

УДК 7.01 : 111.852

## ЧАРИ Й ПАРАДОКСИ ІСТОРИЦИЗМУ

Світлана Шліпченко

У 1828 Гайнріх Гюбш (Heinrich Hübsch), 1795–1863, – архітектор, що жив і працював у Мюнхені при дворі короля Людвіга I Баварського, написав есей під вельми промовистою назвою «В якому стилі нам слід будувати?» (In welchem Stil sollen wir bauen). Там він порушив принципове питання, що мучило й не давало спокою архітекторам Європи понад століття. Питання програмне і не випадкове. У ньому сконцентровано головний і засадничий принцип тогочасного архітектурного мислення: історизм. Так можна схарактеризувати потужну загальну тенденцію архітектури Європи від 1830-х і до початку ХХ ст. Інколи цей спосіб архітектурного «мислення за допомогою історії» ще називають еkleктикою або «сумішшю стилів»: перед нашим поглядом постають наче уламки епох, зібрані в асамбляжі окремі фрагменти...

Спробуємо прояснити культурну ситуацію, у якій постає феномен історизму, а вже тоді перейдемо до аналізу деяких його архітектурних утілень та практик «застосування історії».

Почнемо з того, що на початку ХІХ ст. відбувся остаточний розрив із цілісним традиційним світом (фінальна фаза «Галілеєвої революції»), а простір геометричний (раціоналізований, інструментальний, обчислювальний, проєктований, відтворюваний тощо) прийшов на зміну тій просторовості, яка зв'язувала символічно й нерозривно людину та космос<sup>1</sup>. Або, як каже дослідник архітектури Антоніо Перес-Гомес: «<...> архітектурна інтенціональність до Галілеєвої революції була трансцендентальною, обов'язково символічною, тобто, інакше кажучи, її манера

оперування покладалася на метафори, а не на рівняння»<sup>2</sup>.

Від 1800 р. архітектура в певному сенсі втрачала свою властивість метафоризації, бо й сама Галілеєва революція сприймалася нею більшою мірою не в метафоричному сенсі (не як метафора), а як нові суто «технічні» можливості. Тобто інструментальний підхід до традиції, коли вихід за межі «традиційного світу» стає можливістю, означає не так кризу самої архітектури, але кризу її «стосунків» зі світом – онтологічну кризу, а відтак, кризу смислів і репрезентації. Розкол репрезентації на символічну та інструментальну також означає й перехід від органічної цілісності в лоні традиції до дистанційованої позиції. У традиційному світі (так, як ми собі це уявляємо) людина перебуває не «зовні», а «всередині» свого світу, тут немає дистанції (між людиною і світом), а тому немає й питань щодо механізмів утворення значень. Натомість, дистанція вказує людині на її «нову» дислокацію: вона перебуває «зовні» – світ для неї стає «картиною» (за М. Гайдеґгером), людина усвідомлює цю дистанцію, зокрема й історичну, а тоді вже виникають питання щодо «історичних культурних типів», і щодо типів споруд, принципів їхнього формоутворення та й усієї архітектурної традиції; архітектура постає не лише «побаченою» (ця її чеснота використовувалася ще неоплатоніками), але й сконструйованою і збудованою.

Власне, тогочасний класицизм акумулює усі ці моменти, саме тут ми бачимо доволі інструментальний і вибірковий підхід до класичного спадку. Однак, підкреслимо, цей підхід відмінний від ставлення до антич-

ності, властивого епосі Ренесансу, хоча й також опосередкованої дистанцією, античності, яка втратила свою «реальність» (як пише Ервін Панофскі)<sup>3</sup>, але водночас такої, що поставала як універсальний взірець, як Золотий вік, бо такими ж універсальними й незаперечними були й цінності епохи, що вона (архітектура) репрезентувала.

Водночас бачимо, що класицизм або «грецька манера» чи «грецьке відродження» (як його тоді називали), що досі був популярною нормою формоутворення і який базувався на специфічному «пересмисленні» класичного спадку (пор. «доричний ідеалізм» Ліо фон Кленце, Анрі Лабруста та Фридріха Гіллі), не здатний задовольнити нове, ХІХ ст., занадто вже міцно він пов'язується із відповідними культурними, соціальними, економічними умовами свого існування. Політичні та релігійні ідеали, що змінювалися із плином часу, безперечно впливали й на зміни в архітектурі. А Готфрід Земпер зауважував (майже в унісон із Августом Велбі П'юджином), що пам'ятники архітектури є не більш ніж естетичне вираження соціальних, політичних та релігійних інституцій<sup>4</sup>.

«Вінкельманова *Історія мистецтва стародавнього світу*, безумовно, є чимось більшим за історичний переказ. То була критика сучасності й програма. Однак з огляду на двозначність, що тяжіла над всякою критикою сучасного, гасло взірцевості грецького мистецтва так і не вибудувало для власної сучасності нового ідеалу, але все-таки означало справжній крок уперед до історичного пізнання. Минуле, що подається сучасності у ролі зразка, виявляє свою *неповоротну одноразовість саме завдяки тому, що вивчаються й пізнаються причини його конкретного буття*». Так оцінює ситуацію Ганс-Георг Гідамер<sup>5</sup>.

Іншими словами, саме класицизм позначає поворотний момент, і саме від нього починається нова історія архітектурної репрезентації та бере початок новий архітектурний порядок. Історія, діставши лінійний і теоретичний вимір і ставши своєрідним депозитарієм образів для архітектури, стає і «способом мислення» доби і водночас таким собі «універсальним» методом

розуміння суцього, метафізикою. Власне, метод, у певному сенсі, і сам постає як реальність: володієш методом, маєш ключ до розуміння реальності, можеш «мати справу» зі світом. Водночас, «неповоротна одноразовість» минулого та можливість його довільного інструментального відтворення сигналізують нам про початок радикальної фрагментації світу – світ розпадається на уламки, які все важче і важче інтегрувати в якесь ціле (стосунки «фрагменту» й «цілого» втрачають елемент залежності, описаної Гегелівською метафорою про трояндовий куц і пуп'янки). До цього додамо ще два моменти. Перше, – це поступове оформлення концепції «руїни»: вона постає не лише символом пам'яті про попереднє буття чи маніфестацією імпліцитної можливості росту, потужним символом життя, що протиставляється смерті (в сенсі природного, «живого» начала, *physis*'у, яке проявляє себе в генеруючій основі формоутворення – «рокайль» (від *фр.* Rocaille), звідки походить рококо), але й частиною втраченої цілісності, того цілісного буття, що колись існувало<sup>6</sup>.

Тут уже постає можливість відтворення, реставрації, відновлення того, що колись існувало. Відтак маємо: неоготику, неоренесанс, необароко тощо. І друге, – ідея «культурних типів», народжена романтизмом, дозволяє розглядати культуру як формалізовану історію, як процес зміни сценографічних композицій чи декорацій, характерних для окремих періодів, а саму історію (секуляризовану лінійну концепцію часу) – як умову і можливість зміни цих «культурних типів». Якщо додати до цього ще одну «метафізичну» ідею доби – концепцію еволюційного розвитку, то звідси вже один крок до ідеї історій мистецтва та архітектури як *Stilgeschichte* – історії стилів. Тобто *стиль* (поняття, що вводиться в обіг на початку ХІХ ст.) постає тією поєднувальною ланкою, що міцно пов'язує мистецтво та історію. Ілюстрацією такої культурної ситуації можуть послужити дві щойно оформлені культурні інституції Модерної доби – енциклопедія і музей. «Музеєподібне» бачення культури (пор. «музей як універсальний архів, керований бажанням замкнути всі

часи, всі ери, форми і стилі в єдиному місці» (М. Фуко) та образ «музеїв як домів колективної мрії» (В. Беньямін)) виглядає цілком подібним до проекту Енциклопедії Просвітників, який, властиво, є проектом тотальної реставрації та акумуляції культури за принципом довільного вибору, і де методом є історія.

Дві постаті (швидше, може, в теоретичному плані) уособлюють цей кардинальний концептуальний зсув, що й дає початок новому архітектурному порядку. Перша – це ключова фігура «архітектурної революції» – Жан-Нікола-Луї Дюран, якого не оминає жоден дослідник, що пише про «кризу архітектурної репрезентації», а Перес-Гомес називає його одним із перших функціоналістів. Він, учень метра Етьєна Булле, перший свідомо виходить за межі традиційних космологічних референцій, пропонуючи своєрідну архітектурну автономію. Правда, дослідники вважають <sup>7</sup>, що він розвивав деякі екстравагантні ідеї свого вчителя, використавши їх для створення нормативної та економічної типології споруд, яка «пройшла апробацію» в *Курсі лекцій*, прочитаних ним у Політехнічному лицейі (1802–1809). Це був свого роду практичний розвиток теоретичних пошуків, викладених у його фундаментальній праці «*Récueil et parallele des édifices en tout genre anciens et modernes*», виданій у Парижі в 1800. Взагалі, зовні підхід Дюрана був, можна сказати, архітектурним інваріантом «кодексу Наполеона» – універсальна методологія будівництва, за допомогою якої можна будувати економічні (тобто дешеві) і різноманітні за призначенням (функцією) споруди, комбінуючи різні типи фасадів і планів, така собі архітектурна комбінаторика. Поглянувши на сторінки Дюранових «Паралелей», бачимо, що те, що там представлено, строго кажучи, не є історією архітектури. Це – зібрання систематично відібраних зразків, організованих у формі компаративного огляду, подібно до компаративних оглядів і таксономій сучасної йому науки. Цей набір образів, що зведені до одного масштабу, використаний Дюраном як відправна точка і своєрідне референційне поле для основного завдання – компаративного аналізу та вибору засад-

ничих принципів і елементів для створення універсального композиційного механізму, механізму архітектурної репрезентації.

«Ближче всіх до суті проблеми підійшов француз Дюран у своїх *Паралелях (Récueil et parallele des édifices en tout genre anciens et modernes (1800))* та інших працях з архітектури. Однак і в нього поставлена мета випадає з поля зору; це можна пояснити своєрідністю наміру – створити свого роду *Короткий курс мистецтва* для студентів Політехніки, ... а також впливом художніх напрямків, що панували за часів Наполеона I. Він заблукав серед таблиць і формул, намагаючись все розкласти по полицках і відшукати суто механічний зв'язок між різними речами, замість того, щоб встановити ті органічні закони, які управляють такими взаємозв'язками. Утім, попри викладене вище, книжки Дюрана варті уваги, і завдячують вони цим саме викладеній у них ідеї порівняльного/компаративного методу», – так оцінював труди свого колеги і попередника Готфрід Земпер <sup>8</sup>.

Друга прикметна фігура – Готфрід Земпер, учень і безпосередній носій традиції школи німецького класика (класициста) Ліо фон Кленце, мабуть, найвідоміший та найвпливовіший історик і теоретик архітектури в Німеччині в XIX ст. <sup>9</sup>

Взагалі ідею розвитку архітектури, архітектури як процесу, архітектури, що розвивається, беручи свій початок від кількох базових типів («архітектури як органічної порівняльної/компаративної наукової системи» <sup>10</sup>), в буквальному сенсі подарував Земперу барон Кюв'є, коли вони разом прогулювалися в Ботанічному саду /Jardin des plantes: «У студентські роки в Парижі я часто прогулювався в Jardin des plantes, і якась магічна сила тягнула мене із осяяного сонцем парку до залів, де довгими рядами було виставлено викопні рештки доісторичного тваринного світу.<...> У цій дивовижній колекції, зібраній бароном Кюв'є, можна було побачити початкові/первинні типи усіх найскладніших видів тваринного світу і простежити, як природа <...> надзвичайно економно розпоряджалася основними формами» <sup>11</sup>. «Хіба розглядаючи витвори власних рук, творів мистецтва ми не може-

мо підходити з тих же позицій?!» – ставить питання Земпер <sup>12</sup>.

І далі: «Вельми важливо також встановити такі *основні типи* [виділення наше. – С. Ш.] і в царині художніх форм та простежити їх поступовий розвиток аж до вищих ступенів. Такий метод, подібний до того, яким керувався Кюв'є, застосований до вивчення мистецтва і особливо архітектури, дав би принаймні можливість дістати про них більш зрозуміле уявлення і послужив би, можливо, основою для розробки теорії стилю. <...> цим ми досягли б навіть більшого, аніж досягнув великий дослідник у своїй галузі природничих наук» <sup>13</sup>.

Вочевидь, саме цей аспект доробку Земпера й інспірував незгасимий інтерес до його праць з боку таких архітекторів, як Гендрік Берлаге, Отто Ваґнер, Йоже Плечнік, Луїс Саллівен чи Френк Ллойд Райт. Утім, на відміну від еволюціоністської теорії Дарвіна («Походження видів» /The Origin of Species, 1859), коли ми всі розуміємо, що повернення, скажімо, динозавра є неможливим (навіть сьогодні), підхід Земпера наче пропонував можливість такого «ретриту» в архітектурну історію. Іншими словами, Земпер пропонує свій специфічний метод – «архітектуру стилів», який власне ми й називаємо історизмом. Тобто відповідь на сакраментальне питання: *В якому стилі нам слід будувати?* – архітектору підказують і його (на той час це було майже винятково «чоловічою» справою) професійні знання та досвід, і загальна система цінностей, що їх суспільство атрибутувало «культурному типу» конкретної історичної доби.

Тож багато хто з провідних метрів саме в минулому (в «шафі минулого», на «складі незмінних фактів та незаперечних цінностей історії» або ж «у принципах і формах життя попередніх часів» – за формулюванням історика архітектури Зіґфріда Гідіона) шукав підтримки й натхнення, намагаючись відтворити у своїх проектах «незмінні цінності» попередніх епох. «Архітектори XIX ст. наслідували майстрів та напрямки попередніх епох, намагаючись досягти архітектурного рішення, начебто незалежного від часу. Але вже зовсім скоро їхні спору-

ди ставали мертвою купкою каміння, незважаючи на те, що при будівництві було використано елементи творів вічної краси. Ці люди мали властивість, прямо обернену “доторку Мідаса”, усе, до чого торкалися їхні руки, перетворювалося на порошок, а не на золото», – виносив своє категоричне судження щодо історизму в архітектурі багатолітній секретар CIAM'у (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne /Міжнародні Конгреси (з питань) сучасної архітектури), а відтак, і відданий ідеям та справі архітектурного модернізму Зіґфрід Гідіон <sup>14</sup>.

Не звучить дисонансом до Гідіона й оцінка його старших товаришів – Людвіґа фон Ферстера, одного з провідних віденських архітекторів-планувальників, який ще на початку своєї кар'єри в 1836, у журналі *Bauzeitung* так викладав для молодих колег основи та ідеологічні засади їхнього ремесла: «<...> Геній XIX століття нездатний іти своєю власною дорогою. <...> Наше століття не має свого виразного, визначального кольору» <sup>15</sup>; та Готфріда Земпера: «Наша архітектура позбавлена оригінальності, і вона втратила усі свої переваги щодо інших пластичних мистецтв» <sup>16</sup>, дарма що саме «методологічні засади» останнього були опорою і «виправданням» для практикуючих архітекторів.

Фраза Ферстера про «нездатність іти власною дорогою» тут вочевидь стосувалася зародження й поширення історизму – практики використання візуальних «ідіом» минулого, коли формулювався погляд на історію як на депозитарій чи склад незмінних фактів і незаперечних цінностей та взірців. Одним із таких найбільш яскравих прикладів «формалізації історії», можна навіть сказати, апофеозом практики та ідеології історизму чи інституційної уявності Габсбурзької імперії в її ліберальній фазі (архітектурним втіленням ідеології *pace liberalis*) стала Віденська Рінґштрассе <sup>17</sup> – кільце з чотирьох громадських споруд <sup>18</sup> довкола тодішнього центру австрійської столиці, зведених між 1860 та 1890-ми, замість валів, які ще в XVIII ст. мали оборонну функцію <sup>19</sup>.

Контраст між «внутрішнім» містом, позначеним архітектурним домінуванням символів імперії – Барокового «Гофбургу» – резиденції імператора, елегантних палаців аристократії, чи готичних форм собору Св. Стефана – та спорудами Кільця забезпечувався політичними змінами, а відтак і розмаїттям історичної «архітектури стилів», як її називали тоді. За допомогою архітектури третій стан, як зазначав Карл Шорске, прагнув артикулювати перемогу конституційного *Recht* над старим імперським *Macht*, цивільної секулярної культури над церквою і релігією.

Кожна з будівель Великого Кільця мала конкретний історичний «відповідник». Будівля Парламенту (архітектор «грекофіл» Теофіл Гансен, 1874–1883) – *Reichsraat*, що був на той час радше декоративним утворенням, аніж насправді осідком демократії, репрезентувала ідею парламентського правління – імітувала грецьку класику (т. зв. «грецьке відродження») й нагадувала своїм масивним портиком про цінності демократії афінської: скульптурний комплекс фонтану свідомо вінчала Афіна (автори Кудманн і Гансен) як втілення відомого просвітницького девізу *Wissen macht frei / Знання звільняє [нас]*, як більш безпечний символ полісу й мудрості, поєднання політики та раціональної культури аніж, приміром, Свобода, яка могла викликати небезпечні алюзії з недавнім революційним минулим. «В Австрії, як і повсюди, – зазначає Карл Шорске, – <...> середній клас утверджував свою незалежність від минулого за допомогою закону та науки. Але тоді, коли він прагнув виразити свої цінності в архітектурі, то потрапляв у пастку історії»<sup>20</sup>.

Неподалік ратуша – *Rathaus* (архітектор Фридріх Шмідт, 1872–1883) – своїми квазі-готичними формами мала репрезентувати ідею муніципальної автономії та викликати асоціації з вольницями середньовічного міста, з його магістратами та цехами.

Університет (архітектор Гайнріх Ферштель, 1873–1884) цілком логічно відтворював форми ренесансної класики (тобто йшлося про «неоренесанс») – коли ж, як не тоді, мали процвітати вільні мистецтва! Пріоритет репрезентаційних міркувань над

усіма іншими (навіть критикою функціональної структури) висловлено в університетській петиції: «У той час, коли кожен із нас із захватом дивиться на стиль італійських університетів, тоді, вочевидь, ми здобудемо ще більшу славу, якщо перевершимо їх»<sup>21</sup>.

Інарешті, у Гофбургтеатрі (*Hofburgtheater*) наш Готфрід Земпер та Карл фон Газенауер (1874–1888) зовсім не випадково використовували форми раннього бароко. Цей «дім» традиційних мистецтв мав нагадувати про часи, коли театр як інституція вперше об'єднав під своїм дахом представників кліру, королівського двору та «народу» в єдиному естетичному пориві, а складова *Hof* уже не несла того значення поділу, а якраз навпаки – забезпечувала можливість «новій буржуазії» абсорбувати цінності традиційної культури.

Ці чотири «діаманти корони», інші громадські споруди Рінгштрассе плюс блоки житлових будинків у важких неоренесансних формах були покликані репрезентувати нову ліберальну ідею: наука й закон були «істинами» Модерної доби, краса ж «забезпечувалася» історією<sup>22</sup>.

Утім, далеко не всі були в захваті від цього мега-проекту. Скажімо, Адольф Лоос, відомий борець за «чистоту» архітектури та один із батьків-засновників архітектурного модернізму, називав Велике Кільце «містом Потьомкіна»: «Коли я прогулююсь по Кільцю, у мене весь час таке відчуття, наче сучасний Потьомкін намагається перекопати мене в тому, що я перенісся дивним чином у місто аристократів. Усе, чого досяг італійський ренесанс, було використано задля того, щоб викликати в пам'яті простих людей уявлення про Відень її Високості – Новий Відень, у якому можуть мешкати лише люди, що володіють палацами, від підвалу до димарів... Віденських домовласників тішила думка про володіння палацами, натомість орендарі цих помешкань тішилися із можливості жити в них»<sup>23</sup>.

Про силу емоційно-естетичного враження, що його справляв «урбаністичний театр видовища», та про дієвість «репрезентації цінностей за допомогою історії» ми можемо судити із записів іншої досить відомої

постаті – на той час молодого провінціала та не дуже вдатного митця Адольфа Гітлера: «Від ранку до пізньої ночі я бігав від одного визначного місця до іншого, проте лише будинки були здатні втримати мій інтерес. Годинами я простоював перед Оперою, годинами я міг дивитися на Парламент; усе Бульварне Кільце здавалося мені наче виспіваним з «Тисячі й однієї ночі»»<sup>24</sup>.

Тут було б несправедливо обійти увагою нашого київського класика історизму – Владислава Городецького<sup>25</sup>. І хоча на теренах Російської імперії, мабуть, годі шукати навіть відголосків репрезентацій «ліберальної ідеї» у проєктах публічних споруд, але все ж надзвичайно промовистими зразками послужать будинок Національного музею українського мистецтва (тут говоримо про звернення до доби грецької класики та, відповідно, часів розквіту красних мистецтв) або ж Микільський католицький собор у Києві (адже саме готика якнайкраще втілює «дух» католицизму). Про суто «інструментальний» підхід зодчого до питань архітектурної репрезентації переконливо свідчать ще дві його споруди. Йдеться про Земську лікарню в селі Мошни Черкаської обл. (1909) та Караїмську кенасу (1900) (теперішній Будинок актора) у Києві. Російська ідея «земства», «земської лікарні» постає у формі дерев'яного будиночка в суто російських формах народної дерев'яної архітектури – з різьбленими деталями та віконницями, тим самим відсилаючи глядача до географічно та ідеологічно позначеного джерела (чи «походження»). Водночас, Караїмська кенаса втілює популярний мотив загадкового й екзотичного Орієнту (модної теми, актуалізованої, приміром, ще Джоном Нешем у споруді Брайтонського павільйону (1815–1821), де новітні металеві конструкції, французькі вікна й «грецькі колони» сполучалися з «орієнтальними мотивами» – індійськими куполами та китайськими драконами; або можна згадати Паризькі всесвітні виставки: виставку 1878 (частина експозиції – монументальна кам'яна, в дусі орієнталізму, споруда – палац Трокадеро, збудований Давіудом та Бурде) і виставку 1889 – Арабський дім (т. зв. Дім Монако), спроектований Шарлем Гарньє.)

Але якщо споруди Городецького можна розглядати як втілення «архітектурної ідеології» (хоча й не позбавленої ідеї пошуків «доречності з минулого, що відповідає сьогоденню» (Ю. Габермас), у якій би знаходили своє втілення «цінності доби»), то поширену практику історизму рубежу XIX–XX ст., а саме – широке застосування у формоутворенні квазіросійських та візантійських мотивів – можна кваліфікувати як значно серйозніше (саме в ідеологічному плані) явище. Згадаємо в цьому ряду два вельми промовисті, щоб не сказати хрестоматійні, випадки. Першим назовемо комплекс Покровського монастиря в Києві, з його гіпертрофованими формами (їх ще в нас подеколи називають «псевдоросійським стилем»), які мали б викликати з пам'яті і, відповідно, вказувати на тяглість та заявляти претензії на майбутнє історичного (читай – імперського нарративу), що відтворювали традицію церковного будівництва на теренах Росії кінця XVII ст. Точніше, мабуть, буде сказати, що архітектор Володимир Ніколаєв, проєктуючи головну споруду комплексу – Миколаївський собор (а власне, увесь цей «ансамбль» будували на замовлення імператорської родини і для великої княгині, майбутньої черниці, О. Романової, що вочевидь відіграло не останню роль у всій цій історії), відтворив такий собі симбіоз традицій церковного зодчества та будівництва «палат» на території монастирів для осіб царської родини. Для порівняння варто лише уявити собі хоча б такі пам'ятки російської архітектури, як церкву Іоанна Златоуста в Коровниках, Ярославль (1649–1654, т. зв. Ярославська школа) або «царицині палати» на території Савино-Сторожевського монастиря поблизу Звенигорода (1650–1652). Другий наш приклад стосуватиметься активного апелювання до візантійських форм і традиції саме у зведенні церковних споруд (відомо, що візантійський канон, дещо перероблений, залишався базою для спорудження храмів т. зв. «східного обряду»). Це відомий усім Володимирський собор у Києві (до його будівництва на останніх етапах (1862–1882) також долучився В. Ніколаєв), який своєю прокльовістю «візантійської манери»

виконання увів в оману навіть такого фахівця з історії архітектури, як Девід Ваткін з Кембріджа. До того ж, панно, виконані Віктором Васнецовим («Хрещення киян», «Хрещення Володимира»), одним із плеяди російських живописців, відомих своїми зацікавленнями саме в моментах «російської історії», які також працювали над розписами собору, недвозначно вказують нам і на «джерело» (походження) – «основоположну сцену» (якщо за Фройдом), від якого і пропонується відраховувати віхи «великої російської історії». У подібному ж ракурсі варто розглядати, приміром, і вже раз «відбудовану» Володимиром Стасовим також у «псевдовізантійських формах» Десятинну церкву, ідея «відновлення» якої стала *idée fixe* для наших сучасних «інтегральних реставраторів».

Ідея пошуків точок опертя в минулому, в історицизмі як панацеї для порятунку людини від знеособлення та «індустріалізації» життя – від технологічності та прагнення все більшої функціональності її довкілля – не була чужою й для тогочасних урбаністів. Камілло Зітте – автор впливової в архітектурних колах роботи «Художні засади містобудування» / «Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen» (Wien, 1889)<sup>26</sup> – на сторінках цієї книжки виклав свої принципові засади критики сучасного йому міста (мегаполісу другої половини XIX ст. як втілення усіх негараздів прискореної індустріальної цивілізації) з позиції «батьків» – прибічників давнини і «старосвітських» цінностей, використовуючи саме Рінгштрассе як негативний приклад. Осердям його містобудівної (точніше – «місто-відновлюваної») концепції було до певної міри протиставлення «мистецького» чи «естетичного» – «сучасному»/ «модерному».

«Сучасні системи! Як точно! Все поставити згідно строгої системи і ні на йоту не відступити від зарані прийнятих шаблонів, аж поки творчий дух не буде замордовано до смерті і всі життєрадісні відчуття щезнуть – ось ознака нашого часу! Існують три містобудівні системи <...> *прямокутна, радіальна і трикутна*. <...> Мета усіх трьох – винятково регуляція *вуличної мережі*. Таким чином, замисел тут від начала

технічний. Вулична мережа завжди слугує лише для комунікацій. Сприймати й бачити її в натурі неможливо, лише на плані. Тому досі не було й мови про вуличні мережі – ані античних Афін чи Риму, ані Нюрнберга чи Венеції. З погляду мистецтва вони не надаються до сприйняття, а відтак – індіферентні. Для мистецтва важливо лише те, що можна бачити, споглядати, відповідно – окрема вулиця, окрема площа»<sup>27</sup>.

Якщо «сучасність» для Зітте уособлювала примат технічного, раціонального, економічно доцільного начала (транспорт, гігієна тощо – «треба бути абсолютно сліпим, щоб не помітити величезні досягнення сучасного містобудування порівняно із попереднім в галузі гігієни. <...> тут наші інженери <...> зробили прямо чудеса та зробили неоціненну послугу усьому людству<...>»<sup>28</sup>, які він активно протиставляв вільним формам античного чи середньовічного міста з його іррегулярними вуличками та несподіваними площами, то «естетичне» мало поставати не з креслярської дошки інженера чи архітектора, а від «природи», яка й забезпечувала психологічний комфорт просторової організації<sup>29</sup>.

Тут треба зробити певне застереження, бо підхід Зітте можна схарактеризувати як суто «архітектурний» погляд на структуру міста, хоча в критиці нових великих, відкритих просторів він апелював до агорафобії, що ті її мали викликати: «Останнім часом відчувається свого роду нервова хвороба – “боязнь площ”. Багато хто каже, що відчуває певний страх, хворобливі відчуття, коли вимушений перетинати велику порожню площу. <...> “Боязнь/страх площі” – найновіша модна хвороба. Цілком природно, що на старих маленьких площах відчуваєшся дуже затишно, і лише в пам'яті вони уявляються величезними, бо сила емоційного впливу у фантазії набагато більша, ніж у дійсності»<sup>30</sup>.

Суттєво інакша точка зору (чи відліку) – з позиції, так би мовити, не-архітектурної, а із перспективи психологічного комфорту (а точніше – дискомфорту) індивідуумешканця сучасного метрополіса – «людини-мешканця метрополіса» – у порівнянні із відчуттями таких же мешканців

античного поліса чи середньовічного міста, індивідуума, який дедалі більше перетворювався на «людину без якостей» Музіля, середньостатистичного індивідуума, що вже *ab definitio* є позбавленим будь-якого стосунку до ціннісного виміру – належить Ґеорґу Зіммељу, яку він і виклав в есеї «Метрополіс та ментальне життя» (1903)<sup>31</sup>. Власне, дія роману Роберта Музіля «Людина без якостей» розгортається у Відні 1913 року, і можна було б сказати, що тут присутній підкреслений контраст між схибленим на модернізації та темпі нового життя в метрополісі (форма міста змінюється скоріше за серце смертного, – як іронічно зауважував ще Бодлер, трохи ностальґуючи за Парижем доосманівської ери) й розслабленою, загальмованою, клаустрофобною столицею Габсбурзької імперії – адже це імперське місто в історії архітектури постає «випробувальним майданчиком» ледь не парадигматичної моделі саме урбаністичного модернізму.

Заради справедливості треба сказати, що попри доволі жорстку критику Рінґштрассе як безособового, утилітарного раціоналізму дегуманізованого простору, Зітте залишався «аполоґетом» історизму. Як професіонал, він абсолютно підтримував архітектуру індивідуальних споруд, і «монументальний» стиль історичних запозичень жодним чином не різав йому очі. Навпаки, ідея Зітте полягала, можна сказати, у збільшенні масштабу цих запозичень. Сучасний архітектор, вважає Камілло Зітте, може скільки завгодно імітувати греків, римлян чи готику, проте головна мета – розповсюдити принцип запозичення не на окремі будинки, а на просторові рішення – «втнути» щось подібне до агори, ринкової площі чи форуму, хоча й про «створення такого твору мистецтва, як афінський Акрополь, сьогодні навіть нема чого й мріяти. <...> навіть якщо на це буде виділено мільйони»<sup>32</sup>. Іншими словами, тут ішлося про «інтегральний» підхід. Критика Зітте нагадувала ностальґію за втраченим минулим, за традиційним, доіндустріальним світом. Його улюбленим «культурним героєм» був Ріхард Ваґнер, тому не дивно, що ідея *Gesamtkunstwerk* та міфічного героя-

спасителя нації сприймалася Зітте як річ абсолютно природна: врешті-решт Зітте транслював Ваґнерівську ідею «тотальної роботи мистецтва» у соціальну модель для майбутнього – від оперного театру до міста в цілому, міста як духовного твору мистецтва, де *volkstümlich* синтез усіх візуальних мистецтв служитиме загальнонаціональній ідеї *Gesamtkunstwerk* («<...> при проектуванні нової споруди у нього [містобудівника. – С. Ш.] має бути створене суто декоративне, розкішне та за можливістю мальовниче й виразне міське середовище – як для репрезентації, так і для прославляння міської громади»<sup>33</sup>).

На відміну від інших своїх колег (приміром, члена німецької групи *Веркбунд* Петера Беренса), Зітте не міг поєднати свої сподівання на національне відродження культури (в його конкретному випадку – мистецтва містобудування) через «містичний ритуал» з ідеєю раціональної невідворотності індустріальної цивілізації, тобто в якомусь сенсі витворити для себе симбіоз ідеї *Zeitgeist* та *Volksgeist*<sup>34</sup>.

І тут же, для порівняння, згадаємо пропозиції щодо засад реконструкції європейського міста, явно навіяні більш ніж критичним настроєм щодо уніфікованих просторів міст доби модернізму, викладені одним із братів Кріє – Леоном, уже в 1978, а згодом реалізовані братами в 1980-х: у проєктах Нью Тауна – містечка Поундберрі, Велика Британія, центральній п'яці у м. Александрія, Італія, чи проєкті «Кварталу Юстиції» для Люксембурґа і т. д., де явно прочитуються альянзи до «середньостатистичного європейського міста» та його масштабів і просторів (ідеальними матрицями формоутворення є площі й вулиці ренесансного чи середньовічного міста). Глобальна стратегія Леона Кріє, як він сам це називає, має втілювати ідеал – доіндустріальне, «традиційне» місто, дві головні позиції мають бути витримані: перше – людина як база вибудови масштабу міста і друге – у міській структурі має виявлятися ієрархія житлових і громадських просторів (майданів, вулиць, монументів, класичної архітектури і «простонародних» споруд)<sup>35</sup>. Чим не реалізація містобудівельної мрії



про «завдання для раціонально мислячої людини» за Камілло Зітте? <sup>36</sup>

Спробуємо підсумувати викладене вище. Ми бачимо, що в ставленні до минулого кінець XIX ст. не відзначався одностайністю. Одні в романтичному пориві зверталися до історичного минулого та цінностей традиційного світу в намаганні знайти своєрідний порятунк від «вульгарної» індустріальної сучасності. Основою для їхніх формальних зусиль служила ідеологія історизму як «гри відносності, уникнути якої неможливо і яка сама перетворюється в абсолют» <sup>37</sup>, коли «<...> Історія розгортається у часовому ряді аналогій, які зближують різноманітні організованості одна із одною», коли саме ця історія і надає місце, і «послідовно диктує свої закони аналізу виробництва, живим організмам і, врешті, лінгвістичним групам» <sup>38</sup>.

Це формулювання вже нового ставлення до історичного та класичного спадку (і врешті – цінностей, які є частиною цього спадку): саме історія дає розуміння того, що все, що вже колись було осмислено, ще буде піддаватися подальшому осмисленню знову і знову. А тому й «пізнання, вкорінене в житті, суспільстві, мові, які мають свою історію, саме в історії знаходить свою стихію, яка й дозволяє йому спілкуватися з іншими формами життя, іншими типами суспільства, іншими значеннями», утім ця своєрідна «філософія чи принаймні методологія живого розуміння», що її Фуко називає характерною рисою історизму, відкриваючи можливість включитися в перспективу, яка дозволяє «щось вхопити сприйняттям чи розумінням», водночас породжує фрагментарність – «обґрунтування конкретних стосунків між обмеженими цілісностями» від начала приречене на обмеження, воно не здатне «охопити простір деякого кінцевого аналізу, ніколи не підніметься до абсолютної цілісності» <sup>39</sup>.

То чим все ж таки був історизм: можливістю «довільно обирати костюми із шафи історії», «мертвою хваткою століття історії», чи зародженням ідеології «нового» – однієї з головних засад і «цінностей» модернізму? Мабуть, занадто просто було б дати на це питання прямолінійну від-

повідь. Очевидно, усі три названі «можливості» зіграли тут свою роль. І, як не парадоксально, але не лише «тиск» або «тягар» минулого сприяв кристалізації ідеології «нового». З одного боку, можна було б схарактеризувати історизм як синкретичне мислення, притаманне добі модернізму, коли можна замінити (субститувати) усю попередню «культуру» її ментальною – абстрактною – конструкцією. З другого ж боку, як зауважує Розалінд Краусс, і сама «ідеологія нового була прихованим посланням/месиджем історизму. Нове стає зручним, у новому почуваються комфортно, коли його роблять знайомим, адже воно розглядається як таке, що розвинулося із форм минулого. Історизм працює над новим та відмінним (“обробляє” нове та відмінне) з тим, щоб якомога применшити новизну та пом’якшити відмінності. Він створює місце, готує ґрунт для зміни нашого сприйняття саме через апелювання до ідеї еволюції, і робить це в такий спосіб, що людина, якою вона є зараз, може сприйматися нами водночас і як відмінна, і як така, що була колись дитиною, що ми її знали, – через невидиму для нас дію телосу вона (людина) залишається для нас незмінною. І ми цілком задоволені, ми чуємося комфортно, сприймаючи таку незмінність, таку стратегію редукування чогось чужого, незвичного чи то в часі, чи то в просторі до того, що ми вже знаємо, що нам уже знайоме, чи такого, чим ми вже є» <sup>40</sup>.

#### Електронні ресурси:

- Споруди Рінгштрассе: Парламент (арх. Т. Гансен, 1874–1883), Університет (арх. Г. Ферштель, 1873–1884), Ратуша (арх. Ф. Шмідт, 1872–1883), Гофбургтеатр (арх. Г. Земпер, К. фон Газенауер, 1874–1888) – [www.macalister.edu/courses/geog61/aaron/baroque.html](http://www.macalister.edu/courses/geog61/aaron/baroque.html)
- Мошни, земська лікарня (арх. В. Городецький, 1909) – [www.derev.org.ua/cherkas/tubilci.html](http://www.derev.org.ua/cherkas/tubilci.html)
- Всесвітня Виставка 1889, Париж; дім-Монако (арх. Ш. Гарньє) із серії Histoire de l’Habitation Humaine – [www.lib.umd.edu/.../1889/gallery6.html](http://www.lib.umd.edu/.../1889/gallery6.html)
- Брайтонський павільйон (арх. Д. Неш, 1815–1826) – [commons.wikimedia.org/wiki/File:Brighton\\_Pavillion](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brighton_Pavillion)
- Брайтонський павільйон, інтер’єр – [commons.wikimedia.org/wiki/File:Brighton\\_BanquetingRoom](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brighton_BanquetingRoom)
- Ж. Н. Л. Дюран, Récueil et parallele des édifices en tout genre anciens et modernes (1800) – [digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/durand1802](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/durand1802)

<sup>1</sup> Хоча, відлік Модерної доби архітектури можна починати від Філіппо Брунеллескі. Саме він перший створив план у масштабі і застосував принцип проєкції: місце, що у нього стає частиною плану, утвореною двома колонами та аркою (як от у Капеллі Пацци у Флоренції), з *locus*'а (в Аристотелевому сенсі) перетворюється на раціональний, обчислювальний та, що важливо, на безконечно відтворюваний *situs*. Саме це відрізняє його архітектуру від готичної – поверхня як основа для священних текстів стає частиною систематично відтворюваного елемента плану, проєкцією.

<sup>2</sup> Див.: Pérez-Gómez A. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. – The MIT Press, 1983. – P. 14.

<sup>3</sup> «Дистанція», створена Ренесансом, позбавила античність її реальності/realness. Класичний світ перестав бути тим, чим був досі – і тим, чим володіли, і певною загрозою. Натомість він стає об'єктом пристрасної ностальгії, яка знаходить своє символічне вираження в новопосталому, оживленому – після п'ятнадцяти століть – такому чарівливо-принадливому образі, Аркадії... На класичне минуле, чи не вперше, тепер дивляться як на тотальність/цілісність, відрізану від теперішнього; а відтак, як на ідеал, до якого треба прагнути, на відміну від реальності, яку і використовують, і бояться водночас». Див.: Panofski E. *Renaissance and Renaissances in Western Art*. – L., 1970. – P. 112 f.

<sup>4</sup> Пригадаємо, що готиці й «грецькій манері» (на відміну від Риму) віддавали перевагу – їх цінували саме за «конструктивно-структурну чесність», згадати б тих же романтиків чи Фридріха Шінкеля.

<sup>5</sup> Див.: Гадамер Г.-Г. *Истина і метод*. – К., 2000. – Т. 1. – С. 189.

<sup>6</sup> А звідси – говоримо й про процес споглядання руїни як про емпатичну ідентифікацію із самим процесом: пор. – у Георга Зіммеля меланхолійне відчуття туги за минулим, коли це «минуло з його визначеними долями й трансформаціями зібрано в цьому моменті естетично відчутного теперішнього». Детальніше див.: Зиммель Г. *Избранное: в 2-х т.* – М., 1996. – Т. 2. – С. 227–233.

<sup>7</sup> У цьому зв'язку див. зокрема: Pérez-Gómez A. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. – The MIT Press, 1983; Benevolo L. *History of Modern Architecture*. – The MIT Press, 1971; Kaufmann E. *Architecture in the Age of Reason*. – New York, 1968; Vidler A. *The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal 1750–1830 // Oppositions*, 1977. – № 8, Spring.

<sup>8</sup> Див.: Землер Г. *Практическая эстетика*. – М., 1970. – С. 94–95.

<sup>9</sup> Головні праці – «Чотири елементи/складові архітектури» / «Die vier Elemente der Baukunst», 1851; та «Стиль в індустріальних та прикладних мистецтвах, або практична естетика» / «Der Stil in den technischen und techtonischen Künsten, oder praktische Aesthetik», 1860-3. Принциповий для нього (як і для, приміром, Віоле Ле Дюка) пошук «витоків» та «основоположних принципів» архітектури. Ідея «витоків» приводить його до продовження «історії примітивної хати» –

ідеї про походження архітектури від декоративно-вжиткових підвидів мистецтв і ремесел («чотири головні принципи творення», та, відповідно, – матеріалів): плетіння, ліплення/формування, будівництво із дерева та будівництво з каменю. Усе це складає чотири базові елементи будинку: «перший і найважливіший, моральний елемент архітектури – вогнище в центрі», далі йде «земляна платформа, оточена стовпами, що утворюють терасу, далі – дах на колонах (стовпах), і нарешті – стіна із виплетених із бамбуку матів, які слугують для поділу простору чи працюють як зовнішня стіна». Ця специфічна модель «примітивної хати» Земпера (в цілому ряду інших – Ложье, Віоле Ле Дюка, Блонделя) була інспірована моделлю карибської бамбукової хатинки із села поблизу Порт-оф-Спейн, Тринідад, яку він побачив на Всесвітній виставці в лондонському Кришталевому палаці (1851), де Земпер допомагав інсталиувати деякі експонати. Його доволі складний аргумент, не завжди прозорий, полягає ось у чому: основа архітектури не тектонічна за природою, плетіння і ткацтво передують структурній побудові, а отже, орнамент не є другорядним (пор. Гадамер, Гайдеггер, Ваттімо), орнамент в певному сенсі виступає більш фундаментальним утворенням, аніж структура. Усе це (ідея про стіну фасаду як завісу – *rideau mur de façade*) мало цілком реальний і, треба сказати, потужний вплив на подальшу європейську традицію: Берлаге, Вагнера, Плечніка – і власне – Ар(т) Нуво/Сецесіон/Югендстіл і т. д.; тим більше, що технології та матеріали це дозволяли.

<sup>10</sup> Землер Г. *Знач. праця*. – С. 93.

<sup>11</sup> Там само. – С. 93.

<sup>12</sup> Там само. – С. 94.

<sup>13</sup> Там само. – С. 94.

<sup>14</sup> Див. Гидион З. *Пространство, время, архитектура*. – М., [1975], 1984. – С. 28–29.

<sup>15</sup> Цитату наведено Бруно Грімшицем (див.: Grimschitz B. *Die Wiener Ringstrasse*. – Bremen & Berlin, 1938. – S. 6) за К. Шорске (див.: Schorske C. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York, [1961, 1967, 1973, 1979], 1981. P. 36).

Людвіг фон Ферстер (1797–1863) переміг у конкурсі на нову забудову Великого Кільця – коли старі оборонні вали в 1857 було знесено, місто мало розширяться, і на місці цих валів планували збудувати монументальний бульвар із групами вільно розміщених громадських будівель («стилі») споруд були набагато більш урізноманітнені, аніж ті, що будували в Османовому Парижі, уся ідея дещо нагадувала Мюнхен – перше місто, закладене й збудоване за принципом «музею стилів»). Один із провідних тогочасних вієнських архітекторів – данець Теофіл Гансен (1813–1891) – автор проекту Парламенту, разом із своїм тестем Ферстером, дістали замовлення на спорудження Військового музею (1849–1856), який спорудили в поліхромній, на зразок Візантійської, манері – довга традиція «стилістичної інтерпретації» ХІХ ст. диктувала ідею (візантійські форми здавалися придатними для будівництва військових споруд на той час).

<sup>16</sup> Землер Г. Зазнач. праця. – С. 153.

<sup>17</sup> Більш ніж детальний аналіз «репрезентації історії» у віденському Рінгштрассе робив Далібор Веселый (Vesely) у циклі своїх лекцій та семінарів, проведених у березні-травні 1994 в Центрально-європейському університеті в Празі.

<sup>18</sup> Справедливо буде сказати, що Рінгштрассе не обмежилася чотирма спорудами. Були там (і певно, що досі є) музей *Kunstgeschichte* (Історії мистецтв) та Природничий музей, розташовані візаві, утворюючи площу, п'ять будівель спроектував данський архітектор Теофіл Хансен, це – Музичне товариство, Академія мистецтв, біржа, школа євангелістів та вже названий Парламент. Ми зупинилися на чотирьох вищеназваних – Парламенті, Ратуші, Університеті та Гофбургтеатрі – бо саме в них «історична уявність» проявляється якнайяскравіше. І загалом, як влучно висловився Шорске, ці чотири споруди утворили «розу вітрів» ліберальних цінностей нової доби.

<sup>19</sup> Треба зазначити, що до початку спорудження ідея нового кільця – широкої дороги, зручної для пересування війська та постачання всього необхідного до будь-якої небезпечної точки, носила майже винятково мілітарний характер – подібно до Паризьких бульварів барона Османа. І лише після декрету 1857, яким нео-абсолютистський режим перетворювався на конституційну монархію, програма Рінгштрассе набрала цивільного характеру, відповідаючи ідеологічним та «іконографічним» вимогам нового правлячого класу, який до того ж мав стати спонсором цього будівництва століття. У цьому зв'язку див. зокрема: *Schorske C. Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture.* – New York [1961, 1967, 1973, 1979], 1981; *Schorske C. Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism.* – Princeton, 1996; *Jordan D. Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann.* – Chicago, 1996; *Grimshitz B. Die Wiener Ringstrasse.* – Bremen & Berlin, 1938.

<sup>20</sup> Шорске К. Зазнач. праця. – С. 36.

<sup>21</sup> Там само. – С. 40.

<sup>22</sup> Детальніше про «Відень зламу століть» див.: *Schorske C. Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture.* – New York, [1961, 1967, 1973, 1979], 1981. В іншій своїй праці Карл Шорске дає ширшу картину «присутності історії», її осмислення та репрезентації у «соціальних просторах» Відня (див.: *Schorske C. Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism.* – Princeton, 1996).

<sup>23</sup> Цитовано за: *Фремington К. Современная архитектура.* – М., 1990. – С. 136. Назагал, об'єктом критики Лооса була сама концепція *Gesamtkunstwerk*. Детальніше про Лооса див. у того ж Кеннета Фремingtona, або більше – у Джозефа Рікверта (див.: *Rykwert J. Adolf Loos: the new vision // Studio International,* 1973. – July/Aug. – С. 17–21); та в книжці Мюнца і Кюнстлера (див.: *Munz L., Künstler G. Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture.* – London, 1966).

<sup>24</sup> Цитовано за К. Шорске (див.: *Schorske C. Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism.* – Princeton, 1996. – С. 46). Виглядає, що емоційний вплив архітектури Кільця на Гітлера був

настільки потужним, що згодом проявився у його фанатичній співпраці з Альбертом Шпеєром над генпланом Берліна і, особливо, у їхній спільній ідеї проекту Залу слави вояків, який, за задумом, мав затьмарити «єдиного суперника – Рим», та взагалі «зробити непомітними Собор Св. Петра і його площу». (Із застільної промови Гітлера в Нюрнберзі в ніч 21–22 жовтня, 1941; цитовано за: *Ladd B. The Ghosts of Berlin.* – Chicago & London, 1997. – Р. 126). У даному разі можна говорити про «тоталітарний історизм» – адже принцип підходу незмінний: репрезентація цінностей за допомогою «історичної архітектури». Не «ліберальна ідея» репрезентована в архітектурі (і зокрема, у спорудах Віденського Кільця), але імперський Рим живить архітектурну (й ідеологічну) уявність режиму.

<sup>25</sup> Від 1960-х, завдяки наполегливим старанням Сергія Кілессо, Городецький стає частиною «київського міфу». Незважаючи на те, що він працював на теренах Польщі та в Тегерані, він є суто кивським архітектором (і в цьому сенсі його не треба ні з ким «ділити», як, приміром, Гоголя). Його чотири визначні споруди – Національний музей, Собор Св. Миколая, Будинки з химерами та Караїмську кенасу – також можна було б назвати «чотирма діамантами» міста.

<sup>26</sup> Див.: *Zimme K. Художественные основы градостроительства.* – М., 1993. Детальніше про постать Камілло Зітте див., зокрема: *Фремington К. Современная архитектура, Schorske C. Fin-de-siècle Vienna, Vidler A. The Architectural Uncanny.* – The MIT Press, 1992.

<sup>27</sup> *Zimme K.* Зазнач. праця. – С. 139.

<sup>28</sup> Там само. – С. 159.

<sup>29</sup> У цьому місці явно напрошується згадка про деякі позиції теорії абата Ложье щодо містобудування, хрестоматійно відомого своєю концепцією походження архітектури від примітивної хати, важливий момент – хата утворена чотирма стовбурами дерев, що підтримують чотирикатну покрівлю, тобто йдеться про свого роду універсальну «органічну» модель, але явно запозичену від готики. Його міркування, викладені в праці «Досвід архітектури» («Essai sur l'Architecture», 1753), достатньо впливові та відомі в архітектурній традиції, і, не в останню чергу, саме вони заклали основи архітектурних теорій Просвітництва. Тут ми зустрічаємося із двоїстим підходом. З одного боку, Ложье готовий розглядати місто як феномен природного. З другого, він розвиває далі ідею про «відначальну», апріорно урбаністичну організацію, застосовуючи до міста формальні виміри естетичного чи мальовничого. Водночас, порівнюючи місто з лісом або парком, він закликає до «натуралізму», але йдеться про акт «створення доквілля», штучного доквілля, а отже, визнається неприродність, антиорганічна сутність такого утворення, як місто. Тож маємо справу із специфічною «діалектикою Просвітництва», де зустрічаються розум і природа, регулярність і фантазія, де відсутні архетипні схеми порядку, де, на відміну від ренесансної перспективної моделі класичного міста (міста, яке треба бачити), ледь не головним елементом постає неочікува-

не, «анти-перспективне», так би мовити. Детальніше про абата Ложье див., зокрема: *Herrmann W. Laugier and Eighteenth Century French Theory.* – London, 1962; *Benevolo L. History of Modern Architecture.* – The MIT Press, 1971; *Benevolo L. The History of the City.* – The MIT Press, 1980; *Tafari M. Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development.* – The MIT Press, 1976; *Vidler A. The Writing on the Walls.* – The MIT Press, 1988, *Vidler A. Architecture of the Lodges: Ritual, Form and Associational Life in the Late Enlightenment// Oppositions*, 1976. – № 5, Summer; *The Idea of Type: Transformation of the Academic Ideal 1750–1830 // Oppositions*, 1977. – № 8, Spring; *The “Art” of History: Monumental Aesthetics from Winckelmann to Quatremère de Quincy// Oppositions*, 1982. – № 25.

<sup>30</sup> *Zimme K.* Зазнач. праця. – С. 93.

<sup>31</sup> Див.: *Simmel G. The Metropolis and Mental Life // Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory* (N. Leach ed.). – London & New York, [1997] 2002. – С. 69–84. У цьому есеї Зіммель зокрема аналізував новий тип поведінки й загальної настанови в новій конфігурації – індивідуум – маса – всередині такого ж нового утворення – метрополіса. «Інтенсифікацію нервової стимуляції» та ще й підсилену «швидким нагромадженням постійно змінюваних образів, гострою розривністю того, що око здатне схопити з єдиного погляду, та неочікуваністю шквалу вражень» Зіммель кваліфікував як нові умови, що, своєю чергою, породжують у метрополісі феномен *blasé* (фр. – пересиченість): «Сутність настанови, відчуття *blasé* є індіферентністю щодо відмінностей між речами. Не в тому сенсі, що об'єкти не помічають, як у випадку ментальної тупості, але скоріше в сенсі значення та відмінної ціннісної оцінки речей, а відтак і речі починають сприйматися як позбавлені сутності й значень. <...> Ми бачимо, що самозбереження певних типів особистості забезпечується ціною знецінення усього світу речей, закінчуючись невідворотно тим, що особистість зтягається у відчуття своєї власної знеціненості» (див.: *Зіммель Г.* Там само. – С. 73), людина перетворюється на гвинтик гігантського механізму (знайоме визначення, чи не так?). Деперсоніфікація, знецінення (втрата можливості відліку традиційних цінностей), і ви стаєте анонімною «людиною натовпу». Саме метрополіс (де, на додачу до всього має місце й динамічне розширення просторів, багатств, капіталів тощо) стає локусом космополітизму, вважає Зіммель (С. 76). І нарешті, саме метрополіс «є власне ареною для того типу культури, що вже переросла будь-який особистісний елемент. Там, у будинках та освітніх інституціях, перед дивами та комфортом, що їх пропонують сучасні технології, у формаціях соціального життя та конкретних інституціях Держави можна знайти колосальне багатство кристалізуючих, де-персоніфікованих здобутків культури, тож особистість навряд чи здатна встояти перед лицем усього цього» (С. 78).

<sup>32</sup> *Zimme K.* Зазнач. праця. – С. 160.

<sup>33</sup> Там само. – С. 161.

<sup>34</sup> Водночас, ставлення Отто Ваґнера, сучасника

й колеги Камілло Зітте, який брав участь у забудові Кільця – проектував житлові будинки і долучався до проектування громадських будівель, різко змінилося вже від 1890 (це стосується і його проектів, і статей). У 1893 він виграв конкурс на розробку плану урбаністичного розвитку поза межами Великого Кільця. Його пропозиція базувалася на ідеї руху, адже йому було запропоновано взяти участь у проектуванні системи міської залізниці, разом із станціями, тунелями, мостами і віадукми (пор. сприйняття архітектурних об'єктів та реальності «нової доби» з вікна потяга, описані Джоном Раскіном у праці «Каміння Венеції», 1853); тобто фокусом проекту Ваґнера стала передовсім ідея транспортування в модерному індустріальному місті. Відтоді ми побачимо критику самої Рінґштрассе та й багатьох архітектурних споруд XIX ст., а також і критику історизму як «стилю». У своїй книжці «Сучасна архітектура», 1895, Ваґнер намагався зрозуміти, що ж породило такий «еклектицизм» та «зацикленість» на минулому: аналізуючи попередній архітектурний досвід, коли, як він вважав, мистецтво й архітектура були здатні «перетравити» технологічні нововведення, Ваґнер доходить висновку, що в другій половині XIX ст. швидкий і нестримний рух до соціальних та технологічних змін призвів до того, що митці й архітектори були нездатні втримати темп, а тому змушені повертати свої погляди до попередніх епох та стилів.

<sup>35</sup> Див.: *Krie L. Rational Architecture. The Reconstruction of the European City.* – Brussels, 1978.

<sup>36</sup> У цьому есеї не ставили завдання аналізувати сучасні практики «залучення минулого до сьогодення» та проведення певних паралелей з ідеологією історизму. Хоча, звертаючись до нашої ситуації, можна було б згадати про специфічні практики симуляції (а точніше – невивагдливої і не завжди вправного мавпування «архітектури стилів» попередніх епох – «вишукані апартаменти й садиби, зведені в дусі модерну, інтерпретованого на хвилі готики, бароко та французького романтизму») – той же житловий комплекс *Воздвиженський* у стародавньому урочищі Гончарі-Кожум'яки. Ще в грудні 2006 він гордо іменувався «культурно-політичним центром *Площа Європи*» і претендував на звання «діаманта у дорогоцінній оправі зелених і затишних давньокиївських схилів Киселівки, Дитинки й Воловни» (див.: [www.gonchari.domik.net/](http://www.gonchari.domik.net/)), а сьогодні – це химерний знелюднений простір серед жвавого Подільського середмістя, схожий на голівудську декорацію та на місто-привид часів Золотої лихоманки водночас, де кілька охоронців залишилися стерегти купи покинутих будматеріалів у компанії зграй бездомних собак.

<sup>37</sup> Див.: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994. – С. 391.

<sup>38</sup> Там само. – С. 244–245.

<sup>39</sup> Там само. – С. 391.

<sup>40</sup> Див.: *Krauss R. Sculpture in the Expanded Field* (Hal Foster, ed.) // *The Anti-Aesthetic.* – Seattle, 1983. – P. 31–32.

## SUMMARY

The paper offers a twofold perspective on the subject/phenomenon of *historicism*: its ideology, on one hand, and its architectural manifestations – on the other. Regarding architecture as a product of a way of thinking, the author tries to trace the roots of historicist ideology, focuses on the conditions of thought of the XIX cent. and certain considerations that informed the production of architecture. Clearly (and it was demonstrated by many thinkers and architectural historians – e. g. Gadamer, Pérez-Gómez, Foucault, Vidler, Tafuri, Krauss, Schorske, or Habermas) the XIX cent. faced head-on the crisis of representation, and thus – the crisis of the subject (as transition from traditional /cosmic/ order to historical one). Traditionally, architectural discourse has been largely a discourse of form and has been dominated by debates that revolve around a question of style, trapped, in fact, within the realm of ‘symptoms’. Trying to investigate “the underlying causes”, the author explores specific ideas brought about by

Modernity: History /historicity/, evolution and development /idea of ‘becoming’/, instrumentality, and fragmentation. Hence, we have a “museum-like” vision of culture, where history of architecture appeared as a succession of styles (history of architecture as *Stilgeschichte*) put forward by Semper, or Durand’s comparative combinatoric *tableaux* of historic buildings and types. It’s that ‘reification’ of culture (when one can substitute the whole body of primary culture by its mental/abstract/ construction) that gave birth to *historicism* as an ideology and practice of seeking historic appropriatedness – ‘comparing the relevance which is now to its relevance in the past,’ as Habermas puts it. Not only Viennese *Ringstrasse* (with its “four crown diamonds” – Parliament, Cityhall, University, and Theater), but also Horodetsky’s projects (St. Nicolas Cathedral, National Gallery, Kenassa, or village /‘zemskii’/ hospital), let alone numerous examples of pseudo-Bizantine architecture of the late XIX cent. serve a perfect case in point.