

віший екземпляр Венеційського видання *Extraordinario Libro* з 1557 р. також використовували у Львові [16, с. 32].

1. Горфункель А.Х. *Философия эпохи Возрождения*. – М., 1980. 2. Лосев А.Ф. *Эстетика Возрождения*. – М., 1982. 3. Горфункель А.Х. *Философия эпохи Возрождения*. – М., 1980. 4. Горфункель А.Х. *Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения*. – М., 1977. 5. *История философии в кратком изложении*. – М., 1991. 6. Таруашвили Л.И. *Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Кармера де Кенси*. – М., 1995. 7. Альберти Л.-Б. *Десять книг о зодчестве в 2т.* – М., 1935 – 1937. 8. Wiebenson D. *Architectural theory and practice from Alberti to Ledoux, Inc.* 1982. 9. Reilly C.H. *The theory and practice of architecture*. – London, 1932. 10. Lethaby W.R. *Architecture*. – London–New York–Toronto, 1955. 11. Wittkower R. *Architectural principles in the age of humanism*. – London, 1973. 12. Baumgart F. *A History of architectural styles*. – New York – Washington – London, 1970. 13. Cornell E. *Humanistic inquiries into architecture. I – III*. – Goteborg, 1959. 14. Перелік подано за Wiebenson D. 15. Summerson J. *The classical language of architecture*. – London, 1964. 16. Kowalchuk J. *Portale Serlianskie w Polsce*. – Warszawa, 1970.

УДК 140.8:111.852:7.072.2

Т.Є. Казанцева

Національний університет “Львівська політехніка”

## ВПЛИВ СВИТОГЛЯДНИХ ТА ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ НА СПРИЙНЯТТЯ ТА ЗАСТОСУВАННЯ ФАКТУР

© Казанцева Т.Є., 2003

**Проаналізовано символічне значення типів фактур. Досліджено ідейні джерела застосування фактур в архітектурі.**

**The symbolical meaning of textures have been analyzed. The ideological sources of textures use in architecture have been investigated.**

Стаття присвячена *проблемі* впливу філософських, естетичних та світоглядних концепцій на сприйняття та застосування фактур в архітектурі, мистецтві, а також у повсякденному житті, що має важливе *теоретичне* (визначення факторів впливу на використання фактур) та *практичне* (проекування гармонійного середовища) значення. *Аналіз спеціальної літератури* показав, що досліджено фізіологічні аспекти сприйняття фактури, роль фактури у сприйнятті простору та, зокрема, твору мистецтва, а також естетичні норми та домінуючі філософські та світоглядні концепції певних стилів та періодів. Проте *лишилось не висвітленим* символічне значення типів фактур та ідейні джерела застосування фактури в архітектурі, що і стало *метою статті*.

Фактура поверхні є невід’ємною ознакою предметів навколишнього світу. Сприйняття (споглядання, дотикання) офактурених чи гладких поверхонь викликає низку емоцій, які базуються на повсякденному досвіді реципієнта та його приналежності до певної культури. Природна, технологічна чи декоративна фактури<sup>1</sup> використовуються для надання вираз-

<sup>1</sup> Детальніше про класифікацію, термінологію та застосування фактур в архітектурі фактур див. [13, с. 20 – 21; 14, с. 305 – 310; 15, с. 256 – 264; 16, с. 58 – 68].

ності архітектурним та художнім творам. Властиві певним стилям типи та принципи застосування фактур утворились під впливом естетичних норм періодів, існуючих технологій обробки матеріалів, а також домінуючих філософських та світоглядних концепцій.

## 1. СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ТИПІВ ФАКТУР

**Гладке-шорстке.** Ця ланка слів представляє два граничних стани поверхні: цілковита відсутність фактури (“гладка”) та наявність якоїсь фактури (“шорстка”).

Відображення в мові. Наша повсякденна мова надає широкий спектр значень цих слів. Так, “гладкий” ми кажемо про повну людину. Повнота тілесна, як правило (хоча часто й необґрунтовано), наводить на думку про гарні душевні якості тої людини, а саме доброту, незлостивість та врівноваженість. І, відповідно, худоба не в пошані, а слово “худий” у деяких випадках є синонімом до слів “злий”, “поганий”. Російською мовою “худой” означає також дірявий, подертий, і так ми повернулись на круги своя. Слово “шорсткий” англійською перекладається як “rough”, яке залежно від контексту може також означати “грубий”, “брутальний”, “необроблений”, “бурхливий”, “суворий”, “тяжкий”, “гіркий”, що складає низку з доволі негативним значенням. До речі, і в нас “необроблений” є синонімом до слова “неотесаний”, яке, звичайно, додається до слова “дурень”. Але повернемося до англійської, де “smooth” – “гладкий”, окрім того перекладається як “рівний”, “плавний”, “спокійний”, “легкий”, “приємний”, “милий”, “солодкий”. Ці слова є сповненими для нас позитивного змісту.

Візуальний зв’язок гладкого-шорсткого з білим-чорним. Ренесансний теоретик Л.-Б. Альберті писав, що “природа призводить тебе до того, що ти починаєш ненавидіти шорсткі та темні предмети...” [1, с. 47]. Що надає нам підстави до об’єднання шорсткого та темного? Спробуємо це з’ясувати. На певній відстані шорстка поверхня зникає, існує тільки гладка. На ймовірність існування фактури нам може вказати лише темніший тон поверхні: незначна фактура на білій поверхні зробить її сірою, а досить рельєфна – чорною. Тобто офактурена поверхня буде завжди темнішою від тотожної їй за кольором, але гладкої поверхні. Доводячи цю думку до її граничної межі, можна назвати шорстку поверхню пластичною реалізацією чорного кольору, а гладку – білого.

Причини негативного ставлення до шорсткого-темного та позитивного ставлення до гладкого-світлого. Як відомо, семантика темного кольору включає в себе уявлення про темряву, ніч, а, відповідно, жах, зло, старість, смерть чи неіснування (коли нічого не видно, явний світ зникає) на противагу білому кольору<sup>2</sup>, пов’язаному зі світлом<sup>3</sup>, днем, життям, добром тощо. Поділ на гладке та шорстке символізує насамперед споконвічний поділ на світ людський та світ природний (ворожий людському), а саме протиставлення гладкості людської шкіри хутру, пір’ю, голкам, лусці інших живих істот. Але в гладкошкірому племені людей також є своя фактурна диференціація: гладка шкіра дітей викликає захоплення та є предметом особливої турботи жінок. Гладке обличчя є сповненим позитивного змісту та говорить про невинність (як у дитини), є ознакою душевного та фізичного здоров’я. Щоб приховати небажану фактуру людської шкіри (пори, волосся, зморшки), фотографи застосовують спеціальні фільтри при зйомці. Хоча зморшки, будучи ознаками старості, мимоволі наводять на думку про мудрість та шляхетність тої

<sup>2</sup> Зокрема, про це вже згаданий Альберті писав, що білу фарбу слід продавати “дорожче, ніж найдорогоцінніші самоцвіти” [1, с. 47].

<sup>3</sup> Головний герой “Три в бісер” у медитації на нічне небо говорить, що справжня глибина не в темному та суворому, а в прозорому та веселому [9, с. 287].

людини<sup>4</sup>. З іншого боку, зморшки, складки, що з'являються раптово чи поглиблюються, означають емоції чи розумове зосередження. Тому розгладжене (без зморшок) обличчя презентує спокій або глупоту (в фізіогноміці), таким воно є уві сні та безпосередньо після сну і тому “жіноче обличчя зранку після сну найбільш чарівне” [29, с. 75]. Гладке також означає цілісність, незруйнованість, недоторканість: поріз, подряпина, рана є болючими ознаками пошкодження нашої цілісної шкіри.

Здебільшого людина поширює своє ставлення до гладкого-шорсткого і на створений нею предметний світ. Щоб захистити свою вразливу шкіру – якщо не від нападу, то від холоду та оцінювальних поглядів – людина винайшла одяг, ставлення до поверхні якого уподібнила ставленню до поверхні власної шкіри. Пом'ятий одяг, білизна здаються нам неохайними та викликають наше обурення і ми ретельно розгладжуємо їх. Ми допускаємо складки лише впорядковані, задумані та створені нами самими (плісовані тканини тощо). Порізи, подряпини на побутових предметах свідчать про їхню зужитість, так само як зморшки на шкірі – про старість. Нерівності поверхні є не тільки неестетичними, але й часто надають нам значних незручностей, як, наприклад, вибоїни на дорогах, або сучки на креслярській дошці. Щодня ми ведемо боротьбу із шорстким, яке представляється нам на вулиці через сніг, бруд та плісняву, а вдома – через порох. Ці зовнішні впливи роблять поверхні речей однаково шорсткими, приглушуючи кольори та приховуючи особливості первісної поверхні. Гладке у природному світі переважно означає спокій, відсутність процесів і є сприятливим для людини (безхмарне небо, водна гладь).

Відображення в мистецтві та архітектурі Європи. Виділення гладкого та шорсткого в окремі категорії у людській свідомості відбулось не одразу. Тому свідченням є виконані на шорстких стінах печери малюнки чи рельєфи, елементи яких не тільки не виділяються з основи, але сперечаються з її нерівностями та шумоподібними ефектами<sup>5</sup> [32, с. 140 – 141]. Але зі все більшим відокремленням людини зі світу природи гладка поверхня набуває привілейованого статусу. Реалізовувалось то передусім у спорудженні мегалітичних споруд та могил (місць з позитивною енергією), для яких добирались камені природно рівні та гладкі [40, с. 28]. Коли ж людина навчилась обробляти камінь, вона свідомо добивалась гладкої поверхні як засобу відокремлення витвору її рук від світу природи. Гладка поверхня означає приборкання природного матеріалу людиною та є символом свого, захищеного світу [27]. Зрозуміло, що антиподом гладкої поверхні та вираженням світу природи, ворожого до людини, виступає природна шорстка (ламана) поверхня – тобто поверхня, яку не торкалась людина, поверхня матеріалу непривласненого.

<sup>4</sup> “У високомудрого Дзьонена... була зігнута спина, цілковито сиві брови та вигляд який воістину промовляв про велику кількість чеснот [До цього вигляду, очевидно, можна долучити і зморшки. – Т.К.]. (...) При погляді на нього... міністр... викликнув: “О, який шляхетний у нього вигляд!” – і пройнявся благоговінням до старця. (...) Князь... сказав: “Це все через його похилий вік.” ...після цього князь приволік кудлатого пса, страшного, охлялого і облізлого від старості, і поволік його до міністра, говорячи: “Ну чим у нього не шляхетний вигляд?” [18, с. 386].

<sup>5</sup> Про байдужість первісної людини до поверхні, на якій вона працювала, свідчить і те, що нові малюнки створювались поверх вже існуючих, причому останні не витирались. Сучасний художник зовсім з інших міркувань деколи залишає допоміжні лінії чи мазки, які наносились на ранніх стадіях роботи. Але в цьому випадку ми розцінюємо їх як знаки послідовних дій майстра в процесі роботи. У наш час з'являються графічні та живописні роботи, виконані на уламках природних та штучних предметів, на поверхні природної скелі (Міро) або, хоча би, на незагрунтованому грубому полотні. Нерівності основи тут свідомо використовуються з художніх міркувань. Але навряд чи необроблена основа мала позитивне значення для первісної людини, скоріше за все доісторична ж поверхня була нейтральним носієм зображення [32, с. 136 – 141].

Диференціація рваної та гладкої поверхні у скульптурі<sup>6</sup> та архітектурі зберігається по сьогодні. До кам'яниць флорентійського ренесансу, а потім у народному будівництві гладкій поверхні завжди надавався пріоритет; найбільш шановані та відповідальні місця споруди (вікна, двері, наріжники), як правило, були гладко тесані на відміну від прясла стіни, вимурованого з рваних каменів. У добу Ренесансу зник страх перед ламаною поверхнею та було оцінено її декоративність. Відтоді ламана поверхня набула позитивного змісту: стала символом могутності, захищеності та стабільності. Ренесансне “завоювання” шорсткої поверхні вплинуло на весь подальший розвиток архітектури. З тих пір місця, що потребують візуального зміцнення – цоколі, перші поверхи, наріжники, обрамування вікон і дверей, оздоблюються фактурою “під рваний камінь”. Але незалежно від змісту, який у неї вкладається, шорстка фактура є фактурою екстер'єру та рідко застосовується в інтер'єрі, де руйнує інтимний простір. Тому фактура де-не-де оздоблює лише сени, проїзди, сходові клітки, вестибюлі, тобто простори перехідні і, як правило, не приватні. Дещо інакше виглядає ситуація в живописі, який завдяки своїй популярності у широких мас виявив найбільший консерватизм у ставленні до фактури картини. Буквально до середини XIX ст. поверхня твору станкового малярства залишається гладкою, з ідеально заґрунтованою основою та прихованими або мало помітними мазками. Наприклад, Ренуар, живописець жінок та дітей, очевидно, ототожнював поверхню живописного твору з людською шкірою. Він казав, що не визнає шорсткої поверхні живопису, бо любить “обмацувати картину, погляджувати її рукою” [9, с. 38].

Сприйняття фактури в японській культурі. Фактура посіла належне місце в живописній мові Європи тільки під впливом японської культури<sup>7</sup>, яка характеризувалась відмінним від європейського поглядом на фактуру поверхні. Ця витонченість, увага до фактури предметів пояснюється особливою чутливістю східних народів у сфері дотику. Зокрема, захоплений японцями Ван Гог писав, що “нервова система у них [японців. – Т.К.] більш витончена, а сприйняття простіше” [8, с. 234]. Ставлення японців до шорсткого-темного та гладкого-світлого декларує Дзюньїтіро Танідзакі в есе “Похвала тіні”: “Ми надаємо перевагу тому, що має глибинну тінь, а не поверхневу ясність. (...) Європейці намагаються знищити будь-який слід засмальцьованості, піддаючи предмети жорсткому чищенню... ми любимо речі, що мають на собі сліди людської плоті, кіптяви, вивітрювання та дошових патьоків. Ми відпочиваємо душею, живучи в такого роду спорудах і серед таких предметів...” [30, с. 320 – 321].

Японець черпає величезне задоволення в самому процесі дотикання; японський селянин навіть тримає прикріпленими до поясу куски дерева з різноманітними фактурами – він отримує задоволення, просто доторкаючись до них та відчуваючи поверхню гладку чи шорстку, суху чи сиру. На тих самих засадах базується схильність японців до дрібної скульптури (нецке), яку легко можна взяти в руки, вертити в пальцях, обмацуючи всі її пластичні особливості, чи просто затиснути в долоні [8, с. 87]. Тому шорстка поверхня для японців передусім є поверхнею з яскраво вираженими ознаками, якою можна милуватися<sup>8</sup>, але яка позбавлена того змісту (ворожості чи сили), яким наділяє її європейська культура.

<sup>6</sup> Як приклад можна навести рельєфи Бамберзького собору (XIII ст.) [34, с. 68 – 70]. Гладкі поверхні тіл, одягу та німбів святих тут протиставлено шорсткому тлу, що символізує непричетність святих до природного (тваринного, низького) світу.

<sup>7</sup> Тобто після 1867 р. – року припинення ізоляції японської культури.

<sup>8</sup> Милування для японців є не просто спогляданням, але обов'язково інтенсивним переживанням всіма почуттями, звичайно, включаючи і дотик [7, с. 259 – 260].

Семантика шорсткої поверхні тут передусім пов'язана з тим особливим ставленням до природи, яким просякнута японська культура (природа – космічне тіло Будди), тому необроблена поверхня природних матеріалів символізує їхній неперерваний зв'язок з природою [4, с. 17]. До цього додається дзенівське поняття “вабі”, яке включає в себе простоту, невибагливість і навіть селянську грубуватість [24, с. 149], тому етичним та естетичним ідеалом стає бідна селянська халупа, в якій переважають шорсткі поверхні. Отже, шорстка нерегулярна фактура, навіть утворена внаслідок дефектів виробництва (кераміка Іга), була складовою частиною краси предмета та може вважатись своєрідним втіленням ідей дзен-буддизму. З іншого боку, така необробленість презентує улюблену японцями незавершеність (вічне становлення цього світу).

**“Гротова” фактура, фактура “під сталактити”.** Якщо гротова фактура зображує поверхню, утворену внаслідок багаторічного процесу, то у фактурі “під сталактити” зупинено й матеріалізовано мить – воду, що тече. У період бароко ці фактури втілювали властивий стилю “тематичний динамізм”, котрий полягав у зображенні як мінливих та рухомих реалій природи – хмар, струмків, сніжинок, – так і найрізноманітніших змін і метаморфоз [23, с. 127]. Фактура “під сталактити”, ужита метафорично, характерна для творчості К.-Н. Леду; він вважав, що архітектура повинна говорити мовою символічної форми [2, с. 52].

**Джгутоподібна фактура, рифленка, “хвильки”.** Паралельні прямі, хвилясті чи ламані лінії, як правило, означають воду: так виглядає ієрогліф “вода” (чи “ріка”) у єгипетській, шумерській [10, с. 75] та китайській писемностях [33, с. 26]. У неоліті такі знаки були священними символами, що виражають моління до божества. Також хвилями зображувалось волосся та сльози богині неба, котра дарувала дощ [10, с. 75]. Джгут у стародавній символіці означає двох переплетених змій. Змія ж, своєю чергою, споріднена з поняттям води [10, с. 83]. В японському мистецтві зображення хвилястих ліній пов'язано з буддійським уподібненням світу океанові, що “не з'являється та не зникає, і в якому все, як хвилі, то з'являється, то зникає” [11, с. 5]. У мистецтві модерну лінії (прямі та хвилясті) символізували воду зі всіма вищезгаданими значеннями, а також жіноче волосся, траву, гілля.

**Піктографічна фактура.** Значки “піктографічних” фактур викликають у глядача низку асоціацій зі знайомими літерами, позначками, символами. Вони здаються наповненими змістом, який треба розшифрувати.

**Текстильна фактура, фактура “під кошик”.** Знак решітки чи сітки існував ще до початку хліборобства та зображував мисливську сіть. Решітчастий ромб (квадрат) символізує землю, розкреслену на оброблені ділянки. Решітчастий знак у Середній Азії – це молитовне звернення до духів – покровителів дому, оскільки такий знак, зокрема, у стародавній Індії означав “дім”. Знак решітчастого ромба чи квадрата (а також шахівниці) був талісманом у середньовічній Західній Європі [10, с. 87] та був широко використовуваний для оздоблення фасадів житлових кам'яниць.

**Фактура “під листя лавру (дуба)”.** В античному декорі символізує тріумф, перемогу (лаврові вінки переможців), в модерному – пов'язана з “флоралізмом” епохи.

**Фактура “під шубу”.** В епоху бронзи кружечки та цяточки позначали насіння, а в загальному – ідею плодючості [10, с. 15]. У сухих японських садах гомогенна та ізотропна зерниста поверхня, що складається з багатьох піщинок чи гальки, означає воду (інь). В європейській архітектурі фактура “під шубу” використовувалась для візуального зміцнення споруди.

## 2. ІДЕЙНІ ДЖЕРЕЛА ЗАСТОСУВАННЯ ФАКТУРИ В АРХІТЕКТУРІ

**Єгипет.** Колосальні блоки із засліплюючою поверхнею – пригнічення особистості, возвеличення фараона.

**Греція.** Правильне мурування, домінування гладких поверхонь – гармонія та краса, оскільки гладка поверхня є неодмінним атрибутом краси [3, с. 140].

**Рим.** *Opus rusticus* (із природною необробленою поверхнею) – міць держави, її експансія та агресія.

**Середньовіччя.** Суцільне заповнення поверхонь архітектурних елементів геометричними фактурами – відбиток променів божественного сяйва на грубій матерії каменю. Середньовічна філософія безпосередньо впливала на архітектурну діяльність, оскільки в спільній інтелектуальній атмосфері середньовічного міста магістри та мандрівні проповідники безпосередньо спілкувались з ремісниками [38, с. 30]. Так, неоплатонічні концепції, що Бог є світлом, були популяризовані<sup>9</sup> та поєднані з давніми легендами про магічні властивості скла, дзеркал та дорогоцінних каменів. Зображення цих променів божественного світла відповідало геометричному методу роботи готичних майстрів, які вважали геометричні закони та побудови універсальним засобом пізнання світу (за Робертом Гроссетестом “будь-яка причина явищ природних виражає себе в лініях, кутах і фігурах” [22, с. 109]). З іншого боку, середньовічним теоретиком Вітелло фактура, а саме шорсткість чи гладкість предмета, вважалась однією зі складових краси [22, с. 220].

**Кватроченто.** Масштабування фактури русту по поверхнях – модель світу, або духовне сходження людини від “низьких” природних потягів (представлених необробленими квадратами на першому поверсі) до їх приборкання та піднесення над ними (що зображується поступовим переходом від рваної до шорсткої поверхні на другому поверсі та від шорсткої до гладкої поверхні на останньому поверсі). Пояснюється впливом ще живих середньовічних уявлень про поділ світу по вертикальній осі.

**Маньєризм.** Заповнення різноманітними фактурами всіх площин, вільних від іншого декору – *horror vacui* (страх перед порожнечою), характерний для проміжних періодів.

**Бароко.** Геометризовані фактури та їх впорядковане застосування – схильність до контрастів; морські фактури – вираження нестабільного характеру епохи через дух води, стихії змінної суперечливої та різноманітної у всіх її проявах; застосування губчастих та ніздрюватих порід – експресія, оскільки неоднорідна за фактурою поверхня справляє більше враження, ніж гладка [3, с. 102].

**Класицизм.** Наслідування засобів народного будівництва з каменю пов’язано з ідеями Руссо про повернення до лона природи та ідеалізацією сільського життя. Тогочасний теоретик Ложьє рекомендує архітектору вивчати первісні типи споруд, напр., хатину чабана [2, с. 8 – 10]. Численні архітектурні трактати XVIII ст. пронизані пошуками правдивості та природності. Але природа читалась через призму античності, а античність була ідеальним втіленням природи. Таким чином застосування *opus rusticus* відповідало цій концепції (природна фактура, поширена в архітектурі Стародавнього Риму).

**Модерн.** Перелом XIX – XX ст. був часом винятково сильного впливу філософії на мистецтво. Як і в кожному переломному епоху, найбільше акцентувались моменти, не оцінені

<sup>9</sup> Ця концепція світла проникла в західну філософську думку з творів представників східної патристики. Григорій Назіанзін вважав світло, що осяяло Христа на Фаворській горі, однією з видимих форм божества. Василь Великий вважав, що піднявшись до висот споглядання, слід уявити собі в думках природу божества як “неприступне світло” [5, с. 95].

попередниками [17, с. 261 – 262]. Так, на противагу утилітарно-антропологічним захопленням другої половини ХІХ ст. з'явилась підвищена цікавість до нематеріальних цінностей. Європейському світогляду зламу ХІХ – ХХ ст. стали близькими сприйняття світу через переживання краси, особливе ставлення до природи, замилювання ефемерністю та скороминучістю всього сутнього.

Архітектори Нового стилю звертаються до джерел, полярних до класики. Це народна архітектура, архітектура Середньовіччя та мистецтво Сходу (передусім Японії, Єгипту та Месопотамії). Внаслідок цього виникли такі теоретичні та практичні концепції, які обумовили інтенсивність та характер застосування фактурної обробки в архітектурі межі сторіч.

Особливе ставлення до матеріалу, прагнення виявити його властивості. Цей принцип сформульовано А. Ван де Вельде, який вважав, що “найбільш суттєва, необхідна умова краси твору мистецтва полягає в житті матеріалу, з якого зроблено твір” [6, с. 34 – 36]. Одним із перших проявів цієї тенденції в Європі були обличковані звичайною цеглою фасади власного будинку У. Морріса. Хоча відкрите цегляне та кам'яне мурування набуло значного поширення в європейській архітектурі II пол. ХІХ ст., але тиньк до кінця ХІХ ст. залишався матеріалом, в якому імітували мармур, туф, травертин та інші породи каменю, а також різні способи мурування. Імітуючи камінь, архітектори імітували і різні способи обробки, які застосовувались до каменю як до матеріалу твердого, доволі крихкого та доволі незмінного у своїх властивостях. За всієї своєї різноманітності ці фактури нічим не вказують на істинні властивості тиньку, тобто пластичність, змінність властивостей з плином часу (від мокрого до сухого, від рідкого чи в'язкого до крихкого). І тільки на межі ХІХ – ХХ ст. в тиньку почали виготовляти різноманітні фактури, які не були пов'язані з імітацією каменю, а, навпаки, – вказували на істинні властивості тиньку (фактури гротова, сльозоподібна, “під набризк”, “під пластичну масу”). Фактурним тиньком почали обробляти суцільну площину стіни без обов'язкової у попередні періоди розшивки на русти чи квадрати.

Звернення до ремісничої праці. Ця концепція багато в чому базувалась на теоретичних позиціях, висунутих у середині ХІХ ст. англійськими художниками й теоретиками Рьоскіним та У. Моррісом, які вбачали одну з найважливіших причин занепаду мистецтва в машинній стандартизації продукції та втраті майстерності [12, с. 224]. Перевага ремісничої праці полягає передусім в унікальності, неповторності виготовлених речей. Надмірна оцінка творчого начала, новизни, оригінальності властива естетиці Нового стилю, особливо в його ранньому періоді. Цим пояснюється така кількість різновидів фактур та принципів їх застосування. Слід додати також, що багато цікавих за світлотіньовим ефектом фактур є унікальними, а штампи не використовувались повторно. Особливої цінності в період модерну набула навіть певна недосконалість речей, виготовлених вручну. Типи фактур із правильним рисунком штриха виконуються від руки, із навмисною недбалістю ліній, а фактури “під луску”, “під листя” втрачають колишню геометризovanість виконання під трафарет.

Злиття мистецтва та життя. Рьоскіну та його послідовникам імпонувало, що середньовічний ремісник є не просто виконавцем, а творцем. Теорія творчості Фоми Аквінського одночасно стосується як художника, так і ремісника будь-якої професії [31, с. 24 – 25]. У. Моріс вважав, що “мистецтво є вираженням тої втіхи, яку людина отримує в праці” [20, с. 363], ця втіха також передається людям, що користуються предметами, виконаними ремісником. На думку Моріса секретом щастя є “відчувати безпосередню цікавість до всіх дрібниць повсякденного життя, підносити їх за допомогою мистецтва” [21,

с. 72]. Майстер пластики О. Роден бачив безпосередній зв'язок своєї творчості з духовним світом, говорячи, що “моделювати тінь – значить прагнути виявити думки” [28, с. 122].

З концепції злиття мистецтва та життя впливає властивий естетиці Нового стилю принцип єдності утилітарного та прекрасного. Всі без винятку частини фасаду та інтер'єру розглядаються як витвір мистецтва, другорядних завдань не існує. Таким чином виготовлення фактури є таким самим мистецтвом, як, наприклад, скульптура. В образотворчих мистецтвах (зокрема, скульптурі та живописі) принцип зв'язку корисного та прекрасного обертається зворотною стороною. З'являється тенденція трактування скульптури та живопису як речі, частини предметного середовища, а не витвору мистецтва. Це призводить до максимально виділення фактурних характеристик твору (праці Курчинського, Дрекслеровни, Труша, Сіхульського) [35, с. 82]. Концепція єдності утилітарного та прекрасного також спричинилась до того, що всі будівельні матеріали отримали однакову цінність. На думку А. Лооса, метр стіни з каменю не повинен коштувати дорожче від відповідного метра в тиньку, оскільки має значення не матеріал, а ступінь майстерності, із якою виконується робота [19, с. 145 – 146]. Принцип єдності корисного та прекрасного в модерні вплинув також на співвідношення декору й тла. Обидва стають однаково важливими, “цілісність композиції досягається не підпорядкуванням одне одному, а їхньою взаємодією” [17, с. 232]. Тло більше не є нейтральним, а заповнюється активними фактурами. З іншого боку при поєднанні з декором фактура служила домінуючому в період модерну “принципу площинності” [39, с. 208]. Тобто декор із незначною рельєфністю, розташований на тлі виразної фактури, візуально втрачав свій третій вимір, а “фасад уподібнювався поверхні полотна, гравюрі, гобелена чи книжкової ілюстрації” [35, с. 43].

Синтез мистецтв, в якому майстри модерну бачили засіб злиття мистецтва з життям, викликав запозичення прийомів з інших мистецтв. Архітектори модерну у своїх пошуках звертались не лише до здобутків архітектури, а й живопису, декоративно-прикладного мистецтва, скульптури. Так, фактура “хвильок”, якою оздоблювались великі площини модерних фасадів, очевидно, була запозичена з месопотамських [36, іл. 44, 45, 78] та єгипетських барельєфів [37, іл. 43, 44] (волосся, одяг) та мистецтва японських садів [24, іл. 8, 18, 47, 56] (пісок, рівномірно розчесаний граблями). На створення джгутоподібної фактури не могли не вплинути звивисті переплетені лінії, що зображують воду в японському та китайському образотворчому мистецтві. З іншого боку, модерні фактури характеризувались такою незначною рельєфністю, графічністю, що уподібнювались намальованим тушшю на світлому папері. Іншим наслідком синтезу мистецтв була своєрідна нечіткість жанрів модерну: “неможливо розмежувати скульптурний декор фасаду та фактурну обробку стіни” [17, с. 308 – 309]. Прикладами цього є барельєфи, що ніби “виростають” із фактурного тла.

Звернення до природи. На зламі XIX-XX ст. панувало уявлення про всеохоплююче духовне начало краси, яке втілюється в природі: “природа створює речі, сповнені вічної краси, і людина змогла би наслідувати її, якби при створенні речей та виробленню їхньої логіки встав на шлях природи...” [6, с. 34-36]. Шляхом активного використання фактури митці нового стилю часто уникають конкретних образотворчих сюжетів і шукають мотивів, що стилізують форми чи стихії неорганічного й рослинного світу. Поверхні фасадів покриваються фактурами “під луску”, “під мушлі”, “під листя лавру”; “під пір'я”; “під кратери”; “під сталактити”; стилізаціями поверхонь каменю та дерева; фактурами краплеподібними; “хвильками” та “штрихами”.



Наступним проявом тенденції звернення до природи було вираження на поверхні предмета життєвих сил, щоб показати процес становлення, розвитку. Цей метод високо оцінювався також з естетичних позицій. Зокрема О. Роден вважав неповну завершеність твору індивідуальним засобом художньої виразності майстра, оскільки “тут є безмежні можливості переходів від безформенного та необробленого каменю до ретельно обробленого та полірованого” [28, с. 115]. В архітектурі ця концепція була реалізована шляхом використання пластичного, незатверділого розчину та відповідно типів фактур, що нагадують пластичну масу. Процес становлення, незавершеності твору ілюструють фактури, де один тип трансформується в інший.

Звернення до природи проявляється не тільки у використанні природних мотивів, а й у природних методах формоутворення. Так у теорії творчості постійно є присутньою ідея “природності”, спонтанності творчого акту, органічного створення твору мистецтва. Створення фактури тиньку часто має випадковий спонтанний характер, властивий самому матеріалу. І, нарешті, у світлотіньовій ритмічній характеристиці фактури якоюсь мірою втілюється ідея органічного переходу протилежного в протилежне – темряви і світла, інь і ян (зі зміною кута падіння та напрямку сонячних променів не тільки освітлена сторона стає тіннювою і навпаки, але й виступаючі елементи починають здаватись заглибленими). “Саме гра світла й тіні, які сліднують один за одним в нескінчених, розмаїтих ритмах, та талант – тільки вони спроможні оживити камінь, метал, дерево, тканину” [6, с. 34].

1. Альберти Л.-Б. Три книги про живопись (1436 г.). Книга вторая // В кн.: Мастера искусства об искусстве. – М., 1966. – Т. 2. 2. Аркин Д. Архитектура эпохи французской буржуазной революции. – М., 1940. 3. Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М., 1979. 4. Бродский В.Е. Японское классическое искусство. – М., 1969. 5. Бычков В.В. Византийская эстетика. – М., 1977. 6. Ван де Вельде А. Одушевление материала как принцип красоты // Декоративное искусство, 1965. – № 2. 7. Виноградова Н.А., Николаева Н.С. Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств. – Дрезден, 1980. 8. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 1985. 9. Гессе Г. Игра в бисер. – М., 1992. 10. Голан А. Миф и символ. – М., 1994. 11. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М., 1979. 12. Гуляницкий Н.Ф. История архитектуры. – М., 1984. 13. Казанцева Т., Присяжний К. Фактури тиньку львівських фасадів кінця XIX – початку XX століття // Будуємо інакше. – 1998. – № 1. 14. Казанцева Т.Є. Імітаційні фактури: “сталактити” // Вісник НУ “Львівська політехніка”. – Львів, 2000. 15. Казанцева Т.Є. Застосування фактури каменю та тиньку на фасадах львівської сецесії. Матеріали натурних досліджень // Региональные проблемы архитектуры и строительства. Сборн. науч. тр. ОГАСА. – Выпуск 3 – 4. – Одесса, 2002. 16. Казанцева Т.Є. Фактура каменю та мурування з нього // Родовід. – К.: Родовід - галерея Центр Досліджень Усної Історії та Культури, 2002. – Число 1 – 2 (18 – 19). 17. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830 – 1910 годов. – М., 1978. 18. Кэнко-Хоси. Записки от скуки. // В кн.: Классическая японская проза XI-XIV веков. – М., 1988. 19. Лоос А. Строительные материалы // В кн.: Берсенева А.А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. – Екатеринбург, 1991. 20. Мастера искусства об искусстве: в семи томах. – Т. 4. – М., 1967. 21. Моррис У. Искусство и жизнь. – М., 1973. 22. Муратова К.М. Мастера французской готики XII-XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. – М., 1988. 23. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.,

1981. 24. Николаева Н.С. Японские сады. – М., 1975. 25. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. – М., 1987. 26. Перрюшо А. Жизнь Ренуара. – М., 1986. 27. Присяжний К.В. Конспект лекций // Рукопис. – Львів, 1997. 28. Роден О. Сборник статей о творчестве. – М., 1960. 29. Сэй Сьонагон. Записки у изголовья // В кн.: Классическая японская проза XI-XIV веков. – М., 1988. 30. Танидзаки Д. Похвала тени. – СПб, 2001. 31. Харитонович Д.Э. Средневековый мастер и его представления о вещи // В кн.: Художественный язык средневековья. – М., 1982. 32. Шати́ро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // В кн.: Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. 33. Шер А.А. Что нужно знать о китайской письменности. – М., 1969. 34. Ювалова Е.П. Немецкая скульптура 1200-1270. – М., 1983. 35. Biriulow J. Secesja we Lwowie. – W-wa, 1993. 36. Gawilikowska K. Sztuka Mezopotamii. – W-wa, 1975. 37. Michałowski K. Tebu. – W-wa, 1974. 38. Panofsky E. Gothic architecture and scholasticism. – Latrobe, 1951. – В кн.: Харитонович Д.Э. Средневековый мастер и его представления о вещи. 39. Wallis M. Secesia. – W-wa, 1967. 40. Zubrycki J.S. Zwieżła historji sztuki. – Kraków, 1914.