

УДК 7.032: 72.01: 72.032

С. М. Лінда

*доктор архітектури, доцент  
кафедри архітектурного проектування  
Національного університету «Львівська політехніка»*

## **АРХІТЕКТУРА ІСТОРИЗМУ XVIII–XIX СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМА ВИБОРУ І ДИХОТОНОМІНІЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ**

Анотація: у статті розглянуті проблеми архітектури історизму, які остаточно були концептуалізовані у XIX столітті: проблема вибору архітектурного прототипу та проблема «роздвоєння» творчого процесу на художню та практичну складові.

Ключові слова: історизм, архітектура, проблема вибору, художня складова, практична складова.

**Постановка проблеми.** Всі дослідники, котрі торкалися теми історизму в архітектурі, постійно наголошували на одній із принципових її проблем – проблемі вибору. Про неї не раз писали й самі творці архітектури історизму. У 1828 р. Гайнріх Гюбш – архітектор з Мюнхену – написав есей під назвою «В якому стилі нам слід будувати?», де вперше широко порушив питання вибору архітектурного стилю, яке є центральним у теоретичній спадщині історизму [1]. Відомими є слова К. Тона, приведені І. Світязевим у передмові до альбому креслень церков в Семенівському полку (1845): «Колись запитали Тона деякі стилісти... про те, якому стилю він надає перевагу? – Тому, відповідав Тон, який більше відповідний сутності справи! – Стиль, який більше відповідний сутності справи! Що за новина? Так, новина, промовлена ніби на вітер, необмірковано, а поміж тим, тут невільно вчувається голос століття, який, прагнучи до всього позитивного, вимагає від витончених мистецтв витонченого вираження дійсності, життя, повноти і якогось внутрішнього змісту, який є проникнутий думкою і духом» [2, с. 186].

**Мета статті** – визначити передумови формулювання важливих проблем у розвитку архітектури XIX ст., які були пов'язані із необхідністю вибору стилю-прототипу для вирішення актуальних художніх та практичних завдань.

**Стан дослідження питання.** Проблема вибору стилю-прототипу традиційно вважається однією із найважливіших теоретичних проблем у спадщині архітектури історизму та вже не раз була артикульована у дослідженнях [2, 3, 4, 8, 9]. У даній статті проведений узагальнюючий аналіз цієї проблеми та виокремлено ще одну її складову – «роздвоєння» (або дихотономінізація) архітектурного процесу, яке стало очевидним в архітектурі

XIX ст. Частково ця проблема також вже знайшла відображення у публікаціях [2, 4], на які автор спирається у даній статті.

**Обговорення проблеми.** Вибір стилю-прототипу в архітектурі історизму був надзвичайно важливим тому, що саме на нього була покладена функція візуалізації смислу будівлі – головної репрезентативної мети архітектури історизму, про що багато писали: «Мета – будинку його ідея, вона повинна бути виражена всіма зовнішніми можливостями», «...кожний архітектурний твір повинен бути так представлений, щоб форма свідчила про його ідею» [3] або «архітектура повинна мати за мету виявити зовнішнім виглядом внутрішній смисл будівлі» [2, с. 187].

Проте проблема вибору була сформульована не відразу. Очевидно, що вона не існувала у період «грецького відродження» часів імператорського Риму, не була вона концептуалізована у добу Ренесансу, через те, що прототип був представлений лише однією історичною епохою: спадщиною Стародавнього Риму. А це елімінувало проблему з теоретичної рефлексії. Натомість, починаючи із середини XVIII ст., вона стає все актуальнішою. У цей же час чітко диференціюється ще одна проблема в архітектурі – це розмежування художньої та раціональної сторін її утворення (недаремно саме до цього часу К. Фремpton (1990 [1980]) [4] відносить початок сучасної архітектури), що тісно переплелось із необхідністю вибрати історичний прототип.

Обидва процеси – усвідомлення необхідності вибрати та дихотомізація архітектурної творчості – розпочалися очевидно одночасно у XVIII ст., коли архітектори у пошуках раціональних начал архітектури (що було опозиційною тенденцією по відношенню до «ірраціональної» лінії розвитку бароко), звернули свій погляд у минуле «шукати істинний стиль у точній оцінці античності». Цікавили їх не просто формальні прийоми, а прагнення оволодіти принципами, на яких ґрунтувалося античне мистецтво. Успіхи археології сформулювали перед архітекторами питання: в якій з чотирьох середземноморських культур – єгипетській, етрусській, грецькій чи римській – слід шукати взірці істинного стилю? [4, с. 21]. Це стало імпульсом до тривалого процесу ґрунтового переосмислення принципів архітектурної творчості. Так, розпочалася «битва» між елліністами та романофілами (Й.-Й.Вінкельман, Ж.-Д. Леруа з одного боку та Дж.-Б. Піранезі – з іншого) і була започаткована тенденція розділення художньої та раціональної сторін архітектури.

Ще наприкінці XVII ст. К.Перро, засумнівавшись у цінності вітрувіанського вчення у тому вигляді, яким воно була сприйняте класицизмом, розробив свої тези про безумовну та довільну красу, де першій належала роль стандартизації і досконалості, а іншій – функція виразності, яку можуть вимагати особливі обставини. Після теоретичних праць К.Перро з'явилися

робота абата де Кордемуа (1706), де він виступав проти непотрібного декорування будівель; згодом – книга абата Ложье «Досвід архітектури» (1753), де відстоювалася «природна архітектура». Кульмінацією раціоналізації архітектурного мислення і «звільнення» архітектури від декору став «Курс лекцій» Ж.-Н.-Л. Дюрана (1802–1809), прочитаний ним в Політехнічній школі [4, с. 23–26].

Остаточний «розрив» між естетичною та практичною сторонами архітектури був зафіксований у роботі Г. Земпера «Стиль у тектонічних та практичних мистецтвах, або практична естетика» (1860–1863), де він сформулював знамениту концепцію «одежі» будівлі: символічної «обгортки» конструкції та матеріалів. Практична сторона архітектури, яка відображала динаміку та досягнення соціального прогресу, відокремилися від візуальних характеристик, які несли образну та художньо-естетичну цінність: «Через архітектуру, яка займала у системі культури місце на стику мистецтва і техніки, пройшов ніби тектонічний розлом, який зруйнував внутрішню цілісність» [2, с. 184].

Художньо-образний вектор пошуку був зосереджений на асоціативній демонстрації смислів позаархітектурного характеру (теми влади, освіти, нації, видовища тощо). У такому випадку архітектурний прототип ставав основою для моделювання «одежі» будівлі, яка ставала носієм необхідного смислу. Концентрація уваги на образотворчому характері формоутворення була пов'язана із домінуванням ідеї «архітектури, що говорить», розробленій наприкінці XVIII ст. і яка була (і є) одним із лейтмотивів архітектурного розвитку XIX та XX ст. Образ будівлі наділявся моралізуючими та інформативними функціями, з категорії естетичної він перетворився на категорії етичну та пізнавальну. Найважливішим творчим завданням архітектора було правильно сформулювати «посилання», щоб потім його змогли споживачі адекватно інтерпретувати. Наступним кроком було «закріплення» певних стилів за певними функціональними типами будівель, де смисли характеризували певні функції: адміністративний будинок – ідея влади, дисципліни, демократизму; освітній заклад – гуманізм, просвітництво, нагадування про часи виникнення типологічної групи тощо. Таким чином, будівля, як функціональний тип, «знаходила» свого семіотичного виразника – архітектурну форму: відбувалося звернення до «морфологічного каталогу».

Незважаючи на слабкість та довільність асоціативних зв'язків в цілому, асоціації були добре відомі у межах конкретного хронотопу (інакше взагалі не могло б бути мови про ідентифікацію смислів). Тому сучасники знали, що храм має виглядати як храм і нагадувати про час виникнення або розквіту конфесії; а банку належали форми раннього флорентійського Ренесансу. Універсальність «морфологічного каталогу», його суспільна легітимність (у межах конкретної

соціальної структури) та соціальна конвенційність – це умови функціонування мови «архітектури, що говорить» та життєвого потенціалу «каталогу».

Проблема вибору стилю-прототипу постає в іншому освітленні, ніж зазвичай подається у літературі, – це не була особиста проблема архітектора, зумовлена смаком чи несмаком багатого замовника. Коло прототипів було окреслене та «вписане» у загальну систему систематизації та раціонального осмислення явищ суспільного життя. «Каталог смислів епох» та «морфологічний каталог» сформували динамічну ізоморфну структуру, де механізмом зв'язку виступала асоціація, а умовою функціонування у суспільстві – конвенційність. Проте, архітектори не виконували роль пасивних виконавців заданої програми. «Каталогом» лише окреслювався діапазон можливих прототипів та вилучалося те, що «точно» не могло бути використаним. Конкретизація прототипу, його рефлексія – це вже була частина професії архітектора. Саме у професійному середовищі відбувався процес верифікації морфологічних структур історичних стилів на предмет їх відповідності для візуалізації конкретних смислів, а архітектори відшукували в архітектурних формах іманентні причини для їх кореляції із цінностями епохи.

Із семіотичної позиції архітектурні форми історизму виконують свого роду медіативну (посередницьку) функцію між суб'єктом культури, яким може виступати як індивід, так і певна соціальна група, та оточуючим світом. Медіація означає пов'язування інтенційних установок свідомості із семантикою об'єктів архітектури. У процесі пізнання та осмислення світу (частини його ідеальної чи матеріальної реальності) відбувається взаємопроникнення, взаємонакладання суб'єкта і об'єкта як двох різних морфологічних структур, пов'язаних єдиносущними першотектональними принципами. Таке «взаємопроекування» породжує третю пограничну сутність, яку і можна назвати знаком-медіатором. Структура цього знаку формується на спряженні двох контекстів: специфікою самого суб'єкту та особливостями об'єкту (реальності) у процесі їх контактування/взаємодії. Елементи цієї структури «спалахують» у момент взаємодії спонтанно та імперативно: «Знакова структура ... виявляється дискретним зліпком і морфологічним результатом рефлексії взаємодії людини та природного універсуму, яка виникає на основі становлення суб'єктно-об'єктних відношень» [5, с. 81]. Це означає, що знакова структура знака-медіатора не придумується суб'єктом довільно (тобто, вже не є актуальною думка про несмак багатого замовника), у її формуванні бере активну участь об'єкт, і у той же час вона не є тотожна мислеформам суб'єкта.

Новосформовані смисли не відразу знаходили свою семіотичну оболонку. Це був процес тривалий, зумовлений з одного боку – пошуком відповідних зв'язків між історичною епохою та архітектурною формою (що відбувалося у

першу чергу в історії), а з іншого – постійними експериментами у практичній діяльності. Так, Г. Моллер на початку ХІХ ст. писав до В. Гьоте: «У Німеччині виникає щорічно багато церков, особливо у селах та невеликих містах. Оскільки немає твердих нормативів для цього типу будівель, то не виходить нічого хорошого» [6, с. 11]. Це демонструє актуальність проблеми вибору стилю у Німеччині ХІХ ст.: відомо, що К.-Ф. Шинкель запропонував для Фрідріх-Вердерської церкви у Берліні запропонував варіанти у готичному та античному стилі, Г. Земпер – варіант в «аркадному стилі» для Миколаївського собору у Гамбурзі [7]. Така ситуація була характерна не лише для Німеччини, але для всіх країн.

«Канонізація» семантики архітектурних форм історичних стилів відбулася лише в останній третині ХІХ ст., коли були опрацьовані та закріплені певні морфологічні схеми за конкретними функціональними типами будівель. Ідеологія канонічних семантичних значень претендувала на універсальність, масовість, саме тому вона спонтанно починала будуватися (самоструктуруватися) з інформативно полегшених феноменів – виданих каталогів, увражів елементів стилів з «настановами» та «рекомендаціями» що й у якому стилі слід будувати. Така пізнавальна простота є необхідною умовою для їх розповсюдження серед широких мас по різному орієнтованих людей [8, с. 276].

Для будівлі унікальної «стиль» ставав темою гарячих дискусій. Для того, щоб дискутувати, потрібно було багато знати. Тому широку ерудицію визначають як необхідну умову професії архітектора-істориста: «Хороший архітектор середини ХІХ ст. – обов'язково широко освічена людина, яка вільно поводить із фактами історії та історичною спадщиною» [2, с. 190].

Суперечливіше розвивався раціонально-практичний вектор, який відображав популярну у ХІХ ст. парадигму детермінованості архітектурного стилю матеріалом та технологією. На відміну від художньо-образного вектору, він був зосереджений на передачі виключно утилітарних архітектурних смислів, не претендуючи на глобальність. З одного боку цей вектор носив прогресивний характер, оскільки був орієнтований на демонстрацію досягнень технічного прогресу, а з іншого – зобов'язаний був оперувати лише формами минулого та шукати у ньому «хорошу архітектуру»: прогрес необхідно було виражати через ретроспекцію. Це зумовили специфіку рефлексії архітектурної спадщини: її осмислювати з точки зору відповідності матеріально-конструктивного втілення до художньо-образної сторони.

Найповніше дихотомія розвитку раціонально-практичного вектора знайшла своє вираження у роботах Е. Віолле-ле-Дюка. Категорично не сприймаючи сучасного йому еkleктизму, він, спираючись на ідею «правдивості», намагався «вирахувати» архітектуру, ідеальну для свого часу.

Саме тому була рішуче відкинута як зразок для використання римська спадщина: «В римській архітектурі є, з одного боку, структура, правдива, реальна, утилітарна конструкція, скомбінована для виконання програми, накреслена господарською рукою; а з іншого боку, у ній є оболонка, декорація, яка не залежить від структури, так само як одяга людини не залежить від людського тіла». Е. Віолле-ле-Дюк задавав собі запитання, чи був римлянин художником, подібно до грека. Для нього, безумовно, – ні. Висновок був очевидний, що римлян наслідувати не варто [2, с. 144].

Для конкретизації форми «хорошої архітектури» Е. Віолле-ле-Дюк спирався на досвід, готики, хоча розумів, що для оновлення архітектури кінця ХІХ ст. необхідно використовувати новий матеріал – метал. У своїх «Лекціях про архітектуру» він подав ілюстрації, які демонстрували моделі архітектури майбутнього: відкриті металеві конструкції, заповнені цеглою. Малюнки справляли незвичне враження, про що А. Іконніков (1997) писав: «...логіка рисунків Віолле-ле-Дюка залишилася у межах свого часу. Так, відкрита структура. Але еkleктична... і позбавлена поряд з тим дивною привабливістю, природної для культури свого часу... Творчості, яка відображає живі суперечності часу, безпристрасний розрахунок не замінює» [2, с. 266].

З конструктивно-раціональної точки зору найдосконалішими О. Шуазі визнавав грецьку та готичну архітектуру. Зокрема, цим стилям відвів найбільше місця в «Історії архітектури» (1899), що прояснювалося раціоналізацією греко-готичного ідеалу наприкінці ХІХ ст., який був вперше сформульований абатом де Кордемуа [4, с. 31]. Ідеалом «органічності» в архітектурі для Дж. Рьоскіна та О.-У. П'юджина стала також готика. Останній писав, що вона є: «найпридатніша для сьогоденного дня, оскільки органічно узгоджена і декоративні елементи пристосовані до конструкції, до використаних матеріалів і, зрештою, форми до призначення будівлі». У зв'язку з цим були навіть відомі спроби розповсюдити готичні форми на все будівництво (особливо в Англії), мотивуючи це конструктивними та матеріальними вимогами, а також асиметрією та мальовничістю архітектурного образу [9, с. 51].

Таким чином, раціонально-практичний вектор стильового вибору був зосереджений на обмеженому колі прототипів – здебільшого на готиці (деколи на грецькій античності, часом на романській архітектурі), яку визнали єдиним стилем, де досконало поєдналися матеріально-технічна та художня сторона. Пріоритет готики можна було також пояснити практичністю застосування: виконані з цегли, неоготичні будівлі не потрібно було тинькувати, що здешевлювало будівництво і надавало будівлі мальовничого вигляду. Готика найкраще відповідала потребам утилітарного будівництва, де не висувалися вимоги демонстрації інших смислів, окрім, власне, єдиного – утилітарної

функції будівлі. Раціонально-практичний вектор вибору прототипу де-юре поривав з історизмом в архітектурі, хоча де-факто залишався в історизмі. Незважаючи на використання історичних форм (інших варіантів ще не було), раціоналісти позбавляли ці форми семантичних змістів, пріоритетом для них була лише відповідність форми та конструкції будівлі, що редукувало діапазон пошуків фактично до єдиного прототипу та зумовило перманентне «кружляння» навколо нього. Це неминуче призводило до «виснаження» морфологічного потенціалу готичної форми. Не наділяючи існуючу форму новим смислом, архітектури «прирікали» її на перманентне саморепродукування, що вело до девальвації форми та її занепаду. Окрім того, розвиток цього вектора демонстрував нежиттєздатність підходу «виразити нове через старе» (описати прогрес категоріями регресу): ідея принципово нового розвитку архітектури «витала у повітрі», проте семіотизована відповідним чином ще не була, а спроби її кодування у форми минулого виявилися непереконаливими і призводили часом до курйозних результатів. Формування парадигми модернізму дозволило адекватно семіотизувати необхідні раціональні значення. Проте сама наявність раціонально-практичного вектора розвитку у добу «тотального» історизму свідчила про те, що стильова лінія не була елімінована із загального еволюційного процесу в архітектурі, вона функціонувала у латентній формі, готуючи ґрунт для формування модерністської парадигми.

**Висновки.** Отже, у XVIII–XIX століттях у розвитку архітектури у зв'язку із все зальним процесом його самоускладення та диверсифікації чітко формулюються нові проблеми: проблема вибору стилю-прототипу, яка стає ключовою у розвитку історизму, та проблема роздвоєння чи дихотонімізації архітектурної творчості, яка полягала у визнанні одного з двох пріоритетів розвитку зодчества – художня чи прагматична сторона. Передумов формування проблеми вибору було багато. У пергу чергу – це необхідність артикуляції представницької (чи репрезентативної) функції архітектури, яка на чільне місце поставила моральну, просвітницьку та етичну сторони архітектурного процесу (не утилітарну і навіть не естетичну). Успішне виконання цієї функції зумовило необхідність розробки арсеналу засобів за допомогою яких репрезентацію можна було б представити. Основним серед них виявився стиль, точніше архітектурні форми минулого, багатство яких було продемонстроване бурхливим розвитком археології та історії мистецтва. Проте звернення до форм минулого, хоча й визначало загальну тенденцію розвитку архітектури, все ж не було тотальним. Антитезою історизації архітектурною творчістю виступили ідеї утилітаризму та прагматизму. Їх реалізація відбувалася у світлі історизму, хоча

програмно це були відверто це були відверто антиісторичистичні тенденції, розвиток яких призвів до концептуалізації парадигми модернізму.

#### Література

1. Шліпченко С. Часи й парадокси історизму [Електронний ресурс]: [http://www.studii.com.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=99&Itemid=29](http://www.studii.com.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=99&Itemid=29).
2. Иконников А. В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1997. – 557 с., ил.
3. Krakowski P. Fasada dziewiętnastowieczna // Prace z historii sztuki. Z. 16. – Warszawa – Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1981. – S. 55 – 96.
4. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / К. Фремpton; пер. с англ. Е. А. Дубченко; под. ред. В. Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – 535с.
5. Пелипенко А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – М.: «Языки русской культуры», 1998. – 376 с.
6. Schzesny M. Leo von Klenzes «Anweisung zur Architekturr der christlichen Cultus» – Hamburg, 1974. – 134 s.
7. Кожар Н. В. «Вечные принципы» в творчестве Лео фон Кленце / Н. В. Кожар // «Архитектура»: материалы конференции «Запад – Восток»: античная традиция в архитектуре. – Москва, Architectura, 1994. – С. 67–70.
8. Василькова В. В. Порядок и хаос в развитии социальных систем: (Синергетика и теория социальной самоорганизации). Серия: «Мир культуры, истории и философии» / В. В. Василькова. – СПб.: Лань, 1999. – 480 с.
9. Krakowski P. Fasada dziewiętnastowieczna // Prace z historii sztuki. Z. 16. – Warszawa – Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1981. – S. 55 – 96.

#### Annotation

This article is devoted to the analysis of problems of historicism architecture, which finally were formulated in 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> CC.: the problem of choice of architectural prototype and problem of «split» of creative process on artistic and practical constituents.

Keywords: historicism, architecture, problem of choice, artistic constituent, practical constituent.

#### Аннотация

В статье рассмотрены проблемы архитектуры историзма, которые окончательно были сформулированы в XVIII–XIX веках: проблема выбора архитектурного прототипа и проблема «раздвоения» творческого процесса на художественную и практическую составляющие.

Ключевые слова: историзм, архитектура, проблема выбора, художественно составляющая, практическая составляющая.