бы лучшим памятником таланту великого художника»⁶³. В России проекты так и не были изданы. Архив зодчего хранила его младшая дочь, после ее смерти в 1945 году, архив был уничтожен⁶⁴. Риге посчастливилось иметь две реализации этих проектов, но сохранить их в аутентичном виде мы не смогли.

63. В. Шрeтер. «Людвиг Людвигович Бонштедт
« // Зодчий, 1886, 1, стр. 1-3 .
<http://www.nogardia.ru/articles/view/389/>

64. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert.
Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar,
1979. С. 7.



Ситуационный план театра с пристройками конца XX – XXI века.

Вклад Людвиг Бонштедта в архитектуру Риги трудно переоценить. Застройка бульварного кольца и предместий, ныне определяющая характерный облик нашего любимого города, создана несколькими поколениями его учеников – прежде всего, Янисом Бауманисом, Генрихом Шеелем, Робертом Пфлугом, основателями рижской школы зодчества. Их дело продолжили архитекторы следующего поколения – Рейнхольд Шмелинг, Вильгельм Бокслаф, Константин Пекшенс, далее — Эрнест Поле, Александр Ванагс, Янис Алкснис, Эйжен Лаубе, Август Малвесс, Александр Шмелинг. Благодаря им, наше наследие являет не украшательство, а гармоничное архитектурное Целое, наполненное духом и жизнью. Мы ценим свое наследие и стараемся его сохранить, но забыли творческий метод рижской архитектурной школы. Сегодня уже наступило время, когда материал полностью подчинил себе искусство архитектуры⁶⁵, как предвидел Людвиг Бонштедт.

65. Ярким образцом диктата материала являются строительные решения внедряемых ныне в практику так называемых «пассивных домов».



Общий вид Рижской Оперы со стороны городского канала, с пристройками 1990-х годов.



Рижская Опера. Общий вид со стороны городского канала в 2018 году.



Рижская Опера. Пристройка 2018 года.



Рижская Опера. Фрагмент сценической башни с колончатый поясом 1990-х годов. Качество исполнения деталей уже значительно ниже, чем в 19 веке.



Новая табличка на стене пристройки символически утверждает новый архитектурный образ Рижской оперы, далекий от храма искусств.



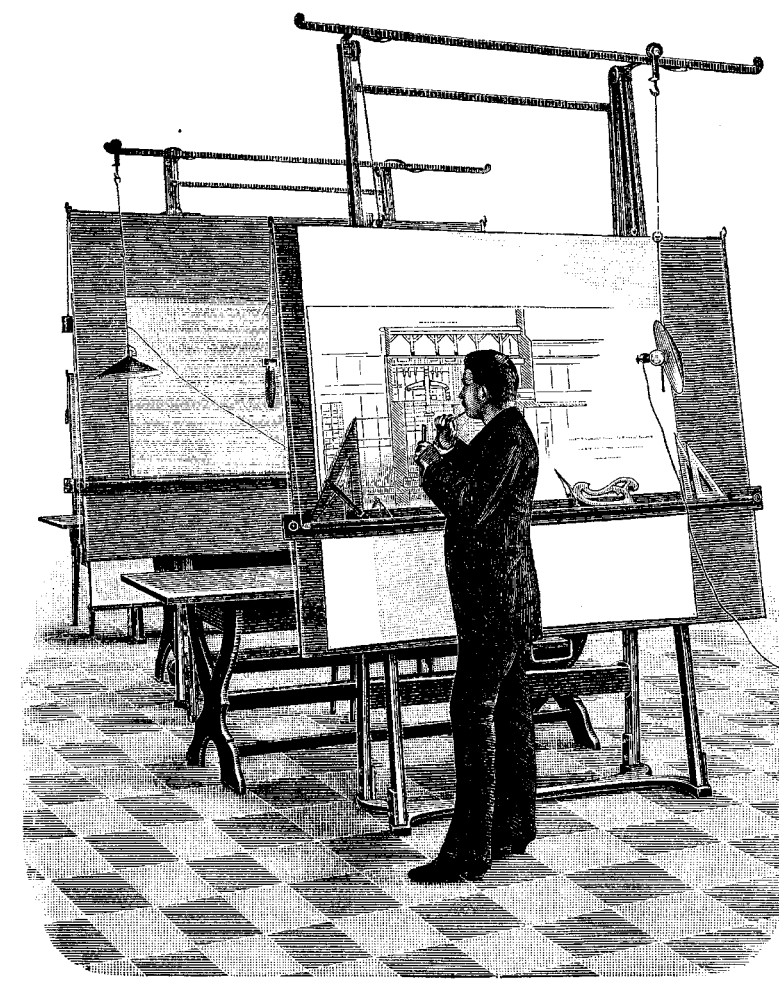
Людвиг Франц Карл Бонштедт
(1822 – 1885).

66. Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. С. 141.

67. Св. Дионисий Ареопагит писал о символах: «...не просто невидимы они для неподобных, но и те не склонны их видеть». «Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника», издательство Олега Абышко, Спб., 2010, С. 354.

Трагична судьба зодчего. Его идеи, опередившие время и устремленные в будущее архитектуры, не были по достоинству оценены современным ему обществом, ни петербургским, ни берлинским, ни, увы (!), рижским. Современники считали, что он был противником индустриальной революции, так как опасался, что на фоне преобладания новых конструктивных принципов в строительстве не останется места для эстетической деятельности, в том числе для практики самого Бонштедта. Лишь некоторые современники признавали, что истоком его воззрений являются понятия классической теории архитектуры об абсолютном искусстве, которое само есть и цель, и средство, но в целом его взгляды не нашли поддержки как консервативная точка зрения, «накись», ведущая вспять.⁶⁶ Характерным представляется описание театра на страницах популярной книги «Riga und seine Bauten», изданной в Риге в 1903 году. В статье подробно перечисляются данные о габаритах театра, его вместимости, о количестве дверей в здании и светильников на сцене (!), о технических решениях и т. д. Хватило всего одного предложения, чтобы сказать, что театр «построен в классических античных формах», и нет ни слова о прекрасных идеях, без которых не состоялась бы Ее величество Архитектура. Публика не склонна ее видеть во все времена⁶⁷. Трагична судьба гениального творения, подаренного рижанам Людвигом Бонштедтом, не менее трагично наше время как образ общества потребления, потерявшего способность видеть и сохранять истинную красоту. В Санкт-Петербурге есть улица зодчего Карла Росси, а в Риге, которой Людвиг Бонштедт подарил свое любимое детище, такой улицы нет. Не пришла ли пора восстановить справедливость?

Рига, 15 сентября 2019 года.
Людмила Клешина, архитектор.



Так могла выглядеть мастерская гениального Людвига Бонштедта.

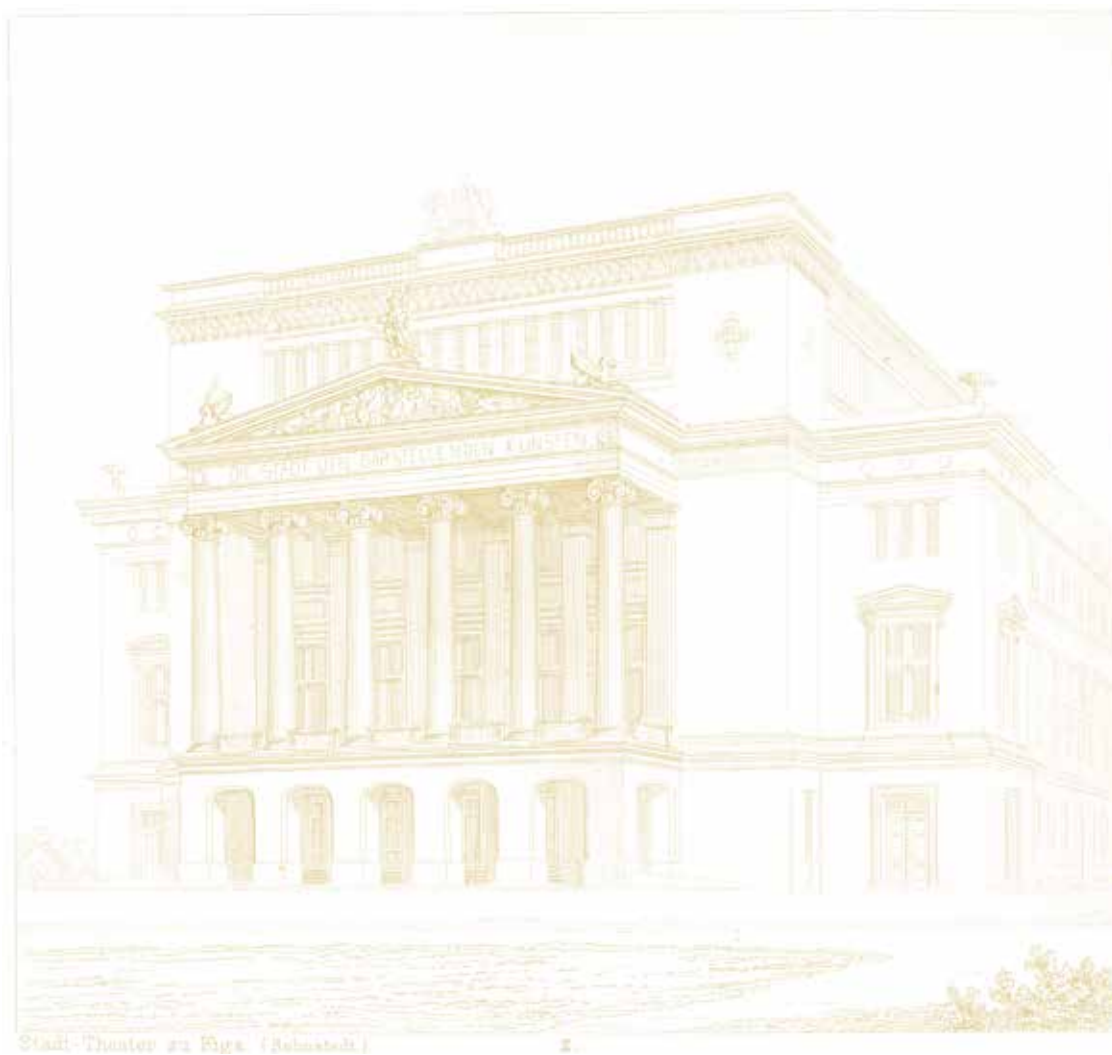
Сокращенная латышская версия статьи опубликована в журнале «Latvijas arhitektūra» Nr. 129, 2017. februāris/marts.

Современные фото автора статьи. Архивные изображения взяты из открытых интернет-источников или из монографии Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979.

Rīgas Operas sastingusī mūzika

«Būvniecības lietas savā pilnā nozīmē ir mākslas lietas».

Bonštedts, 1867¹.



Stadt-Theater zu Riga. (Bonstedt.)

Izcilā arhitekta Ludviga Bonštedta garabērns, Latvijas Nacionālās operas ēka² Rīgā mūsu valsts arhitektūras mantojumā ieņem īpašu vietu. Tā joprojām ir viena no labākajām teātra skatuvēm Eiropā, kurā organiski ierakstījās 21. gs. tehniskā modernizācija, kas liecina par arhitekta koncepcijas elastīgumu, bet ēkas tēla valdzinošs spēks nav pienācīgi novērtēts, un lai meklētu tā sākumus, jāizseko nama radīšanas apstākļiem.

Ludvigs Bonštedts (Ludwig Franz Karl Bohnstedt) piedzima 1822.g. 27. oktobrī Sanktpēterburgā, vācu tirgotāja Ludviga Bonštedta ģimenē, no 1840.–1841.g. viņš mācījās Berlīnes Universitātes filozofijas fakultātē, Berlīnes Būvskolā un Berlīnes mākslas akadēmijā. Būvskolu vadīja Kārlis Fridrihs Šinkels (Karl Friedrich Schinkel, 1781–1841) — vācu vēsturiskā romantisma līderis. Reformējot vēlo klasicismu, Šinkels lielu nozīmi piešķīra ēku dekora izvēlei atbilstoši to funkcijām un centās zinātniski pamatoti precizēt antīkās formas. Viņa risinājumiem bija raksturīgas precīzas, lapidāras formas, kurās var saskatīt

protofukcionālismu. Varam iedomāties, ka Bonštedtam bija zināmas skolotāja idejas. Akadēmijā Bonštedts studēja gleznošanu un arhitektūru profesora Johana Štraka (Johann Heinrich Strack, 1805–1880) vadībā, kurš vienlaikus ar arhitekta praksi daudz strādāja arheoloģijas jomā, piedalījās izrakumos un pētīja Sengrieķijas teātri.

Vēl vienu gadu Bonštedts pavadīja Rietumeiropā, pētot arhitektūras mantojumu, 1843.g. atgriezās Pēterburgā un divdesmit gadus ražīgi strādāja Krievijas galvaspilsētā, galvenokārt restaurācijas un stilizācijas jomā. Sirsnīga draudzība saistīja Bonštedta un Heinriha Šlīmana (Heinrich Schliemann, 1822–1890), arheologa un sengrieķu civilizācijas pētnieka, kas tolaik arī dzīvoja Pēterburgā, ģimenes. Iespējams, ka Šlīmana arheoloģijas atklājumi Grieķijā bija arī Bonštedta interešu sfērā. Strādājot arhitektūras laukā, Bonštedts daudz gleznoja Maskavas un Pēterburgas skatus, un viņa akvareļi un grafikas ir lieliska vēstures hronika. Krievu arhitektūras īpatnības Bonštedts uztvēra ar viņam piemītošo zinātnisku un radošu pieeju.

1. http://www.myriga.info/rigacv/articles/ludvig_bonstedt

2. Ēka celta 1860.–1863.g. kā Rīgas I (vācu) teātris, būvdarbus vadīja arhitekti Heinrihs Šēls un Fridrihs Hess. 1887.g. pēc ugunsgrēka ēku atjaunoja arhitekts Reinholds Šmēlings. 1990.–2005.g. ēka rekonstruēta un tai piebūvēta Jaunā zāle pēc arhitektu Jura Gertmaņa un Māra Daktera projekta.

Būdams Pēterburgas mākslas akadēmijas profesors, viņš nebija tās pasniedzējs, bet savā darbnīcā, kur valdīja novatorisms un radošas domas, Bonštedts atbalstīja un audzināja jaunus arhitektus, tajā skaitā arī J.F. Baumanī, H. Šēlu, R. Pflūgu, ietekmējot topošos Rīgas arhitektūras meistarus kā autoritatīvs eklektikas praktiķis un teorētiķis. Viņa mācekļu mantojumā mēs varam izsekot Bonštedta eklektikas skolu, «prāta izvēles» māksliniecisko metodi, augsti uzdotā profesionālā līmeņa attīstību.

Krievijā Bonštedtam bija liela autoritāte, viņš bija pieprasīts arhitekts, sabiedrībā viņu sauca- Ļubim Ļubimovič. Privātpraksi Ludvigs sekmīgi apvienoja ar lielkņazienes Jeļenas Pavlovas galma un Satiksmes ceļu departamenta vecākā arhitekta amatiem, ar darbu Apdrošināšanas biedrībā, piedalījās izstādēs un projektu konkursos Eiropā, dibināja Pēterburgas arhitektu biedrību. Bet pēkšņi Bonštedts pārtrauca savu karjeru. Tāpat kā mūsdienās, radoša personība nevarēja samierināties ar bagāto pasūtītāju kaprīzēm un dienesta prasībām, jo viņa novatoriskās idejas nesaņēma atbalstu. Bonštedtam 1853. gadā tika uzdots turpināt nesen mirušā arhitekta N. J. Jefimova (1799-1851) objektu būvniecību, un tajā pašā gadā viņš aizgāja no valsts dienesta. Sekoja nelaimes ģimenē, nesaskaņas attiecībās ar lielkņazienu, un beidzot, arhitekts atstāja Pēterburgu un 1861.g. apmetās uz dzīvi Gotā (Gotha), Vācijā. Neskatoties uz to, Bonštedtu devē par krievu arhitektu un mākslinieku, uzsverot, ka

viņš veicināja Krievijas un Rietumeiropas radošo ideju savstarpējo apmaiņu.

Bonštedtu ar Rīgu saistīja ne tikai mācekļi, ar kuriem meistars uzturēja sakarus visu dzīvi, bet arī ģimenes saites – radi no sievas puses. Rīgas teātra būve tapa arhitekta likteņa lūzuma gados, un varam iedomāties, kādas emocijas valdīja toreiz viņa dvēselē. Vācijā viņam gāja grūti, Bonštedtu nesaprata arī tur, lai gan strādājot Eiropas valstīs, arhitekta meistarība noslīpējās, viņš projektēja daudz un ražīgi, nezaudējot savu rokrakstu.

Mūsdienās Bonštedtu pelnīti dēvē arī par vācu arhitektu, bet toreiz Berlīnes arhitektu apvienība uzņēma viņu kā konkurentu un centās noklusēt kā personību. 1872.g. Bonštedts uzvarēja 103 pretendentu Berlīnes Reihstāga projektu konkursā, desmit gadus strādāja pie projekta, bet intrigu rezultātā 1882.g. tika organizēts jauns konkurss un Reihstāga būvniecība tika īstenota pēc Paula Valota (Paul Wallot) projekta. Šajos gados Bonštedts parādīja sevi arī kā teorētiķis un kopš 1866.g. žurnālā «Deutsche Bauzeitung» publicēja daudz dažādu rakstu par arhitektūras, skulptūras, gleznošanas teorijas jautājumiem.

Visu minēto apstākļu atspulgu mēs redzam Rīgas Operas arhitektūrā. Novatorisma idejas izpaudās tehniskajā aprīkojumā, funkcionāli atrisinātajā plānā, patiesā būvapjomu kompozīcijā un formu tīrībā. Šīs iezīmes labi noderēja par fonu dziļākai simboliskai jēgai, ar kuru ir caurstrāvots arhitektūras tēls. Viss ārējais un iekšējais dekors tika izpildīts pēc Bonštedta skicēm. No vēstures

viņš izvēlējās antīkos laikus, ar norādi uz seno Grieķiju, kā teātra mākslas pirmssākumu. Mūsu priekšā stāv mākslas templis, līdzīgs sengrieķu tempļiem. Formu atlase ir rūpīga, zinātniski precīza un pamatota, pat skopa, tas ir «prāta izvēles» lielisks piemērs. Ieejas fasāde ir vairāk dekorēta un ir konsekventi vēsturiska, kā vizītkarte. Rīgas Operu mēs pazīstam pēc sešām varenām joniskām kolonnām un alegoriskām figurām frontonā un jumtā. Strūklaka uz Operas fasādes fona ir kļuvusi par vienu no raksturīgākajiem Latvijas galvaspilsētas “pastkartīšu skatiem”.

Pavisam citādi risinātas lapidārās sānu fasādes. Meandru, joniku un dentikulu lentes sadala sienu joslās, kas ir līdzīgas orķestra partitūrai. Sienu plaknēs ierakstīta varena mūzika. Logi-notes it kā veido vairāku instrumentu partijas, un proti : visu apvienojošs gari stieptu skaņu ritms apakšējā stāvā (bez dekora), tad dažī akordi, beidzot - vieglas augsto skaņu virknes. Melodija vijas apkārt ēkai, bezgala atkārtojas un atkārtojas, simboliski parādot muzikālās lādītes saturu, kas izšļakstinājās ārā, uz fasādēm. Sākotnēji, kad ēkai vēl nebija vēlāko piebūvju, muzikālās lādītes kop-tēls gan izskatījās pārliecinošāk.

Ornamentu Bonštedts traktēja nevis kā dekoru, bet kā «esamības formulu», romantisma garā. Zīmīgi, ka 1863.g. teātri atklāja ar vācu romantiķu Frīdriha Šillera drāmu «Vallenšteina nometne» un Ludviga van Bēthovena operu «Fidelio». Tas liecina, ka Rīgā jaunbūves radīšanas laikā valdīja apvienojošs romantisma gars. Bonštedta

projektā uz teātra frontona ir uzraksts- Tēlojošo mākslu pilsēta (Die Stadt den darstellenden Künsten). Skatoties uz fasādēm, nāk prātā princips - «arhitektūra ir mākslu māte», jo ornamentu un skulptūras kalpo mākslu sintēzes idejai. Bonštedta prasmi strādāt ar ornamentu var novērtēt kā organiskas arhitektūras principu nojautu, tajā var saskatīt paralēles ar amerikāņu neoromantiķa Frenka Loida Raita uzskatiem, kas 20.gs. rakstīja: «... ornamenti arhitektūrā ir līdzīgs koka vai cita auga ziedēšanai, to struktūras ziņā. No lietas, nevis uz tās. Ornamenti, emocionāls pēc dabas, ... ir ne tikvien poēzija, bet arī atklāšana, struktūras rakstura akcentēšana.»³

Fasādēs tika izmantoti dažādi simetrijas paņēmieni. Līdz ar klasisko spoguļsimetriju, mēs varam vērot stūra simetriju, simetriskas grupas, simetrijas translāciju (ass pārnese), jēgas simetriju. Īpašas simetriskas grupas izveidotas stūra rīzīti sienās. Rīzītiem trūkst viena ornamentāla josla, kompozīcija balstās uz kopējo apakšējā stāva ritmu. Rīzīti nāk ārā no sienas plaknes un, līdz ar to, ir līdzīgi orķestra solistiem vai dziedātājiem, kas stāv kora priekšā un dzied āriju. Interesanti, ka tikai šeit otrā stāva logam ir sandriks jeb kronis, kas arī akcentē šo grupu. Nāk prātā tāda partitūras zīme, ka fermata jeb corona, kuru liek virs nots, piemēram, muzikālās partijas galā, un kas dot iespēju solistam pagarināt

3. «Мастера архитектуры об архитектуре», издательство «Искусство», М. 1972, 177. lpp.

pēdējo skaņu vai pauzi. Rizalītu stūri akcentēti ar neparastas formas vāzēm. Ēkai nekur citur nav tāda dekora. Vāzes ir līdzīgas diskam, kas rotējas uz stieņiem un atgādina ilgi rimstošas skaņas. Vienā vietā, ielas fasādes labajā pusē, aiz rizalīta redzama šauro lodziņu vertikāla virkne, līdzīga muzikālas pauzes zīmēm (lungām). Pēc pauzes varena melodija beidzas ar trim akordiem, kurus simbolizē lokālās simetriskas grupas, kas rotā skatuves piebūves noapaļotu sienu.

Simetrijas translācijai kalpo pēc jēgas viskaidrākie elementi – grieķu teātra maskas, novietotas ēkas stūros. Interesanti, ka maskas ir novietotas simetriski pie stūru asīm, bet tās ir dažādas — «satīrs» un «tragīķis», pie tam divas dažādas maskas varam vērot arī katras atsevišķās fasādes sānos. Masku izvēle atbilst senās Grieķijas teātra žanriem – komēdijai un tragēdijai.

Brīvas izturēšanās paņēmieni darbā ar simetriju, kas palīdz atdzīvināt arhitektūras tēlu, liek ieskaņties detaļu niansēs, veicina valdzinoša koptēla veidošanu, un ir raksturīgi krievu arhitektūras mantojumam, Bonštedtam bija zināmi.

Bonstedtam bija īpaša attieksme pret šo būvobjektu, viņš ļoti mīlēja savu garabērnu Rīgā. 1882. gada jūnijā operā notika ugunsgrēks, teātra iekštelpas izdega, un arhitekts tajā pašā gadā saslima, viņam bija insults, attīstījās smadzeņu audzējs, un 1885. gada 3. janvārī Ludvigs Bonštedts aizgāja aizsaulē. Meistara garabērns tika ar lielu cieņu atjaunots 1887. g. un romantiskā historisma paraugs ir saglabājies līdz mūsdienām. Latvijas Nacionālā opera dzīvo, joprojām te skan gan dzīva, gan sastingusi mūzika, un mūsu acu priekšā īstenojas mākslu sintēzes ideja.

Список иллюстраций.

1. Людвиг Бонштедт в молодости. Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
2. Петришule в Петербурге. Фото: <https://pastvu.com/p/234936>
3. Карл Фридрих Шинкель (1781-1841). Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
4. Иоганн Генрих Штрак (1805-1880). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>.
5. Рудольф Андреевич Желязевич (1811-1874). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
6. Павильон “Китайская кухня” в Ораниенбауме (1853). Фото: публично доступный источник интернета. https://st-roll.ru/?attachment_id=10349
7. Иоганн Людвиг Генрих Юлий Шлиман (1822 – 1890). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
8. Генрих Карл Шеель (1829-1909). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
9. Виктор Александрович Шрётер (1839-1901). Фото: публично доступный источник интернета. <https://www.peoplelife.ru/331419>
10. Янис Фридрих Бауманис (1834-1891). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
11. Здание Рейхстага в Берлине. Конкурсный проект Людвиг Бонштедта (1872). Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
12. Людвиг Бонштедт. Фрагмент главного входа Рейхстага. Публично доступный источник интернета. <https://www.pinterest.ru/pin/606297168578667155/>
13. Паул Валлот (1841-1912). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
14. Здание Рейхстага в Берлине. Конкурсный эскиз Паула Валлота (1881). Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
15. Реализация переделанного проекта Паула Валлота (1894). Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
16. Угловая часть берлинского Рейхстага. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
17. Барселона, 1848, Gran Teatre del Liceu, арх. Мигель Гаррига-и-Рока и Жозеп Ориоль Местрес. Здание встроено в квартальную застройку, объемное решение спрятано за фасадом. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
18. Барселона, 1848, Gran Teatre del Liceu. Парадная лестница. Зрителей поражала дорогая отделка интерьеров — мрамор, зеркала, позолоченная лепнина, скульптуры. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
19. Барселона, 1848, Gran Teatre del Liceu. Насыщенный декор сценического портала. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
20. Мадрид, 1830-1850, Королевский театр (Teatro Real), арх. Антонио Лопес Агуадо и Кастодио Морено. Обособленный объем, главным фасадом обращенный к скверу с фонтаном. Фасады решены в равномерном ритме. Для мадридской знати опера являлась клубом — местом встреч, знакомств, деловых переговоров; кроме ресторана, кондитерской, комнат отдыха, роскошных туалетов и цветочного ларька, в театре находилось даже ателье с модистками. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>

21. Лондон, 1858, театр Ковент Гарден, арх. Эдуард Барри, общий вид. Обособленный объем с рустованным низом, сложный ордер. Равномерный вертикальный ритм боковых фасадов решен как подчеркнуто второстепенный. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
22. Москва, 1856, Большой театр, арх. Альберт Кавос, макет. Образец русского классицизма. Сложный ордер портика, строго-размеренный ритм фасадов, скульптурный декор. Фото: публично доступный источник интернета. <https://pixabay.com/ru/illustrations>
23. Москва, 1856, Большой театр. Представительный интерьер зрительного зала главного театра империи. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
24. Париж, 1875, Опера Гарнье, арх. Шарль Гарнье, проект главного фасада. Самое роскошное театральное здание Европы в стиле необарокко. Перегруженность вычурными деталями, многочисленные бюсты, позолоченная скульптура создают образ бутафорской театральности. Публично доступный источник интернета. <https://za.pinterest.com/pin/333899759845815798/>
25. Париж, 1875, Опера Гарнье. Современный вид главного фасада. Фото: публично доступный источник интернета. <https://www.superiorwallpapers.com/buildings-and-architecture/the-paris-opera-house-opra-garnier>
26. Париж, 1875, Опера Гарнье, боковой фасад. Равномерный ритм проемов напоминает принцип застройки доходных домов. Фото с макета: публично доступный источник интернета. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palais_Garnier_model_by_Villeminot_-_Mead_1991_p150.jpg?uselang=ru
27. Париж, 1875, Опера Гарнье, план. Размах и роскошь парадных интерьеров — огромная лестница, фойе с фонтаном, шикарный ресторан и салон, общая площадь которых значительно больше зрительного зала. Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
28. Париж, 1875, Опера Гарнье. Интерьер главной лестницы. Фото: публично доступный источник интернета. <https://fotostrana.ru/public/post/233980/2246018863/>
29. Париж, 1875, Опера Гарнье. Интерьер зрительного зала. Декоративизм, перенасыщение роскошью, зал как роскошная рама для шикарной публики. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
30. Прага, 1867-1883, Национальный театр, арх. Йозеф Зейтек, Йозеф Шульц, боковой фасад. Объем здания вписан в квартальную застройку. Обильный декор в стиле неоренессанса, статуи-аллегии, рустованный низ, равномерный и вертикальный ритм проемов, плавно перетекающий на соседние фасады уличной застройки. Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru/>
31. Вена, 1868, Придворная опера, арх. Ван-дер-Ниль и Сикардзбург, общий вид. Театр построен по образцу парижской Оперы Гарнье, но немасштабность пропорций и сухой декор в стиле неоренессанса создают образ, напоминающий скорее отель, а не театр. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
32. Санкт-Петербург, план театрального ансамбля Карла Росси. Публично доступный источник интернета. <http://www.kannelura.ru/?p=8431>
33. Санкт-Петербург, 1828-1832, Александринский театр, арх. Карл Росси, общий вид шедевра русского классицизма. Обособленный объем, композиционное единство всех фасадов, монументальность и выразительность образа «храма искусств». Фото: публично доступный источник интернета. lookmytrips.com
34. Санкт-Петербург, 1828-1832, прямая перспектива улицы Карла Росси. Фото: публично доступный источник интернета. https://www.i-foto-graf.com/fotogalereya/gorod/ul_zodchego_rossi/7-0-4952

35. Первоначальный план перестройки Риги после сноса оборонительных сооружений, 1857, арх. Иоганн Даниэль Фельско, Отто Диц. Театр размещен за рвом, у главной улицы. Нынешняя улица Театра продолжена от Старого города без расширения. Источник: Bākule I., Sikсна A. „Rīga ārpus nocietinājumiem”, Neputns, 2009, С. 139.
36. План перестройки Риги с изменениями, 1863, Вильям Вейер. Театр перемещен на место Блинного бастиона, улица Театра уже переименована и заканчивается трапецевидной площадью, зеленая зона перед главным фасадом театра еще не благоустроена. Источник: Bākule I., Sikсна A. „Rīga ārpus nocietinājumiem”, Neputns, 2009, С. 161
37. Рига, 1878, Дома страхового общества «Жизнь», арх. Я. Бауманис. Фото: 2019, Людмила Клешина.
38. Ситуационный план театра, разработанный Л. Бонштедтом. Расширение улицы запроектировано как часть общего композиционного решения. Источник: Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 91.
39. Рига, 1863, обратная перспектива трапецевидной площади у бокового фасада театра. Фото: 2019, Людмила Клешина
40. Рига, 1878, гостиница «Рим». Фото: публично доступный источник интернета. <https://press.lv/post/progulki-po-gorodu-cho-bylo-na-meste-gostinitsy-riga>
41. Архитектор Сергей Николаевич Антонов (1884 – 1956) — один из ведущих рижских архитекторов межвоенного периода. Фото: публично доступный источник интернета. <http://pskoviana.ru/izdania/architectors/architectors/antonov.html>
42. Общий вид застройки бульвара со стороны городского канала летом. Протяженный фасад гостиницы «Рига» вместе с театром образует архитектурный ансамбль. Фото: 2019, Людмила Клешина
43. Рига, 1954, гостиница «Рига» до перестройки 2000-х годов, арх. С. Антонов, Ю. Архипов, инж. А. Лисовский. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
44. Рига, 2018, гостиница «Рига» после капитального ремонта и перестройки оконных проемов. Вид со стороны трапецевидной площади. Фото: 2018, Людмила Клешина
45. Санкт-Петербург, 1828-1832, Александринский театр, арх. Карл Росси. План. Публично доступный источник интернета. <http://www.kannelura.ru/?p=8431>
46. Рига, 1860-1863, Немецкий театр, арх. Л. Бонштедт. План на уровне входного вестибюля и партера. Источник: Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 92.
47. Санкт-Петербург, 1828-1832, Александринский театр. Интерьер зрительного зала. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
48. Рижская Опера. Интерьер зрительного зала. Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
49. Рижская Опера. Плафон потолка зрительного зала. Люстра появилась после пожара 1882 года. Фото: 2018, Людмила Клешина
50. Рижская Опера. Интерьер фойе. Фото: 2018, Людмила Клешина
51. Санкт-Петербург. Александринский театр. Интерьер фойе. Фото: публично доступный источник интенега. <https://yandex.ru>
52. Рижская Опера. Светильник на лестнице. Фото: 2018, Людмила Клешина
53. Рижская Опера. Интерьер эвакуационной лестницы. Фото: 2018, Людмила Клешина
54. Рижская Опера. Глубокая лоджия-подъезд приставлена к основному объему. Фото: 2017, Людмила Клешина
55. Рижская Опера. Закрученный пандус. Фото: 2017, Людмила Клешина
56. Рижская Опера. Правдивость конструкции, лишенной ложных «украшений». Фото: 2017, Людмила Клешина
57. Рижская Опера. Активный ритм арок. Фото: 2017, Людмила Клешина

58. Рижская Опера. Лапидарные пилоны. Фото: 2018, Людмила Клешина
59. Рижская Опера. Изысканная капитель колонны. Фото: 2017, Людмила Клешина
60. Рижская Опера. Главный фасад как «визитная карточка» города.
Фото: 2015, публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
61. Рижская Опера. Скульптуры-аллегии на фронте главного фасада – две музы и Апполон с греческой маской в руке, удерживающий необузданную пантеру-фантазию. Фото: 2017, Людмила Клешина
62. Рижская Опера. Научно обоснованный выбор орнамента. Фото: 2017, Людмила Клешина
63. Рижская Опера. Мотив лиры на главном фасаде. Фото: 2017, Людмила Клешина
64. Рижская Опера в 1930-е годы. Лаконичная объемная композиция «музыкальной шкатулки». Деревьев перед фасадом нет, восприятию цельного архитектурного образа нет помех.
Фото: публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
65. 66. Рижская Опера. Оконный проем днем и вечером. Высота оконных проемов не соответствует высоте этажей, находясь за стеной. Такой прием стал обычным в архитектуре модернизма, но в XIX веке это было необычным решением. Фото: 2019, Людмила Клешина
67. Рижская Опера. Фрагмент поперечного разреза, на котором видно, что высота оконных проемов сознательно подчинена решению фасада, а не функциональным обстоятельствам.
Источник: Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 95.
68. Рижская Опера. Продольный разрез театра. Симметричная форма «музыкальной шкатулки».
Источник: Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 94.
68. Театр в Риге, 1860, оригинал проекта. Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
69. Обозначения длительности нот согласно нотной грамоте.
70. Нотная запись оркестровой партитуры.
71. Проект театра в Риге. Первоначальная надпись на главном фасаде – «Город – сценическим искусствам».
Публично доступный источник интернета. <https://yandex.ru>
72. Оркестровая партитура на фасаде Рижской Оперы. Фото: 2016, Людмила Клешина
73. Рижская Опера. Вечно крутящаяся ваза, установленная на углах ризалита.
Фото: 2017, Людмила Клешина
74. Рижская Опера. Зеркальная симметрия оконных проемов усложнена развитием форм по вертикали.
Одновременно и сами проемы зеркально-симметричны относительно простенков.
Фото: 2017, Людмила Клешина
75. Рижская Опера. Один из ризалитов бокового фасада с обособленной симметричной группой.
Фото: 2016, Людмила Клешина
76. Фермата – знак музыкальной нотации, позволяющий исполнителю увеличить длительность ноты.
77. Рижская Опера. Деталь завершения сандрика в виде раковины – знак священного пространства.
Фото: 2016, Людмила Клешина
78. Рижская Опера. Сандрик-фермата или киворий над окном ризалита. Фото: 2017, Людмила Клешина
79. Рижская Опера. Раздвоение оси симметрии. Фото: 2017, Людмила Клешина
80. Рижская Опера. Окошки-люнги как знак окончания музыкальной фразы. Динамичное единство фасадов, объединенных в музыкальную симфонию, достигается благодаря приемам угловой симметрии и трансляции осей. Фото: 2016, Людмила Клешина
81. Рижская Опера. Первоначальный фасад сценической части (без пристройки 1870-х годов).
Источник: Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 97.

82. Знаки музыкальных пауз. Самая длинная пауза в 4 такта (люнга) по пропорциям близка форме оконных проемов лестничной клетки.
83. Рижская Опера. План на уровне партера с пристройкой-апсидой.
Источник: «Riga und seine Bauten». Rigaer Tagenblatt (Paul Kerkovius), 1903. Abb. 271.
84. Общий вид Рижской Оперы с пристройкой-апсидой, архитектура фасадов которой развивает идеи «музыкальной шкатулки» Л. Бонштедта.
Фото: 2016, Людмила Клешина
85. Рижская Опера. Аккорд симметричной группировки на стене пристройки 1870-х годов с карнизом, завершенным символическими раковинами.
Фото: 2016, Людмила Клешина
86. Рижская Опера. Фрагмент закругленного фасада сценической апсиды.
Фото: 2016, Людмила Клешина
87. Рижская Опера. Консоли, поддерживающие карниз сценической части.
Фото: 2018, Людмила Клешина
88. Рижская опера. Поперечный базиликальный разрез театра.
Источник : Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 95.
89. Музыкальная октава.
90. Тринадцать осей на продольной стене Рижской Оперы отсылают к числовой символике октавы. Фото: 2017, Людмила Клешина
91. Рижская Опера. Узкие окошки третьего яруса по пропорциям напоминают черные клавиши фортепиано. Маленькие капители по краям их проемов атектоничны, под ними нет несущих пилястр, что подчеркивает легкость, «невесомость» четвертого яруса фасада, как бы наиболее близкого к божественным небесам.
Фото: 2019, Людмила Клешина
92. Рижская опера. Маска сатира. Фото: 2017, Людмила Клешина
93. Рижская Опера. Маска трагика. Фото: 2017, Людмила Клешина
94. Рихард Вагнер (1813-1883).
Фото: публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>
95. Оперный театр в Байроте, 1872-1876, арх. Готфрид Земпер.
Фото: публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>
96. 1882. Театр в Риге во время пожара.
Фото: публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>
97. 1883, арх. Альфред Бонштедт. Проект восстановления театра в Риге.
Источник : Dolgner D. «Architektur im 19. Jahrhundert. Ludwig Bohnstedt. Leben und Werk», Weimar, 1979. Abb. 100.
98. 1883, арх. Рейнгольд Шмелинг. Проект восстановления театра в Риге.
Публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>
99. Рига, после 1887 года. Восстановленный театр с благоустроенным сквером, фонтаном и электростанцией. Фото: публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>
100. Общий вид театра в Риге в конце 19 века.
Фото: публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>

101. Ситуационный план театра с пристройками конца XX –XXI века.
Чертеж: 2018, Людмила Клешина.
102. Общий вид Рижской Оперы со стороны городского канала, с пристройками 1990-х годов. Фото: 2017, Людмила Клешина
103. Рижская опера. Фрагмент сценической башни с колончатым поясом 1990-х годов.
Фото: 2018, Людмила Клешина
104. Рижская опера. Пристройка 2018 года. Фото: 2019, Людмила Клешина
105. Рижская Опера. Общий вид со стороны городского канала в 2018 году. Фото: 2018, Людмила Клешина
106. Новая табличка на стене пристройки символически утверждает новый архитектурный образ Рижской оперы, далекий от храма искусств. Фото: 2018, Людмила Клешина
107. Людвиг Франц Карл Бонштедт (1822-1885). Фото: публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>
108. Так могла выглядеть мастерская гениального Людвиг Бонштедта.
Публично открытый источник интернета. <https://yandex.ru>

