

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ

УДК 72.01(03)

С. М. Лінда

Національний університет “Львівська політехніка”,
кафедра архітектурного проектування

МЕТОД СТИЛІЗАЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ ІСТОРИЗМУ

© Лінда С. М., 2015

У статті розглянуто метод стилізації в архітектурі історизму, де стилізація постає не лише як метод формоутворення, але і як спосіб репрезентації власного ставлення до минулого, як його семантико-аксіологічна інтерпретація.

Ключові слова: історизм, архітектура, стилізація, циклічна модель історичного руху.

Постановка проблеми

Архітектура історизму нерозривно пов'язана із практикою *стилізації* – наслідування і одночасного перетворення архітектурного прототипу. Витоки стилізації як методу архітектурної творчості сягають епохи Ренесансу, що зумовлено своєрідністю сформованої моделі історичного руху та ідентифікації свого часу та свого місця у ньому. Відтоді стилізація постійно супроводжує архітектуру історизму, змінюючи свої репрезентації.

Мета статті

Метою статті є з'ясувати причини стилізації як методу формоутворення в архітектурі історизму та виявити способи її репрезентації у різні періоди розвитку архітектури.

Стан дослідження проблеми

Стилiзацiя як основний метод в архiтектурi iсторизму поки що спецiально не розглядалася у фаховiй лiтературi, а факт її iснування поставав завжди як самодоконаний, який не потребує пояснення та з'ясування причин виникнення. Зважаючи на те, що проблема стилiзацiї в архiтектурi зараз постає як мiждисциплiнарна, для її аналізу у цiй статтi використано працi iсторикiв, лiтературознавцiв, фiлософiв.

Обговорення проблеми

Становлення стилізації як методу інтерпретації спадщини минулого. Стилiзацiя з'явилася в архiтектурi у добу Вiдродження. Новий час в iсторiї знаменувався змiною уявлень про час та про мiсце минулого i теперiшнього в iсторичному розвитку. Середньовiчнi християнськi (провiденцiалiстськi) схеми iсторичного процесу почали секуляризуватися, а релiгiйнi уявлення про час стали замiнювати науковими теорiями. Звiльнення уявлень про iсторiю вiд богословського трактування призвело до того, що одиницi часу диференцiювалися та наповнилися конкретним iсторичним змiстом. Утiм, найважлившим було те, що ще вiд епохи Вiдродження в iсторичнiй свiдомостi вкоренилася *рiзниця мiж минулим, теперiшнiм та майбутнiм* [1]. Формування вiдчуття iсторичної дистанцiї та розрiзнення темпоральних модусiв часу стимулювали, як пише М. Барг (1979), усвiдомлення поняття епохи – часу, протягом якого вiдбуваються якiснi перетворення

соціально-історичної реальності, перехід її в інший якісний стан. Ренесанс усвідомлював себе саме такою епохою [2].

Доба Відродження запропонувала *циклічно-прогресивну модель історичного руху*, пов'язавши їх із законами природи: оскільки розквіт і занепад є всезагальними законами природи, то вони розповсюджуються і на суспільство. Згодом ідея була уточнена: підйоми і спади у розвитку цивілізацій визначаються поведінкою людей, які в одні періоди наближуються до природи, зумовлюючи тим самим фазу підйому, а у інші періоди – віддаляються від неї, провокуючи занепад. Також була “задана” верхня межа циклічного розвитку – античний час. Таким чином, не лише цикл розвитку, але і його амплітуда вже задані історично встановленими межами, і Відродження здатне наблизитися до рівня духовних завоювань античності [3]. В історичній свідомості змінилося ставлення і до теперішнього, яке стало розглядатися як перехід від минулого до майбутнього. Тим самим теперішнє з чогось нерухомого, застиглого, незмінного, як у Середньовіччі, стало провідним моментом історичного процесу, зосередження всіх часів – минулого та майбутнього [4].

Отже, у циклічній концепції часу доби Відродження античності надавали особливого значення: межа досконалості. У цей час гуманісти сформували особливе міфологізоване ставлення до “священної” чи “осяйної” Античності, яка була “схована” і “спотворена” темними віками християнського Середньовіччя: “Але, якщо можна, ця осяйна і священна античність відтоді стає чимось на зразок ідеальної моделі для наслідування, то можна твердити, що саме у цей момент вона (ця античність) виокремлюється та усвідомлюється як “інакшість” – тобто завдяки віддаленості у часі проявляється та визначається її відмінність. Іншими словами, починає складатися поняття історичної дистанції” [5]. Цей висновок С. Шліпченко ґрунтується на дослідженнях Е. Панофскі. Для Е. Панофскі саме відчуття цієї дистанції та “інакшості” позбавляє статусу реальності античність, “відкриту” Ренесансом (античність є опосередкованою, а посередник – дистанція). Ця “дистанція”, створена Ренесансом, “позбавила античність її реальності, класичний світ став об’єктом пристрасної ностальгії, яка знаходить своє символічне вираження у новопосталому, оживленому – після п’ятнадцяти століть – такому чарівливо-заманливому образі... На класичне минуле тепер чи не вперше дивилися як на цілісність, відрізану від теперішнього, як на ідеал, до якого треба прагнути”. Тобто, світ античності помер, проте померлі, а згодом воскреслі душі мають переваги “безсмертя і всюдисутності” [6]. Майбутнє, осяєне світочем минулого, постало як прекрасний, довершений образ, а історія відтепер стала сприйматися не як приреченість (як трактувалася історія з точки зору догмату про провіденційність у Середньовіччі), а як *відкритість, можливість вибору*. Власне, *нове розуміння часу, як неперервного розвиткового історичного процесу*, і стало визначальним моментом у формуванні парадигми історизму у добу Ренесансу.

Це розуміння відкритості, можливості подальшого розвитку і, зрештою, оптимістичний антропоцентризм Ренесансу та усвідомлення людини як творця історії, стали імпульсом до нового ставлення до античної спадщини: це взірць, проте його потрібно наслідувати. Л. Баткін (1989), утім, ставить запитання: а в у чому ж полягала для гуманістів проблема “наслідування” древніх? Адже античних авторів наслідували і до гуманістів протягом попередньої тисячі років? Відомо, що античність завжди зримо і незримо була присутня у житті середньовічної людини. Тексти середньовічних схоластів були переповнені цитатами античних авторів. Проте використання античного надбання у Середньовіччі з погляду сучасності було дуже специфічним: наприклад, середньовічні автори вставляли у свої твори фрагменти античних текстів без жодних посилань, що сьогодні інтерпретується як компіляція або плагіат. Але у Середні віки це трактувалося по-іншому, що добре відомо медіавелістам. Л. Баткін (1989) пише про середньовічну схоластичну ситуацію, коли межа, яка відділяла свій текст від чужого, принципового значення не мала: “... це не означає, що середньовічний письменник про таку межу взагалі нічого не знав або що така ситуація виключала авторське самолюбство. Проте це означає, що таке самолюбство не могло ґрунтуватися на ідеї особистої творчості та самовираження. Навіть висловлюючись по-новому, ... середньовічний письменник проводив анонімну або всезагальну істину. Особисте досягнення автора, як і весь християнський “персоналізм” загалом, в тому і полягали, щоб досягнути найбільшої адекватності абсолюту і, отже, найбільшої і без того високо оціненої надособовості... Думки та слова відходили прямо чи опосередковано до єдиного, божественного джерела. У цьому значенні поняття авторства не існувало. Будь-яку думку природно було вписати або вставити у

текст без посилання. “Загальне місце” належало всім і кожному, його не можна було вкрасти, а лише перенести. Цитата, не виділена як така, зовсім не присвоювалася і не приховувалася, вона, ніби бродячий монах, сама знаходила нічний притулок” [7].

У середині XIV ст. на початку італійського Відродження ситуація змінилася: проблема “imitatio” (імітації) постала абсолютно усвідомленою [8]. Аналізуючи творчість Петрарки, Л. Баткін (1989) приходиться до висновку, що відправним пунктом для ренесансних пошуків культурної самовизначеності щодо античності стала тема не анонімного цитування, а наслідування, проте інтерпретована так, щоб вийти за межі наслідування: засіб парадоксально використовувався заради мети, яка була йому протилежною. Для того, щоб по-справжньому наслідувати античності, необхідно було мати “своє власне” і “нове”, яке б давало б про себе знати якраз на рівні та глибині засвоєння класичної спадщини: тобто, ціль – “своє власне” – була поруч з тим засобом здійснення того, що було засобом для неї. Оригінальність та наслідування, ціль та засіб: “Петрарка хотів такої античної поезії, яка б нагадувала би про античність, проте її повторення ніяк би не була. Потрібно придумувати подібне, але не те саме, а своє” [9]. Такої ж думки притримується Е. Гарен, який стверджує, що звернення гуманістів до найрізноманітніших філософським та літературним традиціям античності, їх критичне сприйняття, усвідомлення різноманіття древньої культури сприяли випрацюванню їх власних позицій [10].

У XV ст. також формулюється ідея про можливість перевершення античності. Наприклад, Колюччо Салютаті був переконаний, що Петрарці складно знайти рівних навіть в античності. А пізніше: “...стали вважати свій власний вік “золотим” і навіть стали, зберігаючи благоговіння до античності, дивитися на неї із незалежною гідністю. Але лише тому, що вважали себе, так би мовити, більше “античними”, ніж була сама античність. Вимірювали та співвідносили себе з ідеальним минулим” [11]. Приблизно у другій третині XVI ст. поступово розповсюджується думка про перевагу над античністю епохи загалом, утім, вона ґрунтується вже на інших зіставленнях: на відкритті Нового Світу та технічних досягненнях. Італійці задовольняються усвідомленням, що з честю витримують або, навіть, виграють змагання [12]. Доба Відродження оптимістично та самонадіяно розмістила свій час на вихідній лінії, не сумніваючись у можливості досягнення та перевершення величі древніх. *Античність та Ренесанс однаково були інтерпретовані як “золота доба”*. Проте перевершити древніх можна було лише наслідуючи та переосмислюючи їх.

Розмірковуючи на типом розвитку культури Ренесансу, Л. Баткін (1989) вводить термін “стилізація”: “Ось, звичайно, необхідний термін. Люди культури Відродження його не використовували, так як вони не використовували термін “особистість”. Вони не обговорювали проблем особистості, проте їх цікавило “різноманіття”. Вони не обговорювали проблем “стилізації”, але у центрі їх уваги було вільне наслідування для досягнення власних цілей, самовиявлення засобом добре розрахованої парафрази. Це не було ні епігонством, ні слідуванням древньому канону, який приймався без обговорення, не приписуванням тексту анонімному автору, ні підсвідомою підміною, викривленням, варваризацією античних структур у західному та візантійському середньовіччі. Це було чимось принципово відмінним від всього перерахованого, а саме стилізацією” [13]. Відомо, що за таку “підробку” під іншу культуру італійських гуманістів згодом було прийнято критикувати за “штучність”, “холодність”. Проте, саме стилізаторство послужило “надзвичайно вдалим історичним виходом із традиціоналістського середньовіччя, у ньому – конструктивний зв’язок “відкриття античності” з обґрунтуванням суверенної індивідуальної творчості. Нескладно помітити, що ренесансне придумування “під античність” значно відрізнялася від того, чим була стилізація пізніше, чим вона стала в XIX–XX ст.ст. Але так чи інакше, Відродження скористалося нею, очевидно, *вперше* в історії світової культури, відштовхнувшись від античності заради власного стрімкого злету” [14].

Імітаційна стилізація. Отже, у добу Ренесансу можна спостерігати першу репрезентацію стилізації – візуального максимального наближення та одночасної інтерпретації зразка. На відміну від прямого репродукування грецьких взірців, як, наприклад, в епоху Стародавнього Риму, що не передбачала самовираження, стилізація доби Відродження є немислима без рефлексії, оскільки лише у такому випадку вона може претендувати на звання методу творчості. Одночасно, як метод, вона є складною для пояснення: “... Це було не епігонство, ні слідування древньому канону, який приймався без обговорення, ні приписуванням тексту анонімом авторитетному автору, ні

несвідомою підміною, ні спотворенням, варваризацією античних структур у західному чи візантійському середньовіччі. Це було чимось принципово відмінним від всього перерахованого, а саме стилізацією” [15]. Стилiзація не була прямим повторенням, “списуванням”, а тонкою парафразою, помітити яку міг би лише фахівець. Ця прихованість повторення означала, що не взірць розпоряджався творцем, а творець взірцем, вибудовуючи з нього щось таке, що було і подібне, і не подібне до першоджерела, проте виражало власний задум. Специфікою стилізації виступило також одночасне звернення до різних прототипів та взірців. Такий плюралізм першоджерел, кожен з яких окремо є недостатнім, проте не поступається іншим, створював умови певної творчої “незалежності”, оскільки нормою виявлявся не той чи інший прототип, а швидше перехід від одного взірця до іншого. У цьому нескінченному переході, у русі між подібно-неподібними прототипами звільнялося місце для утвердження нової індивідуальності.

Теоретичні підвалини стилізації в архітектурі сформулював видатний теоретик епохи Відродження Леон-Батист Альберті (1404–1472), для якого: “Провідною теоретичною проблемою стало встановлення зв’язку між існуючою архітектурною формою, запозиченою у римлян, і новим функціональним змістом, який ця форма повинна була символізувати” [16]. Для Л.–Б. Альберті архітектура стала системою знаків, мовою, яка несла соціальні та культурні змісти, оперуючи формами римської античності. Власним розумінням римського ордеру керувався архітектор, створюючи проект палаццо Руччелай у Флоренції (1446–1451). Архітектор зобразив ніби проекцію на стіну ярусами розташованих ордерів Колізею, трансформувавши колони у тонкі пілястри (рис. 1). Цей декор лише зображав ідеальну тектоніку класичного ордеру відомого римського прототипу, наповненого антропоморфними асоціаціями [17].

Найзначнішим майстром пізнього Відродження був Андреа Палладіо (1508–1580), який поєднав особистий суб’єктивізм із “вічними” цінностями класичної архітектури. А. Палладіо заявив про себе як про великого зодчого робіт, де синтезував уявлення про красу і гармонію, почерпнуту з римської античності, з новою типологією будівель. В основу пластичної розробки лоджії дель Капітаніо у Віченці (1571) лягла тема римської тріумфальної арки, переосмислена у великий ордер: могутні напівколони композитного ордеру об’єднують два поверхи будівлі, капітелі продовжені розкріповками антаблементів (рис. 2).



*Рис. 1. Імітаційна стилізація Палаццо Руччелай у Флоренції (Л.–Б. Альберті, 1446–1451)
Інтерпретація теми ярусного розташування ордерів Колізею на площині фасаду палаццо*



*Рис. 2. Імітаційна стилізація Лоджія дель Капітаніо у Віченці (А. Палладіо, 1571)
Нове тлумачення теми римської тріумфальної арки*

Зважаючи на практику “imitatio” – імітації, яка стала ідеологічною основою практики стилізації доби Ренесансу, такий тип стилізації названий *імітаційною*. Її особливість полягає в специфіці інтерпретації прототипу, де він змінюється, проте залишається впізнаваним, виражаючи індивідуальність творчого задуму. Імітаційна стилізація втілює одночасно захоплене та прагматичне ставлення до минулого, де минуле постає взірцем, гідним для інтерпретації та “матеріалом” для вдосконалення.

Романтична стилізація. З доби Відродження практика стилізації стає звичним інструментарієм у руках архітекторів, проте вона також змінюється і репрезентується щораз по-новому, відображаючи специфіку розвитку загальнокультурного контексту.

Протягом XIX ст. трансформується ставлення до історії (вірніше, до її трактування). Наприклад, співвідношення теперішнього та минулого у романтичній спадщині XVIII–початку XIX століть виявилося набагато складніше, ніж у добу Ренесансу. Романтична ідея не зводилася до культу минулого. Культ минулого заради минулого – це явище також мало місце, проте воно було специфічне лише для консервативного романтизму. Предметом же інтересу романтиків став взаємозв'язок теперішнього та минулого, таємниче взаємопроникнення спогадів та передчуттів минулого у майбутнє. Романтики брали за основу слова Новалиса, який писав: “Надаючи речам повсякденний вищий смисл, речам звичний – привабливість таємничості, відомому – величність невідомого, кінцевому – видимість безконечно, – я романтизую їх” [18]. Власне, це й була головна установка романтичної історіографії – романтичне перетворення минулого.

Романтики почали використовувати прийом, який згодом був названий технікою “вживання”, випрацювавши свій власний історичний метод – заглиблення, переживання історичних подій як власного життя. Згідно з вигаданим для себе Ж. Мішле неологізмом, він став “воскресителем”. Романтики ввели в історіописання поняття краси як вищої реальності, історичної таємниці, мовчання. Історик-романтик не особливо турбувався про достовірність, а ще менше – про пояснення подій. Ф. Шлегель як одне з правил історичного дослідження висунув принцип “Не потрібно все пояснювати”. Т. Карлейль стверджував, що йому не потрібно занадто занурюватися у джерела, щоб виразно побачити минуле, яке розчинене у димці століть” [19]. У першій половині XIX ст. формується школа романтичної історіографії, результатом діяльності якої стають тисячі томів творів про минуле, свідомо заснованих на мобілізації емоцій та уяви. Тоді як історична традиція Нового часу вчила писати просто та зрозуміло, історики романтичної школи ввели у практику історичного твору риторику художньої літератури [20]. Як зазначено вище, минуле стало трактуватися як таке, що заслуговує уваги та вивчення, ще в епоху Відродження. Проте історична інтерпретація минулого, прагнення проникнути у його атмосферу і відтворити її як іншу, не подібну на теперішню, – це надбання романтиків. Якщо до XIX ст. історики намагалися вивчати “що було” (“насправді” чи “не насправді”), то у межах романтичного підходу вивчали “як це було” (і не обов'язково насправді). Історики-романтики створювали емоційно забарвлене, суб'єктивне минуле, яке відрізнялося від теперішнього. Вони вільно і рівноправно використовували опис, пояснення, уяву та вживання [21].

Загальне романтичне бачення історії вилилося у могутню хвилю романтизму у всіх видах мистецтв. Наприклад, Й.-Й. Вінкельман абсолютно у дусі романтизму свого часу він писав: “Лише той володіє чарівною паличкою, здатну викликати минуле до нового життя, хто може зрозуміти його із середини і розкрити таємницю його органічного виникнення. Щоб досягнути цього, необхідно самому віродитися, розчинившись в ідеалах далеких часів”. Поняття “відродження” у Й.-Й. Вінкельмана виникло в абсолютно новому сенсі, відмінному від Ренесансу, що вело до формування нової вимоги до творця. Це пізніше сформулював Б. Кроче: “необхідно відтворити загальний стан свідомості, у якій виник і виявляв дію художній твір, для того, щоб пізніше це звести, наскільки можливо, до його зовнішніх і внутрішніх причин” [22]. Романтизм проник у всі сфери культурного та мистецького життя, розкрившись у живописі у творах Ф. Гойя, Т. Жеріко, Е. Делакруа, К.-Д. Фрідріха; в музиці у творах Ф. Шуберта, І. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона.

В архітектурі романтизм через специфіку образотворчих засобів вилився у феномен *романтичної стилізації*. Фасади будівель також демонстрували чуттєве, суб'єктивне відношення до історії: нею захоплювалися, її переживали, проте, прецизійність цитування елементів архітектурних форм жодного значення не має. Тому точно відтворені деталі поєднувалися у мальовничі композиції, ніби “нагадуючи” про певний момент історичного минулого. Прикладом романтичного бачення свого минулого є рання неоготика, поширення якої у першій половині XIX ст. обмежилось Францією та Англією. Неоготика вперше з'явилася у сакральному будівництві, де у відродженні готичних форм вбачали символічні цінності, пов'язані із традиціями католицизму. Вперше таке

бачення готики репрезентували у 1636–1656 роках бенедиктинські монахи конгрегації Сен-Мор, які спорудили у “готичному стилі” монастир Сент-Вандріль. Імітації готики були популярні в Англії – країні, де готичні традиції ніколи не забувалися надовго. Н. Певзнер вважає, що першою неготичною будівлею була бібліотека коледжу Сент-Джон в Оксфорді (1624). З 1714 р. по 1729 р. англійський архітектор Ніколас Ховксмур збудував у Лондоні у неготичному “дусі” шість англіканських церков, архітектура яких мала виразні ознаки готичності, трактованої як “відчуття”, “вживання в образ”. Досліджень та точних обмірів готичних об’єктів ще не було, тому архітектор “уявляв” готику, формуючи образ, настрої готичності. Таким прикладом є церква Св. Георгія, в архітектурі якої готичні елементи переплелися з романськими та ренесансними мотивами (рис. 3).

Готиці у період романтизму належить, безумовно, провідна роль. Проте романтизувалися архітектурні варіації на теми інших древніх культур, наприклад, Стародавнього Єгипту. Єгипетські мотиви не були пов’язані в європейській архітектурі з якимись конкретними історичними періодами та подіями, тому їх інтерпретація відбувалася, як правило, на основі поєднання з класицистичними композиційними схемами. Таким прикладом є Царські ворота поблизу Петербурга, споруджені у 1827–1830 рр. за проектом А. Менеласа (рис. 4). Ворота являють собою пропілеї – в’їзд у Царське Село зі сторони Петербурга. Масивним пілонам, що обрамляють вхід, надано єгипетських рис. У пілонах розташовані кам’яні караульні, завершуються вони чавунними карнизами, які прикрашені зображеннями сонячних дисків та зміїних голів. Із зовнішньої сторони ворота облицьовані чавунними плитами із тридцятьма зображеннями різних сцен з єгипетської міфології. Єгипетські мотиви потрактовано вільно та суб’єктивно, оскільки важливою була не архітектурна “правдивість”, а настрої, стан таємничості та романтичності.



*Рис. 3. Романтична стилізація. Церква Св. Георгія у Лондоні (Н. Ховксмур, 1714–1729)
Еклектичне поєднання готичних елементів із романськими та ренесансними*



*Рис. 4. Романтична стилізація. Єгипетські ворота у Царському Селі біля Петербурга (А. Менелас, 1827–1830)
Романтична вільна варіація на тему древньої культури*

Романтична стилізація в архітектурі кінця XVIII – першої половини XIX ст. стала втіленням емоційного та асоціативного відношення до минулого, яке мало надзвичайно важливе значення для теперішнього та майбутнього, проте важливою була не точність цитування, а суб’єктивне і настроєве переживання минулого.

Аналітична стилізація. У 1830-х роках минуле у суспільстві знову стали осмислювати по-іншому. Ідея прогресу почала домінувати у суспільстві. Вона стала вірою і, зрештою, догмою й почала служити легітимації політичних дій, панування та влади. Е. Фромм писав: “Великі Обіцянки Безмежного Прогресу – передчуття панування над природою, матеріального достатку, найбільшого щастя для найбільшого числа людей та необмеженої особистої свободи – живили надію і віру поколінь із самого початку індустріального віку” [23]. Еволюціоністська метафізика кінця XIX ст. вважала, що всі процеси, які розгортаються у часі, є прогресивними за своїм характером і історія є

прогресивною вже тому, що являє собою ланцюг подій, які розгортаються у часі. Отже, суспільний прогрес розглядався лише як один із варіантів прогресивного розвитку історії. Саме еволюціонізм став стрижневою ідеєю, яка супроводжувала XIX ст. Розвиток, еволюція – ключові поняття мислення того часу. Саме майбутнє, а не теперішнє, складає у цю епоху смисловий та організуючий центр потоку часу. Отже, циклічна концепція суспільного розвитку, яка була розвинена у добу Ренесансу, змінилася *лінійною еволюційною концепцією*. Всі періоди минулого були однаково важливі та значимі для сьогодення та майбутнього. Для того, щоб зрозуміти теперішнє, необхідно було докладно вивчити та проаналізувати минуле, оскільки саме у минулому був ключ до розуміння. Таке нове бачення суспільного процесу відобразилося в архітектурі.

С. Банн, порівнюючи репрезентації історії, зазначає, що якщо у XVIII ст. історію розуміли як “правдоподібність” – “ *vraisemblance*” – то у другій половині XIX ст. репрезентації історії стали претендувати на статус “*vérité*” – “правди” (як такої): “В історичних репрезентаціях XVIII ст. був присутній розрив між речами та їхніми значеннями, то у XIX ст. історики працювали над тим, щоб знищити цей розрив між річчю і образом, відтак і репрезентація стає тим, що, власне, “відбувалося насправді” [24]. Історики поділяли відому думку німецького історика Л. фон Ранке, який декларував, що “завдання історичної праці полягає у точній репрезентації фактів”, а завдання історика лише описувати події “так, як це було насправді” (“*wie es eigentlich gewesen war*”) [25].

Отже, вже у середині XIX ст. спостерігається доволі швидкий перехід від техніки художнього відтворення картини минулого, яка мобілізує емоції читача, до створення аналітичних конструкцій системи соціальної реальності, модельних чи наративних, у межах або на тлі яких історики вирішували конкретні завдання. Вже вважалося, що минуле не можна повернути через прочитання або тлумачення. Розмови про “творення” або “воскрешення” замінили сухими і цілком науковими розмірковуваннями про об’єктивність репрезентації або реконструкції [26]. Завдяки цьому у другій половині XIX ст. розпочинається становлення наукової історії з опорою, передовсім, на позитивістський підхід до проблеми соціальної реальності.

З історизмом XIX ст. був поєднаний загальний саєнтизм, а тотальна раціоналізація менталітету суспільства відобразилася в мистецьких репрезентаціях. Мистецтво, яке до XIX ст. виступало як результат поєднання почуття та досконалого ремесла, стало продуктом синтезу різноманітних емпіричних знань, почерпнутих, передовсім з історії та філософії. Науковість та інтелектуалізація мистецтва стало явищем поширеним у XIX ст. У 1801 р. Стендаль писав своїй сестрі: “Читай багато, оскільки вік дев’ятнадцятий буде правдоподібно ще теоретичнішим, ніж попередній” [27]. Загальна інтелектуалізація стимулювала розвиток наукової археології, що безпосередньо відобразилося в архітектурі. Знання тепер зайняли місце інтуїції, що не завжди тішило сучасників. Т. Пайздерський у 1908 р. писав, що: “...(архітектура – С.Л.) з мистецтва зрозумілого, яке зверталось до життя, стало сухою наукою, яка міряла лінійкою та циркулем видатні досягнення минулих епох” [28].

Розвитку нового методу стилізації сприяла ситуація активного розвитку теорії стилю в архітектурі. Відомо, що розуміння поняття стилю, яке склалося у архітектурній теорії і практиці у XIX ст., було доволі вузьким. Визнання головним критерієм стилю критерій художньої форми зумовило формування в архітектурній практиці розуміння архітектурного стилю як певної композиції із точно відтворених архітектурних форм, деталей, мотивів, характерної орнаменталізації, а проектування споруди у тому чи іншому стилі було зведене до завдання точно відтворити “стильні елементи”. Найважливішими творчими завданнями архітекторів другої половини XIX століття стало вивчення історичних стильових прототипів, розробка методів їхнього використання у архітектурно-будівельній практиці. Все це стосувалося архітектурних репрезентацій, про що багато писали і говорили. Вже на початку XIX ст. Ж.-Н. Дюран стверджував, що архітектура є разом і мистецтво, і знання. А віденський професор історії мистецтв Рудольф фон Ейтельберг писав, що “романтизм, який спирається на суб’єктивізм, сьогодні став неможливим у віденській архітектурі... Архітектори прагнуть створювати стиль на наукових засадах, використовуючи старанно дібрані елементи”. Таким чином, архітектори виступали одночасно й істориками архітектури, й творцями [28].

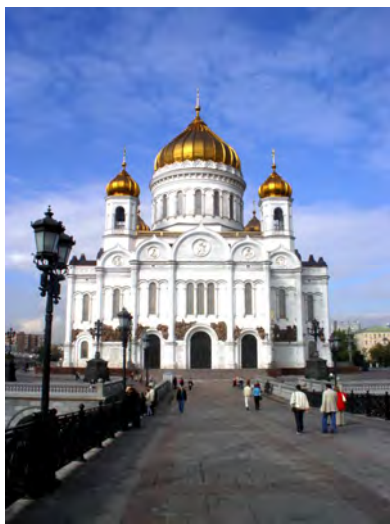
Минуле на фасадах будівель поставало як старанно скомпонований асамбляж ретельно дібраних та обдуманих елементів. Точність цитування віталася, близькість до взірця і вміле перекомпонування взірця стали головними ознаками високої майстерності та професіоналізму. Цей варіант трактування стилізації отримав назву “аналітична стилізація”.

Про цей варіант стилізації у спеціальній літературі написано чимало. Як характерний приклад можна навести практику “археологічної неоготики”, яка набула поширення у другій половині XIX ст. і прийшла на зміну романтичному баченню Середньовіччя. Неоготика еволюціонувала від емоційної гри з атрибутами “готичності” на початку XIX ст. до точних академічних стилізацій у другій половині століття. Одним із найзначніших об’єктів археологічної неоготики була Вотивна церква у Відні (1856–1879), створена за проектом Генріха фон Ферстеля, яка стала зразком для чисельних повторів і запозичень (рис. 5).

Прагнення до точного відтворення архітектурних деталей та мотивів на фасадах будівель не виключало і “творчий елемент” з архітектурної практики, який міг полягати у зміні значення деталей у цілісній композиції, у комбінуванні форм з різних прототипів, проте завжди із збереженням вірності прототипу. Слід наголосити і на тому, що, на відміну від романтичної стилізації, де еклектичне поєднання форм із різних джерел відбувалося інтуїтивно та емоційно, аналітична стилізація передбачала “наукове” обґрунтування можливості такої комбінації. Згадати можна “російсько-візантійський стиль” К. Тона (рис. 6) або “стиль Другої імперії”, який виник у Франції часів Наполеона III. Треба зауважити, що практика аналітичної стилізації часто входила у суперечності із реальними потребами та новими конструктивними можливостями. Прикладом чого є ратуша у Філадельфії, зведена у “стилі Другої імперії” у 1897–1901 рр. за проектом шотландського архітектора Дж. Мак Артура (рис. 7). Монументальні форми “стилю” суперечили просторовій структурі будівлі та використаним технологіям, у результаті чого точно цитовані ренесансно-барокові форми були спотворені невластивими пропорціями.



*Рис. 5. Аналітична стилізація.
Вотивна церква у Відні
(Г. Фон Ферстель, 1856–1879)
Зразок прагнення до точності
у відтворенні прикладів
французької готики XIV ст.*



*Рис. 6. Аналітична стилізація.
Храм Христа Спасителя
у Москві (К. Тон, 1839–1883)
Приклад офіційного трактування
народності в архітектурі,
вираженої через комбінацію
точно відтворених форм руської
та візантійської традицій*



*Рис. 7. Аналітична стилізація.
Ратуша у Філадельфії, США
(Дж. Мак Артур, 1897–1901)
Проблематичність реалізації
принципів аналітичної стилізації
у специфічних типах громадських
будівель, що викликає спотворення
масштабів та пропорцій*

Отже, метод аналітичної стилізації спирався на принцип наукового та раціонального осмислення архітектурного минулого, де акту творчості завжди передував акт пізнання та

обґрунтування вибраного рішення. Така практика, характерна для другої половини ХІХ ст., була пов'язана із формуванням лінійної еволюційної концепції суспільного розвитку, згідно з якою кожен період історичного розвитку був однаково важливим для процесів сьогодення, а тому повинен був бути вивченим, проаналізованим та систематизованим.

Висновки

Метод стилізації завжди ґрунтується на принципі використання прототипу, проте важливо усвідомлювати, “що цей прототип означає” у сенсі ціннісному, аксіологічному. Наприклад, у добу Ренесансу антична спадщина визнавалася зразком досконалості, проте можливим для досягнення і, навіть, перевершення. Це стимулювало специфічне використання римських прототипів в актуальній практиці, де їх змінювали та перетворювали, “імітуючи” взірець, проте демонструючи його по-новому, по-своєму, репрезентуючи практику імітаційної стилізації. Взірець впізнався і не впізнався, демонструючи міцний, але невловимий зв'язок із минулим. У другій половині ХVІІІ – початку ХІХ ст. хвиля романтизму, охопивши не лише мистецтво, але й науку, поглинає архітектуру. Важливим стає емоційне, суб'єктивне ставлення до прототипу. Не правда про архітектурний образ минулого, а хвилююче враження від минулого стають найважливішими творчими критеріями, формуючи ідеологію романтичної стилізації. Середина та друга половина ХІХ ст. пропонують нову практику стилізації – аналітичну. Минуле стає тепер джерелом не суб'єктивної оцінки та емоцій, а ретельного вивчення й аналізу. Еволюційна лінійна концепція суспільного розвитку була трансльована в архітектурну творчість та вилилася у визнання рівності та важливості всіх архітектурних епох минулого, які стали однаково цінні для теперішнього. Отже, стилізація в архітектурі історизму постає як складний феномен, поява якого є детермінована темпоральними уявленнями епохи та її самооцінкою у контексті цілісного історичного процесу. Метод стилізації виникає у мистецтві (й архітектурі) тоді, коли усвідомлюється своя “іншість” від минулого, проте визнається цінність минулого для теперішнього. У зв'язку з тим, що кожна епоха по-іншому осмислювала та оцінювала минуле, стилізація щоразу набувала специфічних рис.

Розглянуті у статті приклади стилізації можуть бути доповнені особливим методом модернізованої стилізації, який сформувався на межі ХІХ та ХХ ст., специфічним варіантом постмодерністської стилізації.

1. Савельева И. М. *История и время: в поисках утраченного* / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 199. 2. Барг М. А. *Эпохи и идеи: Становление историзма* / М. А. Барг. – М.: Мысль, 1987. – С. 104. 3. Савельева И. М. *История и время: в поисках утраченного*. – С. 297–298. 4. Маликова Е. А. *Историческое время: содержание и основные формы: дисс. ... канд. фил. н.: 09.00.01* / Елена Александровна Маликова; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования “Башкирский государственный университет”, Уфа. – Уфа, 2011. – С. 73. 5. Шліпченко С. Ю. *Записано в камені: короткі інтервенції в історію та теорію архітектури* / С. Ю. Шліпченко. – К.: Видавничий дім “Всесвіт”, 2009. – С. 141. 6. Иконников А. В. *Историзм в архитектуре* / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1997. – С. 20. 7. Баткин Л. М. *Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности* / Л. М. Баткин. – М.: Наука, 1989. – С. 34. 8. Там само. – С. 35. 9. Там само. 10. Гарен Э. *Проблемы итальянского Возрождения* / Э. Гарен. – М.: Прогресс, 1986. – С. 15. 11. Баткин Л. М. *Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности*. – С. 42. 12. Там само. – С. 45. 13. Там само. – С. 47–48. 14. Там само. 15. Там само. 16. Лебедева Г. С. *О девальвации “классического” в послевоенной советской архитектуре* / Г. С. Лебедева // *Вопросы теории архитектуры. Архитектурное сознание ХХ – ХХІ веков: разломы и переходы*. – М.: Эдиториал, УРСС, 2001. – С. 104 – 145. 17. Иконников А. В. *Историзм в архитектуре*. – С. 36–38. 18. Новалис. *Афоризмы и фрагменты [1798]* // Г. Шульц. *Новалис; пер. с нем.* – Челябинск: Урал LTD, 1998

[1969/1996]. – С. 302–303. 19. Савельева И. М. История и интуиция: наследие романтиков / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – Препринт WP6/2003/06. – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – С. 25. 20. Савельева И. М. История и интуиция: наследие романтиков. – С. 13. 21. Савельева И. М. История и интуиция: наследие романтиков. – С. 17. 22. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр; пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесл. В. В. Бибикина. – СПб.: Аxioma, 2000. – С. 14–15. 23. Савельева И. М. История и время: в поисках утраченного. – С. 302. 24. Шліпченко С. Ю. Записано в камені. – С. 76. 25. Савельева И. М. История и интуиция: наследие романтиков. – С. 35. 26. Савельева И. М. История и интуиция: наследие романтиков. – С. 34. 27. Krakowski P. *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*. – Warszawa – Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1979. – S. 75. 28. Krakowski P. *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*. – S. 5. 29. *Ibidem*, S. 72.

S. Linda

Lviv Polytechnic National University,
Design and Architecture Basis Chair

STYLIZATION METHOD IN HISTORICISM ARCHITECTURE

© Linda S., 2015

The historicism architecture is strongly connected with *stylization* practice – inheritance and in the same time transformation of architectural prototype. The sources of stylization as an architectural art method come from the Renaissance era. This is caused by the historic movement formed originality and by the identity of own time and own place in it. Since then the stylization always comes with the historicism architecture, changing it's representations.

Stylization as the historicism architecture main method is not reviewed in professional literature yet. And the fact of it's existence is always in completed state and does not need any explanation or origins definition. Taking into account that the stylization problem currently is the inter-branch problem, for it's analysis in current article the works of historians, literature specialists, philosophers were used.

The stylization method is always based on the prototype use, but it is important to realize that “what does this prototype mean” in the valuable and axiological senses. In this way during the Renaissance era the antic heritage was admitted as an example of perfection, still possible to achieve and even exceed. This fact has been stimulating the specific use of Roman prototypes in actual practice. They were changed and transformed, “imitated” the original, but still demonstrating in a new own way, representing the practice of imitation stylization. The source was recognized and not recognized, it demonstrated hard but invisible connection with the past. During the Renaissance era the first stylization representation may be observed – maximum visual scaling and interpretation of the original source. In comparison with the Ancient Rome times direct reproduction of Greek sources with no self-expression provided, the Renaissance era stylization cannot be imagined without reflexion. Because only in such state it may pretend to be called the artistic method.

Starting from the Renaissance era the stylization practice becomes a usual tool for the architects, but it keeps changing and representing each time in a new way, reflecting the general cultural context specific development. During the second half of XVIII – beginning of XIX centuries the romanticism wave covers not only art and science but the architecture too. The emotional, subjective relation with the prototype becomes important. Romantics started to use the method which was later called the “application” technique. They have designed their own historic

method-deepening, feeling of historic events like their own life. Not the truth about the architectural image of the past, but worrying impression about the past becomes the most important creative measure. This formed the romantic stylization ideology.

The middle and second parts of XIX century offer new stylization practice – the analytical one. The past now is not an item for subjective marks and emotions but for detailed study and analysis. Such practice was usual for the second part of XIX century. It was connected with forming linear evolutionary concept for civil development. According to it each historical development period had equally important role in developing today's processes. That is why it has to be examined, analyzed and systematized. The linear evolutionary concept for civil development was projected into architectural art and resulted in admitting that all architectural eras of the past are equal and important, and equally valuable for the present.

To sum up, the stylization in historicism architecture is a complex phenomenon. It's appearance is determined by the temporal imaginations of the era and it's self-appraisal in context of a single historical process. The stylization method appears in the art (and architecture) in the moment when own "difference" from the past is being acknowledged, but the value of the past for the present is admitted. Since each era did the comprehension and evaluation in different ways the stylization achieved specific features.

The stylization examples reviewed in this article may be complemented with special streamlined stylization method which was formed at the edge of XIX and XX centuries, the specific postmodern stylization form.

Key words: historicism, architecture, stylization, cyclical pattern of historical movement.

УДК 72.01 (477)

О. Г. Бойко**, **Т. Є. Казанцева***, **М. М. Захарчишин****

Національний університет "Львівська політехніка",

*кафедра дизайну та основ архітектури,

**кафедра реставрації архітектурної та мистецької спадщини

ВІЛЛА РАМУЛТА У ЛЬВОВІ. ІСТОРИЧНІ ТА НАТУРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ, ПРОПОЗИЦІЇ ДО РЕСТАВРАЦІЇ

© Бойко О. Г., Казанцева Т. Є., Захарчишин М. М., 2015

На основі натурних та архівних досліджень проведено стилістичний, композиційний та конструктивний аналіз вілли Рамулта у Львові та розроблено пропозиції до її реставрації.

Ключові слова: натурні та архівні дослідження віллової забудови, вілла Рамулта у Львові, реставрація віллової забудови.

Постановка проблеми

За останні роки у Львові активізувалися процеси реконструкції та реставрації вілл. Неврахування особливостей формування архітектури вілл призводить до втрати автентичності, негативно відбивається на їх збереженні. Неоготичні вілли Львова, до яких належить і вілла Рамулта, є цінною архітектурною спадщиною, пам'ятками культурної спадщини. До сьогодні більшість збережених архітектурних ансамблів не є задокументованими належним чином, що провокує несанкціоновані реставраційні роботи, перебудови, і навіть повне знищення об'єктів. Знищення культурної спадщини, недбале використання і пристосування пам'яток архітектури до