

*С. Лінда*

## **АСОЦІАТИВНО-ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЗМІСТ АРХІТЕКТУРИ ПЕРІОДУ ІСТОРИЗМУ (на прикладі Львова)**

Однією з найважливіших характеристик архітектури періоду історизму, який припадає у Львові на другу половину XIX ст., є її асоціативно-інформаційний зміст. Стиль будівлі, художньо-декоративне оздоблення фасаду “повідомляли” стороннього глядача про функціональне призначення споруди, її значення у системі суспільного життя та у структурі міської забудови.

Фасади споруд у будівництві другої половини XIX ст. з естетично-пластичних елементів перетворилися на виразників певної ідейної програми, “закодованої” у архітектурних формах і оздобленні будівлі. Архітектурні форми різних історичних стилів зредувалися до “ілюстративного матеріалу”, який конкретизував тему архітектурного образу споруди. “Мета будинку — його ідея, вона повинна бути виражена всіма зовнішніми можливостями...”, “... кожний архітектурний твір повинен бути так представлений, щоб форма свідчила про його ідею...” [1, с. 60]. З такою “літературною редакцією” архітектури другої половини XIX ст. і було пов’язане її багатостилля, де форми кожного історичного стилю стали символізувати певну моральну категорію, а вся історія архітектури стала: “... каталогом норм, який достатньо переглянути, щоб вирішити, що є відповідним до певних цілей”

[1, с. 50]. Початки такої “літературизації” архітектури деякі дослідники вбачають ще в експериментальних пошуках французьких архітекторів-візуалістів епохи Великої Французької революції, у сформульованій К.-Н. Леду концепції “architecture parlante” (архітектура, яка говорить) [1, с. 552; 2, с. 52].

Отже, за певними функціональними типами споруд “закріпилися” певні архітектурні стилі. Проте сам процес пошуку конкретного стильового прообразу був тривалим і специфічним. Специфіка полягала у тому, що асоціації, пов’язані з тим чи іншим архітектурним історичним стилем, часто зароджувалися у колах позаархітектурних: у літературі, філософії, релігії, де активно формувалися концепції трактування різних історичних епох. Відповідно і архітектурні стилі, які належали цим епохам, стали втіленням цих моральних цінностей. Ренесанс зайняв у культурі і архітектурі періоду історизму виняткове місце, а сформульована у 1860 р. Я. Буркхардтом концепція Ренесансу як часу розквіту демократії, науки, культури, особистої незалежності людини, домінувала до кінця ХІХ ст. [3, с. 22-26]. Завдяки такому широкому спектру асоціативності форми Ренесансу стали переконливо домінувати у багатьох сферах будівництва у Європі. Такі ж тенденції спостерігалися і у Львові.

Часи Ренесансу ототожнювали з ідеями ліберальної буржуазії, демократії, парламентаризму, оскільки епоху Відродження вважали часом народження ліберальних політичних концепцій: “Архітектура, яка повинна бути виразом сучасного суспільства, не може бути неоготична, натомість може нав’язуватися до... ренесансу” [3, с. 117-119]. Саме тому неоренесанс, який монументальністю формотворчо наближався до необароко, став стилем офіційних споруд у Австро-Угорщині, Німеччині, Франції. Яскравою ілюстрацією такого використання архітектури неоренесансу у Львові є споруда Галицького сейму (1877–1881 рр., арх. Ю. Гохбергер).

З інших причин неоренесанс поширився у будівництві фінансових установ: це був ніби спогад про епоху, коли банки здобули велике значення, а фінансові магнати стали вагомою політичною силою. Палацові фасади банківських установ у стилі Відродження повинні були бути: “... виразом багатства інституції і безпечності скарбів, які там зберігаються” [3, с. 129]. У такому неостилі був споруджений Галицький Іпотечний банк на пл. Галицькій, 15 (1872 р., арх. Ф. Покутинський). Характерним є будівництво віденською спілкою Г. Гельмер і Ф. Фельнер, яка плідно працювала у необарокових формах, споруди Австрійського банку по вул. Січових Стрільців, 9 (1898 р.) у формах флорентійського палаццо Раннього Відродження, що неоднозначно асоціювалося з палаццо банкірів ХV ст. Строщі.

Неоренесанс вважався стилем, який найбільше відповідає будівництву освітніх закладів: шкіл, вузів, бібліотек, музеїв. У цьому випадку стиль ставав своєрідною маніфестацією гуманізму [3, с. 127], що стало основною причиною широкого використання у Львові форм неоренесансу при будівництві народних шкіл, середніх навчальних закладів і вузів.

Новим типологічним напрямком у проектуванні були музеї, сама функція передбачала історичний підхід при проектуванні. Всі конкурсні проекти Художньо-Промислового музею у Львові у 1890 р. були виконані у формах ренесансу [4], що свідчило про глибоковкорінені стереотипи у архітектурному мисленні. Споруда була побудована у комбінованих пізньоренесансово-барокових мотивах, харак-

терних для останнього десятиріччя розвитку львівського історизму за проектом Й. К. Яновського і Л. Марконі.

Форми зрілого, ман'єристичного ренесансу, поєднані з мотивами бароко були визнані такими, що найкраще підходять для створення репрезентативних фасадів видовищних і розважальних споруд. У другій половині XIX ст. стверджували, що театр "в наш час виконує роль, призначену в середньовіччі для святинь" і тому повинен бути особливим прикладом естетичної єдності [4, с. 129]. Прикладом такого трактування театральної архітектури є Міський театр, споруджений у 1900 р. за проектом З. Горголевського [5].

В основі популярності архітектурно-композиційних схем італійського палаццо у житловому будівництві лежали не лише асоціативні мотиви, але і легкість, з якою можна було поєднати багатий "палацовий" фасад з практичними вимогами планувальної структури. У фасадних вирішеннях особняків і вілл переважали барокові мотиви, що також відповідало пануючій думці, що бароко найбільш відповідний стиль для будівництва резиденцій [6, с. 91].

Одночасно, у колах релігійних, була сформована концепція трактування доби Відродження, як часу розпусти та релігійного занепаду [3]. Саме тому використання форм неоренесансу у будівництві культових споруд є рідкістю, зокрема у Львові таких прикладів не виявлено.

Популярними стилями минулого у європейській архітектурі були готика і романський стиль. У Львові використання цих стилів було пов'язане перш за все з сакральним будівництвом, оскільки існувала концепція розгляду їх, як стилів, які найправдивіше відображають ідеї католицизму, що було поширеною загальноєвропейською практикою [4, с. 81; 6, с. 83]. Часто при будівництві неороманські форми носили і більш конкретні асоціації. Ю. Захарієвич, обґрунтовуючи у 1877 р. вибір стилю для костелу Францисканок, писав, що стиль споруди повинен асоціюватися з часом заснування ордену [7].

Початково у неobarокових формах, які б краще гармоніювали з забудовою комплексу, був виконаний проект нової каплиці для монастиря Змартвихвстанців по вул. Пекарській, 59 (1888 р., арх. А. Загурський). Проте реалізована каплиця була у простих неороманських формах, хоча повністю збереглася планувальна структура.

Романтичний напрямок у міському будівництві другої половини XIX ст. не був обмежений лише сакральною архітектурою. Суворі форми "Rundbogenstil" (або "аркадового стилю") у споруді Будинку Інвалідів свідчили про мілітарний характер будівлі. Різноманітні редакції "Rundbogenstil" знайшли порівняно широке використання у громадському будівництві. Прості геометризовані об'єми з нетинькованої цегли, які правдиво, без прикрас, показували природні властивості матеріалу, відображали конструкцію будівлі і свідчили про її суто функціональне призначення.

Незважаючи на очевидність глибокого зв'язку стилю споруди з її функцією, не можна, проте, цей зв'язок переоцінювати, оскільки багато функціональних типів споруд виникли саме у другій половині XIX ст. і аналогів стильових вирішень у світовій архітектурній практиці просто не було. Це зумовлювало пошук неостилів для нових типів споруд на основі опосередкованих асоціацій, прикладом чого є у львівській архітектурі стильові вирішення лікувальних закладів. Для вирішення фасадів закладу для невиліковнохворих ім. Білінських по вул. Смаль-Стоцького (1892 р., арх. Ю. Гохбер-

гер, Л. Балдвін-Рамулт, Й.-К. Яновський, І. Левинський), притулків по вул. Клепарівській і по вул. Золотій (1891–1892 рр., арх. Ю. Гохбергер) був використаний “аркадовий стиль”, який ґрунтувався на компільованих формах середньовічних стилів, оскільки перші притулки і лікарні виникли у середньовіччі при монастирях.

Орієнтальні мотиви Єврейської лікарні по вул. Раппапорта, 7 (1900 р., арх. К. Мокловський) стали виразниками національної ідеї у єврейській архітектурі, натяком на східне походження народу [1, с. 84].

Нове стильове спрямування у сакральній католицькій архітектурі Львова — “надвіслянська готика” — було пов’язане з пошуками “рідного” стилю у архітектурі. Ідея “надвіслянської готики” була сформована у краківському архітектурному середовищі, одним з “батьків” “надвіслянської готики” був краків’янин Я. Сас-Зубрицький, який працював також і у Львові. За його проектом у такому стилі був споруджений костел монастиря Капуцинів на Замарстинові (проекування 1901–1909 рр.). У стильовому вирішенні костелу знайшли своє відображення і тісно переплелися релігійна та національна ідеї.

Наслідком символічно-значенового трактування архітектури історизму було широке використання скульптурного декору та архітектурної пластики у оздобленні фасадів і інтер’єрів споруд.

Для архітектури Львова на протязі всього її багатовікового розвитку була властива велика увага до скульптурного декору. Споруди міста, що належать добі Ренесансу, щедро оздоблені різьбленими кам’яними маскаронами, зооморфними зображеннями, рослинною орнаментациєю. Це ж характерне для архітектури періодів бароко і класицизму. Скульптурний декор був різним за характером (гротескно-натуралістичний ренесансовий, пишно-претензійний та динамічний бароковий, абстрактно-прекрасний класицистичний), проте він служив переважно одній меті — прикрасити споруду, зробити екстер’єр привабливішим і цікавішим. У добу історизму декор став ще і важливим інформаційним засобом, який “допомагав” краще розкрити чи прочитати архітектурну тему, зашифровану у споруді, поєднавши у єдине ціле вербальні і візуальні образи.

У 40 — 60-х рр. скульптура практично зникає з фасадів львівських житлових і громадських будівель. Характерний напрямок тогочасної віденської архітектури, яка тяжіла до максимальної раціональності, уніфікації відобразився і у “оголених” формах львівських споруд. Проте у цей же час спостерігалось нове відродження концепції “Gesamtkunstwerk” (синтезу мистецтв), а отже і новий поворот до декоративізму в архітектурі, як антитеза суворому раціоналізму.

У Львів ця концепція вперше була імпортована з Відня у 50-х р. та реалізована у споруді Будинку Інвалідів по вул. Клепарівській, 32 (1855 р., арх. Т. фон Гансен). Будівля поєднала у собі функції шпиталю та притулку для ветеранів австрійської армії. Фасади корпусу та неовізантійської каплиці були оздоблені скульптурами роботи Ц. Годепського і А. Пер’є. Композиції алегорично зображали союз Австрії і Галичини, війну і мир, а також фігури австрійських фельдмаршалів: архієпископа Кароля, Радецького, князя Шваренберга та графа Шеліса. Будівля була прикрашена гербовими картушами, композиціями з військовою арматурою. Тематика скульптурного оздоблення неоднозначно підкреслювала мілітарний характер об’єкта.

У період зрілого історизму (у Львові він припадає на 70-ті та 80-ті р. XIX ст.) ідея синтезу мистецтв охопила майже всі типи житлового і громадського будівницт-

ва. Ідеально-прекрасні, але абстрактні фігури рельєфів класицистичного Львова були замінені на скульптурні постаті конкретних історичних осіб, а архітектурна пластика стала відзначатися певним “натуралізмом”. Як і у період класицизму, над архітектурною пластикою фасадів будівель у Львові у останній третині ХІХ ст. працювали кращі майстри міста: Л. Марконі, Т. Баронч, П. Войтович, Т. Рігер, А. Попель.

У 70-х р. зосередженням “ілюстративного” декору стають, передусім, фасади освітніх закладів. У композиції фасадів вводилися скульптурні постаті чи бюсти відомих політичних та історичних діячів, письменників, вчених. Такі “літературні” цитати були призначені не лише конкретизувати мету будівлі, але і підкреслити особливий інтерес та пошану до історії і культури рідного народу (у даному випадку польського), а отже переслідували мету виховання національної свідомості.

У 1879 р. Т. Баронч виконав скульптурні постаті Коперника, Міцкевича, Чацького, Оссолінського, Снядецького і Длугоша для оздоблення фасаду гімназії № 3 ім. Ф. Йозефа по вул. кн. Романа, 5 (1876р., арх. Ю. Гохбергер). На фасаді школи св. Антонія по вул. Личаківській, 36 (1876р., арх. Й.-К. Яновський) розташовані бюсти Пірамовича, Корчинського, Конарського. А у фасадну композицію школи ім. Міцкевича по вул. Театральній, 15 (1891р., арх. Ю. Гохбергер, І. Бругек) була вкомпонована постать Міцкевича, а школи ім. Чацького по вул. Тамацькій, 11 (1891 р., арх. А. Каменобродський) — постать Чацького. На фасадах книгарні Губриновича на пл. Катедральній (1892 р., арх. Й.-К. Яновський) були розміщені бюсти польських поетів та письменників: Аспика, Крашевського, Словацького, Кохановського, Красінського, Міцкевича.

Велику роль скульптурна орнаментация відіграла у житловій архітектурі. У фасадні композиції “вписували” родинні герби, використовували скульптурні вставки з символічними композиціями, які вказували на призначення будівлі чи фах мешканців. Ілюстрацією “літературизації” скульптурного декору є вписані у композиції фасадів картуші чи медальйони з роками спорудження будинку.

Зі складнішими алегоріями були пов’язані скульптурні декорації значних громадських споруд. Скульптури і рельєфи таких будівель мусили не лише конкретизувати мету будівлі, але і асоціюватися з глобальними національними, політичними чи загальнолюдськими ідеалами. Прикладом такого підходу є скульптурна декорація Галицького сейму. Центральний ризаліт фасадної композиції увінчувала група “Геній, який благословить Галичину” з персоніфікованими фігурами Вісли і Дністра (ск. Т. Рігер). Аттік ризаліту був прикрашений скульптурними групами “Правда і Любов” (ск. М. Микульський) і “Віра і Справедливість” (ск. В. Трембецький). Центральний ризаліт знизу фланкувався алегоричними групами “Праця” і “Освіта” (ск. Т. Рігер). Герби галицьких міст були розташовані на карнизі та тимпанах спарених вікон бокових ризалітів. Продовженням ілюстративності головного фасаду стала сходовая клітка, оздоблена рельєфами (ск. В. Трембецький), які зображали Мечка І та Володимира Великого (як символів християнства) і Карла Великого та Ярослава Мудрого (які символізували законодавство).

Алегоричні фігури, які символізували факультети ново відкритої Львівської політехніки по вул. Бандери, 12 (1873 р., арх. Ю. Захарієвич): механіку, будівництво і хімію, увінчали аттик головного корпусу політехніки (ск. Л. Марконі), тема науки була продовжена у фресках актового залу, створених за ескізами Я. Матейка.

Символічна постать Меркурія (ск. Л. Марконі), яка втілювала нові засоби пе-

ресування, завершила аттик Будинку Дирекції Державних залізниць по вул. Січових Стрільців, 3 (1885 р., арх. В. Равський). Л. Марконі виконав алегоричну по-стать, яка символізувала процвітання Галичини на споруді Галицької Ощадної каси по пр. Свободи, 15 (1891 р., арх. Ю. Захарієвич), а також алегоричну групу, що уособлювала Справедливість на фасаді Крайового суду по вул. кн. Романа, 1-3 (1892 р., арх. Ф. Сковрон).

Алегоричні статуї “Торгівля” і “Промисловість” (ск. А. Попель) були розміщені обабіч головного входу нового залізничного вокзалу (1900 р., арх. В. Садловський), а над порталом вгорі — скульптура, що символізувала Львів і Залізничний рух (ск. П. Войтович).

Найповніше ідея синтезу мистецтв була відображена у опорядженні фасадів Міського театру — храму мистецтв “...театральний будинок, який цілком і повністю присвячений красним мистецтвам, повинен посідати і зовнішні артистичні шати” [5]. Фасади споруди були оздоблені алегоричними скульптурами і рельєфами, бюстами відомих композиторів, поетів, символічними картинами. На фасаді, на бокових пілонах, були розташовані фігури “Трагедії” (ск. А. Попель) і “Комедії” (ск. Т. Баронч); у тимпані будівлі — складна горильєфна композиція, яка втілювала у алегоріях ідею життя. Фасад вінчали бронзові статуї — крилаті символічні фігури: “Слава” у центрі і по боках “Геній Трагедії” і “Геній Музики” (ск. П. Войтович). Кожна деталь інтер’єру: двосвітній вестибюль, головні кулуари — “Дзеркальний зал”, а також глядацький зал, були насичені скульптурою і розписами різного алегоричного змісту.

Отже, інформаційний зміст архітектури періоду історизму є важливим предметом при її комплексному дослідженні. Вивчення цієї архітектури без врахування символічно-асоціативних аспектів є не лише неповним, але і неправильним, оскільки саме у сфері асоціацій — безпосередніх і опосередкованих, конкретно-простих і глибоко зашифрованих — лежить ключ до її розуміння, а відтак до об’єктивної оцінки.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Krakowski P. Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX. — Warszawa — Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1978. — 120 s.
2. Аркин Д. А. Архитектура эпохи Французской буржуазной революции. — М.: Из-во Академии Архитектуры СССР, 1940. — 79 с.
3. Zgyrniak M. Wokyl neorenesansy w architekturze XIX w. — Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1987. — 217 s.
4. Konkurs na projekt muzeum przemysłowego we Lwowie — Czasopismo techniczne. — Rocznik VIII. — 1890. — S. 25.
5. Litycki M. Pamiętnikowy opis teatru miejskiego we Lwowie — Lwów: Nakładem autora, 1900. — 11 s.
6. Krakowski P. Fasada dziewiętnastowieczna // Prace z historii sztuki. Z. 16. — Warszawa — Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1981. — S. 55-96.
7. Zachariewicz J. Klasztor i kościół oo. Franciszkanek — Dzwignia. — Rocznik III. — 1879. — S. 43-44.