

УДК 7.032: 72.01

С. М. Лінда,
д. арх. професор кафедри
дизайну та основ архітектури
Національний університет «Львівська політехніка»

ТВОРЧИСТЬ АНТОНА ПОПЕЛЯ У КОНТЕКСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІДЕЇ «АРХІТЕКТУРИ, ЩО ГОВОРИТЬ»

Анотація: розглянуто творчість А. Попеля у контексті однієї із найважливіших архітектурних парадигм другої половини XIX ст. – «архітектури, що говорить».

Ключові слова: Антон Попель, архітектура історизму, скульптура, семантика.

Постановка проблеми. Якщо поглянути на історичний досвід, то можна зауважити, що в архітектурній думці неухильно зростає роль вербального мислення. У цьому вбачають процес «інтелектуалізації» професії, її історичної трансформації з ремесла у професію. Архітектурні форми складають одиниці такої мови: візуальної, перцептивної, феноменологічної, коли плоди творчості поколінь передаються не лише у формі індивідуального досвіду, не через тексти, а через результати професійної діяльності [1, с. 15–16]. Будівлі інформують, повідомляють, комунікують. Чи не найяскравішою ілюстрацією такої думки є ситуація в архітектурі другої половини XIX ст. – час розквіту концепції «архітектури, що говорить».

Мета статті: продемонструвати творчість видатного львівського скульптора другої половини XIX ст. у контексті ідеї «архітектури, що говорить».

Стан дослідження питання. Проблемі дослідження концепції «архітектура, що говорить» присвячено доволі багато публікацій, проте творчість А. Попеля у контексті її репрезентації аналізується вперше.

Обговорення проблеми. Осмислення феномену архітектури другої половини XIX ст., незважаючи на величезну кількість робіт, статей, монографій, – все ще проблема: занадто суперечливою була епоха. З одного боку – раціоналізм і прагматизм, поміркованість та розсудливість (шалений розвиток природничих наук і промисловості, винаходи та відкриття), а з іншого, як туга за духовними цінностями, які на очах втрачали свою вартість, – захоплення символізмом, метафізикою, наділення незвичайними властивостями звичних речей. Архітектура у силу специфіки локалізації між мистецтвом та інженерією опинилася в епіцентрі дихотомії. Її функції вийшли дуже далеко за межі утилітарності та естетизму: вона

стала повчати, повідомляти, виховувати, тобто виконувати моралізуючу місію. Архітектура стала розмовляти. Власне, «розмовляти» вона почала дуже давно, проте саме у XIX ст. її мова була чітко усвідомлена, а діалог підтриманий та розвинений.

Формування концепції «архітектури, що говорить» наприкінці XVIII ст.

Концептуалізація ідеї «архітектури, що говорить» відбулося наприкінці XVIII ст. Саме тоді лідер французького класицизму Клод Перро (1613–1688) засумнівався у «цінності пропозицій Вітрувія у тому вигляді, у якому вони були сприйняті та очищені класицизмом». Замість того він запропонував свої тези про безумовну (нормативна роль стандарту і досконалості) і довільну красу (функція виразності, яку можуть потребувати особливі умови та обставини) [2, с. 23]. Ідеї К. Перро були розвинені у роботі абата Жан-Луї де Кордемуа (1651–1722) «Новий трактат про архітектуру» (1706). Замість класичної тріади Вітрувія (корисність, міцність, краса) він запропонував власну – розташування, розподіл, благопристойність. Абат Марк-Антуан Ложье (1711–1769) – член ордену єзуїтів, історик і теоретик мистецтв, який, проте, не мав спеціальної освіти – у трактаті «Досвід архітектури» (1753) по-своєму інтерпретував ідеї де Кордемуа. Він відстоював універсальну «природну» архітектуру, елементарну геометричну форму та виступав проти формальної артикуляції [2, с. 23–24]. Своім втіленням вищезазначених теорій у французьку академічну освіту зобов'язані Жаку Франсуа Блонделю (1705–1774 рр.), який, відкривши у 1743 р. власну архітектурну школу став наставником т.зв. «мрійливого покоління». Власні принципи Ж.-Ф. Блондель виклав у «Курсі архітектури», який публікувався з 1750 р. по 1770 р. Лейтмотивом курсу стала ідея про те, що форма і зовнішній вигляд будівлі повинні відповідати соціальному характеру та різним типам будівель [2, с. 24].

Остаточне оформлення концепція «архітектури, що говорить» набула у теоретичній та практичній спадщині представників «мрійливого покоління» – Етьєна-Луї Булле (1728–1799) та Клода-Ніколя Леду (1736–1806) – архітекторів-візіонерів, піонерів «паперової архітектури» часів Французької революції. Е.-Л. Булле присвятив своє життя створенню грандіозних проектів, з яких майже ніщо не було реалізоване. Архітектор, прагнучи до символічної метафори, не обмежувався відбором прообразів, а пов'язував історичні асоціації з раціонально сформованою геометричною символікою, не розмірковуючи про раціональність утилітарну [3].

На відміну від Е.-Л. Булле, К.-Н. Леду будував багато. Працюючи над реальними будівлями, він вже у 1770-х роках почав створювати проекти немислимі для свого часу, якими намагався довести, що архітектура повинна виховувати людей. К.-Н. Леду не лише облаштував світ як архітектор, але і

створив його ідеальну модель, як філософ. «Архітектура, що говорить» К.-Н. Леду стала втіленням синтетичної спільності мистецтва слова і мистецтва пластики [4]. Вплив теоретичних та паперових робіт архітекторів-візіонерів на сучасний та подальший розвиток архітектури був приголомшливий. Саме від них виходила тенденція використання величезних нерозчленованих площин стін, скупо прорізаних отворами, монументальність та лапідарність об'ємів, поєднання абстрактної форми та ордерних мотивів, орієнтація на загострену виразність та символізм твору.

Розвиток ідеї «архітектури, що говорить» у другій половині XIX ст. У середині XIX ст. світогляд, проникнутий духом історизму, став домінувати у всіх сферах художньої діяльності, залучивши у це коло й архітектуру, де ідея «архітектури, що говорить» набрала нове дихання. Незважаючи на безліч завдань, які архітектури змушена була вирішувати у той час (типологічна революція, активне освоєння нових конструкцій та інженерних комунікацій, підвищення поверховості тощо), її символічний зміст залишався пріоритетним завданням, відокремленим від функціональної та конструктивної програм будівлі. Проте семантика форми підтримувалася науковою аргументацією.

Плацдармом для розвитку символічної ідейної програми став фасад – місце зосередження безлічі знаків і символів, зрозумілих сучасникам. Про «ідейне значення» будівлі, закодоване в архітектурних формах, постійно говорили і писали філософи, теоретики та практики архітектури. Звичними були вирази на кшталт: «твір архітектури мусить бути не лише гарним. Але й мати свою ідею, проявлену у всій своїй цілісності», «мета будинку – його ідея, вона потребує всіма можливостями екстер'єру», «кожний твір архітектури повинен бути продемонстрований так, щоб форма свідчила про ідею» [5]. Зокрема, Г. Фіхте писав: «Завданням архітектора є показувати людям образи світлого майбутнього, а тому діяти на людей виховуючи, щоб підготувати їх до стану ідеальної, універсальної культури».

Вербальне вираження не є властиве архітектурі по своїй природі, тому досягнення «розповідності» архітектури вимагало використання специфічних засобів. Найважливішим засобом демонстрації «архітектурної розповіді» став «стиль» будівлі. Принцип вибору другої половини XIX ст. легітимізував однакову цінність всіх історичних стилів, які використовувалися у нових для них контекстах. Проте символічний зміст форм історичних стилів не був загальновідомий, тому його постійно старанно шукали на основі асоціацій з тим часом, коли історичний стиль виник. У світлі прагматичного інтелектуалізму сформувалося переконання, що звернення до того чи іншого стилю повинно бути визначене раціональним мотивуванням, яке відходило від конкретного архітектурного завдання. Таким чином, були сформульовані

символічні засади трактування кожного відомого історичного стилю. Наприклад: семантичним полем для відродження готики стало католицьке будівництво, будівництво ратуш (як спогад про час, коли містам було надано магдебурзьке право і, відповідно, виник новий тип громадської будівлі – ратуша), будівництво університетів (як асоціації з часом, коли виникли перші вищі навчальні заклади). Барокові форми знайшли своє застосування у будівництві видовищних, розважальних закладів, а також багатих віл, особняків, палаців, тому що бароко викликало асоціації з розкішшю, витонченістю, багатством. Найширшим був діапазон використання форм архітектури Ренесансу, оскільки було сформульовано кілька версій бачення часів Відродження: як часу розвитку освіти та духовного піднесення людини (тому у формах неоренесансних будували найрізноманітніші навчальні заклади), як час вільного розвитку міст (тому ці форми були найпопулярніші у житловому будівництві), час зародження банківської справи (форми флорентійського раннього Відродження були особливо популярні при будівництві фінансових закладів) і т.п. [5].

Історичний стиль, вибраний на основі асоціацій, був важливим, проте не єдиним засобом репрезентації ідеї «архітектури, що говорить». Дуже часто занадто широке коло асоціацій, пов'язане з тим чи іншим стилем (наприклад, з італійським Ренесансом) не дозволяло чітко окреслити «мету будівлі», тобто її функцію. Тому у процес «конкретизації» залучали пластичний декор та декоративну скульптуру. Пластичний декор став ілюстрацією і пояснював «тему» (тобто «текст») архітектурного образу. З цим був пов'язаний його особливий натуралізм (ілюстрація повинна бути іконічним знаком, максимально наближеним до оригіналу, для того, щоб бути зрозумілою всім). Наприклад, натуралістичною стала орнаментация: класична гірлянда була трансформована у старанно виліплений натюрморт з овочами і фруктами. Натуралізм та конкретика підпорядкували собі декоративну скульптуру. Скульптура на фасадах будівель в цілому не була новинкою, характерною лише для другої половини XIX ст., її достатньо було й у період класицизму. Проте, на фасадах класицистичних будівель з'являлися прекрасні фігури античної міфології, їх значення апелювали до вічних та абстрактних цінностей, вони були безособові і не персоніфіковані. У другій половині XIX ст. ситуація була інакшою. Замковий камінь із символічною маскою – улюблений мотив класицизму – виявлявся портретним зображенням; скульптури на фасадах виявлялися цілком конкретними людьми або алегоріями, які мали значення лише на фасаді тієї будівлі, а поза нею ставали просто скульптурами. Для ще більшої конкретності деколи у композицію фасадів вводили тексти, які точно пояснювали хто з відомих людей виліплений і що саме означає дана алегорія.

Таким чином, пластичний декор та декоративна скульптурами допомагали «прочитати» текст, тобто виявити функціональне призначення будівлі, її значення та роль у ієрархії міста та соціуму. Виникали складні нашарування додаткових змістів, алюзій, посилян [6, с. 188–190].

Тотальна «вербалізація» архітектури була очевидна сучасникам. В. Гюго на початку 1830-х років констатував: «зодчество померло, померло безповоротно... Воно підпорядкується правилам літератури, для якої само їх колись встановлювало». Літературних асоціацій був повний і класицизм. Проте, він зберіг успадковану від епохи Просвітництва пристрасть до абстрактних значень. Культура другої половини XIX ст. ґрунтувалася на емпіричному знанні, а звідси – орієнтація передовсім на слово, вербальний образ, оповідь. Тому й підпорядкування архітектурної форми певному тексту, який мався на увазі архітектором чи замовником, ще більше поглибилося [6, с. 192].

Скульптури А. Попеля на фасадах львівських будівель як складова концепції «архітектури, що говорить». Для архітектури Львова протягом її багатоговікового розвитку була властива велика увага до скульптурного декору. Будівлі міста, що належали добі Ренесансу, бароко та класицизму були щедро оздоблені різьбленими кам'яними маскаронами, зооморфними та фітоморфними зображеннями. Скульптурний декор, різний за характером (гротескно-натуралістичний ренесансовий, пишно-претензійний та динамічний бароковий, абстрактно-прекрасний класицистичний), служив здебільшого одній меті – прикрасити будівлю, зробити екстер'єр привабливішим і цікавішим. У другій половині XIX ст. він у Львові, як у всьому світі, був трансформований у важливий комунікаційний засіб.

Цікаво саме з такої позиції проінтерпретувати творчість Антона Попеля – відомого львівського скульптора межі XIX – XX ст. А. Попель (1865–1910) був вихованцем краківської та віденської художніх шкіл. Навчався він там у період розквіту архітектури історизму, де ідея «архітектури, що говорить» повстала у всій своїй масштабності та тотальності. Абстрагуватися від неї було неможливо, це була сама епоха, її квінтесенція, її суть. Безумовно, вона сформувала А. Попеля як творчу особистість та визначила його світогляд. А. Попель залишив багату спадщину у всіх видах скульптури. Зважаючи на тематику статті, слід докладніше спинитися на одному із векторів його діяльності: на декоративній скульптурі. Залишених для аналізу об'єктів не так вже й багато: можна легко порахувати кількість львівських будівель, до оздоблення фасадів яких був причетний скульптор, проте це були важливі громадські будівлі, а деякі навіть стали символами свого часу.

Серед перших реалізацій – скульптурні постаті Палацу мистецтв, який був споруджений для Крайової виставки 1894 р. у Львові (арх. Ф. Сковрон,

Г. Пежанський, М. Лужецький) [7]. Стиль будівлі ґрунтувався на формах італійського неоренесансу. Вибір прототипу був очевидним: саме епоха Ренесансу супроводжується розквітом мистецтва та архітектури. Доповнювали символічний текст дві алегоричні жіночі постаті: «Малярство» та «Скульптура». Суть умовно-демонстративного іносказання алегорій була зрозуміла сучасникам: жіноча постать «Малярство» була зображена із пензлями і палітрою, а «Скульптура» – з молотком та зубилом (рис. 1). Архітектурний текст був доповнений цитатою і тому набув цілком конкретного вербалізованого забарвлення.

Готель «Жорж» – одна із найвідоміших будівель періоду історизму у Львові. Готель був запроектований відомою віденською архітектурною спілкою «Г. Гельмер і Ф. Фельнер» у 1899–1900 рр. Це був третій готель на ділянці (перший був споруджений у 1793 р., а другий – у 1811 р., який із середини XIX ст. став називатися «Жорж» на честь власника ділянки Георга Хофмана) [8, с. 366 – 367]. Для готелів програма вибору стилів другої половини XIX ст. не визначила особливого стильового прототипу. Зрозуміло було, що це мала бути репрезентативна, багата і приваблива будівля. Для цього пасували зазвичай форми зрілого ренесансу і бароко. Із стильової точки зору готель – це доволі еkleктична суміш мотивів із архітектури італійського та французького Ренесансу, поєднаних із бароковою орнаменталізацією. Проте нечіткість асоціацій, пов'язаних із стилевими прообразами, не давала відповіді на найважливіше завдання фасаду – ідею будівлі, її функціональне призначення. Власне у такому аморфному концептуальному полі скульптура відіграла вирішальну роль у написанні «архітектурного тексту», саме вона стала найзначнішою фразою «архітектури, що говорить». Бокові фасади готелю прикрашені екседрами, у кожній з яких розміщено жіночу скульптуру, яка зображає один із континентів: Європу, Азію, Америку, Африку (ймовірно, скульптурні постаті виконано за моделями Л. Марконі) (рис. 2). Алегоричні постаті викликають географічні асоціації із темою мандрів, подорожей, а отже, їх роль на фасаді зрозуміла: вони інформують, що будівля – це притулок для людей, які перебувають у дорозі, тобто – це готель. Кожна із скульптурних жіночих постатей супроводжується атрибутами, які конкретизують її алегорію: біля підніжжя «Африки» розташовано крокодила, «Америка» одягнута у головний убір із пір'я, освічена «Європа» тримає у руках бюст філософа, а загадкова і екзотична «Азія» зображена із кинжалами. Для ще більшого уточнення кожна із скульптур підписана. Головний фасад за давньою християнською традицією прикрашений згори рельєфом із зображенням патрона власника готелю – Св. Юра, який переборює змія і захищає всіх прибулих у готель (рис. 3). За такою схемою лежить система смислових значень, що за своїми витокami відходить до

середньовіччя, коли наділялося значенням уявлення про нерівноцінність простору або площини: «низ» асоціювався із земним, а «верх» – із небесним.

Така сама важлива роль скульптури в оздобленні фасадів будівлі, яка стала кульмінацією розвитку архітектури історизму у Львові – Міського театру (арх. З. Горголевський, 1897–1900 рр.) [8, с. 311]. Театр зайняв ключову позицію в ансамблі новоствореного проспекту міста і став головним пластичним акцентом прогулянкового бульвару, остаточно закріпивши за ним значення міського центру. Автор проекту відверто слідував типу паризької Опери, яка стала парадигмою театральної будівлі на століття. Міський театр з ярусним залом на 1100 місць, прекрасно обладнаною сценою, розвинутою системою кулуарів та фойє, є доволі великою будівлею. Неоренесансні деталі майстерно прорисовані та ефектно поєднані і свідчать про глибоке та серйозне знання класичного зодчества. З. Горголевський зумів знайти розумний компроміс між демонстративною розкішшю оперної будівлі та чіткістю композиційної схеми, приведеної до класичної ієрархії та логічної субординації значень. Фасади театру (а всі вони добре оглядаються) складно та багато артикульовані, насичені алегоричними скульптурами та фрагментами історичних асоціацій. А. Попелем було виконано алегоричну фігури «Трагедія» (рис. 4), фігури муз «Терпсіхора» і «Мельпомена», а також складне рельєфне зображення у тимпані «Радощі та страждання життя», побудоване на сюжетах з давньогрецької міфології (рис. 5). Скульптура на фасаді театру стала системою знаків, що несли соціальні та культурні змісти.

На межі XIX–XX ст. у Львові було зведено найважливішу транспортну будівлю міста – головний залізничний вокзал (арх. В. Садловський) [8, с. 455 – 457]. Об'ємно-просторова структура залізничного вокзалу була підпорядкована великому просторовому ядру – залу та дебаркадеру. На фасаді вона була закріплена масштабною аркою – «новинкою», яка стала символом цього типу громадської будівлі. Композиційно арка була завершена монументальною банею, а обабіч – розвинутою системою пілонів з напівколонами. Другий ярус цієї композиції акцентували дві алегоричні постаті – «Торгівля» і «Промисловість», виконані А. Попелем (рис. 6). Алегорія «Торгівлі» є традиційна – жіноча постать із жезлом Меркурія у руках, чоловіча постать «Промисловості» із шестірнею. На фасаді цієї будівлі найяскравіше відобразилися естетичні суперечності зламу століть – прагнення новизни та ретростпективізм. Фасади вокзалу все ще у «стильовій одежі», яка має певне культурне значення та естетичну цінність, але вже непереконливо маскує новітню металеву конструкцію. Арки на фасаді – ознаки вокзалу – виявилось недостатньо, щоб продемонструвати функцію будівлі, прагматичний розум вимагав конкретизації: на фасаді знову з'являються алегоричні постаті,

академічно трактовані, відсторонені, як і годиться алегоріям, однозначні та відділені від образу. Проте у комплексі вони формують повноцінний текст з культурно-політичним змістом: він повідомляє про успіхи та перспективи міста.

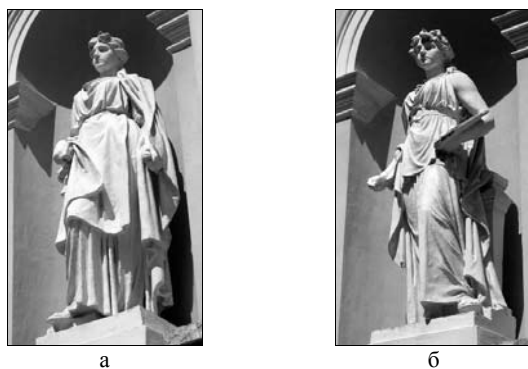


Рис. 1. Алегоричні постаті на фасаді Палацу мистецтв на Крайовій виставці 1894 р.

а – алегорія «Мистецтво»;
б – алегорія «Скульптура»

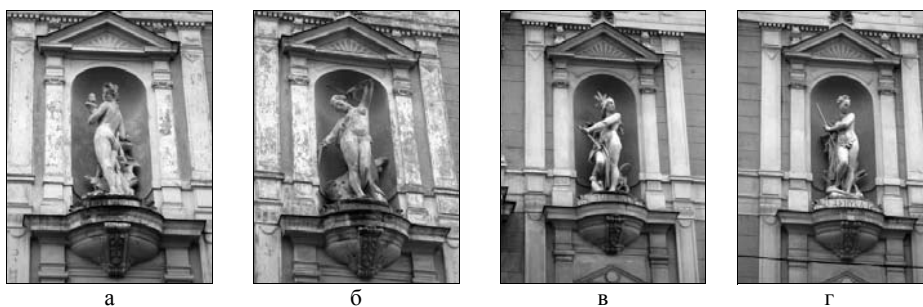


Рис. 2. Алегоричні постаті на фасаді готелю «Жорж» у Львові

а – алегорія «Європа»; б – алегорія «Азія»; в – алегорія «Америка»; г – алегорія «Африка»



Рис. 3. Алегоричне зображення Св. Юра на фасаді готелю «Жорж» у Львові



Рис. 4. Алгоритична постать «Трагедії» на фасаді Міського театру у Львові



Рис. 5. Фрагмент рельєфного зображення «Радості та стражданні життя» у тимпані Міського театру у Львові



Рис. 6. Алгоритичні постаті «Торгівля» і «Промисловість» на фасаді головного залізничного вокзалу у Львові

Висновки. Отже, ідея «архітектури, що говорить», сформульована у передреволюційні роки у Франції, стала однією із найважливіших ідей, які супроводжували розвиток архітектури у XIX ст. У конкретизації «архітектурного тексту» особливу роль відігравала декоративна скульптура, яка розробляла тему алегорії – зображення певної ідеї за допомогою образу. Саме у такому культурному контексті слід аналізувати творчість Антона Попеля. Безумовно, його твори володіють і самостійною мистецькою цінністю: вони відображають традиції певної художньої школи, є довершеними та гармонійними зразками декоративної скульптури. Проте, еліміновані із архітектурного контексту, втрачають своє семантичне значення, так само, як позбавляються частини символізму й будівлі. Архітектурні та образотворчі засоби служили одній меті – візуалізації змістів, культурно-соціальних та культурно-ідеологічних посилянь, які продукувала епоха. Тому і розглядати їх слід у єдиній символічній площині – площині «архітектури, що говорить».

Література

1. Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы: дис.... доктора искусств.: 18.00.01 / Раппапорт Александр Гербертович. – М., 2002. – 141 с.
2. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Пер. с англ. Е. А. Дубченко; под. ред. В. Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – 535с.
3. Kaufmann E. Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu. – American Philosophical Society, 1952. – 131 p.
4. Смолина Н. Идеальный город Шо и античная риторическая традиция: «Говорящая архитектура» Леду / Н. Смолина // Архитектура мира. Материалы конференции «Запад – Восток: античная традиция в архитектуре». Выпуск 3. – М.: Architectura, 1994. – С. 71 – 79.
5. Krakowski P. Fasada dziewietnastowieczna // Prace z historii sztuki. Z. 16. – Warszawa – Kraków: Nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1981. – S. 55– 96.
6. Иконников А. В. Историзм в архитектуре / А.В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1997. – 557 с., ил.
7. Бірюльов Ю. Архітектура і образотворче мистецтво на Загальній крайовій виставці 1894 р. у Львові / Ю. Бірюльов // Другі наукові читання Фонду Дмитра Шелеста у Львові: Тези доповідей. – Львів, 1994. – С. 40 – 44.
8. Архітектура Львова. Час і стилі: XIII – XXI ст. / Упор. і наук. ред. Ю. О. Бірюльов. – Львів: Центр Європи, 2008. – 720 с.

Аннотация

В статье рассмотрено творчество А. Попеля в контексте репрезентаций одной из наиболее важных идей архитектуры второй половины XIX века – идеи «говорящей архитектуры».

Ключевые слова: Антон Попель, архитектура историзма, скульптура, семантика.

Annotation

Creative work of A. Popel in the context of one of the most important architectural paradigms of the second half of the 19th century, «speaking architecture», has been considered in the paper.

Key words: Anton Popel, historicism architecture, sculpture, semantic.