

Выводы:

Социальная активизация, адаптация препятствуют потере ценных качеств антропогенной среды, способствуя ее разнообразию, подлинности, пространственно-временной непрерывности.

Архитектурный повтор – это процесс изменения потенциала, валоризации.

Адаптивное повторное использование является одной из существенных форм сохранения – сохранения природных ресурсов, исторического наследия, энергии, строительных материалов. Препятствует разрастанию городских территорий, коммуникаций.

Адаптация, приспособление материально-пространственных структур к постоянно изменяющимся социальным требованиям и условиям, к образу жизни являются высшей формой восстановления, сохранения целостности архитектурного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. – М.: Стройиздат, 1984.- 64с.
2. Лолаев Т. П. Пространство как функция материального объекта
<http://www.chronos.msu.ru/>
3. Мюллер-Менкенс Г. Новая жизнь старых зданий/Пер. с нем. – М.: Стройиздат, 1981.
4. Шимко В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. – МАР-ХИ, ООО «СПУ принт», 2003. – 297 с.
5. Эволюция по Спенсеру: развитие иерархии в организации материи
<http://www.philosophy.nsc.ru/>

УДК 72.037

КОНЦЕПЦІЯ «АРХІТЕКТУРИ, ЩО ГОВОРИТЬ»: ВИТОКИ І РОЗВИТОК У XVIII–XIX СТОЛІТТЯХ

Лінда С. М., кандидат архітектури, доцент кафедри «Архітектурне проектування»
Національний університет «Львівська політехніка»
Тел. (032) 258-25-22

Анотація. У статті розглянуто питання виникнення та розвитку концепції «архітектури, що говорить», яка була сформульована наприкінці XVIII ст. і стала однією із найважливіших творчих засад для всього подальшого розвитку архітектури.

Ключові слова: концепція «архітектури, що говорить», «романтичний класицизм», історизм, архітектори-візіонери, фізіогноміка.

Проблема дослідження. Французький філософ і художній критик Дені Дідро писав: «Кожен твір скульптури чи мистецтва повинен виражати якесь велике правило життя, повинно повчати глядача, інакше воно буде німе». Ці слова метафорично відобразили характер епохи Просвітництва, орієнтованої на позитивне знання, раціональне пояснення оточуючого світу, на уявлення про велич людської думки, здатної охопити весь світ, у якому все мало своє призначення та мету. Архітектура, включена у соціальний контекст, перестала задовольняти лише функціональні та естетичні вимоги й у філософському освітленні теж повинна була виконувати загальноєпохальну місію – повчати та виховувати. Мистецтво

мислилося як модель ідеального світу, де «все не таке, як воно є, а таке, яким би могло і повинно стати; мистецтво сприйняло риси моралізуючої утопії» [1, с. 122]. Таким чином, наприкінці XVIII ст. була випрацювана концепція «архітектури, що говорить». Вираз «*архітектура, що говорить*» (architecture parlante) стосується будівель, які візуально демонструють свою сутність або функцію. Згідно з відомостями Е. Кауфмана – австрійського історика мистецтв – вперше цей термін був використаний у критичному есе маловідомого автора про творчість К.-Н. Леду, яке було написано у 1852 р. для «Magasin Pittoresque» [2, с. 130]. З того часу концепція «архітектури, що говорить» супроводжує всю історію архітектури.

Метою статті є прослідкувати генезу ідеї «архітектури, що говорить» та виявити способи її репрезентації в архітектурі наприкінці XVIII та у XIX століттях

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, у вітчизняному архітектурознавстві теми «архітектура, що говорить» майже не торкаються, хоча вона є надзвичайно актуальною для розвитку архітектури у XIX і XX століттях, не зникла її актуальність і сьогодні. У зв'язку з цим автор спирався здебільшого на дослідження західноєвропейських науковців, виданих в оригіналі, а також у російськомовних перекладах (Е. Кауфман, П. Краковський, К. Фремpton), а також на роботи російських дослідників (А. Іконніков, Д. Аркін, Н. Смоліна).

Формулювання концепції «архітектури, що говорить» наприкінці XVIII ст. Формалізація концепції «архітектури, що говорить» розпочалася у Франції наприкінці XVII ст., коли лідер французького класицизму **Клод Перро** (1613–1688 рр.) поставив під сумнів «цінності пропозицій Вітрувія у тому вигляді, у якому вони були сприйняті та очищені класицизмом». Замість того він запропонував свої тези про безумовну і довільну красу.

В основі поняття безумовної краси лежала нормативна роль стандарту і досконалості, а в поняття довільної краси – така функція виразності, яку можуть потребувати особливі умови та обставини [3, с. 23].

Ідеї К. Перро отримали розвиток у роботі абата **Жана-Луї де Кордемуа** (1651–1722 рр.) «Новий трактат про архітектуру» (1706 р.). Замість класичної тріади Вітрувія (корисність, міцність, краса) він запропонував власну – розташування, розподіл, благопристойність. Перші дві категорії апелювали до правильності пропорцій класичного ордеру, проте третя – до поняття придатності, у якому абат попереджував проти використання класичних або «почесних» елементів в утилітарних чи комерційних будівлях. Також де Кордемуа виступав проти недоречного використання орнаменту, виступав за геометричну чистоту та критикував такі «породження» бароко, як ламані фронтони та виті колони [3, с. 23–24].

Абат **Марк Антуан Ложье** (1711–1769 рр.) – член ордену єзуїтів, історик і теоретик мистецтв, який, проте, не мав спеціальної освіти, – у трактаті «Досвід архітектури» (1753 р.) по своєму інтерпретував ідеї де Кордемуа. Він відстоював універсальну «природну» архітектуру, елементарну геометричну форму та виступав проти формальної артикуляції. Заперечуючи архітектурне оздоблення епохи Відродження і бароко, він закликав молодих архітекторів будувати прості будівлі, використовуючи лише необхідні елементи. Вплив абата Ложье був величезний, і прагнення до простоти стало домінуючим. Особливу популярність завоювали геометричні форми – куб, конус, сфера, піраміда, циліндр [3, с. 23–24].

Своїм втіленням вищеназвані теорії у французьку академічну освіту зобов'язані **Жак-Кур Франсуа Блонделю** (1705–1774 рр.), який, відкривши у 1743 р. власну архітектурну школу, став наставником т. зв. «мрійливого покоління». Власні принципи Ж.-Ф. Блондель виклав у «Курсі архітектури», який публікувався з 1750 р. по 1770 р. Лейтмотивом курсу стала ідея про те, що форма і зовнішній вигляд будівлі повинні відповідати соціальному характеру та різним типам будівель. Ключовими словами у його роботі стали композиція, характер і тип. Його уявлення про ідеально спроектовану церкву, подані у другому томі «Кур-

су...», були пов'язані із церквою Св. Женев'єви, яку запроєктував **Жак Жермен Суффло** (1713–1780 рр.): репрезентативний фасад і артикуляція кожного внутрішнього елементу як загальної просторової структури, безконечні перспективи та почуття піднесення [3, с. 24].

Важливим чинником, який сприяв виробленню ідеї «архітектури, що говорить», був розвиток специфічної «науки» – *фізіогноміки*, яка сьогодні сприймається як курйоз, але наприкінці XVIII ст. трактувалася надзвичайно серйозно. Основна її ідея полягала у проведенні паралелей між рисами обличчя людини та «рисами» фасаду. На підставі рис обличчя людини робилися висновки про її духовний стан, настрої, а отже, і фасади будівель також сприймалися як сукупність ознак, за якими можна було б визначити про функціональне, соціальне призначення будівлі, про стан її інвесторів та власників. Багато листів у своєму «Курсі архітектури» присвятив фізіогноміці Ж.-Ф. Блондель (рис. 1) [4, с. 30–32; 5].

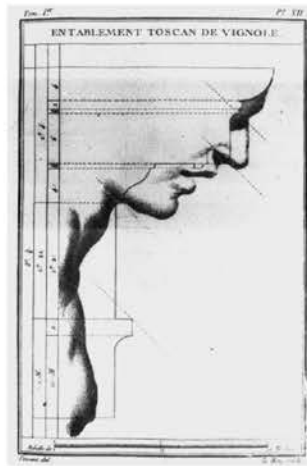


Рис. 1. Порівняння характеру архітектурного об'єкта та людського профілю.
Лист з «Курсу архітектури» Ж.-Ф. Блонделя

Остаточне оформлення концепція «архітектури, що говорить» набула у теоретичній та практичній спадщині найфантастичніше налаштованих представників «мрійливого покоління» – **Етьєна-Луї Булле** (1728–1799 рр.), **Клода-Ніколя Леду** (1736–1806 рр.) та **Жана-Жака Лекьо** (1757–1826 рр.) – архітекторів-візіонерів, піонерів «паперової архітектури» часів Французької революції, представників «революційного класицизму» [6].

Передумови для розвитку утопічного проектування були створені революційною ситуацією у Франції кінця XVIII ст., коли через відкриті зіткнення соціальних сил реальне будівництво занепало. Е.-Л. Булле присвятив своє життя створенню проектів, грандіозність яких заважала їх втіленню. Архітектор, згідно з ідеями вчителя Ж.-Б. Блонделя, наділяв свої твори соціальним звучанням: у них безконечні перспективи і позбавлені орнаментів чисті геометричні форми повинні були викликати у людини емоції підняття та тривоги. Незважаючи на те, що Е.-Л. Булле був переконаним республіканцем, ним завжди володіла ідея створення мегаломанічних монументів, присвячених поклонінню могутній, вищій істоті. Майже за кожним таким фантастичним проектом Е.-Л. Булле стояли легко ідентифіковані прототипи, передовсім римські (Колізей, Пантеон, піраміда Цестія) та єгипетські (піраміди). Проте архітектор, прагнучи до символічної метафори, не обмежувався відбором прообразів, а пов'язував історичні асоціації з раціонально сформованою геометричною символікою, не задумуючись про раціональність утилітарну. Він досліджував властивості геометричних форм і їх дію на почуття. На його думку, такі геометричні фігури, як куб, піраміда, циліндр, сфера володіли початковими символічними якостями. Причому саме сфера уявлялася йому найбільш відповідною формою для будівлі. Е.-Л. Булле був одержимий ідеєю про здатність світла викликати відчуття божественної присутності, що у повній мірі було втілено у його найвідомішому проекті – кенотафі Ісаака Ньютона (1785 р.) (рис. 2).

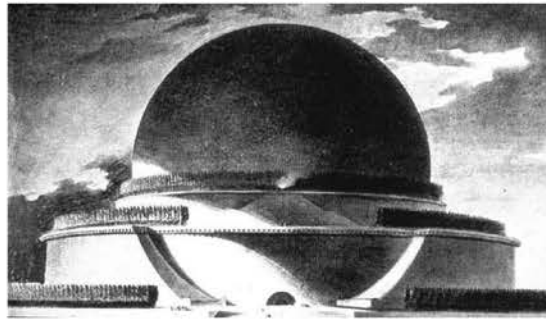


Рис. 2. Геометрична форма як символ вічності та досконалості.

Кенотаф Н'ютона, Е.-Л. Булле, (1785 р.)

Це грандіозна кам'яна куля (висота 150 м) всередині якої палаючий вогонь нагадував про сонце і символізував світло знань, яким І. Ньютон осіяв світ. Головним носієм значень стала гігантська сфера – символ безконечності Всесвіту. Образ виникає у взаємодії асоціацій з античністю і поза асоціативної універсальної мови геометричної форми (за якими стояла символіка масонів, у число яких і входив архітектор). Найважливішою знахідкою Е.-Л. Булле як архітектора стала максимальна економія засобів виразності, де простота служила не лише ясності символів, але й космічній величі образів. Авторитет Е.-Л. Булле був величезний. Свій вплив він розповсюджував через Королівську Академію архітектури, де багато років викладав. Значення його ідей для післяреволюційної Європи зросли завдяки активності його учня *Жана-Ніколя-Луї Дюрана*, який, скориставшись екстравагантними ідеями вчителя, створив економічні варіанти розвитку різних типів планів (рис. 3) [1, с. 123; 3, с. 26].

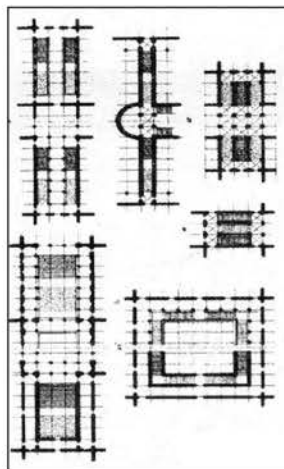


Рис. 3. Економічні варіанти розвитку різних типів планів на основі геометричних елементарних фігур.
Лист з альбому Ж.-Н.-Л. Дюрана

На відміну від Е.-Л. Булле, К.-Н. Леду будував багато. У результаті практичної діяльності він прийшов до експериментальної архітектури не на папері, а у практичному втіленні найзначнішої будівельної реалізації передреволюційної Франції – комплексі більше сорока митних застав навколо Парижа. Працюючи над цими цілком реальними будівлями, він вже у 1770-х роках почав створювати проекти не лише дивні, але й немислимі для того часу. Серед них «мисливська хатина» князя де Беффремона (1778 р.) – масивний глухий куб з чотирма вежами, які виростають з його кутів, та чотирма павільйонами. У 1780 р. К.-Н. Леду проектує «будинок пастуха» для парку Мопертюї – сфера, оболонку якої прорізають лише портали, до яких ведуть сходи на напіварках. Абсолютно очевидно, що функці-

ональна організація для архітектора не цікава, оскільки форма для нього – метафора, засіб для вираження певного змісту, який сприймається через відчуття і асоціації із масонською символікою. У цих проектах була відкрито заявлена ідея «архітектури, що говорить», всесторонньо розвинута у проекті утопічного міста Шо на соляних розробках Арк де Сананс. Працювати над проектом архітектор розпочав у 1770-их роках, проте опублікував його як цілість лише у 1804 р. Проект мав під собою реальне замовлення і частково був реалізований, але думка К.-Н. Леду вийшла далеко за межі поставленого завдання. Місто Шо – проєкція в архітектуру моралі Просвітництва періоду перед революцією. Малюючи свою мрію, К.-Н. Леду звертався до ідей античних філософів, енциклопедистів, до лозунгів масонів і проєктів фізіократів, які закликали до соціальних та економічних реформ. Обриси плану міста – два півкруги, розділені прямою смугою – К.-Н. Леду порівнював з траєкторією коловороту сонця (космічний символ, який був сповнений роялістським підтекстом – алюзії, що відсилала до короля-сонця) (рис. 4).



Рис. 4. **Круглі обриси плану міста як символ сонячного коловороту.** Проект ідеального містечка Шо. К.-Н. Леду (1780 р.), *перспектива*

Дух ідеального спільного життя відображений у назвах споруд: «Храм добродієвності» («Панаретеон»), «Храм любові», «Дім братерства», «Дім виховання», «Дім ігор». Місто Шо відображало соціальну модель майбутнього суспільства: у місті не було ні тюрми, ні лікарні, оскільки у майбутньому суспільстві не було місця злочинам та хворобам. Естетичне не мало для К.-Н. Леду самодостатньої цінності: він прагнув до вираження змісту, вважаючи, що «німа» архітектура не може повноцінно виконувати своє призначення, у яке завжди входить і виховна функція. Необов'язкові деталі, як лишні слова, лише заплутують зміст, тому він максимально спрощує і очищує форму, оголюючи обриси елементарних стереометричних тіл, де простота була пов'язана з моральними цінностями: оголена геометрія сама по собі виражала гідність. Проголошуючи доцільність, К.-Н. Леду надавав першість у призначенні споруд символічному вираженню функції: фасад майстерні майстра коліс виконаний у формі колеса, через циліндричний об'єм «будинку директора джерел річки Лу» пропущено струмок (рис. 5), кладовище згруповано навколо символу вічності – сферичного залу, Будинок бондаря у вигляді колеса. За задумом К.-Н. Леду, кожна споруда призначена не лише для тієї або іншої функції, але так само говорить про соціальну та моральну ціль: «Характер споруди, виражений у його типі, служить вдосконаленню та очищенню звичаїв» [1, с. 124–125; 4, с. 33–38; 7].

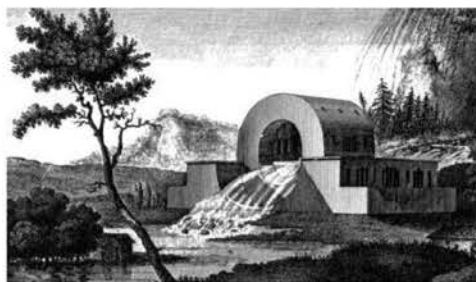


Рис. 5. **Символіка води: через циліндричний об'єм будинку пропущено струмінь води.** Будинок директора джерела річки Лу в ідеальному містечку Шо. К.-Н. Леду (1780 р.), *перспектива*

Своїм проектом міста майбутнього архітектор намагався довести, що архітектура повинна виховувати людей. К.-Н. Леду не лише облаштував світ як архітектор, але і створив його ідеальну модель як філософ. Експерименти К.-Н. Леду ніхто не продовжував, проте орієнтація на загострену виразність архітектури, яка стала загальною рисою у XIX ст., виходила саама з його проектів.

Найкурйознішим втілювачем ідеї «архітектура, що говорить» був Ж.-Ж. Лекьо – чудовий рисувальник та архітектор. Проте цю ідею він використовував буквально, створюючи дуже дивні проекти. Наприклад, двері до мисливського будинку прикрашалися головами диких звірів, а будівля корівника проектувалася у формі корови (рис. 6).



Рис. 6. Буквальний символізм «архітектури, що говорить».
Проект дверей до мисливського будинку. Ж.-Ж. Лекьо

Позбавлені містицизму та символізму своїх сучасників, вони як серйозна архітектурна не сприймалися. Таке безпосереднє, прямолінійне тлумачення «архітектури, що говорить» не дозволило Ж.-Ж. Лекьо зайняти значиме місце в архітектурному процесі свого часу. Але, незважаючи на це, він запропонував свій варіант інтерпретації цієї ідеї, який виявився у майбутньому не таким вже й безперспективним [6, с. 125–127].

Вплив теоретичних та паперових робіт архітекторів-візіонерів на сучасний та подальший розвиток архітектури був приголомшливий. У теорії архітектури вони відкрито заявили про те, що «архітектура говорить». По-суті, це була перша оформлена семіотична концепція в архітектурі, яка розглядала архітектуру як засіб соціальної комунікації, який має свою систему символів та знаків. Це була перша декларація архітектури як «тексту», написаного архітектором та адресованого споживачам, який вони мали правильно «прочитати». Їх паперові проекти мали величезне значення для розвитку архітектурної практики. Саме від них виходила тенденція використання величезних нерозчленованих площин стін, скупі прорізані отворами, монументальність та лапідарність об'ємів, поєднання абстрактної форми та ордерних мотивів, орієнтація на загострену виразність та символізм твору.

Розвиток концепції «архітектури, що говорить» у першій половині XIX ст.
У плюралістичній картині стильового розвитку першої третини XIX ст. відобразилися ці впливи. Зазвичай у вітчизняній історії архітектури цей період називають «періодом стилю ампіру» [8, с. 263]. Це надзвичайно дискусійне питання, воно потребує ґрунтовного перегляду, проте це не входить у завдання даної статті. Слід зауважити, що у західноєвропейській теорії архітектури термін «ампір» використовують лише для позначення стилю Наполеона I (про що мова буде нижче), а цей період розвитку називають «романтичним класицизмом»¹ (деколи «другим класицизмом», або «неокласицизмом»). Мова йде про те, що період першої третини

¹ Термін «романтичний класицизм» увів в історію архітектури у 1920-х роках австрійський дослідник Еміль Кауфман.

XIX ст. не був об'єднаний єдиним «стилем епохи», а пістрява картина являла собою «віяло» стилів, у яких домінуючим став принцип вибору прототипу. З цією проблемою вибору стильового прототипу для актуальної творчості був пов'язаний новий виток розвитку ідеї «архітектури, що говорить». Найяскравіше це було продемонстровано у формуванні «стилю ампір». Це був перший відверто еkleктичний та декоративний стиль, сформований «під замовлення» Наполеона I Бонапарта *Шарлем Персьє* (1764–1838 рр.) і *П'єром-Франсуа-Леонардом Фонтеном* (1762–1853 рр.). У 1804 р. Наполеон був оголошений «Імператором французів». Новий його статус імператора вимагав свого негайного закріплення в архітектурних символах. Розуміючи важливість спадкового зв'язку з греко-античними ідеалами революції, Наполеон звернув свою увагу на іншу античність – на могутній імперський Рим, оскільки прагнув до блиску та слави римських імператорів. Тому архітекторам французької Першої імперії наказано було брати за взірць форми Древнього Риму. «Стиль ампір» синтезував у собі не лише архітектурні ідеї імперського Риму (зокрема, типи будівель, ордер та емблематику), але й спадщину вітчизняного радикального класицизму: Е.-Л. Булле та К.-Н. Леду. Значно розширили сферу запозичень наполеонівські експедиції у Єгипет. Ампір став еkleктичним стилем, у якому стилістично різномірні мотиви, які йшли від римських прообразів, доповнених древньоєгипетськими мотивами та формальними експериментами візіонерської архітектури, були синтезовані у єдину змістовну єдність, стверджуючи понадчасовий імперський ідеал. «Стиль» проіснував недовго, обмежившись правлінням Наполеона Бонапарта з 1804 р. по 1815 р. За десятиліття існування збудовано було кілька монументальних творів, які стали символами «стилю ампір» та імперії Наполеона I. Вершиною стилю була Тріумфальна арка на площі Зірки (Ж.-Ф. Шальгрєн, 1806–1836 рр.), де римо-античні композиційні принципи були поєднані з досвідом передреволюційного паперового проектування: був відкинута приставний декоративний ордер, оголивши всю могутність величезної площини, оздобленої рельєфами на тему Французької революції (рис. 7).



Рис. 7. Вираження ідеї могутності імперії у символіці «стилю ампір». Тріумфальна арка на площі Зірки у Парижі. Ж.-Ф. Шальгрєн (1806–1836 рр.)

Другою «іконою» наполеонівського «стилю ампір» була церква Мадлен (П. Віньон, 1807 р.) – монументальний римський периптер, піднятий на високий цоколь та охоплений рядом коринфських колон. «Стиль ампір» відверто продемонстрував ті принципи, які згодом стали пріоритетними в архітектурі другої половини XIX ст.: можливість вибору та вільної інтерпретації історичних прототипів заради створення метафоричного архітектурного образу, домінування символічного начала в архітектурі над формальним та функціональним, використання виражальних можливостей інших видів мистецтв (зокрема, скульптури та монументального живопису) для підсилення інформативності архітектурного образу [1, с. 127–135].

«Стиль ампір» не був єдиним стилем першої третини XIX ст. Зокрема, німецькі та австрійські архітектори на протигагу романофільству Наполеона розвивали тему «героїчної

дорики», що теж було наповнено символікою про античне походження германської нації. Внутрішнє розшарування «романтичного класицизму» було стимульоване ростом самосвідомості національних культур. У цей час з'явилася романтична неоготика, яка трактувалася як виразник національної ідеї у Франції, Німеччині, Англії. У Росії пошук «національного стилю» вилився у неовізантизм. У багатьох архітектурних середовищах зростає зацікавлення неоренесансом через асоціативний зв'язок епохи Ренесансу з часом розвитку гуманістичних ідеалів. В комплексі це створило передумови для кульмінаційної репрезентації ідеї «архітектури, що говорить» у другій половині XIX ст.

Специфіка ідеї «архітектури, що говорить» у другій половині XIX ст. 1840-ві роки стали свого роду переломними моментом для розвитку архітектури. За десятиліття світогляд, проникнутий духом історизму, став домінувати у всіх сферах художньої діяльності, залучивши у це коло й архітектуру, де ідея «архітектури, що говорить» набрала нове дихання. Незважаючи на безліч завдань, які архітектура змушена була вирішувати у той час (типологічна революція, активне освоєння нових конструкцій та інженерних комунікацій, підвищення поверховості тощо), її символічний зміст залишався пріоритетним завданням, відокремленим від функціональної та конструктивної програм будівлі. Плацдармом для розвитку ідейної програми став фасад – місце зосередження безлічі знаків і символів, зрозумілих сучасникам. Про «ідейне значення» будівлі, закодоване в архітектурних формах, постійно говорили і писали філософи, теоретики та практики архітектури. Звичними були вирази на кшталт: «твір архітектури мусить бути не лише гарним. Але й мати свою ідею, проявлену у всій своїй цілісності», «мета будинку – його ідея, вона потребує всіма можливостями екстер'єру», «кожний твір архітектури повинен бути продемонстрований так, щоб форма свідчила про ідею» [9, с. 60]. Зокрема, Г. Фіхте писав: «Завданням архітектора є показувати людям образи світлого майбутнього, а тому діяти на людей виховуючи, щоб підготувати їх до стану ідеальної, універсальної культури» [10, с. 12].

Оповідна образотворчість не є властива архітектурі по своїй природі, а отже досягнення «розповідності» архітектури вимагало використання найрізноманітніших засобів. Найважливішим засобом демонстрації «архітектурної розповіді» став стиль (у тому формальному розумінні, яким він наділений був у XIX ст.). Принцип вибору другої половини XIX ст. легітимізував однакову цінність всіх історичних стилів, які використовувалися у нових для них контекстах. Проте символічний зміст форм історичних стилів не був загальноновідомий, тому його постійно старанно шукали на основі асоціацій з тим часом, коли історичний стиль виник. У світлі прагматичного інтелектуалізму сформувалося переконання, що звернення до того чи іншого стилю повинно бути визначене раціональним мотивуванням, яке відходило від конкретного архітектурного завдання. Таким чином були сформульовані специфічні символічні засади трактування кожного відомого історичного стилю. Наприклад: семантичним полем для відродження готики стало католицьке будівництво, будівництво ратуш (як спогад про час, коли містам було надано магдебурзьке право і, відповідно, виник новий тип громадської будівлі – ратуша), будівництво університетів (як асоціації з часом, коли виникли перші вищі навчальні заклади). Барокові форми знайшли своє застосування у будівництві видовищних, розважальних закладів, а також багатих віл, особняків, палаців, тому що бароко викликало асоціації з розкішшю, витонченістю, багатством. Найширшим був діапазон використання форм архітектури Ренесансу, оскільки було сформульовано кілька версій бачення часів Відродження: як часу розвитку освіти та духовного піднесення людини (тому у формах неоренесансу будували найрізноманітніші навчальні заклади), як час вільного розвитку міст (тому ці форми були найпопулярніші у житловому будівництві), час зародження банківської справи (форми флорентійського раннього Відродження були особливо популярні при будівництві фінансових закладів) і т. п. [10].

Історичний стиль, вибраний на основі асоціацій, був найважливішим, проте не єдиним засобом репрезентації ідеї «архітектури, що говорить». У цей процес виявилися залучені пластичний декор та декоративна скульптура. Пластичний декор став ілюстративний і кон-

кретизовував «тему» (тобто «тексту») архітектурного образу. Натуралістичною стала орнаментация: класична гірлянда була трансформована у старанно виліплений натюрморт з овочами і фруктами. Натуралізм та конкретика підпорядкували собі декоративну скульптуру. Скульптура на фасадах будівель в цілому не була новинкою, характерною лише для другої половини XIX ст., її достатньо було і у період класицизму. Проте, на фасадах класицистичних будівель з'являлися прекрасні фігури античної міфології, їх значення апелювали до вічних та абстрактних цінностей, вони були безособові і неперсоніфіковані. У другій половині XIX ст. ситуація була інакшою. Замковий камінь із символічною маскою – улюблений мотив класицизму – виявлявся портретним зображенням; скульптури на фасадах виявлялися цілком конкретними людьми або алегоріями, які мали значення лише на фасаді тієї будівлі, а поза нею ставали просто скульптурами. Для ще більшої конкретності деколи у композицію фасадів вводили тексти, які точно пояснювали, хто з відомих людей виліплений і що саме означає дана алегорія. Таким чином, пластичний декор та декоративна скульптура допомагали «прочитати» текст, тобто виявити функціональне призначення будівлі, її значення та роль у ієрархії міста та соціуму. Виникали складні нашарування додаткових змістів, алюзій, посилань [1, с. 188–190; 9, с. 67].

Ця тотальна «літературизація» архітектури була очевидна сучасникам. В. Гюго ще на початку 1830-х років констатував: «зодчество померло, померло безповоротно...». Воно підпорядкується правилам літератури, для якої само їх колись встановлювало» Літературних асоціацій був повний і класицизм. Проте, він зберіг успадковану від епохи Просвітництва пристрась до абстрактних значень. Культура другої половини XIX ст. ґрунтувалася на емпіричному знанні, а звідси – орієнтація передовсім на слово, вербальний образ, оповідь. Тому й підпорядкування архітектурної форми певному тексту, який мався на увазі архітектором чи замовником, ще більше поглибилося [1, с. 192].

Прикладів репрезентації ідеї «архітектура, що говорить» у другій половині XIX ст. можна наводити безліч: це будь-яка будівля (за винятком тих, де вирішувалися виключно утилітарні або інженерні завдання). На відміну від «романтичного класицизму», де ця ідея була втілена частково, у період історизму вона тотально охопила архітектурну творчість. Символами реалізації ідеї стали Опера у Парижі (Ж.-Л.-Ш. Гарньє, 1861–1875 рр.) (рис. 8), громадські будівлі ансамбля Рингштрассе у Відні (рис. 9) та багато-багато інших.



Рис. 8. Репрезентація ідеї розкоші і багатства в архітектурі історизму. Будівля Опери у Парижі. Ж.-Л.-Ш. Гарньє (1861–1875 рр.)



Рис. 9. Маніфестація ідеології католицизму у неоготичних будівлях. Вотивна церква на Рингштрассе у Відні Г. фон Ферстель (1865 р.)

Висновки. Концепція «архітектури, що говорить», народжена у передреволюційні роки у Франції, стала однією із найважливіших ідей, які супроводжують розвиток архітектури у XIX ст. Наділення зовнішнього вигляду будівлі особливим інформаційним змістом, спе-

цифічною ідеологією сприяли випрацьованої символічної архітектурної мови, яка ґрунтувалася на зрозумілих для сучасників символах і знаках. Якщо наприкінці XVIII – першій третині XIX ст. головним носієм символізму в архітектурі була проста геометрична форма, яка апелювала до глобальних та позачасових змістів, то у другій половині XIX ст. змінилися мета «архітектурного тексту» та розширився «архітектурний словник». Головним завданням «архітектури, що говорить» стало вираження «ідеї» будівлі, тобто її функціонального призначення та соціального значення у системах міського і суспільного життя. Основним засобом для досягнення мети став архітектурний стиль (у формальному його розумінні), який обирався за асоціаціями із подіями того часу, коли виник. Також у конкретизації «архітектурного тексту» особливу роль відігравала декоративна скульптура, яка стала надзвичайно натуралістичною. На відміну від класицистичної скульптури, яка оперувала міфологічними сюжетами, звернених до вічних та абстрактних ідеалів і цінностей, скульптура періоду історизму стала дуже конкретною. Ідея «архітектури, що говорить» не вичерпала себе у XIX ст. Вона супроводжує розвиток архітектури у XX ст., також залишається надзвичайно актуальною сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Иконников А. В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1997. – 557 с.
2. Kaufmann E. Architecture In The Age Of Reason Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France. – Harvard University Press, 1955. – 293 p.
3. 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. – 535 с.
4. Nerdinger W., Philipp K. J., Schwarz H.-P. Revolutions Architektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800. – Hirmer Verlag München, 1990. – 344 s.
5. Аркин Д. А. Архитектура эпохи Французской буржуазной революции / Д. А. Аркин – М.: Изд-во Академии Архитектуры СССР, 1940. – 79 с.
6. Kaufmann E. Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu. – American Philosophical Society, 1952. – 131 p.
7. Смолина Н. Идеальный город Шо и античная риторическая традиция: «Говорящая архитектура» Леду / Н. Смолина // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад – Восток: античная традиция в архитектуре». Выпуск 3. – М.: Architectura, 1994. – С. 71–79.
8. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ін.; За ред. В. І. Тимофійєнка. – К.: Техніка, 2003. – 472 с.
9. Krakowski P. Fasada dziewiętnastowieczna // Prace z historii sztuki. Z. 16. – Warszawa – Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1981. – S. 55–96.
10. Krakowski P. Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX. – Warszawa – Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1979. – 102 s.