

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
БУДІВНИЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ДАВІДІЧ ТЕТЯНА ФЕЛІКСІВНА**

**УДК 72.01**

Дисертація

**ЕКЛЕКТИКА В АРХІТЕКТУРІ.  
КУЛЬТУРНО-ХУДОЖНІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНЕ ОСМИСЛЕННЯ**

**18.00.01 – Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури**

**Подається на здобуття наукового ступеня**

**доктора архітектури**

**Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело**

**Т. Ф. Давідіч**

**Науковий консультант: Шило О. В.  
доктор мистецтвознавства, професор**

**ХНУБА – 2019**

## АНОТАЦІЯ

*Давідич Т. Ф.* Еклектика в архітектурі. Культурно-художні витоки та сучасне осмислення. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора архітектури (доктора наук) за спеціальністю 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пом'яток архітектури» – Харківський національний університет будівництва та архітектури, Харків 2019.

У дисертації розглянуто проблему еклектики як явища, що періодично виникає в архітектурі. На кожному з характерних історичних етапів виявляються причини прояву історичного мислення в культурі, що спричиняє звертання авторів до архітектурних форм та прийомів формоутворення, які склалися історично і застосування їх для вирішення певних завдань, що виникають в більш новому історичному контексті.

У Вступі обґрунтовано актуальність обраної теми, освітлено сучасний стан досліджень в обраній галузі теорії архітектури, визначено мету, завдання, методи даного дослідження, його наукову новизну та практичне значення, надано відомості щодо впровадження результатів дослідження, а також інформацію про їх апробацію, показано зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Основна сучасна проблема стосовно обраної теми полягає в тому, що в теорії архітектури поняття еклектики ще й досі пов'язується з «поєднанням того, що не поєднується», відсутністю цілісності архітектурно-композиційного рішення, а найчастіше – з довільним змішанням елементів різних історичних стилів в межах одного архітектурного об'єкту (будівлі, споруди). Однак термін «еклектика» походить від давньогрецького ἑκλεκτός – «той, що вибирає», або «відбирає». Але якщо здійснюється вибір чогось, то повинна існувати його спонукальна причина. Тобто вибір робиться завжди з якоюсь метою. Якщо нам ця мета не відома, то це не означає, що її немає. Тому треба відшукати можливість її знайти, щоб встановити реальну, а не міфічну сутність архітектурної еклектики. До того ж, будь-яке архітектурне рішення, якщо воно

здійснюється професійно підготовленим автором, не є випадковим – просто його причини поки не є описаними історично і не усвідомлені теоретично. Отож, якщо це є так, то від самого початку еkleктика як явище в архітектурі не може бути явищем безпідставним та безсистемним, яким його представляли досить багато авторів.

З історії архітектури відомо, що еkleктичні явища та підходи до формоутворення спостерігалися ще з часів Стародавнього Світу та Середньовіччя. Деякі дослідники писали про існування «історизму» в архітектурі епохи італійського Ренесансу, але ці дослідження не є досконалими та завершеними. Еkleктичні підходи були неодноразово описані і в архітектурі кінця XVIII століття. В період, який почався після кризи класицизму, в архітектурі спостерігалася складна ситуація, яка була пов'язана з одночасним існуванням дуже великої кількості стильових напрямів та течій, які ще не були осмислені в цілому як частини або етапи одного архітектурного явища. Також до сучасної пори в теорії архітектури ще не внесено ясності в причини та наслідки складних процесів стильоутворення в Європі, не внесено ясності у співвідношення понять «стиль» та «еклектика», не проаналізовано причини та мети еkleктичних підходів, які мали місце в різні історичні часи.

**У першому розділі** «Сучасний стан питання» розглянуто стан досліджень з обраної теми, що склався на теперішній час, до якого накопичилася величезна кількість наукових робіт, що зачіпають різні аспекти даної тематики (більш широкі та більш вузькі). Вони пов'язані, в основному, з еkleктикою XIX – початку XX століть. Напрямок досліджень виявлено усього 10. Також визначено основних авторів та проведено аналітичний огляд базових наукових джерел, які стосуються теми складних взаємин еkleктики, модерну та архітектурного раціоналізму наприкінці XIX та на початку XX століть. Виявлено неоднозначність результатів, отриманих попередніми дослідниками з даної тематики, існуючу різницю у визначеннях, неповноту професійних уявлень про характер історичного розвитку європейської архітектури середини XVIII –

початку ХХ століть. Це пов'язано з розбіжностями методологічних й ідеологічних передумов досліджень, що проводилися в різні часи. Більшість робіт, опублікованих у 1990-ті – 2010-ті роки, присвячені дослідженням окремих течій еkleктики 1830-х – 1990-х років, персоналіям архітекторів цього періоду, проявам архітектурної еkleктики в окремих регіонах і містах, а також принципам архітектурних рішень окремих типів архітектурних об'єктів. Виявлено, що ареал досліджень поступово набув тенденцію до звуження. Проведений аналіз наукових праць 1930-х – 2000-х років, які стосуються обраної теми дослідження, дозволив виявити низку невіршених питань:

– до теперішнього часу дослідженнями в даній області охоплено все ще досить обмежений історичний і географічний ареали, що не дозволяє скласти вичерпну картину генезису і розвитку об'єкту даного дослідження;

– з початку появи перших наукових праць, які зачіпляють тему еkleктики в архітектурі, вона не розглядалася як специфічне явище, що історично розвивалося. Тому різні еkleктичні підходи та типи еkleктики лишалися не виявленими періоди європейської історії, коли проявилися еkleктичні методи формоутворення, соціально-культурні причини їхрояву та ареал завдань, які ними вирішувалися. З цих причин в професійній свідомості не склалося адекватної теоретичної уяви про явище еkleктики в архітектурі як таке.

– стосовно до обраної теми є відсутнім стійкий понятійний апарат.

Поняття і терміни у наукових творах про модерн і еkleктику носять крайню невизначеність, що викликає їх різночитання;

– залишається не уточненою загальна кількість напрямків та течій європейської еkleктики ХІХ століття, період існування якої виявився найбільш дослідженим в галузях історії та теорії архітектури;

– не визначено часові межі розповсюдження напрямків та течій еkleктики ХІХ століття. Вони також не розмежовуються за причинами виникнення та ареалами розповсюдження;

– до теперішнього часу дослідниками не приділялося достатньо уваги питанням тісного співіснування напрямів та течій еkleктики з течіями модерну.

Наслідком недослідженості вищеназваних питань стала термінологічна плутанина і викликані нею труднощі стилістичної ідентифікації пам'яток архітектури середини ХІХ – початку ХХ століть.

Те, що останнім часом в Україні проводилось дуже мало досліджень на цю тему надає додаткової актуальності новому дослідженню, яке сприятиме відкриттю нового напрямку архітектурно-теоретичних розробок в Україні.

**У другому розділі** «Термінологічний апарат, методика дослідження, формулювання гіпотези» визначено понятійно-термінологічний апарат дослідження. Розглянуто історичний розвиток понять «стиль» і «еклектика» в мистецтвознавстві та теорії архітектури, виявлено відмінності, що сталися в їх розумінні на протязі кількох десятиліть. З метою уточнення їх значень для професійного розуміння теоретично розглянуті поняття «еклектика», «історизм», «романтизм», «ретроспективізм», «раціоналізм». Простежено історичний розвиток понять «стиль» і «еклектика» в теорії архітектури. Термін «історизм», яким багато сучасних дослідників замінюють термін «еклектика» для позначення архітектури 1830-х – 1890-х рр., виявився спірним, а його професійне розуміння – досить обмеженим. Показано, які методи було обрано автором даного дослідження для вирішення поставлених завдань, висунуто робочу гіпотезу. Визначено методи та методику дослідження, яка обумовлена специфікою об'єкта. В її основу було покладено системний підхід, історико-генетичний метод, аналіз різноманітних літературних джерел з теорії архітектури та суміжних з нею галузей гуманітарного знання: філософії, культурології, історії мистецтва, літературознавства, філології. Зібрані бібліографічні джерела, що стосуються теми дослідження було систематизовано за тематикою. Використовувалися різні методи класифікації і систематизації зібраного матеріалу, історико культурологічний, порівняльний стилістичний і композиційний аналізи архітектурних об'єктів. Для отримання більш точних результатів дослідження проводилося суміщення явищ, характерних для

архітектури і культури Європи і Російської імперії на часовій шкалі. Робилася також фотофіксація доступних авторові архітектурних об'єктів в натурі.

**У третьому розділі** «Прояви еkleктизму в архітектурі італійського і західноєвропейського ренесансу» виявлено причини і характер проявів еkleктизму як творчого підходу в архітектурі даної епохи. На прикладах проектних рішень найбільш відомих майстрів архітектури показано поступовість та конкретний характер змін, які сталися в прийомах формоутворення з початку XV до кінця XVI століть. На підставі цього було виявлено декілька етапів формування нового стилю «ренесанс», показано, що вони проходили з використанням еkleктичного підходу, який розвивався на протязі століття певним чином. Також виявлено історичні джерела еkleктизму в архітектурі італійського Ренесансу. Розглянуто особливості його проявів як свідомого творчого підходу до вибору засобів формоутворення, пов'язаних з вирішенням характерних для цієї епохи архітектурних завдань, розкрито їх безпосередній зв'язок з певними соціально-культурними змінами, що відбувалися в ту епоху. Далі виявляється характер змін, що відбулися в архітектурі Франції та інших розвинутих країн Західної Європи з середини XV до кінця XVI століть. Розкрито специфіку формування європейських різновидів ренесансу. Побудовано декілька логічних схем, які відображують характер архітектурного процесу, що протікав в ті часи.

**У четвертому розділі** «Особливості проявів еkleктизму в європейській архітектурі XVII – початку XX століть» встановлено характер змін в європейській культурі кінця XV – початку XVIII століть, які знайшли відображення в архітектурних процесах. Виявлено також протиріччя, які виникли всередині класицизму та причини прояву різноманітних архітектурних «смаків» на тлі його панування (1750-і – 1770-і роки). Визначено філософські та естетичні основи культурної течії романтизму, показано її вплив на появу нових тенденцій в європейському мистецтві та архітектурі, течії філософської та

архітектурної думки, що вплинули на подальший розвиток європейської архітектури. Виявлено основні напрямки та течії пов'язані з проявами еkleктизму та часові рамки їх розповсюдження в межах 1830-х – 1890-х років та причини появи альтернативних еkleктиці напрямків в архітектурі рубежу XIX – XX століть, а також їх співвідносини з еkleктикою. Визначено причини складності і суперечності природи європейського модерну, які зумовили його неоднозначні відносини з еkleктикою. Встановлено також характер взаємовідносин еkleктики і раціоналізму в 1850-ті – 1890-ті роки, показано характер їх взаємовпливів, які були тісно пов'язані з появою спеціальності громадянського інженера.

**У п'ятому розділі** «Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII – початку XX століть» розглянуто витoki і характер проявів еkleктизму в архітектурі Російської імперії, починаючи з 1770-х років. Виявлено причини прояву, характер та основні напрямки і течії еkleктики в архітектурі, починаючи з епохи правління Миколая I до періоду їх подальшого поширення в 1850-і – 1900-і роки. Показано характер відносин різних течій еkleктики та нової типології будівель, яка формувалася в ту епоху. Розкрито особливості нової методики архітектурної освіти, яка була перейнята з академій Франції та Німеччини у 1830-і – 1910-і роки та застосована в ведучих архітектурних школах Російської імперії. Показано вплив цієї методики на подальший розвиток архітектурної освіти та творчості, який продовжувався до кінця 1920-х років. Показано, що достатньо продовжене застосування методики «створення фасадів» призвело до формування еkleктичного методу, який мав вплив на архітектурну творчість аж до середини XX століття. Виявляються матеріально-технічні, соціальні та ментальні причини прояву суперечностей в мистецтві і архітектурі на межі XIX – XX століть, які спричинили початок кризи еkleктики XIX століття в Російській імперії. Також визначаються причини і особливості прояву в еkleктичних рішеннях цієї епохи рис протомодерну і раціоналізму.

На основі отриманих в роботі результатів дослідження сформульовано і проілюстровано основні принципи та прийоми еkleктичного підходу, які склалися в європейській архітектурі з середини XV до кінця XIX століття. Їх виявилось всього 10:

– принцип переробки та застосування архітектурних форм, виявлених в результаті археологічних досліджень, в інших історичних умовах для вирішення нових (часто – програмних) завдань.

– принцип художньої стилізації елементів готики, східних і ін. національних стилів на тлі домінування класицизму. Тут в основному застосовувалися базові композиційні схеми класицизму, бароко, в церковному архітектурі – традиційні візантійські хрестово-купольні схеми;

– археологічний принцип, заснований на точному копіюванні каталогізованих стильових форм (цілих споруд або архітектурних цитат, взятих з відомих історичних споруд);

– принцип «ревівалс» (відтворення, відновлення більш-менш чистих стильових форм минулих епох в нову епоху) при відтворенні будь-якого втраченого архітектурного об'єкту;

– принцип відтворення більш-менш чистих стильових форм історичних стилів в побудовах, створених в інший історичний час;

– принцип запозичення і змішування елементів різних історичних стилів в одній будівлі. Найчастіше був цілком свідомим художнім принципом, що обирався для вирішення певних творчих завдань;

– принцип інтерпретації історичного стилю в ансамблі в процесі його подальшого розширення (добудови);

– прийом зміни стилістики будівлі в процесі її добудови;

– прийом поєднання еkleктичних рішень з елементами модерну;

– прийом стилізації неостилістичних рішень в «в дусі модерну» (згідно художньо-формотворчим принципам, що відбилися в його зовнішніх іконографічних рисах).



**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що:

1. Вперше:

– еkleктика розглядається як циклічне явище в архітектурі, її різноманітні прояви та їх смисловий зміст розкриваються в найбільш широкому контексті історії європейської культури та мистецтва;

– зміни стильових переваг в Європейській архітектурі були співвіднесені за часом з впливами різних європейських культурних течій та періодами зміни культурних та архітектурних парадигм. На цій основі було побудовано наочні часові діаграми;

– було визначено основні періоди проявів еkleктизму як творчого підходу в Європейській архітектурі (від епохи італійського Ренесансу до кінця XIX століття). Виявлено різні історичні типи еkleктики, прояв яких був пов'язаний з різними культурно-історичними причинами;

– були виявлені всі напрямки та течії еkleктики в Європі XV – XIX століть, а також в Російській імперії 1770-х – 1900-х років. Встановлено часові межі їх розповсюдження як в столичних містах, так і в провінційних центрах (на прикладі Харкова);

– окрім широко відомої еkleктики XIX-го століття виявлені інші її типи, що історично існували.

2. Подолано застарілі погляди на явище еkleктики в архітектурі, які були обумовлені тим, що вона тривалий час не розглядалася з теоретичної точки зору як явище, тісно пов'язане з певними соціально-культурними процесами, що мали місце в європейській історії.

3. Виявлено змістовні відмінності художньо-образних завдань, які розв'язувалися за допомогою еkleктичних підходів в різні культурно-історичні епохи;

4. Уточнено:

– характер взаємовідносин еkleктики та модерну в архітектурі Західної Європи і Російської імперії. Теоретично та на прикладах з архітектурної практики підтверджено явище еkleктичного модерну. Таким

чином спростовується теза про те, що модерн є свідомо сформованим наприкінці XIX – XX століть «новим стилем», який різко протистояв еклектиці в архітектурній практиці;

– категоріальний статус поняття «еклектика» у зв'язку з виявленою можливістю розширення його значення.

**Практична цінність отриманих результатів полягає в тому, що:**

Вирішення виявленої фундаментальної проблеми еклектики в архітектурі докорінно змінює ставлення до неї у вітчизняній професійній культурі і сприятиме більш свідомому та грамотному ставленню до неї в подальших теоретичних дослідженнях та поточній архітектурній практиці. Результати проведеного дослідження сприятимуть доповненню недостатніх знань в області історії і теорії архітектури. Вони можуть також бути використаними у навчальній та навчально-методичній роботі, для удосконалення лекційних курсів з історії та теорії архітектури та проведення подальших наукових досліджень з окресленої тематики. Результати проведеної роботи також можуть бути використаними для вдосконалення каталогів міських пам'ятників архітектури, визначення або уточнення їх стильової атрибуції, при виданні місцевих та загальнодержавних зводів пам'яток архітектури та при розробці методичних рекомендацій в сфері охорони пам'яток архітектури, а також в сучасному архітектурному проектуванні, де інколи використовуються різностильові форми та сучасні їх стилізації для вирішення певних художньо-образних завдань.

**Ключові слова:**

Історизм мислення, еклектика в архітектурі, типи еклектики, еклектичний модерн, прояви архітектурного раціоналізму.

## Список публікацій за темою дисертації здобувача.

### Монографії

1. Давидич Т. Ф. Стил ь как язык архитектуры. Харків : Гуманітарний центр, 2010. 336 с.
2. Давидич, Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Харків : Літера-Нова, 2013. 164 с.
3. Давидич Т. Ф. Стил ь как язык архитектуры. Видання друге, виправлене та доповнене. Харків : Гуманітарний центр, 2014. 424 с.
4. Давидич Т. Ф., Качемцева Л. В. Эклектика в архитектуре. Харків : Гуманітарний центр, 2016. 268 с.

### Праці, в яких опубліковано основні результати дослідження в фахових виданнях України

5. Давидич Т. Ф., Фарзин М. Композиционные и конструктивные особенности средневековой архитектуры Ирана. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 1998. № 4, 5. С. 14–18.
6. Давидич Т. Ф. Язык архитектуры. Историко-генетический аспект. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2005. № 4, 5. С. 67–71.
7. Давидич Т. Ф., Малекзаде М. Эволюция форм и конструкций арок в архитектуре Ближнего Востока. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2006. № 4,5,6. С. 31–38.
8. Давидич Т. Ф. О языке русской архитектуры. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2007. № 1, 2, 3. С. 136–141.
9. Давидич Т. Ф., Заварза І. О. Особенности Харьковского модерна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2008. № 4, 5, 6. С. 133–140.

10. Давидич Т. Ф., Барабаш Е. А., Самусенко М. В. Роль орнамента в архитектуре Средней Азии в эпоху Средневековья (на примере Узбекистана). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2010. № 1. С. 87–93.

11. Давидич Т. Ф., Савченко Е. М., Мухортова И. В. Симметрия квазикристаллов в природе и архитектуре. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2010. № 3. С. 105–108.

12. Давидич Т. Ф. Творчество архитектора Г. Г. Вегмана (жизнь творческой личности в контексте эпохи). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2012. № 1. С. 59–67.

13. Давидич Т. Ф. Архитектура как часть культуры и форма культурной памяти. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2012. № 6. С. 127–129.

14. Давидич Т. Ф. Культурные основания и композиционные особенности архитектуры в ранние периоды её развития. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2014. № 2. С. 79–86.

15. Давидич Т. Ф., Качемцева Л. В. Стилевые особенности архитектуры Российской империи периода эклектики. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2015. №1. С. 40–44.

16. Давидич Т. Ф. Кирпичный стиль в архитектуре 1830-х – 1900-х гг. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 1. С. 76–77.

17. Давидич Т. Ф., Извеков А. Д. Классика, классицизм и «неоклассицизмы». Периодичность и причины возрождений. Часть 1. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 1. С. 81–86.

18. Давидич Т. Ф., Извеков А. Д. Классика, классицизм и «неоклассицизмы». Периодичность и причины возрождений. Часть 2. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 2. С. 23–30.

19. Давидич Т. Ф., Лаврентьев И. Н., Лопатько В. М. Творчество архитектора Н. В. Васильева. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 3. С. 15 – 28.

20. Давидич Т. Ф. Причины проявления «готического вкуса» в период расцвета классицизма. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 4. С. 23–27.

21. Давидич Т. Ф. Особенности неогреческого стиля в архитектуре Европы и Российской империи. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2018. №1. С. 28–35.

22. Давидич Т. Ф. К пониманию эклектики. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2018. № 3. С. 49–57.

23. Давидич Т. Ф. Особенности неоклассицизму як одного з неостилів епохи еклектики середини ХІХ – початку ХХ ст. *Містобудування та територіальне планування*. Київ : КНУБА, 2018. № 67. С. 135–147.

24. Давидич Т. Ф. Прояв відмінностей у прийомах пропорціонування в процесі переходу від середньовічних методів формоутворення до ренесансних. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Київ : КНУБА, 2018. Випуск № 51. С. 15–25.

#### **Праці, які додатково відображують наукові результати дисертації**

25. Давидич Т. Ф. Історія ідеологій та ідеологія архітектури. *Архітектура як відображення ідеології* : зб. матеріалів міжнар. конф., 2 – 4 листоп. 1996 р., м. Львів. Львів, Відень, 1996. С. 43–48.

26. Давидич Т. Ф. Улица Сумская. Вчера, сегодня, завтра. *Ватерпас*, 1996. № 7. С. 44 – 47.

27. Давидич Т. Ф. Стили и направления в архитектуре Харькова. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2000 р. (Стаття на сайті).

28. Давидич Т. Ф. Улица Сумская. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2000 р. (Стаття на сайті).
29. Давидич Т. Ф. Улица Пушкинская. [Электронный ресурс]. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2001 р. (Стаття на сайті).
30. Давидич Т. Ф. Выдающиеся архитекторы Харькова XVIII – середины XX вв. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2002 р. (Стаття на сайті).
31. Давидич Т. Ф. Стили и направления в архитектуре Харькова. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2002 р. (Стаття на сайті).
32. Давидич Т. Ф. Памятники архитектуры Харьковской области. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2003 р. (Стаття на сайті).
33. Давидич Т. Ф., Киреева Н. А. Архитектурная школа в Харькове. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, 2005 р. (стаття на сайті).
34. Давидич Т. Ф. Улицы и площади города. Наиболее ценные здания и ансамбли. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2006 р. (Стаття на сайті).
35. Давидич Т. Ф. Принцип симметрии в средневековой архитектуре мусульманских стран. *Симметрии: теоретический и методический аспекты* : материалы IV Международного симпозиума, г. Астрахань, 2012. С. 34 – 40.
36. Давидич Т. Ф. Причины и характер проявлений эклектики в европейской архитектуре. *Науковий вісник будівництва*. Харків, ХНУБА, 2016. № 3 (85). С. 16–21.
37. Давидич Т. Ф. Стилиевые особенности архитектуры Российской империи периода эклектики. *Науковий вісник будівництва*. Харків, ХНУБА, 2016. № 3. С. 40–44.

## Статті в міжнародних та закордонних виданнях

38. Давидич Т. Ф. Ведущая роль неоромантического направления в архитектуре в процессе перехода от эклектики в к модерну. *Міжнародний науковий журнал «Новый университет»*, 2016. № 7 – 8 (64 – 65). С. 52–56.

URL : [http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU\\_GUM/article/view/2070](http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU_GUM/article/view/2070)

39. Давидич Т. Ф. Особенности методики архитектурного образования в Российской империи 1830-х – 1910-х гг. *Міжнародний науковий журнал «Новый университет»*, 2016. № 7–8 (64–65). С. 57–65.

URL : [http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU\\_GUM/article/view/2070](http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU_GUM/article/view/2070)

40. Давидич Т. Ф. Явление неогреческого стиля в европейской архитектуре XVIII – XX веков. *Science Rise*, 2018. № 2 (43). С. 6 – 13. (IndexCopernicus, CrossRef, РИНЦ, WorldCat, Ulrich's Periodicals Directory, BASE, ResearchBib, Directory Indexing of International Research Journals, Directory of Research Joinalns Indexing, Open Academic Journals Index, Scientific Indexing Services, Sherpa/Romeo).

41. Davidich T. F. The specificity of eclecticism and Art Nouveau interaction in architecture of Russian Empire». *Scientific Light*. № 13. P. 6 – 11. (The journal is registered and published in Poland. The journal publishes scientific studies, reports and reports about achievements in different scientific fields. Journal is published in English, Polish, Russian, Ukrainian, German and French. Frequency: 12 issues per year.

42. Давидич Т. Ф. «Кирпичный стиль» и его ведущие представители Виктор Шрётер и Иероним Китнер. *«Science Rise»*, 2019. № 4 (57). С. 6 – 13. (IndexCopernicus, CrossRef, РИНЦ, WorldCat, Ulrich's Periodicals Directory, BASE, ResearchBib, Directory Indexing of International Research Journals, Directory of Research Joinalns Indexing, Open Academic Journals Index, Scientific Indexing Services, Sherpa/Romeo).

43. Davidich Tatiana F. The significance and stylistic features of eclectic

objects in the city of Kharkov. *Technical Translations 4/2019. Architecture and Urban Planning*. P. 5 – 21.

### **Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

44. Давидіч Т. Ф. Історія ідеологій та ідеологія архітектури. *Архітектура як відображення ідеології*: зб. тез доп. Міжнар. конф., м. Львів, 2–5 груд. 1996 р. Львів; Відень, 1996. С. 16.

45. Давидич Т. Ф. Современные проблемы формирования городской среды. *Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління*: зб. тез доп. 1-ї науково-практичної конференції УАЖНО, м. Харків, 4 – 10 листоп. 2000 р. Харків, ХДУ ім. Каразіна. С. 22 –23.

46. Давидич Т. Ф. Архитектура – идеология – культура. *Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління*: зб. тез доп. 3-ї Міжнар. науково-практ. конф., м. Харків, 4 – 10 листоп. 2002 р. Харків, ХДУ ім. Каразіна. С. 220 – 221.

47. Давидич Т. Ф. Стиль как язык архитектуры. *Математика – компьютер – образование*: зб. тез доп. Міжнар. конф. РАЖНО, м. Пушціно, 20 – 25 січня 2003 р. М.: МДУ. С. 359.

48. Давидич Т. Ф. Ордерные стили в архитектуре Харькова. *Сучасні проблеми науки та освіти*: зб. тез доп. 5-ї Міжнародної конференції УАЖНО, м. Алушта, 2 – 9 травня 2004 р. С. 42 – 43.

49. Давидич Т. Ф. О языке русской архитектуры. *Математика – компьютер – образование*: зб. тез доп. Міжнар. конф. РАЖНО, м. Астрахань, 2006 р. С. 28 – 29.

50. Давидич Т. Ф., Малекзаде М. Этапы формирования национального стиля Ирана. *62-а науково-технічна конференція ХДТУБА*: зб. тез доп., м. Харків, березень 2007 р. С. 75.

51. Давидич Т. Ф. Принцип симметрии в средневековой архитектуре мусульманских стран. *Симметрии: теоретический и методический аспекты*: сб. трудов IV Международного симпозиума. г. Астрахань, 2012. С. 34 – 40.



52. Давидич Т. Ф. Творчество архитектора Г. Г. Вегмана. *Український архітектурний авангард. Вивчення та охорона* : зб. тез доп. Міжнародної конференції DOCOMOMO. 1.01. – 3.02 2012 р. Харків, 2012. С. 21–22.

53. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 1. *Краєзнавчі читання* : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка, 2014 р. С. 2–6.

54. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 2. «*Краєзнавчі читання*» : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 24–26.

55. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 3. «*Краєзнавчі читання*» : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 33–36.

56. Давидич Т. Ф. Стили архитектуры 20-х – 30-х годов XX века. «*Краєзнавчі читання*» : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 61–64.

57. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 4. «*Краєзнавчі читання*» : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 66 – 68.

58. Давидич Т. Ф. Неоднозначні взаємовідносини еkleктики і модерну та їх причини. *72-а науково-технічна конференція ХНУБА* : тези доп., 14 – 17 березня 2016 р. С. 4 – 5.

59. Давидич Т. Ф. Особенности развития архитектуры и феномен архитектурного просвещения общественности в Харькове середины XIX – начала XX вв. (у співавторстві з Л.В. Качемцевою). *Сучасні проблеми науки та освіти* : тези Міжнародної конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті», (Харків-Мінськ), липень 2016 р. Харків : ХНУ ім. Каразіна. С. 170–172.

60. Давидич Т. Ф. Метаморфозы городской среды. *Новий урбанізм у Східній Європі» 1920-х – 1930-х рр.* : тези доп. Міжнародної конф. DOCOMOMO, 2017 р. С. 15.

61. Давідич Т. Ф. Поєднання рис еkleктики та модерну в творчості архітектора М. В. Васильєва. *73-я науково-технічна конференція ХНУБА* : тези доп., 6–7 лютого 2018 р. С. 7.

62. Давидич Т. Ф. Сателлиты конструктивизма. *Регіональний вимір архітектури авангарду. Україна і Європа.* : тези доп. Міжнар. конференції DOCOMOMO, 18.04 – 20.04 2018 р. С. 71–72.

63. Давідич Т. Ф. Явище еkleктичного модерну в архітектурі Харкова. *74-а конференція ХНУБА*, тези доп., березень 2019 р. С. 14–15.

## SUMMARY

*Davidich T.F.* Eclecticism in architecture. Cultural and artistic sources and modern comprehension. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Architecture (Doctor of Sciences) according to specialty 18.00.01 «Architecture theory, restoration of architectural monuments» – Kharkiv National University of Civil Engineering and Architecture, Kharkiv 2019.

The thesis is reviewed a problem of eclecticism as phenomenon that periodically appears in architecture. The reasons of historical thinking occurrence in culture are revealed at each of typical historical periods, that the architectures are caused to use the architectural forms and technique of architectural formations that are historically formed and applied to solve certain tasks in newer historical context.

The introduction is established the relevance of the chosen theme, briefly described the current situation of researches in the chosen architecture theory, defined aim, tasks, methods of this research, its scientific novelty and practice meaning, information about an implementation of the research results, and also its approbation, showed the connection between scientific programs, plans, themes.

There is such situation in the architecture theory that the concept of eclecticism has been still associating with «some combinations of what are not connected», a lack of unity, an integrity of architectural and compositional solution, more often a mixing of elements of different historical styles within one object (buildings, structures)». However, the term «eclectic» comes from the ancient Greek ἑκλεκτός – «the one that chooses or selects». But if it makes a chosen so there should be a motive, that is, the choice is always made for some purpose. If we don't know this purpose so it doesn't mean that it is not. So, it should find an opportunity to recognize a real, but not mythical essence of architectural eclecticism. Any architectural solution by a professionally trained architect is not accidental, simply its causes are not yet understood theoretically and not described historically. So, from the beginning of eclecticism as phenomenon in architecture can't be random, groundless and unsystematic as a lot of authors have described it.

There was a difficult situation during crisis of classicism which was associated with the simultaneous existence of a very large number of stylistic trends and tendencies. Until there is not clarity in the reasons of these complex processes of stylization in the theory of architecture that is caused to unfounded attribution all of them to eclecticism. However, the reasons of the development of these currents were caused by different reasons and there were heterogeneous.

**In first chapter** «Current situation of research»:

1. It is examined the current situation of research from chosen topic. A huge amount of scientific works is accumulated that touch on different aspects of this subject (narrower and broader ones). These works are connected mainly with eclecticism dated XIX – at the beginning XX century. The main directions of these researches have been found (total quantity is 10).

2. The main authors are revealed. The analytical review of basic scientific resources which relates with the theme of complicated relationships of eclectic, modern and architectural rationalism in the late XIX and early XX centuries is made.

3. It is found that the results obtained by previous researchers on the given topic has a double-meaning definition of the stylistics of architectural monuments, incompleteness of professional representations about the character of the historical development of European architecture of the XVIII and early XX centuries. It is due to the methodological and ideological preconditions of research conducted at different times. The most of researches published in 1990s – 2010s are devoted to the study of separate eclectic movements of the 1830s-1990s, the personalities of architects of this period, the forms of architectural eclecticism in certain regions and cities, and the principles of architectural decisions of certain types of that time. So, the research area tends to become narrower.

4. It is made a conclusion that from the beginning of research is not considered as such that it could precede eclecticism which began to dominate in the architecture of XIX century. To clear up the nature of architecture eclectic should define the other periods of European history, when the eclectic approaches to the architectural formations appeared.

5. It is found that the important addition to the finished researched would be a work which be summarized all large historical and theoretical generalizations of the eclecticism phenomena that occurred in the territory of Europe in different historical epochs and from various reasons. It should define these reasons in order to understand which tasks were connected the eclecticism approaches in architecture.

The fact, that recently there are a very few researches on this subject in Ukraine, gives additional relevance to a new study.

6. A great quantity of eclectic trends and tendencies of the XIX century are still not divided by the causes of occurrence, either by periods of existence or by semantic content. Otherwise, until the researches didn't pay enough attention to the issues of crossing the course of eclecticism and modernity. The consequence of the lack of clarity of these issues is a terminological confusion and the difficulties caused by the stylistic identification of architectural monuments of the XIX–XX centuries and the beginning of the XX century.

**In second chapter** «Research vocabulary, study methodology, hypothesis formulation». In this chapter the research vocabulary is defined. The historical development of concepts «style» and «eclectic» in art history and architecture history is examined, also found the differences which occurred in their comprehension during several centuries. It is theoretically investigated such concepts as «eclecticism», «historicism», «romanticism», «retrospectivism», «rationalism» with aimed to accurate their definition for professional understanding. The historical development of concepts «style» and «eclectic» in the architecture history is observed. A lot of modern researchers change a term «historicism» on a term «eclecticism» for a definition of architecture 1830s – 1890s, but it is disputable, and his profession understanding has been quite limited. It is defined which methods the author chosen for this research to solve the established tasks. It is proposed a current hypothesis. It is defined the methods and studied methodology which is caused by specificity of object. Based on the system approach, historical and genetic method, analyze of various literature sources from the architecture theory and related branches of humanitarian knowledge: philosophy, culturology, history of arts, literature studies, philology. The historical and cultural analysis, comparative stylistic and compositional analysis of objects, various methods of classification and systematization of collected data were used. A combination of phenomena characteristic of the architecture and culture of Europe and the Russian Empire on a timeline was carried out. The collected bibliographic sources related to the topic of research were systematized for themes, also the author made the photos the available architecture objects at the construction site.

**In third chapter** «Eclecticism features in the architecture of Italian and Western European Renaissance». The reasons and character of eclecticism features as creative approach in the architecture of this century are determined. Using the examples of projects of the most famous architects of Italian Renaissance is shown consistency and certain changes in the methods of formations which took place from the beginning of XV to the end of the XVI centuries. Based on these factors it is found to form several steps of the formation of a new style of Renaissance using the

eclectic approach. It is examined the peculiarities of eclecticism aspects as conscious creative approach to the methods of formation, connected with decision of distinguishing architecture tasks of this century, and their connections with specified social and cultural changes that took place. The character of changes took place in architecture of France and other developed countries of Western Europe in the middle XV to the end XVI century was defined that it caused to appear the local variety of Renaissance. Developed several graphic schemes which are shown the character of architecture process.

**In forth chapter** «Peculiarities of Eclecticism features in European architecture XVII – at the beginning XVIII century which were caused the changes in European culture at the end XV – beginning XVIII century.

It is found contradictions which appeared in the middle of classicism and reasons of demonstration variable architecture «tastes» in 1750s – 1770s in the background of its domination. It is defined the philosophical and aesthetic basis of cultural course of romanticism and its influence on the emergence of new trends in European art and architecture, flow of philosophical and architectural thought, influenced the further development of European architecture. The main trends and tendencies are found in the European architecture with eclecticism (from the beginning to the end of the 19th century) and the time frame for their distribution within the period 1830-1890s. The reasons of appeared the trends which were alternative to eclecticism in architecture in the XIX – XX centuries and their relationship with eclecticism are revealed. The reasons of difficulties and contradictions of the nature of the European modernity, which resulted in its ambiguous relationship with eclecticism. The nature of the relationship between eclecticism and rationalism in the 1850s-1890s is also established, and the nature of their interactions is identified, which has been closely connected to the emergence of a civil engineer in Europe.

**In fifth chapter** «Main trends and tendencies of eclecticism in Russian Empire at the end XVIII – early XX century». The origins and nature of eclecticism manifestations in the architecture of the Russian Empire since the 1770s are

considered. It found the reasons of using, character and main trends of eclecticism in the architecture XIX century (from the era of Nicholas I's rule to the period of their further spread in the 1850's and 1900's). The character of relations between different eclecticism trends and the new typology of buildings, which were formed in this era, is shown. The peculiarities of new methods of architecture education which was adopted from the academies of France and Germany in the 1830's and 1910's, it was mastered in the main architectural schools of the Russian Empire. The influence of this method on the future development of architectural schools and creativity until the end of the 1920s was shown. It was found the material and technical, social and mental reasons of demonstration of contradictions in the art and architecture at the cusp XIX – XX centuries which was caused to begin the crisis of eclecticism in XIX century. It also is determined causes and features of manifestation in eclectic solutions of this era, the features of proto-modern and rationalism.

The research is finished the basic principles of the eclectic approach that has historically developed in European architecture from the middle of the XV to the end of the 19th century.

On the basis of results of research, it is formulated and illustrated the basic principles of the eclectic approach developed in European architecture from the middle of XV till the end of the XIX century.

There are only 10:

- a principle of transformation and implementation of architecture forms which were found as a result of archaeological researches, in other historical conditions for solving new (often - program) tasks.
- a principle of art stylized design of Gothic architecture, Eastern and national styles in the contrast of the domination of classicism. The main compositional schemes of classicism, baroque, in church architecture - traditional Byzantine cross-dome schemes were used;
- an archaeological principle which is based to copy exactly of cataloged stylesheets (entire buildings or architectural citations, taken from well-known historical buildings);

- a «revival» principle (reproduction, restoration of more or less pure style forms of past epochs in a new era) while the any lost architecture object is reproduced.
- a principle of reproduction of more or less pure stylistic forms of historical styles in new structures executed in another historical time;
- a principle of borrowing and mixing elements of different historical styles in one building. It was often quite conscious of the artistic principle that elected to solve certain creative tasks;
- a principle of interpretation style in in the ensemble in the process of its further expansion (completion);
- an approach of stylistic building changes in the process of its construction;
- an approach of combination of eclectic solutions with elements of modernity;
- an approach of styling of non-stylistic decisions in "in the spirit of modernity" (in accordance with artistic-formative principles reflected in its external iconographic features).

**Scientific novelty of research is:**

1. At first time:

- eclecticism is seen as a cyclical phenomenon in architecture, its various manifestations and their semantic content are revealed in the broadest context of the history of European culture and art.

- changes in stylistic preferences in European architecture have been correlated with time with the influences of different European cultural currents and periods of cultural and architectural paradigm shift. On this basis, visual time charts were constructed;

- the main periods of manifestations of eclecticism as a creative approach in European architecture (from the era of the Italian Renaissance to the end of the 19th century) were identified. Different historical types of eclecticism, the manifestation of which was associated with different cultural-historical reasons;

- all the directions and trends of eclecticism in Europe of the XV-XIX centuries, as well as in the Russian empire of the 1770s-1900s were discovered. The



time limits for their distribution are established both in metropolitan cities and in provincial centers (for example, Kharkiv);

– apart from the well-known eclecticism of the 19th century, other types of its historical existence were discovered.

2. The outdated views on the phenomenon of eclecticism in architecture, which were due to the fact that it was considered for a long time from a theoretical point of view as a phenomenon, is closely connected with certain socio-cultural processes that took place in European history.

3. Significant differences of artistic-figurative tasks, which were solved with the help of eclectic approaches in different cultural-historical epochs, were revealed;

4. Defined:

– the nature of the relationship between eclecticism and art-nouveau in the architecture of Western Europe and the Russian Empire. Theoretically and on examples from architectural practice, the phenomenon of eclectic art-nouveau has been confirmed. Thus, the thesis that art-nouveau was consciously formed in the end of XIX – XX centuries by «new style», which sharply opposed eclecticism in architectural practice, is refuted.

– the categorical status of the notion «eclecticism» has been changed due to the obtained possibility of expanding its meaning.

**Practical meaning of given results** is that solving the discovered fundamental problem of eclecticism in architecture radically changes the disrespectful attitude towards it in the national professional culture and promotes a more conscious and competent attitude towards it in further theoretical studies and current architectural practice. The results of research are conducive to complement of missing knowledge in the field of history and theory of architecture. It also can be used in the educational and teaching work for improvement of lecture courses on history and theory of architecture, to continue the scientific researches from chosen theme. The results of research can be used in the sphere of protection of architectural monuments, in particular, for the improvement of the catalogs of urban

architectural monuments, the definition or refinement of their stylistic attribution, in the field of restoration, conservation and reconstruction of

architectural monuments, with the publication of local and national collections of architectural monuments in the development of methodological recommendations in the field of the protection of architectural monuments, as well as in modern architectural design, where sometimes the use of different shapes and contemporary stylizations to solve certain artistic-shaped tasks .

**Key words:** Historical thinking, eclecticism in architecture, type of eclecticism, eclectically art nouveau, forms of architectural rationalism.

## ЗМІСТ

ВСТУП	30
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНИЙ СТАН ПИТАННЯ	43
1.1 Огляд основних джерел, що стосуються теми архітектурної еkleктики	43
1.2 Аналіз основних джерел, що стосуються теми взаємин еkleктики і модерну	66
<i>Висновки до розділу 1</i>	72
<i>Рисунки до розділу 1</i>	76
РОЗДІЛ 2. ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ, ФОРМУЛЮВАННЯ ГІПОТЕЗИ	78
2.1 Розвиток понять «стиль» і «еклектика» в мистецтвознавстві та теорії архітектури	78
2.2 Методологія дослідження. Формулювання гіпотези	95
<i>Висновки до розділу 2</i>	102
<i>Рисунки до розділу 2</i>	106
РОЗДІЛ 3. ПРОЯВИ ЕКЛЕКТИЧНОГО ПІДХОДУ В АРХІТЕКТУРІ ІТАЛІЙСЬКОГО І ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ	109
3.1 Причини і характер проявів еkleктичного підходу в архітектурі італійського Ренесансу	109
3.2 Особливості постадійних змін в прийомах архітектурного формоутворення в епоху формування італійського Ренесансу	122
3.2.1 Джерела еkleктизму в архітектурі італійського Ренесансу	140
3.2.2 Особливості прояву еkleктики як методу свідомого вибору засобів формоутворення	142
3.3. Особливості проявів еkleктизму в архітектурі європейського ренесансу	148
3.3.1 Характер відображення впливів архітектури італійського Ренесансу у Франції	148

3.3.2 Характер проявів ренесансного еkleктизму в архітектурі інших країн Європи (середина XV – кінець XVI століть)	157
<i>Висновки до розділу 3</i>	160
<i>Рисунки до розділу 3</i>	165
РОЗДІЛ 4. ПРОЯВИ ЕКЛЕКТИЗМУ ЯК ТВОРЧОГО ПІДХОДУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ	184
4.1 Характер змін в європейській культурі кінця XV – початку XVIII століть	184
4.2 Витоки класицизму і причини протиріч, що виявилися всередині нього	187
4.3 Причини появи елементів різних архітектурних «смаків в 1750-ті – 1770-ті роки»	192
4.4 Філософські та естетичні основи культурної течії романтизму та її вплив на появу нових тенденцій в європейській архітектурі	198
4.5 Основні напрямки і течії еkleктики в європейській архітектурі XIX століття	204
4.5.1 Поява елементів еkleктики в європейській архітектурі початку XIX століття	204
4.5.2 Розквіт еkleктичного методу в європейській архітектурі в 1830 – 1850-ті роки. Основні напрями і течії	212
4.5.3 Особливості змін а європейській архітектурі періоду неоромантизму (1860-і – 1890-і роки)	216
4.6 Причини кризи еkleктики XIX ст. Особливості проявів еkleктизму в епоху модерну	221
4.6.1 Критика еkleктики в Європі і поява альтернативних напрямків в архітектурі межі XIX — XX ст.	221
4.6.2 Складність і суперечливість природи європейського модерну	
4.7 Прояв взаємовпливів еkleктики і раціоналізму в архітектурі 1850-х – 1890-х років	238
<i>Висновки до розділу 4</i>	245
<i>Рисунки до розділу 4</i>	251

РОЗДІЛ 5. ОСНОВНІ НАПРЯМИ І ТЕЧІЇ ЕКЛЕКТИКИ В АРХІТЕКТУРІ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	267
5.1 Витоки і характер проявів еклектичних підходів в архітектурі Російської імперії з 1770-х рр. до початку ХІХ століття	267
5.2 Причини архітектурного еклектизму, що виявився в епоху правління Миколая І	276
5.3 Основні течії еклектики, що поширилися в 1850-і – 1900-і роки	286
5.4 Характер відносин стилістики та типології будівель	292
5.5. Особливості методики архітектурної освіти в 1830-і – 1910-і роки	297
5.6 Причини кризи еклектики ХІХ ст. в Російській імперії. Прояв в еклектиці рис протомодерну і раціоналізму	305
5.7 Причини появи протиріч в мистецтві і архітектурі на межі ХІХ – ХХ століть	314
5.8 Специфіка взаємовідносин еклектики і модерну в архітектурі Російської імперії на межі ХІХ – ХХ століть	318
5.9 Виявлення основних історично сформованих принципів і прийомів еклектики в архітектурі	328
<i>Висновки до розділу 5</i>	332
<i>Рисунки до розділу 5</i>	338
ВИСНОВКИ	373
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	381
ДОДАТКИ	
Додаток А. Список публікацій за темою дисертації здобувача	428
Додаток Б. Апробація результатів дисертації	435
Додаток В. Місцеві особливості еклектики ХІХ століття в архітектурі Харкова	439
Додаток Г. Словник термінів	483
Додаток Д. Акт впровадження	490

## ВСТУП

Актуальність теми даного дослідження обумовлена тими завданнями, які виникли в сучасний період в галузі архітектурної теорії і практики, архітектурної освіти, а також реставрації та реконструкції історичної забудови. Протягом радянського і пострадянського періодів в професійному осмисленні архітектурної спадщини кінця XIX – початку XX століть склалася досить складна картина. У період після революції 1917 року на архітектурну спадщину «буржуазної епохи», яка відкидалася, були навішені ярлики «безсмакового прикрашення» або «декадентства», що, по суті справи, було продовженням тих оцінок, які давалися архітектурі еkleктики в епоху її критики при популярності архітектурного раціоналізму, яка зростала на межі XIX – XX століть. Після остаточного затвердження естетики модернізму еkleктика і модерн продовжували відхилятися як явища «віджилого минулого», «буржуазної культури». Ситуація в архітектурі, що склалася з середини XIX ст., розцінювалася як «обстановка нестримного свавілля еkleктизму і стилізаторства» [1].

Зневажливе ставлення до еkleктики і недостатність знань про неї існують в архітектурному професійному середовищі і сьогодні, тому що нині чинне покоління архітекторів здобувало освіту в 1970-і рр., коли еkleктика XIX століття в курсі історії архітектури розглядалася як явище не варте приділення великої професійної уваги [2, 3].

І нині в навчальних програмах архітектурних ВНЗ розгляду архітектури еkleктики і самому цьому явищу як і раніше приділяється недостатня увага, хоча більшість історично цінної забудови наших найбільших міст формувалася, в основному, в 1840-і – 1910-і роки.

У період кризи класицизму спостерігалася складна ситуація в архітектурі, що була пов'язані з одночасним існуванням дуже великої кількості стильових напрямків і течій. До сучасної пори в теорії архітектури не внесено ясності причини цих складних процесів стилеуттворення, що призвело до огульного

віднесенню їх всіх до «еклектики». Однак в основі виникнення цих напрямків лежали різні причини і вони носили неоднорідний характер.

Багаторічне неаргументоване засудження еклектики XIX-го століття та її розгляд через призму офіційної радянської ідеології призвели до утворення великих прогалин у вивченні архітектури цього періоду. Аж до 1970-х років в СРСР існував стійкий «штамп» трактування поняття «еклектика», завдяки чому вона стала розумітися як безпринципове «змішання стилів».

О. А. Борисова в книзі «Російська архітектура другої половини XIX століття» зазначає, що до 1970-х рр. «архітектура еклектики XIX-го ст. оцінювалася як така, що не має художньої цінності, її намагалися не помічати, як прикру перешкоду», в радянській спеціальній літературі про неї говорилося зі специфічним негативним відтінком, вона оцінювалася як «безпринципний» напрям, який витіснив класицизм, вона представлялася втіленням несмаку і художнього занепаду» [4].

Еклектика в архітектурі вважалася явищем, в якому «присутня велика кількість механічно повторюваних елементів, з якого неможливо створити ціле, <...> стилістична строкатість, наявність механічних структур з суперечливим поєднанням старого і нового, розривом утилітарної та естетичної сторін архітектури» зі змішанням елементів різних стилів на фасадах, яке представляє собою лише зовнішню «сорочку» і не є ніяк пов'язаним ні з функціональною структурою, ні з конструктивним рішенням будинків» [5]. Стилем вважалася відносно стійка система архітектурних форм, а еклектикою – її відсутність. Критики еклектики в період її кризи, яка виникла ще у другій половині в XIX-го століття, ставили архітектурі свого часу один і той же «діагноз» – відсутність стилістичної єдності, що вважалось ознакою занепаду і деградації. Нині ж з'явилися захисники еклектики, які вважають її цілком закономірним явищем, що має свої причини і культурні підстави [6, 7].

Однак визначення поняття «еклектика», які існують нині в енциклопедіях і словниках, все ще носять на собі відбиток відношення, що склалося до неї наприкінці XIX – початку XX століть. (в епоху, коли зростала популярність

архітектурного раціоналізму): «еклектизм» <...> – «художній напрям в архітектурі, що орієнтується на використання в одній споруді будь-яких форм минулого в будь-яких поєднаннях; зазвичай має місце в період зміни великих художніх систем» [8].

Звідси стає зрозумілим, що поняття еклектики в архітектурі ще й досі пов'язується з «поєднанням того, що не поєднується», відсутністю цілісності архітектурно-композиційних рішень, а найчастіше – з довільним змішанням елементів різних історичних стилів в межах одного об'єкта (будівлі, споруди), хоча термін «еклектика» походить від давньогрецького ἑκλεκτός – «той, що вибирає, або «відбирє». Але якщо здійснюється вибір чогось, то повинна існувати його спонукальна причина, тобто вибір робиться завжди з якоюсь метою. Якщо мета існує, то еклектика не може бути явищем випадковим, безпідставним та безсистемним. Якщо нам ця мета не відома, то це не означає, що її немає. Тому існує можливість її знайти. Будь-яке архітектурне рішення, якщо воно здійснюється професійно підготовленим архітектором, не є випадковим, просто його причини поки не є усвідомленими теоретично і не описаними історично.

Актуальність теми дослідження також є обумовленою тим, що тепер досить часто виникають проектні та науково-дослідні завдання, які є безпосередньо пов'язаними з архітектурною спадщиною середини ХІХ – початку ХХ століть. Складно сплетений конгломерат його архітектурних течій ще й досі залишається недостатньо дослідженим.

Дослідження, так чи інакше пов'язані з архітектурою дореволюційного періоду, що з'явилися в кінці 1920-х, в 1930-і, 1950-і – 1960-і роки в СРСР були досить нечисленими. Це, в основному – праці В.М. Згури, М.Ф. Хомутецького і А. Л. Пуніна. У 1970-ті – 1980-ті роки з'явилася нова хвиля досліджень – праці О. А. Борисової. Т. П. Каждан, В. В. Кирилова, Б. М. Кирікова, Є. І. Кириченко, С. О. Хан-Магомедова. У 1990-ті – 2000-ті роки до робіт вищезазначених авторів додалися праці А. Б. Беломєсяцева, Б. Л. Єрофалова, С. П. Заваріхіна, Ю. В. Івашко, В. С. Горюнова,



А. В. Іконнікова, М. Б. Кальницького, Є. М. Кішкінової, Н. М. Кондель-Пермінової, І. В. Кудряшової, С. М. Лінди, В. Г. Лісовського, М. В. Нащокіної, Ю. Р. Савельєва, Т. В. Скібіцької, М. П. Тублі, Л. В. Шаталіної та багатьох інших. Ці дослідження стали зачіпати все більш приватні питання в даній тематиці. Багато сучасних журнальних публікацій та інтернет-ресурсів містять помилкові висновки щодо стилістики об'єктів, які в них розглядаються.

Актуальні завдання в галузі реставрації та реконструкції історичної міської забудови вимагають знання історичних умов і культурних особливостей її створення, однак стилістична ідентифікація будівель в списках пам'яток архітектури є відсутньою в зв'язку з тим, що множинні течії еkleктики до сих пір залишаються не ідентифікованими та визначеними хронологічно. Також до теперішнього часу не проводився аналіз причин і не простежувалися процеси генезису і розвитку різних історичних типів еkleктики в європейській і вітчизняній архітектурі, не визначались хронологічні рамки всіх еkleктичних течій, які мали місце на території Європи і Російської імперії з кінця XVIII до кінця XIX ст. Як і раніше актуальними залишаються також питання, пов'язані з проясненням складних взаємовідносин еkleктики і модерну.

Для того, щоб отримати найбільш точне теоретичне уявлення про явище еkleктики в архітектурі, необхідно охопити якомога ширший історичний контекст. Представляється також очевидною необхідність органічно вбудувати період розвитку архітектури 1830-х – 1910-х років в Російській імперії в загальну канву розвитку європейської архітектури, простежити зв'язок архітектурного процесу, що протікав, з процесами розвитку європейської філософської та архітектурної думки.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Робота виконана відповідно до держбюджетної тематики, що розробляється на кафедрі основ архітектури ХНУБА «Сучасні проблеми відтворення сфери архітектурної діяльності» (і в її рамках – теми «Охорона міського історико-архітектурного середовища і проблеми гуманізації забудови», 2006 р., № держреєстрації 0107U001519, 2012 р., № держреєстрації 0207U005208, 2018 р.,

РК № 0118U003284 і виконувалася в рамках Комплексної програми паспортизації об'єктів культурної спадщини на 2003 – 2010 роки від 9 вересня 2002 р. та спиралася на Закони України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000 року та від 08.02.2018 року.

**Мета дослідження:** визначити місце і роль еkleктики в процесах стильоутворення.

**Відповідно до даної мети були поставлені завдання:**

- з'ясувати основні існуючі погляди на явища стилю і еkleктики в архітектурі, простежити характер їх змін в часі;
- виявити відмінності в характері еkleктизму, який проявився в період формування стилістики італійського і західноєвропейського ренесансу;
- визначити причини появи та основні течії еkleктики в європейській архітектурі кінця XVIII – початку XX ст. Уточнити часові межі їх поширення і ареали взаємовпливів;
- виявити основні течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII – початку XX ст., з'ясувати причини їх виникнення та періоди існування;
- простежити зміни в характері архітектурної освіти, що відбулися в 1830-і – 1890-і роки;
- уточнити характер взаємовідносин еkleктики і модерну на рубежі XIX – XX ст.;
- виявити основні завдання, які вирішувались за допомогою еkleктичних підходів та еkleктичного методу проектування в архітектурі;
- визначити основні історичні типи еkleктики в європейській архітектурі;
- прояснити основні принципи еkleктичного формоутворення, які історично склалися;
- на основі отриманих результатів дослідження уточнити категоріальний статус поняття «еклектика».

**Об'єкт дослідження:** явище еkleктики в європейській архітектурі.

**Предмет дослідження:** культурно-художні витоки, становлення та

розвиток еkleктики в європейській архітектурі, розглянутий в зв'язках з соціально-культурною сферою.

**Межі дослідження:** основні часові межі дослідження охоплюють період від періоду формування італійського Ренесансу (середина XV століття) до початку XX століття.

Територіальні межі дослідження: Європа та територія Російської імперії до революції 1917 року. Територія м. Харькова з початку 1830-х до кінця 1920-х років (період розповсюдження еkleктики і модерну).

**В основу методики дослідження** покладено системний підхід, історико-генетичний, аналітичний та графо-аналітичний методи дослідження. Проводився аналіз основних літературних джерел, виданих у 1920-ті – 2010-ті роки, що мають відношення до тематики даного дослідження і зачіпають як область історії і теорії архітектури, так і області суміжних з ними галузей гуманітарного знання: історії мистецтва, культурології, філософії, літературознавства, філології. Бібліографічні джерела, що стосуються теми дослідження, були систематизовані за тематикою. Використовувалися також історико-культурологічний аналіз, порівняльний стилістичний і композиційний аналіз архітектурних об'єктів, різні методи класифікації і систематизації зібраного матеріалу, на базі чого був складений ряд схем, які відобразили логіку процесів, що протікали в європейській культурі і завдяки яким відбувалися певні зміни у принципах архітектурного формоутворення. Проводилися паралелі між явищами, характерними для архітектури і культури Європи і Російської імперії шляхом їх суміщення на часовій шкалі. Робилася фотофіксація доступних автору архітектурних об'єктів в натурі.

На підставі попереднього ознайомлення з матеріалом, що стосуються тематики дослідження, було висунуто гіпотезу:

Еkleктика є закономірним явищем в процесах архітектурного стильоутворення. Вона найчастіше виникає на пошуковому етапі, коли настає епістемологічний поріг і колишній архітектурний стиль, що стабілізувався, перестає задовольняти соціокультурним умовам, які вже змінилися, і

починається пошук засобів для створення більш адекватної архітектурної мови. Досить часто цей пошук здійснюється в «добре забутому старому». Історія так чи інакше виступає опорою для формування кожної нової архітектурної парадигми – без цієї опори не можна започаткувати нічого нового, тому що в цьому новому повинні бути присутніми елементи чогось впізнаваного людиною. Новизна проявляється на тлі традиції, в діалозі з нею і тоді не усвідомлюється людьми як щось культурно чужорідне. Явище еклектики в архітектурі не було єдиним. Крім широко відомої еклектики XIX-го століття в різні періоди історії можна виявити декілька інших еклектик, які, очевидно, мали різні причини свого виникнення та покликання вирішувати різні завдання, які були актуальними для кожного історичного періоду.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що:

1. Вперше:

– еклектика розглядається як циклічне явище в архітектурі, її різноманітні прояви та їх смисловий зміст розкриваються в найбільш широкому контексті історії європейської культури та мистецтва;

– зміни стильових переваг в Європейській архітектурі були співвіднесені за часом з впливами різних європейських культурних течій та періодами зміни культурних та архітектурних парадигм. На цій основі було побудовано наочні часові діаграми;

– було визначено основні періоди проявів еклектизму як творчого підходу в Європейській архітектурі (від епохи італійського Ренесансу до кінця XIX століття). Виявлено різні історичні типи еклектики, прояв яких був пов'язаний з різними культурно-історичними причинами;

– були виявлені всі напрямки та течії еклектики в Європі XV – XIX століть, а також в Російській імперії 1770-х – 1900-х років. Встановлено часові межі їх розповсюдження як в столичних містах, так і в провінційних центрах (на прикладі Харкова);

– окрім широко відомої еклектики XIX-го століття виявлені інші її типи, що історично існували.

2. Подолано застарілі погляди на явище еkleктики в архітектурі, які були обумовлені тим, що вона тривалий час не розглядалася з теоретичної точки зору як явище, тісно пов'язане з певними соціально-культурними процесами, що мали місце в європейській історії.

3. Виявлено змістовні відмінності художньо-образних завдань, які розв'язувалися за допомогою еkleктичних підходів в різні культурно-історичні епохи.

4. Уточнено:

– характер взаємовідносин еkleктики та модерну в архітектурі Західної Європи і Російської імперії. Теоретично та на прикладах з архітектурної практики підтверджено явище еkleктичного модерну. Таким чином спростовується теза про те, що модерн є свідомо сформованим наприкінці ХІХ – ХХ століть «новим стилем», який різко протистояв еkleктиці в архітектурній практиці;

– категоріальний статус поняття «еклектика» у зв'язку з можливістю розширення його значення.

**Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що:**

Вирішення виявленої фундаментальної проблеми еkleктики в архітектурі докорінно змінює ставлення до неї у вітчизняній професійній культурі. Результати проведеного дослідження сприятимуть доповненню недостатніх знань в області історії і теорії архітектури. Вони можуть також бути використаними у навчальній та навчально-методичній роботі, для удосконалення лекційних курсів з історії та теорії архітектури, для проведення подальших наукових досліджень з окресленої тематики. Результати проведеної роботи також можуть бути використаними в сфері охорони пам'яток архітектури, зокрема, для вдосконалення каталогів міських пам'ятників архітектури, визначення або уточнення їх стильової атрибуції, в сфері реставрації, консервації та реконструкції пам'ятників архітектури, при виданні місцевих та загальнодержавних зводів пам'яток архітектури та при розробці методичних рекомендацій в сфері охорони пам'яток архітектури, а також в сучасному

архітектурному проектуванні, де інколи використовуються різностильові форми та сучасні їх стилізації для вирішення певних художньо-образних завдань.

**Особистий внесок здобувача.** Основні результати дослідження були отримані автором особисто. В основу дослідження покладені результати роботи, проведеної в процесі написання автором 4-х монографій, зміст яких пов'язаний з темою дослідження. Автором особисто було обрано дану тему як важливу для сучасної архітектурної теорії та практики. Також питання, що стосуються теми дослідження було висвітлено автором у низці публікацій, зроблених у вітчизняних та зарубіжних періодичних виданнях. В результаті дослідження було виявлено кілька історичних типів еkleктики, які склалися в процесі її розвитку як творчого підходу в архітектурі та визначені завдання, які ними вирішувалися. В результаті проведеного дослідження змінено категоріальний статус терміну «еклектика», надано нове, більш сучасне його тлумачення. Виявлені основні принципи еkleктичних архітектурних рішень. В монографії [4, Додаток А] особистий внесок здобувача полягає в розробці ідеї монографії, написанні основної частини тексту. В статті [5, Додаток А] автором було здійснено основну побудову статті, виявлені складові національного стилю Ірану. В статті [7, Додаток А] автором було виявлено культурні витоки арково-склепінчастих форм в архітектурі Близького Сходу, складено основну частину тексту. В статті [9, Додаток А] автором були розглянуті приклади побудов у стилі модерн та підібрано ілюстративний матеріал. В статті [10, Додаток А] автором було здійснено структурну побудову тексту в цілому, виявлено основні історичні періоди, визначено їх принципові відмінності, підібрано ілюстрації. В статті [11, Додаток А] автором подано основну ідею, написано про впровадження принципів орнаментальної симетрії в архітектуру різних історичних часів, залучено ілюстративний матеріал, що стосується архітектури. В статті [15, Додаток А] автором впорядковано історичну періодизацію архітектурних напрямків періоду 1830-х – 1890-х років, виявлено причини їх прояву, побудовано часові схеми, написано текст, що стосується напрямків еkleктики в архітектурі м. Харкова, додано

ілюстрації. В статті [16, Додаток А] автором написано частину тексту, яка стосується особливостей розвитку творчого методу архітектора, додано весь ілюстративний матеріал, сформульовано висновки. У статті [30 Додаток А] автором написано частину тексту, яка стосується особливостей розвитку архітектурної школи Харкова після Другої Світової війни. В статтях [36, 37, Додаток А] автором здійснено написання основної частини тексту, окрім впорядкування ілюстративного матеріалу.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення і результати дослідження було оприлюднено на 33-х міжнародних та місцевих науково-технічних конференціях та симпозиумах:

на Міжнародній конференції «Архітектура як відображення ідеології», м. Львів зроблено доповідь «Історія ідеологій та ідеологія архітектури», 1996 р.;

на 1-й конференції УАЖНО «Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління» (м. Харків ХДУ ім. Каразіна) зроблено доповідь «Архітектура как часть культуры», 2000 р.;

на 3-й Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні проблеми гуманізації управління» Української Асоціації «Жінки в науці і освіті» брала участь з доповіддю «Архітектура–ідеологія–культура (м. Харків, 2002 р.);

на Міжнародній конференції «Язика науки – язика искусства», м. Нижній Новгород зроблено доповідь «Язык архитектуры», 2005 р.;

на 4-й конференції УАЖНО в м. Алушта зроблено доповідь «Ордерні стилі в архітектурі Харкова», 2004 р.;

на 59-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Ордер в архітектурі Харкова», 2004 р. (разом зі студенткою Марковою І. М.);

на 60-й ювілейній науково-технічній конференції, присвяченій 75-річчю ХДТУБА зроблено доповідь «Формування архітектурної мови. Історико-генетичний аспект», 2005 р.;

на конференції РАЖНО в м. Астрахань зроблено доповідь «О языке русской архитектуры», 2006 р.;

на 62-й науково-технічній конференції ХДТУБА разом зі студентом Фарзін М. зроблено доповідь «Етапи формування національного стилю Ірану», 2007 р.;

на конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті» в м. Алушта була зроблена доповідь «Ордерні стилі в архітектурі Харкова», 2007 р.;

на 63-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Етапи розвитку архітектурної мови», 2008 р.;

на 8-й конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті» «Сучасні проблеми науки та освіти» було зроблено доповідь «Архітектура як мова культури», 2008 р.;

на 65-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Проблема стиля в архитектуре», 2010 р.;

на 66-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Арабська орнаментика та система квазикристалів, 2011р.;

на 67-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Вул. Раднаркомівська № 10. Будинок вчених – особняк О. М. Бекетова», 2012 р.;

на 67-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Архитектор Илья Уткин: в поисках утраченного времени», 2012 р.;

на Міжнародному симпозіумі «Симметрии: теоретический и методический аспекты» зроблено доповідь «Принцип симметрии в средневековой архитектуре мусульманских стран», 2012 р.;

на конференції DOCOMOMO «Український архітектурний авангард», 2012 р., була зроблено доповідь «Творчість архітектора Г. Г. Вегмана», 2012 р. ;

на 69-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Витоки та особливості російської еkleктики XVIII – XIX століть», 2014 р.;

на 14-й Міжнародній конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті» (ХНУ ім. Каразіна) було зроблено доповідь та опубліковано статтю «Зв'язок процесу стильоутворення в архітектурі з основними періодами розвитку ментальності», 2014 р.

на 18-й Обласній конференції «Слобожанські читання» зроблено доповідь та презентацію авторських монографій, 2015 р.;



на 70-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Основные направления харьковской эклектики», 2015 р.;

на Обласній конференції в с. Володимирівка Краснокутського р-ну Харківської обл. «Династія Харитоненків і їх внесок в розвиток Краснокутського району» зроблено доповідь «Особняк Харитоненків в Москві на Софійській набережній» № 23», 2015 р.;

на Міжнародній конференції «Сучасні проблеми науки та освіти» Української Асоціації «Жінки в науці та освіті», (Харків-Мінськ, ХНУ ім. Каразіна) зроблено доповідь «Особенности развития архитектуры и феномен архитектурного просвещения общественности в Харькове середины XIX – начала XX вв.», 2016 р.

на Всеукраїнській конференції «Обриси національної освітньої політики України в галузі архітектури» (м. Харків, червень 2016 р.) було зроблено доповідь «Чинники еволюції методів викладання архітектури у 1830-ті – 1900-ті роки»;

на 20-й конференції «Слобожанські читання» зроблено доповідь та презентацію авторських монографій, 2016 р.;

на конференції DOCOMOMO «Новий урбанізм у Східній Європі» 1920-х – 1930-х рр.» зроблено доповідь «Метаморфозы городской среды», 2017 р.;

на конференції, присвяченій 175-річчю архітектора М. Є. Месмахера зроблено доповідь «Особенности творчества архитектора А. Н. Бекетова – ученика Д. И. Гримма, А. И. Кракау, М. Е. Месмахера» (м. Санкт-Петербург, 12 – 13 жовтня 2017 р.);

на 72-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Неоднозначні взаємини еклектики і модерну та їхні причини» з публікацією тез, 2017 р.;

на 73-й конференції ХНУБА зроблено доповідь «Особисті риси творчості архітектора М. В. Васильєва», 2018 р.;

на конференції DOCOMOMO зроблено доповідь «Сателіти конструктивізму», 2018 р.;

на IV-й Міжнародній конференції КНУБА «Архітектура історичного Києва. Феномен урбанізованих ландшафтів», присвяченій 100-річчю з дня народження архітектора А. М. Мілецького виступила з доповіддю «Еклектика в архітектурі», 2018 р.;

на 74-й конференції ХНУБА зроблено доповідь «Явище еклектичного модерну в архітектурі Харкова», 2019 р.

Також апробація результатів дослідження проводилася в краєзнавчих лекціях «Стилі в архітектурі Харкова» та «Храми Харкова», які проводилися в бібліотеках ім. В. Г. Короленка та ім. І. Я. Франка, м. Харків.

Впровадження результатів дослідження проводилося в лекційні курси з історії мистецтв, архітектури та містобудування, які читаються студентам архітектурного факультету ХНУБА 1-го та 2-го років навчання. Також результати дослідження впроваджено в лекції до ознайомчої практики 1-го курсу, яка проводиться в м. Харкові.

**Публікації за темою.** Основний зміст дослідження викладено у 60-ти публікаціях, в тому числі – у 4-х монографіях, 17 статей опубліковано в наукових спеціалізованих збірках для оприлюднення матеріалів дисертаційних досліджень зі спеціальності «Архітектура», 5 – в фахових зарубіжних виданнях та виданнях України, що включені до міжнародних наукометричних баз.

**Структура та обсяг роботи.** Загальний обсяг роботи складає 490 сторінок. Основна частина, що містить п'ять розділів, висновки з них та загальні висновки, складає 262 сторінки. Ілюстративний матеріал розміщено на 99 сторінках. Додатки включають 36 сторінок тексту. Список використаних джерел, який складає 515 найменувань, розміщено на 47-ми сторінках. Також додано документ щодо підтвердження впроваджень результатів дослідження.

## РОЗДІЛ 1

### СТАН ПИТАННЯ

#### 1.1 Огляд основних джерел, які стосуються теми еклектики

Публікації, пов'язані з архітектурою еклектики, вперше почали з'являтися у СРСР у 1930-ті — 1950-ті рр. У той час існувало негативне ставлення до неї, що було продовженням ставлення, сформованого ще наприкінці ХІХ ст. — в період її кризи. Великий енциклопедичний словник Ф. А. Брокгауза й І. А. Єфрона (1890 — 1907 рр.) трактував термін «еклектизм» як «напрямок у філософії, який намагається побудувати систему шляхом поєднання різних положень, що визнаються істинними, запозичених з різноманітних філософських систем. Термін цей почав вживати філософ Потамон (ІІ ст.), олександрієць, про якого писав Діоген Лаертський у Вступі до «Життя древніх філософів». Еклектичний напрямок у тому разі, коли він наближається до синкретизму, тобто до безпринципового й неметодичного поєднання протилежних систем, заслуговує осудження. Такий еклектизм знаменує занепад філософської творчості й з'являється в історії зазвичай після того, як відомий принцип втрачає у свідомості людей свою силу й панівний стан» [9].

За аналогією з наведеним трактуванням еклектики у філософії еклектика в архітектурі також стала вважатися «безпринциповим» поєднанням елементів, запозичених з різноманітних історичних стилів, бо істинну суть цього явища не було прояснено. Ще до революції 1917 р. еклектика піддавалася критиці, а після революції архітектура як еклектики, так і модерну стала вважатися згубною спадщиною капіталістичного минулого, явищем, що відобразило стан кризи мистецтва й морального занепаду буржуазного суспільства. Велика Радянська Енциклопедія (3-є видання 1970-х рр.) трактувала термін «еклектизм» як «поєднання різнорідних художніх елементів, [яке — Т. Д.] зазвичай має місце у період занепаду великих художніх напрямів». Еклектизм є характерним для зодчества (особливо для

оформлення інтер'єрів) середини й 2-ої половини ХІХ ст., що некритично використовувало форми різноманітних стилів (неоренесанс, неорококо тощо)» [10]. Еклектика вважалась також явищем моди на «ретроспективістські» стилі художнього оформлення, що копіюють ті чи інші стилістичні напрями минулого».

У 1950-ті рр. час розповсюдження еклектики в ХІХ-го ст. (1830-ті — 1890-ті рр.) став розцінюватися як сповнений достатньо хаотичними творчими пошуками період «безстилля», слідом за яким з'явилась нарешті знайдена стильова єдність модернізму ХХ століття. Особливо виділявся як прогресивний тільки раціональний напрям в архітектурі кінця ХІХ — початку ХХ століть. [1, 11, 12].

Коли в СРСР набули актуальності дослідження архітектури періоду конструктивізму (його було усвідомлено як культурну спадщину в кінці 1950-их — 1960-ті рр.), в архітектурі еклектики стали бачити «поряд з художнім занепадом <...> важливий і закономірний етап переходу від епохи зональних і регіональних стилів до сформованої вже в ХХ столітті глобальної стильової системи» [13].

Наприкінці 1970-их рр. знання про еклектику ХІХ століття, коли в проектній практиці постало питання щодо формування грамотного професійного підходу в роботі з опорою на історичні архітектурні традиції (у цей час складалось явище постмодернізму), з'явився ряд досліджень і публікацій, пов'язаних з періодом розвитку архітектури, що охоплював 1830-ті – 1910-ті роки. Еклектика в архітектурі була усвідомлена як цілком закономірне явище, знання про неї, про творчість архітекторів і про споруди цього періоду були значно розширені та поглиблені зусиллями таких дослідників як А. Б. Беломєсяцев, О. Ю. Белявська І. В. Бондаренко, О. А. Борисова, В. С. Горюнов, О. Ю. Дмитренко, Б. Л. Єрофалов, Ю. В. Івашко, В. П. Ієвлева, А. В. Іконніков, Т. П. Каждан, Є. І. Кириченко, Г. А. Карюк, Л. В. Качемцева, Б. М. Киріков, Є. М. Кішкінова, Н. М. Кондель-Пермінова, С. М. Лінда, В. Г. Лісовський, М. В. Нащокіна, А. Ю. Негай, І. Є. Печьонкін,

Г. Й. Рєвзін, О. І. Ремізова, Ю. Р. Савельєв, Т. В. Скібіцька, Г. Ю. Стернін, М. П. Тублі, Д. О. Швидковський, І. В. Ямшанов, В. Є. Ясієвич та інші (Рис. 1.1). Також з'явилися теоретичні праці, які стосувалися стилістичних та композиційних особливостей модерну, але в той час вони цілком протиставлялися тим, які були характерними для еkleктики (В. В. Кириллов, Є. І. Кириченко, В. С. Горюнов, М. П. Тублі та ін.).

До теперішнього часу накопичилась достатньо велика кількість робіт, що зачіпають різноманітні теми, пов'язані, в основному, з еkleктикою XIX — початку XX ст. Їх можна віднести до наступних напрямів досліджень:

1. Монографії та роботи, що розглядають загальні питання архітектури межі XIX — XX ст.:

М. Г. Баранова [14], О. А. Борисова [4, 15, 16, 17], В. С. Горюнов [18, 19, 20, 21], М. П. Тублі [21, 22, 23], Т. Ф. Давідіч [24, 25], Л. В. Качемцева [25], А. В. Іконников [26], Т. П. Каждан [17, 27], В. В. Кириллов [28], Є. І. Кириченко [29, 30, 31, 32, 33, 34], А. Л. Матюшин [35], М. В. Нащокіна [36], І. В. Кудряшова [37], М. Ф. Хомутецький [11, 1], В. Г. Лісовський [38, 39], С. М. Лінда [40], Ю. Р. Савельєв [41, 42], Т. А. Славіна [43], Сунь Бяо [44], О. О. Худін [45], Г. Ю. Стернін [46], В. В. Чепелик [47], П. Краковскі (P. Krakowski) [48], К. Антоні (C. Antoni) [49], Дж. М. Крук (J. M. Crook) [50], К. Майнот (C. Mignot) [51], Х. Р. Хічкок (H. R. Hitchcock) [52], Л. Патетта (L. Patetta) [53].

2. Роботи культурологічного й архітектурознавчого напрямку:

М. Г. Баранова [14], Б. А. Грушин [54] Б. Ф. Єгоров [55], С. П. Заваріхін [56], А. В. Іконников [57], А. І. Каплун [58], Є. І. Кириченко [29, 59, 30], М. І. Киященко [60], О. Ф. Лосєв [61], Л. М. Лузяніна [62], С. М. Лінда [40], О. І. Ремізова [63], В. Ю. Силюнас [64], Г. Ю. Стернін [65, 66], В. С. Турчин [67], В. І. Тимофійенко [68], Х. Уайт [69], О. М. Устюгова [70], С. О. Хан-Магомедов [71], Н. І. Яковкіна [72], В. Є. Ясієвич [73].

3. Видання та дисертаційні роботи про архітектуру еkleктики в різних містах і регіонах:

Л. В. Бардовська, І. К. Ботт, К. С. Єпарінова [74], В. Г. Басс [75], А. Б. Беломєсяцев, М. Б. Кальницький, Н. М. Кондель-Пермінова, [76], А. М. Гуменюк [77], Т. Ф. Давідіч [78, 79], Г. В. Єсаулов, В. О. Черніцина [80], М. М. Калінін, А. Кадієвич, М. О. Земляниченко [81], Л. В. Качемцева [82, 83, 84], С. К. Кілессо [85], Б. М. Киріков [86 — 89], Є. І. Кириченко [90, 91], Р. П. Костильов, Г. Ф. Перестороніна [92], О. Ю. Лейбфрейд, Ю. Ю. Полякова [93], О. В. Ліннікова [94], С. М. Лінда [40], О. А. Моргун [95, 96], І. О. Москаленко [97], А. М. Петров [98], А. Л. Пунін [99, 100], Ю. Б. Пяніда [101], Т. В. Скібіцька [102], О. О. Тіц, П. Є. Шпара [103], М. П. Філатов [104], О. О. Худін [105], О. Т. Черкасова [106], І. Г. Чеховський [107], О. М. Шемшурина [108], Д. П. Шульгіна [109, 110], Ісак Енжел (Isac Angel) [111], Х. Рептон (Humphry Repton), Дж. К. Людон (John Claudius Loudon) [112] та ін.

4. Роботи з окремих напрямків еkleктики різних історичних часів:

вікторіанський стиль — В. Г. Власов [113], Х. Р. Хічкок (H. R. Hitchcock) [52], «готичний» стиль — М. Г. Баранова [6], Т. Ф. Давідіч [114], Л. В. Качемцева [82], В. В. Кириллов [28], І. В. Ямшанов [115, 116, 117, 118], В. С. Горюнов [119], С. В. Хачатуров [120], Н. О. Євсіна [121], М. О. Кожин [122], ісламські мотиви — М. І. Калінін, М. О. Земляниченко [123], неокласицизм — З. Л. Аксьонова [124], В. Г. Басс [75], О. М. Бенуа [125], О. А. Борисова [126, 127], Давідіч Т. Ф. [24, 25], Б. М. Киріков, М. В. Нащокіна, Г. Ю. Стернін [128], М. В. Вершевська [129], В. І. Волков, С. П. Завріхін, В. С. Горюнов, Л. Кондратьєва [130], Т. П. Каждан [131], В. Г. Лісовський [132], А. Л. Пунін [133], Г. І. Ревзін [134], необароко — А. А. Попова [135], О. В. Бурдяло [136], неовізантійський стиль — Е. М. Кишкінова [137], А. Л. Пунін [138], В. В. Серебряна [139], Ю. Р. Савельєв [140, 141, 142, 41, 143], неогрецький стиль — Т. Ф. Давідіч

[144], Е. М. Кишкінова [145, 146], І. Е. Печьонкін [147], В. В. Сєдов [148], неопалладіанство — О. А. Борисова [126], неоренесанс — Ю. Б. Пяніда [101], неороманський стиль — В. С. Горюнов [149], Л. В. Качемцева [82], неоросійський стиль — Н. В. Біцадзе [150, 151], О. А. Борисова [152], А. В. Іконников [153], Л. В. Качемцева [81], османський архітектурний історизм — Є. І. Кононенко [154], «російський» стиль — М. Воронежська [155], Л. В. Качемцева [81], Б. М. Кириков [156], Е. І. Кириченко [31, 157], В. Г. Лісовський [158, 159, 160], Н. Н. Павлова [161], І. Є. Печьонкін [162], Г. І. Ревзін [163], неоіндійський стиль: Г. де Альмейде (Hermione De Almeida), Дж. Х. Гільпін (George H. Gilpin) [164], англійська неоготика: К. Кларк (K. Clark) [165], Г. Джерман (G. Germann) [166], мавританський стиль: Д. Майлз (Danby Miles) [167], англійський пікчуреск: Х. Рептон (Humphry Repton), Дж. К. Людон (John Claudius Loudon) [112], романтичний класицизм: С. Гідеон (S. Giedion) [168], німецький ренесанс: Х. Дж. Кадац (H.-J. Kadatz) [169].

#### 5. Роботи, що стосуються питань архітектурної освіти ХІХ ст.:

М. Є. Базилевич, М. П. Крадін [170], С. В. Безсонов [171], І. І. Беккер, Й. О. Бродський, С. К. Ісаков [172], А. А. Благовіщенський [173], О. В. Богданова [174], Г. М. Веслополова [175], Г. Г. Грімм [176, 177], О. Є. Гріц [178, 179], Т. Ф. Давідіч [180, 181], Л. А. Кольстет [182], Н. М. Кондель-Пермінова [183], В. Г. Лісовський [184, 185, 186, 187, 188], О. М. Савінов [189], Н. П. Хороян [190], Н. Певзнер (N. Pevsner) [191].

#### 6. Роботи, що розглядають питання співвідношення архітектурної форми, нових матеріалів і конструкцій:

В. П. Апишков [192], Ю. П. Волчок, Є. І. Кириченко [193, 294], М. Ф. Гуляницький, Ю. С. Лебедев [195], А. Л. Пунін [12], Н. А. Смурова [196] та ін.

7. Роботи про міжнародні зв'язки в архітектурі та різноманітні течії еkleктики в Європі:

О. А. Борисова [16, 197], М. В. Вершевська [129], Е.-Е. Віолле-ле-Дюк [198], М. Я. Данилевський [199], Є. І. Кириченко [194], М. В. Нащокіна [200], В. В. Стасов [201], Д. О. Швидковський [202, 203].

8. Роботи про типи будівель і комплекси XIX — початку XX ст., що стосуються також їх окремих прикладів:

вокзали — А. О. Артемьева [204], С. С. Лешко [205], банківські будівлі — Б. М. Кіриков [86], виставкові комплекси — Є. І. Кириченко [205], О. В. Ліннікова [94], Ю. А. Нікітін [206], О. О. Худін [105], прибуткові будинки — С. М. Лінда [207], К. Юхнева [208], промислові споруди — Ієвлева В.П. [210], малі архітектурні форми — І. М. Слюнькова [210], музеї — Є. І. Кириченко [211], [212], особняки — М. Б. Кіриков [213], Д. О. Швидковський, К. А. Шорбан, [214], театри — Х. К. Хофман (Н. С. Hoffmann) [215], торговельні центри — О. О. Максимов [216], С. М. Шумілкін [217], садиби — Згура В. [218], Є. І. Кириченко [220], О. В. Ліннікова [94], М. В. Нащокіна [220], М. Сидорова [221], храми — І. В. Бондаренко [222], Є. І. Кириченко [223], В. О. Кодін, О. О. Єрошкіна [224], І. Лізан, В. Новгородов, О. Лейбфрейд, О. Денисенко [225], А. П. Шумський [226], Ю. Р. Савельєв [143], В. В. Сєдов [148], В. В. Серебряна [139], С. В. Стешенко [228].

9. Роботи, в яких висвітлюються творчі біографії архітекторів кінця XIX — початку XX ст.:

К. М. Афанасьєв [229], О. І. Багіна [230], Г. В. Барановський [231], В. П. Бардадим [232], Л. В. Бардовська, І. К. Ботт, К. С. Єпарінова [74], А. Г. Бархіна [233], К. О. Бикова [234], О. А. Борисова [235], Б. Ю. Бранденбург [236], В. В. Ванслов [237], Л. В. Владич [238], М. Я. Гинзбург [240], Т. Ф. Давідіч [241, 242, 243], В. В. Дружиніна-Георгіївська



[244], Д. В. Дудукіна [245], В. С. Жиліна, М. П. Тублі [246], М. А. Ільїн [247], Є. В. Ільїна [248], В. Г. Ісаченко [249], М. М. Калінін, М. О. Земляниченко [81], Б. М. Кириков [250, 251, 252, 253, 254, 255, 256], Є. І. Кириченко [257, 258, 259, 260, 261, 262], Є. М. Кишкінова [263], Р. Є. Курц [264], Н. С. Кутейнікова [265], І. М. Лаврентьєв, В. М. Лопатько [266], О. Ю. Лейбфрейд [267], В. Г. Лісовський [268, 39, 269, 270], В. М. Листов [271], М. В. Нащокіна [272], Н. В. Мурашова [273], Т. І. Ніколаєва [274, 275], А. А. Орлов [276], А. Ф. Парамонов [277, 278], Т. О. Петрова [279], І. Є. Печьонкін [280], А. А. Попова [139, 281], Х. Рептон, [112], Л. Є. Розвадовський [282], Ю. Р. Савельєв [143], С. В. Сергєєв [283], Т. А. Славїна [284], В. В. Стасов [285], А. В. Сулова [286], Я. В. Татаржинська [237], С. Г. Федоров [255], С. М. Фіц (S. M. Fiz) [287], Е. Фогт [253], О. О. Худїн [45], Д. О. Швидковський [288], К.- Ф. Шинкель (Karl Friedrich Schinkel (1781 — 1841): painting and architecture between Romanticism and Classicism. München : Goethe-Institut, 1982) [289, 291, 292, 292], Л. А. Юдіна [278], Ю. С. Яралов [293].

#### 10. Роботи, присвячені сучасним методам історизму в архітектурі:

О. В. Орельська [294], О. О. Худїн [295], В. Л. Хайт [296], Чой Чжу Хі [297] та ін.

У дослідженнях з обраної теми (1930-ті рр. — 2010-ті рр.), розглядаються, в основному, питання, пов'язані з періодом еkleктики 1830-х — 1900-х рр. З часом (від 1950-х років до сучасності) ставлення до еkleктики зазнало певної еволюції, а тематика досліджень звузилась від більш загальних питань до більш окремих. Проведені раніше дослідження можна розділити на декілька груп:

У найбільш ранніх роботах (кінець 1920-х — 1960-ті рр.) авторів В. М. Згури, М. Ф. Хомутецького, А. Л. Пуніна [1, 11, 12, 219] ставлення до еkleктики мало виключно оцінний характер. Ці роботи тісно взаємопов'язані ідейно — в них засуджується «безпринципова» еkleктика та

«гіпертрофований декоративізм архітектурного декадентства» й бачиться подальша перемога раціоналістичного напрямку, котрий став витком радянського конструктивізму 1920-х рр. Пріоритет державної ідеологічної доктрини орієнтував науковців на те, щоб здійснювати пошук в об'єкті дослідження ознак для протиставлення рис дореволюційної та післяреволюційної архітектури, тобто, їх роботи були побудовані за принципом «бінарної опозиції» явищ, примат офіційної державної ідеології робив результати досліджень заздалегідь передбачуваними.

Причину появи еклектики ці автори, так само як і багато інших, бачать у «реакції на розповсюдження штампів сухої класики» в архітектурі того часу, метою ставало «подолання її відсталих традицій». Класичні форми, що застосовувались в архітектурних рішеннях фасадів, перестали, на їхню думку, відповідати функціональному наповненню, стали фальшивими.

У той же час, розпад класицизму розцінюється як «занепад ідейно-художніх основ архітектури, порушення чистоти форм». З'явилась залежність архітектури від волі приватного замовника. Еклектика призвела до стильового розброду, на фоні якого «розповсюджувався «згубний вплив космополітичного стилю модерн і буржуазного раціоналізму з Західної Європи» [1]. Спостерігалось «різке розділення архітектури на «мистецтво» й «інженерію» — два начала: художнє та технічне — які боролися між собою за панівну роль у російській архітектурі» [там же].

Архітектура еклектики XIX ст. Західної Європи піддається критиці. «Зразками несмаку й претенціозності» М. Ф. Хомутецький називає будівлі Гранд Опера в Парижі (арх. Ш. Гарньє) і Палацу Юстиції в Брюсселі (арх. Ж. Пуларт), музеїв і театрів у Відні та Дрездені (арх. Г. Земпер), Рейхстагу в Берліні (арх. П. Валлот) [11].

На думку А. Л. Пуніна, еклектика є негативним явищем, з розповсюдженням якого архітектура втратила притаманний класицизму громадянський пафос, ансамблевий принцип забудовлі міст, стильову єдність і художню досконалість. М. Ф. Хомутецький писав про те, що, починаючи з 2-

ої половини XIX ст. з'явилися «численні ідеї й течії: слов'янофільство, національні погляди, історичний романтизм, містицизм тощо, нові відтінки просвітництва, західництво, ідеї утопічного соціалізму, буржуазна екзотика, буржуазний раціоналізм. Все це отримало відображення у творчих поглядах художників й архітекторів» [11, С. 8].

Вищезгадані автори бачать здорову альтернативу еклектиці в розвитку раціонального напрямку, який акцентував функціонально-конструктивну складову архітектури. Зазначається, що швидке зростання міст, створення фабрик, заводів, будівництво масового міського житла та поява нових типів будівель сприяли розповсюдженню економних рішень в архітектурі на основі застосування нових конструкцій та розвитку будівельної техніки. Архітектори-еклектики «використовували нові матеріали для прикрас, різноманітних орнаментів і декоративних фокусів» [11, С. 11] Автори вважають перспективними в теоретичних поглядах російських зодчих ідеї раціональної архітектури, які проявилися на фоні панування еклектики наприкінці XIX ст.

У підручнику «История русской архитектуры», виданому в 1959 р., [298] написано: «Буржуазія стала головним забудовником російських міст з 2-ої половини XIX ст. Спостерігалось «зростаюче погіршення архітектурного вигляду вулиць, головною причиною якого були неподільне панування приватновласницьких інтересів у забудівлі міста. Окремі забудовники думали не про те, щоб узгодити архітектуру свого будинку з його оточенням, але про те, щоб виділити його серед інших споруд, зробити його таким, що впадає в око [298, С. 523]. Перші ознаки занепаду класичної школи в російській архітектурі відзначаються в роботах О. Монферрана, О. Брюллова, «майже остаточно з його традиціями порвали А. І. Штакеншнейдер і М. Д. Биковський [298, С. 526 — 527].

Тут також функціонально-практична сторона архітектури вважається «прогресивною», а стильова — «прикрашенням»: «Розрив між прогресивною практичною стороною архітектури та художньою, яка деградувала внаслідок

відсутності великих ідейних завдань, ставав все більшим, призводячи до перетворення архітекторів у декораторів, що прикрашали фасади й інтер'єри своїх споруд, в яких вже не було колишньої єдності практичної та художньої сторін, цілісності композиції й декоративного оздоблення [298, С. 528].

Ситуація, що реально склалася в архітектурі, нагороджується різкими епітетами, засуджується з позиції «правильних» принципів класицистичного минулого, замість того, щоб прийняти її такою, якою вона є, і зрозуміти, як перехід будівничої ініціативи від держави до приватних осіб, що стався у той час, впливав на характер змін в архітектурі. Підкреслюється розрив між загальним композиційним рішенням будівель і їх «декоративним оздобленням», що нібито мав місце, але реальними прикладами ця теза не підкріплюється. Підкреслено, що «Навчальні заклади звернули в той час на той самий шлях насадження еkleктично-оздоблювальної архітектури» [там же, С. 532], але не вказуються причини цього повороту.

Наприкінці 1970-х рр. В. В. Кириллов [5] розглядав архітектуру еkleктики лише як «перехідний етап» на шляху від класицизму до модерну. Він продовжує критику еkleктики, яку було розпочато більш ранніми авторами: «Розпад старої естетичної системи призвів до втрати почуття міри, хаосу, дисгармонії, які запанували в архітектурі. <...> Зникла здатність до цілісного образного бачення, розповсюдився нестримний декоративізм, несмак, схильність до створення неорганічних бутафорських форм. <...> Еkleктика передбачає можливість яких завгодно варіантів у рішенні плану та композиції фасаду, в ній головне не принцип, а деталь. <...> Архітектура в еkleктиці асоціюється з двомірною площиною, а не з об'ємом. <...> В еkleктиці декор є єдиним осередком художніх якостей споруди. <...> Присутня велика кількість механічно повторюваних елементів, з якої неможливо створити ціле, <...> стилістична строкатість, наявність механічних структур з суперечливим поєднанням старого й нового, розривом утилітарного та естетичного боків архітектурі» [5, С. 8 — 10].

З іншого боку, як відзначає В. В. Кириллов, поява нових типів будівель, створення фабрик і заводів, масового міського житла сприяли розповсюдженню економних архітектурних рішень на основі застосування нових конструкцій і розвитку будівельної техніки. В архітектурі виявилась двоїстість художнього й технічного начал — ці ж думки висловлювались і попередніми авторами.

Друга група авторів (О. А. Борисова, Т. П. Каждан, Є. І. Кириченко в роботах кінця 1970-х — 1980-х рр.) почала відзначати такі позитивні риси епохи еkleктики в Російській імперії ХІХ ст. як: зростання цікавості до зодчества у широких колах суспільства, поява архітектурного просвітництва, періодичних видань з питань мистецтва й архітектури, а також і те, що відбувалось інтенсивне художнє життя, сповнене гострих протиріч. Все це впливало на архітектурну практику. В книзі О. А. Борисової «Русская архитектура второй половины ХІХ века» [4] еkleктика вже розглядається як особливий художній феномен, як самостійний етап у розвитку російської архітектури. Вона вважає, що еkleктизм мав свої художні витoki та соціальні причини й був пов'язаний з особливостями художнього мислення того часу. Також архітектура була тісно пов'язана з філософськими й естетичними течіями й суспільними поглядами того часу, звідьки чому і сама стала відігравати велику соціальну роль, мала «літературний» характер (подібні ж думки висловлював і М. Ф. Хомуцький). Ментальною причиною появи еkleктики автор називає історизм мислення, в рамках якого проявилась опора на світову художню культуру. В цьому можна побачити вплив ідей європейського романтизму.

В цю епоху виявилось розмаїття художніх поглядів і динамічність творчих пошуків спостерігався тісний зв'язок соціально-історичних процесів з естетичними. Багатостильова, багатомовна архітектура стала втіленням нового ставлення до історії, архітектурні форми вперше набували не тільки художнього, але й пізнавального значення. Нові естетичні вимоги сприяли становленню нового стильового напрямку в архітектурі, що вже в ті роки

отримав загальне найменування «еклектичний» (тобто еклектику автор вважає стилем).

Характерним для цієї епохи було те, що бурхливий розвиток капіталістичної економіки вплинув на процеси в будівництві та архітектурі, з'явився новий тип замовника (тут вже не засуджується «залежність» архітекторів від коштів і волі правлячих класів). Співіснування різноманітних напрямів також було пов'язано з впливом аналогічних явищ у європейській архітектурі. Відбувались пошуки засобів вираження нових функцій, розвивалась теорія.

У 1860-ті — 1890-ті рр. спостерігався активний розвиток всієї сфери будівництва, з'явилась велика кількість нових типів будівель, призначених для широких народних мас (ці думки є спільними з представниками першої групи).

З іншого боку, як відзначає В. В. Кириллов, поява нових типів будівель, створення фабрик і заводів, масового міського житла сприяли розповсюдженню економних архітектурних рішень на основі застосування нових конструкцій і розвитку будівельної техніки. В архітектурі виявилась двоїстість художнього й технічного начал — ці ж думки висловлювались і попередніми авторами.

Розглядаються відмінні особливості архітектури й містобудування цього періоду та деякі течії еклектики. «Мало місце відкидання класицизму і з'явився ряд ретроспективних стильових напрямків у тому числі — псевдоросійський стиль, який опирався на традиції народної культури» [там же]. Незабаром у сферу архітектури все активніше стали проникати функціональні, конструктивні та технічні нововведення. На сторінках художніх журналів, що з'явилися, розвернулася полеміка, яка відобразила боротьбу художніх угруповань. З середовища зодчих висувались теоретики архітектури. Так само, як і А. Л. Пунін, автор відзначає наслідки кризи класицизму: свобода художніх форм і засобів еклектики пропагувалась як альтернатива застійній одноманітності форм класицизму. Тут вже не

критикуються недоліки, а підкреслюються переваги еkleктики: «Гнучкість, рухливість, мобільність форм еkleктики <...> була тим новим завоюванням архітектури, що протиставлялось стійким канонам краси, які нещодавно так переможно демонструвалися російським класицизмом» [там же].

Автор зазначає, що <...> саме слово «еклектика», яке почали вживати в 1830-ті роки, <...> мало тоді зовсім інший, позитивний зміст, позбавлений того зневажливого відтінку, котрого воно набуло значно пізніше». Миколай I підтримав романтичні віяння в архітектурі. З 1834 р. і далі — після пожежі 1837 р. — у Зимовому палаці з'явилися нові типи інтер'єрів з елементами історичних стилів. Будівлю Нового Ермітажу було зведено з використанням неогрецького стилю та різностильових декоративних мотивів в інтер'єрах. Автор виокремлює основні етапи розвитку еkleктики в Російській імперії, які були пов'язані з певними етапами соціально-політичного розвитку країни.

Після скасування кріпацтва у 1861 р. у зв'язку з ростом міст велися пошуки нових планувальних і просторових рішень будівель як альтернативи суворим композиційним схемам класицизму з'явилися їх нові типи, розповсюдились асиметричні плани у проектах палацових павільйонів і замських будинків. З'явилися уявлення про провідну роль мистецтва й архітектури в духовному розвитку людства, віра у те, що архітектура здатна вирішити соціальні протиріччя, вона стала засобом гармонізації життєвого середовища. Контраст вражень в інтер'єрі забезпечувався принципом використання різних стильових рішень для сусідніх приміщень. Стильове вирішення фасаду стало більше зв'язуватись з його функцією й містобудівничим розташуванням.

У 1870-ті — 1880-ті рр. стався перелом, пов'язаний з активним розвитком національного напрямку у всіх видах мистецтва: стали вивчатись пам'ятки російського зодчества XVI — XVII ст., будувались дерев'яні виставкові павільйони та великі громадські будівлі в «російському стилі». Відзначається розрив, що намітився, між функцією, конструкцією й зовнішньою оболонкою будівель. З'явилися металеві конструкції

В. Г. Шухова, які застосовувались здебільшого у будівлях вокзалів, виставкових павільйонів, торговельних пасажів, критих ринків. Художньо-промислова виставка у Нижньому Новгороді в 1886 р. ознаменувала своєю появою межу нової епохи, коли все більше в архітектурі стали проявлятися ознаки раціоналізму. У великих громадських будівлях почали з'являтися нові металеві конструкції, які ще приховувались за еkleктичними рішеннями фасадів.

У книзі «Русская архитектура 1830 — 1910-х годов» [299]

Є. І. Кириченко виявляє деякі особливості композиційної системи еkleктики, виокремлює систему основних уявлень й ідей, пов'язаних з особливостями світорозуміння, характерними для цього часу. Архітектори еkleктики вже не розцінюються як «безпринципові». Так само як і

О. А. Борисова, автор вказує, що новий тип замовника та нові функції будівель виникли в результаті соціальної еволюції суспільства, характерної як для Росії, так і для Європи. Основою еkleктики стала естетика розкоші, котра вийшла зі сфери королівських і царських палаців і розповсюдилась на соціальну сферу нових заможних замовників-буржуа.

Провідником нових філософсько-естетичних ідеалів у мистецтві й архітектурі стала літературно-художня критика [56]. Сталася зміни у суспільній свідомості: зі зростанням знань про світ у мистецтві стала проводитися орієнтація на всю світову культурну спадщину. З'явилося уявлення про історичний процес, який характеризується безперервною зміною культур і динамікою їх розвитку. Автор констатує, що виникло безліч стильових течій: російський стиль, псевдоготика й ін., хоча і не приділяє цьому багато уваги. Виявляються два етапи розвитку еkleктики в Російській імперії: 1830-ті — 1860-ті рр. — «миколаївський» і 1870-ті — 1890-ті рр. — «олександрівський».

Критика еkleктики у 1860-ті — 1870-ті рр. призвела до того, що змішування різноманітних стилів поступилося місцем використанню більш чистих «неостилів» (що і стало приводом для пізнішої дефініції цього періоду



еклектики як «історизму»). З'являлось уявлення про необхідність забезпечення певної відповідності між функціональним змістом і стильовими формами будівель. Помічено, що в архітектурі кінця XIX — початку XX ст. на місце еkleктики прийшли модерн і ретроспективізм. Порівнюються особливості їх композиційних систем, виявляються розбіжності. Подальший розвиток будівельної інженерії призвів до появи теорії «раціональної архітектури», яка набувала все більшої популярності на межі XIX — XX ст.

Критикується позиція попередніх авторів: «До 1970-х рр. еkleктику в радянському мистецтвознавстві було прийнято розглядати як негативний феномен, в нього вкладався примітивно-оцінний смисл. Вона порівнювалась з класицизмом як мистецтво, що позбавлене ідейного змісту. Наразі пропонується розглядати еkleктику як цілісну систему поглядів, аналогічну до класицизму та модерну, але побудовану на іншій ідейній основі» [32, 33].

Мистецтво класицизму мало сенс у період абсолютистських монархій, коли за допомогою архітектури свідомо розв'язувались державно-творчі й політико-виховні завдання. Архітектура еkleктики розвивалась вже в іншу культурну епоху — під впливом ідейної течії романтизму, зростання активності буржуазії, що зароджується, і наростання індивідуалізму в культурі. І в ній вже актуалізувались інші естетичні цінності. Автор вперше пише про те, що окремі елементи еkleктики з'явилися в архітектурі вже з другої половини XVIII ст. У той же час ще з кінця 1820-х рр. в громадських будівлях застосовувались чавунні та сталеві конструкції, котрі не виявлялись, а приховувались за декоративними архітектурними формами.

У книзі «Архитектурные теории XIX века в России» Є. І. Кириченко [29] розглядає розвиток російської архітектурної думки 1820-х — 1890-х рр., досліджує погляди сучасників, що відображають нове порівняно з епохою класицизму розуміння прекрасного, розглядає основні проблеми, що обговорювались в художній критиці, архітектурній публіцистиці. Простежується еволюція естетичних понять, зв'язки архітектурних концепцій з філософією, естетикою, суспільною думкою, соціально-економічним життям

країни, встановлюються зв'язки з європейськими та світовими художніми процесами, хоча детально це питання не розглядається. Вказується також на вплив європейського романтизму та філософських течій, витоки яких сходили до нього.

Автор ділить епоху на два періоди: 1820-ті — 1890-ті рр.— «романтизм» і 1890-ті — 1910-ті рр. — «історизм». Розглядаючи еклектику як явище, притаманне лише архітектурі цього історичного періоду та вважаючи її прояви в цей час «стилем історизм», автор пише, що цей стиль формувався й усвідомлював себе у протиставленні до класицизму, його основні постулати фактично були повними антиподами класицистичних. Через архітектуру в поєднанні з іншими видами мистецтва явно виражалась нова самосвідомість епохи. Античне мистецтво в період класицизму шанувалось як еталон, зразок, вважалось первинним, а мистецтво всіх інших епох — вторинним. Поняття краси пов'язувалось з ордером. Естетика класицизму будувалась на канонах краси, певних правилах композиції. Популярність романтизму призвела до того, що до класицизму почали ставитися критично, вважати його таким, що застоявся у своїх теоретичних догмах і канонах, таким, що не відповідає новим тенденціям у соціумі, культурі, економіці.

Формування нових поглядів почалось у 1820-ті — 1830-ті роки. Ідеал «державної громадянськості» поступово змінився ідеалом примату духовного життя особистості. Літературно-художня критика стала одним з найважливіших факторів суспільного життя, через неї затверджувались нові філософсько-естетичні ідеали в мистецтві й архітектурі. Поступово в архітектурі змінилось співвідношення «корисного» й «прекрасного», функція стала усвідомлюватися визначальним началом у формоутворенні. До 1860-их рр. оформився ряд течій суспільної думки: слов'янофіли, західники, народники, ґрунтівники, ліберали, революційні демократи та ін. Архітектурна думка набула філософського характеру і стала тісніше зв'язуватись з вирішенням соціально-політичних завдань. Художник став розцінюватись як пророк, що розкриває таємниці світу, вказує шлях до майбутнього. Мистецтво

розумілось як дзеркало, що відображає дух часу та дух народу, що його породив. Наприкінці століття посилилась боротьба думок про пріоритет практичної користі й художньої виразності в архітектурі.

«Архітектура XIX ст. давала уявлення про світ як про процес, що знаходиться у стані неперервної зміни, становлення й розвитку, про його безкінечне розмаїття, неповторність у кожен момент історії, про світ як результат творчості, про неповторність й історичну значущість творчості кожного народу. Історизм і народність — головні духовні цінності XIX ст., пов'язанні одна з одною, з уявленнями про самоцінність людської особистості» [300]. Вплив ідеології романтизму виявився у тому, що в якості суб'єкта виступили народ й особистість. Метою мистецтва й архітектури стало задоволення культурних потреб народу. При цьому ставилось за мету пізнання й використання всього кращого у світовій культурі. З'явилося «уявлення про історичне значення та рівність всіх культур» і можливість «використання їх досягнень при створенні культури майбутнього». [там же].

Автори третьої групи — В. С. Горюнов, А. В. Іконников, С. М. Лінда, Л. В. Шаталіна, у 1980-ті — 2000-ні рр. ними висловлюються положення, зовсім протилежні авторам першої групи.

В. С. Горюнов, так само, як і Є. І. Кириченко, вважає, що криза класицизму та формування характерних для еkleктизму нових поглядів на архітектуру були пов'язані зі змінами світогляду, життя й появою нових функцій будівель [19]. На основі відомостей з мистецтвознавства, архітектурознавства, розбору різноманітних філософських трактувань, що маємо, еkleктизм визначається як творчий метод, що переважає в умовах відсутності усталеної системи архітектурних форм, заснований на виборі різноманітних стильових прототипів в архітектурі минулого і дозволяє як поєднання різнорідних стилістичних елементів в одному архітектурному об'єкті, так і можливість вільної інтерпретації форм одного історичного прототипу.

Автор протиставляє поняття «стиль» й «еклектика» як діалектичну пару. Він вважає, що «стиль» — це певний порядок, відносно стійка, загальноприйнята система архітектурних форм, котра відповідає своєму часу, виражає характер епохи. Стиль є «щирим зовнішнім вираженням внутрішнього змісту» [там же]. Натомість еkleктизм виражається у відсутності загальноприйнятого порядку архітектурної форми, «анархії», свободі від канонів і стилістичних норм. Він є необхідною умовою формування нового стилю. Таким чином, процес розвитку архітектури носить суперечливий, діалектичний характер. У ХІХ ст. шляхом до нової архітектури стало підпорядкування вимогам замовника й звільнення від стильових канонів, що сковували творчі можливості авторів.

Цілісність стилістичної системи класицизму була забезпечена пріоритетом філософії картезіанського раціоналізму, коли красу можна було створювати за певними «законами», які виявлялися у формах, створених природою. У другій половині ХVІІІ — початку ХІХ ст. розвиток філософської, естетичної і суспільно-політичної думки, вплив ідей Просвітництва на теорію архітектури зумовили відхил від ортодоксальної доктрин класицизму, що стало причиною її еволюції й подальшого розпаду. Проявилися протиріччя між орієнтацією на історію і раціоналізмом. Поступово в архітектурній практиці ордерна система перестала об'єднуватися безпосередньо з функцією і перетворилась у переважно зовнішній, суто формальний декор.

На теорію архітектури другої половини ХІХ ст. вплинули провідні ідеї часу: традиційний раціоналізм (пізнання законів краси), який йшов від античності й епохи Відродження, раціоналізм «користі», утилітаризм (Ж.-Н.-Л. Дюран), ідея філософського еkleктизму (Д. Дідро), культ ремесла (Ж.-Ж. Руссо) й естетика романтизму. З кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст. жорсткі канонічні композиційні схеми планів стали порушуватись, з'явилися більш гнучкі прийоми організації функції. Це, на думку дослідника, стало передумовою зародження еkleктизму.

Ретроспективна програма відродження мистецтва була висунута у зв'язку з ідеалізацією суспільного устрою минулого. «Рідні» історичні стилі (романський і готичний) ставали для північних європейців тим самим, чим була антична класика для італійців епохи Відродження. У той же час зародився раціональний напрямок, що спирався на ідею технічного прогресу. Виявилися тенденції, засновані на виокремленні нових принципів функціональної організації будівель, нових конструкцій і матеріалів. Стало важливим врахування категорії людських «потреб» — культурних, емоційних й ін. Почали з'являтися нові типи будівель, тож необхідно було здійснити пошук засобів професійного вираження їх художнього й ідеологічного значення. Розвиток будівельної техніки та поява нових конструкцій надавали архітекторам все більшу свободу у формотворчості. Протягом всього ХІХ-го століття кількісні зміни накопичувались, що поступово призвело до якісних змін на межі ХІХ-го та ХХ століть і до спроб складання на їх основі «нового стилю» (модерну), у раціональному напрямку якого вже базувалися витoki архітектури ХХ-го століття. У 1990-ті роки деякими авторами термін «еклектика» було замінено на термін «історизм» (у відповідності з терміном, що побутував у Західній Європі та США). Введений до архітектурознавчого обігу А. В. Іконниковим, він у той час виявився більш «зручним», ніж дискредитований раніше в теорії архітектури термін «еклектика». Термін «історизм» використовувався й іншими дослідниками [40, 41, 295, 297].

Є. І. Кириченко називає історизмом лише пізню фазу еклектики [31]. Між тим, як вважає В. С. Горюнов [20], термін «історизм» не має прямого стосунку до архітектури — він може означати світосприйняття, методологію (принцип розгляду явищ у їх історичній зміні й зв'язках з історичними умовами існування), метод наукового пізнання, фактор людської свідомості; у той же час «історизм» тепер переважно став розумітися як архітектурний стиль, заснований на змішанні елементів різних архітектурних стилів, що історично сформувалися.

А. В. Іконников у монографії «Історизм в архітектурі» відзначає, що архітектурі притаманне періодичне звернення до історичної пам'яті [57]. Він вважає, що історизм — це тенденція, що проходить через усі періоди розвитку архітектури. Дослідник висловив думки, протилежні більш раннім ідеологічно зумовленим та поверхньо-оцінним судженням М. Ф. Хомуцького й А. Л. Пуніна, розглянув в історичному розвитку (від епохи Ренесансу до кінця ХХ ст.) проблему використання досвіду, традицій і образів минулого при вирішенні сучасних завдань архітектури. Нова думка, що була висловлена А. В. Іконниковим, полягає у тому, що історична архітектурна форма є соціально орієнтованою, вона закріплює певні ідеальні уявлення, соціальні цінності та форми поведінки людей, акумулює в собі смислові значення, пов'язані з процесом розвитку художньої культури. Автор наводить приклади історизму в архітектурі різних історичних періодів.

У дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Чой Чжу Хі [297], у коло явищ, що охоплює термін «історизм», включаються питання поєднання старого та нового в міському середовищі, проблеми реставрації і залучення до сучасних споруд осучаснених елементів архітектурних стилів минулого. У пострадянський час з'явилась можливість для нового розвитку архітектури й містобудування — тотальний державний контроль, який панував в архітектурній творчості, змінився правом вільного вибору архітектора й замовника. Автор вважає, що сучасне розповсюдження історизму в архітектурі є також результатом виконання певного соціально-політичного завдання — у кожній країні, що утворилася після розпаду СРСР, ставиться за мету вираження в архітектурі своєї національної й історичної ідентичності. Сьогодні збереження та відновлення історичного обличчя міст та раціональне використання історичної спадщини є найбільш актуальними завданнями архітектури.

У докторській дисертації С. М. Лінди «Історизм у розвитку архітектури» [40] явище історизму усвідомлене як об'єкт наукового пізнання. Робота відкриває новий напрямок — теорію історизму, формулює її основи.

Розроблена система теоретичних положень, де історизм розглядається як рівнозначна явищу стилю парадигма створення художнього образу в архітектурі. Головним інструментом еволюції в системі історизму виступає зміст, оскільки саме він задає вектори перетворення архітектурної форми. Визначається, що в системі культури історизм виступає формою художньої репрезентації ретроспективних філософсько-світоглядних концепцій історичного розвитку, які домінують у суспільстві.

Новий погляд на архітектуру епохи класицизму висловила в своєму дисертаційному дослідженні Л. В. Шаталіна [301], виявивши у ній не стільки канонічність і «застійність», скільки безпосереднє джерело історизму в архітектурі ХІХ ст. Вона пише, що апологія людського розуму в епоху Просвітництва зовсім не мала на увазі протиставлення розумового та чуттєвого начал. В цю перехідну від Ренесансу до нового етапу розвитку європейської культури епоху розум був покликаний «олюднити» пристрасті. У ХVІІІ ст. соціальна роль архітектури зростає, вона все активніше включалась до кола «витончених мистецтв». «До середини вісімнадцятого століття архітектура «зосередилась переважно на естетичних і семантичних аспектах і набула більшої суб'єктивної свободи» [301], вона активніше усвідомлювалась і як об'єкт естетичного та філософського споглядання, і як форма ідеологічного впливу. Спільні параметри світогляду та світосприйняття, завдяки яким сформувались нові умови для появи тих чи інших стилістичних напрямків, визначили філософські й естетичні твори того часу, присвячені мистецтву, а також роботи англійських, французьких і німецьких філософів і теоретиків архітектури.

Середина ХVІІІ ст. стала ключовим моментом у формуванні руху неокласицизму (його початок пов'язаний з проектом церкви Сен-Сюльпіс в Парижі (Дж. Сервандоні), творчістю Ж.-Ж. Суффло, трактатом М.-А. Ложьє, діяльністю енциклопедистів та ін.). Провідні культурні рухи епохи Просвітництва — неокласицизм, романтизм і реалізм — вплили на відображення в художніх формах основних граней й імпульсів цієї епохи. На

цій основі було закладено базу для «багатостилля», яке розпочалося з середини ХІХ й продовжувалося до початку ХХ століття.

Закріплення терміну «неокласицизм» за мистецтвом ХVІІІ — початку ХІХ століття в якості загальноприйнятого сталося порівняно недавно. Мистецтвознавська проблема «повернення до античності» стосовно архітектури вперше була розроблена Л. Откером, одним з перших цей термін застосував В. Фрідлендер у вступі до книги «Від Давида до Делакура». В останні тридцять років термін «неокласицизм» остаточно затвердився у якості поняття, що позначає провідний художній напрямок другої половини ХVІІІ — початку ХІХ ст. У 1960-ті рр. цей термін міцно закріпився в англomовних виданнях, і далі термін «неокласицизм» став панівним в європейській і американській літературі. «Його остаточно торжество було пов'язане з ХІV-м європейським конгресом істориків мистецтва в Лондоні» [301].

На основі огляду основних джерел, що стосуються теми еkleктики, можна виокремити ті основні питання, які були в них вирішені:

— еkleктика ХІХ століття була реакцією на «застійний класицизм», у якому був вже втраченим зв'язок між формою та функцією. Звільнення від стильових канонів і жорстких, одноманітних композиційних рішень класицизму зумовило появу більш гнучких планувальних схем, у яких відображались особливості функціонального наповнення нових типів будівель. Цьому ж сприяв розвиток історії архітектури;

— деякі дослідники вважають еkleктику «новим стилем», що протиставив свої постулати класицизму. На їх думку, цей стиль, як і будь-який інший, виразив нову самосвідомість ХІХ століття. Інші дослідники з цим не погоджуються;

— в епоху активного розвитку капіталізму спостерігалась залежність архітектора від волі й коштів замовника. Одні дослідники вважають це явище негативним, інші — позитивним, що сприяло освоєнню нових художніх засобів;



— на архітектуру XIX століття активно впливав розвиток філософської, естетичної й суспільно-політичної думки, а також література. Архітектура, як і в епоху італійського ренесансу, стала усвідомлюватися засобом розв'язання соціальних і політичних завдань;

— з'явилося розуміння того, що архітектурна форма є відображенням ідеальних уявлень, форм поведінки та соціальних цінностей кожної епохи, тому вона несе в собі певні алісміслові значення;

— зростання міст сприяло появі нових типів будівель, що враховували нові соціальні потреби. Для них створювались нові планувальні й об'ємно-просторові рішення. Стилїстика будівель стала напряду пов'язуватися з їх функцією. Надалі функція стала усвідомлюватися визначальним началом у формоутворенні;

— розповсюджувались нові матеріали й конструкції. Поява будівельної інженерії сприяла зростанню раціонального начала в архітектурі, яке до кінця XIX ст. стало превалювати. Двоїстість художнього і технічного начал призвела до кризи еkleктики, тому що в її основі лежали різні ідеологічні начала – образне та раціональне;

— модерн ще на межі століть розумівся переважно як «декаданс», а після революції 1917 року розцінювався лише як суто буржуазний стиль, результат «згубного впливу Заходу». Однак все ж-таки всередині нього було виявлено «прогресивне» раціональне начало, яке сприяло освоєнню нових матеріалів і конструкцій. Це зумовило поступове перетворення модерну на предтечу модернізму XX століття.

— деякі автори помітили, що прояви еkleктизму спостерігались і в більш ранні історичні часи (епоха італійського Ренесансу, кінець XVIII століття). Але самий характер цих проявів практично не досліджувався.

На основі зробленого аналізу джерел можна підсумувати, що сучасні дослідження в області архітектурної еkleктики є недостатніми. До теперішнього часу немає узагальнюючого дослідження, яке б усунуло численні неясні моменти, пов'язані з явищем еkleктики в архітектурі оскільки

звернення за засобами формоутворення до архітектури минулих епох мали місце не тільки в ХІХ столітті, але й значно раніше. На наш погляд, без більш детального дослідження неможна заповнити прогалини, що існують у знаннях про еклектику в архітектурі, виникнення якої в різні історичні періоди, без сумніву, мало різноманітні причини та цілі.

Крім того, у жодному дослідженні не проводяться історичні паралелі між явищами еклектики в архітектурі Західної Європи та Російської імперії, не вказуються витoki й не визначаються часові рамки існування різноманітних стильових течій еклектики. На наш погляд еклектичні течії, що мали місце у Європі й Російській імперії наприкінці ХVІІІ — у кінці ХІХ ст. не були випадковими явищами — вони відображували складні соціально-культурні тенденції свого часу й, у свою чергу, активно сприяли процесу подальшого розвитку архітектури.

Щоб отримати об'єктивне уявлення про явище еклектики в архітектурі, необхідно охопити найбільш широкий історичний контекст і розглядати архітектурну еклектику як процес, певне явище, що якимось чином розвивалося. Уявляється окремою дослідницькою проблемою необхідність органічно вбудувати період розвитку архітектури 1770-х — 1910-х рр. в Російській імперії в загальну канву розвитку європейської архітектури, простежити безпосередні зв'язки архітектурного процесу з процесом розвитку європейської філософської й архітектурної думки.

## **1.2. Аналіз основних джерел, які стосуються теми взаємин еклектики і модерну**

У цьому підрозділі виявлено думки різних авторів щодо явища модерну та його взаємовідносин з еклектикою, які досить часто суперечать одна одній.

В початковий період вивчення дореволюційної архітектурної спадщини в СРСР і еклектика, і модерн, засуджувались як «неповноцінні» архітектурні явища. Про «згубний вплив космополітичного стилю модерн і буржуазного раціоналізму з Західної Європи» написано в дисертації М. Ф. Хомутецького

[1, С. 3]. Пізніше в дисертації А. Л. Пуніна раціональний напрямок модерну, який дав початок функціоналістським течіям ХХ-го століття вже вважається позитивним [12]. Автор пише, що від початку ХХ ст. склались передумови для розповсюдження «стилю нового століття» — модерну, в рамках якого швидко засвоювалися нові прийоми як планування й об'ємно-просторової композиції, так і нові матеріали: метал, залізобетон, великорозмірне скло, силікатна цегла, фасадна кераміка, натуральний камінь. Це сталося під впливом західноєвропейської архітектури (переважно Англії, Австрії, Німеччини, Фінляндії) та розповсюдження конструктивно-технічної ідеології, що впроваджувала у свідомість пріоритет соціальних, функціональних і технічних завдань (тут вже про «космополітизм» і «згубний вплив» нема ані слова).

Автор пише, що модерн від самого початку ставив за мету подолання еkleктики і стилізаторства, але розв'язати це завдання йому завадила підвищена увага до формально-декоративного боку архітектури. Це надало модерну «декадентського відтінку». Полеміка, що виникла довкола проблем «нового стилю», сприяла оживленню архітектурної критики на сторінках преси. Проводились дискусії про пріоритет художньо-творчого та конструктивного начал в архітектурі, про новий матеріал — залізобетон і його нові формовувальні можливості. Одні архітектори бачили в модерні «декадентські риси й формалістичні крайнощі», інші — «початок нового підйому архітектури після багаторічного застою еkleктики» В цілому ж автор бачить у модерні «хворобливу формотворчість», посилаючись на висловлення В. В. Стасова щодо архітектури модерну: «Крім примхи й випадкової вигадки в ній нічого не було», відзначаючи «відсутність будь-яких художніх закономірностей побудування форми й стильової спадкоємності» [12, С. 11]. Але «багато архітекторів шукали в модерні шляхи, які виведуть російську архітектуру з того тупика й розброду, куди вона зайшла у другій половині ХІХ ст.» [там же, С. 16]. У якості позитивних прикладів для наслідування наводились англійські котеджі другої половини ХІХ ст., в архітектурі яких виявилось прагнення до простоти та функціональності. В якості прогресивних

явищ відзначаються раціональні принципи планування, що виявилися у творах О. Вагнера, Й.-М. Ольбриха, розвиток кращих національних традицій фінської архітектури в роботах

Е. Саарінена, вміння використовувати природно-декоративні властивості будівельних матеріалів у творах бельгійських архітекторів А. Ван-де-Вельде, В. Орта та ін. Відзначено також провідну конструктивність чиказької школи США, новаторські споруди Ф.-Л. Райта, О. Перре, у яких на чільне місце ставилась функціональна доцільність форм. Маніфестація пошуків нових засобів естетичної виразності в рамках модерну оцінюється як початок «повстання проти еклектики та стилізаторства» [12, С. 18].

У 1970-ті рр. еклектика й модерн також протиставлялись одне одному. Наприклад, Є. І. Кириченко у книзі «Русская архитектура 1830 — 1910-х годов» [33] відзначає принципові розбіжності еклектики та модерну. Модерн з'явився на межі XIX — XX ст. Він звернувся, переважно, до образів Середньовіччя, до язичницьких і природних мотивів, спирався на ідеологію популярного у той час символізму, який дуже яскраво проявився в літературі та мистецтві. Культура модерну проповідувала демократизм, ліквідацію становості, «піднесення всіх до рівня «обраних». Головна ідея модерну — природність, він ідеологічно спирався на принцип досягнення цілісності всього твору на зразок природного організму. Одним з головним в ньому бів також принцип зв'язку мистецтва і життя, подібно тому, як це було в Середні віки. Проголошувався також принцип синтезу всіх видів мистецтв. Відбувалося запозичення прийомів одних мистецтв у інших, завдяки чому руйнувалися межі всіх видів і жанрів. Архітектура осмислювалась як мистецтво, що організує не окрему форму, а все середовище проживання. З'явилась віра в соціально-перетворюючу силу мистецтва. Дух відродження Середньовіччя в модерні також був пов'язаний у свідомості з ідеєю відродження «народного мистецтва», відтворення творчого «народного духу». Автор вважає, що в еклектиці конкретно-історичні принципи використання минулого знаходяться на рівні форми та прийому. В модерні ж домінує

принцип структурної організації форми, яка вельми віддалено нагадує свій прототип. Специфічними художніми прийомами модерну створюється живий зв'язок елементів всередині об'єкту як органічного цілого. Стилїзована художніми прийомами модерну форма набуває «природної» цілісності й підкресленої навмисно естетичності.

У статті «К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже XIX — XX вв.» [59] Є. І. Кириченко пише, що модерн представляв нову картину світу — «у ньому виявився й підкреслювався взаємозв'язок соціальних і природно-біологічних явищ, була присутня ідея інтеграції всього природного світу, органічного синтезу всіх явищ. В його межах відбувалося оновлення традиції». Модерн був пов'язаний з ідеєю подолання буденності життя засобами мистецтва. Цей рух був естетичним бунтом проти неподобства, потворності дійсності, він здійснював поетизацію навколишнього середовища засобами всіх мистецтв, закликав до перебудови існуючого світу порядку засобами мистецтва. Автор бачить різницю композиційних принципів класицизму, еkleктики та модерну: в класицизмі проводилася ієрархічна субординація головних і другорядних елементів. Еkleктика дозволила значно розширити коло значень архітектурних форм: функція побудов стала виражатися через художньо-значущі «стильові» форми. Композиційна основа еkleктики будувалась на системі подібності форм, на основі пропорційних побудов від вихідного квадрату (числовий ряд 4, 16, 64). В модерні ж застосовувався центричний принцип організації простору — «саморозвиток» йшов зсередини назовні, об'єкт мислився як «зародок», що виростає з центру. На цій підставі автор робить висновок, що модерн створив самостійну художню систему.

У книзі В. В. Кирилова «Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа» [5] еkleктика і модерн протиставляються. Еkleктика розглядається тільки як «перехідний етап» на шляху від класицизму до модерну [5, С. 152], а неоготику названо «першою ланкою у становленні модерну». Також на модерн вплинула популярність російського

середньовічного зодчества. Архітектурі еkleктики автор приписує відсутність композиційної єдності, цілісності, «механічне поєднання різностильових елементів». Натомість модерн розцінюється як «прогресивний стиль», в якому ставився акцент на використанні нових конструкцій і матеріалів, вирішенні функціональних завдань, він будувався на нових принципах організації простору. На відміну від М. Ф. Хомуцького, який вважає модерн «згубним впливом Заходу», автор бачить у модерні альтернативу еkleктиці та протиставляє їй естетичні принципи.

Відсутність в теорії архітектури ідентифікації та встановлення меж поширення стильових течій, що існували в рамках еkleктики та модерну, призвело до того, що з'явилися публікації, де всі вони разом асоціюються чи з «періодом модерну», або всі зводяться до «еклектики [102, 94, 101].

У монографії В. С. Горюнова і М. П. Тублі «Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера» [21] епоха еkleктики та модерну осмислюється як щось культурно єдине. Причину того, що на межі XIX — XX століть склався суперечливий характер процесів стилеутворення, автори бачать у тому, що протягом XIX-го століття відбувалася зміна комплексу уявлень про світ: механістична теорія світоустрою втратила свій вплив, а нова ще не склалася, у чому виявилася методологічна криза. Філософія розвивалась у напрямку суб'єктивного ідеалізму й ірраціоналізму. «Філософія життя» була орієнтована проти позитивізму і спрямована на розкриття універсальних принципів буття. На початку XX століття, на фоні зміни соціально-культурного контексту в Європі проявилось різноманіття новаторських пошуків у сфері мистецтва. Відбувався процес зламу культурної парадигми.

В архітектурі паралельно розвивались різноманітні напрямки, внутрішня періодизація яких, на думку авторів, ускладнена. Вони вважають, що стилю модерн як такого не існувало, а в Європі з 1890-х по 1912 — 1914 роки мав місце потужний «антиеклектичний рух», у рамках якого зародилось безліч спрямованих проти еkleктики течій: символізм, ірраціоналізм, раціоналізм, неостилі. Але в книзі не наводяться реальні висловлювання європейських

архітекторів проти еkleктики. Теорія «нового стилю» стала складатися нібито в якості альтернативи еkleктиці «як стихійній формотворчості», свавілля, беззмістовності, стилістичному хаосу, анархії, суб'єктивізму в архітектурі. Але ці невітні епітети належать не європейським критикам еkleктики, а, очевидно, самим авторам. Також пишеться про ненависть У. Морріса до сучасної цивілізації. «Органічна єдність шукалась ним у минулому». Тоді не зрозуміло, як проявлялась у його ідеології боротьба з еkleктикою й «тенденція прогресу у майбутнє». Ідея відродження ремісничої праці у період розквіту Промислової революції, на наш погляд, — це крок у минуле, тобто, не вперед, а назад. На основі цього стають цілком очевидними прояви ремінісценцій еkleктичної свідомості у самих основоположників модерну. І чи могло піти на користь «новому стилю майбутнього» їх упередження щодо техніки та серійного промислового виробництва? Автори визнають, що спиралися на традицію продовжувалось у рамках течії «національного романтизму», яка існувала в Англії в 1811 — 1868 рр. На її основі з'явилась тенденція звертання до національних традицій в архітектурі інших європейських країн. У країнах Скандинавії був популярним неороманський стиль, який став основою північного модерну (кінець 1880-х — 1890-ті рр.). Автори вважають, що архітектура модерну пройшла еволюцію від декоративної фази до раціональної у три короткі періоди: 1890 — 1900 рр., 1900 — 1907 рр., 1907 — 1914 рр.

На початку ХХ-го ст. архітектори почали осмислювати сучасну техніку й технологію як стилеутворюючі фактори. Ідея модерну, змістом якої було створення нового «великого стилю» шляхом загальнохудожнього синтезу. швидко прийшла до кризи. Архітектурний модерн, так само, як і еkleктика, на початку ХХ-го століття був відкинутий кількома течіями модернізму. Автори вважають, що поняття «стиль модерн» необхідно замінити поняттям «епоха модерну», головним змістом якої був «антиеклектичний рух».

М. П. Тублі у статті «Модерн: «стиль» или «эпоха»? [301] називає модерн не стилем, а епохою розвитку архітектури, що характеризується

антиеклектичною спрямованістю різноманітних архітектурних течій в Європі кінця XIX — початку XX ст. Він вважає, що саме антиеклектизм став сполучним принципом архітектурно-художнього різноманіття тенденцій цієї епохи. Саме завдяки антиеклектизму виникла суперечлива цілісність модерну, що надало йому ілюзію стилю. «Довкола модерну стоїть такий бурелом надуманих термінів і понять, що навіть досвідчені науковці просто приймають це як конвенцію і побоюються вступати у полеміку». «Поняття і терміни у творах про модерн носять часом крайню невизначеність, часто один дослідник розуміє термін зовсім по-іншому, ніж його опонент. Замість необхідних категорій винаходяться пусті ефектні словесні конструкції». Сталий понятійний апарат є досі відсутнім. У 70-х — 80-х роках <...> народилось чимало беззмістовного понятійного сміття». Опозиція змішання та синтезу щодо еклектики й модерну, береться під сумнів. «Визначити ці дві епохи як змішання та синтез неможливо навіть у вигляді припущення, — модерн при всіх його претензіях на синтез ще далекий від нього, він є стадією еклектизму, що завершується,<...> а еклектика — це не тільки «змішання» [там же].

У статті, В. І. Волкова, В. С. Горюнова, С. П. Заваріхіна, Л. М. Кондратьєвої опублікованій у 2016 році [130], відзначається суперечливий характер джерел модерну, тому що романтизм був від початку альтернативою класицизму, а в період неоромантизму обидва вони на рівних стали джерелами течій модерну (у статті розглядається північно-європейська регіональна течія модерну).

Розв'язання суперечностей у поглядах на модерн може бути здійснено шляхом співставлення базових теоретичних концепцій й особливостей реальної архітектурної практики того часу. Зміни, які сталися у розумінні еклектики з кінця 1920-х до 2010-х років відображено на Рис. 1.2.



## *Висновки до розділу I*

1. Виявлено, що з кінця 1920-х до 2010-х років у розумінні еклектики як явища в архітектурі сталися суттєві зміни. У теперішній час тема дослідження, пов'язана з еклектикою, є надзвичайно актуальною і в плані теорії, і в плані практики архітектури. Значна прогалина у знаннях достатньо давно відобразилася у неоднозначних визначеннях стилістики пам'яток архітектури, у неповноті професійних уявлень про характер історичного розвитку європейської архітектури середини XVIII — початку XX ст., не дивлячись на достатньо велику кількість робіт, присвячених йому.

2. Встановлено, що проведені раніше дослідження в цій області демонструють отримання неоднозначних результатів, що пов'язано з розбіжностями їх методологічних й ідеологічних передумов. Результати досліджень носять фрагментарний характер, бо від самого початку не було розглянуто феномен еклектики як явища, що мало місце в архітектурі Європи не тільки в XIX столітті. Тому необхідно виявити інші періоди історії Європи, коли в архітектурі з'явилися еклектичні методи формоутворення. Еклектика як принциповий підхід до формоутворення, очевидно, виникла з метою вирішення якихось завдань, актуальних для культурної ситуації, що склалася у той чи інший історичний період. До цього часу дослідженнями в цій галузі охоплено достатньо обмежений історичний і географічний ареали, що не дозволяє побудувати повну картину генезису та розвитку об'єкта дослідження. Лінія дослідження різних напрямків і локалізацій еклектики XIX сторіччя (столичної, провінційної, колоніальної і т. п.), вже практично вичерпана, далі її можна розвивати вшир, але не вглиб. Більшість робіт, опублікованих у 1990-ті — 2010-ті рр., присвячені чи дослідженням окремих течій еклектики 1830-х — 1990-х рр., чи персоналіям архітекторів цього періоду, чи еклектиці в окремих регіонах і містах, а також архітектурним рішенням окремих об'єктів. Тобто, ареал досліджень на сьогодні має тенденцію до звуження.

3. Доведено, що важливим доповненням до вже зробленої роботи в цій галузі стала б робота, пов'язана з більшими історико-теоретичними

узагальненнями щодо явищ еkleктики, що виникали на території Європи в різні історичні часи і з різних причин. Ці причини необхідно виявити, щоб зрозуміти, з вирішенням яких завдань були пов'язані методи еkleктики (як шляхи вирішення цих завдань).

Розуміння еkleктики як «міжстилля», інструменту переходу пошукового періоду, — це тільки один аспект питання, що розглядається. На проблему еkleктики в архітектурі необхідно поглянути в ширшому історичному контексті, й тоді, можливо, вдасться виявити різні типи еkleктики, які були характерні для різних історичних періодів і показати відмінності їх цілеспрямованості та смислів.

Те, що останнім часом в Україні проводилось дуже мало досліджень на цю тему, надає додаткової актуальності новому дослідженню.

4. На основі проведеного аналізу наукових праць 1930-х – 2000-х років, які стосуються обраної теми дослідження, виявлено низку невирішених питань:

– до теперішнього часу дослідженнями в даній області охоплено все ще досить обмежений історичний і географічний ареали, що не дозволяє скласти вичерпну картину генезису і розвитку об'єкту даного дослідження;

– з початку появи перших наукових досліджень в цій галузі еkleктика не розглядалася як специфічне явище в архітектурі, що розвивалося. Тому різні її типи оставалася не виявленими, залишаються невиявленими інші періоди історії Європи, коли проявилися еkleктичні методи формоутворення, соціально-культурні причини їх появи та ареал завдань, які ними вирішувалися. Тому досі в професійній свідомості не склалося адекватної теоретичної уяви про явище еkleктики в архітектурі як таке.

– стосовно до обраної теми є відсутнім стійкий понятійний апарат.

Поняття і терміни у наукових творах про модерн і еkleктику носять крайню невизначеність, що викликає їх різночитання;

– залишається не уточненою загальна кількість напрямків та течій європейської еkleктики XIX століття, період існування якої виявився найбільш дослідженим в галузях історії та теорії архітектури;

– не визначено часові межі розповсюдження напрямків та течій еkleктики XIX століття, вони також не розмежовуються за причинами виникнення та ареалами використання;

– до сьогодні дослідниками не приділялося достатньо уваги питанням співіснування напрямків та течій еkleктики з течіями модерну.

# Розділ 1

## Стан дослідженості питання

Дослідження, пов'язані з архітектурою дореволюційного періоду, що з'явилися в кінці 1920-х, в 1930-і, 1950-і -1960-і рр. СРСР були досить нечисленними. Це, в основному, - праці В.В. Згури, М.Ф. Хомуцького і А.Л. Пуніна. У 1970-ті - 1980-ті рр. з'явилася нова хвиля досліджень - праці О.А. Борисової, Т.П. Каждан, В.В. Кирилова, Б.М. Кирікова, Є.І. Кириченко, С.О. Хан-Магомедова. У 1990-ті - 2000-ті роки до робіт вищезазначених авторів додалися праці О.В. Беломєсяцева В.С. Горюнова, Ю.В. Івашко, Є.П. Ієвлевої, А.В. Іконнікова, М.Б. Кальницького, О.М. Кішкінової, М.М. Кондель-Пермінової, І.В. Кудряшової, С.М. Лінди, В.Г. Лісовського, М.В. Нащокіної, Ю.Р. Савельєва, Т.В. Скібіцької, М.П. Тублі, Л.В. Шаталіної та багатьох інших. Ці дослідження стали зачіпати все більш приватні питання в даній тематиці. Багато сучасних журнальних публікацій та Інтернет-ресурсів містять помилкові висновки щодо стилістики об'єктів, які в них розглядаються



В.В. Згура



М.Ф. Хомуцької



А.Л. Пунін



О.А. Борисова



В.В. Кирилов



Б.М. Киріков



Є.І. Кириченко



С.О. Хан-Магомедов



С.П.Заваріхін



А.Б. Беломєсяєв



Ю.В. Івашко



В.С. Горюнов



М.П. Тублі



А.В. Іконніков



В.Г. Лісовський



М.В. Нащокіна



М.Б. Кальницький



Н.М. Кондель-Пермінова



Т.В. Скібіцька



І.В. Кудряшова



С.М. Лінда



Ю.Р. Савельєв



Б.Л. Срофалов

Рис. 1.1

ЗМІНИ В РОЗУМІННІ ЕКЛЕКТИКИ ЯК ЯВИЩА В  
АРХІТЕКТУРІ, ЩО ВІДБУЛИСЯ З 1920-х ДО 2000-х РОКІВ

З кінця 1920-х до 1960-х років еклектика вважалася негативним явищем, що відбиває кризовий стан архітектури і повністю протиставлялася поняттю «стиль»



В кінці 1970-х років в проектній практиці постало питання про формування грамотного професійного підходу в роботі з опорою на історичні архітектурні традиції. В цей час еклектика в архітектурі вже була усвідомлена як цілком закономірне явище



У 1990-ті роки з'явилося нове розуміння еклектики як «міжстилля», інструменту переходу, характерного для пошукових періодів розвитку архітектури



Більшість робіт 1990-х - 2010-х років присвячено дослідженням окремих течій еклектики ХІХ століття, типів споруд, творчій діяльності авторів цього періоду. Область досліджень з плином часу придбала тенденцію до звуження. З'явилося також розуміння еклектики як стилю ХІХ століття

## РОЗДІЛ 2

### ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 2.1. Розвиток понять «стиль» і «еклектика» в мистецтвознавстві та теорії архітектури

Серед дослідників немає однозначного підходу до термінології, що стосується періоду еклектики XIX ст. Поняття «еклектика» часто підміняється термінами «романтизм», «ретроспективізм», «історизм», у Західній Європі також побутує термін «ревівалс».

Сучасні дослідники стосовно архітектури XIX-го століття найчастіше використовують терміни «історизм» й «еклектика». З. Гідіон (S. Giedion) ввів термін «романтичний класицизм» [168]. Г. Р. Хітчкок (H.R. Hitchcock) і К. Майнот (C. Mignot) розглядали еклектику як його продовження [302, 51]. У той же час вплив течії романтизму став причиною відторгнення базової доктрини класицизму та зміни культурної парадигми.

Мистецтвознавці на сьогодні дотримуються визначення «стиль історизм», а еклектику вважають його методом [303].

Т. Є. Савицька у статті «Понятие «историзм» и современные музейные практики (на материале коллекции Радищевского музея в Саратове)» пише, що «поняття «еклектизм» — буквально, «вибір»: синонімічне до стилю «історизм» в російському мистецтвознавстві, <.. .> походить від грецького «*εκλεκτικός*» — «той, що вибирає». <...> Зараз в російському мистецтвознавстві воно практично вийшло з ужитку, і також замінюється терміном стиль «історизм» [304].

Вважається, що термін «стиль історизм» ввів в історію мистецтва в 1925 році німецький мистецтвознавець Е. Мейер-Оберіст, охарактеризувавши його як «мистецтво ретроспективного погляду» («*Rueckbegriffkunst*») [305]. В. Гьотц у статті «Историзм. Попытка определить понятия» (1970) [306] запропонував розрізняти історизм як спосіб мислення, а еклектизм як

художній метод, підкреслюючи, що еклектизм сам по собі не є самоціллю, а історизм «використовує метод еклектизму як засіб самовираження».

Стосовно до архітектури поняття «стиль історизм» ввела Є. І. Кириченко. Вона охарактеризувала метод історизму як «вибірковий, аналітичний, той що припускає вольове, диференційоване використання спадщини минулого» [32].

М. П. Тублі у статті «Модерн: «стиль» или «эпоха»? [301] пише: «Що стосується заклику — «відмовитися від терміну еклектика», то мені здається, цей клич запізнився. Термін «історизм», на жаль, майже всюди витісняє термін «еклектизм». У той час як поняття «історизм» ніяк особливо не характеризує епоху еклектизму (архітектура завжди в тій чи іншій мірі «історична»), а термін «еклектика» точно відображає панівний метод цього періоду — метод «розумного вибору». Розклад понятійної бази йде на повну всупереч логіці та здоровому глузду, — ось вже історизм (еклектизм) оголошується «стилем архітектури ХІХ століття. В. С. Горюнов у статті «Эклектика или историзм. К вопросу о терминологии историко-архитектурных исследований» зазначив, що «негативне ставлення, що склалося до еклектики, а також однобічне її розуміння тільки як поєднання стилістично різнорідних архітектурних форм, призвело до того, що загальноприйнятий сучасниками цього явища термін «еклектика», який у вітчизняній науці став визначенням архітектури 40-х — 80-х років ХІХ століття, був замінений у західному мистецтвознавстві терміном «історизм». <...> Введення терміну «історизм» продовжило сумну традицію використання архітектурної наукою вже існуючих термінів з довільним трактуванням їх первісного змісту.

В. С. Горюнов, посилаючись на М. С. Кагана, показав, що термін «історизм» у своєму початковому філософському сенсі зовсім не означає звернення до історії як джерела зразків для наслідування, як його трактує нині архітектурна наука, а означає лише визнання того факту, що все змінюється в часі, тобто має свою історію. <...> Термін «історизм», повторюючи долю

багатьох інших архітектурних термінів, стає не визначенням, а позначенням певного явища, втрачаючи зв'язок зі своїм початковим змістом» [20].

А. В. Іконников вважав історизм явищем свідомості й тенденцією, що починається з епохи Відродження та характеризується свідомим зверненням до культур минулого для вирішення проблем сьогодення. У його книзі «Історизм в архітектурі» (1997) було показано, як системи форм, пов'язані з образами і досвідом історії, використовуються для створення нових формальних мов, що виражають зміст вже нової епохи, як вони співвідносяться з актуальними ідеями й цінностями. Вперше історична перспектива була відкрита в епоху Відродження, коли теперішнє було усвідомлене як «нове» стосовно «старого», причому, звернення до старого допомагало будувати нове, породжувати нові відправні пункти на шляху історичного розвитку. Новизна культурного змісту, пов'язана зі становленням активної особистості, усвідомила себе, визначила вибір того, що ставало предметом відродження і характер його переосмислення й трансформації [57].

Ю. Р. Савельєв у визначенні «історизм» акцентує увагу на зверненні до національних витоків з метою створення національного стилю в архітектурі та інших видах мистецтва країн Європи. На його думку, термін «еклектика» неповно характеризує епоху, і слід надавати перевагу терміну «історизм», як більш цілісному [141].

Т. Ф. Кузнєцова вважає, що історизм є явищем мислення людей, він з'являється на певному етапі, «коли динаміка історичного процесу стає помітною і традиції перестають бути основним регулятором спілкування й діяльності людей. Нове владно вторгається до життя, роблячи емпірично очевидними зміни, які відбуваються у способі життя поколінь, що живуть одночасно» [307, 309].

У розумінні А. Л. Пуніна «історизм» — «категорія, що характеризує світоглядні особливості культури й мистецтва ХІХ-го століття [99].

В. С. Горюнов у статті «Історизм в архітектурі. Істориософський аспект» [18] відзначив, що історизм з'явився в епоху Відродження як



важливий аспект світогляду Нового часу, що зароджувався. З цим ментальним історизмом безпосередньо був пов'язаний історизм в архітектурі. Історизм був притаманний не тільки культурі Відродження, але й культурі античності. Антична філософія вперше підняла проблеми буття людини у часі. Історія була усвідомлена як процес, в якому втілювався спадкоємний зв'язок минулого, сьогодення і майбутнього, який є джерелом зміни й розвитку. Накопичення минулого, його переміщення в майбутнє відбувається і в мові архітектури. Через архітектуру як найбільш довговічне з мистецтв забезпечується культурний зв'язок часів [18].

Стабілізація минулого в архітектурних формах — це і є стиль. У ньому втілюється стійкість, однаковість, повторюваність, необхідні для будь-якої мови, і одночасно закладені можливості зміни, рухливості. «Для архітекторів стилі, що існували раніше, — це мови культури, здатні транслювати пам'ять про минулі епохи та їх соціокультурний зміст в майбутній час» [там же].

Таким чином, ми бачимо, що термін «історизм» для позначення стилю архітектури 1830-х — 1890-х років є досить спірним. Він з'явився у зв'язку з тим, що раніше прийнятий термін «еклектика» (що позначав архітектуру, яка створювалася за принципом «розумного вибору» стильового рішення зі сформованого на той час історичного арсеналу) був дискредитований тривалим упередженням й ідеологічно забарвленим ставленням до нього. Розуміння значення цього терміна виявилось спотвореним і однобоким.

**«Романтизм»** — термін, який позначає загальнокультурну європейську течію, що зародилася в галузі літератури і вплинула на мистецтво й архітектуру [37].

«У різні роки романтизм, в основному в літературознавстві, визначали у якості культурологічної категорії: художнього світогляду, явища суспільної свідомості, психологічного феномена, історичного типу культури або творчого методу. І дійсно, міжвидова категорія романтизму є найменуванням не стилю, а <...> поняттям, що належать до рівня ідеології, світогляду, світовідчуття, але не практики художньої творчості. Сукупність романтичних ідей, тем,

концепцій, настроїв оформлюється теоретично, концептуально: в естетичних трактатах, художніх маніфестах, виступах, діалогах і критичних есе. Практично романтичні ідеї можуть втілюватись у будь-якій формі, причому, не тільки в художній. У різні епохи, в різних видах і жанрах мистецтва романтична ідеологія у той чи інший спосіб втілювалася в багатьох стилях і стильових течіях [310].

«**Ретроспективізм**», по-суті справи, пов'язується з появою неостилів (відповідає поняттю «ревівалс» в західноєвропейському мистецтвознавстві). Є. І. Кириченко вважає, що ретроспективізм прийшов в архітектуру поряд з модерном у кінці XIX — початку XX ст., коли змішання стилів вже зазнало критики.

«**Раціоналізм**» розуміється як пріоритет раціонального початку в архітектурі. Раціональний підхід в європейському мистецтві походить від епохи італійського Ренесансу, коли діячі культури цієї епохи, звертаючись до теорій піфагорійців і неплатоників, стали бачити у математиці ключ до таємниць світобудови: математично виражені закони гармонії Всесвіту (макросвіту) повинні були пронизати мікросвіт людини. Романтизм виражав характер явищ соціальної і духовної культури, що зумовило появу еkleктики. «Раціоналізм» також можна розуміти як творчий підхід, який спирається на раціональні засади в архітектурі.

З приводу понять «стиль» і «еклектика» в мистецтвознавстві та теорії архітектури можна відзначити, що традиційно вони протиставлялися один одному. Стиль як специфічна категорія мистецтва взагалі й архітектури зокрема, один з принципів їх історичного розвитку, був усвідомлений теоретиками досить пізно — лише після появи праць Й.-Й. Вінкельмана (1717 — 1768) [311, 312].

Слово «стиль» походить від грецького «stylos» — «паличка для писання». Судячи з цього, поняття «стиль» спочатку було пов'язано з індивідуальною манерою письма, характерним почерком людини, способом вираження думки, літературним стилем, тобто, відмінними особливостями

суб'єктивного творчого відображення дійсності. Родинне йому грецьке слово «стілос» означає «стовп, колона», німецьке слово «Shtil'» («штиль») — «спокій, стійкість», англійське — «still» («стілл») — «нерухомий». Тобто, етимологія цього поняття походить від значень: «усталене», «нерухоме», «статичне», «міцне». Зміст поняття «стиль» історично змінювався.

У мистецтво й архітектуру це поняття увійшло у XVIII ст. і позначало особливості регіональних архітектурних форм, що історично розвинулися: «єгипетський, грецький, індійський, китайський стилі». Тоді стиль розумівся як зовнішня ознака форми: «стильове убранство», певні за формою елементи пластики фасаду, декор.

Жорж Бюффон (1707 — 1788) говорив: «Стиль — це людина», очевидно маючи на увазі особливу важливість суб'єктивного, особистісного начала в стильоутворенні. Г.-В.-Ф. Гегель (1770 — 1831) виклав «теорію універсальних стилів» як рівнів розвитку об'єктивного духу». За Гегелем «художній стиль — це закономірна цілісна художня структура, яка переживає в своєму розвитку зростання, розквіт і розпад. Глибокі структурні відмінності в його розвитку зумовлені переходом від ранніх форм культури до пізніх».

Вперше на спільність формальних рис в архітектурі різних історичних періодів і регіонів звернув увагу Й.-Й. Вінкельман. Він же вперше вказав на явище «послідовності стилів» в мистецтві Давнини та Відродження на тлі неприйняття ним мистецтва бароко й рококо. Він розумів «стиль» як явище культури, яке об'єднує всі її види в єдиний комплекс, певну цілісність і розробив методику аналізу художнього стилю, яку можна застосовувати для дослідження «психології епохи», «методів бачення», зводячи характеристику мистецтва епох або народів до формальних категорій.

Спосіб класифікації архітектурних стилів за спільністю базових зовнішніх ознак, очевидно, походить від прийнятого низкою вчених того часу способу класифікації тварин і рослин «за видами». Шведський натураліст К. Лінней (1707 — 1778) створив єдину систему класифікації рослинного і тваринного світів, ввів поняття біологічного виду. Французький вчений-

натураліст Ж.-Б. Ламарк (1744 — 1829) довів існування видів шляхом виокремлення характерних схожих рис у рослин і тварин. Французький натураліст і природознавець Ж.-Л. Кюв'є (1769 — 1832) був засновником порівняльної анатомії, ввів поняття про «типи» і писав про сталість видів.

Г. Земпер (1803 — 1879) та Е.-Е. Віолле-ле Дюк (1814 — 1879) бачили у «стилі», перш за все, вираження примату технічної діяльності, функції й технології [313]. Г. Земпер вважав, що стиль є результатом певних культурно-історичних умов і матеріальної практики й виражає собою той чи інший історично сформований тип художнього мислення. Він вперше став розглядати мистецтво як процес формування та еволюції стилів [314].

Е.-Е. Віолле-ле-Дюк писав, що стиль властивий усьому як вираження «почуття закону»: існує «певний логічний закон, який є частиною загального принципу, закон, який завжди залишається незмінним. Завдяки цьому закону всі істоти мають стиль, який в них закладено самою природою. Від гори до найдрібнішого кристала, від бур'янів до лісових масивів, від поліпа до людини всі земні істоти мають стиль, тобто певну гармонію між результатом і причиною, що зумовило його» [315].

Швейцарський мистецтвознавець Г. Вьольфлін (1864 — 1945) ввів поняття «стилю» як основного принципу історичного вивчення мистецтва. Стиль було осмислено як формальну структуру, сукупність зовнішніх ознак архітектурної форми.

У Словнику Брокгауза і Єфрона, виданому в 1890 — 1907 рр., стиль визначається як «сукупність особливостей загального вигляду твору і його деталей, малюнка і розташування його частин, його фарб, орнаментациї і всього виконання — особливостей, в яких виражається дух того чи іншого народу і панівний смак того чи іншого часу. <...> Стиль народжується сам собою в залежності від вимог побуту і ходу історичного життя народу, складаючись з того, що винаходять, талановиті художники, які з'являються серед нього, і з запозиченого від сусідніх народів. Коли стиль, що утворився таким природним шляхом, давно віджив свій вік, пізніша художня творчість

нерідко повертається до нього. <...> Стиль буває «чистим», коли в ньому немає нічого такого, що не відповідало б йому, і всі його елементи є на своєму місці, в незмінному вигляді і в належному співвідношенні між собою. Стиль називається «нечистим», коли до нього введені елементи, взяті з інших стилів, викривлені або довільно винайдені автором творів» [9]. Тут, очевидно, позначився вплив поглядів сучасної автoрам епохи, коли стиль розумівся переважно або як якийсь застиглий формальний канон, або набір певних елементів, якими можна оперувати досить довільно.

У філософському сенсі стиль найчастіше розуміється як найбільш містка історико-художня категорія, як художнє вираження типу естетичної свідомості, яка зумовлюється історично. У мистецтвознавстві ХХ ст. стиль поступово став розумітися як цілісна художня система, що володіє як зовнішньою (формальною), так і внутрішньою (змістовою) єдністю. З'явилося поняття «стиль епохи», яке відображає єдині для історичної епохи принципи світосприйняття й творчого мислення. У сформованих історичних стилях стабілізуються певні «набори» засобів художньої виразності, які є квінтесенцією базових культурних цінностей і естетичних уподобань тієї чи іншої історичної епохи.

Д. В. Сараб'янов у книзі «Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы», виданій у 1989 році, писав: «Стиль у пластичних мистецтвах, з нашої точки зору, — категорія формальна, бо вона позначає спільність пластичної мови, спільність художньої форми. Абсолютно ясно при цьому, що художня форма — змістовна. У формі реалізується певний зміст. Але форма має відому самостійність, як має самостійність сума ідей, які реалізуються в стилі. Ідеї не є прямими носіями стилю, а супроводжують його, можуть ним керувати або перебувають у його підпорядкуванні. Стиль — спільність форми. За нею розташовуються інші спільності, що утворюються на основі ставлення художників до навколишньої дійсності» [316].

Найбільш широке визначення поняття «стиль» дає Л. Г. Бегрер. «Стиль мистецтва — це гранично загальне фундаментальне визначення

організаційних установок, принципів і форм художнього мислення і творчості, характерних для певного історичного періоду культури. У своєму поєднанні вони утворюють стійку структуру, яка зберігає основи виразності творів мистецтва, що виникли в ту чи іншу епоху». Мистецтво виражає світогляд історичної епохи. В якості втілення просторового образу світу складається культурно-історична парадигма певної епохи. Художній стиль відображає принципи і методи пізнання, що відрізняють кожну епоху. Їм відповідають принципи і методи створення художніх композицій в нових і провідних видах мистецтва. В історії спостерігається діалектичне чергування контрастних типів світогляду — містично-космічного і раціонально-антропоцентричного, їх боротьба та взаємодія (за Гегелем). Стильова архітектура може уявлятися як матеріалізована історична пам'ять. Поняття стилю об'єднує все розмаїття художніх методів певної епохи в цілісну систему. І далі, в межах загального інтернаціонального (великого) стилю можна виділити національні та місцеві школи, індивідуальні стилі великих майстрів [317].

Сучасні теоретики архітектури все частіше визначають стиль як «мову епохи». Архітектура розуміється ними як інформаційно-комунікативна знакова система, а історія стилів — як історія зміни цих мов. Висловлюються думки про те, що для стилю, так само як і для вербальної мови, мають бути справедливі поняття фонетики, морфології та синтаксису. Д. Самерсон у книзі «The Classical Language of Architecture» розкриває суть архітектурної мови, яка виникла ще в стародавні часи. Він стверджує, що антична архітектура володіє своєю візуальною «мовою», яка має свою історію, словник і особливі правила, відповідно до яких зводилися споруди. «В архітектурі, як і в звичайній мові, повинні існувати якісь первинні елементи й правила їх поєднання, хоча прямої аналогії між текстами літературними й архітектурними немає і бути не може» [63].

Поняття «архітектурний стиль» включає в себе характерні для кожного часу прийоми побудови планів і об'ємних структур, використання певних

будівельних матеріалів і конструкцій, типових архітектурних форм і способів їх поєднання.

Б. Р. Віппер у книзі «Ренессанс — барокко — класицизм» писав: «Стиль, перш за все, об'єктивне явище мистецтва, це складне, багатогранне, комплексне поняття. <...> Сутність стилю <...> визначає система ознак, що включає і реальну дійсність епохи, і її естетичні ідеали, і їх інтерпретацію в художніх образах, і способи художнього втілення цієї інтерпретації. <...> В цілому стиль часу проявляється у всіх видах мистецтва. <...> Своє найбільш яскраве і красномовне втілення стиль епохи отримує в архітектурі» [318].

А. І. Каплун у монографії «Стиль и архитектура» [58] зазначає, що поняття «стиль» має 2,5 століття життя, але досі в науці точно не визначене, хоча воно чи не найпоширеніше в мистецтвознавстві. Стиль — це засіб і робочий інструмент побудови загальної історичної панорами мистецтва в просторі та часі художніх епох шляхом пошуку мистецьких ознак спільності побудови форм, яка є безперечним критерієм стилю. Але явище мистецтва часто вже не вміщується у прийняту для нього в науковому вжитку традиційну міру стилю. Розвиток поняття «стиль» відстає від розвитку наукових уявлень про природу того чи іншого мистецтва, до якого це поняття відноситься. Автор пише, що стиль — це явище культури і щоб зрозуміти сутність стилю, треба зрозуміти коло історичної дійсності культури тієї чи іншої епохи. «Феномен стилю як об'єктивність культури належить епохальній дійсності естетичного аспекту культури і вимірюється всім ареалом цієї дійсності в культурі своєї епохи» [58].

І. Л. Маца в роботі «К вопросу о стиле» пише, що фундаментом стилю є людська свідомість епохи, епохальна спільність естетичного світовідчуття культури, як одна зі сторін духовної дійсності епохи. «Епоха має «дозріти» для такого синтетичного цілого, як історичний стиль. Тоді відбувається синтез історичного стилю, утворення певної «художньої структури». «Стиль не є результатом втілення будь-якої упередженої «стилістичної програми». Оскільки стиль є узагальненням характерних ознак і основних рис художньої

творчості того чи іншого історичного періоду, він ніколи не може передувати самій творчості. «Стиль не «створюється», а «виробляється». Він ненавмисно утворюється в процесі розвитку самої художньої практики. Іншими словами, не стиль породжує творчу практику, а, навпаки, практика породжує стиль». «Не можна ототожнювати творчий метод і свідому творчу програму художника з утворенням стилю, хоча стиль і утворюється як певна сукупність індивідуальної творчості окремих художників» [319. С. 38].

О. Ф. Лосєв у книзі «Теория художественного стиля» приходиться до висновку, що «теорія стилю досі не розроблена, саме поняття «стиль» не має чіткого трактування, що дозволяє оцінити його і як складне явище, і як історичний процес в їх сукупній динамічній цілісності» [320].

С. О. Хан-Магомедов писав, що поняття «стиль» має невизначені межі, його важко застосувати до конкретної сфери творчості. Загальні передумови формування стилю — соціальні, ідеологічні, технічні, психологічні, суб'єктивно-творчі та ін. визначають процеси стилеутворення. Сформований стиль «існує як система ознак, що зовні сприймаються і легко впізнаються. Вона може містити в собі багато засобів художньої виразності — від загальних прийомів композиції до орнаментального декору. Але справжній стиль вирізняється тим, що він помітний і без декору — на рівні основного характеру пластики форм». У кожному культурному епоху відбувається формалізація й уніфікація засобів художньої виразності. Стиль пов'язаний не тільки з об'єктивними факторами формоутворення, його складання як цілісної художньо-композиційної системи виникає як узагальнений результат культурного спілкування. Стиль своїм характером виражає національну, релігійну, творчу спільність людей. Тому культурне спілкування є важливою умовою формування і поширення стилю [71].

О. М. Устюгова пише, що стиль — це складно організована система, яка пов'язує велику кількість різномірних елементів загальним порядком. Зв'язок цих елементів функціональний, оскільки виражає важливий культурний сенс співвіднесення позицій, інтеграції схожих тенденцій, виявлення ціннісних



домінант культури. Стиль є відображенням специфіки певного історичного часу, зображеного у творах мистецтва. Етапи становлення стилю пов'язані з філософськими поглядами і пануючими ідеалами [70].

Н. Г. Єлінер у дисертації «Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода» [321] розглядає стиль з точки зору системно-культурологічного підходу — як складну, відкриту і гнучку систему, що самоорганізується, яка підпорядковується загальним законам систем, що самоорганізуються. «Більшість сучасних науковців досліджують стиль як якість закінченої форми, завдяки якій в матеріальному світі відбувається фіксація своєрідності того чи іншого історичного часу. <...> Аналіз літератури виявляє існуючу різноманітність поглядів на стиль в європейському мистецтві, що значною мірою пояснюється недостатньою вивченістю закономірностей його розвитку як СОГ (тієї, що самоорганізується — Т. Д.) системи. Ця система співвідноситься з іншими, більш широкими системами: національною, етнічною, європейською культурою, а також світовою культурою в цілому». «Стиль відображає структуру, функції і зміст системи мистецтва, а вона відображає специфіку структури, функцій і змісту культурно-соціальної системи. Взаємозв'язок цих систем зумовлює цілісність системи стилю в мистецтві. <...>. Творча індивідуальність, завдяки своїй геніальності, може виявити себе, запустивши процес виникнення домінуючого стилю, а може вилитися і в створення самостійного стилю мистецтва, який буде якісно інакше відображати теперішнє чи навіть випереджати історичний час» [там же].

Це важливо для нашого дослідження, оскільки з усього вищевикладеного випливає, що згадані автори нічого не пишуть про співвідношення стилю і еkleктики, ступеня їх антагонізму і взаємозв'язку.

О. Є. Павловська в докторській дисертації з філології «Стиль как прототипическая категория гуманитарных наук: системно-терминологический аспект» пише, що «до середини ХХ століття суперечливість трактувань

феномена стилю досягла такого числа, а різноманіття дефініцій терміна такої кількості, що відомий вчений О. Ф. Лосєв, даючи історичний огляд цих визначень, приходять до висновку про неможливість створення загальної теорії стилю і навіть єдиної історії вчення про стилі в рамках однієї науки» [322].

«Поняття «стиль» пройшло довгий шлях формування від уявлення про нього як практичної навички говоріння в античний період до філософського осмислення стилю як наукового поняття в таких гуманітарних галузях знання, як мистецтвознавство, мовознавство, літературознавство, психологія, культурологія і філософія. <...>. Постійна інтелектуалізація знання веде до наповнення новим змістом старої оболонки наукового терміна «стиль». <...> Сучасна «посткласична» пізнавальна парадигма розглядає стиль як фундаментальне поняття смислоутворення в культурі» [61].

На основі системно-термінологічного підходу до проблеми стилю автор доводить прототипічний характер поняття «стиль» і показує, що такий його категоріальний статус є стійким для всієї системи гуманітарних наук: «Стиль як категорія має прототипічну будову і як прототипічна категорія зберігає постійну інваріантну сему — вибір, яка може проявлятися явно чи приховано у формуванні значення, стаючи семою загального характеру, що дає можливість терміну «стиль» при багатозначності концептів, що входять в цю категорію, постійно використовуватися в межах всього блоку гуманітарного знання». «Прототип <...> розуміється нами з когнітивної точки зору як ментальна репрезентація, або когнітивний показник категорії.<...> У ядрі категорії «стиль» знаходиться прототип, стосовно якого здійснюється процедура вибору. Так, у психології здійснюється вибір способів і методів управління колективом — стиль керівництва; в мовній комунікації — вибір поведінкового стилю спілкування в залежності від партнера по спілкуванню і мети тощо [322].

Поняття «еклектика» вперше з'явилося у працях елліністичного філософа Потамона з Олександрії у II ст. Його етимологія бере початок від

давньогрецького ἐκλεκτός — «вибраний», «відбірний». Первинно воно позначало в філософії штучне з'єднання різних поглядів, точок зору, методів без їх загальних логічних підстав. У 1830 р. термін «еклектика» застосував французький філософ В. Гюссен як визначення системи мислення, пов'язаної з відмовою від сліпого копіювання зразків. У роботі «Истинная красота и благо» (1853) він представив свою «живу систему» як кристалізацію філософської думки попередніх епох у всьому їх різноманітті й діалектиці. В архітектурі поняття «еклектика» позначало відмову від точного наслідування для того, щоб дати простір для творчості з використанням історичних стильових прототипів (додано мною — Т. Д.). Виникши як філософський напрямок, еклектика значно вплинула на розвиток мистецтва другої половини ХІХ ст. і, як видно, стала в архітектурі цілком усвідомленим явищем, що не розцінювалось як негативне. Будівля Паризької опери (арх. Ш. Гарньє), виконана «у стилі Лувра» з елементами бароко (1861 — 1874), свідчила про перехід до нового напрямку в мистецтві, що відбувся [44].

У період своєї кризи еклектика ХІХ століття стала усвідомлюватися як відсутність цілісності, механічне безпринципове поєднання різнорідних елементів. Згідно з визначеннями, обраними з різних джерел в «Новом словаре русского языка Т. Ф. Ефремовой», еклектизм в архітектурі й образотворчих мистецтвах — це «... поєднання різнорідних художніх елементів; зазвичай має місце в період занепаду великих художніх напрямів» або «формальне, механічне використання в композиції і художньому оздобленні будівель елементів стилів минулих епох», а також «відсутність єдності, цілісності, послідовності в переконаннях, теоріях; безпринципове поєднання різнорідних, несумісних, протилежних поглядів в мистецтві, формальне, механічне поєднання різних стилів» [323].

У сучасний період з поняттям «еклектика» у професійному архітектурному середовищі, як правило, асоціюється період розвитку європейської архітектури з 1830-х по 1890-і рр., вона традиційно продовжує розумітися як «змішання елементів різних історичних стилів», «поєднання

несумісного» . Також еkleктика розуміється як метод роботи в архітектурі епохи романтизму кінця XVIII — середини XIX ст. [37], а первісний зміст цього терміна забутий. З кінця 1970-х рр. з'явилося уявлення про те, що еkleктика в архітектурі — це явище, тісно пов'язане з естетикою романтизму і неоромантизму [4, 17, 31, 37].

В. С. Горюнов спростовує думку, що еkleктика є наслідком культурної кризи або роз'єднаності в роботі колективу учасників творчого процесу. «Теорія архітектурного стилю в період еkleктики формувалася під впливом позитивізму. Стилем архітектори цього часу вважали відносно стійку, але здатну до еволюції, систему архітектурних форм, зразками яких були, головним чином, готика і класицизм. Критики еkleктики, незважаючи на принципову відмінність вихідних позицій, ставили архітектурі свого часу один і той же «діагноз» — відсутність стилістичної єдності й вважали це ознакою занепаду і деградації. Досліджуючи особливості періодичної появи еkleктики в архітектурі, автор висунув тезу про те, що це явище є неминучим та необхідним «інструментом переходу» від одного стилю до іншого. «Коли в архітектурі переважає тенденція до канонізації, утворення стійкої системи форм, ми маємо справу зі стилем. Якщо переважає тенденція до зміни, до звільнення від норм і канонів, настає час еkleптики. При цьому жодна з цих тенденцій ніколи повністю не витісняє іншу. Будь-який стиль завжди змінюється, еволюціонує, відчуває зовнішні впливи, тобто тою чи іншою мірою еkleптичний. Але і еkleптика, включаючи в себе фрагменти стилів минулого, постійно породжує локальні стилістичні напрями, тобто, виявляє тенденцію до стилеутворення [19].

В. С. Горюнов також зазначив, що «негативне ставлення, що склалося, і одностороннє розуміння еkleптики тільки як поєднання стилістично різнорідних архітектурних форм призвело до того, що загальноприйнятий для сучасників цього явища термін «еклектика», який у вітчизняній науці став визначенням архітектури 40-х — 80-х років XIX століття, був замінений в західному мистецтвознавстві терміном «історизм». <...> Введення терміну

«історизм» замість терміна «еклектика» продовжило сумну традицію використання архітектурною наукою вже існуючих термінів з довільним трактуванням їх первісного змісту.

Г. І. Ревзін пише про те, що «сучасне мистецтвознавство відійшло від тієї моделі науки, яка була вироблена у рамках формальної школи. Під формою сьогодні розуміється форма значуща, і визначити стиль — значить визначити його зміст» [134]. У рамках такого розуміння єдності всіх напрямків архітектури еклектику можна розглядати як єдність семантики і смислового змісту, робочого методу, а не просто як формальну єдність. Він вказує також на те, що А. І. Каплун у книзі «Стиль и архитектура» ввів поняття «стилю епохи» як є більш широким, ніж просто поняття «стиль» у суто формальному його розумінні [58]. «Стиль епохи» втрачає критерій єдності форми, характеризуючи собою все різноманіття художньо-пластичних проявів і форм бачення певної епохи».

На базі такого розуміння «стилю епохи» в моделі А. І. Каплуна виростає «історичний стиль», який вже характеризується єдністю пластичних форм. При цьому він вважає, що стиль епохи — це «епоха як вона є», а історичний стиль — це «епоха як вона бачить себе». «Стильова єдність, що розуміється як одноманітність стилеутворюючих форм, в еклектиці остаточно втрачає значення. Регламентація і канонічність відкидаються на користь свободи вибору. <....> Перемагає настанова на принципову неоднорідність стильових форм і вільне запозичення їх в минулому досвіді архітектури. Це асоціюється зі свободою самовираження особи, зламом станових бар'єрів» [58].

На основі такого (більш вільного) розуміння стилю в роботах деяких авторів непримиренний антагонізм між поняттями «стиль» і «еклектика» став послаблюватися. Деякі дослідники прийшли до висновку, що еклектику її можна вважати не самовільним поєднанням архітектурних форм (змішанням стилів), а «самостійною художньою системою, що володіє формальною, образною і функціональною єдністю» (Є. І. Кириченко). Даний автор називає еклектику «стилем історизм» і вважає його, відповідно до стильової теорії

А. І. Каплуна, «стилем епохи» 1830-х — 1890-рр. [308].

Також була піддана ревізії думка, що була поширена раніше, про жорстку формальну і композиційну канонічність класицизму. М. В. Нащокіна пише, що «до середини ХІХ ст. характерне для класицизму уявлення про античну спадщину як *художній зразок* втратило риси ідеалізації. Античні пам'ятки — традиційний об'єкт наслідування в класичній архітектурі — стали сприйматися в своєму археологічному різноманітті, що яскраво виявило межі часової або місцевої специфіки. Це призвело до корінних змін в архітектурній інтерпретації класицизму: прагнення до позаісторичної узагальненості ідеалу, характерне для ХVІІІ — початку ХІХ ст., поступово змінилося тенденцією до *конкретної історичної ретроспекції*» [272]. (Тут можна навести приклад класичного ансамблю Афінського Акрополю, де були навмисно поєднані два різних для того часу стилі — доричний й іонічний, а метод еkleктики, що застосовувався в архітектурі італійського Ренесансу, у результаті призвів до утворення єдиного стилю). «Стильова різноманітність, виявлена в античних ансамблях, переконувала в закономірності й історичній виправданості *методу архітектурної стилізації*. який, зародившись у надрах теорії класицизму, поступово вийшов за межі класичної спадщини і був поширений на всі яскраві етапи європейської культури, у тому числі — на національну архітектурну спадщину. Таким чином, архітектура еkleктики стала свого роду результатом розвитку самої класицистичної доктрини, точніше, окремих принципів, покладених в її основу» [272].

У дисертації Л. В. Шаталіної [324] написано, що стиль класицизм теж черпав свої засоби у минулому архітектурі. Термін «неокласицизм» говорить про те, що це «новий класицизм» і пов'язаний з новим, вже усвідомленим, зверненням до класичної традиції. І в епоху еkleктики були ще два «неокласицизми» — в 1840-і і 1910-і роки. Даним автором виявлено, що витоки еkleктики ХІХ ст. прямо походять від епохи класицизму (або в європейському трактуванні — неокласицизму). У зв'язку з таким розумінням «еклектика» і «стиль» вже не є повними антагоністами — між ними

спостерігаються плавні переходи і, можливо, якраз в епоху неокласицизму, який сам черпав формальні засоби в архітектурі античної класики, з'явилася думка про можливість вільного вибору стильової мови з історичного арсеналу, що склався і вже на той час був, в основному, пізнаний (Рис. 2.1, 2.2.).

## **2.2. Методологія дослідження. Формулювання гіпотези**

Великий об'єм часового охоплення і розмаїття стилістичних течій, що виявилися, зумовили використання цілого комплексу методів дослідження, включаючи як загальнотеоретичні так і ті, що стосуються окремих питань. В основу дослідження покладені системний і міждисциплінарний підходи. Основний метод — сходження від абстрактного до конкретного (індуктивний), в ході якого здійснюється виявлення фактів, що підтверджують гіпотезу дослідження. Логіка роботи будується «від загального — до окремого», починаючи з розгляду взаємин понять «стиль» і «еклектика», що склалися в історії світової архітектури [24]. Розглядаються різні думки з приводу цих понять. Далі буде розглянуто явище еклектики в епоху проторомантизму і романтизму в Європі. Виділені характерні часові відрізки в цьому процесі. З'ясовано характер протікання процесу в Європі і в Російській імперії, куди до революції 1917 року входила територія Східної та Південної України.

**Методологічну основу дослідження складає:** принцип історизму в історико-архітектурному пізнанні, логіко-історичний підхід до аналізу архітектурного процесу [325].

У дослідженні використано системний підхід, коли досліджуване явище розглядається в діалектичній системі різних зв'язків, що створюють його багатшарову структуру зі взаємодією в її межах ній всіх складових елементів (Рис. 2.3).

Системний підхід дозволяє аналізувати проблему у всій її складності та взаємообумовленості всіх складових, що дають можливість досліджувати процес становлення і розвитку системи стилеутворення в її зовнішніх і

внутрішніх зв'язках з історичним розвитком соціуму і в глибоких внутрішніх взаємозв'язках і взаємозалежностях всіх її структурних компонентів [326]. Системні дослідження мають міждисциплінарну природу. «Систему і системність ми сьогодні вбачаємо буквально у всьому — теоретично будь-який об'єкт наукового аналізу може бути розглянутий як особлива система» [327].

«Системний підхід відмовляється від однобічно-аналітичних лінійно-причинних методів дослідження і основний акцент робить на аналізі цілісних інтегрованих властивостей об'єкту, виявленні його різних зв'язків і структури».[327, С. 5]. Система як сукупне ціле має свої передумови, володіє внутрішньою складністю і взаємною обумовленістю сторін, частин, різних аспектів досліджуваного явища, в ході історичного розвитку вона складається в цілісність [Див. там же, С. 7]. На сьогоднішній день склався «структурологічний метод» дослідження, який дозволяє виявити найбільш глибокі об'єктивні закономірності явища, що цікавить нас. Задати даним, що характеризують об'єкт дослідження, певну структуру — це означає усвідомити їх смисловий зміст [328].

Опора в дослідженні робилася на основні положення діалектики як наукового методу пізнання, визнання провідної ролі соціокультурних, економічних і матеріально-технічних умов у розвитку архітектури. Явище, що досліджується, розглядається в системі різних зв'язків, що створюють його багатопланову структуру зі взаємодією в ній всіх складових елементів. Щоб з'ясувати реальну суть об'єкту дослідження, він розглядався в історичному генезисі, в розвитку, постадійно і в різних аспектах — загальнокультурному, соціальному, світоглядному і художньо-образному. Докладно розглядаються природно-історичні і соціокультурні причини появи еkleктичних підходів в архітектурі, які мали місце в різні історичні періоди. Виявляються всі чинники, які впливали на цей процес. Для цього знадобилося побудувати розгорнуту схему всього процесу стилеутворення з більш детальним розглядом часової послідовності формування всіх стилів, стильових напрямів і



течій на території Європи, починаючи з періоду проторенесансу. У цьому загальноєвропейському контексті розглядаються також розвиток архітектури Російської імперії й України як її частини.

Теоретичну основу дисертації складають науково-теоретичні положення і висновки, що містяться у працях основних дослідників, які працювали у вибраній тематиці у 1920-ті – 2010-ті роки. Базу джерел дослідження склали монографії і статті з області історії і теорії архітектури, присвячена вибраній тематиці, а також роботи з суміжних областей гуманітарного знання: філософії, культурології, історії, психології, соціології, літературознавства, мистецтвознавства, історії архітектурної педагогіки.

Методи, що використовуються в дослідженні: описи і пояснення явищ, що мали місце в історії культури й архітектури, стильовий і композиційний аналіз пам'яток архітектури, теоретичний і порівняльно-історичний аналіз, узагальнення, періодизація зібраного фактичного матеріалу, систематизація отриманих результатів дослідження, виокремлення і аналіз історико-культурних і соціально-історичних явищ та фактів, які могли вплинути на архітектурний процес.

Зміни в архітектурі розглядаються як результат відображення сучасного для неї комплексу соціально-економічних і культурно-мистецьких процесів, динамічних змін життя, появи нових функцій і технологій, вирішення нових проблем містобудування, вияву змін у всій сфері культури і мистецтва. У зв'язку з цим в соціальній ментальності виявлялися протиріччя між старим і новим, традиційним і новаторським [329]. Ідеологічні, культурні, соціальні програми, змінюючись, стають причинами змін в системі культури і мистецтва.

Застосовувався також гіпотетико-дедуктивний метод, який дав можливість для дедуктивного виведення наслідків з гіпотези, що емпірично перевірялися, і власне їх емпірична перевірка.

На основі попереднього ознайомлення з матеріалом, що стосується тематики дослідження, було висунуто гіпотезу:

Еклектика є закономірним та циклічним явищем в процесах стилеутворення. Як свідомо обраний підхід вона найчастіше виникає на пошуковому етапі стильоутворення, коли настає епістемологічний поріг і попередній архітектурний стиль, що стабілізувався, перестає відповідати соціокультурним умовам, які змінилися. Тоді починається пошук засобів для створення нової архітектурної мови. Як правило, цей пошук здійснюється в «добре забутому старому», яке в певних культурно-історичних умовах починає відігравати роль нового. Історія так чи інакше є опорою для формування кожної нової архітектурної парадигми. Без цієї опори не можна створити нове, оскільки в новому мають бути присутніми елементи того, що впізнається людиною. Коли новизна виявляється на тлі традиції, знаходиться в діалозі з нею, вона не усвідомлюється людьми як культурно чуже явище. Окрім широко відомої еклектики ХІХ-го століття, у різні періоди історії можна виявити низку еклектичних підходів, які мали різні причини появи і були покликані вирішувати в області архітектурної практики певні актуальні для свого часу завдання.

Саме у цьому і необхідно розібратися, щоб отримати можливість дати більш сучасне (чи більш адекватне) визначення еклектики в архітектурі.

Запропонована гіпотеза випробовується і обґрунтовується індуктивним методом (індукція — це процес інтелектуального сходження від чуттєвого сприйняття одиничних явищ до їх субстанціональних форм як перших прийомів і принципів, що забезпечують дедуктивне пояснення). Проводиться розклад поведінки складного явища, яку спостерігаємо, на її субстанціональні форми. Індуктивна стадія починається зі збирання розрізнених прикладів досліджуваного явища й аналізу їх спільних властивостей доти, поки не отримається «загальна формула», яка не лише символізує регулярний зв'язок його властивостей, але і виражає імовірну причину такого зв'язку [330].

Достовірність результатів дослідження забезпечена адекватністю обраних методів дослідження поставленим завданням, відповідним підбором аналізованого матеріалу, комплексним аналізом явищ, процесів і фактів, що

вивчаються, залученням даних із різних джерел. Принциповою авторською позицією є відмова від застарілих понятійних «штампів», світоглядних кліше і естетичних нормативів, оскільки погляди на явище еклектики в архітектурі, які з часом стали традиційними, на нашу думку, склалися на основі недостатнього знання і без глибокого аналізу історичного матеріалу. Для отримання більш точних результатів дослідження явище архітектурної еклектики вперше розглядається в найширшому контексті всього історичного процесу стилеутворення на території Європи з початку раннього Середньовіччя. Низка цінних для дослідження результатів були отримані поза його межами у більш ранніх роботах автора.

**У 1-ому розділі** висвітлено історію питання, виділено основні етапи розвитку теорії архітектурної еклектики. Методом емпіричного пізнання здійснювалося визначення характеру архітектурного процесу — шляхом вивчення публікацій, що стосуються об'єкту дослідження, починаючи з 1830-х років до теперішнього часу, що дозволило визначити сучасний стан питання, пов'язаного з темою дослідження, а також виділити провідні філософські і теоретичні концепції, що вплинули на архітектурний процес історичного періоду, що розглядається. Також проводився візуальний порівняльно-стилістичний аналіз найбільш типових споруд, що відображають основні стилістичні течії архітектури і зміни, що відбувалися в архітектурних процесах всіх розглянутих історичних періодів.

Методом теоретичного дослідження (шляхом аналізу основних теоретичних концепцій, опублікованих в різних вітчизняних і зарубіжних джерелах) були виявлені відмінності між теоретичними концепціями і проектною практикою, характерні для періоду кінця XIX — початку XX ст.

Зроблено порівняльний аналіз архітектурознавчих і мистецтвознавчих джерел — монографій і статей, авторефератів дисертацій, опублікованих в 1930-і — 2000-і рр., а також сучасних Інтернет-видань. Для з'ясування конкретно-історичних і соціально-культурних умов появи різних типів еклектики в архітектурі, для виявлення і зіставлення історичних фактів

використані також історичні, культурологічні та філософські джерела, журнальні та газетні статті, опубліковані мемуари й листи ХІХ ст., в яких йде мова про ставлення різних авторів до архітектури еkleктики, викладається її критика. На основі попереднього ознайомлення з основними джерелами були встановлені часові (ХV — початок ХХ ст.) і територіальні (територія Європи і Російської імперії) межі дослідження.

У **2-му розділі** проведено аналіз і зроблено уточнення понятійного апарату, що стосується теми дослідження. Шляхом структурно-генетичного аналізу понять «стиль» і «еклектика» були виявлені основні відмінності у теоретичному розумінні явищ «стилю» і «еклектики», визначені ареали їх вживання в областях культури й архітектури, й особливості взаємовідносин між ними (такі, якими вони мислилися в теорії і якими виявилися на практиці). Цей метод поєднувався з історико-генетичним методом: всі розглянуті явища показані в розвитку, виявлені етапи і особливості цього розвитку впродовж всього періоду, що розглядається.

У підрозділі 2.1 шляхом структурно-генетичного аналізу понять «стиль» і «еклектики» були виявлені основні відмінності у теоретичному розумінні явищ «стилю» й «еклектики», визначені ареали їх уживання в областях культури й архітектури, й особливості взаємин між ними (такі, якими вони мислилися в теорії і якими виявилися на практиці).

У **3-му розділі** на основі аналізу літератури, яка стосується питань історії та культури епохи італійського Ренесансу, виявлено всі чинники, що зумовили зміни в професійній свідомості та у підходах до архітектурної творчості. Шляхом аналізу основних пам'яток архітектури виявлено основні етапи формування нового стилю, шляхи та особливості подальших його впливів на архітектуру європейських коріїн. Характер процесів, що протікали в культурі та архітектурі, відображено шляхом побудови логічних схем.

У **4-му та 5-му розділах**, що стосуються розвитку методів еkleктики і періодів існування різних течій еkleктики в Європі і Російській імперії висновки робляться на основі використання порівняльного аналізу як

побудованих об'єктів, так і проектних рішень, що збереглися до нашого часу. Крім того, висвітлюється не тільки галузь архітектури, але і широкий культурний контекст, на тлі якого відбувалися зміни архітектурного формоутворення, також з'ясовується світоглядний аспект кожного історичного періоду, в який спостерігається перехід до еклектичних методів формоутворення. Таким чином, виявляються відмінності соціально-культурних причин проявів історичної свідомості в ту чи іншу епоху, а на основі цього — характерних проявів архітектурного еклектизму.

Основні методи, застосовані до зібраного матеріалу: аналіз і синтез, класифікація, систематизація, типологізація, візуальне порівняння, композиційний аналіз.

Для більш наочної періодизації великої кількості течій еклектики використано графоаналітичний метод складання масштабних часових схем [331], який допоміг визначити періодичність проявів еклектизму в європейській архітектурі й зміни архітектурних парадигм протягом досліджуваного періоду, а також — вперше виявити періодичність поширення всіх течій еклектики XIX ст. у столичній і провінційній архітектурі Російської імперії. Нанесення на часову шкалу дозволяє простежити паралельність і послідовність появи і розвитку різних архітектурних стилів, напрямів і течій. Поєднання історичного аналізу з графоаналітичним методом допомагає провести порівняльне вивчення історичного матеріалу. Всі стильові явища в архітектурі розглядаються в історичному і культурному контексті у процесі формування в історичній послідовності й у зв'язках між собою. Простежуються спадкоємні зв'язки у їх розвитку.

Також були побудовані логічні схеми, що розкривають сутність процесу стильоутворення в епоху італійського Ренесансу, а також наприкінці XVIII — початку XX-го ст. Вперше було відтворено стилістичну картину архітектури Харкова, що склалася в період еклектики 1830-х — 1910-х рр.

У роботі було розглянуто тему взаємовідносин еклектики і модерну, виявлено відмінності у думках провідних дослідників з цього питання. Значна

варіативність формальних проявів модерну до сьогодні викликає розбіжності в оцінках дослідників. Розгляд модерну в його генезисі й розвитку дозволив визначити, що процес становлення «нового стилю» не був завершений, оскільки він відбувався на тлі продовження еkleктики в проектній практиці. Аналіз проектних рішень 1900-х — 1910-х рр. дозволив виокремити в архітектурі явища протомодерну і еkleктичного модерну. Були виявлені основні течії еkleктики, що вплинули на становлення різних течій модерну на межі XIX — XX століть.

## *Висновки до розділу 2*

1. Встановлено, що терміни «історизм», «романтизм» часто використовуються як ті, що заміщають поняття «еклектика». Але вони, швидше, стосуються сфери свідомості і не можуть точно характеризувати явище еклектизму в архітектурі.

Термін «еклектизм», що розуміється як «метод раціонального вибору», на наш погляд, точніше характеризує процеси, що час від часу відбувалися в архітектурі. Але цей термін виявився дискредитованим в епоху модернізму, оскільки йому надавалось винятково значення «змішання різнорідних архітектурних форм», що вважалося ознакою занепаду архітектури.

«Еклектизм» слід розуміти як творчий підхід до вибору стилістики з наявного історичного арсеналу для створення проектного рішення архітектурного об'єкту в нових історичних умовах. Цей метод проявлявся в різні епохи й, очевидно, був націлений на вирішення різних завдань, своєчасних для кожного історичного періоду.

«Еклектику» в архітектурі слід розуміти як результат вибору одного або декількох архітектурних стилів, що склалися в колишні періоди історії, у якості зразків (чи стилів-прототипів) для створення архітектурного рішення в нових історичних умовах.

2. Проведений аналіз наукових джерел показав, що поняття «стиль» досі виявляється неоднозначним і таким, що розвивається. Це широка і містка культурологічна й історико-художня категорія, пов'язана міцними узами зі всіма аспектами людської культури й явищами життя. У якості критеріїв стильової єдності найчастіше виділяються найбільш характерні, зовні легко помітні формальні ознаки. У них відбиваються спільні для кожної історичної епохи принципи світосприймання і творчого мислення. Тобто поняття «стиль» можна віднести не лише до мистецтва, але до загального естетичного зрізу культури епохи, «стилю життя». Стиль має як матеріальні передумови (клімат, природне середовище, матеріали, технології будівництва), так і духовні (релігійні уявлення, світогляд, філософія, ідеологія, стиль життя).

3. Виявлено, що поняття «стиль» історично мінялося, і в наш час йому вже важко дати однозначне визначення. На сьогоднішній день визначень стилю існує безліч. Стиль можна розуміти як загальнокультурне явище, «стиль епохи», що відображає її ментальні особливості, і як єдність образної системи, що історично склалася в архітектурі і мистецтві, єдність методів і схожість композиційних прийомів організації форми, певну логіку сполучення функціональної організації плану й об'ємного рішення будівлі, його конструктивної структури та декоративних елементів. А еkleктика — антипод стилю — неначе припускає відсутність всього цього. Але архітектурна практика цього не підтверджує. У період еkleктики ХІХ століття, який розглядається більшістю дослідників, стильові рішення минулих часів або цитувалися досить буквально (археологічно), або перетворювалися на нові, усучаснені модифікації — «неостилі».

4. Встановлено, що існують найбільш широке і найбільш вузьке визначення стилю: стиль може розумітися не лише як формальна, зовні очевидна єдність («одноманітність стилеутворюючих форм»), але і як єдність смислового вмісту та робочого методу як «вираження принципів і форм художнього мислення і творчості, характерних для певного історичного періоду культури» (стиль епохи). Також стиль може розумітися як вираження в творчості неповторного індивідуального начала (стиль як «людина»).

На формування стилю впливають безліч чинників соціального, матеріально-технічного, інтелектуального і творчого характеру. В ньому завжди відбиваються найбільш характерні риси культури кожної історичної епохи, особливості її соціального устрою і базового світогляду.

Стиль може розумітися як:

- норма, канон, певний набір форм і композиційних правил їх поєднання;
- спосіб особливого образно-художнього вираження архітектурного змісту;



— «знак» (або система знакових форм), що несе певний соціокультурний зміст;

— «стиль епохи», що мимоволі відбивається у всіх її художніх і архітектурних творах;

— «стиль майстра», вироблений окремою творчою особистістю в процесі багатолітньої практики.

5. Розуміння стилю як виразного начала художньої форми з'явилося в епоху Просвітництва, далі розвивалося в епоху романтизму і найяскравіше виявилось в кінці XVIII — середині XIX ст. Розуміння стилю як «знаку» пов'язано з періодами нового звернення до античної традиції. До кінця XVIII — початку XIX ст., після отримання даних археології, художній стиль поступово перетворився на форму соціокультурної пам'яті, яка виражає естетичний ідеал своєї епохи, що фіксує його в часі і передає в майбутнє. У XIX столітті весь арсенал стилів, що історично сформувалися, став усвідомлюватися як певний «банк даних» для можливого вибору виразних засобів.

Людині середини XIX — початку XX ст., яка дивилася на мистецтво вже з відстані достатньої історичної перспективи, стилістичні відмінності дозволяли ідентифікувати витвір мистецтва з культурою певної епохи, в яку він хотів ментально перемістити глядача, щоб він асоціював з нею певні визначені етичні й естетичні цінності. Стиль у якості знаку виступав як набір впізнаваних іконічних образів, через які здійснювалося «відсилання» до певної історичної епохи і всьому її цінному для автора культурному змісту.

6. Між стилем і еkleктикою в архітектурі помічений діалектичний взаємозв'язок: стиль, що склався, незабаром виявляє тенденцію до еkleптики, а еkleктика, що виявляється на тлі стилю, — до нового стилеутворення. Можна висловити припущення, що в періоди прояву епістемологічних порогів в культурі еkleктика починала «проростати» на тлі пануючого стилю, який вже переставав відповідати культурно-мистецькій ситуації. Оскільки культурні ситуації були різними в різні історичні часи, то еkleктика, що

з'являлася в них, покликана була вирішувати різні актуальні завдання. Тоді цілком логічно виникає думка про різні типи еклектики, що виявлялися в різний історичний час. Саме у цьому і необхідно розібратися.

**Термін «історизм»**, яким багато сучасних дослідників замінюють термін «еклектика» для позначення архітектури 1830-х - 1890-х років, виявився спірним, а його професійне розуміння - досить обмеженим. Він з'явився в архітектурній теорії, коли термін «еклектика» був дискредитований тривалим упередженим і ідеологічно забарвленим ставленням до архітектури XIX століття

**Термін «романтизм»** прийшов з літературознавства і спочатку позначав явище суспільної свідомості, психологічний феномен, історичний тип культури або творчий метод. Категорія романтизму є міжвидовою. Романтична ідеологія виявлялася не тільки в кінці XVIII-го століття. Недавніми дослідженнями було встановлено, що вона втілювалася в багатьох стилях і стильових течіях в різні історичні епохи, в різних видах і жанрах мистецтва

**Поняття «ретроспективізм»** є пов'язаним з появою «неостилів» (відповідає поняттю «ревівалс» в західноєвропейському мистецтвознавстві). Є.І. Кириченко вважає, що ретроспективізм прийшов в архітектуру поряд з ідеєю модерну в кінці XIX ст., коли змішання архітектурних стилів в межах одного об'єкту вже зазнало критики

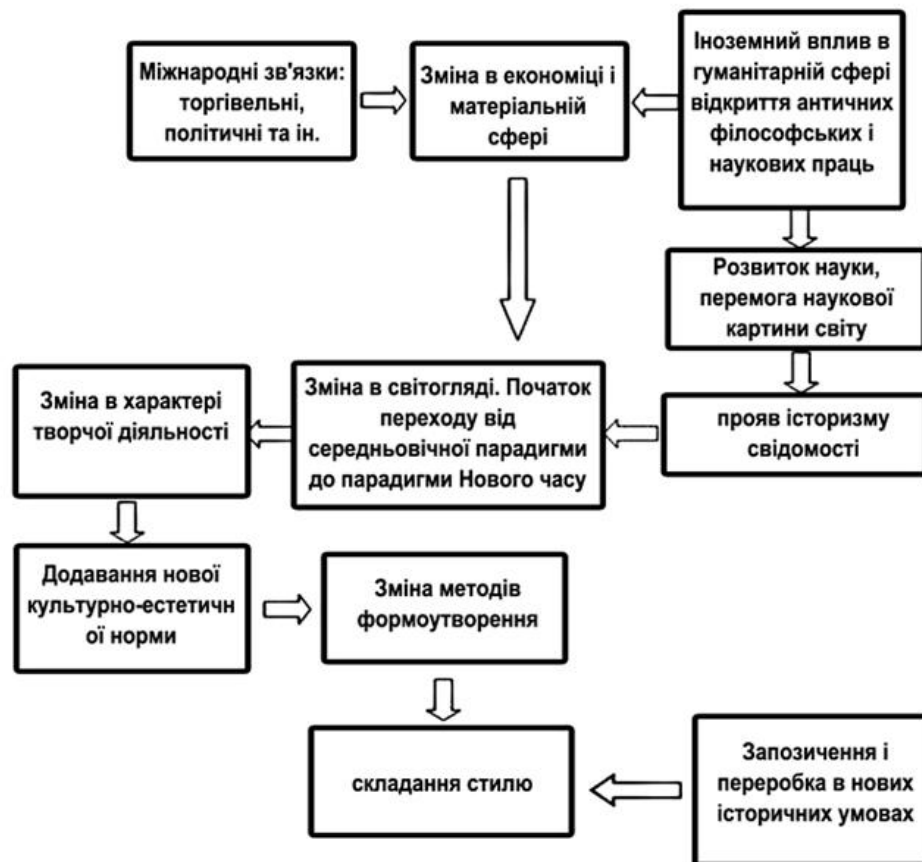
**«Рационалізм»** розуміється як пріоритет раціонального начала в архітектурі. Раціональний підхід в європейському мистецтві сходить до епохи італійського Ренесансу, коли діячі культури цієї епохи, звертаючись до теорій піфагорійців і неоплатоників, стали бачити в математиці ключ до таємниць світобудови

## Розділ 2 Термінологічний апарат, методика дослідження, формулювання гіпотези

108

Методологічна основа дослідження - принцип історизму в історико-архітектурному пізнанні. Використовується системний підхід, який дозволяє розглядати досліджуване явище в діалектичній системі зв'язків, які створюють його багатозарову структуру.

У процесі дослідження переглянуті усталені понятійні штампи, світоглядні кліше і раніше сформовані естетичні уявлення з урахуванням новітніх наукових результатів



Опора в дослідженні проводилася на основні положення діалектики як наукового методу пізнання.

Зміни в засобах архітектурного формоутворення розглядаються як результат відображення сучасного їм комплексу соціально-економічних і культурних процесів: змін способу життя, змін у сфері культури і мистецтва, появи нових функцій і технологій. У зв'язку з цим в соціальній ментальності виявлялися суперечності між старим і новим, традиційним і новаторським

Рис. 2.3.

## РОЗДІЛ 3

### ПРОЯВИ ЕКЛЕКТИЧНОГО ПІДХОДУ В АРХІТЕКТУРІ ІТАЛІЙСЬКОГО Й ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

#### 3.1. Причини і характер проявів еклектичного підходу в архітектурі італійського Ренесансу

Для того щоб зрозуміти причини змін, що відбувалися в мистецтві і архітектурі в епоху італійського Ренесансу, необхідно розкрити специфіку історико-культурного процесу в цілому: зрозуміти, як відбувався перехід від методів, що сформувалися в період Пізньої готики до методів роботи зодчих Ренесансу, які зміни у житті та свідомості цьому передували.

Архітектура Ренесансу формувалася не лише як художній феномен, але і (в першу чергу) як культурний. Майстри мистецтва й архітектури того часу будували свою альтернативу середньовічному минулому, яке зживало себе, і навряд чи вони розуміли, що створюють «новий стиль». Ось чому необхідно вивчати не стиль, що сформувався, а для розуміння його суті розгортати історичний процес генезису тою мірою, якою можливо.

Коли ми міркуємо у категоріях «стилю» або «еклектики», то часто забуваємо про те, що ці поняття з'явилися значно пізніше тих часів, коли йшли процеси їх утворення. Зміни принципів формоутворення, що відбувалися, мали свої причини, які були зумовлені особливостями розвитку культури. І кожного разу еклектика, що проявлялася, була наслідком вирішення певних завдань в області архітектурної практики. Тому важливо розібратися, як відбувався процес зміни архітектурної форми, і вона стала такою, якою ми її знаємо.

Розвитку феномену культури італійського Ренесансу сприяли зміни, що відбувалися не лише в Італії, але і в інших країнах Європи, з якими вона мала широкомасштабні зв'язки. Причини змін, що відбувалися в архітектурі, показані на Рис. 3.1. Вже з початку XIII ст., завдяки торговельному та культурному обміну, що зростав, стали відбуватися рішучі зрушення в

архітектурі, скульптурі й живописі Нідерландів, Німеччини; поступово склалися основи нової художньої системи. В Італії цим змінам сприяли наступні соціально-економічні і культурні передумови:

**Розвиток економіки і торгівлі.** Міста Італії лежали на торговельних шляхах, що зв'язували країни Середземномор'я, найбільші міста ісламського світу і Константинополь, на основі чого зміцніла їх економіка. Хрестові походи також сприяли торговельному сполученню держав Західної Європи і Венеції. Крах Візантії сприяв економічному розквіту міст Італії. Монгольська навала свого часу відкрила сухопутний шлях від Чорного моря до Китаю й Індії, внаслідок чого Італія випередила мусульманські країни, які раніше були лідерами у галузі міжнародної торгівлі.

З XII-го ст. більшість товарів Середземним морем перевозилися кораблями Венеції, Генуї, Пізи. З кінця XII ст. банкіри Флоренції позичали гроші англійському королю, він розраховувався шерстю, з якої ткали сукно. У Флоренцію також привозили сукно з Фландрії, обробляли, фарбували і продавали Франції. Крім того, розвивалося шовкопрядіння на основі шовку-сирцю, що доставлявся з Китаю і Монголії. Паралельно з міжнародною торгівлею розвивалися лихварство і банківська справа. Банкіри і купці з Лукки, Пізи, Сієни, Пістої панували на європейському суконному і грошовому ринках до середини XIII ст. Економічний розквіт міст призвів до зростання міського населення і його матеріального добробуту. Зі свободою торгівлі і підприємництва були пов'язані уявлення про свободу особистості, що з'явилися. У XIII ст. у Флоренції почався економічний підйом, активізувалося будівництво соборів, з'являлося більше будівель суспільного призначення. Населення виросло до 100 тис. чоловік. Флорентійці відкрили банківські контори в містах Англії і Франції.

**Початок змін у соціальному житті.** Активізація розвитку міської культури сприяла соціальним змінам, зростанню впливу верств, що утворилися: цехових ремісників, торговців, банкірів.

Поступово середньовічний стиль життя, заснований на безумовному приматі релігійно-міфологічної свідомості, став зазнавати зміни, середньовічна система цінностей втрачала свою актуальність. До того ж, з кінця XI — початку XII ст. стали відбуватися зміни у житті провідних європейських країн, активізація міжнародних контактів сприяла збільшенню обсягу знань про світ.

Перехід до міського способу життя, ремісничого, цехового і мануфактурного виробництва сприяли формуванню нових соціальних верств — бюргерства і купецтва, з'явилися грошове господарство і банківська справа. В обговоренні проектів будівництва і реконструкції міст брало участь місцеве населення. У містах стали виникати центри науки і мистецтва, незалежні у своїй діяльності від церкви.

В умовах італійських міст-комун, що бурхливо розвивалися, важливою була ідея «об'єднання» міського співтовариства для боротьби за спільну справу народу («*res publicum populi*»). У 2-ій половині XV і в XVI ст. купці і банкіри у містах-державах Італії стали інтенсивніше вкладати капітали в будівництво палаццо і церков.

**Політика.** Розвиток капіталістичних відносин на території Італії (а також Нідерландів, Південної Німеччини) вплинув на швидке зростання політично самостійних міст-комун, в яких йшла активна боротьба за владу між найбільш впливовими сімействами, постійна торговельна конкуренція і військове суперництво. На основі розвитку торгівлі і лихварства Флоренція зайняла провідне положення в Італії. У 1355 р. німецький король Карл IV визнав у містах Італії владу синьйорії (феодалів).

Політичні кризи призвели до того, що невеликі міста-комуні і маленькі князівства поступилися місцем великим регіональним державам — Венеції, Флоренції, Мілану, Неаполю. Величезна економічна могутність зосередилася у руках місцевих правителів, і Італія вступила у період відносної стабільності й благополуччя. У 1420-і — 1430-і рр. у Флоренції почався період активного

будівництва. В архітектурі стали переважати світські споруди — громадські будівлі, палаци, міські будинки.

**Зміни у свідомості людей.** Початок революційних процесів в європейській ментальності сходить до середини XI — початку XII ст., коли з появою експериментальної науки виникли протиріччя між результатами раціонального пізнання світу й «істиною релігійного одкровення». Середньовічне мислення не пояснювало явищ дійсності, а лише підтримувало усталені протягом віків релігійні догми. З появою університетів виявилось критичне ставлення до існуючого стану речей, відбувалися досить швидкі зміни у мисленні. Став формуватися новий, відмінний від середньовічного погляд на небо, землю та людину.

У Середні віки релігійні форми свідомості повністю підпорядковували собі особистісне начало у людині. Християнство вважало все земне, видиме недосконалим і таким, що необхідно подолати. Інтелектуальна культура будувалася на символічному тлумаченні біблійських текстів. Архітектура була їх семантичним аналогом, мистецтво — набором ілюстрацій до них. Далі церква все більше стала виступати у ролі світської сили, «спускатися» у світ, прагнучи перетворити його у «град Божий».

Паралельно зі зміною уявлень про макрокосм стали мінятися й уявлення про будову мікрокосму (макркосм і мікрокосм — «пара понять, що вживається у філософії і богослов'ї при зіставленні людини з навколишнім світом; використовується у рамках розділів вчень, що визначають і розкривають місце людини у всесвіті, як однієї з найважливіших її частин») [332].

Ренесанс віродив атомістичну теорію на основі поняття «імпульсу». На цій основі віродилася антична теорія вільного саморуху атома. Якщо вона справедлива, тоді відпадає уявлення про Бога як «первинного збудника» руху. З'явилося поняття про те, що у кожному атомі, здібному до саморуху, ніби знаходиться частка «божественної сили», яка змушує їх рухатися. Це вчення, що ототожнює Бога і світ, отримало назву «пантеїзм» на відміну від



«монотеїстичного» учення християнства. На його основі робився висновок про те, що будь-яка людина і держава можуть жити відповідно до власної волі й у житті панує не божественне провидіння, а випадок (цей висновок зробив Джордано Бруно). Це сприяло розвитку індивідуальної свідомості.

За людиною стала визнаватися свобода розпоряджатися собою, вона стала розумітися як «вінець природи», наділений безліччю творчих здібностей. Людина вперше усвідомила себе творцем всього нового. Апологетами і провідниками нової культурної парадигми були конкретні особи — діячі культури і мистецтва: філософи, поети, художники. Поступово сформувалася нова суспільна модель культури. У 1-е десятиліття XV ст. почався масовий ідейний рух за нову культуру. Флоренція була лідером цього руху. Там склалася нова соціальна група інтелігенції з різних соціальних верств — від аристократів до купців і середнього пополанства. В університетах з'явилися кафедри риторики, античної і нової літератури й мови, етики, діалектики.

**Філософія.** «Відродження філософії на основі античності супроводжувалося заміною догматизованого Середньовіччям Аристотеля на авторитет Платона» [333, С. 167 — 168], праці якого стали вивчатися у Флорентійській Академії, створеною Козімо Медічі (1389 — 1429), в основу якої були покладені ідеї неоплатонізму. Далі розвитку гуманітарних ідей літератури, філософії науки і мистецтв у Флоренції сприяв його онук Лоренцо Медічі (1449 — 1492), вихованець філософа-гуманіста Марсіліо Фічіно (1433 — 1499). «Платонізм надавав сприятливу можливість поступового переходу від суто теологічного пояснення буття до більш реалістичних космологічних і натуралістичних інтерпретацій» [333].

У розвитку філософської думки епохи Відродження виділяються три періоди:

1. Гуманістичний (антропоцентричний), пов'язаний з пробудженням інтересу до людини в її відносинах зі світом;

2. Неоплатонічний, пов'язаний з постановкою широких онтологічних проблем;

3. Натурфілософський, пов'язаний з відродженням філософії природи як розумного начала.

**Неоплатонізм.** Праці Арістотеля і Платона стали відомі в Європі починаючи вже з XII ст. завдяки вченим арабам, євреям і візантійським грекам. Античний неоплатонізм спрямовувався на пояснення «правильності космічного кругообертання, круговороту речовин і душ у природі». Середньовічний — націлювався на формування теорії «абсолютної особистості», що існує вище за всяку природу». Неоплатонізм пізньої античності (III-тє ст.) включав елементи учень Арістотеля, Платона і Піфагора. Вчення Платона надавало онтологічний статус «універсаліям», «ідеальним зразкам». Геометризм, що спирався на вчення Піфагора, вважався у Платона засобом, що максимально зближує світ ідей з тілесним світом. Відкриття Піфагором математичних закономірностей музичної гармонії стало передумовою подібних пошуків у пластичних мистецтвах і архітектурі. Вважалося, що з переходом до використання раціональних методів творчості стане можливим наближення до «ідеального зразка» (хоча він за своєю суттю є принципово недосяжним). Це викликало прагнення до створення канонів, правил, на які необхідно спиратися у мистецтві й архітектурі, завдяки чому створювалася стійка формальна єдність — стиль. Тобто «ідея архітектурного стилю» була як раз у дусі вчення Платона. На основі вчення Платона і Піфагора архітектура раннього Середньовіччя і наступної за ним романіки звернулася до використання простих геометричних тіл, використовуючи їх як символи основ світобудови. Використання геометрії у якості художнього засобу пов'язувало середньовічну архітектуру з античністю, яка у ту епоху свідомо відкидалася.

Вчення ж Арістотеля вважало реальним лише одиничні об'єкти, самі речі, а універсалії — такими, що існують після речей. Його вплив переважав у період схоластики. Форми готичних соборів сприймалися як певний текст (у

дусі номіналізму). В епоху проблема створення стилю знаходить актуальність як теоретична. Позиція Арістотеля, протилежна до позиції Платона, створювала те внутрішнє протиріччя, яке забезпечило багатовікову еволюцію класичної традиції [334].

«Антропологічний неоплатонізм» Ренесансу включав елементи вчень і Платона, й Арістотеля, але вже не механічно, за традицією Середніх віків. У Флорентійській Академії прагнули ствердити і піднести не ідеальний «недосяжний ніколи», а матеріальний світ. З'явилося поняття Природи, що розвивається за своїми власними законами. Світ був визнаний матеріальним і безмежним, внутрішньо одушевленим. Бог став мислитися як розчинений у природі «першодвигун», що штовхає її до розвитку [335].

Новий неоплатонізм прийшов до розуміння єдності істини у всіх релігіях і філософіях, пантеїстичності Космосу і особливої функції у ньому людини, призначення якої — різними способами осягати істину. На основі відродження вчення Епікура чуттєве сприйняття стало вважатися основою життя і мистецтва. Реальний світ осмислювався як єдино доступний розумінню і вивченню.

Поєднання вчень Платона і Арістотеля в епоху Ренесансу призвело до того, що ідея створення нового стилю з'єдналася з ідеєю можливості його розвитку і жорсткі середньовічні канони були відкинуті. Тепер стало можливим здійснення права художника на оновлення творчої манери.

**Натурфілософія.** На основі нового звернення до праць Арістотеля і Платона сформувалася натурфілософія італійського Ренесансу. Пізніше були зроблені переклади праць античних філософів-досократиків, які не спиралися на міфологічне мислення. Однією з основних ідей культури античності була ідея визнання «тілесності» людини, тоді як у Середні віки тіло вважалося лише «темницею душі».

Принципову пізнаваність світу за допомогою розуму через сприйняття органів чуття обґрунтував Леонардо да Вінчі, а за ним — представники натурфілософії Дж. Кардано, Б. Телезіо, Ф. Патріці, Т. Кампанелла,

Дж. Бруно. Наукові і технічні досягнення XVI ст. стали передумовами подальшого злету філософської думки раціоналізму в епоху Просвітництва.

**Початок боротьби релігійного і наукового світоглядів.** Завдяки впливу античної і прогресивної мусульманської літератури з кінця XI — початку XII ст. намітився світоглядний поворот: гуманістичне начало в ідеології поступово посилилося, відбувався поступовий перехід від релігійних ідеалів до загальнолюдських, який означав не лише дискусію про співвідношення віри і розуму, але і нові підстави пізнання, опору на спостереження і досвід.

Філософські концепції співвідношення віри і розуму змінювалися впродовж Середніх віків на діаметрально протилежні. Квінт Тертулліан (близько 155/165 — близько 220/240 рр.) вважав, що віра виключає розум і не потребує його [336]. Аврелій Августин (354 — 430) вважав, що віра і розум — два різні види мислення, які не виключають, а доповнюють один одного. Завдання розуму — прояснювати істини, які дає йому віра [337]. Цей важливий постулат потім вплинув на течію італійського гуманізму, яка затверджувала віру через людський розум.

Роль розуму в обґрунтуванні релігійних догм відстоював П'єр Абеляр (1079 — 1142), який говорив: «розумію, щоб вірити» [338]. Між філософією і релігією немає нічого спільного, вони незалежні одна від одної. Ісламський філософ Ібн Рушд (Аверроес) (1126 — 1198) виклав концепцію «подвійної істини»: незалежності істин розуму від істин релігії. Раціональне й емоційне начала у пізнанні були розведені [9]

Роджер Бекон (1214 — після 1292) вважав, що синтез віри і знання неможливий. Знання відкидає містичну природу віри, лише дані, отримані за допомогою математики, є достовірними, тому лише за її допомогою можна перевіряти дані всіх інших наук [9].

Тома Аквінський (1225 — 1274) відновив арабську теорію двоїстості істини, говорив про протистояння сфери філософії і сфери релігії. Істини науки й істини віри не можуть суперечити одна одній; між ними існує

гармонія [339]. Засновник падуанської філософської школи П'єтро д'Абано (1250 — 1316) написав трактат «Примиритель розбіжностей філософів і лікарів», в якому чітко розділив сфери науки і віри та заперечував можливість створення світу ні «з чого» [9].

Таким чином, ще у Середні віки була закладена філософська основа для розмежування сфер науки і релігії, й була усвідомлена можливість людини пізнавати і змінювати навколишній світ.

З появою університетів розум став усвідомлюватися як найвища цінність людини, почалася розробка основ безрелігійної філософії. На початок XIV-го століття вже багато мислячих людей визнавали те, що в основі пізнання повинні лежати не чуттєве сприйняття, а раціональні докази. Теорія «двох істин» була розповсюджена у XIII — XIV ст. Англійський філософ Вільям Оккам (1285 — 1347) висловив думку, що між вірою і розумом існує прірва, вони мають різні сфери вживання [340].

Німецький філософ Микола Кузанський (1401 — 1464), піднімав питання про місце людини у світі, вважав її «малим космосом», здатним охопити світ силою свого розуму [341]. Натурфілософ Б. Телезіо (1509 — 1588) ратував за природне і вільне дослідження законів природи на основі сенсуалізму (чуттєвого пізнання) [9]. Ці нові філософські погляди сприяли становленню експериментальної науки.

Пробудження інтересу до римської античності. В епоху Відродження знов (вперше з часів античності) стало необхідним історичне мислення, на основі якого у кінці XVII ст. сформувалася ідея прогресу. Пізніше, в епоху Просвітництва було сформульовано поняття всесвітньої (або загальною) історії, а в якості її суб'єкта розглядалося людство. Теоретики загальної історії намагалися знайти фундаментальні закони історичного розвитку, які б не тільки пояснювали минуле, але і передбачали б майбутнє [342]

---

Поява нових соціально-економічних умов сприяла кризі середньовічної релігійної свідомості, тому були потрібні інші підходи до пояснення реальності. У суспільній свідомості проявилися демократичні начала, стали

відроджуватися й ідеалізуватися образи античного минулого — «грецького поліса» і «римської республіки», популяризувалися погляди давньоримських філософів: Епікура, Квінтіліана, Сенеки, Амміана Марцелліна, Петронія, стали вивчатися твори Цицерона, Лівія, Саллюстія. Тобто, прагнучи у майбутнє, мислителі й художники звернулися до минулого.

Декілька культурних діячів Флоренції наново відкрили і продовжили античну греко-римську традицію, різко відкинута у період раннього Середньовіччя. «Ренесанс вів боротьбу проти Середньовіччя в одязі античності», подібно до того, як «виступаючи проти батька, син шукає підтримки у діда» [343]. У становленні нових поглядів зіграло велику роль книгодрукування, що з'явилося у середині XV ст. Пробудження інтересу до античності сприяло виникненню культурної течії гуманізму, на базі якої сформувався новий світогляд. Ідеалом гуманістів став образ «нової людини» — заповзятої, ініціативної, такої, що самостійно будує своє життя, у своєму найвищому втіленні — титана думки і справи [344, 345].

Гуманісти спиралися на праці Цицерона, який розумів під гуманізмом принцип виховання знатного римлянина за грецьким зразком [346].

Першими діячами культури, що обернули свої погляди у бік римської античності були поети Данте Аліг'єрі (1265 — 1321) і Франческо Петрарка (1304 — 1374). «Данте поклав початок тому по-новому змістовному «діалогу» з античним світом, який протягом подальших трьох століть став однією з найважливіших особливостей гуманістичної італійської культури». [347]. Петрарка відвідав Рим у 1337 р. — під час його глибокого занепаду — і у низці листів висловив свої враження від минулої величі цього міста. [348]. Він став закликати до вивчення античної історії Італії з тим, щоб сприяти відродженню її минулої слави і самого Риму як найвеличнішого міста світу, під егідою якого могла б об'єднатися вся Італія. Інші культурні і політичні діячі (Кола ді Рієнцо, фра Вентуріо, Дж. Боккаччо, К. Салютаті та ін.) закликали покінчити з анархією у Римі, відродити його колишнє культурне значення і духовну славу. Це означало спробу «повернутися до свого

древнього доброго порядку», тобто до суспільного устрою республіканського типу.

Канцлер Флоренції Леонардо Бруні (близько 1370 — 1444) — гуманіст, прибічник активного соціального життя, відстоював ідею активного розвитку особистості. Був переконаним республіканцем і автором творів «Історія Флоренції», «Життя Данте», «Життя Петрарки». Вивчав античні політичні теорії й історію грецьких міст-держав. «Майже у всіх своїх роботах при доказі тих або інших тез Бруні апелював до античного історичного й філософського досвіду, будь-яка з його праць пронизана античними ремінісценціями; він був одним з перших перекладачів грецьких філософських творів на латинську мову [349].

Так створювалася нова ідеологія, яка була протиставлена сталій середньовічній. Тепер потрібно було замінити колишній церковно-схоластичний культурний ідеал новим, орієнтованим на образ Давнього Риму, який уявлявся гуманістами як ідеальна держава, — у його культурній спадщині всіляко підкреслювалися риси, гідні наслідування. Поступово римська античність стала розумітися як символ всього правильного. У рамках нової ідеології стали вивчатися латинська і грецька мови та біографії знаменитих римлян, які замінили собою колишні церковні авторитети. Поступово відбулася відмова від схоластичного розуміння терміну «персона»: вона вже перестала розумітися як «субстанція» (онтологічно), а стала описуватися у термінах історичних (К. Салютаті, Л. Валла) [350]. Складалося ставлення до людини як до розумного індивіда.

Світогляд, що зароджувався, шукав вираження в архітектурі й знайшов собі опору у вивченні археологічної античної спадщини, яка стала джерелом засобів для формування нової архітектурної мови. Свідомий вибір цих засобів і був за своєю суттю еkleктикою. У зверненні до архітектури античності виявилася історична свідомість цієї епохи. Національне минуле стало усвідомлюватися як джерело культурних смислів. Завдяки гуманістам з'явилося поняття «пам'ятка історії». Дж. Боккаччо у 1350-і рр. писав, що

історія має пізнавальний смисл, фіксує і передає у майбутнє вічні начала всесвіту. У цьому їй полягали основи свідомого вибору (еклектики) матеріалу для його подальшої творчої переробки і формування нової архітектури, яка відповідала новій ідеології.

Провідні діячі мистецтва й архітектури Флоренції Донателло (Дonato ді Нікколо ді Бетто Барді, близько 1386 — 1466 pp.) і Філіппо Брунеллескі (1377 — 1446) почали вивчати давньоримські розвалини. У той час, коли в інших країнах Європи ще продовжувалася готика, в Італії вже з'явилися перші наукові роботи, які намагалися сформуванати теоретичну і практичну основу нового мистецтва. Першими були трактат Ченніно Ченніні «Книга про мистецтво», який мав практичну спрямованість, і трактат Л. Гіберті «Коментарі», в якому викладалася історія мистецтва античної давнини і сучасної авторів Італії [348].

У мистецтві стали з'являтися нові теми, сюжети і художні засоби, джерела яких відносяться до римської античності. Колекції численних антиків зберігалися на віллах, створюючи специфічне історично забарвлене середовище, де гуманісти збиралися для проведення своїх діалогів [351].

На зміни у мистецтві вплинули також міжнародні зв'язки. У будівельній справі Італії ще у X — XII ст. брали участь візантійські архітектори, які спостерігали за будівельними роботами (про це писав Вазарі). На території Італії відбувався постійний міжнародний обмін досвідом і майстрами, оскільки впродовж всього Середньовіччя вона була ареною безперервної політичної боротьби і побувала під владою остготів, візантійців, лангобардів, франків, її південні частини з античних часів займали грецькі колонії, у Середні віки там виникли також вільні міста. У 828 р. Сицилія була захоплена арабами, вони здійснювали набіги на Південну Італію і Рим. З 774 по 1056 pp. Італія була у складі імперії Карла Великого. З 962 по 1806 pp. вона входила до складу Священної Римської імперії німецької нації, яка також охоплювала території Німеччини, Бургундії, Чехії. Неаполітанське королівство, що існувало в XII — XIX ст., було створено з конгломерату лангобардських



князівств, що залежали від Візантії. З 1266 р. Неаполь став резиденцією Карла Анжуйського, який захопив Сицилійське королівство. З 1282 р. це королівство підпадало під владу короля Педро II Арагонського. Така ситуація створювала сприятливі умови для прояву архітектурного еkleктизму. Крім того, здавна притаманна Італії «манера «черпати звідусіль», про яку говорив ще Цицерон, призводила і до ментального еkleктизму, що робив можливим з'єднання протилежних речей у цілісному світовідчутті епохи італійського Ренесансу.

Для оздоблення церков, що будувались у Флоренції, часто запрошувалися візантійсько-грецькі живописці. У ті часи живопис і архітектура вважались ремеслом, художники входили до ремісничого цеху столярів та каменярів і навчалися з підліткового віку при майстернях живописців. Крім того, обов'язковою частиною освіти для них була «творча подорож», найчастіше в інші регіони та країни, що сприяло обміну досвідом майстрів різних країн [352]. Через усталені торговельні шляхи міжнародні зв'язки Флоренції пролягали від Візантії до Франції. З середини XIII ст. увійшла до моди французька школа «полум'янистої готики», в якій вже почали з'являтися виразна динаміка фігур і вираження почуттів на обличчях персонажів, що зображувались. Купці привозили французькі картини у Флоренцію. У роботах скульпторів Нікколо (близько 1220 — між 1278 і 1284) та Джованні (близько 1250 — близько 1315) Пізано виявився вплив сучасної їм французької, а також античної пластики, з якою вони познайомилися на півдні Італії. Художник Чімабуе (Ченні ді Пепо) (близько 1240 — близько 1302) вчився у Франції і у своїх роботах поєднав французький «динамічний» стиль з візантійськими образотворчими нормами, що існували в Італії. Зображення людей стали більш реалістичними, характерними. Зображення Джотто, учня Чімабуе, на відміну від середньовічних, були більш реалістичними і підкреслювали природну красу людського тіла. Через торговельні зв'язки мистецтво Італії, у свою чергу, вплинуло на мистецтво Нідерландів.

Зміни, що відбувалися у житті та мисленні у XIV — XV ст., вплинули на характер творчої діяльності — він набував усе більш індивідуального, неканонічного характеру. Нова історизована свідомість хотіла бачити себе «в осередді часів». Але форми минулого використовувалися в архітектурі не механічно, а з метою пристосування їх до актуальних соціальних завдань. Центри міст і будівлі середньовічної стилістики реконструювалися вже з урахуванням нових (гуманістичних) ідей, достатньо віддалених від завдань архітектури часів Римської імперії, тому була потрібна творча переробка запозичених форм, створення нових прийомів формоутворення.

### **3.2. Особливості постадійних змін в прийомах архітектурного формоутворення в епоху формування італійського Ренесансу**

Прийоми змішання елементів різних архітектурних стилів існували в Італії ще у Середні віки. Прикладом може служити будівля Оспедале Маджоре «Ка Гранда» в Мілані (арх. А. Філарете, 1456 р.) на фасаді якої присутні елементи готики — здвоєні стрілчасті арки у віконних отворах, обрамлених декоративним наличником стрільчастого ж контуру (Рис. 3.2). У першому поверсі на цю систему накладається декоративна аркада півциркульного контуру, що спирається на потужні півколони композитного ордеру, які за формою є сумішшю колони готичного типу з рослинними елементами й римсько-коринфського ордеру.

З початку 1430-х рр. архітектори стали проводити багаторічні дослідження й обміри залишків давньоримської архітектури. У них з'явилася ідея їх вивчення, систематизації і подальшого використання. Трактат Вітрувія вийшов латинською мовою у 1484 — 1486 рр. з ілюстраціями, зробленими на основі наявних обмірів залишків давньоримських будівель, які, проте, були зроблені вже після смерті Вітрувія. З початку XV ст. фасади старих середньовічних базилік стали декоруватися накладними композиціями, створеними вже на основі використання форм давньоримських ордерів, за допомогою чого вигляду будівель став надаватися більш світський характер.

Про «археологічний» підхід до архітектури у XV ст. говорить і той факт, що при зведенні нових будівель розділялися витрати на основний об'єм, який призначався для забезпечення міцності, й витрати на їх зовнішнє оздоблення.

Прототипи подібних «накладних» композицій можна знайти, наприклад, у Флоренції у місцевих варіантах середньовічної архітектури, в якій у XII — XIII ст. використовувалися не римські, а візантійські та готичні форми. Це свідчить про те, що архітектура раннього флорентійського Відродження, не дивлячись на захоплення античністю, все ж розвивалася, спираючись на продовження місцевої середньовічної традиції: «Коли ж у XIV ст., завдяки Поджо і Петрарці, античність знову завойовує собі визнання, архітектурі не доводиться вдаватися до корінної перебудови: вона так само легко робиться римською, як раніше була готичною, — змінюється лише її оболонка» — писав О. Шуазі [353].

У Середні віки процес архітектурної творчості порівнювався з актом божественного творіння: художник, імітуючи природу, повинен був виходити з основних геометричних фігур, які лежать як в основі всієї Світобудови в цілому, так і її окремих форм та явищ [354]. У романському та готичному стилях структуру твору визначали досить прості геометричні побудови, які походили від римських і візантійських пропорційних канонів. Структура собору порівнювалася зі структурою людського тіла. У цьому втілювався віддалений вплив культури античності. Але образ людини втратив індивідуальність, став усередненим. У графічних роботах майстра Віллара де Оннекура (бл. 1195 — бл. 1266 рр.) узагальнено досвід багатьох середньовічних майстрів-практиків: геометричні побудови всіх форм робилися на основі базових фігур (квадрата, трикутника, кола, зірки).

Середньовічна традиція все ж продовжувала впливати на творчий процес. Поїздки молодих майстрів, замальовки архітектурних фрагментів — цей середньовічний метод навчання зберігся у професії надовго. Постійним джерелом для практики був європейський «довгобуд» готичних соборів, деякі з яких були закінчені лише у XIX ст. Такий метод навчання сприяв

поширенню еkleктизму як методу роботи. На основі археологічних знахідок й обмірів руїн Стародавнього Риму зацікавлені у створенні нової архітектурної мови автори стали створювати графічні архітектурні фантазії, використовуючи мову античної пластики, але вже з урахуванням нових вимог, пов'язаних з культурою гуманізму [355]. На цій основі створювалися «ідеальні проекти» — такими геометрично правильними у плані і на фасаді мислилися нові споруди.

Сприятлива економічна ситуація, що склалася у Флоренції після перемоги над Міланом, сприяла активізації будівництва. Архітектори з простих ремісників, членів будівельних цехів поступово стали перетворюватися на шанованих і добре оплачуваних авторів, що конкурували між собою. Стала усвідомлюватися цінність індивідуальної майстерності. Деякі архітектори виходили з цехового об'єднання і наймалися працювати при дворах королів або у садибах багатих світських замовників. Так було покладено початок впливу архітектури італійського Ренесансу на архітектуру європейських країн. Спочатку пошуки велися чисто емпіричним шляхом і втілювалися у живій практиці. З середини XV ст. стали з'являтися теоретичні трактати і практичні розробки в області ордерів і нової архітектурної типології. На початку XV ст. став помітний поступовий перехід до нової системи формоутворення.

Затвердження гуманістичних ідей і перехід до нових методів формоутворення супроводжувалися досить швидкими змінами, що відбувалися у соціальному житті, економіці, політиці, культурі. Поступово середньовічні життєві уявлення втратили сенс. На основі звернення до римсько-античних джерел стала утворюватися нова, світська за своїм характером література, з'явилися зміни у тематиці скульптури. Після цього стали помітні зміни в архітектурі й живопису. Мистецтво стало відходити від середньовічних канонів і наблизилося до вирішення актуальних для культури гуманізму завдань. Зміни, що відбувалися у практиці, закріплювалися у теоретичних трактатах, які спочатку мали чисто прикладний характер. З

появою книгодрукування кількість трактатів постійно зростала, якість ілюстрацій покращувалася, що дозволяло ширше розповсюджувати і робити наочними нові творчі методи у мистецтві й архітектурі. Здобуті археологічним шляхом античні форми стали об'єктом вивчення і матеріалом для подальшої творчої інтерпретації, на основі якої були розроблені нові принципи і прийоми формоутворення. Відроджена архітекторами Ренесансу давньоримська ордерна система з 1420-х років була вдосконалена і перетворена на культурний знак. Причини змін у культурі та мистецтві Італії показані на Рис. 3.3.

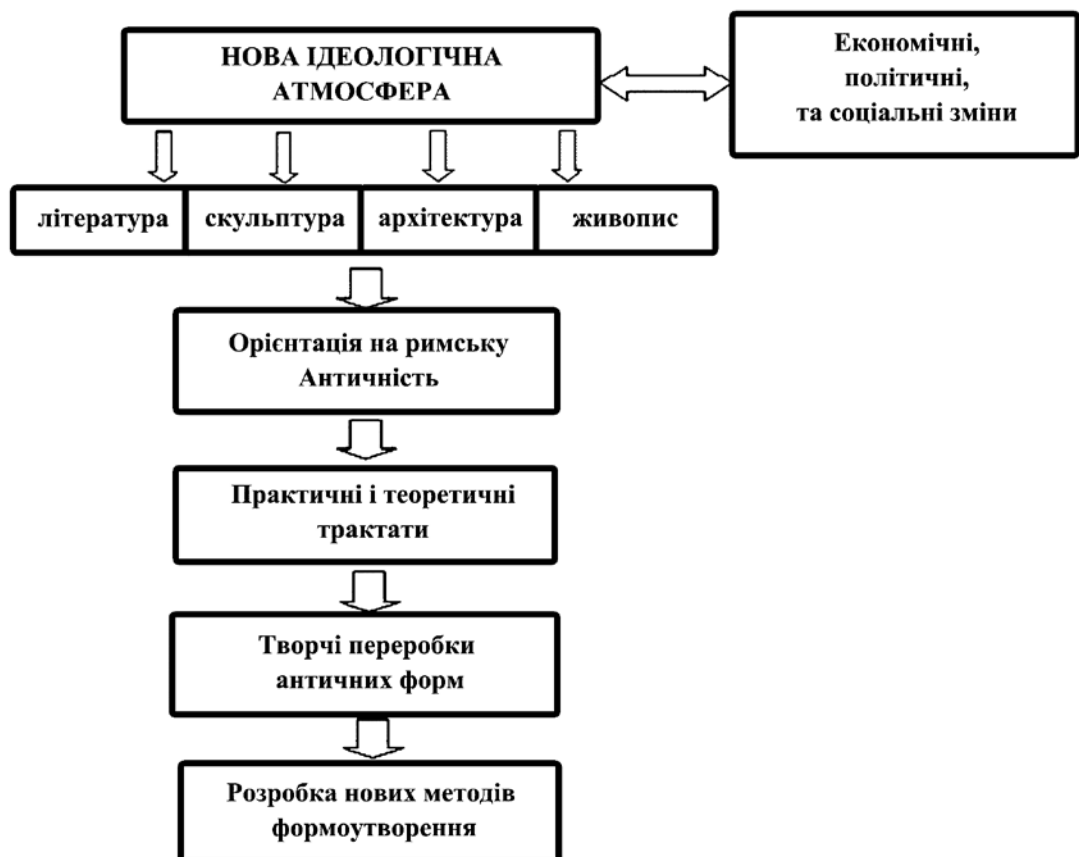


Рис. 3.3. Вплив соціально-економічних змін на зміни в мистецтві Італії (XII – XVI ст.)

Робота з формою в архітектурі вийшла на перший план, виникла архітектурна термінологія. У культуру Ренесансу прийшло поняття «евритмія», запозичене з трактату Вітрувія [355]. Ще раніше про неї говорив Платон. Цей термін спочатку означав «узгоджені рухи під музику». В архітектурі евритмія виразилася у принципі узгодження всіх частин споруди, як у плані, так і на фасаді. «Симетрія» як сумірність усіх частин тіла відображалась у математично правильних пропорційних співвідношеннях. Вивірені у золотому співвідношенні пропорції були застосовані ще у давньогрецькій скульптурі Дорифора, яка отримала назву «канон Поліклета», також їх можна знайти у роботах скульптора Фідія з Афін (450 — 430 рр. до н. е.). Таким чином, італійська культура початку XV ст., що спирається на ідеї гуманізму, повернула людському тілу античний зміст історичної і культурної категорії [357] (Рис. 3.4.)

Процеси, що почалися в епоху італійського Ренесансу, природньо виростили з практики XII-го — XIII-го ст., коли у свідомість вже закладалися уявлення про цінності, описані в античних трактатах, що потрапили до Європи з візантійських і арабських джерел, оскільки «...при найближчому розгляді завжди виявляється, що саме завдання виникає лише тоді, коли матеріальні умови його вирішення вже є у наявності, або, принаймні, знаходяться у процесі становлення» [358]. Прослідковується також зв'язок пропорційних будов епохи Ренесансу з середньовічною схоластиком, яка бачила містику в абстрактній геометрії, «диві золотого співвідношення» і знаходженні середнього геометричного як такого. Відродження використовувало цей метод вже не у схоластичній теорії, а в реальній архітектурній практиці.

Ідея вживання пропорційних співвідношень в архітектурі полягала у ментальній аналогії мистецтва і природи, переконанні у тому, що у природі все підпорядковано точним співвідношенням. Очевидно, що у XV-му ст., коли вже сформувалася математична теорія мистецтва, «канон Поліклета», розроблений у V ст. до н. е. в епоху старогрецької Класики, став свідомо застосовуватися в архітектурі (Леонардо да Вінчі зафіксував його у роботі

«Polykleitan Canon», Мікеланджело — у фігурі Давида). У 1509 р. у Венеції була видана книга Луки Пачолі «Про божественну пропорцію» («De divina proportione»), написана у 1497 р. У ренесансній архітектурі у порівнянні з античним і середньовічним зодчеством, де пропорції будувалися безпосередньо на будівельному майданчику і були засобом організації роботи артілі, вони набули числового вигляду. Завдяки цьому пропорційні побудованні стали слугувати засобом впорядкування форми та всіх її елементів в цілому, особливо після появи проектних креслень, створення яких із застосуванням пропорційних побудов значно полегшувалося.

Архітекторами італійського Ренесансу постійно велися розробки нових типів будівель: великих храмів, капел, багатопверхових міських палаців (палаццо), замських вілл, ратуш, будинків гільдій, виховних будинків, бібліотек із застосуванням нових методів формоутворення на основі творчої переробки елементів давньоримської архітектури [359].

Першим архітектурним твором Ренесансу вважається Виховний будинок у Флоренції, який був побудований Ф. Брунеллескі у 1419 — 1445 роках. Нова суспільна функція тут набувала сенсу у рамках культурного руху гуманізму. В архітектурному вирішенні цієї будівлі використовувалися середньовічні композиційні прийоми, традиційні для житлових будівель і монастирських комплексів, у структурі яких основне місце займав внутрішній дворик, обрамлений по периметру легкими арковими портиками. Але застосовані Брунеллескі архітектурні форми, закладені у проект розміри елементів і пропорційні співвідношення всіх частин вже надавали йому архітектурний вигляд значної громадської будівлі, що займає чільне місце на одній з основних площ міста. В основу планувального вирішення був покладений великий квадратний двір, від розмірів якого, як з'ясувалося при проведенні пропорційного аналізу, були отримані для всієї споруди відрізки, зв'язані між собою співвідношенням «золотої пропорції» (Рис. 3.4)

Золоті пропорції, застосовані Брунеллескі для узгодження всіх частин, виявляються також на фасаді Капели Пацці. «Брунеллескі надав своїй

архітектурі риси, які більшою мірою були притаманні грецькому віку еллінізму, ніж римлянам в епоху імперії» [360].

Ордерно-аркадні портики, восьмигранні куполи стрілкового контуру, базилікальні плани храмів застосовувалися на території Італії ще у XI — XII ст.

Аркада Брунеллескі — це аркада, змінена шляхом вставки між капітеллю колони і п'ятої арки додаткового елемента — кубічного за своєю формою фрагмента ордерного антаблементу. Він візуально підвищував п'яту арок і одночасно слугував імпостом для їх опори. Такий прийом не зустрічався в архітектурі Стародавнього Риму, але з'явився в аркаді специфічного накладного фасаду XV століття в базиліці Сан Доменіко в Badia Fiesolana — старому монастирі, побудованому у XI столітті у місті Ф'єзоле (на північний схід від Флоренції) (Рис. 3.5).

Ф. Брунеллескі вчився і працював так само, як й інші майстри його часу, подорожуючи і знайомлячись з будівельною практикою. З 1430-х років протягом двадцяти років він вивчав пам'ятники архітектури античного Риму, і, у той же час, переробляв форми і конструкції з місцевого флорентійського архітектурного арсеналу [361]. Такий метод роботи за його суттю можна назвати еkleктичним, хоча в ті часи поняття архітектурної еkleктики ще не існувало. Будучи учасником гуртка флорентійських гуманістів, Брунеллескі намагався антикізувати колишні середньовічні архітектурні форми, перш за все тим, що змінював їх пропорції, роблячи більш наближеними до пропорцій людського тіла, оскільки саме архітектура представлялася у колі гуманістів одним з засобів побудови нової соціальної організації. Таким чином, аркади Брунеллескі не були чимось абсолютно новим — вони були вдосконаленим варіантом більш ранніх за часом середньовічних аркад, що широко застосовувалися на території Італії. У творчості Брунеллескі також був продовжений прийом декорування поверхонь накладними ордерними формами, запозиченими з архітектури Стародавнього Риму. Темнішим кольором на світлому фоні стін виділялася змальовувана ордерна система:



пілястри, арки, «кесони» циліндричних склепінь, ребра куполів, а також декоративні елементи: несправжні ніші, медальйони з керамічними рельєфами. Ці елементи надавали інтер'єру укрупнений і, в той же час, цілком людський масштаб, а крім того, вони створювали враження реального конструктивного каркаса.

Прототипи архітектурних форм, що застосовувалися Брунеллескі, виявляються в архітектурі давньоримських провінцій, Візантії, середньовічного Ірану. Що стосується конструкцій і форм восьмигранного куполу над середохрест'ям храму, то вони існували ще у романській архітектурі епохи Каролінгов. «Якщо розглянути першу значну роботу Брунеллескі — купол собору Санта-Марія-дель-Фйоре у Флоренції, то можна з упевненістю сказати, що подібні восьмигранні куполи не були у той час новиною у церковній архітектурі Італії. Цей тип конструкції, як вказує Огюст Шуазі, зовсім «не створений Брунеллескі. Щоб знайти зразок його, досить було перейти соборну площу і вдивитися у склепіння Баптистерію; там вже більш ніж століття існував купол зі стрілчастим контуром, що складався з двох оболонок, зв'язаних між собою». <...> Ідея подвійного куполу з порожнечами усередині належить, мабуть, іранцям. Найбільш давнє використання його на Сході, наскільки нам відомо, зустрічається у мавзолеї Солтаніє (Іран), що відноситься до XIV ст. Вся сукупність його дуже досконалих прийомів свідчить про надзвичайно древній досвід іранців; без жодного сумніву, архітектори Флоренції і Болоньї створили куполи своїх соборів за іранським типом. <...> У цей час Азія вже перестала бути легендарною країною — Марко Поло та інші, менш відомі мандрівники, зуміли проникнути до Ірану і навіть до Індії» [353]. Східне походження має, мабуть, і тип кладки «в ялиночку» внутрішнього (цегляного) куполу собору у Флоренції. Така кладка була типовою для цегляних склепінь «балхі», що застосовувалися у Стародавній Месопотамії і середньовічній архітектурі Середньої Азії [362].

Різні типи куполів, які Брунеллескі впроваджував в архітектуру, були подальшим розвитком більш ранніх візантійських і готичних конструкцій. Тип цегляної кладки, покладений в основу внутрішнього (підтримуючого) куполу собору Санта-Марія-дель-Фйоре у Флоренції, він міг також побачити на розвалинах Риму. До початку професійного архітектурного вивчення римських розвалин і пам'ятників античні мотиви спостерігалися безпосередньо у Флоренції, де вони були присутні у ранньосередньовічних і візантійських спорудах у трансформованому для християнської архітектури вигляді (приклади: романські храми — церква Св. Апостолів, Сан-Міньято-аль-Монте, Баптистерій у Флоренції та ін.). Накладні аркади на глухій стіні XII ст., що мають стрілчастий готичний контур можна і сьогодні побачити у Флоренції.

У проектах флорентійських церков Сан-Лоренцо і Санто-Спиріто Брунеллескі повернувся до плоскої кривлі стелі головного нефа, характерної для ранніх християнських базилік Риму і Равенни.

Дуже характерним для раннього Ренесансу був проект ансамблю меморіального комплексу сімейства Медічі при церкві Сан-Лоренцо з прибудовою нової бібліотеки, виконаний Мікеланджело (Рис. 3.5). Автор зробив декілька варіантів архітектурного рішення, застосувавши прийом накладення на стіну типового для архітектури Стародавнього Риму арково-ордерного осередку, чим сформував єдиний композиційний модуль для узгодження всіх частин ансамблю, розрахованого на сприйняття з відкритого простору нової площі, що передбачалася перед ним. Модульність ордерних побудов при цьому зробила наочною спадкоємність стилів «від середньовічної базиліки Сан-Лоренцо через ренесансну Стару Сакристію до барочної капели Медічі і бібліотеки Лауренціана» [363].

Яскравим прикладом еkleктичного вирішення, за допомогою якого нова архітектура італійського Ренесансу протиставлялася старій середньовічній, є триумфальна арка короля Альфонса Арагонського V на узмор'ї у Неаполі, побудована майстрами Франческо Лаурана, Ісайя де Піза, П'єтро де Мартіно,

Домініко Гаджіно у 1443 р. Ця форма була отримана методом складання по вертикалі композицій, створених на тему римських тріумфальних арок, була вставлена між двома середньовічними баштами замку-резиденції, побудованого французьким королем Карлом Анжуйським. Античні форми й історичні сюжети рельєфу були вибрані свідомо для створення контрастного архітектурного рішення. Цей навмисний контраст свідчить про народження нової архітектурної мови, яка явно протиставляється попередній як за формою, так і за кольором, і за матеріалом. Свідомий вибір архітектурних засобів цілком відповідав поставленому завданню.

Л.-Б. Альберті — перший архітектор італійського Ренесансу, який перетворився на «вільного художника», що проектував, і не був безпосередньо пов'язаний з ремеслом будівельника. Він вперше розробив систему ортогональних зображень, яка дозволяла абстрактно представити об'єкт, що проектується, чим вивів процес проектування на новий рівень, розвиваючи і переробляючи у своїх теоретичних роботах положення античної теорії у дусі ренесансного мислення, прагнучи до універсалізму, розширюючи сферу професійних знань. Але знання Альберті, що він знов відкрив, мали суперечливий, фрагментарний характер, так що неможливо зрозуміти, чийй філософській основі він віддавав перевагу — Аристотеля чи Платона. «З одного боку, він був прибічником жорсткої нормативності, що вимагала «працювати за правилами» з метою досягнення гармонії частин і цілого. З іншого боку, у багатьох випадках він відстоює право художника на творчу свободу і оновлення існуючої «манери» [334]. Протиріччя «необхідності» і «свободи» і далі виявилось таким, що не усувається всередині класичної традиції. Подальший рух за рамки встановлених правил був можливий лише на основі особистих здібностей та інтуїції у «зоні свободи», коли ставало можливим і корегування самих правил.

Очевидно, вже на основі свого нового методу роботи Л.-Б. Альберті ввів поняття «compositio» — «складання», і це розумілося дійсно як складання (комбінування) елементів, вибраних з археологічно здобутої спадщини

давньоримської архітектури. За своєю суттю це було нічим іншим, як еkleктикою. хоча такого поняття в той час введено не було. Далі прослідковується початок роботи з пропорціями на фасадах великих споруд. Так, демонструючи нову (відносно середньовічної) пропорційну систему, Л.-Б. Альберті вирішив у «золотому співвідношенні» розміри площин облицювання у різних відтінках мармуру фасаду церкви Санта-Марія-Новелла у Флоренції. Характерно, що він демонстрував цей прийом сам по собі — як нове досягнення архітектури — і навмисно не намагався зв'язати його з навколишньою (більш ранньою) забудовою. Поняття ансамблю в архітектурній теорії тоді ще не було — важливіше було показати новизну нових принципів формоутворення, що контрастують з попередніми.

Принцип еkleктики тут застосовано як при виборі форм, так і при виборі пропорційної системи. Очевидно, що новий метод формоутворення тут поєднується з традиційним способом обробки фасаду «косматеско» і свідомо демонструється як зрине втілення гуманістичного художнього ідеалу у поєднанні з попередньою традицією. Для узгодження пропорцій фасаду в цілому і всіх його частин Л.-Б. Альберті користувався круговим циркулем. Це було раніше, ніж німецький художник А. Дюрер написав «Керівництво до вимірювання за допомогою циркуля та лінійки» (1525 р.) і «Чотири книги про пропорції» (кінець 1520-х рр.). Тобто практика архітектурних рішень йшла попереду теорії.

У 1452 р. вийшов трактат Альберті «Десять книг про зодчество», в якому була представлена система римських ордерів, після чого у архітекторів з'явилося поняття про неї. Поява теоретичних робіт в області архітектури і споруд Л.-Б. Альберті з використанням давньоримської ордерної архітектури була пов'язана з тим, що Флоренція втратила своє домінуюче положення, а після повернення папи з «Авіньйонського полону» у 1378 р. культурних діячів Італії не залишала ідея відновлення великого Риму як «столиці світу». Це сприяло появі архітектурних вирішень, що спираються на використання прямих археологічних цитат з архітектури Римської імперії [364].

Різноманітні прийоми роботи з давньоримськими ордерними формами змінювалися з часом, і за допомогою них були створені зразки (від деталей до цілісних архітектурних композицій), які були зафіксовані у теоретичних трактатах. Ці трактати — попередники ілюстрованих навчальних посібників, що випускалися пізніше європейськими академіями, — виконали роль перших навчальних посібників для архітекторів-початківців.

Близько 1461 — 1464 рр. було видано трактат А. Філарете, який був написаний латиною і мав ілюстрації. У ньому зображувався план ідеального міста Сфорцинда, а також деталі архітектурних ордерів, приклади генеральних планів вілл і палаців, перспективні види громадських будівель й інших споруд. З появою книгодрукування трактати все рясніше ілюструвалися за допомогою гравюр і якість ілюстрацій постійно підвищувалася. Дж. Мартіні видав наповнений ілюстраціями трактат «Цивільна та військова архітектура» (1497 — 1500 рр., три варіанти з доопрацюваннями), навів геометричні схеми планів житлових будинків, порівнюючи пропорційну будову і функції міських споруд з людською фігурою. Також він порівнював із нею пропорції колон та їх деталей. Форму міста він розглядав як аналог людського тіла. У 1511 р. Д. Джіокондо видав трактат Вітрувія з прикладами геометричних побудов споруд. Йшло руйнування синтетизму середньовічного мистецтва. Архітектура, живопис, скульптура були усвідомлені як окремі його види, кожен з яких мав свої виразні засоби і творчі методи. З'являлися замальовки з натури античних деталей і фасадів будівель, архітектурні фантазії, обмірювальні креслення, склалося уявлення про зв'язок проєкцій. Чезаре Чезаріно у 1521 р. видав переклад трактату Вітрувія, проілюстрований кресленнями планів, фасадів, а також перспективних зображень і пропорційних побудов різних споруд.

У Німеччині вийшли трактати А. Дюрера (1527) і Г. Блюма (1549). Книги С. Серліо були видані в 1537 — 1575 рр. в Антверпені. У них представлені архітектурні ордери, фасади, плани будівель. Пізніше С. Серліо поширював свої знання у Франції, де працював на реконструкції палацу

Фонтенбло. П'єтро Катаніо видав «Чотири книги про архітектуру» із зображеннями планів і фасадів (1554 р.). У 1556 р. вийшли «Коментарі до Вітрувія» Д. Барбаро з ілюстраціями по малюнках Палладіо, зображення мали зв'язок проєкцій. Дж. Б. да Віньола видав «Правила п'яти ордерів» у 1562 р. А. Палладіо (1508 — 1580), який відвідував Рим у 1544, 1546, 1550 рр., обміряв залишки античних споруд і робив за цими обмірами креслення [365]. Він видав свої «Чотири книги про архітектуру» у 1570 р. Як видно з вищевикладеного, за століття значно зросла кількість і якість видань з архітектури, що сприяло широкому розповсюдженню архітектурної теорії і методів формоутворення, що затвердилися в епоху італійського Ренесансу.

Взятий на озброєння «комбінаторний» метод дозволяв досить легко створювати різноманітні фасади. Цим методом стали користуватися різні автори. Кожна споруда мислилася і створювалася індивідуально. З часом здійснювався відбір найбільш вдалих вирішень, що призвело до типізації композиційних вирішень і утворенню нового стилю. Процитований мотив римської ордерної аркади, накладений на оброблену рустом стіну, був запропонований Л.-Б. Альберті в архітектурному вирішенні палаццо Ручеллаї у Флоренції (між 1446 — 1451 рр.). Тут автор зберіг прийняте раніше в архітектурі Тоскани розділення поверхів карнизами і аркові завершення вікон верхніх поверхів. Головним прийомом впорядкування було використання поповерхових ордерних пілястр. У цьому композиційному прийомі помітно вплив фасаду римського Колізею, де ордери застосовані за принципом суперпозиції. Незабаром цей прийом дав «паростки» і в архітектурі інших міст Італії, а найбільш яскраві результати були досягнуті у Римі.

В побудовах Д. Браманте (1444 — 1514) за допомогою поєднання ілюзорних римських аркад, що накладаються на фасад, і ордерних форм вже свідомо збільшувався масштаб будівель у порівнянні з минулою середньовічною забудовою, що мала дрібні членування і невеликі віконні отвори. Прикладом може слугувати вирішення фасаду Палаццо Капріні або «Будинку Рафаеля» у Римі, 1508 р. Подібний прийом став відмінною рисою

ренесансної архітектури Риму. На фасаді палаццо Канчеллерія у Д. Браманте арка, як в архітектурі Стародавнього Риму, є частиною стінної конструкції і спирається на імпост. Ордерна система накладається на стіну у вигляді півколон. Антаблемент розкреповано, над ним по вісі арки встановлено аттік з балюстрадаю і статуями на п'єдесталах, розташованими по осях колон. Все це імітує форми римської тріумфальної арки, тобто, є культурним знаком, запозиченим з архітектури Стародавнього Риму який легко впізнати.

Далі розробляється новий тип вирішення фасаду для триповерхового римського палаццо із застосуванням ордерних наличників вікон і великих міжповерхових карнизів. У майбутньому саме ці рішення стали цитуватися як типово «ренесансні» в епоху еkleктики ХІХ ст. (приклад — палаццо Фарнезе у Римі (арх. Дж. да Сангалло, Мікеланджело, Дж. Б. да Віньола, 1534 — 1550-і рр.).

При папі Павлі ІІІ, що походив з дому Фарнезе, архітектура набула величю, належного «вічному місту» характеру. Поступово площинні композиції перетворювалися на такі, що доповнилися композиціями, що імітують простір і візуально руйнують важкі кам'яні площини, що були характерні для середньовічних будівель. Важкі кам'яні площини, що були характерні для середньовічних будівель. У архітектурному вирішенні нижнього поверху того ж палаццо Фарнезе різномасштабні композиції з елементів, процитованих з давньоримської архітектури — ордерних аркад і колонад, — накладалися одна на одну у вигляді колажу, створюючи візуальну ілюзію глибини простору (Рис. 3.6).

А. Палладіо, з одного боку, був прибічником раціонального методу формоутворення, використовуючи чіткі пропорційні побудови в планах та фасадах своїх будівель (Рис. 3.7.), з другого — він створював ілюзії глибини простору, накладаючи римські ордерні композиції на глухі торцеві фасади романських базилік, що реконструювалися. Один з прикладів — церква Іль Реденторе у Венеції, 1577 — 1592 рр. Таким чином, ідеалізовані форми античної архітектури Палладіо перетворював на свого роду «театральні

декорації». «У компоюванні фасадів Палладіо використовує новий прийом, узятий з архітектурної графіки — «кальковане накладення» виконаних в одному масштабі ордерних схем. <....> Палладіо використовував цей прийом і в компоюванні планів, і в компоюванні фасадів, і в такому специфічному для графічної мови прийомі, якого немає у фонетичних мовах, — наприклад, у калькуванні або накладанні, коли малюнки, виконані в одному масштабі, просто накладаються один на одного» [366].

Після епохи класицизму, який вів своє походження безпосередньо від палладіанства, використання історичних форм в архітектурі також стало носити знаковий і найчастіше театралізований характер. «Штукатурка виступає як обтяжений аналог самого паперу або гіпсу моделі, тобто умовний матеріал, в якому виконана не споруда, але лише її видима подоба, а подоба ця є не що інше, як зображення архітектури у натуральну величину. Таким чином у палладіанських спорудах відбувається практичне розділення роботи будівельника (що створює цегляну основу) і архітектора-художника, який малює фасад і елементи декору, що виконуються потім штукатурками. Але цей суто професійний бік справи спирається на загальний дух театралізації міста XVII — XIX століть: перетворення вулиці у свого роду розгорнуту книгу, фасадів — у її картинки, а міських площ — у сцени якогось соціального тотального театру, де кожен, як у Шекспіра, грає свою роль. Ефект цей багато разів описано і витлумачено як зростаюча роль умовності міського життя, в якому знаки стають важливими, а речі втрачають свою магічну унікальність» [366].

Рух від різноманітних індивідуальних манер раннього Ренесансу до утворення принципів єдиного стилю виявився саме у Палладіо у винайденій ним системі комбінування типових композиційних схем, яка здатна легко опановуватися архітекторами і швидко породжувати велику кількість варіантів з використанням єдиного методу. Тобто знов запанував раціональний метод, що наближається до мислимого ідеалу, який спирається на філософію Платона.



«Дійсно, схеми Палладіо піддаються не лише накладанню, але і різноманітним комбінаторним перестановкам, що дозволяє крутити їх, ніби якийсь калейдоскоп». Єдність стилю забезпечується «архітектонічною інтегрованістю». «Індивідуальні споруди занадто оригінальні, щоб створити інтегративне відчуття стилю» [там же].

Після розорення Риму військами Карла V у 1527 році настав час загострення суперництва авторів у боротьбі за багатих замовників. Це призвело до проявів маньєризму, всередині якого знов було відкинуто поняття спільного ідеалу, — запанувало творче, інтуїтивне начало, що будується на ідеї «внутрішнього малюнка» художника Федеріко Цуккаро (1539 — 1609), висловленій у 1607 р. Він написав теоретичну працю про мистецтво «*Idea dei scultori, pittori ed architetti*», пронизану філософією неоплатонізму. На думку Цуккаро, художнє натхнення і фантазія є божественними дарами, що дозволяють майстру творити [367].

---

Для маньєризму стала характерною ще більш емоційна «театралізація» вирішень, що виражалася у надмірній обробці елементів, які, так само, як і раніше, не були частиною працюючої конструкції будівлі, а були чимось на кшталт великих елементів театральної сценографії. Так само, як у театрі, тут практикувалися «розважальний» і «драматичний репертуари», які ясно були виражені в архітектурних образах. Яскрава індивідуалізація авторських манер дозволила побачити у творчості навіть таких відомих майстрів Ренесансу як Джуліо Романо, Мікеланджело Буонарроті й Андреа Палладіо прояви маньєризму [368]. В архітектурі маньєризму склалися дві тенденції: «пародійний маньєризм» (його представником є Джуліо Романо) і «маньєризм патетичний» (сповнений пафосу, величний), представником якого був Мікеланджело Буонарроті, а продовжувачем — Андреа Палладіо.

У «патетичному маньєризмі» з 1560-х рр. почалося використання великого ордеру. У вирішенні фасаду Палаццо Консерваторі на римському Капітолії Мікеланджело об'єднав великим композитним ордером два поверхи. При цьому лінія балконів спирається на малий доричний ордер, який

відповідає людському масштабу і фланкує широкі прямокутні отвори відкритих входів у простір портика. Ширший віконний отвір, що обрамлено ордерним фронтоном і розташовано на другому поверсі по осі симетрії, створює акцент і візуально «збирає» фасад. Фронтальна композиція фасаду побудована на контрастах високого і низького, вертикального і горизонтального, простору і маси. Очевидно, тут людський масштаб, підтриманий розміром скульптур на балюстраді, зв'язаний за змістом з індивідуальними цінностями, а збільшений — із суспільними. А вся композиція говорить про їх гармонійну єдність. Це ж підкреслюють золоті співвідношення членувань фасаду, за допомогою яких усі його частини узгоджені між собою.

Аналогічно у вирішенні об'єму палаццо дель Капітаніато А. Палладіо на всю висоту фасаду накладається композиція великого композитного ордеру з аттиком, а стіна нижнього поверху полегшена трьома великими римськими арками. Площина фасаду набуває три плани і значно збільшується її масштаб. Приклад такого рішення — Палаццо дель Капітаніо у Віченце, арх. А. Палладіо, 1585 р.

У напрямі «пародійного маньєризму» досить часто відхилення в ордерних композиціях робилися не лише цілком свідомо, але і досить демонстративно, здійснювалася своєрідна і вільна гра формами, які вже не зв'язувалися з тектонічним смислом [368].

Таким чином, можна стверджувати, що еkleктизм в епоху італійського Ренесансу проявився у свідомому підході до вибору архітектурних засобів з античного минулого для вирішення сучасних для того часу завдань. (свідомий вибір архітектурних форм з історичного минулого — це за своєю суттю і є еkleктизм). Причому, форми запозичувалися з архітектури Стародавнього Риму, а пропорційна система — з архітектури Стародавньої Греції. Творче переосмислення прийомів роботи з формою у результаті призвело до утворення цілком впізнаваного за своїми зовнішніми ознаками нового стилю, що отримав у 1880-і рр. назву «ренесанс» [369].

На Рис. 3.9. показано механізм формування культури італійського Ренесансу, що вплинув на архітектуру. Початку змін сприяло розширення географічних меж світу і ментальних меж культурного простору на основі розвитку торгівлі і мореплавання. Зв'язки європейських країн між собою і з мусульманським світом забезпечили взаємний обмін досягненнями мистецтва і архітектури. В процесі переходу до нової культури також зіграла роль поява нових філософських поглядів, розвиток науки і освіти, організація університетів в Європі. Ці явища, початок яких сходиться ще до кінця епохи Середніх віків, сприяли змінам у світогляді, що поступово призвело до кризи середньовічної культурної парадигми і початку раціонального вивчення природи і людини. Релігійне начало у культурі стало відходити на другий план, а світське — посилювалося завдяки практичній спрямованості діяльності «нових людей», створюваних епохою. І ті процеси, які у мистецтві Західної Європи у період пізнього Середньовіччя відбувалися ще не усвідомлено, в Італії набули рис чіткої закономірності завдяки течії гуманізму.

У сфері мистецтва почалися пошуки засобів вираження соціокультурних змін, що відбувалися, характер яких кореспондувався з ідеалізацією давньогрецького полісу і Римської республіки. Цьому сприяв історизм, що виявився у свідомості гуманістів. З'явився образ «нової людини» у скульптурі і живописі, а потім і засоби в архітектурі, що черпалися з римської античності. При цьому середньовічне мистецтво й архітектура ментально відкидалися, проте деякі їх принципи продовжилися у вигляді художньої традиції. Архітектурний стиль, що сформувався до кінця XV ст. і був зафіксований у спорудах на території Італії, згодом було названо «ренесанс», і він став об'єктом вивчення в архітектурній школі XIX ст. вже для запозичення та творчої переробки його форм у нових історичних умовах і для нових цілей

### 3.2.1. Джерела еkleктизму в архітектурі італійського Ренесансу

Нижче розглядаються приклади, які показують, що архітектура італійського Ренесансу утворювалася під впливом декількох джерел, оскільки Італія здавна була територією, де відбувалися культурні та політичні контакти багатьох культур (Рис. 3.10).

**Античне джерело.** У самому античному Римі аркади на колонах, що широко розповсюдилися в епоху Відродження, не застосовувалися до епохи правління імператора Адріана (113 — 138). Швидше за все, аркова форма антаблементу, абсурдна з конструктивної точки зору, походить зі східних римських провінцій, оскільки вона не є природною для каменю. Але в архітектурі Східних деспотій форма арки мала не стільки конструктивний сенс, скільки семантичне значення [370]. У Стародавньому Римі форма арки часто виконувала роль обрамлення для статуї.

Аркади з вигнутими архітравами досить часто зустрічалися в архітектурі південних і східних римських провінцій та в архітектурі Візантії, звідки, можливо, і потрапили до Італії.

У період правління Адріана мало місце змішання римських і грецьких архітектурних форм (приклади: храм Венери і Роми у Римі, арка Адріана в Афінах, де у нижньому ярусі застосований римсько-коринфський ордер і півциркульна арка, а у верхньому — ордер греко-коринфський і грецький фронтон).

Вигнутий антаблемент «застосовувався у Сирії й Аравії вже у I ст до н. е., задовго до приєднання цих областей до Римської імперії; він, мабуть, сходиться до мотиву, характерного для архітектури воріт в Ассирії і Сирії у IX—VI ст. до н. е. Найбільш характерним прикладом використання аркового антаблементу для II ст. є пропілеї у Дамаску (I століття), в яких зберігся фрагмент кута, де арковий антаблемент змикається з горизонтальним» [371].

У комплексі храмів Баальбеку вирішення фасаду великого храму дуже нагадує «великий ордер» італійського Ренесансу, а вікна, обрамлені ордерними наличниками, аналогічні до застосованих в архітектурі деяких

італійських палаццо. Також в архітектурі ансамблю Баальбек можна побачити вигнуті у формі арки антаблементи, імітовані у камені дерев'яні касетовані стелі, аналогічні до тих, які застосовувалися у перекриттях залів церков в Італії XII ст. Вирішення фасаду театру в Аспенде віддалено нагадує фасад палаццо епохи раннього Відродження. У вирішеннях венеціанських фасадів XIV — XV ст. досить часто поєднувалися готичні й римські елементи. Фасад театру в Аспенде нагадує фасад середньовічного італійського палаццо.

Можливо, італійські майстри бачили ці вирішення на територіях колишніх римських провінцій, подорожуючи разом з купцями торговельними шляхами. Знання, набуті різними способами, дозволяли одним архітекторам відрізнятись від інших і достатньо успішно конкурувати із суперниками.

**Візантійське джерело.** Візантія як східна частина колишньої Римської імперії зберігала деякі риси античної греко-римської архітектури і транслювала їх у свої італійські колонії і регіони впливу.

**Місцева середньовічна традиція.** Ордерні аркади і восьмигранні куполи були досить широко розповсюджені в архітектурі італійської романіки.

На початку XV-го століття Ф. Брунеллескі підкреслював темнішим кольором контури конструктивних елементів і контури віконних отворів. Але цей прийом зустрічався в італійській архітектурі і раніше, наприклад, в інтер'єрі базиліки Санта Марія-е-Сан Донато на о. Мурано у Венеції, XII ст.

У Венеціанській республіці «римський, північний і арабський елементи стеклися і зустрілися у боротьбі за панування в один і той же час» [372]. Будівля собору Сан-Марко у Венеції є сумішшю візантійської і романської композиційних схем у побудові об'єму. З 1385 р. були додані пізньоготичні вінцеві елементи верхніх світлових отворів, кільовидні арки, багатий скульптурний декор, розрахований на сприйняття з площі. На основі змішання місцевих, західноєвропейських і східних елементів склався своєрідний венеціанський стиль, що помітно відрізняється від стилів інших італійських міст.

Базиліка Сан-Антоніо у Падуї (1232 — 1307 рр.) будувалася за прототипами церков жебракуючих орденів і французьких кафедральних соборів. У процесі будівництва в її архітектурному вирішенні були змішані романські, готичні і візантійські архітектурні форми.

Мав своє продовження у період раннього Ренесансу і мозаїчний прийом оформлення фасадів «косматеско», як було показано вище на прикладі церкви Санта-Марія Новелла у Флоренції Л.-Б Альберті

Таким чином, традиція, що склалася в Італії у Середні віки, лягла в основу принципу еkleктичного запозичення форм в архітектурі епохи Відродження. Але тепер еkleктичний підхід перетворився на свідомий вибір форм з архітектурної спадщини Стародавнього Риму з метою їх подальшої переробки для нових культурних умов.

Схему утворення нового стилю в Італії і подальшого руху до архітектури Північного (європейського) Ренесансу можна представити наступним чином (Рис. 3.11).

### **3.2.2. Особливості прояву еkleктики як методу свідомого вибору засобів формоутворення**

Як видно зі змісту попереднього підрозділу, запозичення і змішання архітектурних елементів різного культурного генезису відбувалося на території Італії протягом всього тривалого періоду Середньовіччя у результаті контактів з іншими культурами. Це були елементи, запозичені з архітектурних споруджень східних давньоримських провінцій, Візантії, Європи періоду раннього Середньовіччя, а також перероблені в місцевих умовах елементи романського і готичного стилів. Освоєння запозичених стильових елементів, очевидно, здійснювалося ремісниками-будівельниками у період «навчальної подорожі» і далі відбувалося їх впровадження у будівельну практику. Так само, як це було прийнято у Середні віки, майстри тиражували у будівлях, що зводилися, форми, які далі ставали традиційними. Тоді процес формоутворення носив «природний характер» — мінялися лише зовнішні

умови, що впливали на зміну форм, а самі форми не запозичувалися з якою-небудь свідомою метою.

У Середні віки будівельна діяльність була влаштована принципово інакше, ніж в епоху Ренесансу — роботи організовувалися всередині артілі майстрів, і групове вчення підмастрів там здійснювалося шляхом навчання відтворенню канонізованих зразків архітектурних форм. В епоху раннього італійського Ренесансу зразки втратили функцію канону, оскільки відбувся перехід до індивідуальної творчої діяльності, що вимагає не відтворення канонів, а здібності до інтерпретації відомих професійних норм.

Коли представники раннього Ренесансу — учасники гуманістичного руху — почали вивчати залишки споруд античного Риму, давньоримська ордерна архітектура стала для них об'єктом свідомого вибору зразків, але вже не у якості канонів для буквального відтворення. Здобуті археологічним шляхом, доведені до пропорційного ідеалу і зафіксовані у трактатах античні форми стали серед архітекторів, що належали до кола гуманістів, певною професійною нормою, на яку вони спиралися у своїй творчій праці. Ордерні форми володіли необхідними для творчості варіабельністю і стали використовуватися для створення нової архітектури.

На цій стадії роботи нам необхідно ввести і розрізнити поняття «природного» та «штучного», щоб побачити, де еклектика є свідомим вибором, творчим методом, а де мали місце інші феномени будівельної практики (такі як вплив, запозичення, наслідування, відтворення, стилізація тощо).

Для розрізнення понять «штучного» та «природного» звернемося до теорії діяльності.

«Природними будуть процеси відтворення, коли норми не відбирають <...> поліпшення (зовнішніх умов) і продовжують жити за своїми абстрактними законами «збереження», не враховуючи умов їх функціонування. <...> Вплив норми і сам нормуючий зв'язок виступають як «штучні» <...>. «Зразки або еталони виконуватимуть свою функцію норми,

якщо поруч буде людина, яка зможе створити за зразками нові утворення» [372]. Тобто, просте відтворення форм за канонами відрізняється від творчої діяльності, що прагне до створення чогось принципово нового (Рис.3.12).



Індивід може здійснити будь-яку діяльність тільки в тому випадку, якщо він буде навченим їй безпосередньо або має якісь більш загальні і широкі навички, що дозволяють йому побудувати її. Навчання, якщо ми візьмемо найпростіший випадок, є можливим, якщо сама діяльність, якій навчаються, є виділеною в якості зразка (наприклад, як діяльність «зразкового робітника» або «показова діяльність педагога») і транслюється спеціально як «норма» з метою навчання

Рис. 3.12. Розрізнення понять «штучного» та «природного» згідно до теорії діяльності Г. П. Щедровицького.

В епоху італійського Ренесансу з'явилися всі необхідні компоненти для того, щоб система відтворення стала штучною: як норма виступив набір архітектурних форм Стародавнього Риму, здобутих археологічним шляхом, які не були сприйняті як канон — на них слід було орієнтуватися як на варіативний зразок у процесі творчої діяльності. З'явилися люди, здатні створювати нові утворення, з'явилася теорія у вигляді трактатів, де роз'яснювалися принципи створення цих нових утворень, з'явилося індивідуальне навчання цій творчій діяльності під керівництвом архітекторів-практиків. Принципи діяльності, її описи транслювалися як норма у процесі цього навчання.

Якщо раніше трансляція відбувалася лише під впливом зовнішніх умов і формальних канонів, що склалися як норма, то в епоху Ренесансу з'явилися вже норми діяльності, регульовані людьми через створення елементів



професійної теорії, зафіксовані у спеціальних трактатах і елементах професійної освіти.

Еклектика як творчий метод стала можливою лише з появою історизму у свідомості, а цьому сприяють причини, що лежать поза сферою архітектури. Вона могла реалізуватися лише в умовах появи усвідомленої мети, поставленої людьми, що володіють історичною свідомістю. В епоху Відродження в Італії цією метою було створення нової архітектурної мови як семіотичної системи, протиставленої попередній середньовічній мові, що склалася природним чином під впливом складних зовнішніх умов. Відповідно до цілей з'явилися засоби: знайдені і вивчені елементи архітектури Стародавнього Риму були перетворені на професійну норму для орієнтації і подальшої творчої переробки. «Ренесанс вів боротьбу проти Середньовіччя в одязі античності, подібно до того, як виступаючи проти батька, син шукає підтримки у діда» [343]. Еклектизм в архітектурі італійського Ренесансу з'явився спочатку як використання набору «археологічних» цитат, якими аплікативно декорувалися фасади середньовічних будівель. Цим показувалося, що стара архітектура вже стала неприйнятною, вона відходить у минуле, оскільки перестала відповідати новим соціально-культурним цінностям. При цьому форми, породжені всесвітньо-імперською ідеєю Стародавнього Риму і зруйновані варварами, що боролися за свою національну незалежність від імперії, тепер повинні були стати уособленням гуманізму і національної гідності італійської нації. Ця метаморфоза відбулася тому, що в ордерні побудови, а також в побудови планів і фасадів будівель вносилися пропорції «золотого перетину», які відповідають пропорціям людського тіла, що також фіксувалося у трактатах. Так архітектура Стародавнього Риму, «здобута» архітекторами з розвалин і творчо перероблена, перетворилася на знак високої гідності людської особистості, яка у період Середньовіччя була усереднена і пригноблена.

Процес створення нової архітектурної мови за століття пройшов декілька стадій.

1. 1420-і — 1430-і роки – формоутворення здійснювалося ще без опори на теоретичні трактати. Основним тоді був прийом декорування старих середньовічних фасадів шляхом накладання на них римсько-античних архітектурних елементів і композицій з них методом їх археологічного «цитуювання». Архітектурні вирішення нових будівель також ґрунтувалися на створенні композицій з ордерних елементів, «прикладених» до стін: порталів дверей, наличників вікон, ордерних портиків та ін. При цьому самі будівлі деякий час ще зберігали середньовічні типи планувальних і об'ємних вирішень. Трактат Альберті «Десять книг про зодчество» мав чисто практичну спрямованість. Далі у теоретичних трактатах відбувалася ідеалізація пропорцій римських ордерів і їх графічна канонізація.

2. 1430-і – 1450-і рр. – на основі раціонально-математичного принципу здійснювався перехід пропорційного погодження частин планів і фасадів (як ордерних композицій, так і фасадів в цілому). Головним архітектурним елементом була, як і в Середні віки, аркади на колонах в першому поверсі. Метод еkleктики (тоді ще професійно не усвідомлений) органічно поєднав середньовічну традицію з результатами археологічних досліджень в римських руїнах (що можна назвати «раціоналізацією традиції»).

3. 1450-і – 1530-і рр. – здійснився перехід від пласких «накладок» ордерних композицій до тримірних, застосовувалися декоративні русти, які змінювали масштаб фасадів. Таким чином, активізувалися пластичні рішення.

4. 1530-і – 1570-і рр. – для багатоповерхових цивільних будівель використовувався прийом поповерхового розподілу ордерних композицій (укрупнені портали, арково-ордерні композиції – в перших поверхах, ордерні лиштви вікон – у верхніх поверхах, які візуально значно полегшувалися. Завдяки цьому розрізнялись людський та містобудівний масштаби. Архітектура будівель стала більш майстерно зв'язуватися із зовнішнім простором міста або природного оточення. В цей же період в об'єктах, що відбили поширення маньєризму, проводилися активні формотворчі ігри з

ордерними композиціями і їх деталями, котрі вже не пов'язувалися настільки тісно з відображенням людського масштабу і тектоніки, але привертала увагу.

5. 1570-ті – 1590-ті рр. було характерним застосування відкритих арок в 1-му поверсі, а також «великого ордеру», що охоплював декілька поверхів будівлі. Це дозволяло значно укрупнювати масштаб цивільних будівель. Для досягнення завершеності і цілісності об'ємів застосовувалися аттикові балюстради та аттикові поверхи над завершальним карнизом. Цей же етап також ознаменувався створенням ефекту «розшарування» ордерних композицій за допомогою прийомів їх взаємного накладання, чим створювалася ілюзія глибинної багатоплановості. Цей прийом, аналогії якого були знайдені в античних розписах, застосовувався як на фасадах, так і в інтер'єрах і був пов'язаний з появою в той час графічного методу проективного зображення.

Результати цієї роботи були закріплені у багатьох практичних і теоретичних трактатах, які використовувалися архітекторами для навчання і самонавчання. У них як зразок була зафіксована також і сама діяльність. При цьому жодної єдиної і цілісно теорії отримано не було, оскільки робота здійснювалася силами окремих майстрів та їх учнів, в цьому позначалися і інерція середньовічної традиції, і конкуренція майстрів в епоху Відродження. Створення єдиної архітектурної теорії і системи освіти відбулося лише в епоху класицизму.

З виходом на арену архітектора як активної творчої особистості виявилися яскраві авторські концепції і проявилися їх взаємні впливи. Відбувалося, з одного боку, їх «підсумовування», відбір найбільш вдалих композиційних прийомів формоутворення, і на цій основі складалися ті загальні риси, які дали можливість говорити про «стиль ренесанс» як певну єдність формоутворюючих прийомів, характерних для цієї культурної епохи. З іншого боку, сталося розмежування деяких авторських манер (наприклад, методів формоутворення Палладіо і Мікеланджело), що лягло в основу утворення наступних напрямів в архітектурі Європи.

Згодом основні з композиційних прийомів, що затвердилися, стали ознаками «стилю ренесанс». Так на основі еkleктичного методу утворився новий стиль, що володів характерними формальними ознаками і став надалі об'єктом запозичення у пізніші часи.

### **3.3. Особливості проявів еkleктизму в архітектурі європейського Ренесансу**

#### **3.3.1. Характер відзеркалення впливів архітектури італійського Ренесансу у Франції**

Тенденції змін виявилися у культурі Європи ще з середини XII ст. У верстві «зайвих людей», що з'явилася ще в період пізнього Середньовіччя, до якого відносилися маргінали, «єретики» та ін., стали розвиватися наукові методи пізнання, що сприяло початку соціальних перетворень, формуванню нового погляду на світ. Закріпленню висловлених нових ідей сприяли зміни, що відбувалися у соціальному житті, економіці, політиці й подальші зміни у культурі, а також міжнародні контакти, що активізувались.

Контакти Італії та Франції існували ще у Середні віки, чим обумовлювався взаємний вплив їх культур. Крім того, під впливом італійських гуманістів з останньої третини XIV ст. там почався власний культурний рух, пов'язаний перш за все, з інтересом до античної літератури. «... Італійський дослідник Франко Сімонє <...> зі своїми учнями і послідовниками на широкому матеріалі французької культури виявив стійкий, неперервний з останньої третини XIV ст. культурний рух, представники якого виявляли надзвичайно велику цікавість до античної літератури, намагаючись наслідувати у своїх творах кращі її зразки. Сильно вплинули на цей рух італійські гуманісти, з якими французи підтримували більш-менш регулярні контакти [373, 374, 375].

«...Знадобились глибокі і тривалі поштовхи, перш ніж французький ренесанс досяг самобутнього розвитку і зрілості. Початок цим поштовхам поклала у кінці XV століття наступна подія політичної історії, завдяки якій

французькі володарі й магнати країни познайомилися з архітектурними творами італійських міст, а саме: військовий похід Карла VIII (1483 — 1498) на Неаполь, зроблений у 1495 р. для захисту спадкоємних прав на престол. Прекрасні італійські церкви і палаци справили глибоке враження на короля і його лицарів. Він вирішив звести аналогічні будівлі у своїй власній країні і в тому ж році запросив до Франції італійських художників, серед них Фра Джіокондо з Верони і Домініко да Кортонна. Його наступник Людовик XII (пом. у 1515 р.) продовжував його діяльність у цьому напрямі, а Франсуа I — могутній володар і старанний заступник мистецтв і наук, що запросив на службу, між іншим, теоретика Серліо з Болоньї, планомірно вводив італійський ренесанс. Зі сказаного витікає, що роль носія і розповсюджувача ренесансу належала у Франції в першу чергу двору і у другу чергу — залежній від нього знаті» [376].

Таким чином, з архітектурою італійського Ренесансу французькі королі і їх наближені познайомилися у ході чисельних Італійських війн. Початок французького Відродження відноситься до середини XV століття, продовження — на початок вторгнення до Італії Карла VIII (1494 р.), кінець — до кінця правління Генріха IV (1610 р.) (Рис.3.13). Ця епоха була складною. Для неї, з одного боку, було характерне становлення абсолютизму у владі, з іншого — поширення ідей гуманізму, проникнення італійських віянь в області образотворчих мистецтв, наук, етикету. Під впливом культури італійського Ренесансу попередні середньовічні форми культури стали руйнуватися. «Старі форми культури вмирають у той самий час і на тому ж ґрунті, де нове знаходить поживу для зростання» [377].

Під впливом італійських походів король Франциск I (1515 — 1547), його сестра Маргарита Наваррська разом з їх оточенням стали приділяти підвищену увагу латинській мові, античним літературі та мистецтву. Юнаки з багатих сімей їздили до Італії для більш близького ознайомлення з її культурою. Королева Анна Бретонська, дружина Генріха VIII, створила літературний гурток, традиції якого пізніше отримали розвиток у діяльності аналогічного

гуртка Маргарити Наваррської. Під її егідою перебували літератори Гійом Бюде, Клемант Маро, Бонавентюр Депер'є та інші, а також — Еразм Роттердамський. До Франції приїжджали відомі італійські діячі культури і мистецтва. Вплив італійського гуманізму на культуру Франції достатньо швидко відобразився у розвитку наук: філософії, природознавства, математики, медицини. У Франції з'явилися власні філософи нового типу. П'єр де ла Раме (Петро Расмус) протиставив схоластиці ідею логічно обґрунтованого методу — «мистецтва винаходу». Початки нової логіки він показав у творах «Діалектика» і «Курс математики». Його метод був орієнтований не на попередні схоластичні міркування, а на практику. Гійом Бюде — один з лідерів гуманістичного руху Франції — зробив суттєвий внесок у розвиток математики, природничих наук, філософії, філології і мистецтва. Завдяки йому була створена бібліотека у замку Фонтенбло, що стала основою Національної бібліотеки Франції. Під його впливом Франциск I заснував Колеж де Франс, де викладалися грецька, латинська і староеврейська мови.

Пізніше письменники Франсуа Рабле, Жоашен дю Белле і П'єр де Ронсар за прикладом ранніх італійських гуманістів стали створювати літературну французьку мову. З 1550 по 1585 р. під керівництвом П'єра де Ронсара склалася «Плеяда» поетів, яка взяла для себе за зразок олександрійську «Плеяду» грецьких поетів епохи Еллінізму. Вони вперше почали писати вірші французькою. Антична міфологія стала джерелом образів для поезії та мистецтва. Розвивалися літературні жанри оди, пасторалі, сонета, експромту, сатиричного діалогу, новели. Вплив гуманістичної культури Італії став помітним в образотворчому мистецтві, особливо у портреті.

Початок цього нового етапу розвитку французької архітектури ознаменував особняк колишнього торговця і підприємця, керівника монетного двору і радника короля Карла VII Жака Кьора у Буржі (друга пол. 1440-х рр. — початок 1450-х). Вже з 1453 р. (після закінчення Столітньої війни з Англією) королівські замки почали перебудовуватися у нові за типом маєтки-

резиденції. Середньовічний замок-фортеця поступово перетворюється на замок-палац, в якому домінувало прагнення до комфорту і замість замкненості — розкриття на природне оточення. З 1460-х рр. багато знатних сеньйорів також стали реконструювати свої замки у новому дусі. Характерним для початкового періоду французького ренесансу було те, що «декорації» з форм, запозичених з італійської архітектури, накладалися на середньовічні кріпосні стіни і башти, але при цьому зберігалися готичні портали і склепіння.

Король Карл VIII став добудовувати замок Амбуаз методом декорування його архітектурними елементами італійського ренесансу. Ним були привезені до Франції більше 20-ти італійських майстрів, у тому числі — Доменіго да Кортоні і Фра Джокондо. При замку італійськими садівниками був створений регулярний парк.

Людовик XII (1498 — 1515) почав збирати колекції античної скульптури і став будувати свій замок Блуа вже в «італійському стилі». Від італійського ренесансу були взяті півциркульні форми арок, кесоновані пласкі стелі, а також дрібні елементи: балясини, волюти, картуші, емблеми, склепіння раковин, замкові камені, медальйони.

Далі, за правління Франциска I місцевий варіант ренесансу у Франції розповсюдився ще ширше. Король побудував замок Шамбор і реконструював Фонтенбло. Ці замки вже були повністю позбавлені раніше характерної для них оборонної функції.

Реконструкція мисливського замку Фонтенбло, побудованого в XI — початку XII ст. була задумана з метою створення ідеальної резиденції «ренесансного правителя», яким король хотів себе представити [378].

Король брав приклад з правителів Стародавнього Риму, вважаючи себе провісником «нової ери» в історії Франції і претендуючи зайняти місце Карла V Габсбурга — імператора Священної Римської імперії [Див. там же]. Очевидно, за допомогою внесення елементів італійського Ренесансу Франциск I створював у своїй резиденції декорацію, яка покликана була демонструвати його прогресивні державно- і культурно-реформаторські

наміри. Для перетворення застарілого середньовічного замку на палацово-парковий комплекс Франциском була створена програма, але вона, очевидно, була реалізована не повністю.

Оновлений ансамбль замку Фонтенбло створювався у 1528 — 1547 рр. і презентувався як центр формування нової французької культури. В процесі його створення у Франції почала розвиватися власна ренесансна школа, яка, проте, не базувалася на сліпому наслідуванні італійського стилю. Пошуки нової мови в архітектурі йшли в 1525 — 1540-і рр. чисто емпіричним шляхом і впливали на цілу низку палацових споруд, нових і тих, що пристосовували. У стилі «французький ренесанс», що формувався, відбулося еkleктичне поєднання італійських і місцевих архітектурних форм.

До кінця XV ст. французький гуманізм, що проявився ще до початку правління Франциска I, став набувати езотеричних форм. Але король все ще зберігав середньовічне символічне мислення — у його свідомості ідеї гуманізму еkleктично з'єднувалися з середньовічним кодексом лицарської честі [379, стор. 34]. Він мав володіння в Італії і будував імперські плани, бажаючи стати творцем християнської імперії, організатором нового хрестового походу для знищення «закону Магомета». Крім того, він зводив свою генеалогію до древніх греків, мислячи себе спадкоємцем римських імператорів, створював колекції античних витворів мистецтва і манускриптів. За його правління французькою мовою були перекладені праці багатьох античних авторів [там же, С. 40]. Він заснував королівський Колегіум, де викладалися древні мови (грецька, латина і іврит), був меценатом — бажаючи перетворити свій двір на італійський зразок, запрошував італійських художників, скульпторів й архітекторів. До двору Франциска I прибули Россо Фйорентіно (1530), Приматіччо — учень Джуліо Романо (1533), Бенвенуто Челліні (1537) і Себастьяно Серліо (1540).

З середини 1530-х рр. гармонійна єдність гуманітарних ідей і політичних дій зруйнувалася через конфлікт короля з протестантами. Проте, впевнений у власній божественній обраності, Франциск продовжував влаштовувати



театралізовані церемонії з різних приводів, створюючи імідж свого двору як «освіченого і вишуканого», прагнув у всьому наслідувати приватне життя і характер придворної політики італійських князів. Нові частини були прибудовані до старої споруди замку Фонтенбло, що мала вигляд типового середньовічного замку. Ніби відображаючи прагнення короля до розкоші і свободи, нові прибудови у Фонтенбло набули вигляду великих розімкнених дворів, орієнтованих на водні і паркові простори. Велика кількість терас і відкритих лоджій слугувала для огляду краси навколишнього пейзажу.

Засобами усіх мистецтв у новій королівській резиденції створювалася ілюзія «оживаючої античності». Інформація про облаштування античних вілл черпалася королем з трактатів Катона, Варрона, Палладія, Колумели, листів Плінія Молодшого, списки яких були виявлені у паризькій бібліотеці у 1508 р. Він вивчав античні описи будинку Нерона і двох вілл Плінія Молодшого, ренесансні споруди — вілли Мадама, Таріані і Фарнезіна. У садах створювалися сцени просто неба і басейни для морських битв, живописні конгломерати з малих форм: павільйонів, башт, гrotів, криптопортиків, німфеїв, садів, квітників, галерей для виставок скульптури.

Проте при будівництві Фонтенбло дотримувалися попереднього готичного принципу «збільшення об'ємів». Єдина композиційна ідея ансамблю була відсутня. Будова розросталася «органічним способом» — за потреби до неї прибудовувалися нові частини. Ансамбль розділявся на низку ефектних композицій — відкритих архітектурно-природних просторів, які створювалися для утвердження нового способу життя, пов'язаного з пішими прогулянками, театральними розвагами, катаннями на човні, спортивними змаганнями і різними святковими заходами. Сюжети живопису і скульптури для оформлення інтер'єрів черпалися, в основному, з грецької міфології.

Мода на наслідування античних римських вілл поширилася з Італії і в інші країни Європи. Вона була віддзеркаленням імперських домагань європейських монархів (палац Карла V у Гранаді був створений за типом зруйнованої вілли Медічі). Архітектурний престиж, що демонструвався ними,

був певною мірою і відображенням «колективної війни», що вибухнула, — протистояння претендентів на європейське панування у 1-ій половині XVI ст. переросло у масштабний політичний конфлікт. В Англії Генріх VIII здійснив будівництво Уайтхоллу у 1530 р. У 1532 почалося будівництво Сен-Джеймса, спроба побудувати замок за прототипом Шамбора була зроблена ним у Нон-Сач.

У процесі будівельних робіт у Фонтенбло утворилася своєрідна художня школа («школа Фонтенбло»), в якій під керівництвом італійських архітекторів і художників навчалися французькі майстри. С. Серліо, який працював на будівництві Фонтенбло і Лувру, надалі консультував інші будівництва, а також пристосовував свої ранні проекти до місцевих умов. Ним було видано 8 книг з теорії архітектури з прикладами античних будов і проектів відомих майстрів італійського Ренесансу. Ці книги незабаром стали використовуватися як навчальні посібники архітекторами Франції і далі — всієї Північної Європи. [374, 380]. Таким чином, «школа Фонтенбло» сприяла поширенню нового італійського стилю. Еклектика з місцевою традицією при цьому була неминучою.

У 1560-і — 1570-і рр. у Франції ще досить часто відтворювався середньовічний тип квадратного в плані чотирьохбаштового замку з мережею каналів довкола нього (приклади — Шамбор, Шарльоваль та ін.). Планування замку Шарлеваль побудоване за принципом ідеальної симетрії, що вказує на вплив зрілого Ренесансу.

Замок Бюрі зберіг характер фортеці (наявність круглих башт і водяного рову). У той же час, при цих замках вже з'явилися регулярні сади. Відбувалося еклектичне поєднання середньовічної традиції замку-фортеці з ренесансною регулярною схемою. Інколи використовувалися архітектурні зразки з трактатів С. Серліо. Якщо у найбільш ранніх спорудах і реконструкціях архітектори найчастіше орієнтувалися на давньоримські зразки вілл, де симетричні об'єми склалися в асиметричні просторові композиції, то далі архітектурні проекти і фантазії стали більш раціоналізованими — у них затвердилися композиційні

прийоми осової і центральної симетрії, характерні для вілл, епохи зрілого італійського Ренесансу, що вивчалися у той час.

У нових резиденціях використовувалися ренесансні схеми водних і терасних садів. За готичною традицією фасади все ж продовжували трактуватися об'ємно, у верхній частині вони часто прикрашалися скульптурою і рельєфом. Внутрішній устрій приміщень цілком відображувався у зовнішньому характері об'ємів. Кожен житловий корпус мав свою композиційну структуру, кожні сходи — свою відокремлену клітину, розташовану в башточці. Прибудованим зовні сходам часто надавався гвинтовий абрис.

Елементи італійського ренесансу (аркади, лоджії, широкі і високі вікна, обрамлені ордерними і профільними наличниками, профільовані карнизи) збільшували масштаб будівель, додавали їм сумірності з людиною і більш світський вигляд. У той же час, круті криті черепицею дахи, башточки з багатоярусними завершеннями, вікна-люкарни, високі пічні труби і витягнуті у довжину пропорції всіх елементів були рисами національного середньовічного стилю, що збереглися, в яких враховувалися особливості місцевого клімату. Не ідеалізована зовнішня форма, а внутрішня функціональна організація превалювала при формуванні об'ємів будівель. «Вікна, розміщення яких підпорядковане лише потребам окремих частин будівлі, не відрізнялися ні правильними інтервалами, ні однаковою величиною» [352].

Специфічну стилістику замків короля і його придворних стали відтворювати у своїх будовах багаті городяни. Для всіх замків, що знов будувалися, було характерним змішання готичних і ренесансних елементів. У церкві Сент Есташ у Парижі (арх. Ж. Лемерсьє, 1532 — 1633 рр.) з'явилися незвичні поєднання готичних і класичних форм (накладних декоративних аркад, ордерних пілястр і півколон).

Поєднання готичної та ренесансної стилістик спостерігалось не лише у палацових спорудах. В архітектурі будівлі Фінансового бюро у Руані (арх.

Р. Леру, 1510 р). був здійснений синтез готичних і ренесансних форм. У церкві Сен-Жерве-Сен-Проте у Парижі (XV — XVII ст.) до більш раннього готичного об'єму був прибудований маньєристський фасад — декорація (Рис. 3.15).

У 1600 р. Генріх IV видав указ про розробку плану реконструкції Парижа. Королівська площа була побудована на основі містобудівних принципів італійського Ренесансу, сприйнятих з трактатів Альберті, Філарете, Скамоцці. Подібні площі зображувалися у період італійського ренесансу у проектах «ідеальних міст». Вона була призначена для проведення урочистих королівських заходів, в палні їй було придано форму правильного квадрата розмірами 140 x 140 м. По периметру площ оточували і будівлі з однаковим вирішення фасадів. Це були особняки для придворних і палаци короля й королеви. Фасади усіх будівель були викладені з червоної цегли, оздоблені вставками із світлого каменю. Перші поверхи будівель предатвляють собою суцільні арково-склепінчасті галереї (арх. К. Шатільон та ін., 1605 — 1612 рр.). Фасади нагадували собою декорацію, на якій готичні форми поєднувалися з елементами італійського Ренесансу — аркадами в першому поверсі та характерними формами віконних наличників.

Архітектура французького відродження, яка існувала весь XVI і початок XVII століття завершилася побудовою у першій третині XVII століття Люксембурзького палацу — яскравого прикладу втілення нового архітектурного стилю.

В цілому у формальних рішеннях французької архітектури ще до кінця XV століття, особливо у спорудах, будівництво яких здійснювалося тривалий час, виявилися поєднання і нашарування елементів пізньої готики, раннього і пізнього ренесансу, різних варіантів маньєризму. Спосіб обробки об'ємів залишався готичним: безліч дрібних деталей не дуже активно виявлялися на тлі стін і майже ніколи не виділялися кольором. Інколи застосовувалася сприйнята від Італії техніка кладки «камінь-цеглина». Цей конструктивний прийом, що з'явився у Середні віки для захисту будівель від руйнувань при землетрусах, тепер перетворився на художній.

«Змішаний стиль» став завойовувати позиції також і в інших країнах Європи, куди правителями запрошувалися майстри з Італії та Франції.

### **3.3.2. Характер проявів ренесансного еkleктизму в архітектурі інших країн Європи (середина XV — кінець XVI ст.)**

У Німеччині в 1509 — 1534 рр. запрошені італійські архітектори почали було поширювати Високий Ренесанс, але їх починання не знайшло послідовників. «До XVI ст. склався своєрідний місцевий варіант маньєризму, заснований на декорванні фасадів будівель, що зберігали, в основному, попередні середньовічні форми і конструкції. Це було пов'язано з поширенням протестантизму і послабленням католицької ідеології. Основні архітектурні форми у Німеччині зберігали готичний характер і декорувалися античними і романськими елементами у вигляді різних їх «нагромаджень». Ці декоративні елементи з архітектури ломбардського або венеціанського ренесансу автори споруд брали з книг і альбомів. Поєднання елементів бувало досить курйозним, а їх кількість — найчастіше надмірною» [358]. У 1510-і — 1520-і рр. на цій основі будувалися різноманітні за формами башти.

В інтер'єрах застосовувалися декоративні елементи, зроблені за антично-римськими або маньєристськими зразками з дерева і каменю.

Габсбурги і баварські герцоги залучали італійських майстрів до будівництва замків у маньєристському дусі (приклад — замок Ландсхут, 1536, арх. Дж. Романо, Бельведер у Празі, арх. П. Делла Стела, 1553 р.).

Інколи при реконструкції готичні церкви оформлювалися накладеними архітектурними деталями, виконаними у дусі маньєризму (Рис. 3.16). Змішання середньовічних, барокових та ренесансних елементів було характерним також для польської архітектури XVI століття. Типовими були фасади-ширми, що накладалися на характерні для готики вертикальні за пропорціями будівлі, виникали аркади і аркові отвори на перших поверхах (Рис. 3.17).

Подібні ж явища були характерні і для Нідерландів. До XVII ст. було прийнято готичні елементи поєднувати з ренесансними, за рахунок чого утворився своєрідний місцевий стиль. Часто застосовувалася червона цегла, на тлі якої виділялися декоративні деталі, виготовлені зі світлих порід каменю (приклад: Амстердам, башта Зьойдеркерк, 1614 р. та інші) (Рис. 3.18).

Типовими були фасади-ширми, що накладалися на характерні для готики вертикальні за пропорціями будівлі, на перших поверхах застосовувалися відкриті аркади та аркові отвори

В Англії після війни Червоної та Білої троянд (1455 — 1485), коли зміцніла королівська влада, склався стиль династії Тюдорів (1485 — 1604), який вважається пізньою фазою англійської готики, але, у той же час, у ньому були присутні елементи фламандського й італійського ренесансу. Стиль Тюдор ділиться на Єлизаветинський і Якобінський. Єлизаветинський стиль був поширений у 2-ій половині XVI — початку XVII ст. У XVI ст., коли англіканська церква стала самостійною та світське будівництво почало розквітати. Дрібне дворянство отримало землі, на яких стали будуватися палаци-«холли». Запрошувалися, в основному з Італії, архітектори-декоратори. Тому в цілому будівлі зберігали основні риси пізньої англійської готики. У «стилі Тюдорів» був побудований замок Віндзор (1485 — 1604 рр.). У палацово-парковому ансамблі Хемптон-Корт (Мідлсекс, 1515 р.) з'єдналися риси цегляної готики і ренесансу, а добудовувався він у стилі бароко.

Середньовічний характер об'ємів змінився рішеннями, зробленими під впливом французького ренесансу і фламандського різновиду маньєризму, хоча, у той же час продовжувалися і місцеві традиції англійської архітектури початку XVI ст. Прикладом може служити Берглі-Хаус у Стамфордї (1558 — 1587 рр.) — резиденція королеви Єлизавети I.

Будівлі втратили характер фортець — вони стали відрізнятися відкритістю, цілісністю об'ємів, ясністю горизонтальних і вертикальних членувань. Пластика фасадів збагачувалася за рахунок великих ризалітів або

еркерів. В інтер'єрах елементи англійської готики, виконані на панелях з різьбленого дубу, поєднувалися з орнаментами ренесансного типу. Елементи ордера використовувалися як декор і були дрібними. У вигляді ордерних колон інколи виконувалися камінні труби (Берліхаус, нині у Кембріджширі, 1555 — 1564 і 1577 — 1587 рр.). Силуети будівель збагачувалися баштами і ажурними кам'яними парапетами.

Після Реформації стався розрив стосунків з Римом, внаслідок чого Англія опинилася у культурній ізоляції. Будівництво церков практично припинилося. Стали будуватися, в основному, замські маєтки, середньовічні замки перебудовувалися і розширювалися. Плани будівель найчастіше ще ґрунтувалися на попередніх середньовічних варіантах рішень, інколи зберігалися внутрішні двори. Але архітектурний декор вже брався з каталогів (за зразками Серліо, Фредемана де Фріза і Діттерліна) і часто мав маньєристський характер. З'явилися великі засклені вікна. В інтер'єрах застосовувалися дерев'яні стелі з гіпсовим ліпним декором.

Архітектор Ініго Джонс, що відвідав Італію у 1600-і рр., та його учні стали поширювати в Англії архітектурні ідеї Палладіо і Скамоцці. З їх подачі пануючою тенденцією в англійській архітектурі на 200 років стало палладіанство, вплив якого свідчувався й у ХІХ столітті в Вікторіанській архітектурі. .

Громадянська війна і смуґа, що настала після неї, порушили природний перебіг архітектурного процесу. Під час Реставрації знову прокинувся інтерес до європейських стилів, почався недовгий період поширення місцевого варіанту бароко Приклад — проект Сітон Делавал Хол, Нортумберленд, арх. сер Джон Ванбру (1718 — 1729 рр.). Бароко нагадує, швидше, маньєризм.

Таким чином, в англійській архітектурі кінця XV — початку XVII ст. виявилось змішання національного різновиду готики, запозичених елементів ренесансу і бароко, а також — палладіанства, що передувало класицизму (Рис. 3.19).

В Іспанії з XV ст. поширилася суміш місцевих еkleктичних стилів «мудехар» і «платереско» з готикою і ренесансним зовнішнім декором (стиль «ісабеліно»). Собор Санкт-Міхаель (початок XVI ст.) мав типовий готичний двобаштовий фасад, оформлений ренесансною «декорацією». Кафедральний собор у Валенсії (XIII — XV ст.) було збудовано у змішаних формах романського стилю, готики, ренесансу і бароко (Рис. 3.20).

Після епохи панування вищезазначених пишних змішаних стилів у XVI ст. при Карлі V (1519 — 1556) поширився вплив італійського архітектурного ренесансу і з'явилася нова частина палацу в Альгамбрі. Далі за участю італійських архітекторів і художників у стилі Ренесанс було побудовано величезний ансамбль-комплекс Ескоріал, що включав монастир, семінарію, університет, музей, лікарню і династичний пантеон. Він став символом Контрреформації і на противагу попереднім іспанським стилям був повністю очищений від архітектурного декору (т. з. стиль «дисорнаменто»).

Характер процесу формування італійського і європейського ренесансу можна представити за допомогою схеми (Рис. 3.21).



### *Висновки до розділу 3*

1. Встановлено, що архітектура, характерна для Італії XI — XIII століть, утворилася шляхом змішання місцевих римсько-античних, ранньосередньовічних, візантійських, близькосхідних форм, вплив яких відбувався у Середні віки. Запозичення архітектурних форм здійснювалося у результаті наявності різноманітних культурних і економічних зв'язків — це були пересування торговельних караванів, творчі подорожі майстрів-початківців, співпраця майстрів різних країн. До епохи Ренесансу еkleктика мала місце в архітектурі як неусвідомлене «природне» явище. Її можна назвати «еклектикою впливу». В епоху Ренесансу вже на основі розвитку методу еkleктики стали комбінуватися формальні зразки і за ними утворювалися архітекторами нові форми. В цю епоху метод архітектурної діяльності був переорієнтований на свідомий вибір архітектурних засобів з історичного минулого і їх переробку для нових соціально-культурних умов.

2. Виявлено, що причини змін, що відбувалися в культурі і мистецтві Італії з XII століття криються у змінах, що відбувалися у сферах матеріальної та духовної культури. Активну роль у них зіграли знов відкриті через контакти з арабською і греко-візантійською культурами і взяті до відома античні філософські та наукові джерела. Мислення освічених людей стало набувати все більш раціонального характеру, попередня (середньовічна) картина світу стала поступово змінюватися. На основі відродження вчення Епікура чуттєве сприйняття стало вважатися основою життя та мистецтва. Реальний світ став осмислюватися як єдиний доступний розумінню, вивченню і таким, що піддається перетворенню. З'явилася віра у сили людини, у її творчі можливості.

Розвиток мореплавання і торгівлі призвів до розширення міжнародних контактів. Тісні зв'язки Італії та Франції, як і їх боротьба, привели до взаємних культурних впливів. У 1440-і — 1560-і рр. ідеї культурної течії гуманізму сприяли появі історичної свідомості й утворенню нового типу мислення. Початок досліджень античної архітектури призвів до ідеї створення нової

архітектурної мови, яка протиставила б культуру Італії «темному Середньовіччю» інших країн Європи.

3. Визначено, що поява еклектики як творчого методу у період раннього Ренесансу була пов'язана з бажанням учасників гуманістичного руху Італії створити нову архітектурну мову, яка б протистояла мові «темного Середньовіччя» всієї іншої Європи, та спиралася на національну історичну спадщину. Історизм мислення італійських гуманістів мав обмежений ареал — він звертався лише до античного минулого Італії, спадщина якого була втрачена часів падіння Римської імперії і поширення християнства. Дотримання середньовічних канонів у мистецтві до XVI-го століття змінилося науково-раціоналістичним підходом, для якого був характерним пошук ідеальних архітектурних форм і пропорційних співвідношень з опорою на античні прототипи. Але повернення до давньоримської ордерної системи не могло бути повним, оскільки соціальні завдання, що ставилися архітектурою, були вже іншими. Будуючи альтернативу середньовічній традиції, майстри стали трансформувати у дусі ідеалізації ордерні форми римської античності й удосконалювали композиційні прийоми їх побудови. Не дивлячись на те, що «епоха Середньовіччя» ментально відкидалася, її вплив на архітектуру продовжився, оскільки повністю відірватися від традиції, яка, по суті, задає «генетику» архітектурної форми, неможливо. Тут виявилася діалектика антагоністичних філософських понять «іманентне — трансцендентне».

4. Показано, що після повернення резиденції Папи до Риму і відновлення статусу цього міста як головного культурного центру Італії, в архітектурній творчості з'явилася свідомо еклектика, що спиралася на запозичення і творчу переробку форм давньоримської архітектури. Цій творчій переробці допомагали створені трактати архітекторів-теоретиків і розвиток книгодруку. Новий стиль починав будуватися шляхом перетворення середньовічних форм, які склалися еклектично з опорою на декілька давніх і середньовічних джерел. Його формування пройшло декілька стадій.

5. Показано на проаналізованих прикладах, що впливом культурної течії гуманізму архітектура стала будувати форми, сумірні людині, для чого повернула грецький канон Поліклета, відійшовши від квадратних модульних сіток, що використовувалися у Середні віки, які визначали основні пропорційні співвідношення розмірів у планах і на фасадах будівель. Створені в епоху Ренесансу архітектурні трактати (як енциклопедії для навчання архітекторів) забезпечили єдність архітектурних засобів, що застосовувались, хоча творчі методи впродовж цієї епохи зазнали змін.

6. Механізм перехідних процесів в архітектурі Італії здійснювався на основі:

- соціально-економічних і соціально-політичних чинників, що склалися;
- нових соціокультурних обставин міжнародних зв'язків;
- нових філософських ідей і напрямів наукового знання, що виникли;
- проявів нових ментальних віянь у суспільстві, зумовлених культурною течією гуманізму;
- появи архітектурних розробок майстрів, що належали до кола гуманістів;
- фіксації у теоретичних трактатах нових ідей і професійно-практичних напрацювань у мистецтві і архітектурі, їх впливу на подальший характер архітектурного формоутворення

Засобами для вивчення старого і формування нового стилю в епоху Ренесансу були:

- інтелектуальні засоби — нові поняття і уявлення;
- інструментарій — поява і розвиток вимірювальних інструментів;
- креслення і моделі архітектурних споруд.

7. Доведено, що вплив італійського Ренесансу у Франції проявився у тому, що об'ємно-просторова композиція замку розвинулася від замкнених до повністю розкритих та зповільнених форм. Спочатку здійснювалися реконструкції замкнених середньовічних комплексів з розкриттям нових

прибудованих дворів на навколишнє природне оточення. У результаті затвердилися правильні симетричні планування на основі «ідеальних» ренесансних схем. Синтез місцевої середньовічної традиції, запозичень з архітектури італійського ренесансу і впровадження індивідуальних творчих манер різних майстрів привів до оформлення цілком впізнаваного стилю «французький ренесанс», який у ХІХ столітті, у свою чергу, став зразком для нової еkleктики (стиль «шато» та ін.).

8. Виявлено, що у кожній європейській країні утворилися свої варіанти архітектурного ренесансу, які за своєю суттю були еkleктичними, оскільки основні конструкції і матеріали, а також прийоми захисту будівель від проявів місцевих кліматичних особливостей, які століттями впливали на формування архітектури, залишалися традиційними, а свідомою метою створити новий архітектурний стиль (як це було в Італії) в європейських країнах не ставилася. Сильові течії європейського ренесансу, що склалися в ту епоху, також стали об'єктами для запозичення в архітектурній еkleктиці ХІХ-го століття.

ПРИЧИНИ ЗМІН В КУЛЬТУРІ І МИСТЕЦТВІ XII – XVI ст.



Рис. 3.1.

### Розділ 3 Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та західноєвропейського ренесансу

166

#### ЗМІШАННЯ СТИЛІВ В ПЕРІОД РАНЬОГО РЕНЕСАНСУ В ПІВНІЧНІЙ ІТАЛІЇ



Оспедале Маджоре «Ка Гранда» в Мілані (арх. А. Філарете, 1456 р.), побудований за бажанням Франческо Сфорца в 1456 р. для перенесення в одне місце численних міських шпиталів

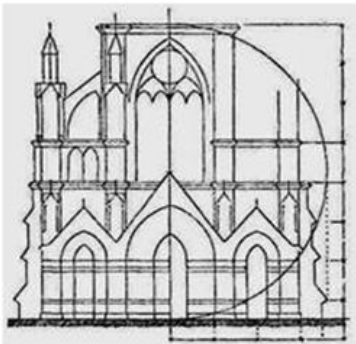
(<https://stilarhitekturi.livejournal.com/137487.html>)



В архітектурному рішенні церкви монастиря Чертоза в Павії (1497 р.) поєднувалися найновіші флорентійські віяння з елементами північної готики (арх. Дж. Антоніо Амадео)

(<http://www.italia-untouristic.com/tag/>)

#### ЗМІНИ В МЕТОДАХ ГЕОМЕТРИЧНОЇ ПОБУДОВИ ФОРМ



Побудови фігур людей, тварин і архітектурних форм на основі простих геометричних фігур в Середні віки

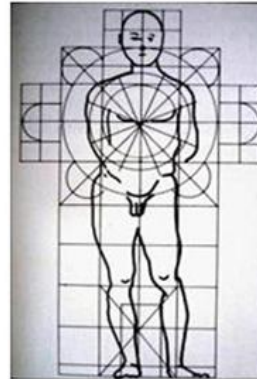
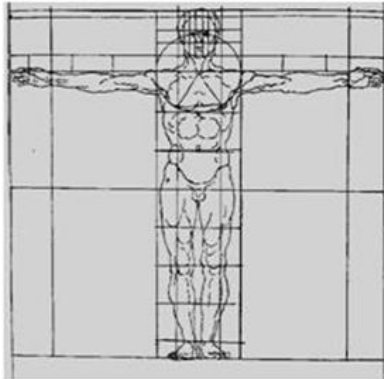
([https://www.e-reading.club/bookreader.php/109049/Fulkanelli\\_-\\_Tainy\\_goticheskikh\\_soborov.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/109049/Fulkanelli_-_Tainy_goticheskikh_soborov.html))

Рис. 3.2.

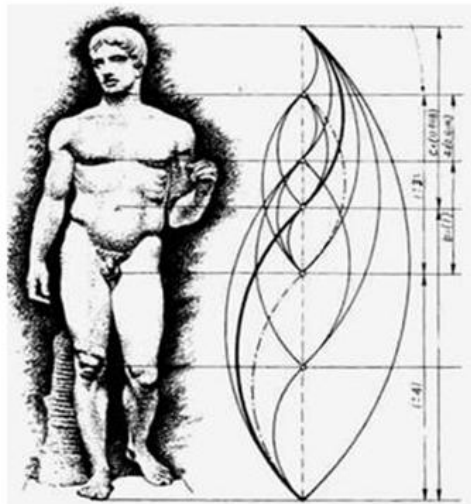
Розділ 3  
Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та  
західноєвропейського ренесансу

167

АНТРОПОМОРФНІ ПРОПОРЦІЇ В АРХІТЕКТУРІ  
СЕРЕДНІХ ВІКІВ ТА РЕНЕСАНСУ



Застосування  
антропоморфних  
пропорцій в Середні  
віки



Проникнення раціональних  
методів проектування і  
приймів пропорціонування  
в архітектуру Ренесансу.  
Поняття «евритмія» прийшло  
з трактату Вітрувія, виданому  
на латинській мові в  
1484 - 1486 рр.

Пропорції «золотого ряду» в  
плані і на фасаді Виховного  
будинку та Капели Пацці.  
Арх. Ф. Брунеллескі,  
1419 - 1445 рр.

<https://www.pinterest.ru/pin/839147343038403274/>

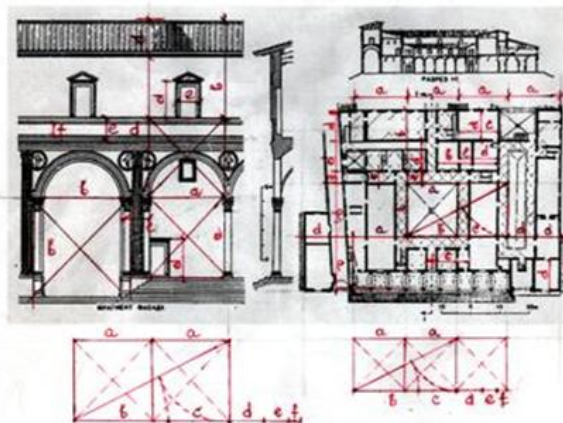


Рис. 3.4.



Collegiata di Sant'Andrea, XII в.  
(<https://mapio.net/wiki/Q3682912-it/>)



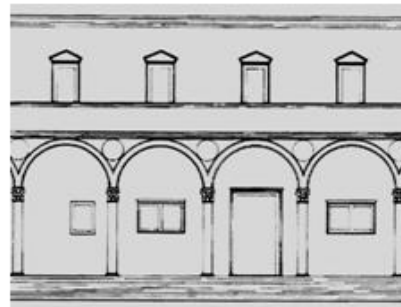
Базиліка Сан Доменіко в Badia Fiesolana  
([22le-chiese-di-frenze-con-la-facciata-non-finita/](https://22le-chiese-di-frenze-con-la-facciata-non-finita/))



Аркада Брунеллескі - це аркада, змінена шляхом вставки між капітеллю колони і п'ятої арки додаткового елемента - куба, який є фрагментом ордерного антаблемента. Він підвищував арки і служив імпостом для їх опори. Такий прийом не зустрічається в архітектурі Стародавнього Риму, але з'являється в аркаді накладного фасаду XV ст. в базиліці Сан Доменіко в Badia Fiesolana, побудованій в XI ст. в романському стилі

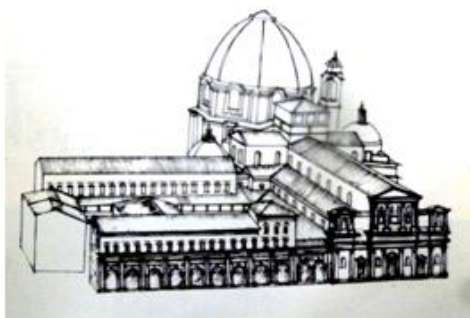


(фото автора)



(<http://ilippobrunelleschifacts.tumblr.com/post/106705933442/ospedale-degli-innocenti>)

### РОЗВИТОК КОМПОЗИЦІЙНИХ ПРИЙОМІВ В ЕПОХУ РЕНЕСАНСУ



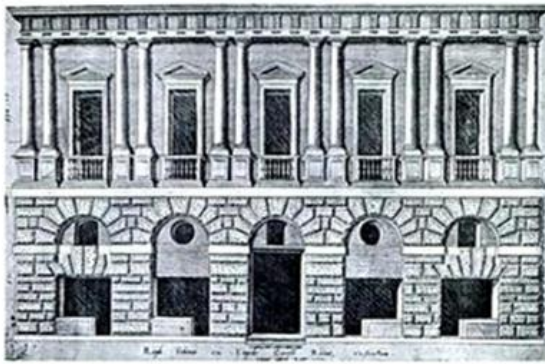
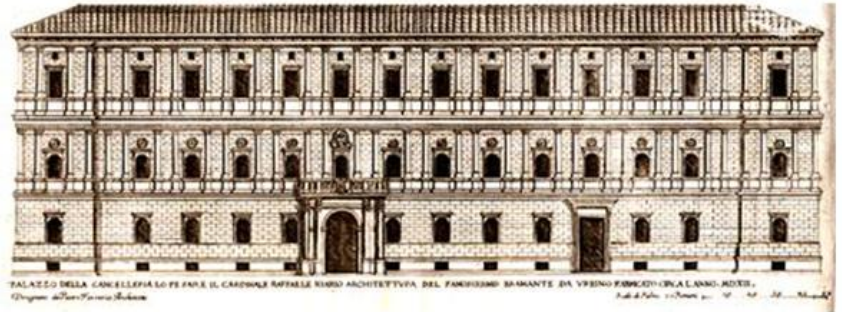
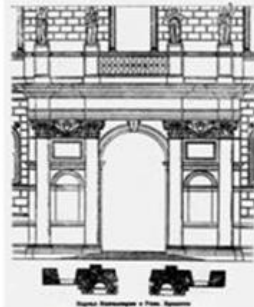
Проектна пропозиція Мікеланджело з реконструкції комплексу капели Медічі при церкві Сан-Лоренцо у Флоренції, 1420-і - 1460-і рр.  
(<https://rightwords.ro/citate/am-vazut-ingerul-in-piatra-si-am-sculptat-pana-l-am-25333>)

Л.-Б Альберті. Рішення фасаду палаццо Ручеллаї (1446 - 1451)  
(<http://www.historyartuki.com/pl/stony/002-00-11-STYLE-RENEANS.html>)

Рис 3.5.



Розділ 3  
Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та західноєвропейського ренесансу

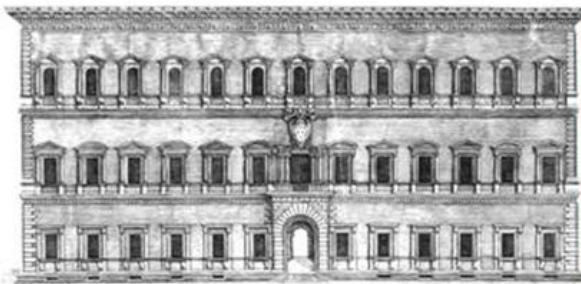


**Палаццо Канцеллерія в Римі.**  
Арх. Д. Браманте  
(за проектом Л.-Б. Альберті?),  
між 1486 та 1513 рр.

(<https://www.pinterest.ru/pin/841188036622906009/>)

**Палаццо Капріні або «Будинок Рафаеля» в Римі.**  
Арх. Д. Браманте, 1508 р.

([https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_Brancaccio\\_dell'Aquila](https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Brancaccio_dell'Aquila))



**Палаццо Фарнезе в Римі.**  
Арх. А. да Сангалло,  
Мікеланджело,  
Дж.-Б. да Вінчіола, 1534 -  
1550-ті рр.

(<https://www.consueloblog.com/michelangelo-e-divino-per-jupiter-que-e/>)



В архітектурному рішенні палаццо Фарнезе накладання ордерних аркад і колонад у вигляді колажу справляло враження театральних лаштунків і створювало зорову ілюзію глибини простору, руйнуючи поверхню стіни

Перші прояви маньєризму. Фрагмент фасаду «Кавалерійського двору» в палаццо Дукале в Мантуї.  
Арх. Джуліо Романо, 1535 р.

([http://dshizeya.ru/?page\\_id=27](http://dshizeya.ru/?page_id=27))

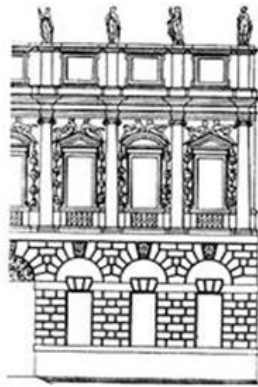
Рис 3.6.

### Розділ 3 Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та західноєвропейського ренесансу



**Палаццо Консерваторі на римському Капітолії. Арх-ри Мікеланджело Буонарроті, Джакомо дельла Порта, бл. 1568 р.**

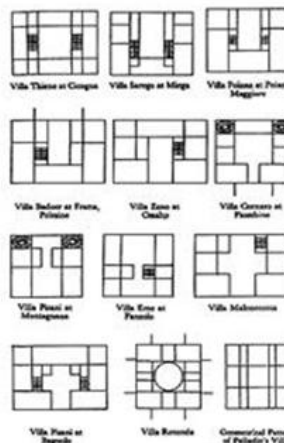
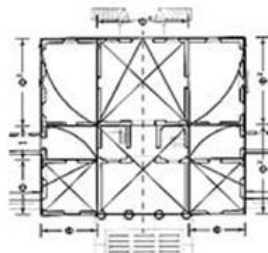
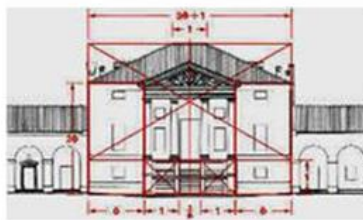
(<https://www.britannica.com/biography/Michelangelo>)



**Палаццо дель Капітаніо у Віченці. Арх. А. Палладіо, 1585 р.**

([https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_del\\_Capitanato](https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_del_Capitanato))

#### ПРОПОРЦІЙНІ ПОБУДОВИ А. ПАЛЛАДІО



([https://studopedia.eu/18\\_127065\\_arhitektura.html](https://studopedia.eu/18_127065_arhitektura.html))

(<https://www.colors.life/post/223739/>)

(<https://www.pinterest.com/pin/407153622533407085/>)

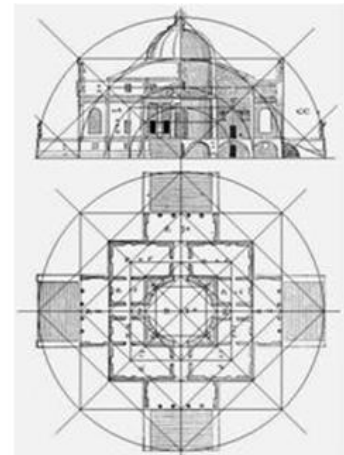


Рис. 3.7

ПРИЙОМ КАЛЬКОВАНОГО НАКЛАДАННЯ  
ОРДЕРНИХ КОМПОЗИЦІЙ (А. ПАЛЛАДІО)



**Церква Іль Реденторе в Венеції. Арх. А. Палладіо, 1577 - 1592 рр.**

(<https://philologist.livejournal.com/6608553.html>)  
(<https://homesecurity.press/quotes/church-of-san-giorgio-maggiore-andrea-palladio.html>)

НЕОРЕНЕСАНС XIX - ПОЧАТКУ XX ст.



**Будівля XIX ст. у Флоренції**

(<http://www.theflorentine.net/lifestyle/2016/07/street-musicians-rise-florence/>)



**Будинок Російського торгово-промислового банку в Санкт-Петербурзі.**

**Арх. М.М. Перетяткович , 1914 р.**

(<https://www.culture.ru/materials/220207/italiya-v-rossii-10-pamyatnikov-v-stile-neorenessans>)

Рис. 3.8.

МЕХАНІЗМ ФОРМУВАННЯ НОВОЇ КУЛЬТУРИ І НОВИХ АРХІТЕКТУРНИХ ПРИНЦИПІВ В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ

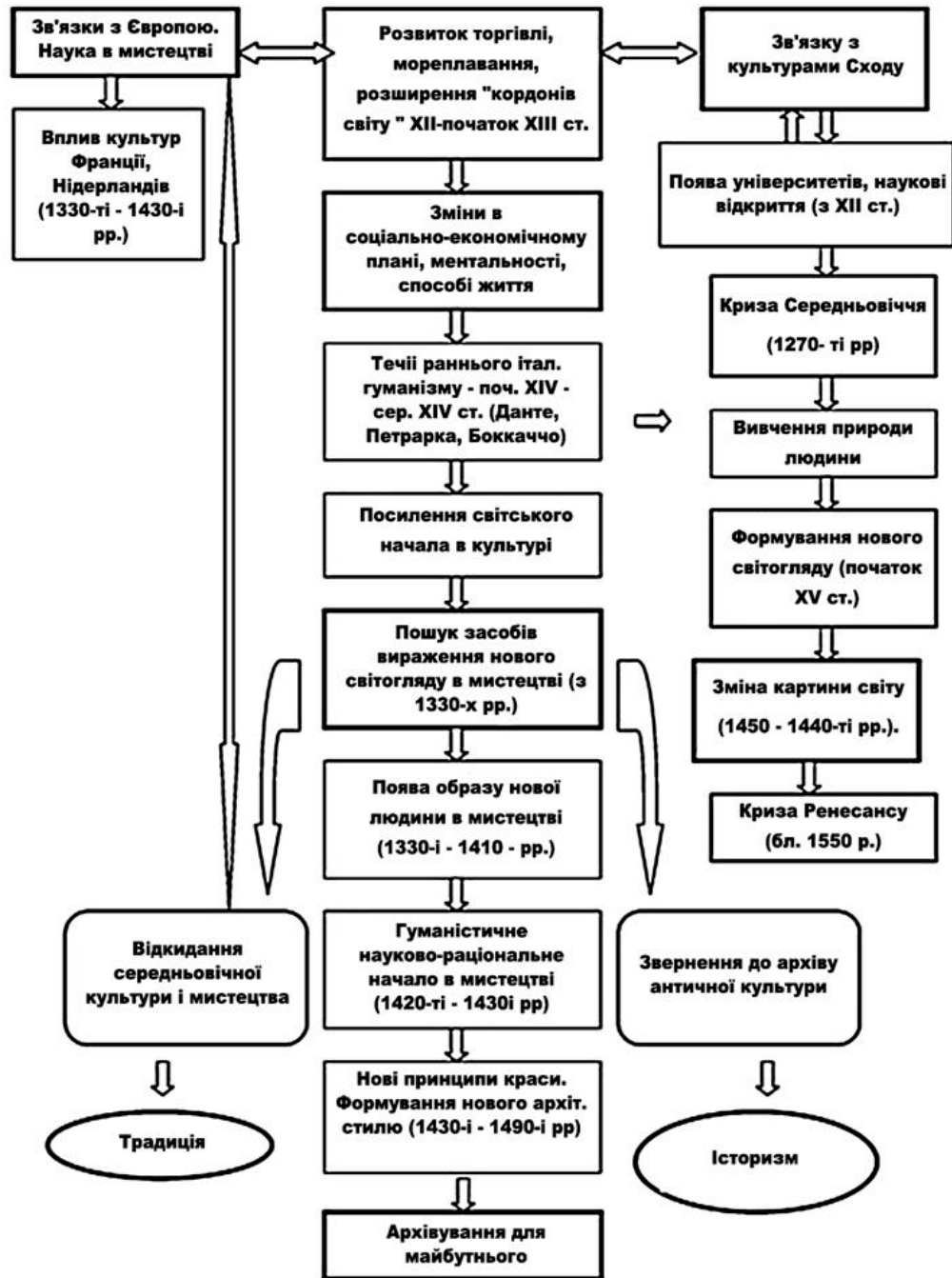


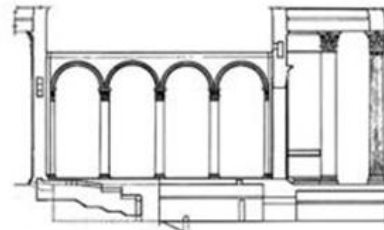
Рис. 3.7.



**ФОРМАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА АРХІТЕКТУРИ ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ**

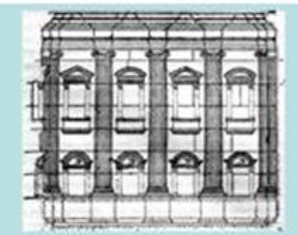
**Вілла Адріана в Тіволі. сучасний стан**

[https://www.123rf.com/photo\\_39276671\\_greek-statue-of-ares-overlooking-the-ancient-pool-called-canopus-inside-villa-adriana-hadrian-s-vill.html](https://www.123rf.com/photo_39276671_greek-statue-of-ares-overlooking-the-ancient-pool-called-canopus-inside-villa-adriana-hadrian-s-vill.html)



**Арка Адріана в Афінах, храм Адріана в Сіракузах**

<http://archisto.info/ark-rim-imper-arki-4.html>  
<http://kannelura.info/?p=1394>



**Фасад храму у Баальбеку, Фасад театру в Аспенді II ст. н. е.**

<https://refdb.ru/look/1899801-pall.html>

<https://refdb.ru/look/1899801-pall.html>

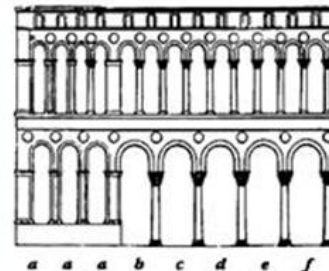


**Інтер'єр храму Бахуса в Баальбеку, II ст.**

[flipboard.blog/2018/03/19/fo-templo-de-baco-em-baalbek](http://flipboard.blog/2018/03/19/fo-templo-de-baco-em-baalbek)

**Інтер'єр Пізанського собору, XII ст.**

<https://ru-travel.livejournal.com/28729814.html>



**Храм Сан-Фоска на о. Торчелло в Венеції**

<https://ru-travel.livejournal.com/28729814.html>

**Фрагмент фасаду будинку в Венеції**

(з Історії архітектури О. Шузі)

Рис. 3.8

### Розділ 3 Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та західноєвропейського ренесансу



Баптистерій у Флоренції  
(<https://ru.wikipedia.org/wiki/>)

Інтер'єр базилики XII ст.

Базилика ді Сан Мініато аль Монте у Флоренції, XI ст.

(<https://solonata.livejournal.com/48849.html>)

Фрагмент фасаду Палаццо Дожів, Венеція

(<https://www.google.com/search?sa=G&hl=ru-UA&q=doge>)

#### ПРОЦЕС СКЛАДАННЯ НОВОГО СТИЛЮ В ЕПОХУ ІТАЛІЙСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

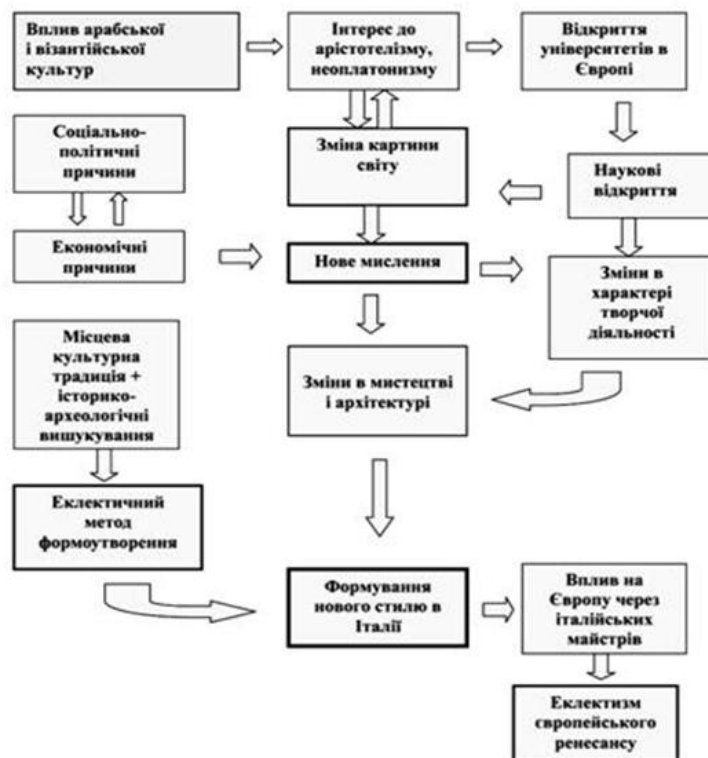


Рис. 3.9

ХАРАКТЕР ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ВПЛИВІВ АРХІТЕКТУРИ  
ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ У ФРАНЦІЇ



Карл VIII



Людвік XII



Франциск I

Контакти Італії і Франції існували ще в Середні віки, чим обумовлювався взаємний вплив їх культур. Крім того, під впливом італійських гуманістів з останньої третини XIV ст. у Франції почався власний культурний рух, пов'язаний більш усього з інтересом до античної літератури

Під час військового походу Карла VIII (1483 - 1498) на Неаполь в 1495 р. на нього справили глибоке враження чудові італійські церкви і палаці, і він прийняв рішення створити аналогічні будівлі в своїй країні. У тому ж році він запросив до Франції італійських художників. Людвік XII продовжив його діяльність в цьому напрямку, а Франциск I - покровитель мистецтв і наук - вже планомерно почав вводити у Франції новий стиль



Початок нового етапу розвитку французької архітектури ознаменував особняк колишнього торговця, і підприємця, керівника монетного двору і радника короля Карла VII Жака Кьора в Буржі (друга пол. 1440-х рр. — початок 1450-х рр.

(<https://picclick.fr/18-Cher-CPA-BOURGES-172843198578.html>)  
(<https://www.pinterest.ru/dionysus89/>)



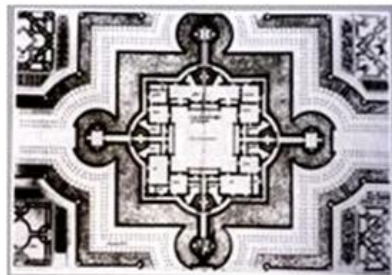
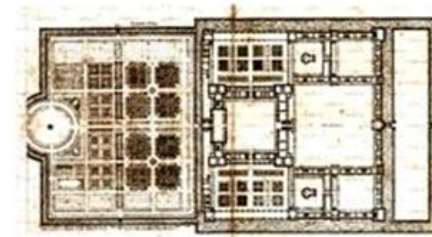
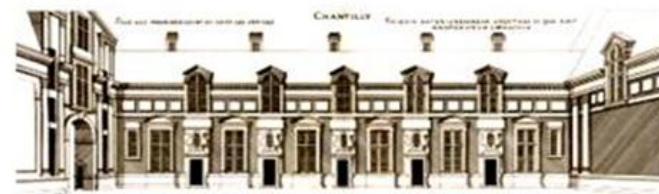
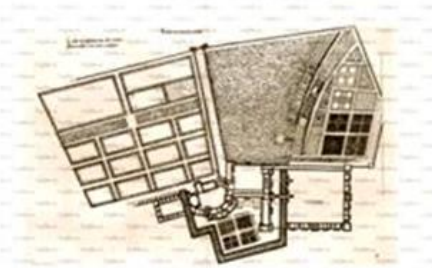
Після закінчення Столітньої війни (1453 р.) почалася перебудова в новому дусі королівських резиденцій і замків сеньйорів. Старі середньовічні замки реконструювалися в приватні маєтки та резиденції. Спочатку «декорації» з ренесансних форм накладалися на середньовічні фортечні стіни і башти, але при цьому зберігалися готичні портали і склепіння

Рис. 3.13

РЕКОНСТРУКЦІЯ ЗАМКУ ФОНТЕНБЛО



(<https://ru.depositphotos.com/13334377/stock-photo-etang-des-carpes.html>)



До двору Франциска I прибули Россо Фьорентіно (1530), Пріматіччо - учень Джуліо Романо (1533), Бенвенуто Челліні (1537) і Себастьяно Серліо (1540). Нові частини, прибудовані до старої середньовічної будівлі, набули вигляду великих розімкнутих дворів, орієнтованих на вільні паркові простори. Відсутність композиційної цілісності поєднувалася з великою кількістю терас і відкритих лоджій, які служили для огляду навколишніх краєвидів. У 1528 - 1547 рр. старий замок було перетворено на палацово-парковий комплекс

У 1560-і - 1570-і рр. ще досить часто відтворювався середньовічний тип квадратного в плані чотирьохбаштового замку з мережею каналів навкруги нього. Планування замку Шарлеваль побудовано за принципом ідеальної симетрії, що вказує на вплив зрілого італійського Ренесансу

За готичної традиції фасади продовжували трактуватися об'ємно, у верхній частині вони часто прикрашалися скульптурою і рельєфом. Внутрішнє облаштування приміщень цілком відбивалося в зовнішньому характері об'ємів. Кожен житловий корпус мав свою композиційну структуру, кожні сходи - свою відокремлену клітку, розташовану у вежі

Рис. 3.14



Розділ 3  
Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та західноєвропейського ренесансу

177



Сполучення готичних і класичних архітектурних форм в церкві Сен-Есташ в Парижі (середина XVI ст.).

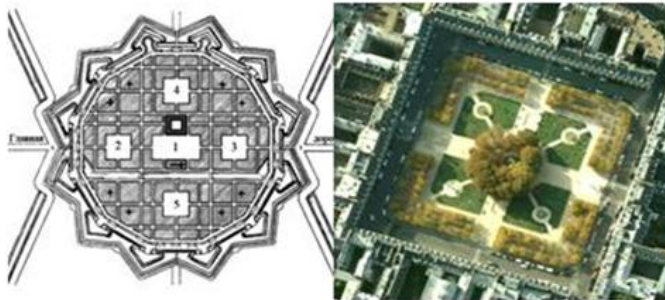
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise\\_Saint-Eustache\\_@\\_Paris\\_\(31932092560\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_Saint-Eustache_@_Paris_(31932092560).jpg))



Маньєристський фасад-декорація, прибудований до більш раннього готичного фасаду.

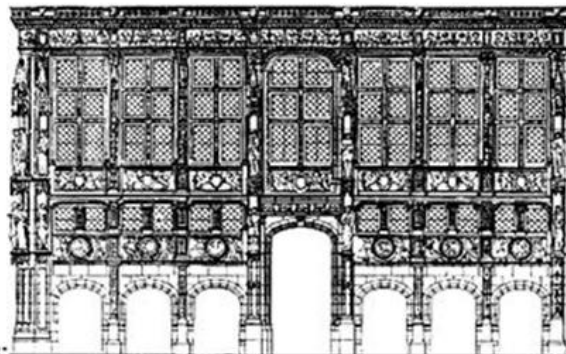
Церква Сен-Жерве-Сен-Проте, Париж, XV - XVII ст.

(<https://www.pinterest.com/pin/451767406349100378/>)



Замкнені геометрично-правильні за формою площі

(<https://studfiles.net/preview/2854725/page:5/>)



Фасади нових будівель нагадували декорацію, на якій готичні форми поєднувалися з елементами італійського Ренесансу - аркади в першому поверсі, характерні форми віконних лишт

(<http://www.vparis.net/parizhs-kiv-kvartal-mare/ploshchad-vogezov-i-okrestnosti.html>)

Рис. 3.15

## ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО РЕНЕСАНСУ



Вплив ідей Відродження в Німеччині відбувся вже в XIV ст. через літературні зв'язки. У XV в. на Констанцьській і Базельській соборах приїжджали з Італії прелати гуманістичного спрямування та їх секретарі, які займалися пропагандою ідей гуманізму. Після Констанцьського собору на службу до імператора Сигізмунда прийшов П'єтро Паоло Верджера. «Апостолом» Відродження в Німеччині став Енеас Сильвіо Пікколоміні, що поступив на службу до Фрідріха III після Базельського собору. Під його впливом виник гуманістичний рух у Відні та інших містах. З кінця XV ст. почався розквіт німецького ренесансу. У містах Німеччини з'явилися меценати, які збирали при своїх дворах вчених, художників і літераторів



Нюрнберг. Будинок Пеллер, 1592 - 1605 рр., арх. Я. Вольф. Внутрішній двір

(<https://www.fiddleit.net/%C3%BCckenschmerzen-matratze-weich-oder-hart-8313.html>)

Церква Св. Михайла в Мюнхені, 1583- 1597 рр. Реставрація 1947 - 1948 рр.

(<https://www.rutraveller.ru/place/49420>)



Росток. Бюргерський будинок першої половини XVI ст.

(<http://classic.totalarch.com/renessans/germany>)

Рис. 3.16

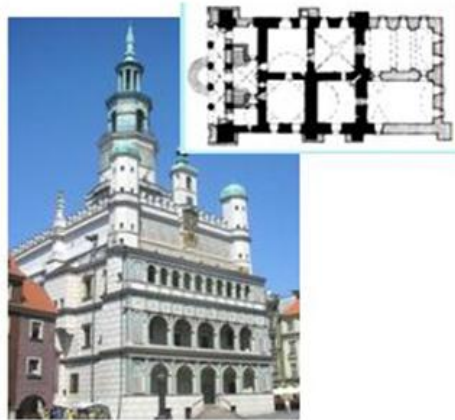
Розділ 3  
Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та  
західноєвропейського ренесансу

179



Концепція ідеального міста А. Дюрера,  
1527 р.

([https://pikabu.ru/story/idealnyiy\\_gorod\\_\\_316794](https://pikabu.ru/story/idealnyiy_gorod__316794))



Ратуша в Познані. Побудована у  
1555 – 1560-х рр. за проектом  
італійського архітектора Джованні  
Баттіста ді Квадро

(<http://helpintourism.com/polska/poznan/85-stary-gorod-chast1.html>)



Фасади бдівель, оточуючих  
центральну ринкову площу в Познані

(<https://i.u.depositphotos.com/174751790/stock-photo-colorful-renaissance-facades-on-the.html>)



Краків. Будинок на вул. Каноників,  
1592 р. Фрагмент виду з двору

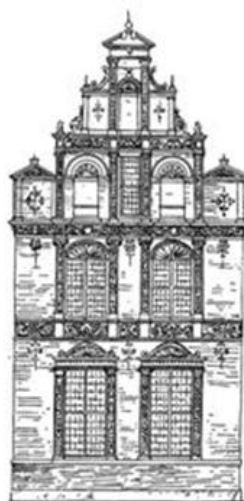
<http://classic.totalarch.com/renessans/poland/xvi>

Рис. 3.17

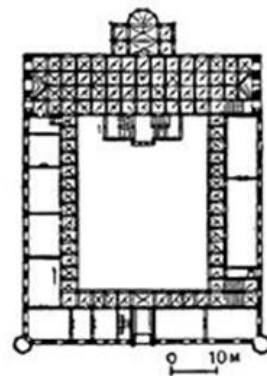
## РЕНЕСАНС В НІДЕРЛАНДАХ



В архітектурі Нідерландів вже у XIII—XIV ст. почали переважати громадські типи побудов: торговельні ряди, будинки зборів міських цехів та гільдій, протестантські церкви з високими дзвіницями. Житлові будинки міського бюргерства ставали багатоповерховими. До середини XVI ст. позиції пізньоготичної архітектури лишалися ще сильними. Елементи Ренесансу, які почали просочуватися з початку XVI ст. в нідерландське зодчество, підготували підставу для більш рішучих змін. Нові елементи з'явилися, перш за все, в архітектурі малих форм, які включалися у звичний готичний ансамбль.



У 1536 р. в Бреду для будівництва замку принців Нассауських були виписані майстри на чолі з учнем Рафаеля Вінчідоро да Болонья. Проект будівлі був складений в формах, близьких до флорентійського Ренесансу. Близько 1540 р. Карл V закликав до Нідерландів італійських будівельників фортечних споруд зі школи веронського зодчого М. Санмікелі. Серед них був Алессандро да Паскуаліні з Болоньї, який споруджував укріплення в Гертогенбосху (1542 г.) і Амстердамі (1545 г.), також навчався в Італії нідерландець Себастьян ван Нойс



Південна церква в Амстердамі (1603 – 1656 рр.). Автор – Хендрік де Кейзер. Античні деталі використовувалися на тлі цегляних стін

(<http://vv-travel.ru/article/zuidkerk>)

Будинок вільних корабельників, 1530 - 1531 рр. Майстер Х. ван ден Берг.

Утрехт. Фасад житлового будинку, XVI ст.  
(<http://classic.totalarch.com/renessans/netherlands>)

Бреда. Замок. Вид з двору і план.  
(<http://classic.totalarch.com/renessans/netherlands>)

Рис. 3.18

Розділ 3  
Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та  
західноєвропейського ренесансу

181

АНГЛІЙСЬКІ ВАРІАНТИ РЕНЕСАНСУ



**Хэмптон Корт (Hampton Court)  
королівська резиденція у  
Річмонді на Темзі. Закладена у  
1514 р.**

([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Hampton\\_Court\\_Palace\\_on\\_a\\_January\\_Afternoon.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Hampton_Court_Palace_on_a_January_Afternoon.jpg))



**Стиль Тюдорів (1485-1604 рр.).  
Замок Віндзор**

(<https://www.tpg.ua/ru/country/tab-exo?ot=93FA60A44CCD569311E313452D8D1841&stat=80ca00259098e67f11e3cfbe98ed6112>)



**Англійський ренесанс епохи  
Тюдорів. Берглі-Хаус,  
1558 – 1587 рр.**

(<http://divora.blogspot.com/2016/03/burghley-house.html>)



**Якобинський стиль.  
Хетфілд-Хаус в Уотфордї,  
Хертфордшир, 1607 - 1611 рр.**

(<https://www.bing.com/discover/hatfield-house>)

Рис. 3.19

РЕНЕСАНС В ІСПАНІЇ



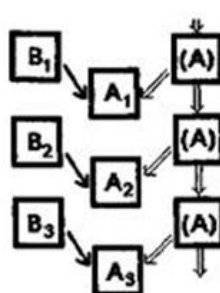
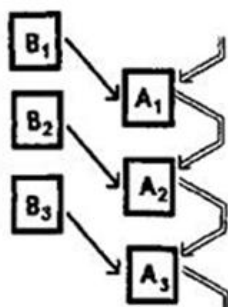
Вид двору монастиря Сан Хуан-делос Райєс в Толедо в стилі «ісабеліно» - суміші мавританських, готичних і ренесансних форм (1477 - 1504 рр.)

([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:San\\_Juan\\_de\\_los\\_Reyes\\_-\\_Toledo,\\_Spain\\_-\\_12.JPG](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:San_Juan_de_los_Reyes_-_Toledo,_Spain_-_12.JPG))

СПОСІБ РОЗРІЗНЕННЯ «ПРИРОДНОГО» І «ШТУЧНОГО» В ЛЮДСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ (за Г.П. Щедровицьким)

Система буде штучною, якщо існує її норма, і природною, якщо такої норми ще немає

У більш розвинених суспільствах норми діяльності транслюються не безпосередньо, а в своїх описах або спеціальних педагогічних засобах, вивчення яких забезпечує вміння будувати відповідні діяльності.



Зразки, або еталони будуть виконувати свою функцію норми тільки в тому випадку, якщо поруч буде людина, яка зможе зробити за зразками нові утворення, що входять в виробничу структуру



Індивід може здійснити будь-яку діяльність тільки в тому випадку, якщо він буде навченим їй безпосередньо або має якісь більш загальні і широкі навички, що дозволяють йому побудувати її. Навчання, якщо ми візьмемо найпростіший випадок, є можливим, якщо сама діяльність, якій навчаються, є виділеною в якості зразка (наприклад, як діяльність «зразкового робітника» або «показова діяльність педагога») і транслюється спеціально як «норма» з метою навчання

Рис. 3.20

### Розділ 3 Прояви еkleктизму в архітектурі італійського та західноєвропейського ренесансу

ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ІТАЛІЙСЬКОГО І ЄВРОПЕЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ ТА ХАРАКТЕР ПОДАЛЬШОГО ПРОЦЕСУ СТИЛЬОУТВОРЕННЯ В ЄВРОПІ

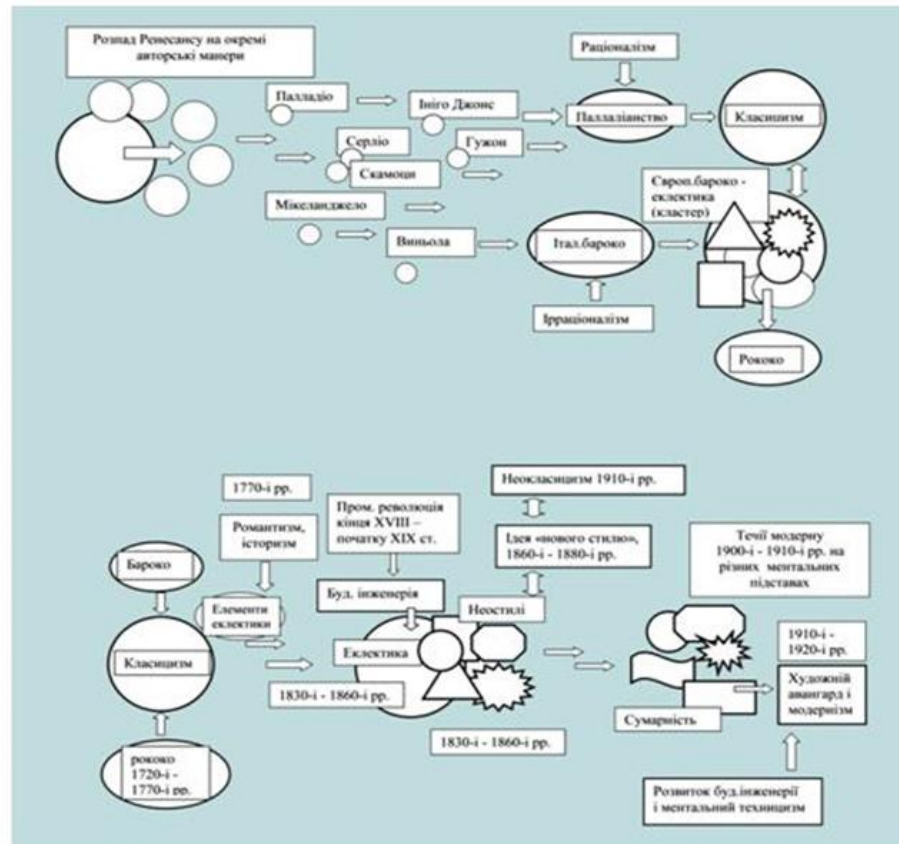
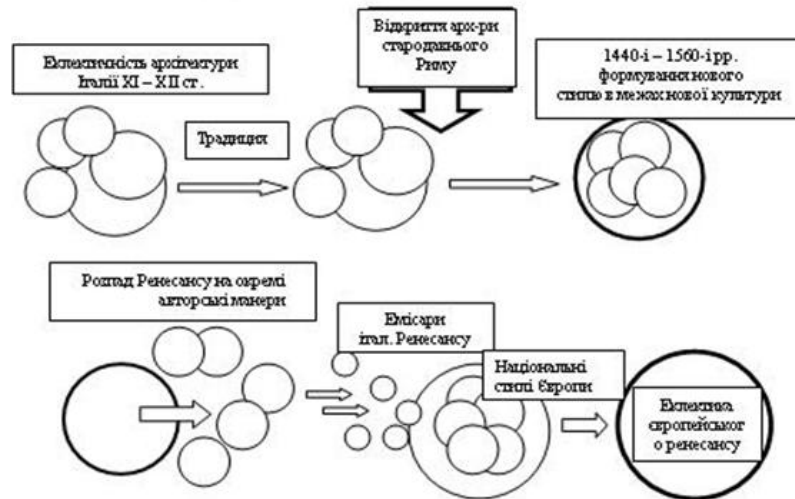


Рис. 3. 21

## РОЗДІЛ 4

### ПРОЯВИ ЕКЛЕКТИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ XVII — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

#### 4.1. Характер змін у європейській культурі кінця XV — початку XVIII ст.

Криза Ренесансу була зумовлена тим, що поступово на основі дуальності емоційного і раціонального начал у культурі виявилися протиріччя, які посилювалися на межі XVI — XVII ст. «Недовговічність Ренесансу була пов'язана з надуманістю і недовговічністю самих ренесансних ідеалів. <...> Відродження творить з безкінечною впевненістю у тому, що потрібно і можливо прагнути до абсолютного і при цьому ж — до земного, до божественного і одночасно — людського. Епоха переконана, що над цілісністю непокінчених начал, яку шукають, можна працювати, максимально мобілізуючи вольовий порив. <...> Головне протиріччя Ренесансу — протиріччя між абсолютністю умоглядного ідеалу і відносністю реальних можливостей звичайної людини» [380].

«...Сама по собі ренесансна культура, перш за все внаслідок своєї принципової елітарності, виявила явну нежиттєздатність вже у другій половині XVI століття, вона «сама зжила себе у новій соціальній обстановці. Культ античності виродився в обмежене педантство, гордий індивідуалізм — в себелюбну безпринципність, вчення про гідність людини — в інструкцію зразковому придворному». «Католицька реакція — не причина, а результат кризи Відродження. Гуманізм не став ідеологією мас» [381].

Активна діяльність філософів-гуманістів, що пропагували новий погляд на світ і боролися за соціальні перетворення, вчених-практиків, що розвивали експериментальну науку, сприяла появі нової європейської ментальності. Винахід механічного годинника у Нюрнбергу у 1488 р. сприяв ментальному переходу від циклічного розуміння часу до лінійного. Іспанія та Португалія у XV ст. відкрили шляхи до Індії та Америки, організували товарообмін і



торгівлю коштовними металами. Активність людей у пізнанні і освоєнні навколишнього світу зростає. Вивчення праць античних філософів Піфагора, Платона, Лукреція на геліоцентричній системі М. Коперника, ідеях М. Кузанського, Б. Телезіо, Р. Луллія сприяло формуванню нової картини світу, що принципово відрізняється від середньовічної. Європейські мислителі Еразм Ротердамський (1469 — 1536), Томас Мор (1478 — 1535), Томмазо Кампанелла (1568 — 1639) виступили з ідеями перебудови суспільства, пов'язували свої надії з розвитком гуманітарної освіти. У моделі, створеній Ф. Беконом (1561 — 1626), діяльність людини була визнана виключно розумною, її метою стала зміна світу шляхом встановлення панування людини над природою. Йому належить вислів: «Знання — сила». Свій індуктивний метод пізнання, при якому знання отримують в експерименті шляхом спостереження і перевірки гіпотез, він виклав у трактаті «Новий Органон» у 1620 р.

Р. Декарт (1596 — 1650) писав про двоїстість незалежних начал світу: ідеального і матеріального, душі і тіла. Ідеальні й матеріальні начала він вважав незалежними і самостійними; головним у процесі пізнання, на його думку, був мислячий суб'єкт — людина («Я мислю — отже, я існую»). Раціоналізм Декарт вважав універсальним методом у процесі пізнання. З 1700 р. стало використовуватися поняття «дуалізм», що прийшло з давньосхідної містики і теології. Поступово принцип дуалізму став розумітися як властивий самій природі людської мови і мислення.

Б. Спіноза (1632 — 1677), надихаючись ученнями Епікура й Демокріта, ототожнював суб'єкт і об'єкт та вважав, що Богом є сама Природа, яка володіє розумом (концепція Пантеїзму).

І. Ньютон (1642 — 1727) стверджував, що світ — це сукупність речей, не залежних від спостерігача. Він вважав, що дослідження і встановлення властивостей речей повинні відбуватися експериментальним шляхом. «Закони природи» витікають з експериментів, узагальнюють їх результати.

На початок XVIII-го ст. відбувся корінний перелом у розвитку європейської культури. Середньовічний Космос з його божественною досконалістю, гармонією й ієрархічною будовою, в якому центральне місце займав Бог, був остаточно зруйнований. На зміну попереднім релігійним уявленням про будову світу прийшло уявлення про безмежний Всесвіт, де всі елементи підкорюються законам природи, які людина може пізнати за допомогою експериментальної науки. «...Не дивлячись на очевидну спадкоємність, між ренесансною культурою і культурою XVII — XVIII століть існує якісна різниця. <...> Культура XVII — XVIII століть виробила такі феномени (експериментально-математичне природознавство, принцип історизму при підході до природи і суспільства, ідею позастанової рівності індивідів і їх політичної свободи та ін.), які стали наріжними каменями в основі цивілізації Нового часу і забезпечили для Західної Європи незворотній характер історичного процесу» [382].

Розвиток гуманітарної культури, європейських мов, літератури, підйом національної самосвідомості, призвели до появи народних рухів проти засилля католицької церкви. Папа в очах людей перестав бути духовним лідером, набувши повною подоби надбагатого світського повелителя. Європейські монархи прагнули контролювати духовне життя своїх народів, ослабити потік грошей до Риму. В результаті Реформації — спроби надати церкві нової подоби — Англія, Шотландія, Швеція, Норвегія, Нідерланди, Північна Німеччина, Богемія відпали від католицизму. Цей процес спонукав католицьку церкву до активного опору.

Після Тридентського вселенського собору (1545 — 1563 рр.) з 1600 р. почався новий тріумф католицької церкви, яка активно стала використовувати вишукані, емоційно виразні барочні форми в архітектурі, скульптурі та живописі. У зв'язку з різницею у релігійному світогляді в країнах протестантизму ренесанс змішувався з національними формами пізньої готики, в католицьких же країнах переважав італійський варіант бароко, а в 1630-і — 1700-і рр. з'явилися еkleктичні стильові змішання, які пізніше стали

вважатися «національними формами європейського бароко» [383]. Складність соціальної ситуації в Європі зумовила те, що на XVII — першу половину XVIII ст. прийшлося паралельне існування в архітектурі європейських різновидів бароко, рококо і класицизму й тоді ж мали місце їх взаємні впливи, що зумовили еклектичне змішання форм.

#### **4.2. Витоки класицизму і причини протиріч, що виявилися всередині нього**

Зміни у світогляді і мисленні негайно відбилися в архітектурі. Вона стала свідомо ставити перед собою раціональні завдання. З'явилися утопічні ідеї про можливість соціальних перетворень за допомогою зміни архітектурного середовища. Знову, як і в епоху Відродження, з'явилися думки про «ідеальне місто». Завданням архітектури стала раціональна організація не лише будівель, але і великих міських просторів.

У Франції в середині XVI ст. під впливом ідей раціоналістичної філософії Декарта виявилось прагнення до більш чіткої організації архітектурної форми. Вперше риси, властиві класицизму, виявилися там у творчості скульптора й архітектора Ж. Гужона (бл. 1510 — бл. 1563 — 1568), — учня С. Серліо, що керував в 1540-х рр. будівництвом палацу у Фонтенбло. Гужон працював спільно з П. Леско (1547 — 1549 рр.) застосовував досить чисті за стилем форми античної скульптури й архітектури. Приклад твору Гужона і Леско — «Фонтан німф» у Парижі, в якому з'явилися протокласицистичні форми (Рис. 4.1).

Учень А. Палладіо В. Скамоцці, який у трактаті «Ідея універсальної архітектури», виданому в Італії у 1615 р., писав про необхідність вироблення єдиної архітектурної мови на основі звернення до архітектури античності. Ця ідея, покладена в основу класицизму, була свідомим зверненням за засобами до архітектури минулого. У 1579 — 1580 рр. Палладіо засвоював метод роботи Палладіо при зведенні у Венеції будівель, що були ним розпочаті. Далі Скамоцці застосовував вироблені Палладіо архітектурно-композиційні

прийоми при будівництві вілли Молін під Падуєю і театру Гонзага у Саббьонеті.

Творчий метод, характерний для «Палладіанського стилю» потрапив до Північної Європи завдяки архітектору Ініго Джонсу (1573 — 1652), який вивчав в Італії роботи Палладіо і Скамоцці. З 1603 р. він працював у датського короля Крістіана IV, потім — у його сестри — Анни Датської, королеви Англії, а також при дворах королів Якова I і Карла I (1615 — 1642 рр.). Трактат В. Скамоцці був перевиданий 1678 р. в Нюрнберзі.

Одним з майстрів, що поширив палладіанство в Англії, був Джакомо Леоні (1686 — 1747). Він видав англійською мовою трактати Альберті і Палладіо. Палладіанство стало надзвичайно популярним в Англії в Георгіанську епоху, яка тривала практично все XVIII ст. Прибічником палладіанства в Англії був також граф-архітектор Річард Берлінгтон, що купив у придворного поета сера Джона Денема, розпочатий ним у 1664 р. будинок, і добудував його. Цей будинок став «вітриною Палладіанства» (арх. ймов. Х. Мей) (Рис. 4.1.).

Далі в Англії тенденції до класицизму виявилися в архітектурі Собору Св. Павла в Лондоні (арх. К. Рен, 1675 — 1708 рр.). З 1750 р. англійці стали навчатися у Римі, де жили поціновувачі класики й апологети класицизму: Піранезі, Вінкельман, Леруа. Кедлстон-хол у графстві Дербшир був побудований на основі принципів палладіанства у 1759 — 1763 рр. (арх. Р. Адам). Садові павільйони Р. Адам стилізував під античні храми.

«Класицизмом» був названий стиль часів правління Людовика XIV (1643 — 1715), в якому з'єднувалися риси класицизму і бароко. Під неокласицизмом розумівся стиль періоду правління Людовика XVI (1774 — 1792), який з'явився після рококо, що поширився в період правління Людовика XV (1715 — 1774). Для форм неокласицизму були характерні риси «благородного лаконізму».

В період рококо, коли в культурі яскраво виявився сентименталізм, в архітектурі з'явилися елементи різних «смаків». Частиною рококо став стиль

«шинуазрі», який почав поширюватися з Франції по всій Європі. Причиною його популярності стало знайомство з культурою і мистецтвом Китаю у кінці XVII ст. і заснування виробництва саксонського фарфору на початку XVIII ст. за зразком китайського. Мода на стиль «шинуазрі» в інтер'єрах з'явилася під впливом моди на колекціонування китайського фарфору і меблів. У палацах і багатих будинках Європи створювалися «китайські кімнати», «турецькі» курильні й ванни. У складі палацово-паркових ансамблів з'явилися «чайні будиночки», «китайські» павільйони, альтанки і містки. «Китайське село» при Дротнінгхолмському королівському палаці поблизу Стокгольма стало зразком для наслідування при будівництві багатьох інших заміських резиденцій в Європі.

Поява теоретичних принципів класицизму припадає на кінець XVII ст. Директор французької Академії Ніколя-Франсуа Блондель (1618 — 1686) у 1675 — 1683 рр. створив перший «Статут» — курс архітектури, в якому пропагував принципи архітектури античності і Ренесансу як «вічні істинні закони» (Рис. 4.2.). Філія Французької академії з часу правління Людовика XIV знаходилася в Римі, що дуже полегшувало вивчення античних форм. У той же час Клод Перро (1613 — 1688) ввів поняття «безумовної» і «довільної» краси, обґрунтувавши право архітектора використовувати своє інтуїтивне відчуття краси і гармонії, не спираючись на жорсткі канони стилю. На це ж натякали і теоретики італійського Ренесансу Альберті, Віньола та інші. Динамізм ідеалу у рамках філософської концепції Арістотеля був безпосередньо пов'язаний з можливістю розширення «території свободи» — альтернативою у рамках класичної традиції. Таким чином, класицистична традиція насправді поєднувала у собі начала і «необхідності», і «свободи» [384].

У 1706 р. абат Л.-Ж. де Кордемуа видав «Новий трактат про архітектуру», в якому він замінив тріаду Вітрувія (користь, міцність, краса) іншою тріадою (розташування, розподіл, благопристойність). Створювалася нова типологія будівель, що відповідала соціальним умовам епохи

Просвітництва, було введено поняття типологічної придатності ордерних форм. Теоретичні принципи класицизму, сформульовані у Французькій академії мистецтв, швидко поширилися по всій Європі завдяки появі аналогічних навчальних закладів. Формування класицизму на основі єдиної теоретичної доктрини призвело до того, що термін «манера», що існував раніше, був замінений терміном «стиль». Створення загальноєвропейської системи архітектурної освіти підготувало ґрунт для того, щоб класицизм став «міжнародним стилем».

Далі успіхи археології призвели до того, що праці Вітрувія знов набули популярності, у 1750-х — 1760-х рр. вони були перекладені французькою і російською мовами. Були видані книги «Старожитності Афін» Дж. Стюарта і Н. Реветта, «Руїни найпрекрасніших пам'ятників Греції» Ж.- Д. Леруа, «Опис палацу Діоклетіана у Спліті» Р. Адама і К. Д. Клеріссо. Це стало початком «Просвітницького класицизму», який включав філософський аналіз історичного процесу і вплинув на розвиток архітектурної думки [385]. Отримавши статус «вільного мистецтва» в XVII ст., архітектура стала зближатися з іншими мистецтвами, які спиралися на естетику Арістотеля, що занурювала джерело прекрасного — «ейдос» — у недосконалий і постійно змінний матеріальний світ, який оточує людину. «Це звільняло від необхідності орієнтуватися на недосяжний і нерухомий ідеал. Відкривалася можливість осягнення світу різними способами — від прямого наслідування його формам до спроб виправити його недосконалості витворами мистецтва. На цьому шляху була зруйнована характерна для класичної традиції «монополія» жорсткого геометризму і в архітектуру були допущені форми, близькі скульптурі й органічній природі» [333]. Протиріччя необхідності і свободи спрацювало в класичній традиції як внутрішній імпульс, що сприв подальшому розділенню його на два напрями.

У французькій Королівській академії відбулася дискусія з цього приводу, відома як «суперечка про древніх і нових». Цього разу перемогли прибічники жорсткої нормативності, завдяки чому класицизм став «великим

стилем» на тлі розмаїття форм європейського бароко, яке не мало своєї теоретичної доктрини і проголошувало свободу творчості, не підкоряючись жорстко «правилам древніх». Визнання можливості творчої свободи призвело до того, що ще в період поширення бароко була реабілітована готика і з'явилися ремінісценції екзотичних стилів Сходу, хоча домінування класичної традиції не викликало сумнівів. «В кінці XVIII — на початку XX ст. ситуація змінилася під впливом культурної течії романтизму, яка відкинула фундаментальне положення класицистичної доктрини, — уявлення про об'єктивний характер краси і можливості раціональної, заснованої на математичному розрахунку, можливості її досягнення» [там же, С. 55]. Антинормативність романтизму різко контрастувала з естетичними установками класичної традиції, але їх зближував історизм у підході до формоутворення.

Появі на тлі класицизму інших стильових течій сприяла також діяльність Й.-Й. Вінкельмана (1717 — 1768) (Рис. 4.3). У 1755 р. були опубліковані його праці «Думки щодо наслідування грецьких творів у живописі і скульптурі», в 1762 р. — «Нотатки про архітектуру древніх», в 1764 р. — «Історія мистецтва давнини», які ознаменували початок нового етапу у вивченні античності. Спираючись на вивчення праць античних авторів і сучасних йому європейських філософів, Й.-Й. Вінкельман, писав: «Краса — там, де окремі частини ведуть до створення гармонійного цілого, благородне поєднання частин». Естетика Вінкельмана, успіхи археології, створення Академій мистецтв, музеїв античних зібрань у Дрездені, Мангеймі та ін. сприяли пробудженню історичної свідомості в Європі, що поступово привело до еклектичних тенденцій [386]. Сам же Вінкельман говорив про сучасні йому прояви еклектичного підходу до мистецтва: «З'явилися серед художників еклектики або збирачі, які через відсутність власних сил намагаються скласти одне прекрасне з багатьох» [311]. Таким чином, відразу ж з появою знань про архітектуру минулих епох на тлі класицизму почали проявлятися елементи історичних стилів або, як тоді говорили, «смаків».

### **4.3. Причини появи елементів різних архітектурних «смаків» у 1750-і — 1770-і рр. і передромантичні тенденції в європейській архітектурі середини — кінця XVIII століття**

Поняття «смаку» з'явилося в архітектурі ще до появи поняття «стиль». В епоху рококо (1715 — 1780-і рр.) завдяки даним археології і подорожам в екзотичні країни вже з'явилися деякі знання про різні національні і історичні стилі. «Повернення до природи» у культурі бароко і рококо стало приводом для появи «романтичної» ідіоми в архітектурі ще до розквіту культури романтизму — у рамках популярності сентименталізму. Проте ставлення до стилів тоді було досить поверхневим, тому з'явилося поняття «смак», яке було введено Ф. Ларошфуко (1613 — 1680). «У роботі «Максими» автор розглядає протилежні тенденції у пізнанні, зумовлені відмінностями між смаками і розумом. В естетичній сфері ці протилежності виявляються у вигляді смаку: пристрасного, пов'язаного з нашими інтересами, і загального, що направляє нас до істини, хоча різниця між ними відносна. Відтінки смаку різноманітні, цінність його думок зазнає зміни» [387].

Принцип поєднання в архітектурі стилізованих елементів класики, бароко, готики та інших стилів поряд з «шинуазрі», «тюркері» з'явився, швидше за все, у зв'язку з виникненням у сентиментальній культурі рококо популярної теми «подорожі». Крім того, не дивлячись на поширення різних національних варіантів європейського ренесансу, в XVII ст. у Франції, Нідерландах, Іспанії готика ще існувала завдяки діяльності ордену єзуїтів. До того ж, на межі XVII — XVIII ст. з'явилася готична археологія, що сприяло поєднанню готичних і класицистичних форм.

**Готичні мотиви** стали популярними у культурі Франції у 1750-і роки, коли з'явилися п'єси, романи, повісти на середньовічні теми, де героями були благородні й сентиментальні середньовічні лицарі, в свідомості європейців виявилася ідеалізація власного історичного минулого. С. В. Хачатуров у книзі ««Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века» пише про те, що псевдоготика виявилася в архітектурі як цілком природний



феномен культури Просвітництва, оскільки для цієї епохи була характерна взаємодія бінарних опозицій, відбувався диспут «витонченого» (класичного) і «варварського» (готичного) смаків, вони взаємно доповнювали один одного, здійснювався діалог стильових форм у вигляді гри з різноманітними знаками, що було розраховано на безпосередньо-чуттєве сприйняття [119].

В епоху Просвітництва, на протигагу епосі італійського Ренесансу, у готиці перестали бачити «варварський стиль», тим паче, що для Західної Європи вона була ріднішою, ніж італійська класика, що насаджувалася в академіях. Після нашестя Наполеона в багатьох країнах Європи став пробуджуватись інтерес до своєї національної архітектурної спадщини, зявилися ідеї її стильового відродження. Насамперед, у готиці були виявлені виразна образність і конструктивна досконалість [там же, С. 105]. Про неї писали мислителі й архітектори того часу: Д. Дідро, Же.-Ж. Бофран, Ж.-Л. Кордемуа, Ж.-Ж. Суффло, Ж.-Ф. Блондель, М.-А. Ложьє. Характерно, що «готичний смак» на тлі класицизму виявився практично одночасно з його утвердженням — з 1770-х років. На тлі канонізованих форм класики готичні форми приваблювали своєю загадковістю, здатністю викликати піднесені почуття, частково тому, що образи, пробуджувані готичною архітектурою, зв'язувалися у свідомості європейців з романтизованим явищем лицарства та ментально відсилали до славетного історичного минулого. Також у той час медієвістика, початки якої були закладені ще в епоху Відродження Флавіо Бйондо (1392 — 1463), стала науковою дисципліною. Крім того, іконографія готичних образів йшла від театральної культури епохи бароко. Декорації у різних архітектурних стилях створювалися для безпосереднього збудження певних емоційних станів у глядача. Серед театральних «готичних» сюжетів набула популярності тема середньовічної темниці, що з'явилася у фантазіях Дж.-Б. Піранезі у середині XVIII ст. (Рис. 4.2.). В архітектурі стала популярною також тема середньовічних розвалин, руїн, що наводила на роздуми про присутність у сьогоденні романтичних примар з історичного минулого.

У малих архітектурних формах «готичний смак» вперше виявився у парку герцога Шартрського Мансо на західній околиці Парижа (1731 — 1773 рр.). Основою готичних паркових затій став роман Франческо Колонни «Сон Поліфіла» (1499 р.) Крім того, зіграли свою роль енциклопедизм і універсалізм мислення, характерні для епохи Просвітництва. Мандрівники описували у подорожніх нотатках готичний стиль як «прекрасний», «спрямований увись». Поширенню готичних мотивів в архітектурі сприяло також зростання популярності масонських товариств у середині XVIII — початку XIX ст. Ідеали Просвітництва досить часто виражалися в архітектурі мовою масонських символів.

Можливість суб'єктивного вибору стилістики замовником і архітектором для вирішень конкретних завдань також була пов'язана з тим, що в кінці XVII ст. закладалися основи толерантної культури. Поняття толерантності (від лат. *«tolerantia»* — терпіння, терплячість, прийняття), було висунуто Ф.-М.-А. Вольтером. «Готичний смак» зростав з самої системи цінностей культури епохи Просвітництва, у рамках якої вже не було різкого протиставлення готики і класици (такого, як в епоху Ренесансу). Античне (витончене) і варварське (готичне) стали дуальною парою, що слугувала для доповнення одне одного.

**Англійська неоготика.** В Англії власна готика тривала до XIX ст. Вона як би природно переросла в місцеву неоготику. У 1730 р. Вільям Кент використовував готичні деталі в класицистичних спорудах, в 1742 р. Бетті Ланджлівілл випустила збірку проєктів «Класицистичної готики» [119]. З 1750-х рр. готика стала усвідомлюватися як символ англійської національної культури і застосовуватися для будівель нового типу — житлових котеджів, великих громадських будівель. Початок «готичного відродження» в культурі Англії відноситься до 1740-х рр., хоча ще в період бароко з'явилася Вежа Тома в Оксфорді (1681 — 1682, арх. К. Рен), вирішена у готичній стилістиці. Очевидно, використання готичного стилю тут було пов'язане з середньовічною стилістикою інших споруд цього одного з найстаріших в

Європі університетів, заснованого у XI ст. Термін «псевдоготика» стали відносити до спроб повної імітації ідентичного готичного стилю «археологічним» способом.

«Готичне відродження» в Англії було зв'язане також і з політичними смислами, а також — з яскравою романтичною тенденцією, що виявилася в літературі. Зокрема, у поширенні «нової готики» зіграла роль популярність історичного роману Хораса Уолпола з елементами надприродного «Замок Отранто» (1764 р.) (Рис. 4.2.). З 1746 р. письменник почав будувати у душі «археологічної готики» свій будинок у маєтку Строберріхілл, в якому було зібрано велику кількість «архітектурних цитат», взятих з реальних готичних споруд [388]. У шотландській регіональній модифікації неоготичного стилю був побудований також замок Інверарі герцога Аргайла на озері Лох-Файн (1746 — 1789 рр., арх. Дж. Ванбер).

**Передумови неогрецького стилю.** Грецька античність відкрилася європейським дослідникам архітектури завдяки дослідженням археології у другій половині XVIII ст. Історики й археологи проводили численні дослідження у Великій Греції у 1720-х — 1750-х рр. Дані археології сприяли виникненню мети поєднання результатів археологічних досліджень і теоретичних міркувань, була виявлена різниця між давньогрецькою і давньоримською архітектурними системами. Роберт Моріс в 1723 р. написав «Есе в захист античного зодчества». Франческо Міліція та Ісаак Уейр вивчали різновиди доричного ордера. Розгорнулася дискусія про його походження і художні особливості. У Парижі в 1731 р. вийшла «Історія Греції» з подальшим перекладом її до кінця століття на європейські мови. У 1745 р. Же.-Д. Ле Руа обміряв пам'ятники в Афінах і в 1758 р. опублікував результати у книзі «Руїни найпрекрасніших пам'ятників Греції», де були представлені історична і теоретична частини. Вивчалися також пропорції. Ж.-Ж. Суффло в 1750 р. зробив обміри храмів в Пестумі і опублікував їх у 1764 р. У 1756 р. художник А. Менгс створив плафон «Парнас» на віллі Альбані у Римі. Ця робота, на якій зображено музу, що спирається на доричний ордер храму в Пестумі, стала

програмною. У 1762 р. археолог Д. Стюарт і архітектор Н. Ревет опублікували роботу «The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece», яка сприяла виникненню стилю «грецького відродження», оскільки малюнки з цього видання стали відомі у колах любителів античного мистецтва. Другий том видання вийшов в 1788 р. У 1764 р. з ними познайомився архітектор Р. Адам. Дженер Дофредо обстежував Пестум і описав пестумський ордер у книзі «Архітектура» (1768 р.). Ж.-Ф. Блондель (1705 — 1774) у «Курсі архітектури» (1771) відтворив храм за обмірами Ле Руа [389]. Далі серед нового покоління англійських архітекторів стали популярні подорожі до Греції, і цей стиль продовжився до 1820-х рр. Стиль «неогрек» з'явився в 1750-і — 1760-і рр.

**Пікчуреск.** В Англії з 1750-х рр. з'явився «живописний стиль» або «пікчуреск», в якому оформлялися пейзажні сади з романтичними «печерами», «гротами», водними поверхнями і павільйонами у різних стилях, у тому числі «китайському» й «індійському» (Рис. 4.3.). Про «новий стиль англійських садів» згадував М.-А. Ложьє в 1753 р. Характерний для цієї течії синтез мистецтв в єдиному ансамблі з природою повинен був відображати собою популярну в ті часи філософську ідею світу як містичного цілого, в якому відбувається закономірний ритм людського життя подібно до природних «пір року». У Франції також з'явився подібний до англійського пейзажний стиль «Пітореск». Його вплив відчївався я у живопису, так і в архітектурі Архітектор, що побудував між 1783 і 1785 рр. відому «Ферму Марії Антуанети» у Версалі, Річард Мук, можливо, надихався популярними у той час картинами Юбера Робера (Рис. 4.4). У цих пейзажних жанрах досить явно сказався вплив китайської та японської культур, що вже стали відомими у той час, сентиментальної естетики рококо і театралізованої ідеї «подорожі». Також у них позначився вплив і античних ідей натурфілософії, що мали подальше продовження.

Англійські архітектори працювали на будівництві палаців у європейських монархів, завдяки чому поширювали стильову моду, що вела свій початок від напряму «пікчуреск». Близько 1770 р. в Англії з'явилися

«поворотні» тенденції у бік епохи ренесансу (нео-палладіанство, неоманьєризм), «археологічне відродження» виявилось у зв'язку з відкриттям пам'ятників мистецтва Стародавньої Греції і Стародавнього Риму.

У 1750-і — 1790-і рр. поширився «стиль братів Адам», який був сумішшю палладіанства з елементами грецького, «етруського», «помпейського», «римського» стилів з елементами рококо. Всі ці передромантичні тенденції в архітектурі сприяли подоланню надлишкової раціональності мислення епохи Просвітництва.

До 1770-их рр. відбулася остаточна реабілітація Середньовіччя — його вже стали згадувати як «золоте століття» Європи. В Англії типовим твором в героїко-романтичному неготичному дусі стало недобудоване фантастичне за своєю подобою «Абатство Фонтхілл» (1796 — 1813 рр.), що зводилося автором готичних романів Уільямом Бекфордом за проектом арх. Дж. Уайета. Готичні форми у ньому проявлялися як своєрідний міраж на тлі конструкцій з дерева і цементу (Рис.4.4).

Продовженням сентиментальних настроїв епохи рококо і літературно-художнього романтичного орієнталізму межі XVIII — XIX ст. стала поява «екзотичних стилів», особливо це стосувалося Англії і Франції — найбільш активних в політиці колонізації промислово розвинених країн. Велику роль в поширенні грецьких, єгипетських і східних мотивів в архітектурі Англії зіграли видання і колекції Томаса Хоупа (1769 — 1831). Він працював, в основному, в епоху Рідженсі (1790-і — 1830-і рр.), коли розповсюджувався змішаний стиль періоду регентства майбутнього короля Георга IV. За часом він збігся з ампіром у Європі. Т. Хоуп прагнув впроваджувати в суспільство знання про історичне мистецтво і архітектуру і впливати таким чином на проектування провідних будинків Лондона. Він опублікував низку книг про свої наукові дослідження, робив замальовки меблів, інтер'єрів і костюмів в різних історичних стилях, знаходячи при цьому сучасні для тих часів інтерпретації античних форм [390] (Рис. 4.5).

Усе більш популярними ставали образи готики. Стаття І.-В. фон Гьоте, що з'явилася в 1771 р., «Про німецьке зодчесво» вплинула на Л. Тіка, що написав про піднесений образ собору в Страсбурзі, який викликає духовне прагнення до неба, до нескінченності. Асоціації з готичною архітектурою з'явилися у письменника і мандрівника Г. Форстера (1754 — 1794). У ній стали бачити піднесену історичну образність, зв'язок з природою, пластичність.

Ф.-Р. де Шатобріан (1768 — 1848) висловив своє захоплення готикою «в якій все вселяє священний трепет і нагадує про Бога» [391].

#### **4.4. Філософські й естетичні основи культурної течії романтизму і її вплив на появу нових тенденцій в європейській архітектурі**

Пробудженню історичної свідомості і появі історичних мотивів в європейській архітектурі сприяла поява ідейного і художнього руху романтизму в середині 1770-х рр. Його початок був покладений літературним рухом «Буря і натиск» (1767 — 1785) в Німеччині, а також працями Ж.-Ж. Руссо у Франції. Роботи німецьких філософів, письменників і поетів-романтиків, їх нова художня позиція зумовили появу нового світовідчуття і нової системи цінностей в мистецтві й архітектурі. Основні принципи англійської романтичної естетики виявилися з 1790-х рр. у творчості поетів В. Блейка, С. Колдріджа, В. Вордсворта, Р. Сауті. У 1800-х — 1845 рр. — у творчості Д. Г. Байрона, В. Скотта, Л. Б. Шеллі, Д. Кітса.

Естетичною основою романтичної художньої теорії стала філософія ідеалізму, в якій дійсність трактувалася як певна категорія «природи», а людина — як її складова частина.

Нова естетика зароджувалася всередині німецької класичної філософії, в якій виявилися розбіжності з початковою теорією і естетикою **класицизму**. Г.-В.-Ф. Гегель (1770 — 1831) усвідомив переламний момент у культурі й у своїх працях намітив шляхи розвитку мистецтва, яке, на його думку, проходить три етапи розвитку як три різні втілення ідеалу: символічний (східне мистецтво),

класичний (античне мистецтво) і романтичний (що якнайповніше втілює реалізацію ідеї).

Й.-Г. Фіхте (1762 — 1814) займався проблемами співвідношення об'єктивності і свідомості (його суб'єктивний ідеалізм розвинувся від робіт І. Канта).

А.-Г. Баумгартен (1714 — 1762) в 1735 р. ввів термін «естетика», позначивши ним філософську науку про чуттєве пізнання.

Г.-Е. Лессінг (1729 — 1781) виступав проти норм класицизму, висловлював революційні устремління і сміливість думок, проявляв полемічне, парадоксальне мислення, боровся зі старою «просвітницькою» школою, що панувала в Берліні, писав у романтичний журнал «Атенеум».

Термін «ідеологія», що означає вчення про загальні закономірності походження ідей зі змісту чуттєвого досвіду, почав використовуватися з кінця XVIII — початку XIX ст. Характерно, що якраз у той час з'явилися перші ознаки свідомого використання елементів різних архітектурних стилів в архітектурі.

Начала естетики романтизму були викладені у працях Ф. Шлегеля (1772 — 1829) і Ф.-В.-Й фон Шеллінга (1775 — 1854) [392]. Широта естетичних смаків Ф. Шлегеля — письменника, поета, філософа, критика, лінгвіста, який вивчав школи грецької поезії, біографії відомих людей античності й історичні праці Й.-Й. Вінкельмана, зумовила бажання збагатити твори архітектури «історичним», «духовним», «психологічним» змістом [393].

Ф.-В.-Й. фон Шеллінг розвинув принципи об'єктивно-ідеалістичної діалектики природи як живого організму, несвідомого духовного творчого начала, яке характеризується полярністю, динамічною єдністю протилежностей. Світ став усвідомлюватися як певне універсальне ціле, природа стала розумітися як духовний організм, що саморозвивається. Шеллінг вважав, що природу оживляє Світова душа яка є джерелом єдиного життєвого процесу. Історичний процес є результатом здійснення свободи, яка властива свідомим чинникам історичних процесів.

Наприкінці 1790-х — початку 1800-х років фон Шеллінг він брав участь в розробці естетичної програми Ієнського гуртка. У роботі «Система трансцендентального ідеалізму» він стверджував, що мистецтво — це «одвічний і справжній органон філософії». На основі цієї концепції Ієнська школа вважала мистецтво певним самоцінним і всеосяжним «началом всіх начал». Прекрасна вигадка, опора на відчуття, психологізм, що лежали в основі романтизму, привели до ідеї тісного синтезу всіх мистецтв, мета якого — відображати єдність божественних сил світу і Космосу в цілому.

У творчості Ф. Шиллера з'єдналися поезія і філософія. Й.-В. Гете займався трансцендентальною поезією, сформував визначення роману, який сполучає поезію з прозою, і романтичної поезії, яка тісно стикається з філософією. Мистецтво стало розумітися як спонтанний прояв індивідуального і неповторного внутрішнього світу творця, художник — як обдарований Богом творець-пророк. Сформувалося поняття про те, що треба зруйнувати всі рамки, що обмежують творчість, правила і закони, в тому числі - межі стилів та жанрів мистецтва. З'явилося також прагнення зруйнувати раціональну логіку усталених класицистичних прийомів. Вивчення мистецтва стало зводитися до вивчення його історії. Головними стали філософські смисли, асоціативні моменти, що надають творам додаткового забарвлення. Європейцям відкрилася міфологія Стародавньої Греції, Сходу, яка стала ґрунтом для поезії, а через неї — для інших видів мистецтва [394]. З'явилося поняття художньо-історичної пам'яті, внутрішньої спадкоємності історичних епох і уявлення про безперервний процес світового художнього розвитку, неповторності кожної національної культури і поняття про те, що «Богові однаково до вподоби і готичний храм, і храм еллінів» [395].

Н. В. Кожар вказує на те, що романтичні ідеї проникли в архітектурну теорію в останні десятиліття XVIII ст., коли вона була більш тісно пов'язаною загальнокультурними і естетичними установками суспільства [396]. Зростаючи з різноманітних архітектурних «смаків», що виявилися ще на тлі розквіту класицизму, романтизм почав будувати ментальну альтернативу його



жорсткому канонічному методу формоутворення, створив уявлення про те, що можна вільно оперувати елементами раніше існуючих історичних стилів, поставитися до них, як до своєрідного «архіву» для передачі різноманітних культурно-семантичних смислів. Арсенал формальних засобів архітектури був значно розширений — до нього увійшли не лише форми античності, але і європейського, й азіатського Середньовіччя.

Романтики бачили безперечну спорідненість між архітектурою і музикою (Ф.-В.-Й фон Шеллінг: «Архітектура — це музика у просторі, ніби застигла музика»). З'явилося розуміння того, що зміна архітектурних образів, певна їх послідовність у часі, ритми, контрастні зіставлення, спади і кульмінації, повтори є чимось спільним між цими видами мистецтва. В естетиці романтизму «Природний світ» ідеалізувався і протиставлявся «антиприродному» середовищу нестримно зростаючих міст. З'явилися теорії нових принципів паркового мистецтва, які спиралися на ідеї «Елізіума» Ж.-Ж. Руссо, що описав парк, який втілює ідеї Раю на землі. Письменник Р. фон Клейст (1777 — 1811) видав каталог романтичних паркових споруд у готичному стилі. У рамках нової естетики, ядром якої стала асоціативна теорія, відбувався перехід до «архітектури настрою, той чи інший зміст втілювався в конкретних типах форм, покликаних пробуджувати певні асоціації, емоції. У зв'язку з цим сталося розширення списку естетичних категорій, з яких «живописне» і «піднесене» стали найбільш значимими. Ці категорії проаналізував Ювдейл Прайс (1747 — 1829) в «Есе про живописне» (1794 р.). У них знайшла опору теорія англійської «живописної архітектури» пікчуреска. З'явилися теоретики садово-паркового мистецтва (Х. Ремптон, Р. П. Найт, Д. К. Лоутон та ін.).

Нове романтичне мистецтво стало будуватися на прямих асоціаціях форми і змісту. Також «В архітектурі почали цінувати <...> не лише зовнішній художній бік, але і її роль в створенні сприятливого життєвого середовища, яке відповідає тим уявленням про прекрасне, які склалися в романтичній літературі. <...> Нове сприйняття історії, що було результатом як певного

етапу в розвитку науки, так і глибоких змін у світогляді, пов'язаних з романтизмом, наклало виразний відбиток на сприйняття мистецтва і життєвого середовища» [4]. Головним тепер ставав зміст і тому стали вестися пошуки його вираження архітектурними засобами у формах історичного минулого.

І. В. Кудряшова у дисертації «Романтичний метод у західноєвропейській архітектурі XIX століття» досліджувала творчий метод архітектури періоду романтизму і пише, що «в архітектурі романтизм (як історичний стиль) не володів рисами стилістичної цілісності, виявлявся через множинність стилістичних проявів» [37].

Романтичні й містичні настрої виявилися і в живописі кінця XVIII — початку XIX ст. Прикладами можуть слугувати роботи німецького художника К.-Д. Фрідріха (1774 — 1840), який часто використовував романтичні образи середньовічних розвалин. У Франції регулярні сади під впливом Англії стали оформлюватися також у вигляді «картинних» пейзажів, живописні види природи доповнювалися «античними руїнами», «сільськими будиночками» і «млинами» у дусі живопису Н. Пуссена, Ф. Буше і С. Роза. Архітектор, що побудував між 1783 і 1785 рр. відому «Ферму Марії Антуанети» у Версалі, Річард Мук, можливо, надихався популярними у той час картинами Юбера Робера.

Еклектичні тенденції також виявилися у Франції в період революції 1789 р. Причина цього була в тому, що «Французька революція бачила в давньоримських чеснотах громадян шлях до зцілення від «старого режиму» і оголосила римську античність зразком для наслідування. У результаті археологічний класицизм перетворився на революційний або «романтичний» класицизм» [347]. Він був характерний для творчості Е.-Л. Булле (1728 — 1799) і К.-Н. Леду (1736 — 1806). Виразні архітектурні образи створювалися двома шляхами. Постулат Національного Конвенту 1793 р. пропонував архітектурі «відродити дух геометрії». Геометричні форми (куля, куб, циліндр, піраміда) виступали тоді у ролі архетипів-символів. Інший шлях був

пов'язаний із застосуванням історичних стильових форм, які мали знаково-образний характер. Прикладом може слугувати проект замку «Повернення з полювання» К.-Н. Леду, виконаний 1778 р. із застосуванням стилізованих середньовічних форм.

Після певної перерви, що виникла в результаті подій Французької революції, в Європі почалися ще більш активні і свідомі пошуки архітектурних інновацій. З 1790 р. елементи еkleктики стали використовувати у своїх роботах також і архітектори-класицисти, наприклад, К.-Ф. Шинкель (1781 — 1841). В архітектурній думці межі XVIII — XIX століть сформувалися дві основні течії: перша, яка отримала продовження в епоху модерну, переносила закони розвитку органічного світу на історію і соціальне життя; друга була пов'язана з літературною поетизацією дійсності, гіпертрофувала роль фантазії і символу в мистецтві. В.-Г. Вакенродер (1773 — 1798) у 1797 р. написав «художнє Євангеліє романтизму» — «Сердечне звернення ченця, що любить мистецтво». Ця праця сприяла початку «реабілітації» знехтуваних в епоху Ренесансу ментальних цінностей епохи Середньовіччя, що незабаром відбилося і в архітектурі.

Таким чином, не дивлячись на те, що класицизм залишався провідним стилем до 1830-х рр., з кінця XVIII ст. на його фоні вже стали виявлятися різноманітні еkleктичні тенденції, які сприяли подоланню надлишкової раціональності класицизму і просвітницького мислення в цілому. Так на межі XVIII — XIX ст. поступово назрів злам класицистичної парадигми.

Епоха романтизму, що почалася у 1770-і роки, не була єдиною в історії людської культури. О. М. Бурганов і Ю. А. Смоленкова у статті «Романтизм как художественная система» [397] пишуть про те, що романтична традиція має багатовікову історію та виділяють систему структуроутворюючих ознак і особливостей мистецтва, які можна назвати романтичними. В епохи прояву романтичної свідомості спостерігається тенденція до відходу від колективної тотожності до індивідуальності з її самоцінністю і незалежністю від зовнішніх обставин, прагнення до в ідеалізованого світу бажаного буття, відбувається

філософське осмисленні національної самобутності. Для цих епох є характерним емоційне, проникливе, філософськи насичене сприйняття природи, виявляється стурбованість долею людства. Автори вважають, що романтизм не є пов'язаним з конкретною епохою, він існував в людській культурі завжди. Але для різних епох були характерними різні його модифікації. Романтизм виявився у Середні віки на ґрунті розкладання феодальної системи (а потім — в епоху Відродження як романтизм національний — додано мною Т. Д.). Романтизм знов упевнено зайняв панівні висоти у ХХ столітті, забарвивши своєю художньою тональністю всі методи, напрями і стилі (символізм, модерн, соцреалізм). Романтизм завжди є початком будь-якого оновлення, інструментом і способом переходу до нових естетичних цінностей, коли попередні вже стають нездатними забезпечити інтереси нового покоління. Новий романтизм виявився на ґрунті кризи системи тотального планування. У художній мові романтизму значне місце займають символи, естетичні й емоційні переживання переносяться в уявний світ, актуалізується проблема співвідношення міфу і розуму [397].

#### **4.5. Основні напрями і течії еклектики в європейській архітектурі**

##### **XIX ст.**

##### **4.5.1. Прояви еклектизму в європейській архітектурі початку**

##### **XIX ст.**

Після Французької революції, що зруйнувала сталий життєвий устрій, в суспільстві з'явилися ідеї атеїзму, лібералізму, демократії. Було покладено початок індустріалізації. Після революційний французький класицизм був за своєю суттю новим зверненням до римської античності і подальшим розвитком раціонального палладіанського напрямку, який зародився в епоху пізнього італійського Ренесансу. У той же час, на межі 1800 р. соціально-культурні зміни, що виникли в результаті революції, мали серйозні наслідки для мистецтва. Послаблення аристократичного типу правління, відсутність єдиного замовника і зростання добробуту буржуазії привели до проявів

різноманітних «смаків» в архітектурі, оскільки замовники прагнули відрізнятись один від одного. Також на тлі загальнокультурної течії романтизму ментально виявилось нове сприйняття історії.

Завдяки знайомству з артефактами минулого поступово став мінятися характер сприйняття людиною часу. Дискретне і операціональне його сприйняття стало поступово замінятися безперервним і стратегічним. З'явилося відчуття нерозривного зв'язку, спадкоємності «ланцюга часів», коли джерела своїх звершень людина здатна бачити у минулому, а результати — у майбутньому. Це дало можливість логічно зв'язувати далекі одна від одної дії і усвідомити, що у минулому ховаються передумови сучасних подій, так само, як у сьогоденні закладаються передумови подій майбутнього. Психологічний вихід в історичний масштаб часу склав умови для винесення важливих для людини подій за межі її біологічного життя.

Характер життя, що складався напочатк Промислової революції, вимагав новизни архітектурних образів. Це могло бути забезпеченим лише шляхом звільнення архітектури від усталених жорстких класицистичних композиційних схем. На початок XIX ст. під впливом розвитку філософської, естетичної і суспільно-політичної думки вже почали з'являтися відхилення від ортодоксальної доктрини класицизму і сталося його роздвоєння на раціональний і романтичний напрями. «Видатні відкриття західноєвропейської археології першої половини XIX ст. зі всією очевидністю руйнували те поверхнєве ідеалізоване уявлення про античну культуру, яке лежало в основі класицистичної доктрини. Різноманіття античних культур, що відкрилося, виявилось результатом безлічі взаємовпливів і запозичень» [24]. Розміри і поверховість будівель постійно зростали, їх функціональна організація ускладнювалася, тому необхідно було шукати нові способи архітектурного формоутворення. ніякої єдиної теоретичної доктрини еkleктика XIX століття не мала. Гра зі стильовими елементами у 1770-і рр. стала перетворюватися на образну мову.

Поступово виявилися протиріччя між раціоналізмом, властивим культурі цього часу, і орієнтацією на історію, яка стала перетворюватися на науку. У зв'язку з цим вже з початку XIX ст. у рамках класицизму виникли два напрями: один з них ґрунтувався на використанні абстрактного геометризму, що призвело до розробки типізованих композиційних схем. Інший базувався на вивченні конкретних пам'ятників архітектури в рамках розвитку історії архітектури, яке привело до розуміння історичного різноманіття стильових форм [7]. Жорсткі стильові рамки класицизму стали затісними для вирішення всього різноманіття архітектурних завдань. В європейській архітектурі стали швидко поширюватися романтичні «гібриди» класицистичних і середньовічних форм. Це дало право говорити про специфічний стильовий напрям «романтичний класицизм» [156].

Іноземні походи Наполеона сприяли тому, що в межах ампіру появилися елементи інших стилів, особливо єгипетського і грецького. Форми «неоегипетського стилю» найчастіше застосовувалися у меморіальній архітектурі. Образи Стародавнього Єгипту також відігравали велику роль у культурі масонів, яка була ще популярною на початку XIX ст. Тому архітектурне оформлення деяких приватних, в цілому класицистичних за стилістикою парків доповнювалося масонською архітектурною символікою. Паркові піраміди як імітовані гробниці використовувалися під час масонських церемоній. Образи єгипетської архітектури використовувалися у графічних роботах Дж.-Б. Піранезі й Е.-Л. Булле. Піраміда символізувала вічність храму і безсмертя його творця, тому форма піраміди надавалася багатьом надгробним будовам [398]. У єгипетських формах у 1806 р. за проектом архітектора Ф. Бралле і скульптора П. Боваля був побудований Фонтан Феллаха у Парижі. Поєднання стильових форм, взятих з архітектури Стародавнього світу, яке було притаманним французькому ампіру, яскраво проявилось творчості італійського скульптора Антоніо Канови (1757 — 1822), який працював у Наполеона Бонапарта у 1802 — 1815 роках. Повернувшись у кінці життя на батьківщину в італійське місто Поссаньо, він побудував церкву, в

архітектурному вирішенні якої були поєднані форми грецького Парфенону і римського Пантеону. Його мавзолей у венеціанському соборі Санта Марія Глоріоза деі Фрарі у Венеції був зроблений у вигляді єгипетської піраміди за власним проектом, зробленим ним для пам'ятника Тіціану у 1794 р.

Розширення ментальних кордонів світу згодом позначилося і в архітектурній освіті. Ж.-Н.-Л. Дюран (1760 — 1834) — учень Булле — з дня відкриття Політехнічної школи (1794 р.) заснував у ній архітектурні курси і ввів нову систему освіти, засновану на вивченні елементів архітектури, «які подібні до літер у словах і нот для створення музики». У 1802 — 1809 рр. він видав альбом креслень фасадів будівель, вирішених у різних історичних стилях, які були виконані в одному масштабі. З цього прикладу видно, що арсенал зразків класицизму після появи історії мистецтв та архітектури як науки значно розширився. Також він опублікував увражі античних будівель за їх обмірами, таблиці зі схемами вертикального і горизонтального комбінування архітектурних елементів, чим склав базу для формування еклектичного методу формоутворення у ХІХ столітті (Рис. 4.5).

Після закінчення наполеонівських війн в європейській архітектурі започаткувався національно-романтичний рух, який став звертатися до народних і середньовічних традицій в архітектурі (своїх для кожної країни).

У ХІХ ст., так само як і в ХVІІІ, велику роль у поширенні еклектичних течій відіграла Англія. Блокада Англії Наполеоном призвела до її ізоляції від загальноєвропейських культурних впливів, що сприяло протіканню відмінних від всієї Європи стильових процесів. З 1803 р. в Англії почалося «грецьке відродження» (течія «філеллінізму»). Для вивчення «найбільш досконалого» мистецтва Стародавньої Греції було створено «Афінське товариство». Видання Джоном Бріттоном у 1806 — 1814 роках «Ілюстрованої історії британських старожитностей» та у 1814 — 1815 роках «Древніх храмів Британії» сприяло появі історизму в архітектурній свідомості тих часів. Також цьому сприяли видання записок про подорожі до Франції і Німеччини.

Завдяки активності Вест-Індійської компанії в Англії став популярним «нео-індійський смак». У 1812 р. за проектом П. Робінсона у Лондоні був побудований «Єгипетський зал». Показовими для цього періоду стали еkleктичні споруди Дж. Неша (1752 — 1835), в яких змішувалися античні, східні і готичні форми. З використанням елементів індо-мусульманського стилю у 1815 — 1822 рр. ним був реконструйований Королівський павільйон у Брайтоні (Рис. 4.6). Популярність далеких подорожей серед англійських джентльменів призвела до появи китайських, мавританських, турецьких та інших екзотичних стильових форм, особливо в інтер'єрах, де доречно використовувалися меблі і колекційні предмети, привезені з колоніальних країн.

**Неоготика і псевдоготика.** Романтичний образ готики продовжував привертати до себе увагу і на початку ХІХ століття, особливо після появи романів Вальтера Скотта у 1820-і — 1830-і рр. Архітектори Джозеф Фішер та Сюльпізос Бойсере вивчали Кьольнський собор у 1823 р. Поява археологічних досліджень пам'ятників середньовічного зодчества сприяла перетворенню псевдоготики на одну з головних течій в архітектурі цього століття. Вся «Георгіанська» епоха (1714 — 1830 рр.) була заповнена різноманітними сумішами класицизму, рококо, готики і східних стилів. «Готичні пікчуреск» і неоготика були характерними для Англії і Шотландії на початку ХІХ ст. Приклади цього — замок Теймут у Пертширі, Шотландія, арх. А. Еліот, 1806 р., церква Св. Петра у Брайтоні (арх. Сер Ч. Беррі, 1822 р.).

У Європі готика як великий стиль згасла у переважно у ХV — ХVІ ст. Тому стильова течія, яка в Англії вважалася «неоготикою», в Європі стала називатися «псевдоготикою». Для псевдоготики було характерне уважніше ставлення до первиних елементів стилю, що сприяло буквальному їх копіюванню (Рис. 4.6).

Розпад історичних і раціоналістичних аспектів класицизму, який проявився, сприяв початку більш активного застосування еkleктичного підходу. Надалі впровадження його в архітектурну освіту провідних



Європейських країн сприяло появі загально прийнятого архітекторами еkleктичного методу. Характер протікання архітектурних процесів на початку XIX століття свідчить про те, що еkleктика в цьому столітті в якійсь мірі була продовженням самої доктрини класицизму: згідно її досконале в мистецтві розумілося як «наслідування природі, виправленні за античними зразками». Надалі класицистична практика «виправлення природи за зразками» збереглася, збереглося і функціональне місце зразка в методі роботи архітектора, але сам зразок міг вже бути не вже обов'язково античним — його стало можливим обирати з того арсеналу архітектурних стилів, який відкрився і продовжував відкриватися широкому колу читачів та любителів мистецтва. Тому можна вважати, що еkleктичний метод архітектурного формоутворення достатньо послідовно виріс з класицистично орієнтованої професійної освіти. То ж суто після появи нових наук: археології, історії мистецтва (межа XVIII — XIX ст.) і на основі видань теоретичних праць, увражів, обмірів і замальовок архітекторами-дослідниками і реставраторами, художниками, мандрівниками-любителями в Європі стала поширюватися мода на ретроспективні стильові рішення, і архітектурна школа досить швидко на це зреагувала.

До того ж наприкінці XVIII – початку XIX століть на європейському архітектурному процесі в Європі відбулися досить швидкі соціальні та технічні зміни:

- з'явилися численні дані археології і теорія Й.-Й. Вінкельмана про стилі, завдяки чому історія мистецтва стала розумітися як історія зміни стилів;
- завдяки промисловій революції відбувався розвиток промисловості, активізувалося будівництво міст. Також розвиток цивільної інженерії призвів до появи нових будівельних конструкцій та матеріалів.

Дуже велику роль в поширенні еkleктизму як творчого методу в європейській архітектурі зіграла Англія, що мала сотні колоній по всьому світу. Величезний вплив на всю європейську архітектуру надали англійська неоготика, що з'явилася ще в 1740-х рр. У Франції початку XIX ст. елементи еkleктики застосовувалися в рамках ампіру.

З 1820-х — 1830-х рр. тенденції свідомого вибору стилю з історичного архітектурного арсеналу посилилися і далі стали переважати, остаточно зруйнувавши архітектурну парадигму класицизму. Широке розповсюдження історичних знань сприяло тому, що ідея вибору будь-якого архітектурного стилю стала такою, що превалує, на основі чого сформувався принцип «архітектури вибору», тобто, еkleктики. Стиль вибирався найчастіше як семантичний чинник, за допомогою якого створювався певний художній образ твору архітектури.

Прикладами запозичення історичних архітектурних форм з метою створення виразного художнього образу можуть слугувати споруди німецького архітектора К.-Ф. Шинкеля (1781 — 1841) [277 — 280], який вважав основою архітектурного рішення художньо-образну ідею і розглядав історію архітектури як джерело таких ідей, в яких відбилася б динаміка безкінечного руху життя і зафіксувалися якісні зміни, що відбувалися у ній [287, 289, 292].

З 1820-х рр. у К.-Ф Шинкеля стали з'являтися споруди, в яких інтерпретувалися форми середньовічних замків, давньогрецьких храмів і давньоримських вілл Також він брав участь у добудові Кельнського собору, після чого побудував декілька церков у формах псевдоготики. Найвідоміша з них — Вердерська церква у Берліні (1825 — 1828 рр.).

Окрім традиційних для готики матеріалів (цегли й вітражного скла), він став застосовувати метал, чавунне лиття, глазуровану кераміку, що надавало будівлям помітний відтінок сучасності.

**Неогрецький стиль** [132, 133, 134, 144, 146, 148, 399]. Споруди у стилі «неогрек» поширилися в Європі, в основному, близько 1816 р., хоча його елементи з'явилися ще в рамках ампіру. Ширше, ніж раніше вживання давньогрецьких архітектурних форм відбувалося під впливом ідеології романтизму.

К.-В.-Ф. фон Шлегель (1772 — 1829), який разом з братом керував Ієнським гуртком романтиків і створив журнал «Атеней», вивчивши праці

Й.-Й. Вінкельмана, став вважати давньогрецьку культуру «золотим віком» панування об'єктивно-прекрасного» [400]. Він висунув ідею створення міфології, подібної до античної, за допомогою якої можна було б здолати «розколотість» сучасної європейської свідомості і створити синкретичну культуру, що органічно об'єднує науку, мистецтво, філософію і релігію. За допомогою такої цілісної культури, на його думку, могло бути здійснене естетичне перетворення дійсності і самої людини у дусі ідеалів античної гармонії і краси.

Неогрецький стиль застосовувався найчастіше в архітектурних рішеннях музеїв, банків, католицьких храмів, парламентів, приватних особняків архітекторів чи колекціонерів витворів мистецтва. Біля його витоків стояли Анрі Лабруст (1801 — 1875) у Франції, Лео фон Кленце (1784 — 1864) і К.-Ф. Шинкель — в Німеччині, а також Олександр Томпсон, шотландець за походженням (1817 — 1875). «У цій стильовій течії, як у жодній іншій, виявилось «типове для романтизму прагнення до просвітницької ролі мистецтва, що має не лише естетичне, але і пізнавальне значення» [4]. Це особливо виявилось у прямих цитуваннях античних зразків у будівлях художніх музеїв, таких як Старий музей у Берліні (арх. К.-Ф. Шинкель, 1823 р.) (Рис. 4.7).

Із застосуванням греко-коринфського ордера у Лондоні були зведені будівлі театру Ковент-Гарден (арх. Р. Сьморк, 1809 р.) і Британського музею (арх. Р. Сьморк, 1823 — 1846 рр.). Суміш єгипетських і грецьких мотивів (як віддзеркалення функції будівлі) була застосована у будівлі університетського музею в Оксфорді (архітектори Сер Томас Дін і Бенджамін Вудворт, 1855 — 1860 рр.). Храми, побудовані у неогрецькому стилі: церква Мадлен в Парижі, (арх. П'єр Віньон, 1807 — 1845 рр.), церква Сент-Панкрас Нью у греко-іонічному ордері була побудована у Лондоні (арх. В. і Р. Інвуди, 1822 р.), церква Сен Венсан де Поль у Парижі була побудована у неогрецькому стилі, поєднаному з романським (арх. Ж.-Б. Лепер, 1824 — 1844 рр. неогрецькому стилі були також вирішені атриум університету в Гельсінкі (арх. Й.-К.-

Л. Енгель, 1828 — 1832 pp.), Фізичний коледж і Королівська Вища Школа в Единбурзі (арх. Т. Гамільтон, 1844 p.) (Рис. 4.7).

У самій Греції у XIX ст. прибічником відродження національної традиції в архітектурі був Панагіотіс Калкос (1810 — 1878). За його проектами була побудована велика кількість громадських будівель в Афінах (серед них: будівля Національного археологічного музею, будівля Парламенту, будівля афінського муніципалітету, будівля Музею Акрополя та ін.).

У Баварії у 1816 — 1830 pp. на замовленням кронпринца (майбутнього короля Людвіга I) архітектор Лео фон Кленце побудував Гліптотеку у Мюнхені, застосувавши греко-іонічний стиль на фасаді, візантійський і неоренесанс, — в інтер'єрах. Ця будівля поклала початок цілому ансамблю, який повинен був, за задумом кронпринца, надати Мюнхену образ «Нових Афін» і стати культурним центром міста.

**Неоренесанс** — вперше з'явився у Німеччині у споруді Лейхтенбергського палацу (Мюнхен, 1816 p., арх. Лео фон Кленце). В Англії у 1820-х pp. арх. Сер Ч. Беррі, відомий у першу чергу як популяризатор неоготики, побудував у стилі неоренесанс замський палац у Клайвдені (Рис. 4.7).

Нові естетичні погляди формувалися у тісному зв'язку зі змінами у світогляді. Швидкі темпи змін соціо-політичної і економічної ситуацій робили неможливими природне формування нового «великого стилю». Розміри і поверховість будівель зростали, їх функціональна організація ускладнювалася. Тому необхідно було шукати нові, відмінні від класицистичних, способи архітектурного формоутворення.

#### **4.5.2. Розквіт європейської еkleктики в 1830-і — 1860-і pp. Основні напрями і течії**

Починаючи з 1830-х pp. еkleктизм стає основним методом роботи в європейській архітектурі, а поняття «стиль» стало основним у теорії архітектури, при цьому жодної єдиної теоретичної доктрини еkleктика XIX-го

століття не мала. Звернення до різних стилів найчастіше зв'язувалося з типологією будівель. Романський стиль асоціювався з правосуддям, у готичному будувалися ратуші, школи, в античних стилях — громадські будівлі. Стиль ранньохристиянської базиліки був вибраний для базиліки Боніфация у Мюнхені (арх. Г.-Ф. Зеблау, 1835 — 1850 рр.). У 1830-і — 1840-і рр. продовжувалося будівництво споруд у неогрецькому стилі у Німеччині. Для «Вальхалли» — пам'ятника слави видатним представникам німецької нації Лео фон Кленце вибрав неогрецький стиль (1830 — 1842 рр., конкурс 1814 р.). У 1836 р. він побудував храм-моноптер («храм Аполлона») в греко-іонічному стилі в парку Німфенбург у Мюнхені. Також у Мюнхені за проектами Лео фон Кленце були побудовані Пантеон на лузі Терезії (1833 — 1853 рр.) і Пропілеї в ансамблі Кьонігплатц (1842 — 1863 рр.). У неогрецькому стилі були також вирішені атриум університету в Гельсінкі (арх. Й.-К.-Л. Енгель, 1828 — 1832 рр.), Фізичний коледж і Королівська Вища Школа в Единбурзі (арх. Т. Гамільтон, 1844 р.) (Рис. 4.7).

У 1840-і рр. став знову відроджуватися прийом поєднання римських і готичних форм, характерний для європейського ренесансу. Прикладом може слугувати будівля Альті Пост у Гамбурзі (арх. Алексіс де Шатоне, 1845 — 1847 рр.) (Рис. 4.7).

**Продовження неоготики.** Еклектизм став основною рисою в архітектурі Англії «Вікторіанської епохи» (1837 — 1901 рр.) [40, 153, 154, 165, 166, 302 401].

Цегляна неоготика стала провідною серед стилів, що застосовувалися в Англії, але риси палладіанства у планувальних вирішеннях житлових котеджів найчастіше зберігалися. Інколи будівлі мали асиметричні плани. Стрілчасті форми арок часто застосовувалися у віконних і парадних дверних отворах.

Як у самій Англії, так і в її колоніях в неоготичному стилі будувалися як релігійні, так і численні світські споруди. Англійська неоготика допускала формальні відхилення від «чистого» готичного стилю і практикувала використання нових конструкцій, оскільки Англія була піонером промислової

революції в Європі. Пізніше такі прийоми поширилися всією Європою. Неоготика затвердилася як «національний англійський стиль», але він відображав собою вже новий стан суспільства. Знаковою у цьому стилі стала будівля Вестмінстерського Палацу (Парламенту) в Лондоні, побудована у 1840 — 1868 рр. (арх. Сер Ч. Беррі) [401] (Рис. 4.8). В Англії також доволі часто застосовувався традиційний «фахверковий» стиль.

У 1840-х рр. з Англії неоготика поширилася до Європи: у Німеччину, Францію. Англійські архітектори побудували Николаїкірхе у Гамбурзі у 1844 р., кафедральний собор у Ліллі у 1856 р. Англійський архітектор і теоретик О.У.Н. Пьюджин в роботах «Істинні принципи стрілчастої або християнської архітектури» (1841) і «Апологія відродження християнської архітектури в Англії» (1843), висловив думку про перевагу готики над класицизмом. Згідно з ним, античні храми будувалися для принципово іншого типу релігії, і пристосування цього типу будівель і пристосування їх для християнської літургії не підходить. У 1850-і рр. у Франції було побудовано близько 200 неоготичних церков (виникла так звана «неоготична лихоманка»). З'явилися готичні елементи і в класицистичних будівлях.

**Приклади неоготики у Німеччині:** Марія Хільф Кірхе у Мюнхені (арх. Дж. Даніель Ольмюллер, 1831 –1839 рр.), Петрікірхе у Гамбурзі (арх-ри Алекс де Шатенер і Герман-Петер Ферсенфельд).

**Приклади неоготики у Франції:** церква Сен-Клотільда у Парижі (арх. Фр.-Кр. Гау і Теодор Валлу, 1846 — 1857 рр.), церква Сен-Ніколя в Нанті (арх. Ж.-Б. Лассю. 1844 — 1876 рр.).

**Неоготика в Австрії:** неоготика у стилі XIV ст. — церква Вотівкірхе на честь порятунку імператора Франца-Йосифа у Відні (арх. Г. фон Ферстель, 1856 — 1879 рр.).

**Неоренесанс:** у Німеччині проводилися дослідження архітектури Ренесансу XV-го ст. Вивчалися твори Ф. Брунеллескі й Л.-Б. Альберті. У зв'язку з цим з'явився псевдоренесанс. Його приклад — копія флорентійської лоджії деї Ланци в Мюнхені (арх. Фрідріх фон Гертюр, 1841 — 1844 рр.).

В європейських країнах неоренесанс використовувався, в основному, для великих громадських будівель. Приклади: Таун Холл у Йоркширі (арх. К. Бродрік, 1853 — 1858 рр.), Палац Юстиції у Брюсселі (арх. Джозеф Полаерт), Палац Юстиції у Парижі (арх. Л.-Ш. Дюк, 1857 — 1868 рр.), палаццо Церіане на п'яцца Сольферіо у Турині (арх. Карло Коппі, 1878 р.).

У Німеччині поширення неоренесансу було пов'язане з діяльністю архітектора-дослідника Г. Земпера і його головним твором — Дрезденською оперою (1838 — 1854 рр.).

Також у Німеччині з 1840-х рр. поширився «замковий романтизм» у дусі національного неоренесансу. Приклад — Шверинський замок (1850 — 1857 рр.), зведений архітектором Г.-А. Демлером за зразком французького замку Шамбор. У ньому поєднуються елементи готики, ренесансу і бароко.

З середини ХІХ ст. з Франції на противагу захопленню середньовічними національними стилями поширилася стильова течія «боз-ар» (назва походить від назви паризької «Школи витончених мистецтв»), в якій змішувалися елементи італійського ренесансу і французького бароко. Прикладом може слугувати будівля Гранд Опера у Парижі (арх. Ш. Гарньє, 1860 — 1874 рр.) (Рис. 4.9.), яка стала прототипом для нових театрів, що будувалися по всій Європі. Шарль Гарньє писав, що «архітектурні твори на зразок літературних можуть «пробуджувати дух, який відображає час» [204, 402].

Відповідно до нових культурних тенденцій і соціальних потреб незабаром стала відбуватися перебудова архітектурної освіти. Вона почалася з Паризької Еколь де Боз Ар, де архітекторів стали навчати як «вільних художників», здатних вибирати той чи інший «стиль» як зразок для наслідування. Були введені академічні вправи «в італійському стилі», наприклад, на тему «Будинок адвоката» з внутрішнім двором. Публікувалися креслення фасадів будівель у стилях різних епох, що значно розширило знання архітекторів в області історії архітектури і арсенал їх художньо-виразних засобів. Ці альбоми поширилися як навчальні посібники в європейські країни, на основі чого почав розвиватися метод «прототипового

проектування». В Англії у 1850-х рр. арх. Сер Ч. Беррі, що працював в основному в неоготичному стилі, побудував у стилі неоренесанс замський палац в Клайвдені (Бекінгемшир).

Ці зміни були відгуком на нові типи замовників, що сформувалися на той час. У такому ж дусі стала змінюватися система освіти у Німеччині та Російській імперії [179]. «Абстрактний ідеал краси, що насаджувався європейськими Академіями «зверху», перестав надихати архітекторів. Симетричні композиції об'ємів, що сковували природний розвиток функцій усередині будівлі, замінювалися більш вільними композиціями. «Поступово в архітектурній практиці ордерна система стала суперечити функціональній структурі будівель і перетворюється на декор. На теорію архітектури другої половини ХІХ ст. вплинули провідні ідеї цього часу: традиційний раціоналізм (пізнання законів краси), що йде від античності й епохи Відродження, раціоналізм «користі», утилітаризм (Дюран), ідея філософського еkleктизму (Дідро), культ ремесла (Руссо) й естетика романтизму» [19]. Еклектика виявилася в оформленні інтер'єрів особняків французької аристократії у період Другої Імперії Наполеона ІІІ (1852 — 1870), для якого були характерні «філософія достатку», показного багатства, «страх порожнечі», прагнення заповнити весь простір елементами різноманітних «розкішних» стилів минулого за принципом театрального декорування.

#### **4.5.3. Особливості європейської архітектури періоду неоромантизму (1870-і — 1900-і рр.)**

Термін «неоромантизм» спочатку позначав течію в англійській літературі другої половини ХІХ — початку ХХ ст., яка проповідувала ідеали сили, енергійності, потужності національного духу, вірності обов'язку. Представниками цього напрямку в англійській літературі були Р.-Л. Стівенсон і Р. Кіплінг. Неоромантизм з'явився у 1870-их — 1880-их рр. також і в інших видах європейського мистецтва. Прихильність архітекторів до національних неостілів дала підстави говорити про прояв неоромантизму і в архітектурі.



Неоромантизм як звернення до національних традицій в архітектурі виявився в Англії з 1811 р. Приклади: замський будинок Блейз Хамлет поблизу Брістоля (арх. Дж. Неш, 1811 р.), маєток Лейс Вуд у графстві Сассекс (арх. Е. Несфілд, 1868 р.). Зберігшись до кінця XIX — початку XX ст., національний неоромантизм виявився також у реставраційній практиці.

Після смерті королеви Вікторії при королі Едуарді VII (1900 — 1907) поширилося «едвардіанське бароко» — цегляний неостиль, який прагнув зберігати англійські архітектурні традиції всупереч модерну, що поширювався в Європі.

У Франції в 1874 — 1882 рр. у стилі французького ренесансу був заново відтворений Отель-де-Віль (ратуша) у Парижі (арх. Т. Баллю, Е. Депер).

Якнайкраще відповідав духу неоромантизму в Європі **неороманський стиль**. Яскравий приклад цього стилю — замок Нойшванштайн останнього короля Баварії Людвіга II, побудований у 1869 — 1886 рр. за проектом архітектора Е. Ріделя (Рис. 4.9).

Неоромантика розповсюдилася у Німеччині ширше після об'єднання країни і утворення Німецької імперії у 1871 р. Неороманська стилістика застосовувалася там, де вона вважалася необхідною для вирішення художніх завдань [137]. У цій стилістиці знайшли найбільш вдале вираження національно-патріотичні й імперські настрої, вона була характерна, в основному, для численних військових пам'ятників. Наприклад, архітектор Бруно Шмідтц при проектуванні пам'ятників завжди вдавався до романських форм (приклади — пам'ятник Фрідріху Барбароссі на гірському масиві Куфхойзер, 1896 р., і монумент «Битва народів» під Лейпцигом, 1913 р.).

Зв'язок архітектури з літературою яскраво виявився у Вормсі, що мав відношення до легенд про Нібелунгів. Їм були присвячені твори німецьких поетів, художників, музикантів, неоромантичні за своїм духом.

Архітектор Карл Хофман, якому було доручено провести реконструкцію міста, постановив за необхідне зробити її у стилі, який би відповідав романтичній аурі місцевих легенд. Цим стилем став варіант неороманського,

названий Хофманом «стилем Нібелунгів». Його створення відноситься до 1880-х років (Рис. 4.9.). Неороманська стилістика була нав'язана, швидше за все, образом місцевого романського собору. Іншим прикладом переважного використання неороманського стилю є діяльність архітектурного бюро, очолюваного швейцарцем Карлом Мозером і німцем Робертом Куріелем, яке побудувало у Німеччині не менше 70-ти будівель і стільки ж — у Швейцарії. Неороманський став їх фірмовим стилем, покликаним привабити замовників. Не дивлячись на зміну архітектурних пріоритетів у 1920-і й 1930-і рр., вплив неороманського стилю зберігався в архітектурі Німеччини впродовж всього ХХ-го ст. [403, 404].

У 1880-і — 1890-і рр. було відмічено прямий вплив на появу неороманського стилю в архітектурі Північної Європи американського архітектора Г. Г. Річардсона (1838 — 1885), що здобув освіту у Парижі в Еколь де Боз Ар у 1859 — 1865 рр., — за часів роботи там Е.-Е. Віолле-ле Дюка. Він протиставив популярній в Європі неоготиці суворі форми неороманського стилю, надихаючись південнофранцузькою романікою і взявши на озброєння її архаїчну естетику і бруталні форми, що реалізовувалися у валунній кладці з граніту, поєднаній з цегляною.

Під впливом неороманіки Г. Г. Річардсона у Данії, Швеції, Норвегії і Великому князівстві Фінляндському Російської імперії виникла архітектура романського відродження, що безпосередньо вплинула на появу течії «північного модерну» [21, 405, 406, 407].

**Неоготика.** У ці ж (1880-і — 1890-і) роки в Європі продовжувалися добудови та проводилися реставрації середньовічних соборів, німецькі правителі й аристократія зайнялися відновленням замків на Рейні, а також будували нові резиденції за середньовічними зразками, завдяки чому романіка та готика швидко входили в моду. Активному вивченню архітекторами готики сприяв своїми працями і реставраційними роботами Е.-Е. Віолле-ле-Дюк (1814 — 1879). У 1854 — 1868 рр. він видав 10-ти томний «Тлумачний словник французької архітектури XI — XVI століть» і звернув увагу на

конструктивну відповідність між готичним каркасом і сучасними металевими конструкціями. Ця ідея була підхоплена архітекторами межі XIX — XX ст. Також ним був виданий каталог, який дозволяв складати комбінації з архітектурних стильових форм минулого. Прикладом німецької неоготики є будівля ратуші у Мюнхені (арх. Р. Хауберріссер, 1867 — 1908 pp.), в Австрії — будівля ратуші (арх. Ф. Шмідт, 1872 — 1883 pp.).

Вплив теорії Віолле-ле-Дюка викликав до життя інтерпретації місцевих готичних традицій паралельно у багатьох європейських країнах, що свідчить про велику популярність романтичних художніх образів, пов'язаних з готикою.

З 1890-х pp. у неоготиці стали виявлятися специфічні риси художньої стилізації, що забезпечили плавний перехід від цього неостілю до модерну. Прикладом такої стилізації може служити Будинок Ботінес у Леоні, Іспанія (1891 — 1892 pp.), побудований із застосуванням художнього кування, ливарства і скульптури (арх. А. Гауді).

Поєднання готичних і мавританських форм в архітектурі Іспанії з'явилося ще у XII ст. Поєднання мавританських і ренесансних форм — у XVI ст. Стиль нео-мудехар, в якому змішувалися елементи мавританського стилю, готики і ренесансу, з'явився в Іспанії у XIX ст. Прикладом може слугувати будівля Арени для бою биків у Мадриді (арх. Е. Родрігес, 1874 p.) (Рис. 4.10)

**Грюндерський стиль.** Індустріалізація, що почалася у 1840-х pp., сприяла появі багатих особняків і прибуткових будинків, що будувалися на засоби нового замовника — буржуазії, фасади яких були вирішені переважно у формах європейського неоренесансу і необароко (Рис.4.10).

Французький капітал, що прибув у формі репарацій після перемоги у Франко-Пруській війні, сприяв початку небаченого будівельного буму у Німеччині й Австро-Угорщині у 1850-х — 1870-х pp. Зведення великих житлових будівель сприяло тому, що Відень став четвертим за чисельністю

населення містом світу. Припиненню цього бурхливого будівництва в еkleктичних формах сприяв великий біржовий крах 1873 р.

З 1870-х до 1910-х рр. у Європі був поширений **неовізантійський стиль**. Він виявився найбільше в архітектурі церковних будівель та промислових споруд і в основному орієнтувався на форми візантійської архітектури VI — VIII ст., але інколи змішувався з елементами романського і мавританського стилів. Приклади: Вестмінстерський собор у Лондоні (арх. Дж. Ф. Бентлі, 1895 — 1903 рр.), базиліка Сакре-Кер в Парижі, арх. П. Абаді, 1875 — 1914 рр.

Принцип вибору стилю як і раніше був функціонально-асоціативним: у готичному стилі будувалися ратуші, школи, лікарні; у формах класики і неоренесансу — адміністративні і парламентські будівлі; в романсько-готичних або змішаних стильових формах — будівлі вокзалів [408].

Приклад **неокласики**, що з'явився в Італії — будівля Галереї Віктора Еммануїла II у Мілані, побудована у 1863 — 1877 рр. (арх. Дж. Менгоні) із застосуванням конструкцій з заліза, сталі й скла, а також пам'ятник королю Віктору Еммануїлу II у Римі (арх. Дж. Сакконі, 1885 — 1935 рр.).

У формах маньєризму і бароко було зведено будівлю Палацу Правосуддя у Римі (арх. Р. Кальдеріні, 1888 — 1910 рр.).

В Індії у цей період було зведено декілька грандіозних будівель у змішаному індо-готичному стилі, а також в індо-сарацинському, що поєднує елементи індо-мусульманського і мавританського стилів. У ньому вже виявилися прийоми стилізації форм, що пізніше стали характерними для модерну. Приклад — палац Амба Вілас в Майсурі (арх. Г. Ірвін, 1897 — 1912 — 1940 рр.).

## **4.6. Причини кризи еkleктики XIX ст. Особливості проявів еkleктизму в епоху модерну**

### **4.6.1. Критика еkleктики в Європі і поява альтернативних напрямів в архітектурі межі XIX — XX ст.**

З 1850-х рр. в Європі стали з'являтися критичні вислови на адресу еkleктики. Інтерес до середньовічних стилів — романського і готичного — знову актуалізувався на основі теорії Дж. Раскіна (1819 — 1900) (з'явилися його роботи «Сім світочів архітектури», 1849 р. і «Камені Венеції», 1851 — 1855 рр.). Він критикував еkleктику за анархію, хаос, суб'єктивізм, які, на його думку, вели до занепаду архітектури, вважав, що в епоху еkleктики «ніхто не формував смаки людей» [409]. Також він критикував сучасну йому архітектуру за втрату принципів краси: гармонії, масштабності, архітектоніки, пропорційності. Дж. Раскін писав про те, що готичний стиль є для Європи природнішим, ніж римська класика, і асоціюється з середньовічним ручним ремеслом.

Г. Земпер (1803 — 1879) був прибічником органічного підходу до архітектури, в якому функціональна організація повинна будуватися за принципом: «форма служить для оптимального забезпечення життєдіяльності». У зв'язку з цим процес створення архітектури має бути аналогічним природному процесу. Він був прибічником поширення законів природи на мистецтво, вважав, що техніка дає нові можливості, але вона не повинна занадто активно проникати до сфери мистецтв [9].

У 1863 р. Г. Земпер написав роботи «Ренесанс і бароко» та «Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах або практична естетика. Посібник для художників, інженерів і любителів мистецтва» [410].

Е.-Е. Віолле-ле-Дюк (1814 — 1879) пропагував серед архітекторів посилення утилітарного аспекту, коли принципи «користі», правдивості віддзеркалення функціонального змісту стають головними у формуванні зовнішнього вигляду будівель. Він критикував містобудівну практику свого часу, вважав, що головну роль в архітектурі повинна відігравати інженерія, а

еклектика, що підкоряється вимогам кон'юнктури, вже перетворилася на віджиле явище. У той же час історія залишалася для нього основним джерелом архітектурних ідей [315].

Критика еkleктики, яка змішувала елементи різних стилів [21], призвела до того, що як зразки архітектори усе більш свідомо стали використовувати цілісні стилістичні системи (неостилі).

Промислова революція сприяла появі нових філософських вчень: номіналізму, скептицизму, ірраціоналізму, позитивізму, «філософії життя». Ірраціоналізм висловлювався проти Позитивізму і наукового методу пізнання в цілому. «Філософія життя» була націлена на досягнення «універсальних принципів буття», які вона вважала недоступними для раціонального пізнання. На засіб ірраціонального пізнання перетворювався художній символ. З'явилися уявлення про «аполлонічне» й «діонісійське» начала у культурі.

Д. Юм (1711 — 1776) — представник емпіризму, психологічного атомізму, номіналізму і скептицизму — вважав, що знання засноване на мисленні і роздуми на їх основі породжують ідеї. Його вчення передувало позитивізму, який став методологічним напрямом у науці, стверджуючи, що єдиним джерелом істинного знання є емпіричне дослідження. Був засновником філософської течії Позитивізму.

Основний представник ірраціоналізму А. Шопенгауер (1788 — 1860) у 1810-і — 1820-і рр. висловив думку, що вирішальним чинником у поведінці людей є не раціональне начало, а ірраціональне, несвідоме. На передній план висувалися воля, безпосереднє споглядання, відчуття, інтуїція, містичне осяяння, уява [411].

О. Конт (1798 — 1857) віддавав перевагу емпіричним методам пізнання. У 1830-і рр. він вивів історичний закон пізнання, що включає три теоретичні його стани: теологічний, або стан вигадки, метафізичний (або абстрактний), науковий (або позитивний). «Через саму природу людського розуму будь-яка галузь наших пізнань неминуче повинна в своєму русі пройти три різні теоретичні стани: стан теологічний, або фіктивний; стан метафізичний, або

абстрактний; і, нарешті, стан науковий, або позитивний» [412]. О. Конт вважав, що в XIX ст. прийшов час, коли філософське пояснення повинне поступитися місцем науковому пізнанню світу.

Представники «філософії життя» — Ф. Ніцше, Р. Зіммель, В. Дільтей, О. Шпенглер та ін. (кінець XIX — початок XX ст.) — сприймали життя як процес безперервного творчого становлення, який є потоком індивідуальних переживань, зумовлених культурно-історично, і непідвладний розумово-механічному пізнанню. Його можна досягнути лише через безпосереднє переживання подій історії, різноманітні індивідуальні форми реалізації в культурі й інтерпретацію на основі цього переживань подій минулого. В історії немає об'єктивних законів, вона, як і життя людини, має лише свою долю. Життєві явища мають суто індивідуальний характер. Людина прагне до цілісності свого існування, вириваючись з рамок соціального буття [413].

Ф. Ніцше (1844 — 1900) належить відкриття альтернативної логіки розгортання історії. Подібна «циклічна логіка» осмислюється як «вічне повернення». «Такий принцип розгортання історичного часу передбачає і перманентне, обернене в майбутнє, становлення буття, але і можливе повернення в минуле, регрес. Те, що було в історії, неминуче повториться, і не один раз». У цьому дусі почали мислити романтики, що реабілітували Середньовіччя. О. Шпенглер пропонував інший погляд на світову історію, — як на ряд незалежних одна від одної культур, що проживають, подібно до живих організмів, періоди зародження, становлення і вмирання [414].

У кінці XIX — початку XX ст. стало популярним неопозитивістське вчення Е. Маха (1838 — 1916), який стверджував, що світ складається з елементів, що є з'єднанням фізичного і психічного. Це було вчення, що пропагує релятивістське розуміння: простір, час, рух Е. Мах вважав суб'єктивним за своїм походженням. Світ є всього лише комплексом наших відчуттів. Тому відносно фізичного світу і людської свідомості всі елементи нейтральні: вони не включаються повністю ні у фізичне поле, ні у психічне.

Кольори і звуки — це всього лише наші відчуття. «Весь внутрішній і зовнішній світ складається з невеликої кількості однорідних елементів» [415].

Це вчення повинне було, на думку Е. Маха, здолати крайнощі матеріалізму й ідеалізму і розв'язати протиріччя між цими напрямками у філософії. Оскільки всі елементи світу абсолютно рівноправні, між ними немає відношень «сутність — явище», «причина — наслідок». Зв'язки у природі не настільки прості, щоб кожного разу можна було вказати на одну причину і один наслідок: «у природі немає причин і немає наслідків. Природа нам тільки раз дається». Єдиний вид відношень, що існує між елементами, — це функціональні відношення. Тому слід вважати застарілими такі поняття, як «причина», «річ в собі», «сутність» і «замінити поняття причини математичним поняттям функції» [416].

Актуалізація поняття функції в Позитивізмі стала надзвичайно важливою для архітектури. У ній також виявився принцип детермінізму, який вимагав урахування різноякісного впливу реальних чинників.

Складні соціально-економічні процеси і відмінність філософських підстав, що спостерігалися на межі століть, призвели до того, що в області архітектурної ідеології впродовж XIX ст. склалася строката суперечлива картина і спостерігалось, відповідно, співіснування протилежних творчих позицій. З'явилися архітектори-теоретики напрямів, що боролися між собою, — раціоналістичного і романтичного. Архітектори, що спиралися на ідеологію романтизму, шукали засоби вирішення актуальних завдань архітектури у минулому, у відродженні середньовічного ремісничого виробництва і народної традиції. Прибічники архітектурного раціоналізму, навпаки, закликали до відкидання творчих методів минулого і активного засвоєння нових конструкцій і матеріалів, засуджували їх маскуванню «стильовим одягом».

Одночасне існування різних ментальних установок сприяло прояву в архітектурному процесі декількох суперечливих тенденцій.



1. В 1850-і — 1860-і рр. застосовувалися досить чисті неостилі і на межі XIX — XX ст. здійснювалася їх модернізація (в основному з опорою на романську, готичну народну традиції). Вибір неостилів здійснювався у тісному зв'язку з функціями будівель. тобто, стиль вибирався свідомо, як мова.

Тоді у художній культурі домінував символізм, проте існували й інші течії, боротьба і взаємовплив яких багато в чому визначали картину художнього життя епохи межі століть. Філософія й естетика символізму багато у чому спиралася на ідею «гезамткунстверка» Р. Вагнера. Вона пропагувала руйнування меж, що розділяли різні види мистецтва і об'єднання їх в одному творі.

2. У 1860-і рр. з'явилася ідея модерну як «нового стилю» XX ст. Його ментальні підстави лежали у течіях символізму, ірраціоналізму, «філософії життя». На формування естетики модерну вплинула також елітарно-аристократична течія, що проповідувала принцип «мистецтво для мистецтва». В той же час модерн спирався на народні і середньовічні традиції, а також у 1900-і рр. перебував під впливом неокласицизму та інших неостилів [21].

3. **Неокласична тенденція** з'явилася як реакція і на еклектику, і на модерн. Її появі сприяли думки Ф. Ніцше про велич античної архітектури;

4. **Посилилася увага до утилітарних і технічних аспектів архітектури.** Проявилася під впливом філософії позитивізму. Цим було покладено початок принципу «розумної користі», який ліг в основу архітектурного раціоналізму.

Суперечливість цієї епохи посилювалася також і тим, що відокремилися професії будівельного інженера й архітектора, які почали розділятися ще з кінця XVIII ст. У 1793 р. у Лондоні виникло «Товариство інженерів», у 1794 р. в Парижі відкрилася «Політехнічна школа», у 1806 р. — Школа Витончених Мистецтв (Еколь де Боз Ар). З тих пір фахівців, здавалося б, одного профілю стали навчати по-різному. Прибічники технічного раціоналізму, що ставав усе більш популярним, бачили суть архітектури у тектонічній виразності новітніх

конструктивних рішень, а зміни стилістики вважалися наслідком технічного розвитку. Раціоналізм в епоху модерну був антитезою ірраціоналізму і протиставлявся як еклектиці, так і модерну. 1880-і рр. західноєвропейські теоретики архітектури вважають початком розвитку архітектури Новітнього часу [403, 404].

Дуалізм інтуїтивно-творчого і раціонального начал, що склався, проте, не виключав їх взаємного пересічіння в архітектурній практиці. Досить часто наслідком співіснування цих суперечливих тенденцій було їх поєднання в одній будівлі, що виявилось ще на початку ХІХ ст. Приклади таких будівель: Будівля Комерційної біржі у Парижі (1811 р.), що в цілому має класицистичне вирішення, увінчане куполом, виконаним із залізних конструкцій; будівля Хлібного ринку (там само, 1821 р.) конструкція куполу якого була виконана із заліза і міді [352] (Рис. 4.11).

Револьюційною спорудою, що ознаменувала початок нового етапу розвитку європейської архітектури став «Кришталевий палац» розмірами 540 x 140 м., — виставковий павільйон, побудований до Всесвітньої виставки в Лондонському Гайд-парку 1851 р. (збірно-розбірні конструкції, що раніше використовувалися автором для спорудження оранжерей). Центральний проліт був перекритий великопролітними металевими арками, які утворювали форму циліндричного склепіння. Поверхи розділялися широкими декоративними поясами, за якими ховалися металеві конструкції перекриттів. Метричні розчленування фасаду асоціювалися з ордерними аркадами Ренесансу (Рис. 4.11). У 1852 — 1854 рр. архітектор В. Бальтар побудував комплекс Центрального ринку в Парижі із застосуванням залізної каркасної конструкції, заповненої склом (Halles centrales), який став зразком для багатьох наступних споруд ринків по всій Європі. Також він побудував у 1860 — 1871 рр. церкву Сен Огюстен у романо-візантійському стилі, в якій була застосована залізо-скляна конструкція куполу. Прикладом використання повного металевого каркасу став величезний універсальний магазин «Au Bon Marché» у Парижі (1852 р.).

Промислова революція. безумовно, все більше здійснювала вплив на зміни, які відбувалися в архітектурі. Вона відбувалася в Англії у 1730-і — 1830-і рр. У 1830-і — 1840-і рр. вона почалася у Німеччині, Франції, США, Російській імперії. Використання металу в будівельних конструкціях почалося з 1784 р., у 1824 р. з'явився будівельний бетон, з 1830-х рр. — литий чавун і сталевий прокат. Залізобетонні конструкції з'явилися у 1850-і рр. Це сприяло швидкому зростанню промислових і портових міст, в яких значно збільшилася щільність населення. Нові матеріали і конструкції стали активніше упроваджуватися в період реконструкції Парижа (середина XIX ст.). Цивільними інженерами стали висловлюватися думки про революційну роль конструкції в архітектурі та про необхідність переходу до «раціонального методу проектування», для якого стало б пріоритетним виявлення нових функцій, матеріалів, конструкцій. З чавунних конструкцій будувалися мости з прольотом до 35 м. і зводилися внутрішні тримальні каркаси великих промислових та громадських будівель. У зв'язку з цими процесами і в великих громадських будівлях інженери й архітектори почали активніше раціоналізувати «стильові», найчастіше — неороманські та класицистичні форми (Рис. 4.12, 4.13).

До кінця XIX ст. в архітектурі ще більше загострилося протиріччя різних творчих позицій, пов'язаних в основному, з пріоритетом або художніх, або технічних начал архітектурної форми. Архітектори стали шукати і пропонувати різні засоби подолання цих протиріч. Раціоналісти закликали до активного освоєння нових конструкцій і матеріалів. Результатом проявів такого підходу стало поступове очищення будівель від слідів «стильового декору». Інші ж автори вважали будь-який архітектурний стиль не «прикрасою фасаду», а результатом розвитку певних конструктивних рішень. Причини дуальності професійного світогляду, середини XIX ст., що виявилася в архітектурі, показані на (Рис. 4.14).

Е.-Е. Віолле-ле Дюк — видатний дослідник та реставратор готичних споруд Франції — вперше обґрунтував пріоритетну роль конструкції у

формоутворенні, вважаючи готичні й інші стильові форми прямим наслідком конструктивного рішення. Він писав: «Якщо ви зміните матеріал або метод його використання, ви повинні змінити форму. Якщо ви зміните проектне завдання, ви повинні змінити планування. <...> Стиль з'являється лише як функція призначення або займаного профілем місця» [315].

Залежність форми від конструкції була для Віолле-ле-Дюка критерієм справжності стилю (доричний стиль він вважав справжнім, а римський і ренесанс — декоративними). Будь-який новий стиль, нові форми, на його думку, є наслідком досягнень будівельної техніки і принципів соціальної організації будівельної діяльності.

О. Шуазі був також прибічником цієї концепції і послідовно проводив її у своїй «Історії архітектури», виданій 1899 р.

Пріоритет внутрішньої конструктивної основи будівлі був важливим для Л. Саллівена, який у 1896 р. виклав основи свого композиційного кредо, головне в якому — горизонтальний і вертикальний ритм, заснований на габаритах досить просторих приміщень, розміри яких визначаються основним конструктивним модулем і розмірами віконних отворів.

У результаті в рамках раціоналістичної архітектурної парадигми запанувала думка про те, що стиль є не певним формальним каноном, а породженням творчого методу автора, результатом урахування великої кількості матеріально-технічних чинників. Ця ідея стала сполучною ланкою між раціоналізмом і «новим стилем, що формувався» (модерном).

На ідею модерну також вплинула течія неоромантизму, яка була продовженням романтизму кінця XVIII ст. і спиралася на філософію символізму. В рамках ідеології неоромантизму художні засоби вирішення сучасних завдань шукалися у середньовічному минулому, яке вважалося джерелом цінностей національної культури і опорою європейської народної ментальності. Стали популярні романтизовані готика, романіка, середньовічна народна архітектура, які слугували зразком для неостилів кінця XIX ст., що формувалися, і далі — різних течій модерну. Хоча у деяких архітекторів

класицизм і неоренесанс у той час вже викликали відторгнення, поряд з неоромантичними стилізаціями продовжували з'являтися і класицистичні, і неоренесансні. Таким чином, модерн формувався як сума індивідуальних доробок авторів, що сповідують ідеологію свободи творчості, і які спираються на широкий спектр ментальних підстав, що лежать у діапазоні від раціоналізму до неоромантизму і символізму.

На тлі складної і суперечливої картини архітектурного процесу межі XIX — XX століть у формуванні основних тенденцій європейської архітектури можна виділити 2 періоди:

**1-й період: (період протомодерну)** — 1880-і — 1900-і рр., коли спостерігалися наступні основні тенденції формоутворення: еkleктична, неоготична, традиціоналістська; тенденція, заснована на традиціях народної архітектури; раціоналістська.

**Еkleктична тенденція** була прямим продовженням класицистичної традиції, не дивлячись на те, що вона оголосила своєю метою боротьбу з нею. У цьому виявилася її діалектична двоїстість. Неостилістичні рішення або еkleктичне змішання різноманітних стильових елементів на фасадах відбувалося все ж на базі використання основних класицистичних або ренесансних композиційних планувальних схем. Класичні деталі також досить часто використовувалися у вигляді архітектурного декору.

**Медієвістська тенденція** розвивалася на основі впливу англійської неоготики, європейської неороманіки, а також дії теоретичних концепцій Дж. Раскіна, Е.-Е. Віолле-ле-Дюка, А. Рігля на нове покоління архітекторів. Неоготика, з одного боку, протиставляла себе еkleктизму, а з іншого — боролася з негативним впливом характерної для цього періоду історії «машинізації» на сферу мистецтва. Прибічники цього напрямку проповідували вільне вирішення планів будівель, використання природних будівельних матеріалів і ручної праці. Активному вивченню архітекторами готики сприяв своїми історичними працями Е.-Е. Віолле-ле-Дюк. У Франції під впливом аналогічних ідей Віолле-ле-Дюка практикував архітектор Г. Гімар. В Іспанії

інтерпретаціямі романських і готичних форм надихався А. Гауді. Вплив теорії Віолле-ле-Дюка також викликав до життя інтерпретації місцевих готичних традицій у Голландії. Подібні тенденції виникали паралельно у багатьох країнах, що свідчить про популярність середньовічних форм, що продовжувалася, і романтичних художніх образів, що пробуджуються ними. Медієвістські та інші стильові і художні мотиви, досить широко використовувалися у художньо-образних і пластико-хроматичних вирішеннях архітектури модерну.

**Тенденція дотримання народних традицій в архітектурі (неоромантична).** Охопила багато європейських країн: Англію, Скандинавію, Австро-Угорщину, Російську імперію. На появу цієї тенденції вплинули популярні у той час демократичні ідеї «народності», відновлення природної органічної «правди» в організації функції, конструкції і форми, отримання самобутнього художнього образу, пов'язаного з усталеними місцевими традиціями кожної країни, кожного регіону. Архітектори цього напрямку намагалися протидіяти наслідкам індустріалізації, яка веде до нівеляції в архітектурі національних і регіональних відмінностей. У рамках цієї тенденції отримали популярність традиційні матеріали і конструкції, стали підніматися питання гармонійного поєднання архітектури з характерним для кожного регіону природним середовищем. У Швеції і Фінляндії на основі цієї тенденції почався рух «національного романтизму», що значно вплинув на стилістику «північного модерну». В інших країнах Європи також відбувалися аналогічні процеси. Далі народно-регіоналістські тенденції в архітектурі цілком органічно переросли в місцеві течії модерну.

**Раціоналістська тенденція.** Основоположниками раціоналістичного напрямку в європейській архітектурі були А. Лабруст, В. Бальтар, Дж. Пестон, група авторів Ейфелевої вежі. Цей напрям розвивався на базі впровадження в архітектуру новітніх інженерних рішень і конструкцій. Каркасні системи як основа конструкції стали виявлятися в композиційній структурі фасадів. Головними засобами впливу на глядача раціоналісти вважали величину

об'єму і збільшені (відповідно до розмірів конструктивних прольотів) пропорції його членувань.

**2-й період: з початку 1900-х рр. до 1914 р. — період формування основних течій модерну.** Пошуки альтернативних еkleктиці рішень в архітектурі ще більш посилювалися під впливом умов нової соціально-економічної реальності межі століть. Антагонізм еkleктизму і раціоналізму розв'язався до кінця ХІХ-го ст.

Ментальні основи процесу стильоутворення в Європі відображено на схемі, представлений на Рис. 4.15. На Рис. 4.16. показано, що в Європі кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. існувало більше 20-ти стильових течій. В епоху правління Людовика ХV (1715 — 1774) з'явився стиль рококо, у рамках якого на тлі класицизму виявилися екзотичні еkleктичні течії (орієнталізм і стиль «шинуазрі») унаслідок романтизації екзотичних культур, з якими Європа вже познайомила до цього часу.

Англійське садово-паркове мистецтво також підпало під вплив мистецтва Китаю і французького пейзажного живопису ХVІІ-го ст., на основі якого, вірогідно, в архітектурі сформувався романтичний «стиль руїн».

Палладіанство в Англії змішувалося з іншими стилями, в основному, в інтер'єрах. У 1750-і — 1780-і рр. існував «стиль братів Адам», в якому змішувалися греко-римські, готичні та ін. форми. Завдяки розкопкам Помпей і дослідженням архітектури Стародавньої Греції у 1750-і — 1770-і рр. історизм в архітектурі набув ще більшої популярності, в Європі почали поширюватися неогрецький і «помпейський» стилі. Георгіанська епоха в Англії (1715 — 1840-і рр.) охопила весь період рококо, а також період розквіту європейського класицизму. У цей час в архітектурі Англії з'єднувалися неоготика, пікчуреск, неогрецький стиль, класицизм, часто із застосуванням лицьової цегли, що стало передвісником «цегляного стилю» в Європі. У садово-парковій архітектурі Франції та Англії у 1750-і — 1760-і рр. застосовувалися форми, запозичені з народної архітектури.

Початок «романтичного класицизму» відноситься до епохи Великої Французької революції (Е.-Л. Булле, К.-Н. Леду). На початку 1800-х рр. класицизм став розумітися як «неокласицизм», що відродив історичні форми античної архітектури, і на його фоні ще яскравіше виявилися орієнталізм, неогрецький стиль, псевдо- і неоготика. З 1800-х рр. у рамках ампіру з'явилися елементи греко-еліністичної і давньоримської архітектури періоду імперії, а також єгипетського стилю. З 1820-х рр. романтичний класицизм став виявлятися як поєднання в одній будівлі класицистичних і середньовічних стильових форм.

У Німеччині у 1820-і — 1840-і рр. з'явилися псевдоготика, псевдоренесанс, орієнталізм. У 1830-і — 1840-і рр. з'явилися необароко, неоренесанс, стиль «боз-ар», «візантійський» стиль в Англії та Франції. Вікторіанська епоха в Англії була позначена різноманітною еклектикою, провідним стилем якої була неоготика. З 1860-х рр. як альтернатива еклектиці у різних країнах Європи стали проявлятися ремінісценції національних стилів: неокласицизм і неоренесанс в Італії, неороманіка (національний романтизм) у Німеччині і країнах Скандинавії, у Франції — стиль «шато» (у дусі національного ренесансу ХІХ-го століття). У процесі дослідження нами були виявлені течії європейської еклектики ХІХ століття: (Рис. 4.16).

Схема стильоутворення в Європі ХVІІІ – початку ХХ століть показана на Рис. 4.17.

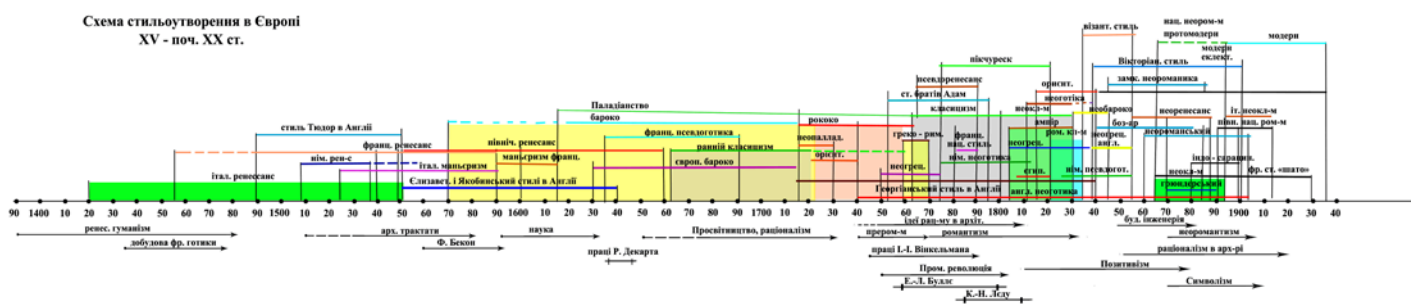


Рис. 4.17. Розгорнута часова схема стильоутворення в Європі



На Рис. 4.18 показано характер процесу європейського стильоутворення в його залежності від розвитку філософської та наукової думки з кінця XVIII до початку XIX століть, а також – суперечливі культурні явища, які зумовили цей процес. Відображено також періодичність порогів зміни культурних парадигм. Паралельне існування різних філософських ідей і прояви різних тенденцій розвитку та їх вплив на європейську архітектуру призвели до взаємонакладання традицій, що продовжувалися, і новацій, що з'являлися. Це приводило до часткового співпадання у часі різних стилів і стильових течій.

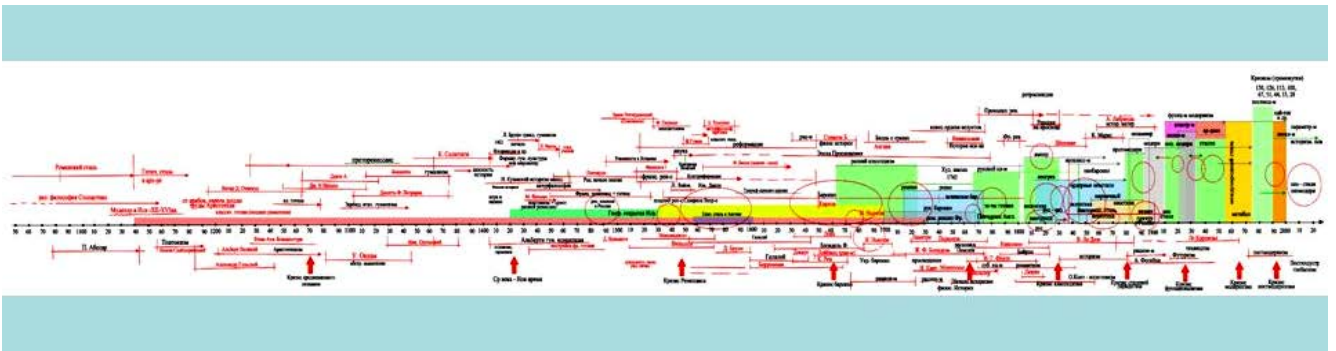


Рис. 4.18. Характер процесу європейського стильоутворення в його залежності від розвитку філософської та наукової думки

Накопичення різноманітних протиріч періодично призводило до цілковитої зміни архітектурних парадигм, що відображено на схемі (Рис. 4.19).

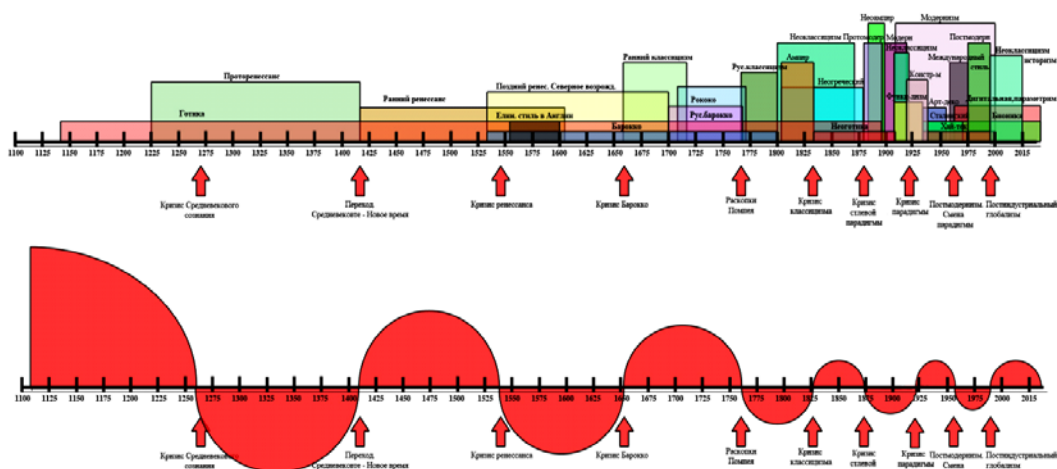


Рис. 4.19. Періодизація зміни парадигм в європейській архітектурі

#### 4.6.2. Складність і суперечливість природи європейського модерну

Найбільш суперечлива картина в архітектурі XIX ст. склалася в Англії, на це вказував О. Ф. Лосєв: «В Англії одночасно існував з 1830 р. спеціальний комітет заохочення зв'язків мистецтва з технікою, але там же розвинувся рух проти розвитку промисловості (луддизм). <...>. Р'оскін вважав, що машина спотворює і знецінює мистецтво. Тим часом він наполягав на єдності краси і користі, непрямо готуючи тим самим естетику машинної індустрії; тенденція об'єднання мистецтв і промисловості зростала. Реально вийшло, що «естетика луддизму» була поряд з «Кришталевим палацом» — зразком нової архітектурно-конструктивної думки» [417].

На двоїстість природи модерну вказує також В. І. Тасалов (у передмові до книги В. Гропіуса «Межі архітектури») [418].

Як реакція на наслідки Промислової революції у 1860-і рр. в Англії виник рух «Мистецтво і ремесла». Його ідеологи Дж. Р'оскін і У. Морріс бачили в індустріалізації, що почалася, загрозу справжньому мистецтву, пов'язаному з ручним характером цехового виробництва, яке існувало в Європі багато століть. Порятунком від знеособлення творчості вони бачили у поверненні до об'єднання всіх мистецтв на базі архітектури, взаємозв'язку художників, дизайнерів і архітекторів з метою забезпечення повної їх інтеграції в гармонійній відповідності до соціальних вимог, подібно до того, як це було у Середні віки. У. Морріс закликав до боротьби одночасно і зі знеособлюючим утилітаризмом, і з еkleктизмом, розділяв стилі, що існували в його час, на «органічні», такі, що природно походять з місцевої культури, і «еклектичні» — чужорідні, такі, що мають лише зовні-наслідувальний характер. У. Морріс вважав, що засобами мистецтва можна вирішити соціальні проблеми [419].

У 1861 р. було засновано художнє об'єднання «Морріс, Маршалл, Фолкнер і К<sup>0</sup>». У. Морріс сформулював його програму: «Наша мета звеличити роль мистецтва, за допомогою якого люди у всі часи прагнули прикрашати звичайні предмети повсякденного життя» [420]. Він визначав красу як

природність, органічність. До кінця 1880-х рр. фірма У. Морріса перетворилася на школу, де навчалися художники і ремісники, які згодом створювали власні групи. У 1882 р. Артур Хейгейт Макмурдо (учень Раскіна) створив «Гільдію століття» («The Century Guild»), ідеєю якої було підвищення статусу традиційних ремесел — будівництва, ткацтва, гончарної і ковальської справи. Роберт Ешбі Чарльз створив «Гільдію і школу ремесел» («The Guild of Handicraft»). На основі культурних впливів цих організацій у 1898 р. в Німеччині були засновані Дрезденські майстерні. У 1899 р. була створена Колонія митців у Дармштадті. Згодом ці об'єднання стали основою Союзу художніх ремесел і промисловості (Werkbund). В Австрії у 1903 р. члени художнього об'єднання «Сецесіон» заснували «Віденські майстерні» («Wiener Werkstaette»), де були виготовлені численні нові зразки виробів прикладного мистецтва. Ідеї всіх цих художніх об'єднань вплинули на формування «нового стилю», що охопив як декоративні і образотворчі мистецтва, так і архітектуру. «Модерн», або «Новий стиль», почав формуватися в Європі з опорою на наступні постулати:

- основа творчості — інтуїція і вроджене відчуття прекрасного;
- рішучий розрив з наслідуванням стилів історичного минулого;
- головний виразний засіб — лінія, запозичена з природи;
- використання нових будівельних матеріалів і сучасної будівельної техніки;
- турбота про те, щоб мистецтво було «у всьому і для всіх».

Про суперечливі підстави модерну писав О. Ф. Лосєв: «Що стосується стилю модерн, то він найтіснішим чином пов'язаний з різними соціальними чинниками: загостренням соціальних протиріч, технічним і промисловим прогресом, розвитком суспільної думки, філософії, науки, літератури». В епоху Ренесансу існувала гармонія природного, раціонального і естетичного начал. У XVII ст. техніка почала відділятися від мистецтва. «Розбіжність між мистецтвом і технікою досягла вищої точки у XIX ст. Спочатку «потворну машину прикрашали мистецтвом, її одягали у вбрання різних стилів,

драпірували в історичний одяг» [417]. У тому ж ХІХ ст. починала пробуджуватися і затверджуватися ідея естетичної самоцінності чистої техніки, відкритої конструкції. Тепер техніка багато у чому стала визначати стиль архітектури.

Початкова теорія модерну спиралася на романтичну естетику Дж. Рьоскіна й У. Морріса та декадентський естетизм О. Уальда, які свідчили про страх перед зростанням індустріалізації і її соціальними наслідками. Таким чином, на початку свого розвитку модерн намагався перешкоджати впровадженню промислового начала у художню творчість.

Складна ситуація творчих пошуків зумовила декілька шляхів його розвитку. Одним з цих шляхів (найбільш раннім) був прямий шлях від однієї з форм історизму — національного романтизму. Згадуваний вище американський архітектор Г. Г. Річардсон у 1870-х — 1880-х рр. застосовував свій власний варіант неороманського стилю (т.з. «валунний стиль») в архітектурі нових типів великих ділових і адміністративних будівель, універмагів, складів. При цьому архітектурні вирішення фасадів поєднувалися з новими металевими каркасними конструкціями і багатопверховістю, тому повна стилістична відповідність форм втрачалася, а метричні повтори великих аркад ріднили цю архітектуру з попередньою класицистичною естетикою. Найбільш характерними для його будівель були різноманітні арки, викладені з блоків великого рваного каменю на фоні більш гладкого облицювання стін, що об'єднували вікна декількох поверхів. Прототипом багатьох будівель збільшеного масштабу з арками на фасаді, що об'єднують три поверхи, стала будівля Меморіального арсеналу Дж. Баглі, зведена у 1886 — 1887 рр.

Після Всесвітньої виставки у Чикаго 1893 р. неороманська стилістика з ознаками протомодерну і вживанням новітніх конструктивних і будівельних прийомів була впроваджена в архітектуру багатьох країн Європи [246]. Ця популярність пояснюється ціннісним ставленням європейців до романської та романо-візантійської стилістики як традиційно властивих ранньохристиянській архітектурі. Вона несла впізнавані художні образи і

пробуджувала певні культурні асоціації з європейським історичним минулим. Брутальні форми і «кам'янисті» поверхні стін добре поєднувалися з архітектурними вирішеннями німецьких військових пам'ятників, французьких церков, характерними вони були і для багатьох цивільних споруд Фінляндії, Швеції, північних регіонів Російської імперії. Безперечним, тому, є той факт, що напрям північного модерну сформувався на основі цієї популярної у той час «медієвістської» стилістики. З появою нових конструктивних систем і матеріалів формальні канони, що склалися в Середні віки, ставали все більш розмитими, каркас диктував фасаду раціоналістичну метричність, але зовнішні стилістичні риси романіки та готики залишалися все ж впізнаними.

Європейські апологети «нового стилю», відчуваючи близькість неминучих змін, намагалися знайти теоретичне обґрунтування гармонійному співіснуванню мистецтва і техніки. Отто Вагнер називав причини, які обумовлюють необхідність зміни стилю:

- нові запити і переконання людей, які вимагають зміни або переробки існуючих форм;
- значні соціальні перевороти, зміну влади, ідеології;
- появу нових матеріалів, конструктивних і формотворних можливостей.

Він вважав, що для сучасного життя треба шукати інші засоби, а не «плоди археологічних досліджень», які не відповідають зовнішньому вигляду людей, стилю життя, не відображають нових поглядів. При цьому «Новий стиль» повинен органічно розвинутися з існуючих форм.

Інший основоположник модерну А. Ван де Вельде (1863 — 1957) у 1907 р. організував «Deutsche Werkbund» — «Промисловий союз», де народилася мрія про «зміну світу за допомогою хорошої форми», і був завзятим супротивником типізації і стандартизації. Він вважав, що архітектура служить для «збереження спогадів, увічнення символів і великих справ. Архітектура в цій справі використовується краще, ніж пергамент» і без зв'язку з історією в архітектурі відбудеться «втрата смислу» [421]. В той же час, він

ідеалізував індустріалізацію, говорив про можливість «індустріального виробництва краси», вважав промисловість «природною формою розвитку людської праці», на основі якої можна об'єднати всі мистецтва. Інші ж, більш радикально настроєні архітектори, наполягали на «корінному зламі архітектури». А. Ван де Вельде вважав, що кваліфіковані кадри для цього ще не підготовлені. Але заклики до радикальних змін звучали все наполегливіше. Х.-П. Берлаге закликав «будувати чесно і просто», використовувати естетичну виразність нових матеріалів [там же, С. 111].

На розвиток різних течій модерну вплинули також Й.-М. Ольбріх (1867 — 1908) — голова Школи-колонії митців у Дармштадті, що існувала на початку ХХ ст., В. Орта, Й. Хоффман, Ч. Макінтош. Книга О. Вагнера «Сучасна архітектура» стала програмним документом нового стилю. Також значно вплинула на поширення формальних прийомів «органічної» течії модерну книга Й.-М. Ольбріха «Ідеї» [272]. У 1910-і рр. під впливом раціоналізму з'явилася конструктивна течія модерну.

#### **4.7 Прояв взаємовпливів еkleктики і раціоналізму в архітектурі 1850-х — 1910-х рр.**

В період розквіту еkleктики архітектори розширили географію стильових напрямів, що використовували, навчилися пристосовувати композиційні прийоми і форми будь-якого стилю до функціонально-конструктивної основи сучасних будівель [13]. Але поступово в поточній художній практиці відбувалися зміни, пов'язані з початком утворення нової архітектурної мови ХХ ст. Відбувалися зміни в містобудівній ситуації, типології будівель, з'явилися нові конструктивні системи, що дозволяли збільшити їх поверховість і розміри просторів. Зміни почали відбуватися і в теоретичній свідомості.

Вже з 1774 р. почалася розробка технології бетону, з 1824 р. з'явився портландцемент, у 1861 р. Ф. Куаньє розробив техніку посилення бетону металевією сіткою і створив акціонерне товариство, що спеціалізувалося на

залізобетоні. Нові будівельні технології дали можливість створення висотних будівель і до 1910-их років стало можливим здійснення перекриттів прогоном діаметром до 65 м.

Революційною спорудою, що ознаменувала початок нового етапу розвитку європейської архітектури став «Кришталевий палац» розмірами 540 x 140 м., — виставковий павільйон, побудований до Всесвітньої виставки в Лондонському Гайд-парку 1951 р. (там було використано збірно-розбірні металеві конструкції, що раніше використовувалися автором для спорудження оранжерей). Центральний проліт був перекритий великопролітними металевими арками, які в цілому утворювали форму циліндричного склепіння. Поверхи розділялися широкими декоративними поясами, за якими ховалися металеві конструкції перекриттів. Метричні розчленування фасаду здатні були асоціюватися з ордерними аркадами Ренесансу.

У 1852 — 1854 рр. архітектор В. Бальтар побудував комплекс Центрального ринку в Парижі із застосуванням залізної каркасної конструкції, заповненої склом (Halles centrales), який став зразком для багатьох наступних споруд ринків по всій Європі. Також він побудував у 1860 — 1871 рр. церкву Сен Огюстен у романо-візантійському стилі, в якій була застосована залізо-скляна конструкція куполу. Прикладом використання повного металевого каркасу став величезний універсальний магазин «Au Bon Marché» у Парижі (1852 р.).

Поступово конструктивному началу стала приписуватися революційна роль в архітектурі, у зв'язку з чим конструкції зі скла та металу, які раніше ховалися за зовнішнім формальним оздобленням, стали все більше оголюватися і демонструватися. На домінуючому фоні сучасних конструктивних вирішень головних функціональних частин будівель стильові елементи стали перетворюватися на дрібні деталі, що відігравали тільки декоративну роль. Наприклад, у архітектурному рішенні будівлі вокзалу в Парижі на площі Бастилії (побудований у 1859 р.) були поєднані елементи французького ренесансу та конструктивного раціоналізму.

У 1890-і рр. в архітектурі одночасно існували суперечливі тенденції. З одного боку — були присутні ідеї відродження національної і народної культури та пошуки художніх засобів в «екзотичних» культурах. З іншого — почалися експерименти щодо нової архітектурної мови на основі підкреслювання художньої виразності нових конструктивних систем, які вважалися ознаками технічного та соціального прогресу, який мав остаточно розквісти у новому ХХ столітті. Утилітарні і художні завдання архітектурного формоутворення стали розмежовуватися.

Проте, у багатьох спорудах «піонерів модернізму» все ще були присутні сліди еkleктики. Наприклад, Л. Саллівен, проголошуючи принципи раціоналізму, у перших своїх висотних спорудах застосовував форми ренесансу (Баярд-Білдінг у Нью-Йорку, 1897 р.). Під впливом всіх одночасно існувавших тенденцій в архітектурі межі ХІХ — ХХ століть відбувся розкол модерну на декілька течій, одні з яких були тісно пов'язані з різними напрямками еkleктики, а інші тісніше співвідносилися зх. ідеями раціональної архітектури та втіленням найсучасніших металевих та залізобетонних конструкцій. В той час до сфери архітектурно-будівельної практики увійшла ціла когорта інженерів-будівельників та цивільних інженерів. Нові конструкції стали активніше проникати всередину еkleктичних споруд, залишаючи еkleктичним формам лише роль зовнішньої «сорочки» будівлі. Апофеозом нової епохи у будівництві стала 300-метрова Ейфелева вежа, відкрита до Міжнародної виставки 1889 р. Ця споруда, поява якої негайно викликала запеклі суперечки, виявила наявність суперечливих думок і творчих тенденцій на межі ХІХ — ХХ ст.

На початку ХХ ст., коли в Європі значно прискорилися темпи промислового розвитку, пошуки альтернативних еkleктиці рішень в архітектурі ще більш активізувалися. Вони йшли або шляхом модернізації (стилізації) історичних форм, або на основі їх раціоналізації і поєднання з новітніми конструкціями.



Французькі архітектори раціоналістичного напрямку, застосовуючи з початку 1900-х рр. в архітектурі залізобетон, сталь і скло, стверджували, що у своїх роботах спираються на традицію класицизму, яку вони використовували незадовго до захоплення раціоналізмом: вони використовували поряд з геометричною чистотою форм принцип композиційної цілісності, осьову симетрію в організації фасадів. Прикладом може служити гараж Понт'є у Парижі (О. Перре, 1906 р.), в якому застосований принцип структурування фасаду з виділенням на ньому головних і другорядних рядів, вертикальних і горизонтальних елементів. Процес раціоналізації архітектурної форми і очищення її від стилєвих елементів йшов поступово. Прикладом цього може слугувати будівля німецького посольства у Санкт-Петербурзі (арх. П. Беренс, 1911 — 1912 рр.).

Під впливом ідей раціоналізму архітектори прагнули позбавитися від «фасадної» еkleктики, переобтяження архітектурних форм зовнішнім декором, органічно вписуючи незначні та стилізовані декоративні елементи в композиційну структуру об'єму і акцентуючи як головні складові об'ємно-просторової композиції великі простори, перекриті металевими фермами. Прикладом такого вирішення може слугувати будівля фондової Біржі в Амстердамі (арх. Х.-П. Берлаге, 1898 — 1903 рр.). В архітектурному вирішенні фасаду цього нового типу будівлі були застосовані стилізовані форми «цегляного стилю» з елементами романіки і бароко. Великопролітні металеві конструкції і величезна площа скління, розміщена у центральній частині фасаду вже дають право віднести цю споруду до протомодерну (Рис. 4. 13).

Ще до 1910-их років стало складатися негативне ставлення до декоративного модерну, а його конструктивний напрям, навпаки, перетворився на провідний. Але на цьому фоні в архітектурі громадських будівель все ще були присутні еkleктичні і неостилістичні мотиви. Наприклад, раціонально спрощена барочно-романська стилістика була застосована архітектором Й. Ольбріхом в архітектурі Виставкового залу в Дармштадті

(1908 р.). В. Орта і П. Базіль повернулися до класики й еkleктики. Х. Пельциг у 1911 р. здійснив архітектурне вирішення градирні у Познані на поєднанні раціоналістичних і класицистичних тенденцій формоутворення. На компромісах між авангардними і традиційними архітектурними напрямками будували свої проектні вирішення архітектори австрійської школи. Наприклад, Й. Хоффман застосував раціоналізовані класицистичні мотиви в будівлі Вілли фінансиста Прімавезі (1914 р.) (Рис. 4.13).

Під впливом подібних процесів в Англії та Німеччині був створений виробничий союз Веркбунд (1907 — 1914 рр.), що об'єднав архітекторів, майстрів декоративного мистецтва і промисловців, що сприяло подальшому зміцненню і поширенню раціоналістичної тенденції. Аналогічні об'єднання виникли в Австрії, Швейцарії, Англії у 1910 — 1915 роках.

Для еkleктики й еkleктичного модерну були характерні такі основні принципи:

1) форма володіє комунікативними властивостями, фіксує та транслює певний закріплений за нею культурний зміст з минулого у майбутнє;

2) форма повинна володіти досконалістю пропорцій і зовнішнім «шармом», заснованим на її історико-асоціативному характері;

3) для повнішого розкриття культурних смислів архітектурної форми використовуються мова знаків і символів, природних матеріалів і форм, кольору і фактури;

Останні два принципи є сполучними між еkleктикою і еkleктичним модерном.

Для раціонального напрямку модерну були характерні інші принципи:

1) краса є наслідком правильно організованої функції: втілюється прямий наслідковий зв'язок життя-форма;

2) в основі формоутворення лежить примат функції як принцип віддзеркалення «досконалості божественної природи». Необхідно будувати функцію, вловлюючи її природну «суть»;

3) характер функції відбивається у характері форми як ознака її «органічності» (на зразок того, як це виявляється у природних формах);

4) архітектурна форма виражає ієрархію функцій, вона повинна прямо відповідати внутрішньому змісту, конструкції.

Ці принципи поріднили конструктивний модерн з модернізмом ХХ ст.

Картина складного архітектурного процесу, що зумовив стилістичне різноманіття у провідних європейських країнах, наочно відбита на графічній схемі (Рис. 4.20), яка дає уявлення про те, під впливом яких культурних течій розвивалася європейська архітектура з часу Ренесансу до кінця ХІХ ст.

«Вузли» всіх типів еkleктики (виділені на схемі червоним пунктиром), що історично склалися, стали джерелами для подальших формальних запозичень (починаючи з 1830-х — 1840-х рр.). Розвиток будівельної інженерії вплинув на «проростання» і посилення раціонального начала на межі ХІХ-го — ХХ-го ст.

За цією схемою можна визначити, що паралельний прояв історизму мислення і національного романтизму привів в архітектурі до еkleктизму як творчого підходу в епоху італійського Ренесансу. Суперечливе поєднання раціонального і романтичного начал сприяло появі різних течій модерну, осмисленого як альтернатива еkleктиці; поєднання рис історизму, романтизму і раціоналізму було характерне для еkleктичного напрямку модерну. Там само показані періоди прояву історизму в європейській свідомості в ті періоди, коли навмисно відбувалося звернення за засобами вираження нових соціокультурних ідей до стилів попередніх епох, що склалися.



Рис. 4.20. Відображення взаємозв'язків культурних течій та архітектурних стилів в Європі

Логіка процесу стильових змін, що відбувалися з кінця XVIII до початку XX ст., показана на схемі (Рис. 4.21).

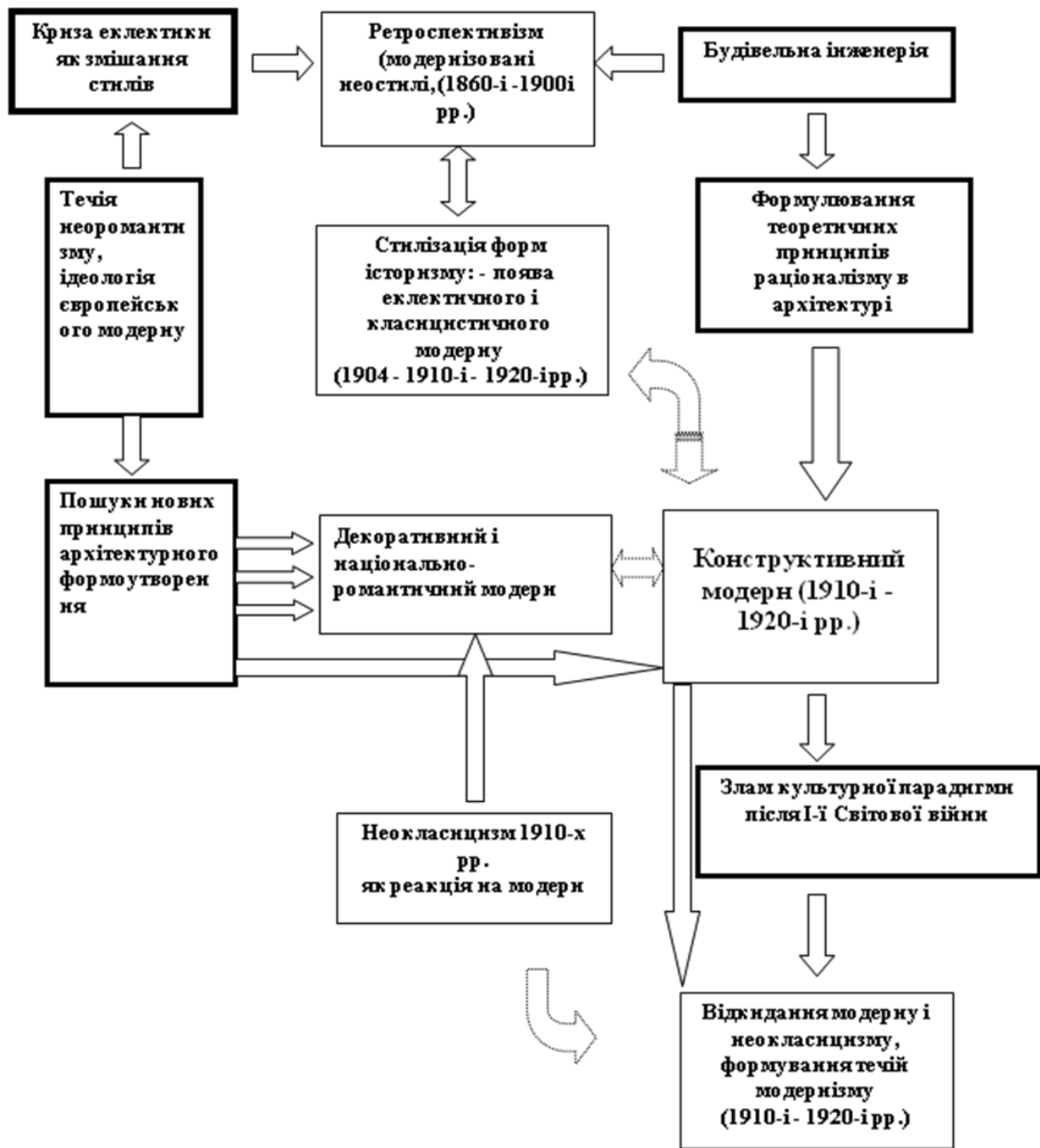


Рис. 4.21. Логіка процесу стильових змін, що відбувалися з кінця XVIII до початку XX століть

#### *Висновки до розділу 4*

1. Після кризи Ренесансу поступово стала змінюватися середньовічна концепція архітектурної творчості: ремісничий характер організації діяльності майстрів-будівельників і всієї будівельної практики, який був пов'язаний, в основному, з методом копіювання і відтворення зразків, змінився більш творчим за своїм характером «мистецтвом створювати фасади» (що відповідало поняттю «композиція», введеному Л.-Б. Альберті).

2. В період панування міжнародного стилю класицизм з його раціоналістичною доктриною і логічною теорією з 1770-х рр. (разом із зародженням естетики романтизму) з'явилися елементи різних стилів (або «смаків», що говорить про чуттєвий характер явища). Цьому сприяли археологічні знахідки і розширення географічних знань, а також колоніальна політика провідних європейських країн. Елементи китайського, мавританського, готичного та ін. стилів застосовувалися найчастіше в інтер'єрах або у малих паркових та садибних спорудах, де око городянина повинне було відпочивати від надмірної правильності класицистичних колонад.

Еклектизм XVIII століття виявився на тлі класицизму як метод вирішення тих завдань, для яких засади класицизму були занадто раціональними і схематичними. Усередині класицизму проявилось протиріччя між раціоналізмом та історизмом, що позначилося на професійному мисленні, оскільки завдяки працям Й.-Й. Вінкельмана архітекторам відкрилося раніше невідоме різноманіття античної архітектури. Це сприяло початку формування цілком свідомого еклектичного методу формоутворення.

3. На межі XVIII — XIX століть в Європі відбувалися досить швидкі соціальні і технічні зміни:

— з'явилися численні дані археології і теорія Й.-Й. Вінкельмана про стилі, завдяки якій історія мистецтва стала розумітися як історія зміни стилів;

— завдяки Промисловій революції відбувався розвиток промисловості, активізувалося будівництво міст. Розвиток цивільної інженерії призвів до появи нових будівельних конструкцій.

4. Роль еkleктики в архітектурі стала все більш посилюватися в міру того, як культура Просвітництва і відповідний їй стиль класицизм (який в Європі називали неокласицизм) стали відчувати кризовий стан. Як метод архітектурної творчості і джерело створення виразних художніх образів еkleктизм набув популярності у руслі загальнокультурної течії європейського романтизму наприкінці XVIII — початку XIX ст., естетика якого спиралася на розкату творчу уяву, можливість вільного переміщення в історичному часі, якщо навколишня дійсність з тих або інших причин починає здаватися стилістично одноманітною. Естетика романтизму, беручи за основу інтуїцію і свободу творчої особистості, привела до відмови від жорстких класицистичних схем, що підпорядковують собі функціональну організацію плану. Введення елементів різних історичних стилів на тлі домінування раціональних класицистичних форм давало архітекторам доповнюючі засоби формоутворення, допомагало урізноманітнювати створюване архітектурне середовище, надаючи йому певного образного звучання. «Смакова» гра зі стильовими елементами, яка мала місце у кінці XVIII ст. як діалектичне доповнення класицизму, по мірі назрівання кризи класицизму стала перетворюватися на свідомо обраний метод формоутворення. Значну роль у поширенні еkleктизму в європейській архітектурі зіграла Англія завдяки тому, що вона мала багато колоній по всьому світу. Величезний вплив на всю європейську архітектуру мала англійська неоготика, що з'явилася ще в 1740-х рр. У Франції з початку XIX ст. елементи еkleктики цілком свідомо застосовувалися в рамках ампіру як «стилю імперії».

На кінець XVIII століття, коли завдяки працям Й.-Й. Вінкельмана в архітектурну професію увійшло поняття «стиль», класицистичний метод складання архітектурних композицій став все більше зв'язуватися з використанням елементів, отриманих шляхом «розумного вибору» з

відкритого історією архітектури стильового арсеналу попередніх часів. Відповідно до цього методу була сформована нова система професійної освіти, яка стала цілеспрямовано культивувати практику вивчення історичних архітектурних стилів та їх формальних зразків. Таким чином, після 1830-х років еkleктичний підхід перетворився на провідний творчий метод і домінував в архітектурі до тих пір, поки бурхливий розвиток громадянської інженерії не зумовив зародження нової естетики, що поступово призвела до його кризи.

5. Поява еkleктики як проектного методу, характерного для архітектури XIX століття, була підготовлена історично різноманітними еkleктичними підходами, які проявлялися протягом досить тривалого часу, складаючись з різних приводів і існуючи з різними цілями. До них ще не застосовувався термін «еклектика», але по своїй суті, вже починаючи з епохи італійського Ренесансу, вони фактично представляли собою «вибір» архітектурних засобів з минулого для вирішення актуальних завдань сьогодення. Такий вибір здійснювався для вирішення в архітектурній практиці різноманітних нестандартних завдань і давав можливість отримувати архітектурні форми, які відрізнялися значною новизною на тлі традиційних для даної епохи або даного регіону.

6. Починаючи з 1830-х рр. в архітектурній еkleктиці стали бачити різноманітність характерів форм і своєрідність краси кожного стилю. У 1840-і — 1850-і рр. відбувся остаточний злам класицистичної парадигми і почалося активне впровадження еkleктичного методу формоутворення у всій Європі, що дало привід дослідникам назвати цю епоху «епохою еkleктики». Відповідно до еkleктичного методу проектної роботи була перебудована й архітектурна школа. Основним замовником стала розбагатіла буржуазія, а до того замовниками були королівські двори й аристократія. Еkleктичний підхід до проектування виразився у поступовому порушенні прийнятого у класицизмі способу організації архітектурної форми. Тепер форма стала створюватися не за канонізованими схемами класицизму, а за принципом

зручності організації функції, в композиційних вирішеннях планів будівель стала часто з'являтися асиметрія (особливо в архітектурі приватного житла).

7. Еклектика XIX-го століття була цілим конгломератом течій, в основі яких лежали різні ментальні начала. Найчастіше та чи інша стильова ретроспекція виявлялася як свідомо ментальна установка. Змішання різних стильових елементів на фасадах не було випадковим і хаотичним - найчастіше воно робилося з певною метою, але все ж-таки на основі використання усталених класицистичних або ренесансних планувальних схем.

Інноваційний процес в європейській архітектурі 1830-х — 1890-х років мав суперечливий характер, оскільки він базувався, з одного боку, на досягненнях археології і на ідеях «національного відродження» у низці країн, з іншого — на появі нових типів будівель і розвитку будівельних технологій. У 1850-і роки почався розвиток будівельної інженерії, і в архітектуру стали активніше впроваджуватися нові конструкції. З'явилися нові будівельні матеріали: сталь, великорозмірне скло, бетон і нові технології будівельного виробництва. Відбулося розділення професій архітектора й інженера-будівельника. Це поступово привело до ідеї пріоритету в архітектурі функціональних і конструктивних начал. Індустріалізація поступово призвела до висунення нових естетичних принципів.

Раціоналістична тенденція більш активно проявилася з 1850-х — 1860-х рр. і була також реакцією на еклектику. Вона розвивалася на базі впровадження в архітектуру новітніх інженерних рішень і конструкцій і розповсюджувалася основним, в середовищі громадянських інженерів. Художні засоби організації архітектурної форми, що склалися раніше, ставали все менш актуальними — залізобетонний каркас диктував фасаду сувору раціоналістичну метричність і прямолінійну геометрію. Каркасні системи досить часто лягали в основу композиційної структури, обумовлюючи збільшені метричні членування мас. З 1910-х рр. всі ці тенденції цілком органічно стали переростати у різні течії стилю модерн.



8. Критика еkleктики, що з'явилася саме в ті часи. вважав еkleктичний метод формоутворення ти піковим для подальшого розвитку архітектури, невідповідним завданням періоду завершення промислової революції. Почалися пошуки альтернативної архітектурної мови, які йшли в трьох основних напрямках: перший з них звернувся до «чистих» історичних стилів і модернізував їх для нових типів будівель. Так з'явилися неокласицизм, неоготика, неоренесанс, необароко, неорококо та ін. Другий — намагався створити «новий стиль» промислової епохи. Третій — шукав принципи архітектурної мови майбутнього, пов'язаної з художнім освоєнням нових інженерних конструкцій.

9. 1860-х років в європейській архітектурі, поряд з появою ідеї модерну, виявилось декілька основних тенденцій: еkleктична (що розуміється як змішання стилів), неоготична, неороманська, традиціоналістська (заснована на традиціях європейських історичних стилів і народної архітектури), раціоналістична, пов'язана з Промисловою революцією і розвитком будівельної інженерії.

Неоготична тенденція розвивалася на основі впливу англійської неоготики 1760-х — 1770-х рр., а також впливу теоретичних концепцій Дж. Рьоскіна, Е.-Е. Віолле-ле-Дюка, А. Рігля на нове покоління архітекторів. Популярність неороманіки припала, в основному, на 1870-і — 1880-і рр. Тенденція дотримання народних традицій будувалася на використанні спадщини і принципів народної архітектури. На появу цієї тенденції вплинули популярні у той час демократичні ідеї «народності», відновлення «органічної правди» в організації функції, конструкції і форми, отримання самобутнього художнього образу, пов'язаного з усталеними місцевими традиціями. Архітектори цього напрямку по-своєму намагалися протидіяти наслідкам індустріалізації, що вела до нівеляції в архітектурі самобутніх національних і регіональних відмінностей. У рамках цієї тенденції отримали популярність традиційні місцеві матеріали, стали підніматися питання гармонійного

поєднання архітектури з характерним для кожного регіону природним середовищем.

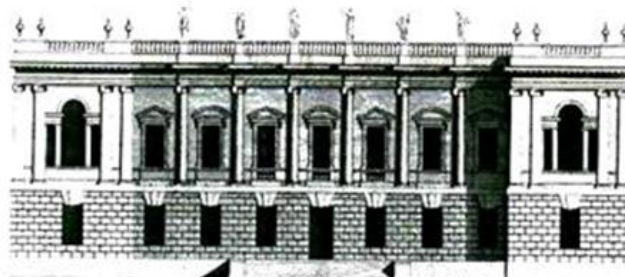
10. Модерн, спочатку заявлений як альтернатива і еклектиці, і техніцизму, за декілька десятиліть свого розвитку в Європі відобразив різні ідеології, в рамках яких здійснювалися пошуки нової «сучасної» архітектурної мови. Це ідеології символізму, національного неоромантизму, відображення вітальних ідей «філософії життя» а крім того — ідеології техніцизму, з яким він оголосив боротьбу на початку свого існування і до якого (через об'єктивні причини) прийшов у кінці, ставши передвісником модернізму. Риси протомодерну, що з'явилися в архітектурі 1880-х — початку 1900-х рр., поріднили «новий стиль» з еклектикою. Одним зі шляхів до стилю «модерн» був шлях, що йде від національного романтизму, початок котрого відноситься до епохи, що почалася після закінчення наполеонівських війн.

11. На початок ХХ століття в архітектурі на перший план вийшли принцип «щирого вираження внутрішнього змісту у формі», принцип «правдивого зв'язку архітектурної форми з конструкцією» і принцип «правдивого виявлення будівельних матеріалів і технологій і способів їх обробки». Вони неминуче руйнували передуючі їм еклектичні методи формоутворення, що використовували стилі минулого як семантичні «мови», маючи певний культурно-смісловий зміст. З 1910-х рр. стильові елементи на фасадах будівель спочатку спрощувалися до примітивного геометризму, а потім поступово зникли, відкриваючи шлях авангардним течіям, теорії яких вже в цей час з'явилися в мистецтві й архітектурі різних країн Європи. Таким чином, ще до межі ХІХ — ХХ століть відбувся остаточний злам «стильової» парадигми, пов'язаної з перевагою еклектичного способу формоутворення.

Розділ 4  
Прояви еkleктизму в європейській архітектурі  
XVII – початку XX століття

251

ВИТОКИ КЛАСИЦИЗМУ



Берлінгтон-Хаус в Лондоні - «вітрина палладіанства»,  
Арх. ймов. Х. Мей.  
(<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/stories-of-the-past-visions-of-the-future>)



(<https://okplanet.ru/velikobritaniya/angliya>)



([https://studopedia.ru/20\\_84339\\_dzhovanni-lorentso-bernini.html](https://studopedia.ru/20_84339_dzhovanni-lorentso-bernini.html))

Тенденції класицизму - Собор Св. Павла в Лондоні (арх. К. Рен), Кедлстон-Холл в графстві Дербшир був побудований на основі принципів палладіанства в 1759 - 1763 рр. (арх. Р. Адам)



Вперше риси, властиві класицизму, проявилися у Франції в творчості скульптора і архітектора Ж. Гужона (бл. 1510 - бл. 1563 - 1568) - учня С. Серліо, який керував в 1540-х рр. будівництвом палацу в Фонтенбло. Ж. Гужон працював спільно з П. Леско і застосовував досить чисті за стилем форми античної скульптури і архітектури

«Фонтан німф» в Парижі. Твір Ж. Гужона і П. Леско, 1547 - 1549 рр.

(<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft0x0n99zf&chunk.id=d0e1238&toc.depth=1&toc.id=8&brand=ucpress>)

«Батьком класицизму» вважається учень А. Палладіо. В. Скамоцці, який в трактаті «Дея універсальної архітектури» (1615 р.) писав про необхідність вироблення єдиної архітектурної мови на основі звернення до архітектурних форм античності

Ідеї «палладіанського стилю» потрапили в Північну Європу завдяки архітекторові Ініо Джонсу (1573 - 1652), який вивчав в Італії роботи Палладіо і Скамоцці

Трактат Скамоцці був перевиданий 1678 р. в Нюрнберзі. Один з тих, хто розповсюдив палладіанство в Англію - Джакомо Леоні (1686 - 1747), який видав англійською мовою трактати Альберті і Палладіо. Палладіанство стало надзвичайно популярним в Англії в Георгіанську епоху, яка зайняла практично все XVIII ст.

## Розділ 4 Прояви еkleктизму в європейській архітектурі XVII – початку XX століття

252



(<http://present5.com/architektura-klassicizma-klassicism-vo-francii-fransua-2/>  
<http://itresp.ru/chitazh/ru/%D0%94/deshodt-enk/tyudovik-xiv>)

Теоретичні засади класицизму були сформульовані в кінці XVII ст. у Французькій Академії мистецтв і швидко поширилися по всій Європі завдяки створенню аналогічних навчальних закладів. З часів Людовика XIV в Римі перебувала філія Французької Академії. Її директор Н.-Ф. Блондель в 1675 - 1683 рр. створив перший підручник «Курс архітектури», в якому викладалися принципи архітектури античності та Ренесансу як «вічні справжні закони»

### ПРОЯВИ ЕКЛЕКТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В XVIII – НА ПОЧАТКУ XIX ст. ТА ЇХ ПРИЧИНИ



Хорас Уолпол. Будинки в садибі Строберріхілл.  
1746-1790 рр., Твікнем.  
(<https://www.pinterest.ru/pin/71424344065632230/>)



Giovanni Battista Piranesi. Фантазія на тему середньовічної темниці, 1760-і рр.  
(<https://sunbeam-es.livejournal.com/87334.html>)

В епоху сентименталізму зародився принцип суміщення елементів класицизму, бароко, рококо, східних стилів. Рокайльний варіант неоготики поряд з шинуазрі, тюркері, іншими екзотичними стилями з'явився в зв'язку з популярною в культурі цього часу темою «подорожі». На рубежі XVII - XVIII ст. з'явилася готична археологія. У 1750-і рр. з'явилися п'єси, романи, повісті на середньовічні теми, на основі чого ожили романтичні ідеали лицарських часів, стала популярною тема історичного минулого.

Для культури Просвітництва була характерною взаємодія бінарних опозицій, диспут «витонченого» (класичного) і «варварського» (готичного) смаків. «Готичне відродження» в Англії почалося з 1750-х рр. В цьому зіграла роль популярність роману «Замок Отранто» Хораса Уолпола (1764 г.). Термін «псевдоготика» стали відносити до спроб повної імітації ідентичного готичного стилю

Рис. 4.2

Розділ 4  
 Прояви еkleктизму в європейській архітектурі  
 XVII – початку XX століття



Англійський пікчуреск  
 (<https://trafaretki.livejournal.com/85270.html>)

У 1750-і рр. в Англії з'явився «мальовничий стиль» або «пікчуреск», в якому оформлялися пейзажні сади з романтичними «печерами», «гrotами», водними поверхнями і павільйонами в різних стилях, в тому числі «китайському» та «індійському». У ньому помітний вплив китайської та японської культур, сентиментальної естетики рококо і театралізованої ідеї «подорожі»



Павільйон, альтанка і "чайний будиночок" в стилі шинуазрі  
<https://www.pinterest.ru/obolenskii/architectural-illustrations/>  
<https://www.pinterest.ru/pin/175147872981892476/>  
 (<http://victor.com.ua/germany/Potsdam/Potsdam-Sans-Souci-sh.html>)



Пробудженню історичної свідомості і появі історичних мотивів в європейській архітектурі також сприяло розповсюдження ідейного і художнього руху романтизму в середині 1770-х рр.

(<https://www.nzz.ch/feuilleton/johann-joachim-winkelmann-saenger-der-schoerheit-ld.1298858>)



Интер'єри Сайон-Хауса близ Лондона.  
 Арх. Роберт Адм, 1762-1789 гг.

Близько 1770-х рр. в Англії з'явилися «поворотні» тенденції в сторону ренесансу (нео-палладіанство, неоманьєризм). Археологічне відродження проявилось в зв'язку з відкриттям пам'ятників мистецтва Стародавніх Греції та Риму. У 1750-і - 1790-і рр. поширився «стиль братів Адам» - суміш палладіанства з елементами грецького, «етруського», «помпейського», «римського» стилів і елементами рококо

## Розділ 4

# Прояви еkleктизму в європейській архітектурі XVII – початку XX століття

254



Виростаючи з різноманітних «смаків», що проявилися на тлі розквіту класицизму, романтизм почав будувати ментальну альтернативу його жорсткому канонічному методу формоутворення, створив уявлення про те, що можна вільно оперувати елементами історичних стилів



«Селянська ферма» Марії Антуанетти у Версалі, побудована в нормандському народному стилі. Арх. Р. Мук, між 1783 і 1785 рр.

(<https://ok.ruzhitelisan/topic/67410866899719>)

Картина Юбера Робера «Котедж в лісі», 1760-і рр.

([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Hubert\\_Robert\\_-\\_Cottage\\_in\\_the\\_Forest.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Hubert_Robert_-_Cottage_in_the_Forest.jpg))



К.-Н. Леду. Мисливський замок або «Повернення з полювання», 1778 р. Е.-Л. Булле. Єгипетський кенотаф. Гравюра 1786 р.

([https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rendez-vous\\_de\\_chasse\\_-\\_2.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rendez-vous_de_chasse_-_2.jpg))  
(<https://carmelist.livejournal.com/180235.html>)



Недобудоване «Абатство Фонтхілл» (1796 - 1813 рр.), зведене автором готичних романів Вільямом Бекфордом за проектом арх. Дж. Уайста. Застосування готичних архітектурних форм на тлі конструкцій з дерева та цементу.

([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Fonthill\\_-\\_plate\\_11.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Fonthill_-_plate_11.jpg))

Рис. 4.4

#### Розділ 4

### Прояви еkleктизму в європейській архітектурі XVII - початку XX століття

255



Межа XVIII - XIX ст. - продовження романтичних настроїв епохи рококо і літературно-художнього романтичного орієнталізму - популярність «екзотичних стилів»

Томас Хоуп в турецькому костюмі.  
Худ. Вільям Бичі, 1798 р.  
([http://amnesia.pavelbers.com/Zivopis\\_X2070.htm](http://amnesia.pavelbers.com/Zivopis_X2070.htm))

«Єгипетська кімната» і меблі, зроблені за ескізами Т. Хоупа в Victoria & Albert Museum

<http://22-13.ru/interer-v-stile-egiptet.html>

(<http://www.mebelurestaurators.lv/ru/sovety-i-storija-miebelnogo-iskusstva/storija-miebelnogo-iskusstva/>)



Поява на тлі класицизму численних еkleктичних тенденцій з кінця XVIII ст. підготувала злам класицистичної парадигми, який відбувся на межі 1830-тих років

### ПРОЯВИ ЕКЛЕКТИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ АРХІТЕКТУРІ ПОЧАТКУ - СЕРЕДИНИ XIX ст.



Дж.-Б. Пиранезі. Інтер'єр «Caffè degli Inglesi»  
(<https://www.pinterest.com/sveta505051/giovanni-battista-piranesi/>)

Сторінка з учбового посібника  
(<https://www.metmuseum.org/foah/works-of-art/24.66.82.4/>)

Ж.-Н.-Л. Дюран (1760 - 1834) заснував в Політехнічній школі архітектурні курси і ввів нову систему освіти, засновану на вивченні елементів архітектури, «які подібні до букв в словах і нотах для написання музики». У 1802 - 1809 рр. він видав альбом креслень фасадів будівель, вирішених в різних історичних стилях, а також опублікував утвори античних будівель за їх обмірами, таблиці зі схемами вертикального і горизонтального комбінювання архітектурних елементів, намагаючись створити універсальну будівельну методологію створення споруд різного призначення шляхом комбінювання різних типів планів і фасадів

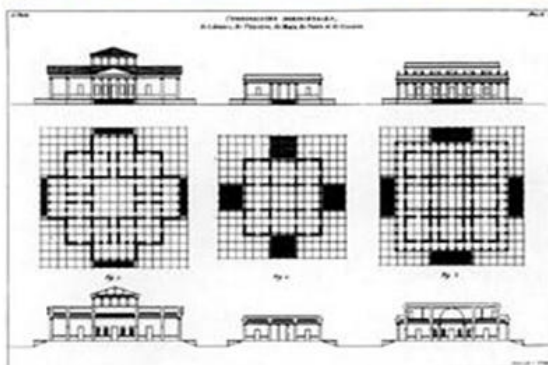


Рис. 4.5



На рубежі XVIII - XIX ст. завдяки активності Вест-Індської компанії в Англії став популярним «нео-індійський смак». У 1812 р. за проектом П. Робінсона в Лондоні був побудований «Єгипетський зал». Показовими для цього періоду стали еkleктичні споруди Дж. Неша (1752 - 1835), в яких змішувалися античні, східні і готичні форми. З використанням елементів індо-мусульманського стилю в 1815 - 1822 рр. їм був реконструйований Королівський павільйон в Брайтоні (<http://www.travel-s-child.ru/tours/foreign/7127/>)

Романтичний образ готики продовжував привертати до себе увагу, особливо після появи романів Вальтера Скотта в 1820-і - 1830-і рр. Поява археологічних досліджень пам'яток середньовічної архітектури сприяла перетворенню псевдоготики в одну з головних течій в архітектурі XIX ст. Вердерська церква в Берліні. Арх. К.-Ф. Шинкель, 1825 - 1828 рр., церква Олександра Невського в Петергофі (1831-1834 рр., Арх. К.-Ф. Шинкель)

(<https://olimpiadnye-zadaniya.ru/skuststvo-mhk-10-klass-shkolnyj-pervyj-etap-g-moskva-2016-god/>)

Будівлі в стилі «неогрек» поширилися в Європі близько 1816 р., хоча його елементи з'явилися ще в межах ампіру.

Пропилеї в Мюнхені. Арх. Лео фон Кленце, 1842 - 1863 рр.

(<https://docplayer.ru/48700730-Osobennosti-eklektiki-v-arhitekture-rossiyskoy-imperii-t-f-davidich-i-v-kachemceva.htm>)

Рис. 4.6





**ПОЄДНАННЯ НЕОГРЕЦЬКОГО  
СТИЛЮ З ЕЛЕМЕНТАМИ  
РОМАНСЬКОГО**

Церква Сен Венсан де Поль в  
Парижі.  
Арх. Ж.-Б. Лепер, 1824 - 1844 рр.

(<https://arhi1.ru/ob-arhitekture/arhstili/eklektika>)



**НЕОРЕНЕСАНС**

Вперше з'явився в Німеччині в  
будівництві Лейхтенберзького  
палацу (Мюнхен, 1816 р., арх. Лео  
фон Кленце). В Англії в 1820-х рр.  
арх. Сер Ч. Беррі, відомий в першу  
чергу як популяризатор неоготики,  
побудував в стилі неоренесанс  
заміський палац в Клайвдені, 1850-  
ті рр.

(<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1320756>)  
(<https://kids.kiddle.co/Cliveden>)



**НЕОВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ**

Базиліка Боніфация в Мюнхені  
Арх. Г.-Ф. Зеблау, 1835 - 1850 рр.

(<http://isamsebegid.ru/munchen/bazilika-svyatogo-bonifaciya>)

**СУМІЩЕННЯ РИМСЬКИХ І  
ГОТИЧНИХ ФОРМ**

Альті Пост в Гамбурзі.  
Арх. А. де Шатон, 1845 - 1847 рр.

([https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Kontorh%C3%A4user\\_in\\_Hamburg](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Kontorh%C3%A4user_in_Hamburg))



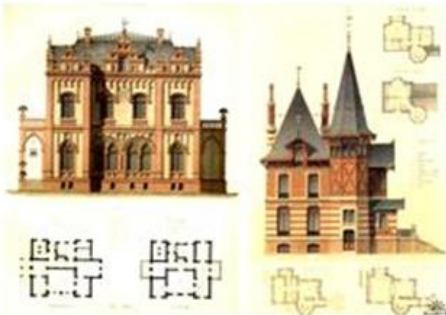
Рис. 4.7



**ВІКТОРІАНСЬКИЙ СТИЛЬ В АНГЛІЇ**

**Будинки Вікторіанського стилю в Англії**

([https://www.pinterest.com/a\\_blinovsky/facade-architecture/](https://www.pinterest.com/a_blinovsky/facade-architecture/)  
[https://www.pinterest.com/andrey\\_beglov/](https://www.pinterest.com/andrey_beglov/))



**АНГЛІЙСЬКА ТА  
АВСТРИЙСЬКА НЕОГОТИКА**

**Будівля Вестмінстерського палацу  
(Парламенту) в Лондоні.  
Арх. Ч. Беррі, 1840 - 1868.**

(<https://interfax.com.ua/news/general/556533.htm>)



**Вотівкірхе у Відні.  
Арх. Г. фон Ферстель, 1856 - 1879 рр.**

(<https://www.pinterest.com/pin/355291858072806230/>)



**НІМЕЦЬКА ЦЕГЛЯНА  
ПСЕВДОГОТИКА**

**Петрікірхе в Гамбурзі.  
Арх-ри А. де Шатенер і  
Г.-П. Ферсенфельд**

(<http://pro-muzei.ru/germaniya/qamburg.html>)

**НІМЕЦЬКИЙ НЕОРЕНЕСАНС**

**Шверінський замок (1845 - 1857 рр.).  
Арх. Г.-А. Деммлер.**

**Змішання елементів готики,  
ренесансу і бароко.**

([https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau\\_de\\_Schwerin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Schwerin))



Рис. 4.8

**СТИЛЬОВА ТЕЧІЯ «БОЗ-АР»**

Поширилася у Франції з середини XIX ст. в протипагу захопленню середньовічними національними стилями. В ній змішувалися елементи італійського ренесансу і французького бароко. Приклад - будинок Гранд Опера в Парижі (арх. Ш. Гарньє, 1860 - 1874 рр.), який став прототипом для нових європейських театрів

(<http://travelask.ru/france/paris/grand-opera>)

**НЕОРОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ**

Замок Нойшванштайн у Баварії.  
Арх. Е. Рідель, 1869 - 1886 рр.

(<https://allcastle.info/europe/germany/001>)

Міст, ворота і школа в Вормсі. Арх. Карл Хофман, 1880-і рр.

(<http://photogoroda.com/foto-177689-nibelungen-bridge-worms.html>)

Базиліка Сакре-Кьор в Парижі  
Арх. П. Абаді, 1875 - 1914 рр.

(<https://my-france.club/dostoprimechatelnosti/sakre-ker.html>)

**АНГ ЛІЙСЬКА НЕОГОТИКА В ІНДІЇ**

Бангалорський палац з елементами неоготики створювався як копія Віндзорського замку у 1862 - 1944 рр.  
Бангалор, князівство Майсур, Індія.

(<https://mapio.net/pic/p-64479231/>)

Рис. 4.9



Готель де Віль (ратуша) в Парижі.  
Арх. Т. Баллю, Е. Деперсь. 1874 -  
1882 рр.

(<http://www.kaspiy.az/news.php?id=90859#XC85FTSLTHk>)

Будівля Віденської ратуші в  
неоготичному стилі.  
Арх. Ф. Шмідт, 1872 - 1883 рр.

([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rathaus\\_Vienna\\_June\\_2006\\_165.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rathaus_Vienna_June_2006_165.jpg))

#### СТИЛЬ НЕОМУДЕХАР В ІСПАНІЇ

Арена для бою биків в Мадриді.  
Арх. Еміліо Родрігес, 1874 р.

(<https://womanadvice.ru/arena-las-ventas>)

#### ГРЮНДЕРСЬКИЙ СТИЛЬ В НІМЕЧЧИНІ ТА АВСТРІЇ

Палац Россбаха в Лейпцигу. 1870-  
і рр.

(<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/704538>)

Будинки на Оппенхоффалее,  
Аахен

([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Oppenhoffallee\\_29-33.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Oppenhoffallee_29-33.JPG))

#### НЕОКЛАСИЦИЗМ І НЕОРЕНЕСАНС В ІТАЛІЇ

Пам'ятник королю Віктору  
Еммануїлу в Римі.  
Арх. Дж. Сакконі, 1885 - 1911 рр.

(<http://myelection.info/guide/Miste-monuments-rome.html>)

Будівля Палацу Правосуддя в  
Римі, побудована в формах  
маньєризму і бароко.  
Арх. Г. Кальдеріні, 1888-1910 рр.

(<https://traveltriangle.com/blog/roman-buildings/>)

Рис. 4.10

ПРОЯВИ РИС РАЦІОНАЛІЗМУ В АРХІТЕКТУРНОМУ  
ФОРМОУТВОРЕННІ



Товарна біржа в Парижі, 1811 р.

[\(http://www.berlogos.ru/article/muzej-ot-kutyur/\)](http://www.berlogos.ru/article/muzej-ot-kutyur/)

Кришталевий Палац на  
Всесвітній  
виставці в Гайд-парку, Лондон.

Арх. Дж. Пекстон 1850 р.

[\(https://archi.ru/world/30615/londonskie-bashn\)](https://archi.ru/world/30615/londonskie-bashn)

12 павільйонів Центрального  
Паризького ринку Ле Аль.

Арх. В. Бальгар, 1852 - 1854 рр.

[\(https://gradproekt33.ru/news/345-27122015\)](https://gradproekt33.ru/news/345-27122015)

Будівля вокзалу на площі  
Бастилії в Парижі, 1859 р.

[\(http://transportparis.canalblog.com/pages/fer-a-la-ligne-de-paris-a-verneuil-l-etang/28450130.html\)](http://transportparis.canalblog.com/pages/fer-a-la-ligne-de-paris-a-verneuil-l-etang/28450130.html)

Будівля Рейхстагу в Берліні.  
Фасад.

Арх. П.Валлот, 1884 - 1894 рр.

[http://www.peoples.ru/art/architecture/henry\\_richardson/](http://www.peoples.ru/art/architecture/henry_richardson/)

Рис. 4.11



Галерея Віктора Емануїла II в Мілані - один з перших в Європі торговельних пасажів.  
Арх. Дж. Мегон, 1865 - 1877 рр. Перекриття - склепіння зі скла і металу

(<https://www.istockphoto.com/photos/galleria-vittorio-emanuele-ii?sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=galleria%20vittorio%20emanuele%20ii>)

ПРОТОМОДЕРН В АРХІТЕКТУРІ 1880-х – 1890-х рр.



ПОБУДОВИ Г.Г. РІЧАРДСОНА,  
1880-і рр.

([http://excursions-in-germany.ru/?page\\_id=41](http://excursions-in-germany.ru/?page_id=41))

Суспільна бібліотека Крейн  
у Квінсі, Массачусетс

([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Thomas\\_Crane\\_Public\\_Library\\_Quincy,\\_Massachusetts\\_\(Front\\_view\).JPG](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Thomas_Crane_Public_Library_Quincy,_Massachusetts_(Front_view).JPG))



Меморіальний арсенал Дж. Баглі в  
Детройті, Мічиган, 1885 – 1887.

(“Архитектура эпохи модерна”, С. 39.)

Будинок Ботінес. Арх. А. Гауді,  
1891-1892 рр.

(<http://clemente-larablogspotcom.blogspot.com/>)

Будівля національного театру в  
Гельсінкі.

Арх. О. Тарьянне, 1902 р.

(<https://suomilarissa.livejournal.com/950650.html>)



Рис. 4.12

ПРОЯВИ РИС ЕКЛЕКТИКИ В ЕПОХУ МОДЕРНУ



Будівля фондової біржі в Амстердамі. Арх. Х.- П. Берлаге, 1898 - 1903 рр. Загальний вигляд, інтер'єр

(<https://www.arcam.nl/beurs-van-berlage/?map>)

(<http://forum.citywalls.ru/topic56.html>)



Будівлю Біржі побудовано з червоної цегли і кам'яних блоків, дах – метало-скляний. При її проектуванні автор прагнув відродити просту красу традиційної для Нідерландів цегляної кладки, поєднуючи практичність, економічність створюючи тісну взаємодію дизайну і декору. Декоративні елементи повинні були підкреслювати красу ідеї і сенс структури та повністю інтегруватися в поверхню стіни

(<https://uchiteli.livejournal.com/>).



Вілла фінансиста Примавезі. Арх. Й. Хоффман, 1913 - 1915 рр.

Загальний вигляд, деталь фасаду

(<https://readymag.com/todi/sanatorium/2/>)



Рис. 4.13

ПРИЧИНИ ДУАЛЬНОСТІ СВІТОГЛЯДУ, ЯКИЙ  
ПРОЯВИВСЯ В АРХІТЕКТУРІ З 1860-Х РОКІВ



Рис. 4.14



МЕНТАЛЬНІ ОСНОВИ ПРОЦЕСУ СТИЛЬОУТВОРЕННЯ  
В ЄВРОПІ XVIII – ПОЧАТКУ XX ст.

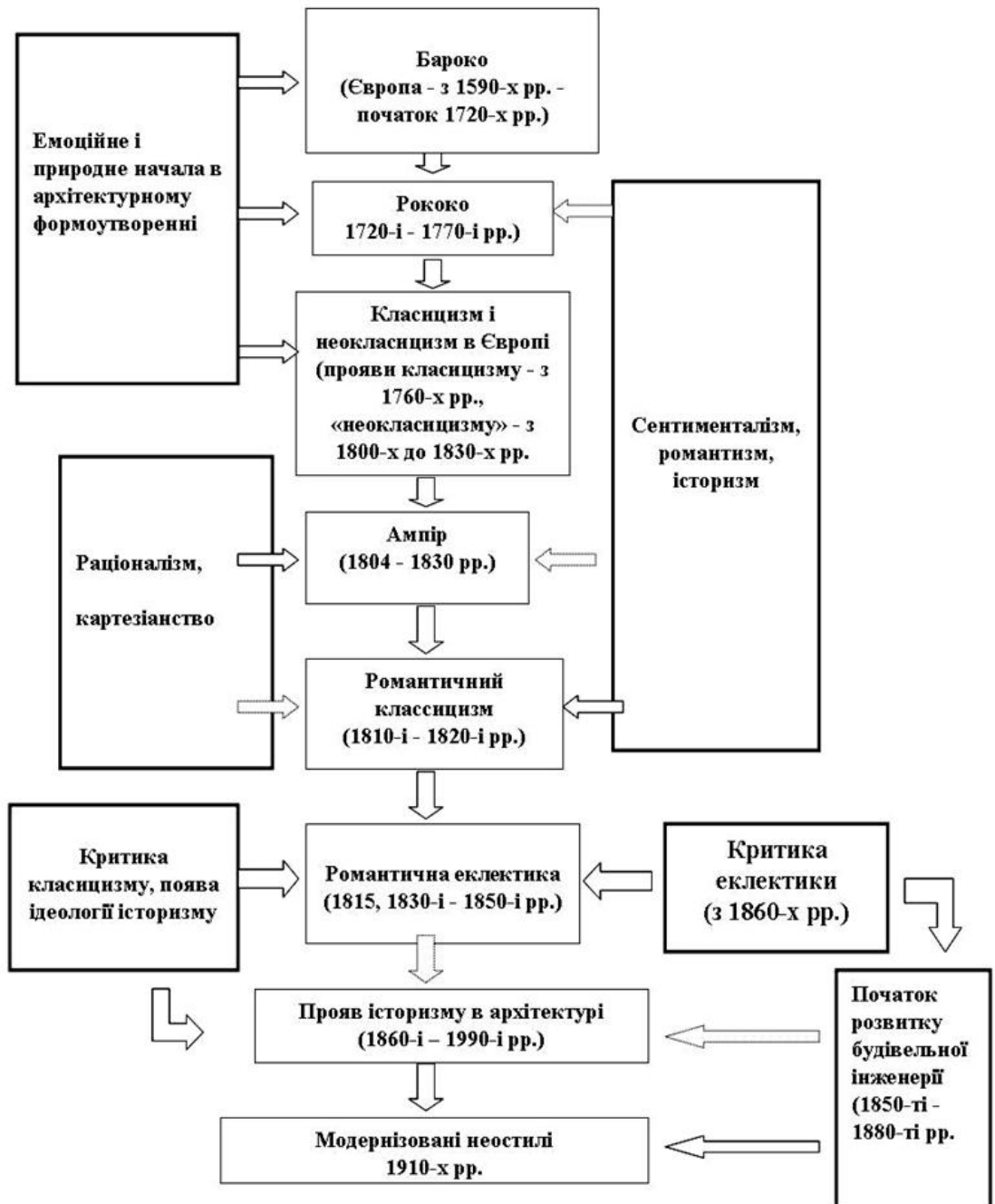


Рис. 4.15

**НАПРЯМИ ТА ТЕЧІЇ ЕКЛЕКТИКИ В ЄВРОПІ  
XVIII – XIX СТОЛІТЬ**

1. Псевдоготика у Франції – 1630-ті – 1690-ті рр., в Німеччині - після революції 1848 р., в Баварії – з 1850-х рр.;
2. Неопалладіанство – 1715 – 1730 рр.;
3. Неоготика англійська – перша – з 1740-х рр., в межах рококо, друга – в епоху Регентства, 1811 – 1820 рр. Вікторіанська неоготика – з 1840-х рр. Неоготика в Австрії 1870-і рр.;
4. «Стиль братів Адам», Англія – 1760-і – 1790-і рр.;
5. Пікчуреск – 1770-і – 1780-і рр. Англія, Франція;
6. «Цегляний стиль». Перші прояви – з кінця XVIII ст. в промисловій архітектурі, далі – у 1850-і – 910-і рр.;
7. Неоегипетський стиль – Франція – 1800-і – 1810-і рр., Англія - епоха Регентства;
8. Орієнталізм – 1810-і рр. – 1940-і рр.;
9. Неогрецький стиль (неогрек) – 1816 – 1910-і рр.;
10. Необароко і «боз-ар» – Європа – 1830-і – 1840-і рр.;
11. Неовізантійський стиль – Англія – 1850-і, 1890-і, – 1900-і рр., У Франції – 1870-і – 1910-і рр.;
12. Неороманський стиль – 1860-і – 1890-і рр.;
13. Неоренесанс в Німеччині і Відні – 1830-і – 1870-і - 1880-і рр.;
14. Індо-сарацинський стиль (індо-готика) в англійських колоніях – 1880 – 1940-і рр.;
15. Італійський неокласицизм – 1810-і – 1880-і рр.;
16. Грецький неокласицизм – 1834 – 1920-ті рр.;
17. Протомодерн (модернізовані неостилі) – 1880-і – 1900-і рр.;
18. Національний романтизм в країнах Європи – 1900-і – 1910-і рр.;
19. «Едвардіанське бароко» в Англії – 1901 – 1910 рр.;
20. Неоренесансний стиль «шато» у Франції – 1900-і – 1930-і рр.

## РОЗДІЛ 5

### ОСНОВНІ НАПРЯМИ І ТЕЧІЇ ЕКЛЕКТИКИ В АРХІТЕКТУРІ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ КІНЦЯ XVIII — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

#### 5.1. Витоки і характер проявів еклектичних підходів в архітектурі Російської імперії з 1770-х рр. до початку XIX ст.

Західноєвропейські впливи почали проникати на російську територію ще у XII столітті. У період розвитку білокам'яного зодчества в архітектурі Володимиро-Суздальського князівства з'явилися елементи європейської романіки, привнесені майстрами з Європи, які запрошувалися князями для навчання російських майстрів основам кам'яносічної справи. Далі впливи архітектури італійського Ренесансу виявилися в XV ст. завдяки роботам італійських архітекторів у Москві. Зміна стильових пріоритетів у Російській імперії, як правило, відбувалася зі зміною влади. З часів правління Петра I стилістика північно-європейського бароко стала насаджуватися у директивному порядку. Далі європейські впливи епохи пізнього бароко і рококо поширилися в період правління Єлизавети Петрівни і вплинули на всі сфери творчої діяльності: літературу, живопис, графіку. Також вибір стилістики часто був пов'язаний із будівництвом храмів різних релігійних конфесій. Прикладом може слугувати вибір форм псевдоренесансу для будівництва католицького костелу у Санкт-Петербурзі (1763 — 1783 рр., арх. А. Рінальді та Ж. Валлен-Деламот).

З періоду правління Катерини II архітектура Російської імперії вже стала розвиватися у рамках європейської класицистичної парадигми, при цьому все ж зберігаючи риси національної своєрідності [422]. Романтичні тенденції в архітектурі Російської імперії, так само, як і в європейській, виявилися в період апогею класицизму з 1770-х рр. з 1770-х рр. (Рис. 5.1.) Катерина II мала тісні контакти з Францією та Англією, звідки черпалися нові архітектурні ідеї та запрошувалися архітектори. Д. О. Швидковський у докторській дисертації

«Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII — начала XIX столетия» показав, що на виникнення у 1770-і рр. в царських заміських резиденціях пейзажних «садів в Агліцькому смаку» вплинув англійський «пікчуреск» [202, 288].

Д. О. Швидковський також відзначає зв'язок архітектури садово-паркових ансамблів періоду правління Катерини II з культурними смислами і темами, характерними в цілому для епохи Просвітництва. «Світ екзотичних марень» втілювався в окремих ансамблях і природних комплексах. «Східні світи» були втіленням енциклопедичного бачення різноманітності світу, пов'язані з думками про існування іншого, незвичного за своїми художніми властивостями середовища. «Світ політичних мріянь» був представлений у просторах, насичених символами, пов'язаними з географічними асоціаціями. Зодчество, засноване на втіленні різних просвітницьких ідей, прагнуло стати таким, що зримо «говорить», згідно з ідеєю, закладеною ще у творчості К.-Н. Леду. Воно стало вираженням бажання захопити почуття глядача шляхом створення «цікавого» і «збуджуючого», насиченого виразними художніми образами середовища, якому була властива певна театральність. Ідея пейзажного саду будувалася на образах, збуджуючих почуття «занедбаності», віддаленості від цивілізації, романтичного усамітнення на лоні природи. Створенню романтичного настрою, пов'язаного з образами історичного минулого, сприяли спеціально створювані «розвалини древніх будівель» на тлі штучних скель або природних пустирів. Композиція парку у Царському Селі будувалася за принципом послідовності вражень, що відкриваються на шляху до палацу. «Китайський міст» і «китайське село» втілювали «світ капризу» імператриці, де все влаштовано інакше, ніж у звичайному житті, де вона послідовно насаджувала класицизм (Рис. 5.2). Як проекти застосовувалися архітектурні увражі англійського архітектора Уільяма Халфпенні.

Різностильові композиції створювали «архітектурний карнавал». На їх фоні відбувалися ігри, проводилися екстравагантні свята. Також там передбачався різностильовий одяг для варті, обслуговуючого персоналу, і,

можливо, для самих учасників гри. Зразком послугувало «китайське село» шведських королів Дроттнінггольм. Ці споруди протиставлялися надмірно розсудливому і однозначному класицистичному середовищу і раціональному плануванню парку. Всі споруди мали конкретні історичні прототипи і були зв'язані загальним задумом. Зоні екзотичного «капризу» була протиставлена «меморіальна зона» споруд, пов'язаних з політичними смисловими асоціаціями. «Шлях переможної ходи» проходив від Триумфальних Орловських воріт до зони античних споруд, образи яких були пов'язані з «добродчесністю» і «повчальністю». За озером, на якому стояла роstralна колона, — символ морських перемог — Ч. Камероном був побудований храм Софії у візантійському стилі, який символізував мудрість правительки. Катерина II називала ці споруди своїми «повітряними замками». Поява некласичних стильових форм у замських царських резиденціях, очевидно, була викликана бажанням правительки урізноманітнити архітектурне оточення в неофіційному середовищі, що створювалося для відпочинку і розваг. Ремінісценцією культури бароко в цей час стало те, що різноманітні стильові вирішення малих архітектурних форм грали роль театральних декорацій. На тлі малих архітектурних форм, розташованих серед живописного природного оточення, у дні святкових розваг реально розігрувалися театральні сюжети. Подібні композиції створювалися у багатьох інших садибних ансамблях: імператорських, столичних, провінційних [423]. У специфіці архітектурних рішень епохи Просвітництва також помітні ремінісценції культури бароко, що тяжіла до створення театральних і емблематичних образів [424].

Для періоду раннього еkleктизму в Російській імперії С. П. Заварихін виділив «національно-романтичну», «східно-екзотичну» і «євро-романтичну» образні типологічні групи [56, 425].

Стильові течії «шинуазрі» і «російська готика» не були буквальним і правильним відтворенням споруд у китайському та готичному стилях. Малі

форми некласичної подоби покликані були виконувати певну роль, створюючи разом з їх природним оточенням ефект «живих картин».

Окрім «китайського стилю», який відтворював дещо подібне до зображень на колекційних гравюрах імператриці, у парку Царського Села будувалися малі споруди у формах єгипетського, романського, палладіанського, елліністично-римського, «арабського», «турецького» китайського» стилів, виконані у 1770-і рр. за проектами братів І. І. та В. І. Нейолових, Ч. Камерона, Ю. Фельтена Романтичні тенденції в архітектурі Царського Села продовжилися і на початку ХІХ століття при спорудженні Олександрівського палацу і парку при ньому.

Російський класицизм багато в чому базувався на обов'язковому використанні «зразкових проектів», що створювалися в Санкт-Петербурзі на основі типізованих композиційних схем. Повсюдне поширення таких проектів поступово призвело до одноманітності архітектурних вирішень забудови більшості великих і середніх міст Російської імперії. Поява некласичних стильових форм у заміських царських резиденціях, очевидно, була викликана бажанням правительки урізноманітнити архітектурне оточення в неофіційному середовищі, що створювалося для відпочинку і розваг. Ремінісценцією культури бароко в цей час стало те, що різноманітні стильові вирішення малих архітектурних форм грали роль театральних декорацій. На тлі малих архітектурних форм, розташованих серед живописного природного оточення, у дні святкових розваг реально розігрувалися театральні сюжети.

Імператриця свідомо замовляла російським архітекторам проекти у романтичному дусі і посилала їх навчатися до Англії, де якраз у цей час поширилися неоготика і синтетичний «стиль братів Адам». З 1774 р. почав будуватися замок «Ла Гренуйар» — «Зеленої Жаби» за зразком англійського замку Інверарі (арх. Ю. Фельтен). У його оформленні застосовувалася лицарська геральдика. Сервіз для цього замку з 952-ма видами середньовічних руїн на тлі живописних природних пейзажів був виконаний англійським

майстром Дж. Веджвудом. Ці образи відповідали популярній у той час тематиці англійського лицарського роману [120].

Архітектурні вирішення споруд палацового комплексу Царицино під Москвою здійснювалися шляхом синтезу елементів цегляної готики, класицизму і російського бароко (1776 р.) [там же]. Також на смисловий ряд архітектури цього комплексу вплинули популярні у той час серед аристократів ідеї, пов'язані з герметичною доктриною масонства [426] (Рис. 5.3). Автор першого проектного вирішення Царицино В. І. Баженов (1737 — 1799) імовірно входив до масонського кола відомого діяча російського Просвітництва та видавця журналів М. І. Новікова. Іконографічна програма цього проекту мовою масонських символів повинна була виражати ідею «освіченого правління» Катерини II та її зв'язки з прогресивною європейською культурою [427].

З кінця 1760-х рр. стали вже з'являтися збірки креслень і проектів декоративних паркових павільйонів. Архітектором В. І. Нейоловим були видані альбоми планів і фасадів споруд, побудованих ним у Царському Селі [428].

М. О. Кожин пише, що в Російській імперії склалися дві гілки «російської готики» в архітектурі XVIII ст. — петербурзька і московська. Перша була пов'язана із впливами Західної Європи, друга більше орієнтувалася на використання національних традицій «наришкінського бароко» [122]. Сфери застосування класичних і готичних форм вже з 1770-х рр. були розділені. Неоготичні мотиви застосовувалися, в основному, у садибних спорудах і заміських царських резиденціях.

Своєрідний стиль «російської готики» виявився і в церковній архітектурі. Архітектурне вирішення Церкви Різдва Іоанна Предтечі (Чесменської) на Кам'яному острові у Санкт-Петербурзі (арх. Ю. М. Фельтен, 1777 — 1780 рр.) будувалося на поєднанні готичних і класицистичних елементів і мало барочне колірне вирішення. Псевдоготичні споруди Юрія Фельтена базувалися на конкретних історичних аналогах [429, 121, 115, 6].

У церковному будівництві В. І. Баженов інколи також поєднував канонічні православні і класицистичні композиційні прийоми формоутворення зі стилізованими елементами середньовічної європейської архітектури. Прикладами можуть слугувати церква у селі Знам'янка Тамбовської губ., 1784 р. і Володимирська церква у садибі Биково, 1789 р. З поєднанням класицистичних, барочних і готичних стильових форм була також побудована Преображенська церква в с. Велика Топаль у Брянській області (колишня садиба П. О. Рум'янцева-Задунайського, 1780 р.) (Рис. 5.3, 5.4).

У деяких садибних спорудах 1780-х рр. з'явилися риси «романтичного класицизму», в якому класицистичні за своєю композиційною основою вирішення поєднувалися з елементами, запозиченими з європейської архітектури оманського стилю. Приклади: садиба фельдмаршала П. О. Рум'янцева-Задунайського в с. Вишеньки в Україні (1780 р., автори — імовірно В. І. Баженов та його учень М. Мосципанов), ворота і вежі у парку садиби П. Паніна «Михалково», арх. В. І. Баженов, 1780 — 1784 рр., палац Г. О. Потьомкіна в Острівцях на Неві, арх. І. Старов, 1780-і рр. Ця течія в 1780-і — 1820-і рр. також існувала в Європі [168].

З наведених прикладів стає очевидним, що еkleктиці, яка поширилася з 1830-х рр., передував романтичний класицизм кінця XVIII-го — початку XIX-го ст., коли елементи середньовічних європейських стилів стали з'являтися на тлі суворих класичних форм.

У творах М. Ф. Казакова (1738 — 1812) середньовічні форми часто накладалися на геометрично правильні, ренесансні за своєю суттю об'ємно-просторові композиції (приклади: Петровський шляховий палац, 1775 — 1779 рр. (Рис. 5.5), палац в Царицино (варіант 1786 р.), проект палацу Катерини II в с. Коньково, 1793 р. [121]).

Рух від класицизму до романтизму в архітектурі став активнішим під час правління Павла I (1796 — 1801), який, ще будучи спадкоємцем престолу, неодноразово бував у Європі і спостерігав своїми очима сучасні віяння в архітектурі. Він виступав замовником і сам брав участь у створенні низки



достатньо великих споруд романтичного характеру. Можливо, це робилося на протигагу академічному класицизму, що насаджувався в офіційній архітектурі імперії Катериною II. «...Коли ж великий князь став імператором, він, у свою чергу, доклав великих зусиль, щоб його споруди «заговорили» абсолютно іншою мовою, ніж тою, що використовували катерининські зодчі» [430].

Великий гатчинський палац, який почав будуватися ще при Катерині II у 1766 — 1781 рр. (швидше за все, за зразком англійської садиби Бленем, подарованої знаменитому полководцеві Джону Черчиллю, герцогу Мальборо, англійською королевою Анною I), який після 1782 р. продовжував будуватися вже за зразком французького ансамблю принца де Конде в Шинтії, який Павло I відвідав під час своєї європейської подорожі. Принц подарував Павлу альбом з кресленнями і планами замку, парків і садів цього ансамблю [431].

«У Гатчині А. Рінальдї було запропоновано Катериною II використовувати приклади замків Великобританії. <...> Зображення цього палацу були в першому томі відомого увража Вітрувіус Британікус, що був у імператриці і який їй привіз з Англії молодший брат фаворита Володимир Орлов. План будівлі з центральним корпусом, з'єднаним короткими напівкруглими галереями з великими каре двох службових корпусів, розташованих з боків, безсумнівно, британського походження. Він нагадує споруди видатних майстрів англійського бароко сера Джона Ванбру і Ніколаса Хоксмора. У них здійснювалися спроби з'єднати класичні архітектурні закони з барочною театралізацією у дусі раннього романтизму, що зароджувався, та захоплення Середньовіччям. Це особливо відчувається у гранованих гатчинських вежах, схожих на подібні елементи англійської «барочної» готики. Антоніо Рінальдї <...> надав фасадам палацу «італійської елегантності». Крім того, ордери на фасаді, поставлені один над одним, додають стилістиці споруди неоренесансних рис. У результаті в Гатчині виникло еkleктичне переплетення барочних, ренесансних, античних і «готичних» форм» [431] (Рис. 5.5).

Також в Гатчині був розбитий парк у популярному тоді «пейзажному смаку» за участю британських майстрів Джеймса Гекета і Джона Буша. Павло Петрович запросив до себе на службу архітектора Вінченцо Бренна, який став передвісником романтичного класицизму в архітектурі Російської імперії, привнесши до неї елементи італійського бароко. Нові архітектурні тенденції були реалізовані також при будівництві Михайлівського замку у Петербурзі (1784 — 1800 рр.), в архітектурі якого абсолютно очевидно реалізовувалася масонська доктрина [120]. «Готичний стиль» отримав новий імпульс у зв'язку з популяризацією ідеалів середньовічного лицарства, оскільки Павло I був головою Мальтійського ордену. Елементи стилістики, характерні для середньовічних європейських замків були внесені до всіх споруд, виконаних на його замовлення (Гатчинський, Михайлівський, Пріоратський і Марієнтальський замки).

У 1799 р. вийшло видання І. Г. Громана з архітектурного прикрашання садів.

У період правління Олександра I (1801 — 1825) для класицизму стали типовими риси французького ампіру. У 1800-і — 1820-і рр. у рамках ампіру виявилися «єгипетський» і «неогрецький» стилі, які інколи поєднувалися. У цих формах архітектором О. Захаровим було запропоновано проектне вирішення мавзолею Павла I у Павловську (1802 р.). У 1825 — 1826 рр. був зведений «Єгипетський міст» через Фонтанку (інж. Г. Третер і В. Христіанович) (Рис. 5.6).

З початку XIX ст. стали з'являтися увражі будівель, виконані у різних стилях. У 1803 р. з'явилося видання І. Лема «Начертание древних и нынешних времён разнородных зданий» [120]. Ним була відкрита можливість для подальшого поширення еkleктики в Російській імперії з середини XIX ст. [121].

У 1806 р. в Московському Кремлі була побудована Нікольська вежа (арх. А. І. Руске). У 1812 — 1815 рр. — церква Миколи Чудотворця у селі

Царево (арх. І. Є. Єготов). У цих будівлях класицистична композиційна основа об'ємів поєднувалася з готичними деталями (Рис. 5.7).

Змішання російських, готичних і класицистичних форм з'явилося також у творчості К. І. Россі. У 1808 р. почалося будівництво Катерининської церкви Вознесенського монастиря у Московському Кремлі, в якій були поєднані форми класицизму і готики. У 1815 р. Россі створив проект собору і дзвіниці для Нілової пустелі — найбільш яскравий приклад поєднання форм російського і готичного стилів. «Російська тема» у дерев'яному варіанті прозвучала в проекті і реалізації К. І. Россі декоративного «села Глазово» під Павловськом (1815 р.) (Рис. 5.8).

Паралельно почала розвиватися будівельна інженерія. Металеві конструкції в архітектурі промислових будівель Російської імперії з'явилися ще на початку 1810-х рр. [432].

Після перемоги над Наполеоном посилилися патріотичні настрої, що сприяли прояву в архітектурі інтересу як до європейських, так і до власних національних стильових форм, що зупинилися у розвитку після реформ Петра І. У проекті післяпожежної реконструкції московського Кремля їх використовували І. Єготов, О. Бакарєв, І. Миронівський.

З початку 1820-х рр. ще більш посилювався інтерес до архітектурних форм, узятих з «архівів» європейського і східного Середньовіччя, які продовжували використовуватися у комплексах заміських імператорських резиденцій і дворянських садиб. Прототипом реконструйованої будівлі Арсеналу в архітектурному комплексі Олександрівського парку (арх. А. А. Менелас, А. А. Тон, 1819 — 1834 рр.) у Царському Селі був англійський замок Шрубс Хілл [116]. Увійшов у моду «стиль «руїн», популярність якого йшла від французького живопису XVI-го ст. Павільйони у цьому дусі були побудовані за проектами архітектора А. Менеласа у Петергофі в 1825 — 1828 рр.

О. Монферраном у 1820-і рр. із застосуванням готичних стильових форм були створені проекти Левового павільйону і розважального вокзалу в Скатерингофі. У цих спорудах ще відчувається безпосередній зв'язок з

сентиментальними настроями раньоромантичної епохи. Поступово псевдоготика стала набувати не лише чуттєво-естетичного, але і семантичного змісту. Незабаром будуть створені нові типи будівель, характерні для епохи зародження промислового капіталізму, де «готична тема» набуває нового звучання (Рис. 5.9).

У ті ж 1820-і рр. продовжився інтерес до форм російського народного зодчества. Захоплення національною традицією незабаром стало поширюватися на всю сферу культури. «Виникнення російської теми в мистецтві й архітектурі було пов'язане з діяльністю декабристів. «Поставлена декабристами (К. Ф. Рилєєвим, В. К. Кюхельбекером, О. О. Бестужевим) і близькими до них літераторами проблема народності літератури, розпочате тоді збирання і вивчення творів народної поезії продовжували значно впливати на долі російської культури і після 1825 р. <.> Російське образотворче мистецтво у перші десятиліття XIX століття теж починає звертатися до тем і образів, пов'язаних з життям і побутом села». [432]. Ідея створення національно-романтичного стилю оформилася лише в 1830-і рр. у рамках руху слов'янофілів.

## **5.2. Причини архітектурного еkleктизму, що виявився в епоху правління Миколая I**

В епоху правління імператора Миколая I (1825 — 1855) сталися ключові зміни в галузі мистецтва й архітектури. Вони були пов'язані з актуальними соціальними реакціями і ментальними рухами, що мали свої причини. «Імператор не був схильний до гуманітарних наук, його інтереси лежали в галузі військової справи, фортифікації, інженерії. Повстання декабристів, що відбулося у перший же день царювання Миколая I, зумовило у нього страх перед будь-якими проявами вільнодумства. <...> Його правління здійснювалося у дусі глибокого консерватизму, найменші прояви вільнодумства пригнічувалися. Але якраз на цей період припала поява перших архітектурних теорій у руслі нової романтичної естетики [29] Естетичні

цінності цієї епохи стали зв'язуватися з ідеями національно-патріотичного і економічного підйому, з розвитком духовної сфери, з актуальними ідеями суспільно-корисної діяльності, що вилилося у створення «російського стилю» як в мистецтві, так і в архітектурі. У 1825 р. з'явився ресторан «Російська їзба» в Катерингофі (арх. О. Монферран), у 1826 р. — дерев'яні будинки в Олександрівській російській колонії поблизу Потсдамі (Рис. 5.9).

У 1826 р. церковні ієрархи звернулися до уряду з проханням дозволити будівництво культових будівель «за прикладом стародавніх православних церков». Це привело до створення «російсько-візантійського» стилю. «Російський» і «російсько-візантійський» стилі надовго стали програмними в архітектурі Російської імперії [142, 433]. З 1826 р. почалася співпраця німецького архітектора К.-Ф. Шинкеля з російським імператорським двором. У 1829 р. він створив проект готичної капели (церкви Олександра Невського) для палацово-паркового ансамблю Олександрія у Петергофі.

«Романтизм Олександрівської епохи з його парадною холодністю, офіційністю, великими планами і перспективами за царювання Миколи Павловича зазнав істотних змін. На зміну героїчному началу приходять підвищена увага до особистості, окремої, неповторної людини з її сильними і яскравими почуттями. «Лицарство» Миколи I як найкраще личило цим новим віянням епохи. В архітектурі намітився плавний поворот від ампіру до готики, від великих палаців до малих, камерних споруд, в яких переважала тема сім'ї, гарних стосунків, затишку і комфорту. І тон цьому мимоволі задав імператор, доручивши у 1826 р. А. Менеласу побудувати в Петергофі замський будинок у стилі англійських котеджів. Це стало своєрідним сигналом для зведення прекрасних готичних садибних комплексів — Воронцовського палацу в Алуці, «Марфіно» під Москвою, готичних сюжетів «Мар'їна» гр. Строганових, «Гостилиць» кн. Нарішкиної та ін.». [222] З 1830-х рр. під впливом аналогічних процесів в європейській архітектурі в Російській імперії стали відкидатися канонізовані класицистичні композиційні схеми, що сковували свободу функціональних вирішень. З'являлося все більше нових

типів будівель, пов'язаних з новими типами діяльності, обслуговуванням як особистісно-людських, так і соціальних потреб. Вони орієнтувалися як на типовий «масовий смак», так і на індивідуальний смак приватних замовників з верств купецтва та буржуазії, що зароджувалася.

За прикладом Європи з'явилися перші видання увражів за обмірами історичних будівель і архітектурні енциклопедії, які відкрили людям світ різноманітних стилів попередніх епох. «Сучасна людина стала розглядатися як прямий спадкоємець всіх завоювань світового зодчества, як єдиний «виконавець його заповіту». <...> І чисельні журнальні критичні статті, і подорожні нотатки мандрівників Західною Європою, і гравюровані зображення, і перші спеціальні прикладні посібники з архітектури — все це повинно було сприяти розширенню кола архітектурних уявлень і художніх знань у пересічного «освіченого читача», поліпшити його смаки і залучити його до того, що вважалося новим словом, останнім досягненням у сучасній архітектурі» [4]. Зміцнення економіки держави сприяло посиленню особистісного начала; значення архітектури в соціальному житті, її ідеологічне навантаження стали відчутно зростати. Під впливом аналогічних процесів в Європі в мистецтві й архітектурі виявився «образотворчо-історичний творчий метод». Історія архітектури ставала матеріалом для творчого переосмислення і створення нового. «Ретроспективізм став способом виконання завдання історичного виправдання форм державності, які вже пройшли вершину своєї історичної прогресивності» [56]. Почалася переорієнтація архітектури з Олександрівського ампіру на романтизм, який більш вільно варіює мотиви європейських стилів минулого. Різноманіття Почалася переорієнтація архітектури з Олександрівського ампіру на романтизм, який більш вільно варіював мотиви європейських стилів минулого. Розмаїття форм стало вважатися ознакою краси, здатної дати максимум задоволення окові глядача.

У 1830-і рр. на сторінках друкованих видань висловлювалися різні думки про архітектурну еkleктику. М. В. Гоголь писав: «Терпимість нам

потрібна, без неї нічого не буде для мистецтва. Усі роди архітектури гарні, коли вони гарні у своєму роді. Яка б не була архітектура — гладка, масивна єгипетська, чи величезна, строката індусів, чи розкішна маврів, чи натхненна похмура готична, чи грандіозна грецька — всі вони гарні, коли пристосовані до призначення будови, всі вони будуть величні, коли лише істинно досягнуті» [434]. М. І. Надеждін писав про необхідність «осмислення архітектури по її відношенню до народності»: «Чи може мистецтво чекати для себе нового, блискучого майбутнього, залишаючись закутим у чужі, наносні форми? <...> Рано чи пізно, але мистецтво, у всіх своїх галузях, має зробитися повним, світлим відображенням народів, серед яких процвітає!» Він відзначав, що будівлі, «перенесені під чуже небо, поставлені в інших рамках і оточені іншими декораціями», втрачають свою красу [435].

М. В. Гоголь і П. Я. Чаадаєв зі всіх стилів виділяли готику «як архітектуру вищого духовного начала: «...серед різноманітних форм, в які так живописно для погляду вдягалося мистецтво, є одна, що заслуговує, на нашу думку, особливої уваги, а саме, готична вежа, високе творіння суворого і вдумливого північного християнства».

Крім того, П. Я. Чаадаєв відзначав у своїх працях порушений у свідомості сучасників культурний зв'язок часів і прагнення його відновити: «У чому полягає людське життя, говорить Цицерон, якщо пам'ять про час, що збіг, не пов'язує сьогодення з минулим? Ми ж народжуємося на світ, як незаконнонароджені діти, позбавлені спадку, без зв'язку з людьми, попередниками нашими на землі, не зберігаємо в серцях нічого з повчань, винесених до нашого існування» [436]. «Сучасний напрям людського розуму явно прагне надати будь-якому знанню й історичної форми» [436, С. 96]. Очевидно, думка, висловлена істориком В. О. Ключевським лише в 1892 р., «Знання минулого вчить розуміти сьогодення» — вже тоді відчувалася в повітрі [437]. Про можливість поєднання грецької та готичної архітектури вперше сказав А. П. Гевліч у своїй докторській дисертації «Об изящном», виданій у 1825 р. [438]. І. І. Свіязев говорив про можливість «переказу»

історичних форм «відповідно до духу часу», використання не одного, а декількох стилів для вираження сучасних потреб» в архітектурі [439]. Інтерес до готики, що продовжився, був пов'язаний, з одного боку, з модою на масонство в архітекторів і їх замовників, з іншого, можливо, — з німецьким походженням російських цариць.

У руслі ідеології романтизму, що поширилася з Західної Європи, стиль став усвідомлюватися як художня мова і набув семіотичного (знакового) смислу. З 1830-х рр. «готичний смак» став вже активніше протистояти класицизму, поступово формуючись у самостійний напрям. Поступово псевдоготика стала набувати не лише чуттєво-естетичного, але і семантичного смислу. У 1830-і — 1840-і рр. форми псевдоготики з'явилися у творах О. Брюллова, А. Менеласа, М. Бенуа, але часто це були вже нові типи будівель епохи зародження промислового капіталізму [99]. Незабаром в архітектурі Російської імперії виявилось декілька паралельних стилістичних течій. Нарядний і величний Олександрівський ампір мав своє продовження у вигляді першої хвилі нео-класицизму 1830-х — 1840-х рр. Він відрізнявся збільшеними розмірами і масштабом будівель, використанням півколон і великих ордерних пілястрів, що ритмічно організовували площину фасаду [36]. Миколаївський палац у Кремлі у формах «Казаковського класицизму» був споруджений у 1832 — 1834 рр. шляхом надбудови колишнього Архієрейського будинку третім дерев'яним поверхом, який пізніше був замінений кам'яним (арх. І. І. Рерберг, реконструкція арх. М. О. Шохіна) (Рис. 5.10).

М. В. Нащокіна показала, що неокласицизм як продовження класицизму існував у Росії при Миколаї I паралельно з поширенням еkleктики і досить активно використовувався для будівництва міських дворянських особняків і громадських будівель [36].

У 1831 р. почалася творча діяльність одного з найперших і найяскравіших еkleктиків цього часу А. І. Штакеншнейдера. Про нове пожвавлення «готичного смаку» в російській архітектурі свідчить його



перший реалізований проект — головна будівля у садибі Фалль графа О. Х. Бенкендорфа під Ревелем у вигляді середньовічного замку, композиція якого базується на контрасті асиметричних різновеликих об'ємів.

У 1840-і — 1860-і рр. А. І. Штакеншнейдер будував у Петербурзі та інших містах імперії палаци, павільйони і церкви, застосовуючи форми неогрецького стилю, неоготики, неоренесансу, необароко [440] (Рис. 5.11).

З іншого боку, з 1830-х рр. почалося широке звернення російських діячів культури (поетів, письменників і композиторів) до збирання, вивчення і художнього осмислення творів російського народного мистецтва [432]. Це вплинуло на подальше зростання популярності і поширення «російського стилю». Спроби його пристосування до нових типів будівель були характерні для творчості нового (посткласицистичного) покоління архітекторів: А. П. Брюллова, М. Л. Бенуа, О. М. Горностаєва (основоположник цього напрямку), М. В. Нікітіна, В. О. Гартмана, І. П. Ропета (Петрова), А. Л. Гуна та ін.).

Влада, відчуваючи зміни в соціальній свідомості, стала проводити політику «офіційної народності». Нова етика «служіння народові» стала протиставлятися суворій та раціонально побудованій архітектурній мові російського класицизму, головним смисловим змістом якого були «служение царю и отечеству».

«Найвище» прагнення до затвердження національно-патріотичного начала вперше виявилось в архітектурі нереалізованого проекту Миколаївського палацу в Коломенському (арх. А. І. Штакеншнейдер, 1837 р.), стилістика якого була заснована на використанні романтизованих російських національних форм, запозичених з архітектури Москви допетровських часів. Але план його був побудований все ж-таки за більш ранньою класицистичною схемою.

На розвиток архітектурної еkleктики XIX століття вплинули також течія реалізму в літературі і мистецтві, розвиток археології, поява поняття «пам'ятка архітектури» на тлі розгортання натурних досліджень античних

руїн в Італії. У сфері приватної практики будівництва з'явилися прагнення до історичних ремінісценцій, пов'язаних з відтворенням архітектурних форм, побачених у подорожах по Німеччині, Англії, Італії та інших країн Європи. Під впливом підвищеного інтересу до світової історії склалася ситуація, коли мистецтво і архітектура стали спиратися на значно ширший ареал соціально-економічних і техніко-матеріальних підстав, ніж в минулі часи. Можливо також, що еkleктизм поширився під впливом Англії, де він був у той час основою «вікторіанського стилю».

Про еkleктичний метод архітектурної творчості в 1831 р. писав М. В. Гоголь у статті «Об архитектуре нынешнего времени», де він запитував архітекторів: «Чому б у Петербурзі не будувати окрім «грецьких і римських храмів» готичні вежі, мавританські мінарети і китайські пагоди? <...> істинний ефект полягає в різкій протилежності, краса ніколи не буває такою яскравою і помітною, як у контрасті» [434]. Він також нарікав на одноманітність міської забудови: «...міста <...> такі правильні, такі гладкі, такі монотонні, що, пройшовши одну вулицю, вже відчуваєш нудьгу і відмовляєшся від бажання поглянути на іншу. Це ряд стін і більше нічого» [там же]. Подолання накопиченого в російських містах класицистичного одноманіття «незліченної кількості колон», що було помічено навіть іноземцями, які приїздили, ставало серед архітекторів того часу найбільш актуальним завданням [441]. Вважається, що термін «еклектика» в Росії вперше ввів в ужиток у періодичному російському друку поет і драматург, видавець «Художньої газети» Н. В. Кукольник (1809 — 1868). У 1837 р. він опублікував статтю, в якій були такі слова: «Наше століття еkleктичне, у всьому в нього характерна риса — розумний вибір. Архітектори «зі смаком» стали долати «стовпову одноманітність» <...> Всі роди архітектури перемішуються і виробляють нові...» [442]. Він припускав вибір найбільш відповідних зразків зі всього арсеналу світового зодчества для цілей створення архітектурного образу тієї або іншої будівлі. Метод «розумного вибору» був усвідомлений як необхідний для цілей збагачення художньої палітри архітектури. Термін «еклектика» в

архітектурі раніше за інших стали застосовувати К. А. Тон (1794 — 1881) та І. І. Свіязєв (1797 — 1875).

Поширення різних поглядів у пресі, різноманітних думок усередині професійної архітектурної критики, що розвивалася, сприяли тому, що в поглядах на архітектуру не було єдності думок. У Російській імперії відбувалося швидке розшарування суспільства на соціальні групи. Будівельна ініціатива досить швидко перейшла до 3-го соціального стану. Буржуазія, що зароджувалася, проявляючи свій ментальний індивідуалізм, прагнула зводити споруди у все більш своєрідних формах. «З 1830-х рр. у столичному зодчестві стали поширюватися євrorомантичні стилізації («неогрек», «помпейський стиль», «римський стиль», «ренесанс», «бароко», «стиль Людовиків XIV — XVI»). З 1840-х рр. в інтер'єрах з'являється «1-е рококо». Кожна з цих стилізацій розвивалася відносно самостійно, не претендуючи на провідне положення і не заперечуючи інших стилів» [56 . С. 62]. Принцип проектування «за зразком» був замінений принципом вибору стилю, а вибір найчастіше здійснювався в тісному зв'язку з поставленими архітектором образними завданнями.

«Подолання обмеженості спочатку здійснювалося розширенням кола можливих зразків — у межах всієї історії архітектури. < > Заперечення класицизму було лише зовнішнім полемічним забарвленням глибинного процесу повернення до традиції композиційної і стилістичної «розімкненості» зодчества» [56, С. 63]. У цьому процесі також позначився непрямий вплив «архітектурної театральності» XVIII-го століття. Відбувалася гостра боротьба думок, не характерна для Західної Європи.

Еклектика як поєднання різних стилів найчастіше мала програмний характер. Найбільш яскравим прикладом такої еклектики став палац губернатора Новоросії графа Воронцова в Алупці, побудований в 1830 — 1842 рр. за проектом англійського архітектора Е. Блора. У його архітектурному вирішенні свідомо поєднувалися романські, готичні, мавританські, класицистичні і навіть китайські мотиви, вся ця

«різнокартинна» об'ємно-просторова композиція органічно вписувалася у складний і різноманітний природний ландшафт. Фасад, обернений у бік моря, був вирішений із застосуванням форм мавританського стилю, а фасад, що читався на тлі гір, — у формах неоготики, що нагадували середньовічний замок. Східна стилістика була застосована також у будівлі «Турецьких лазень» у Царському Селі (арх. ймов. К. І. Россі) (Рис. 5.12). Істотно розрізнялася стилістика споруд «малих форм», де допускалися значні стильові «вільності», і більших будівель ділового призначення, в архітектурі яких зберігалася суворя класицистична подоба. Але класицистичні канони і типізовані композиційні схеми, що широко застосовувалися в архітектурі, поступово стали сковувати творчі можливості архітекторів, багато хто з яких навчалися або стажувалися за кордоном, де познайомилися з різними історичними стилями.

З 1834 р. і після пожежі 1837 р. у Зимовому палаці стали з'являтися нові типи інтер'єрів з елементами історичних стилів: готичного, «помпейського», мавританського. Став встановлюватися безпосередній зв'язок між стильовою характеристикою і функцією (призначенням) спочатку окремих приміщень, а потім і будівель [4] (Рис. 5.13).

З 1840-х рр. почалося поширення необароко і неоренесансу в архітектурі багатих особняків і нових типів громадських будівель. Зростання міст прискорилося, і жорстка державна політика їх забудови за класицистичними принципами поступово стала відходити в минуле. У містах були утворені самостійні будівельні комісії, зростала будівельна активність приватних осіб. У новому Зведенні законів, виданому в 1842 р., будівельне законодавство було оформлене у вигляді окремого Будівельного Статуту. Склалися відмінності між столичною і провінційною забудовою [443] З середини 1840-х рр. із впровадженням у виробництво високоякісної лицьової цегли став поширюватися «цегляний стиль», в якому найчастіше відтворювалися елементи романіки і готики, цілком очевидно, що він з'явився під впливом Вікторіанського стилю Англії.

У міру наростання великої кількості різностильної забудови у великих містах з 1860-х рр. еkleктика стала асоціюватися з «безпринциповим змішанням стилів» завдяки критиці, що розвернулася на сторінках періодичних видань [56, С. 224]. З тих пір стосовно нових типів будівель стали більше поширюватися чистіші неостилі, які були ніби «відродженими» в нових історичних умовах історичними архітектурними стилями, але кожному з них надавався особливий смисл, і вони нечасто відтворювалися буквально: змінилося функціональне наповнення будівель, значно зросла їх поверховість, стали застосовуватися сучасні будівельні матеріали і технології.

«Властива сентименталізму споглядальність стосовно середньовіччя поступово змінилася все більш дієвим ставленням». З'явилося активне відчуття необхідності історичного відновлення втраченого «Ланцюга Буття», історичного освоєння світу» [4]. Саме в цей час сталася повна переорієнтація архітектури на новий тип замовника. «Багатостильова», «багатомовна» архітектура, що затверджувалася, стала втіленням нового ставлення до історії, архітектурні форми вперше набували не лише художнього, але пізнавального і соціального значення» [там же]. До кінця царювання Миколи I московська архітектура стала переважно еkleктичною.

М. В. Нащокіна відзначає, що характерними особливостями культури Російської імперії були первинність і ренесансоподібність історизму: «Російська культура, вступивши в Новий час на межі XVII — XVIII ст., переживала ренесансні проблеми із запізненням на 300 років», тоді як історизм європейський вже мав досвід декількох попередніх етапів переживання власного минулого. «XIX-те ст. в Росії було відмічено першим широким зверненням культури до своєї національної («античної») спадщини, створенням міфу про неї [221, 444]. Очевидно у зв'язку з цим «історизм мислення переживався в Росії дуже гостро, оскільки був для неї первинним. Відчуття історико-культурної глибини, що дарувало знайомство з архітектурними зразками різних епох і народів, виявилось надзвичайно привабливим». На фоні «всечутливості» російської культури виявилися

«новий для Росії спосіб самоідентифікації в суспільстві і світі, новизна вражень, радість першого глибокого пізнання інокультурних особливостей [445].

### **5.3. Основні течії еkleктики, що поширилися в 1850-і — 1900-і рр.**

Після смерті Миколая I і закінчення Кримської війни появи нових тенденцій у середині XIX ст. сприяв бурхливий розвиток капіталістичних відношень, що вплинув на характер забудови міст. У зв'язку з цим продовжували з'являтися нові типи споруд, наприклад, залізничні вокзали, для багатьох з яких був характерний псевдоготичний стиль. Прикладом може слугувати вокзал на залізничній станції Новий Петергоф, арх. М. Л. Бенуа, 1854 — 1857 рр.

При Олександрі II (1855 — 1881) були популярні неогрецький і неоренесансний напрями, продовжувався розвиток необароко, «російського стилю», з'явилися неовізантійський і неороманський стилі. З 1858 р. обов'язкове використання «зразкових проєктів» фасадів в Російській імперії було скасоване. Державний диктат у будівництві все слабшав.

Після кризи класицизму вплив естетики романтизму продовжився, і еkleктизм виявився вже як домінуючий творчий підхід до вибору стилістики з накопиченого історичного арсеналу. Стали з'являтися спеціальні видання, в яких були представлені елементи різних історичних стилів. Мало місце також і змішання елементів декількох стилів в одній будівлі. Найчастіше це перетворювалося на свідомий художній прийом. З метою пошуку найбільш прийнятних рішень створювалися професійні архітектурні співтовариства, практикувалася виставково-видавнича діяльність.

На поширення художніх і технічних знань значно вплинули Архітектурні товариства, що створювалися з кінця 1850-х рр.: Ризьке (1858 р.), Одеське (1862 р.), Московське (1865), Петербурзьке (1870 р.). Вони видавали архітектурні книги і збірки, у тому числі — перекладені з європейських мов, займалися організацією бібліотек, виставкових кабінетів для демонстрації

архітектурних моделей і будівельних матеріалів, проводили конкурси та інженерні дослідження, створювали освітні курси і читання популярних лекцій [446, 447].

З 1860-х рр. архітектурний романтизм став помітніше змінюватися історизмом, в якому як архітектурні прототипи використовувалися вже не окремі архітектурні форми, а цілісні стилістичні системи, взяті з відкритої археологами греко-римської античності, спадщини середньовічної європейської архітектури, а також зі всіх напрямів італійського та європейського ренесансу.

Ще швидше зростання міст почалося після відміни кріпацтва у 1861 р. З того часу промисловість стала зростати небаченими досі темпами, з'явилися торгові дома, банки, кредитні товариства, розвивався транспорт, будувалися залізниці, поблизу яких виникали дачні селища, в яких організовувалися культурні центри, — «воксали». Зведення нових типів будівель стало престижним, заможні громадяни змагалися між собою в оригінальності своїх будов, а архітектори шукали прототипи оригінальних вирішень для них. Функціональна організація і планування будівель ставали вільнішими. Симетрія в композиційній організації об'ємів поступово змінилася складнішими схемами, що враховували характер нових функцій, підвищення поверховості будівель, підвищення щільності та ускладнення силуету забудови.

З 1870-х знов стали популярними «мавританський» та інші екзотичні стилі, найбільше поширився «цегляний» стиль, в якому далі (при Олександрі III) в 1880-і — 1890-і рр. стали зводитися великі будівлі і комплекси навчальних закладів, лікарень та ін. Прикладом може слугувати комплекс прибуткового будинку Московського купецького товариства (арх. Б. В. Фрейденберг, 1882 р.).

Часові відрізки існування різних стильових течій значно скоротилися. Цьому, очевидно, сприяли зростаючі темпи індустріалізації і темпи

соціального розвитку, що прискорилися. Розміри будівель і масштаби будівництва значно зросли, що зумовило нові зміни в архітектурі.

Місце палацових споруд і дворянських міських особняків у великих містах поступово зайняли нові типи споруд: освітні і благодійні установи, театри, «народні будинки», готелі, торгівельні пасажі і лавки, біржі, банки, імпозантні двоповерхові особняки і багатоповерхові прибуткові будинки з великими магазинами на першому поверсі. Багато будівель реконструювалися, надбудовувалися, змінюючи свою функцію. Активне впровадження з 1870-х рр. ідей народної освіти також позначилося на архітектурі. У Москві були побудовані в псевдоросійському цегляному стилі Історичний і Політехнічний музеї. У 1872 р. при Московському Архітектурному Товаристві була відкрита архітектурна виставка, що постійно діяла, пізніше — архітектурний відділ при Політехнічному музеї в Москві.

Не дивлячись на переважання в цей час більш менш чистих неостилів, в архітектурному вирішенні Сандуновських лазень у Москві (будувалися в 1894 — 1896 рр. за проектами арх. Б. Фрейденберга і С. Калугіна за участю арх. В. Чагіна) поєднувалися стильові вирішення у формах готики, ренесансу, класицизму, бароко, рококо, цегляного стилю. Всі ці стилі у великому комплексі лазень мали своє функціональне призначення і образне звучання. У «цегляному» стилі домінували риси романської і готичних стилістик. Найчастіше в цьому стилі в 1850-і — 1890-і рр. будувалися храми католицького і протестантського віросповідань, будівлі електростанцій, особняки.

«Російський стиль» в цегляному варіанті досить широко використовувався у творчості архітекторів О. І. Резанова, А. Л. Гуна, М. П. Басіна, В. О. Шервуда, Д. М. Чичагова, О. Н. Померанцева та ін.

С. П. Заваріхін пише про те, що замовники в Російській імперії розділилися на 4 типи:

1. Держава і церква, що послідовно зливається з нею, які підтримували традиції монументалізму і розвитку національного історизму, «нового



візантизму». Авторитет влади обмежував можливості розвитку образної палітри зодчества;

2. Представники фінансового і торговельно-промислового капіталу, які висували вимоги репрезентативності адміністративних і службових будівель, стимулювали звернення до «вибіркового історизму» в архітектурі. З іншого боку, їх вимога жорсткої економії приводила до утилітаризму і до створення контрастних просторів міських центрів і околиць.

3. Представники спекулятивного капіталу (власники прибуткових будинків), які були найбільш масовим забудовником, що формує основний масив міської забудови. Вони вимагали задоволення смаків середнього класу, поєднання економії витрат на будівництво з «пристойним виглядом». У цій сфері переважала «свобода вибору стилю».

4. Демократичні сили, що вимагали вираження національного ідеалу в його демократичному варіанті [56, С. 98].

Еклектика XIX ст., що звернулася до використання форм різних історичних стилів, розквітла в період формування приватного капіталу і підкорялася, в основному, вимогам дрібних замовників. Далі, коли стався перехід до монополістичного капіталізму, до приватних замовників додалися будівельні кооперативи, промислові корпорації, акціонерні і страхові товариства [23]. В еклектиці середини XIX — початку XX ст. можна розгледіти цілу групу досить помітних течій, хоча вони і пересікаються між собою.

Постійно зростала потреба в кваліфікованих архітектурно-інженерних кадрах. У 1882 р. (при Александрі III) Будівельне училище було перейменоване в Інститут цивільних інженерів. З 1882 р. по 1918 р. цим учбовим закладом було випущено 1500 цивільних інженерів, п'ята частина з яких залишилася працювати в столиці. Багато хто з них залишив свій творчий слід в архітектурі великих міст Російської імперії: Архангельська, Баку, Катеринослава, Києва, Кишинева, Одеси, Риги, Тифліса, Харкова, Чити та ін.

[448] [Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. <https://www.spbgasu.ru/Universitet/Istoriya/>].

«Архітектурний історизм» (використання достатньо чистих неостилів) у 1870-і — 1890-і рр. досяг розквіту на тлі промислової революції і продовжувався в період будівельного буму 1900-х — 1910-х рр. У великих громадських будівлях він поєднувався із застосуванням нових конструкцій і великорозмірного скла. З'явився неороманський стиль. Приклади: Церква французького посольства (арх. Л. М. Бенуа, М. М. Перетяткович, 1908 — 1909 рр.), будівля поштамту в Москві (арх. О. Р. Мунц, 1910 — 1912 рр.).

Неоготика стала набувати специфічних відмінностей від «псевдо-готики» і далі розвивалася в російській архітектурі, можливо, після візиту до Росії відомого знавця готики Е.-Е. Віолле-ле-Дюка, який написав і видав про неї цілу низку праць з ілюстраціями.

У кінці XIX-го — початку XX-го ст. під час правління Олександра III була висунута державна програма із впровадження неовізантійського стилю [42] Приклад: Морський Никольський собор у Кронштадті (арх. В. А. Косяков, 1903 — 1913 рр.).

Неухильно зростала кількість архітектурних ілюстрованих видань. У 1872 р. під егідою Петербурзького Товариства Архітекторів була заснована ілюстрована збірка-щорічник «Архитектор», що регулярно виходила до 1918 р. У ній публікувалися найбільш вдалі конкурсні та втілені проекти, а також проблемні й наукові статті, реферати, рецензії, відгуки, висновки, інформаційні матеріали, критика [449]. З 1874 по 1917 рр. виникло більше 30-ти професійних архітектурних журналів, в яких обговорювалися актуальні питання концептуального (у тому числі стильового) розвитку зодчества, охорона старожитностей і реставрації, проблеми синтезу мистецтв, історії архітектури, зачіпалася типологічна проблематика, висувалися актуальні завдання мистецтва й архітектури, публікувалася архітектурно-художня критика, матеріали з'їздів архітекторів, полемічні статті, конкурсні та реалізовані проекти, фотознімки зведених будівель. Завдяки цьому швидко

поширювалися і підхоплювалися «на льоту» нові творчі тенденції, архітектура у великих і середніх містах Російської імперії стала набувати дуже схожих рис.

У 1902 — 1907 рр. в Санкт-Петербурзі вийшла ілюстрована архітектурна енциклопедія Г. В. Барановського, яка стала гігантськими зібранням проектів всіх типів будівель, побудованих у різних країнах Європи, а також у США [450]. Крім того, Г. В. Барановський був редактором журналів «Наше жилище» і «Строитель».

У 1905 — 1908 рр. виходили «Записки Московского архитектурного общества». У 1909 — 1916 рр. виходили «Ежегодник Московского архитектурного общества» і «Ежегодник Общества архитекторов-художников» [449]. Ці видання знайомили з новинками архітектури і слугували багатими джерелами прототипів для практикуючих архітекторів.

З 1892 по 1913 рр. відбулося п'ять з'їздів архітекторів і будівельників Росії у Петербурзі та Москві. На них обговорювалися питання, пов'язані з поліпшенням якості виробництва і впровадженням нових будівельних матеріалів і конструкцій, обговорювалися актуальні проблеми розвитку архітектури. Організовувалися виставки, конкурси, вівся критичний аналіз і обговорення представлених на них матеріалів у періодичному друку.

Вивчаючи особливості різних течій еkleктики в архітектурі Російської імперії, ми виявили, що кожна з них мала свої власні причини виникнення і певні часові рамки існування [25] (Рис. 5.14).

На цій схемі видно, що ще в період поширення класицизму з'явилися споруди, які демонстрували початок звернення до елементів історичних стилів минулого (псевдоренесанс, шинуазрі, «російська готика» та ін.) При імператорі Павлі I було покладено початок романтичному класицизму і псевдоготичній стильовій течії, яка продовжилася до 1900-х рр. Класицистичні тенденції продовжилися під час ампіру (1810-і) і першого неокласицизму (початок 1830-х — початок 1840-х рр.). Напрямок «Російських стилів», в який входили російсько-візантійський, псевдо-російський,

візантійський, неовізантійський і неоросійський стилі, почався з 1815 р. і продовжився до 1914 р. З 1840-х рр. стараннями архітекторів, що здобули освіту за новою програмою, створеною М. Д. Биковським, стали поширюватися необароко, неоренесанс, неогрецький стиль і еклектика як змішання стилів (основний час її поширення — середина 1837 — 1912 рр.). Мавританський стиль існував у межах 1877 — 1910 рр., інші екзотичні стилі застосовувались, в основному, у вирішеннях інтер'єрів. На 1870-ті — 1910-ті припадає поширення цегляного стилю. З початку 1880-х до 1912 поширювався неороманський стиль, з 1900-х до 1914 — неоготика. З кінця 1880-х рр. у прийомах стилізації архітектурних форм почали проявлятися риси протомодерну. Другий неокласицизм як реакція на надлишково декоративну течію модерну (декаданс) з'являється в 1910-і рр., практично одночасно з неоросійським стилем і неоготикою. Ремінісценції модерну, неокласицизму і частково інших неостилів тривали до середини 1920-х рр.

У нижній частині схеми показані явища, що супроводили архітектуру в матеріальній і духовній культурі. З середини 1700-х рр. на архітектуру стала впливати культурна течія романтизму. Прояв ментального раціоналізму вплинув на розвиток будівельної інженерії (перші великопрогонні металеві конструкції з'явилися ще в 1810-і рр.). З 1860-х рр., з одного боку, створення архітектурних товариств (Ризького (1858 р.), Одеського (1862 р.), Московського (1867 р.), Петербурзького (1870 р.), поява журналу «Зодчий» (з 1872 р.) та інших видань різних художніх об'єднань, з іншого — поява нових будівельних матеріалів і конструкцій сприяли прискоренню архітектурного процесу і поступовій модернізації архітектурних форм.

#### **5.4. Характер відношень стилістики і типології будівель**

З 1860-х рр. з прискоренням зростання міст і розвитком промисловості стали ще активніше зростати матеріальні та духовні потреби людей. Це привело до того, що видозмінювалися старі та складалися нові типи будівель:

— адміністративні будівлі: міські думи й управи, земства, присутствени місця, суди, поліцейські управи, пожежні частини, пенітенціарні управління і комплекси в'язниць;

— торгівельні будівлі: великі магазини, торгові доми, універмаги, криті ринки, пасажі, оптові торгівельні склади, торгівельні контори;

— промислові і комунальні будівлі: заводські та фабричні цехи (мануфактура), управлінські контори, дрібні ремонтні і кустарні майстерні, фотоательє й ательє мод, друкарні, складські споруди, елеватори, млини, електростанції, водонапірні башти і споруди комплексу міського водопроводу, павільйони зупинок транспорту, кіоски, споруди для розміщення реклами;

— транспортні комплекси: залізничні і річкові вокзали, мости, маяки, залізничні і трамвайні депо та майстерні, пакгаузи, припортові і привокзальні складські будівлі та ін. споруди;

— будівлі побутового обслуговування: лазні, пральні, ресторани, їдальні, дитячі ясла та ін.;

— сакральні-релігійні будівлі і комплекси: собори, церкви, монастирі, духовні училища і семінарії, богадільні, будинки для прочан, церковно-приходські школи;

— спортивно-розважальні будівлі і комплекси: стадіони, іподроми, скейтинги, гральні будинки, танцзали, «публічні будинки»;

— культурно-просвітницькі будівлі: театри, купецькі і ділові клуби, клуби-ресторани і клуби-театри, народні будинки, будівлі дворянських зібрань, музеї, бібліотеки, панорами, виставкові павільйони та їх комплекси;

— освітньо-просвітницькі будівлі і комплекси: університети, інститути, гімназії, реальні і професійні промислові училища, вищі жіночі курси і інститути, науково-технічні і медичні товариства та ін.;

— будівлі і комплекси для розваг і відпочинку: цирку, сінематографи, «зелені» театри, літні ресторани і кафе та інші паркові споруди, будинки відпочинку, курзали, комплекси зоопарків, акваріуми та ін.;

— будівлі медичного і соціального призначення: лікарні та лікарняні комплекси, притулки і будинки піклування для дітей-сиріт, старих й інвалідів, амбулаторії, санаторії, аптеки, аптечні склади, морги, анатомічні театри, санітарні і бактеріологічні станції та ін.;

— будівлі для фінансових установ: банки і товариства взаємного кредиту, біржі, страхові компанії, ломбарди тощо;

— будівлі для наукових установ: обсерваторії, селекційні станції, науково-дослідні лабораторії [329].

У сфері проектування житла також почалися пошуки нових функціональних схем і новітніх художніх засобів формоутворення. З'являлися нові типи житлових будівель: прибуткові багатоквартирні і багатопверхові будинки, житло для робітників, будинки-комплекси, «компанійські будинки», гуртожитки для учнів, міські особняки людей з недворянських верств (купців, промисловців, інтелігенції), великі готелі. Про необхідність встановлення відповідності вибору того або іншого історичного стилю з типологічними і функціональними характеристиками будівель говорили ще в 1830-і — 1840-і рр. архітектори К. А. Тон і І. І. Свіязєв [16]. Актуалізація нових функцій зумовила пошуки відповідних способів їх вираження в архітектурі, як в об'ємно-планувальних вирішеннях, так і в образній інтерпретації. Ще в книзі «Гражданская архитектура», виданій у 1851 р., А. К. Красовський писав: «Архітектура повинна виявляти зовнішніми формами внутрішній смисл, значення і мету будівлі» [451]. Багато авторів пишуть про те, що існувала певна відповідність між вибором «стилю» і типологією будівель. У чому ж полягали у той час особливості такої відповідності? Панування утилітарно-функціоналістської доктрини впродовж практично всього ХХ століття привчило нас до постулату: форма повинна відображати у своїй структурі характер функціональної організації архітектурного об'єкту. У 1987 р. І. Г. Лежава у своїй докторській дисертації [452]. пише, що доктрина «прямої трансляції утилітарної функції у форму», яку проголошували функціоналісти на зорі століття, не є єдиною і незаперечною. Він виділяє декілька класів

функцій, які можуть мати визначальний вплив на формування структури і образної побудови архітектурної форми:

**1. Утилітарно-практичний (процесуальний) клас** — охоплює виробничі і побутові процеси, що протікають у будівлі або комплексі, тобто форма споруди відображає прості утилітарні функції і характер їх зв'язків;

**2. Соціально-організуючий клас** — охоплює як соціально-споживчі властивості об'єкту, так і його державно-патріотичну образну характеристику;

**3. Середовищний клас** (пов'язаний з соціально-організуючим) — споруда розглядається, як частина природною або штучно створюваного середовища. При цьому розглядається також його роль і місце в оточуючому його докільлі, де воно може бути показником меж певного простору, організатором композиційно (соціально) значимого «вузла»;

**4. Культурно-історичний клас** — споруда розглядається як частина національної архітектурної спадщини, що має значення в системі культурних цінностей, а також як частина конкретного ансамблю міста, що історично склався. Споруда може мати функцію пам'ятника, виступати, як символ, інформаційний знак, що «говорить» про які-небудь історично-значимі явища, події, культурні досягнення;

**5. Естетичний клас** — архітектурна споруда розглядається як художній твір, зразок, ідеал «прекрасного». При цьому її образна побудова виконує естетичні функції: втілює і транслює у часі ідеї прекрасного, виховує естетичний смак.

**6. Субстанціональний клас** — споруда є «матеріальним виробом», виражає у своїй формі міцність, конструктивну стійкість, концентрацію матеріальних засобів, матеріальний добробут замовника.

Здійснюючи вибір того або іншого «стилю» з напрацьованого історичного арсеналу, архітектор так чи інакше робить це на основі вибору пріоритетного класу функцій (однієї або декількох), приводячи у відповідність типологію будівлі та її стилістику. Наприклад, будівля Історичного музею на Червоній площі в Москві була побудована в «російському» стилі, тому що

його подоба повинна була відображати, по-перше, національну ідею, по-друге — естетичну, по-третє — субстанціональну.

Будівлі столичних вокзалів найчастіше вирішувалися у стилях неоренесанс або неокласицизм, щоб підкреслити їх соціально-значиму функцію, а також, очевидно, їх «інтернаціональний» характер. Вокзали ж на Далекому Сході вирішені в неоросійському стилі, щоб підкреслити єдність цих територій з російською державою. Так само вибираються стилі для храмів різних конфесій — тут найчастіше провідну роль грають національні стилі тих народів, до релігії яких має відношення храм. Якщо народ не мав національного стилю (наприклад, євреї, караїми), що склався, то вибирався який-небудь східний стиль (наприклад, мавританський) або еkleктика.

«Цегляний стиль», що найчастіше мав елементи романського або готичного стилю, «відсилає» глядача до культури Західної Європи, тому що в цьому стилі зводилися будівлі і комплекси технічних навчальних закладів, комунальних споруд. Особняки в «готичному» і романському стилі будувалися, очевидно, на основі естетичної і романтичної ідеї «житла-фортеці», пов'язаної з образом середньовічного «замку». Особняки в екзотичних стилях будувалися також на основі естетичної ідеї, пов'язаної з модою на орієнталізм у культурі цього часу.

У великих царських палацах різні функціональні зони найчастіше вирішувались у різних стилях. Наприклад, в архітектурі палацу в Лівадії поєднуються неоренесансний фасад, ампірний зал засідань, «італійський» і «мавританський» дворики, затишні кабінети і спальні, вирішені в стилістиці модерну. Тут набір стилів говорить про кожну функцію особливо, а також створює різноманітність, зміну образних вражень у великій будівлі. На території палацу є також православний храм, вирішений у візантійському стилі, «турецький» фонтан.

Тобто вибір певного стилю для того чи іншого об'єкту у той час носив, по суті справи, семантичний характер — він був пов'язаний з вибором архітектурної мови, що образно говорить глядачеві про той чи інший тип



функції або набір функцій. Це було свого роду реакцією на тривале існування класицистичних схем, спробою знайти більш відповідне образне вираження для нових функцій.

Освітні і громадські установи найчастіше розташовувалися в будівлях класицистичної або ренесансної стилістики, медичні розміщувалися в будівлях цегляного стилю з романсько-готичними елементами, храми переважно будувалися в російському, російсько-візантійському неовізантійському стилях, що інколи поєднувалися з елементами класицизму, романського стилю і італійського ренесансу. У садибній архітектурі стали найчастіше застосовуватися асиметричні «картинні» пейзажні композиції картинного типу і елементи романської, готичної ранньоренесансної стилістики.

### **5.5. Особливості методики архітектурної освіти в Російській імперії в 1830-і — 1910-і рр.**

Думка про необхідність створення школи, де майбутні зодчі отримували б теоретичні і практичні знання, вперше прийшла в голову Д. В. Ухтомському, який у 1745 р. отримав звання архітектора. Він здійснював керівництво правильною забудовою міста, і в цій роботі йому була потрібна значна кількість помічників. Ухтомський організував власну майстерню і при ній — «команду» з 10-ти учнів, які освоювали професію у ході практичної діяльності. Вивчення теоретичних дисциплін супроводилося практичними спостереженнями за реалізацією проектів. З цієї школи виходили відмінні архітектори, наприклад, М. Ф. Казаков, який продовжив подальший розвиток московської архітектурної школи.

Санкт-петербурзька Академія мистецтв була заснована в 1765 р. в період становлення класицизму. Московське Палацове архітектурне училище (МПАУ) було створене в 1831 р. на основі Архітектурного училища при Експедиції кремльовської забудови. З 1830-х рр. молоде покоління архітекторів Санкт-Петербурга і Москви стало прагнути до зміни порядків

епохи класицизму, що застали, як в архітектурній практиці, так і в освіті. З'явилися ідеї реформування системи навчання архітекторів відповідно до нових європейських віянь, які були пов'язані з ідеологією романтизму. Здійснювалися пошуки композиційних, конструктивних і стильових вирішень для нових типів будівель (Рис. 5.15). Професійне навчання перебудовувалося у декілька етапів, безпосередньо пов'язаних з етапами соціально-економічних змін у країні. Значна увага приділялася універсальній художній підготовці учнів. Нові тенденції в архітектурній освіті активно підтримувалися імператором Миколаєм I і президентом Імператорської Академії Мистецтв О. М. Оленіним.

До того як директором Московського Палацового архітектурного училища став М. Д. Биковський (у 1801 — 1831 рр.) система навчання будувалася на двоступінчатій основі:

1. Учень;
2. Архітектурний помічник.

Приймалися на навчання хлопчики у віці 5 — 6 років, навчання тривало 12 років. У перші роки учні виконували малюнки, графічні копії увражів, невеликі учбові проекти, вивчали теорію класичних архітектурних ордерів. Далі отримане звання «архітектурного помічника» давало їм можливість пройти школу професійної майстерності під керівництвом досвідченого практикуючого архітектора. Знання і практичні методи роботи передавалися безпосередньо від майстра учневі.

Учні мали постійний контакт з пам'ятками російської архітектури XVII-го — XVIII-го ст., беручи участь в реконструкції та реставрації споруд Московського Кремля. Значні зміни в системі освіти почалися в Московському Палацовому архітектурному Училищі (МПАУ) з 1831 р., коли М. Д. Биковський став впроваджувати нову систему професійної підготовки. На додаток до практичного методу розвитку необхідних прикладних навиків він підсилював роль вивчення історії і теорії архітектури з метою розвитку умінь мислити самостійно. Учні орієнтувалися на освоєння елементів різних

європейських стилів Середньовіччя і Нового часу, вчилися міркувати в процесі написання аналітичних творів-есе на архітектурно-теоретичні теми. Також були введені курс історії російської архітектури і учбові проекти в «російському стилі», який з початку правління Миколая I став частиною державної культурної політики. Програмні «промови» педагогів, теоретичні і практичні роботи учнів публікувалися і зберігалися в архівах училища.

Велику роль грала зібрана М. Д. Биковським бібліотека з історії світового зодчества, перекладені видання праць і проектів провідних архітекторів Європи, гравюри, акварелі, графічні замальовки та увражі архітектурних пам'яток [262, 179].

Учні готували видання за підсумками обмірної практики, що використовувалися як посібники для архітекторів, які працюють у «російському» стилі. Створювалися нові підручники. Проте сталі традиції класицизму в освіті залишалися в силі, курс композиції, побудований на основі ордерів, викладався без змін.

У 1842 — 1866 рр. училище очолював основоположник російської реставраційної школи Ф. Ф. Ріхтер. Тоді ще більше уваги стало приділятися вивченню російської національної архітектури, обмірним і реставраційним роботам за участю студентів (Рис. 5.16). У 1870-і — 1900-і рр. справу свого батька у сфері архітектурної освіти продовжив К. М. Биковський, але він же і висловив в 1890-і рр. критику еклектики, яка застосовувала змішання різних стилів в одній будівлі. Освіта стала перебудовуватися для підготовки архітекторів-універсалів, здатних винаходити і впроваджувати в практику нові функціональні і конструктивні вирішення.

Зміни навчальної програми в Імператорській Академії Мистецтв Санкт-Петербурга проводилися зі значно більшими труднощами, хоча ще в 1815 — 1820-і рр. у проектах провідних архітекторів-класицистів вже з'являлися середньовічні «готичні», «романські» і «російські» мотиви [185] З 1830 р. в Імператорській Академії Мистецтв за ініціативою О. М. Оленіна були здійснені зміни в організації навчального процесу з посиленням теоретичної і

практичної складових. З'явилося нове покоління викладачів (К. А. Тон, А. А. Тон, О. П. Брюллов, Х. Р. Мейер, В. І. Беретті, Ф. Г. Солнцев, М. Є. Єфімов, А. І. Мельников).

Традиції класицизму в петербурзькій школі залишалися як і раніше сильними. Підручник з архітектури І. І. Свіязева (1833 р.) був ілюстрованим посібником з побудови архітектурних ордерів, римських аркад, класичних архітектурних деталей і найбільш розповсюджених у той час архітектурних конструкцій [453]. З кінця 1830-х рр. учням у руслі впливів романтизму почали викладати основи різних архітектурних стилів (або «смаків»). Вони стали вивчати європейські стилі Середніх віків і Нового часу, але класичні поняття про суть архітектурного твору і про сам метод «складання проекту» залишалися непорушними, античне мистецтво зберігало значення зразка і «творчої планки» для випускників [36]. В період панування класицизму «стиль» розумівся як «норма», метод роботи ґрунтувався на варіюванні встановлених формальних зразків. В увражних таблицях приводилися типізовані варіанти композицій планів і фасадів будівель. У період становлення класицизму у Франції було випущено таку величезну кількість навчальних і практичних посібників, обмірів античних пам'яток, зроблених «пенсіонерами» Академії, що бібліотеки архітектурних навчальних закладів всієї Європи були ними буквально «переповнені».

Декартова модель простору, який описувався геометрично за допомогою заповнення його квадратними і кубічними модулями, продовжувала існувати. Архітектурну форму ще з часів Ренесансу прийнято було будувати «від квадрата», тобто, від основної великої форми, шляхом створення від неї малих. Такий же метод можна виявити в проектах випускників архітектурної школи ХІХ-го століття, виконаних навіть у стилі модерн. Використання квадратної модульної сітки в архітектурних кресленнях — це вплив навчальних посібників Ж.-Н.-Л. Дюрана, виданих ним для Паризької Політехнічної школи в 1802 — 1809 рр. З проектних планів періоду еkleктики стає очевидним, що типізовані та жорсткі класицистичні композиційні схеми,

що походили від палладіанського напрямку пізнього Ренесансу, стали інколи замінюватися більш вільними комбінаціями складових елементів: локальні планувальні блоки розміщувалися за планом відповідно до розподілу функціональних зон і характеру зв'язків між ними. До Декартового простору додався простір змістовий, семантичний [454] Форма стала знаковою, вона «відсилала» глядача до образів часів, що пішли в історію, і через них — до ментальних цінностей інших культур. Тепер на основі Декартової квадратної сітки, що дісталася у спадок від класицизму, локальні просторові фігури «поєднувалися формально і зіставлялися кількісно», на зразок кісточок доміно. Тобто, логіка плану найчастіше йшла за принципом складання цілого з частин. Тобто, логіка плану найчастіше йшла за принципом складання цілого з частин (Рис. 5.16).

Схоже, що новий метод «композивання» планів не був ще усвідомлений теоретично, але теми навчальних завдань поступово оновлювалися, в проектах ставилися нові функціональні і, головне — стилістичні завдання (у навчальному процесі практикувалося «створення фасадів у різних стилях», які зазначалися в проектних завданнях). При цьому випускні «програми» найчастіше виконувалися у дусі класики або «академічного ренесансу». Навчальні посібники у вигляді таблиць з наборами стильових елементів і їх композиційних поєднань постійно доставлялися в бібліотеку навчального закладу, в основному, з Франції та Німеччини (Рис. 5.17). У бібліотеці також збиралися увражі пам'яток архітектури, креслення сучасних споруд, теоретичні архітектурні трактати, практичні посібники з будівельної справи. Студенти вивчали праці Л. Каніни з реставрації античних споруд і самі створювали подібні графічні реставрації за матеріалами натурних обмірів, зроблених в Афінах і Римі.

Літні практики проводилися на будівництвах. Уведений курс «Художньої археології», тісно пов'язаний з реставрацією, значно вплинув на становлення «російсько-візантійського» і «російського» стилів.

Викладачі були активно практикуючими архітекторами і також брали участь у реставраціях пам'яток архітектури і ансамблів монастирів в Москві, Нижньому Новгороді, Костромі, Києві, залучаючи до цієї роботи найбільш здібних учнів [178, С. 135 — 164]. Починаючи з 1850-х — 1860-х рр. в архітектурі стали запозичуватися вже не окремі деталі, а цілісні стильові системи минулого, в навчальному проектуванні особлива увага стала приділятися функціональній і інженерній складовим архітектурних вирішень [185]. Розгляд навчальних і реальних проектів того часу, що збереглися, приводить до висновку про існування для кожного типу будівель базових композиційних схем, які створювалися з урахуванням найбільш раціонального функціонального зв'язку всіх приміщень і їх груп. На багатьох ескізах і кресленнях збереглися побудови, зроблені за модульною квадратною сіткою, виявлялися головні і другорядні композиційні осі, як у будівлі в цілому, так і в окремих її приміщеннях. У цьому також прослідковується вплив раціональної доктрини класицизму. У той же час стали застосовуватися не лише дзеркально-симетричні, дисиметричні, кутові, але і кластерні і складніші композиційні схеми, інколи такі, що навіть розвертаються по спіралі. Кожне окреме приміщення, у свою чергу, трактувалося як цілісна композиційна одиниця, певна автономна «капсула», що має свої великі і малі осі симетрії. Вікна в приміщеннях також виставлялися за осями, проведенням відносно геометричної форми внутрішнього простору приміщення. Тобто, проекти дійсно «складалися» з певним чином супідрядних великих і малих частин або «створювалися» на зразок літературного твору. Прикладами можуть слугувати особняк М. Ф. Кшесинської в Петербурзі (арх. А. І. фон Гоген, 1906 — 1908 рр.) і особняк П. І. Гадалова у Красноярську (арх. В. А. Соколовський, 1909 р.) (Рис. 5.17).

За виробленою в Імператорській Академії Мистецтв методиці проектування, «складанню» проекту передувала художня образ-концепція, ескіз якого виконувався в живописній техніці акварелі. Він наочно демонстрував в тривимірному зображенні основну художню ідею

запланованого архітектурного і колірною вирішення об'єкту. Підбір стильових форм здійснювався за каталогами чи увражами. Логіка архітектурної освіти будувалася за принципом: реміснична (репродуктивна) практика — історія — теорія — освоєння творчого проектного методу під керівництвом практикуючого майстра — власна практика. Найкращі конкурсні і реалізовані проекти публікувалися в архітектурних каталогах і журналах. Пам'ятки архітектури вивчалися як графічно, так і в натурі під час закордонних відряджень. Велику роль в цьому процесі зіграла «колонія» учнів Академії мистецтв, створена у Римі. Крім того, велику роль в освоєнні різноманітних історичних стилів зіграла система пансіонерства, що існувала в Академії з 2-ої половини XIX до початку XX ст., у рамках якої кращі випускники прямували до Західної Європи для детального вивчення особливостей історичних пам'яток [444]. З 1860-х рр. почалося прискорення капіталістичного розвитку. Населення міст зростало і була потрібна вже не їх реконструкція, а подальша, сучасніша, забудова.

У 1850-ті – 1870-ті роки в архітектурі цивільних споруд достатньо широко розповсюдився «цегляний стиль», що свідчило про освоєння широкого виробництва фігурної лицьової цегли (Рис. 5.18. 5.19, 5.20). З 1860-х років почалося прискорення капіталістичного розвитку. Населення міст швидко зростало і була потрібна вже не їх реконструкція, а подальша, сучасніша, багатоповерхова забудова. Для нових типів споруд 1880-ті – 1890-то роки найширше застосовувалися неросійський та неогрецький стилі, для храмів – Візантійський. (Рис. 5.21 – 5.24).

Не дивлячись на те, що Академія мистецтв, Московське Палацове архітектурне Училище (до 1865 р.) і Московське училище живопису, ліплення і зодчества (назва МПАУ після 1865 р.) випустили чимало фахівців, все ж колосальна потреба в професійних кадрах у масштабах Російської імперії задовольнялася досить повільно. Кращі архітектори і в більшій кількості, звичайно, концентрувалися у Петербурзі (понад 300) і Москві (близько 200). У провінції справа йшла значно гірше. У Києві в 1870-х рр. було 7 архітекторів,

у Пскові — 8, в Харкові у 1899 р. — 25. Тому більшість будівель зводилася цивільними інженерами або самодіяльними підрядчиками [455, С. 4].

З середини 1880-х рр. у великих провінційних містах імперії почали створюватися технологічні інститути, в яких були архітектурні відділення. Харківський Технологічний інститут був створений у 1885 р., Київський Технологічний інститут — у 1898 р. В Одесі в 1871 р. було створено Одеське (Новоросійське) відділення Імператорського Російського технічного товариства, що ставило перед собою завдання сприяти розвитку техніки і промисловості на Півдні Російської імперії. Там була архітектурна секція. У ХТІ використовувалася програма Петербурзького Технологічного інституту. Архітектори-випускники Академії мистецтв, що працювали в Харкові та на Україні: О. М. Бекетов, В. М. Ніколаєв, Ф. П. Нестурх, В. Н. Риков, В. А. Фельдман. К. М. Жуков у 1897 р. закінчив Московське Строганівське Центральне училище технічного малювання. Випускниками Петербурзького Інституту Інженерів Шляхів Сполучення були: С. П. Тимошенко, Є. О. Патон, Г. Д. Дубелір, випускниками Петербурзького Інституту Громадянських Інженерів: П. Ф. Альошин, О. М. Вербицький, П. І. Голландський, М. О. Даміловський, О. В. Кобелев, В. А. Оберемський, В. А. Осьмак [183]. Багато архітекторів, що здобули освіту в Санкт-Петербурзі і Москві за методикою роботи «у стилях», яка склалася в 1830-і — 1900-і рр., успішно працювали у стилі модерн, а також — вже у радянські часи — у стилях «пролетарської класики», конструктивізму, конструктивного ар-деко, у «сталінському» стилі 1950-х рр. (М. В. Васильєв, О. М. Бекетов, Г. Б. Бархін, Н. А. Троцький, брати Весніни, брати Голосови, К. С. Мельников, О. В. Щусєв, В. Г. Гельфрейх, О. Р. Мунц, Л. В. Руднєв, І. О. Фомін, В. О. Щуко, М. В. Докучаєв, М. О. Ладовський, П. Ф. Альошин, О. І. Дмитрієв, С. С. Серафімов, С. М. Кравець, Г. Г. Вегман та багато інших) [242, 243].



## **5.6. Причини кризи еkleктики XIX ст. Прояви в еkleктиці рис протомодерну і раціоналізму**

Розквіт еkleктики XIX ст., що звернулася до використання форм різних історичних стилів, стався в період формування приватного капіталу, коли архітектура підкорялася, в основному, вимогам дрібних приватних замовників. Далі, коли стався перехід до монополістичного капіталізму, до приватних замовників додалися будівельні кооперативи, промислові корпорації, акціонерні і страхові товариства [21]. Розміри будівель і масштаби будівництва значно зросли, що зумовило нові зміни в архітектурі. З 1870-х художньо-естетична ідея «багатостильової архітектури» періоду романтичного класицизму поступово стала змінюватися ідеєю «практичної користі». Посилення проявів раціоналізму було пов'язане з тим, що багато архітекторів, а тим більше цивільні інженери, звернулися до пріоритету функціональної і конструктивно-технічної сторін архітектури, у зв'язку з тим що все частіше стали застосовуватися нові матеріали і конструкції.

До кінця XIX століття назріла необхідність нових змін. Саме тоді, у міру наростання великої кількості найрізноманітнішої еkleктичної забудови в містах, «еклектика» стала асоціюватися з «безпринциповим змішанням стилів» [56, С. 77]. У 1895 — 1899 рр. в професійному і періодичному друку стали з'являтися статті, спрямовані проти «застою і занепаду» в архітектурі, висловлювалися думки про необхідність боротьби з «віджилими стилями минулого», «архітектурним сумбуром», що відображає сумбурну суть соціального життя [456].

К. М. Биковський у 1895 р. у доповіді на 2-му з'їзді російських зодчих зробив висновок про те, що «не дивлячись на великі починання століття, перед нами ще переважає архітектурний маскарад, враження будівель, ряджених у плаття різних стилів. <...> Вкорінилася думка, що будівля може бути красивою головним чином від її оздоблення, з'явилося штучне розділення на архітектуру художню і технічну [457, С. 18, 458]. О. Бенуа вважав, що в XX ст. готичний собор або церква у «суздальському стилі» є підробками

[56, С. 154]. Невідповідність утилітарної основи будівлі і її художнього оздоблення ставала помітною, коли робилося надягання якоїсь «декоративної сорочки» на функціонально і конструктивно вирішений об'єм. Причиною цього стало розділення колись єдиної комплексної професії на архітектора-проектувальника, інженера-конструктора, художника і декоратора. Поява професії цивільного інженера призвела до того, що архітектор поступово перетворився на малювальника-оформлювача, що працював в майстерні на провідного автора проекту — інженера-будівельника. Процес проектування звівся до двох не дуже взаємопов'язаних процесів: інженерному конструюванню об'єму з урахуванням функціонально-конструктивних вимог і подальшим декоруванням того, що вийшло, зовнішніми, «накладними» елементами, почерпнутими з різних історичних стилів.

У 1908 р. М. С. Лялевич, критикуючи еkleктику, висловився про те, що «відсутність ідеалу призвела до вивчення всього, що було раніше, породила прагнення примирити непримиренне». Криза назріла тому, що була в еkleктиці втрачена головна ознака стилю, властива класицизму, — формальна єдність всіх композиційних засобів, візуальна одноманітність прийомів і форм [134]. На думку прибічників раціонального напрямку в архітектурі (це були, в основному, цивільні інженери) конструкція і матеріал, будівельна інженерія в ХХ столітті повинні будуть грати головну формоутворюючу роль. Поява нових матеріалів — сталі і бетону — повинна була неминуче привести до появи «нового стилю», здатного органічно з'єднати архітектурно-художні і технічні начала в будівельній практиці.

Появі рис протомодерну сприяли активні пошуки альтернативи еkleктиці. В. С. Горюнов і М. П. Тублі в книзі «Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера.» [21] пишуть про елементи «антиеклектичного руху», що виникли в різних країнах Європи в 1860-і — 1880-і рр. Можливо, під впливом англійського модерну з 1880-х рр. в мистецтві і архітектурі Російської імперії почалася пропаганда нових тенденцій членами Абрамцевського художнього гуртка і майстерень Марії

Тенішевої в Талашкіно поблизу Смоленська. Пропагандою стилістики модерну, що у той час придбала популярність в творчих колах, займалися також художні журнали «Мир искусства» (ініціатори: С. П. Дягілев, С. І. Мамонтов, М. К. Тенішева), «Искусство и художественная промышленность» (з 1898 р., секретар Товариства заохочення мистецтв і редактор М. П. Собко). З 1904 р. видавався щомісячник «Весы», в якому обговорювалися питання літературного символізму, публікувалися твори живопису і графіки майстрів західноєвропейського і російського художнього модерну. Всього в Росії видавалося більше 30-ти газет і журналів, присвячених питанням мистецтва і архітектури. Під впливом цих видань формувалася нова естетика.

Художники С. В. Мілютін, О. Д. Поленова, В. М. Васнецов та ін. заклали основи «неоросійського стилю» в живописі, М. В. Добужинський, Є. Є. Лансере здійснили перехід до стильових принципів модерну в графічному оформленні обкладинок і заставок журналу «Мир искусства» в 1902 — 1903 рр. Велика кількість художніх робі тих часів свідчать про те, що стиль модерн створювався як «новий», «сучасний», в його теорії ставилася за мету боротьба з еклектикою. Проте реальним витокм модерну стала національно-неоромантична течія, яка не згасла до кінця його існування.

[459]. На Міжнародній виставці в Глазго 1901 р., були представлені роботи Ч. Р. Макінтоша, який досить явно будував стилістику своїх споруд на «раціоналізації» форм національно-романтичної течії англійської архітектури.

Витоки національного неоромантизму як загальноєвропейської течії йшли з Англії — батьківщини «нового стилю», а також із скандинавських країн (в основному, Швеції, Фінляндії) в 1860-і — 1890-і рр. «Важливим джерелом «нового мистецтва» була творчість пізніх прерафаелітів, а також художника Г. Клімта, в архітектурі його основи були закладені в рамках «Руху мистецтв і ремесел», на чолі якого стояв Уїльям Моріс і «Естетичного руху», очолюваного Оскаром Уайльдом, а також в роботах англійських і шотландських архітекторів-новаторів: Н. Р. Шоу, Ч. Р. Ешбі, Ф. С. Уебба,

Ч. Ф. Войсі, У. Р. Аетабі, М. Х. Бейлі Скотта, Е. Ньютона, Е. Вуда, Ч. Р. Макінтоша. У цей час набув надзвичайної популярності комфортний британський будинок-особняк з меблями і декором найвишуканішого вигляду у дусі національного неоромантизму, який спирався, в основному, на традиції англійської середньовічної народної архітектури».

За прикладом Західної Європи в 1910-і рр. став розвиватися і російський національний неоромантизм, який виявився в архітектурі як «неоросійський стиль».

Першими прикладами архітектури перехідного періоду вважаються церква і каплиця в садибі Абрамцево під Москвою (худ. В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, 1881 — 1891 рр.), особняк Морозових в Москві на Спиридонівці (арх. Ф. О. Шехтель, 1893 р.), церква Трійці Жівоначальній в с. Бьохово під Тарусою (худ. В. Д. Поленов, 1906 р.), а також низка дерев'яних споруд (наприклад, церква і дача І. О. Александренко в селищі Клязьма під Москвою (худ. В. М. Васнецов, арх. С. І. Вашков, початок 1900-х рр.).

Головною ознакою протомодерну є яскрава впізнаваність художньо-інтерпретованих форм стилю-прототипу, більш вільна, асиметрична об'ємно-просторова композиція, збільшення деталей, естетична трансформація і «вольове перетворення» архітектурних форм, виразний силует об'ємів, використання сучасних матеріалів і конструкцій, вишукане художнє вирішення інтер'єрів із застосуванням кованого металу, цінних порід дерева, кераміки, майоліки, вітражу (Рис. 5.25). Для протомодерну були характерні романтичні образи і виразні асоціації з європейськими стилями минулого: романікою, готикою, бароко, рококо (наприклад, будівля майстерні худ. В. Д. Полєнова «Абатство» в маєтку Полєново, 1904 р., власний особняк архітектора Ф. О. Шехтеля в Єрмолаєвському провулку в Москві, 1896 р., будівля театру в Новоросійську, прибутковий будинок на Малій Конюшенній у Петербурзі, арх. Ф. І. Лідваль, 1904 р.).

Національно-романтичні напрями, як європейські, так і місцеві, досить швидко і органічно «впровадилися» в модерн і потім, так само, як і в Європі,

вони стали набувати все більш раціоналізованих форм. У 1896 р. в Нижньому Новгороді пройшла Всеросійська художньо-промислова виставка, де були представлені новітні будівельні конструкції з металу, у тому числі, інженера В. Г. Шухова, що не могло не вплинути на зміну архітектурної думки в країні. Поступово, в процесі активізації раціоналістичних тенденцій у культурі, модерн став естетизувати конструкцію, матеріали, підкреслював їх «правдивість» і самоцінність, пропагував «органічний взаємозв'язок функції, конструкції і форми», єдність внутрішньої і зовнішньої структури архітектурної споруди.

Риси переходу до модерну в архітектурі столиці Російської імперії — Санкт-Петербурзі виявилися з 1890-х рр. Композиційно-стильові нововведення у дусі протомодерну виявилися раніше всього в архітектурі приватних особняків і громадських будівель, де вводилися нові функціональні і планувальні схеми та конструкції, завдяки значному розширенню типології. Для архітектури характерні були, перш за все, мотиви готики, англійського стилю Тюдор і північного ренесансу, впливи «цегляного стилю» і національного романтизму Фінляндії, Швеції. Прикладом перехідного типу може служити будівля ювелірної фірми Фаберже на вул. Великій Морській № 24 (1899 — 1900 рр., арх. К. К. Шмідт), для якої характерні стилізації форм у дусі готики і північного ренесансу.

У стилі, перехідному від неоготики до модерну, був побудований величезний універсальний магазин фірми «Мюр і Мериліз» в Москві за проектом архітектора Р. І. Клейна із застосуванням залізобетонного залізобетонного каркасу (Рис. 5.26).

У цегляному романсько-готичному стилі в ці ж роки за проектами К. К. Шмідта були побудовані особняк В. В. Тіса на вул. С'єзжинській № 3 (1897 — 1899) і Олександрівський жіночий притулок на Великому проспекті Васильєвського острова № 49 — 51/7. Надзвичайно цікавим об'єктом був Народний будинок імператора Миколая II (1899 — 1901, арх. О. Н. Померанцев, Г. І. Люцедарський), побудований під впливом будівництва

подібних споруд в Англії і Швейцарії. Цей новий тип будівлі — центр культурного дозвілля для робочих великих заводів — містив у своїй структурі глядацькі і танцювальні зали, їдальні, обхідні галереї, балкони, які вимагали інженерного благоустрою і гарного природного освітлення. Усередині були застосовані залізний каркас, новітні ажурні клепані металеві конструкції, великорозмірне скло, а зовні все це було «одягнено» в декоративні форми ренесансу, виготовлені з дерева і заштукатурені. При цьому конструкції куполу були металевими зі вставками зі скла [460, 461]. Ця «подвійність», здатність поєднувати в собі суперечливі формотворні начала, перейшла «у спадок» від еkleктики і у стиль модерн. Неороманський стиль на рубежі століть використовувався найчастіше в архітектурі католицьких храмів та великих суспільних споруд (Рис. 5.27).

У перехідний період від неороманського стилю до модерну (кінець 1880-х — 1890-і рр.) були дуже популярні будівлі в романтичному дусі «замкової архітектури». Прикладами в Росії можуть служити Біловезький імператорський палац (1889 — 1894 рр., інж.-арх. М. І. де Рошфор) і лікарня общини сестер милосердя Св. Георгія в м. Червоне Село (передмістя Санкт-Петербурга) на пр-ті 25-го Жовтня № 105 (1900 — 1902 рр., арх. Г. І. Люцедарський). У кінці XIX-го століття на сторінках архітектурного друку з'явилися заклики відмовитися від історичних форм і прагнути до створення нової, У кінці XIX-го століття на сторінках архітектурного друку з'явилися заклики відмовитися від історичних форм і прагнути до створення нової, більш сучасної архітектурної мови.

До кінця XIX ст. посилилася критика еkleктики: «Наше століття — століття архітектурного сумбуру, який чудово виражає і внутрішній зміст нашого життя. Кінець століття ознаменувався пробудженням самосвідомості — нові віяння проникли у всі галузі мистецтва. Сучасне життя неначе починає шукати, добиватися правильного відношення в мистецтві» [462] «Замкнутися в обмеженому колі форм, заповіданих нашими попередниками, і відмовитися від будь-яких замахів створити що-небудь нове, означало б приректи наше

мистецтво на найповніший застій» [463]. В інтер'єрах і дрібних деталях фасадів у кінці 1890-х рр. вже з'являються риси модерну, що свідчить про його більш ранній розвиток у сфері дизайну і прикладного мистецтва. Будівлями «замкового» типу були найчастіше особняки, вілли, їх будували в Москві Л. М. Кекушев, Ф. О. Шехтель, В. І. Чагін, В. І. Шене, О. І. фон Гоген. Далі цей тип образного вирішення успішно перейшов в архітектуру багатопверхових прибуткових будинків стилю модерн (наприклад, прибутковий будинок на вул. П'ятницькій № 65 в Москві, арх. С. М. Гончаров, 1910 р.).

Стилізовані мотиви ренесансу і бароко у поєднанні з величезною романською аркою, що об'єднує три поверхи (у цьому позначився безперечний вплив архітектури американського архітектора Г. Г. Річардсона), — прояв протомодерну в творчості Ф. О. Шехтеля. Приклад — фасад торгового дому Аршинова в Москві 1899 р.

Перехід до модерну від російсько-візантійського стилю проявлений в архітектурі Нікольського грецького монастиря в Москві (Нікольська вул. № 11, арх. К. Ф. Буссе, 1901 р.). Також перехід від неоренесансу до модерну прослідковується в архітектурному вирішенні великомасштабної будівлі банку з потужним кутовим ризалітом, що знаходиться в Москві на вул. Кузнецький Міст № 15 (арх. С. С. Ейбушиц, 1898 р.).

Єгипетські мотиви також органічно перейшли в модерн з відповідного напрямку історизму. Приклад — вирішення фасаду прибуткового будинку хутовика А. М. Михайлова, Москва, вул. Велика Дмитрівка № 9. (арх. В. В. Барков, 1897 — 1900 рр.).

Перехідною від нео-російського стилю до модерну є будівля Третьяковської галереї в Лаврушинському провулку, фасад якої зроблений за проектом художника В. М. Васнецова (1902 — 1904 рр.) (Рис. 5.27).

Прикладом переходу від неокласицизму до модерну може слугувати будівля Північного страхового суспільства в Москві на вул. Ільінка № 23 (арх.

М. М. Перетяткович, В. К. Олтаржевський, І. О. Голосов, інж. І. І. Рерберг, 1909 — 1911 pp.).

Прикладом перехідного варіанту від еклектики до модерну може слугувати відомий у Києві «Будинок з химерами» архітектора В. Городецького, 1902 — 1903 pp.

На досить швидке поширення стилістики модерну в Європі і Російській імперії відчутно вплинули також архітектурно-художні виставки в Парижі 1900 р., Москві 1903 р., Петербурзі 1903 р.), графічні роботи західноєвропейських художників, що публікувалися в періодичному друку, О. Бердслі, Макінтоша, Ф. Валлотона, Ч. Кондера, А. Тулуз-Лотрека, Е. Галле, А. Гален-Каллели, Т. Гейне, Ю. Діца, Р. Фогелера, Й. Зайтлера. Цікаво те, що в основі протомодерну лежали дві суперечливі художні тенденції: потяг до романтизованих образів національного середньовічного минулого і передчуття неминучих соціальних і матеріально-технічних змін на межі ХІХ — ХХ століть [456, С. 33 — 55].

З початку ХХ-го ст. вже почалася критика модерну. Вона з'явилася в періодичних виданнях «Современный Петроград», «Мир Искусства», «Московский классицизм», «Аполлон» у 1904 — 1916 pp. Незабаром це привело до нового відродження в Петербурзі неокласицизму, яку одразу стали активно впроваджувати архітектори І. В. Жолтовський, І. О. Фомін, В. О. Щуко, О. І. Таманян. І. О. Фомін вважав мову класичних форм єдиною гідною для архітектури: «Немає нічого насущнішого за класичний ідеал, його необхідно запалити знову, щоб надихати естетичні устремління людства». «У безформних дерзаннях творчості» архітектори забули про закони культурної спадкоємності» [464]. Г. Лукомський у 1911 р. на 4-му з'їзді архітекторів писав про необхідність орієнтації на «старі національні зразки», оскільки «Модерн всіх втомив і викликав розчарування» [465, С. 28].

Продовжувалося і загострювалося ідейне протистояння цивільних інженерів і архітекторів: «Товариство архітекторів-художників» дотримувалося ретроспективного напрямку, а «Товариство цивільних



інженерів» — раціоналістичного, вважаючи його прогресивнішим, напрямком в нове століття для вирішення його насущних завдань.

Практичні, ділові якості поступово стали висуватися в архітектурі на перший план. Подальший прогрес будівельної техніки привів до пріоритету тріади вимог «користь-міцність-економічність».

На 5-му з'їзді архітекторів, що відбувся в 1913 р., актуалізувалися питання створення нових промислових будівель і споруд, в яких «народжувалися архітектурні форми сучасності». Багато архітекторів і інженерів говорили про проблеми взаємодії конструкції та архітектурної форми, про необхідність активнішого використання естетичних можливостей бетону і залізобетону. Прозвучала у котрий раз критика ретроспективізму: «Дивитися назад — це ознака безсилля, в епоху ж активної творчості завжди дивляться вперед» [466]. Тобто вже дуже явно проголошувався пріоритет функції і позначився епістемологічний поріг — висунулася нова, функціонально-конструктивна концепція архітектури. «Стильове» начало тепер стало вбачатися не стільки у формальних рішеннях і зовнішньому декорі, скільки в нових об'ємно-просторових закономірностях формоутворення.

Про тісне співіснування в Російській імперії наприкінці ХІХ століття різноманітних течій еkleктики та швидке проникнення до них вплив раціоналізму свідчать павільони Всеросійської художньо-промислової виставки у Нижньому Новгороді 1896 року (Рис. 5.28).

Прикладом прояву рис раціоналізму в неокласицизмі 1910-х рр. може слугувати комплекс будівель «Ділового двору» в Москві, побудований у 1912 — 1913 рр. за проектом архітектора І. С. Кузнецова, який зосередив основну увагу на функціональних вимогах, оскільки в конструктивному вирішенні будівлі був застосований залізобетонний каркас. Щоб пом'якшити дуже жорстке архітектурне рішення і надати головному входу значного вигляду, він використовував в центральній частині фасаду форми неокласицизму [467]. У конкурсному проекті будівлі Благородних зібрань в Петербурзі архітектора

М. В. Васильєва (1912 р.) класицистичні форми крайньо геометризовані [270]. Також проявом раціонального начала в архітектурі 1870-х — 1910-х рр. стало подальше поширення «цегляного стилю». Він застосовувався, в основному, для технічних і промислових споруд, корпусів навчальних закладів і гуртожитків, будівель лікарняних комплексів і богаділень, лютеранських і католицьких храмів, особняків, малоповерхових міських житлових будинків [468, 469].

Таким чином, до 1910-х рр. склалася досить суперечлива картина архітектурного процесу. Одночасно існували різні неостилі, модерн і мали місце прояви рис раціоналізму всередині них.

### **5.7. Причини появи протиріч в мистецтві й архітектурі межі ХІХ — ХХ століть**

Цілком очевидно, що ця суперечлива картина була проявом пошукової ситуації межі ХІХ — ХХ ст. Згодом цей час був названий «перехідною епохою», особливості мистецтва якої зв'язують попередній і подальший стани культури. Проводячи паралелі з іншими епохами, дослідники культури знаходять схожість процесів, що відбувалися.

В історії культури можна спостерігати, як періодично відбувається криза попередньої культурної ситуації, що склалася і була сталою, і починається процес переходу до нової. Він має певну часову тривалість — епоху, протягом якої виявляються стійкі закономірності. Спочатку йде етап надлому, в якому народжується імпульс до нового руху. Висловлювання нових ідей і отримання ними популярності у широких соціальних колах приводить до того, що поступово старі культурні моделі замінюються новими. Далі відбувається злам попередньої культурної парадигми.

Для раннього етапу процесу переходу характерна поява великої кількості яскравих творчих особистостей з молодого покоління, які гостро відчували необхідність змін. Потім відбувається крах стану попередньої соціокультурної ситуації, розпад культурних і колективних ідентичностей,

властивих їй. Але одночасно зароджується і потік руху назад, спроби відновлення спадкоємності. Наступний стан культури, протиставляючи себе попередньому на ранніх етапах розвитку, проте зберігає з ним кровний зв'язок. Перехідність на межі ХІХ — ХХ ст. виявлялася на рівні політики, естетики, культури в цілому [414]. Впродовж 1830-х — 1910-х рр. в Європі сформувалися нові філософські течії, що розрізнялися між собою: ірраціоналізм, позитивізм, «філософія життя» (Див. підрозділ 4.6.1.).

Ознаки виснаження старої культури і народження нової виявилися в культурних процесах кінця ХІХ ст., коли почалися пошуки нової мови мистецтва й архітектури, більш відповідної новому століттю, що настає. У різних за своєю суттю художніх і архітектурних течіях межі ХІХ — ХХ ст. відчувалися суперечливі тенденції. Причини їх виникнення лежали в паралельному існуванні різних культурних течій та ідей. Основними течіями, що протистояли одна одній, були раціоналізм і символізм.

Течія символізму, який у 1870-і — 1880-і рр. став антитезою позитивізму і раціоналізму, з'явилася в Європі на межі 1880-х — 1890-х рр., в основному, в літературі — у творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, Г. Ібсена, К. Гамсуна, М. Метерлінка, Е. Верхарна, О. Уайльда та ін. Ж. Мореас в 1886 р. видав «літературний маніфест символізму». Для Російської імперії був характерніший символізм декадентського напрямку, в якому виявилися відчуття незадоволення навколишнім світом, прагнення його виправити засобами мистецтва. Була знову відкрита суперечлива суть людини, у ній було виявлено амбівалентне прагнення до Бога і Сатани, прокинувся інтерес до теми зла, краса стала ставитися вище за мораль. У літературних творах і мемуарах висловлювалися суперечливі почуття, що пробуджували відчуття одночасно розквіту і агонії [470, 316, 65, 471, 472].

Символізм в культурі Російської імперії, на відміну від західноєвропейського, мав більший вплив на всі види мистецтва і залишив глибший слід у масовій свідомості, оскільки був спрямований до глобального

культурно-філософського синтезу, відкрив багатство нових смислових можливостей [444].

Також вплинула на сферу образотворчого мистецтва і архітектури течія неоромантизму, що виявилася в літературі та музиці на межі ХІХ — ХХ ст. Неоромантизмом була обумовлена у той час нова актуалізація середньовічної свідомості, яка виражалася в художніх формах неороманського і неоготичного стилів і стилізаціях модерну на їх теми. Відчуття настання занепаду було пов'язане з течією «декадансу» [473], яка викликала роздратування у старшого покоління діячів культури і мистецтва. У нового покоління відбувалася активна переоцінка цінностей у передчутті настання нової епохи. У результаті склалася вигадлива мозаїка суперечливих напрямів та шкіл, що руйнувала сталі традиції.

Під впливом всіх цих культурних течій у сфері мистецтва за дуже короткий час виникла велика кількість яскравих творчих індивідуальностей, художніх угруповань і течій, які протистояли одні одному. Вони створювали свої журнали і видавництва, виносили критичні оцінки один одному. Усвідомлення нової епохи як «сучасної» («модерну») сприяло прояву художніх новацій у всіх видах мистецтва. Для живопису було характерне тяжіння до монументальних композицій, вихід за межі станкової картини.

М. Врубель на межі 1880-х — 1890-х рр. своїми живописними роботами передував поетиці символістів. Відбувалося відродження монументального стилю у мозаїці, фресці (творчість В. М. Васнецова, М. В. Нестерова). В архітектурі засобами формування нової культури ХХ ст. стали проекти «Нових театрів», створення «народних будинків», нових типів музеїв і картинних галерей [474]. У 1905 р. у Таврійському палаці відбулася виставка російських портретів. Вона була сприйнята як фінал петербурзького періоду російської історії, пов'язаного з розквітом культури класицизму. Стало зрозуміло, що світ входить у нову епоху. В той же час «культ ірраціонального» породив як реакцію ностальгію за «аполлонівським» мистецтвом — раціональним і організованим» [474, С. 127]. У рамках

неокласицизму, що став альтернативою модерну, здійснилося повернення до зразків італійського Відродження, суворого російського класицизму і величавого ампіру [134].

У 1909 р. з'явився журнал «Аполлон», що свідчило про відродження інтересу певних архітектурних кіл до класики, пов'язаного з бажанням ментально повернутися до лона ідеалізованої «сильної імперії». У 1911 р. «Історична виставка архітектури», що відбулася в Петербурзі, відобразила популярні в Європі мотиви модерну, який проголосив боротьбу проти будь-яких норм і «віджилих стилів». Пошуки нової мови архітектури велися у різних напрямках. Одні архітектори займалися модернізацією неостилів, інші — будували концепції авангардних напрямів, вважаючи, що архітектура нового століття повинна розірвати будь-які стосунки зі своїм історичним минулим. На формування різних думок в області пошуків подальших стратегій розвитку всієї творчої сфери значно впливали філософи, письменники, мистецтвознавці і критики, їх вислови у пресі.

Течії модернізму, що з'явилися у ті ж 1910-і рр., були налаштовані на формування абсолютно нової естетики «чистої форми». Паралельно як прояв романтичної ностальгії за національним середньовічним началом виник неоросійський стиль [152].

Таким чином, на початку ХХ-го ст. спостерігалось одночасне існування і прояв в архітектурі ідеологій неоромантизму, неокласицизму, модерну і футуризму. Для еkleктики, що продовжувала існувати на цьому фоні, була характерна «екстравертна орієнтація культури, <...> збирання, збереження і наслідування, сприйняття цінностей, накопичених у людській культурі» [414]. Завдяки їй зв'язок історії і сучасності надовго став актуальним. Відкритість всім епохам і культурам виразилася також і в «космополітичному стилі» модерн. Відбувалася «спроба висвітлити глибокі протиріччя сучасної культури кольоровими променями багатьох різних культур. Прагнення пережити все минуле, «перегорнути» все життя людства» [там же]. Ретроспективізм художників «Мира искусства» був опозицією

передвижникам-реалістам. О. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере, М. Добужинський, Л. Бакст, М. Періх, І. Білібін, С. Судейкін, М. Сапунов, С. Маковський у своїх творах романтизували красу минулих часів. Тоді ж стало популярне захоплення народним мистецтвом, слов'янською, візантійською, варяжською історією і міфологією. З 1913 р. з'явився супрематизм К. Малевича — нова (безпредметна) система живопису. Авангард, що зароджувався, в мистецтві протистояв всім попереднім стилям і стильовим течіям і активно вплинув на появу абсолютно нових тенденцій і в архітектурі, що отримали свій подальший розвиток у ХХ ст.

### **5.8. Специфіка взаємовідносин еkleктики і модерну в архітектурі Російської імперії межі ХІХ — ХХ ст.**

«Новий стиль» (модерн) почав найбільш активно поширюватися в Російській імперії після проведення Московської Виставки архітектури і художньої промисловості Нового стилю у грудні 1902 — січні 1903 рр. («Новий стиль» з'явився в Російській імперії з відставанням від Європи на 5 — 6 років) [475]. Його називали і власне «модерном», і «ірраціональним стилем», і «англійським декадансом». Естетична установка на «новий стиль» більше виявилася в європейських країнах, ніж в Російській імперії, де все ще продовжувався розвиток різноманітних течій еkleктики, оскільки на це була орієнтована з 1830-х рр. методика освіти в Москві і Санкт-Петербурзі та інших архітектурних школах країни.

З тих пір, як У. Морріс і Дж. Рьоскін, що стояли у витоків модерну, починали свою роботу в 1860-і рр., і ставили за свою мету боротьбу із засиллям техніцизму і машинного виробництва, підтримуючи традиційне «рукотворне» мистецтво і його природний розвиток, пройшло 50 років, змінилися два покоління архітекторів, і архітектурний модерн, як це не парадоксально, прийшов до того, з чим він боровся — до раціоналізму і техніцизму. Це говорить про те, що створюваний «новий стиль» не мав досить стійкої до впливів єдиної теоретичної доктрини, його первинні ідеї протягом

подальшого часу були суттєво трансформовані реальною проектно-будівельною практикою.

Г. І. Ревзін у книзі «Неокласицизм в архітектурі Російської імперії ХІХ в.» пише: «У сучасній історіографії семантика модерну досліджена з винятковою повнотою. Його органічність, ірраціоналізм, вітальність знайшли форму зрозумілих культурних смислів, вони зіставлені і зв'язані з філософією — бергсоніанством, ніцшеанством, неовіталізмом. Вони відрефлексовані. Але всередині архітектурної критики цього часу, критики, сучасні модерну, ці зв'язки не виявляли. Семантичне наповнення модерну постає тут на подив бідним. Модерн усвідомлюється як вираження новизни, сучасності, безпрецедентності сучасного світу. Ця сучасність важлива, перш за все тим, що вона триває, не закінчена, не завершена. Її ще належить осмислити — але лише тоді, коли вона стане минулим. Поки ж вона сучасна, головне у ній — непізнаваність, неусвідомленість, неясність. Її не слід аналізувати, її слід відчувати. Можна передбачити, що специфіка семантики модерну висувала свого роду заборону на рефлексію. Будучи відрефлексованою, вона втрачає свою головну, конституючу властивість — ірраціональності, що триває, в яку слід зануритися. Тому критика, яка витікає зсередини модерну, не могла породжувати логізованих, раціональних ідеологічних конструктів. Це зруйнувало б таїнство стилю [134]. Тобто модерн як повноцінний стиль ні в теорії, ні на практиці фактично не відбувся, з цією думкою, окрім Г. І. Ревзіна, згодні багато сучасних авторів.

«У той же час, «російський стиль» за 80 років свого існування від Тона до Щусева набув потужного ідеологічного забезпечення» [там же]. Що стосується неокласицизму, який з'явився як альтернатива і модерну, і еkleктиці, О. М. Бенуа підтримує його, критикуючи «археологічну» готику Віолле-ле-Дюка, він пише: «Якщо ми не хочемо розвиток і вирішення цих питань надати одному випадку або провидінню, якщо у нас з вами темперамент тих людей, які не можуть байдуже спостерігати за загибеллю близької істоти, то ми повинні почати з того, щоб для самих себе як слід

з'ясувати деякі корінні питання. А при цьому нам і може зробити велику послугу класика» [476]. Тобто класика завжди залишалася для архітекторів саме «класикою», до неї було особливе ставлення, вона була непорушною опорою у вирішенні будь-яких стилістичних суперечок, особливо в Санкт-Петербурзі.

Ідеал «органічності формоутворення» у рамках «нового стилю» проникнув у Російську імперію з Європи на початку 1900-х рр. Для свідомості «епохи модерну» була характерна мозаїчність, полісемія, що зумовили створене різноманіття всієї художньої культури цієї епохи [67] Соціальне середовище міст усе більш розшаровувалося, тому, з одного боку, епосі межі століть був властивий аристократизм думки, наявність високих ідеалів і помислів, уникнення зіткнень з реальною повсякденністю. З іншого боку — прагматизм і меркантилізм швидко розбагатілих нуворишів. Філософія позитивізму, заснована на ідеї прогресу, сприяла розвитку антропологізму і емпіризму і відповідала світогляду молодого буржуазії та інтелігенції. Йшло формування різночинства, міщанства і пролетаріату. Містико-ідеалістична лінія знайшла собі опору у філософських і літературних колах. Її представниками були М. О. Бердяєв, М. О. Лоський, В. С. Соловйов та ін.) [56].

Сам маючи еkleктичний характер, символізм, знайшовши своє вираження в архітектурі модерну, все ж не відірвався від традиції еkleктики XIX ст. Крім того, модерн був органічно пов'язаний з класичною античністю, її образи постійно були присутні у ньому. Це забезпечувало перетинання модерну і з неокласицизмом [477, 478].

М. В. Нащокіна у книзі «Московский модерн» відзначає, що модерн був для Росії наслідувальним явищем. Витоки його ідеології йшли з Європи, від художньої течії символізму, яка вважала символ «віддзеркаленням Вічного у тимчасовому» [200]. Незабаром після своєї появи модерн піддався критиці на сторінках архітектурного друку: «Протиріччя між принциповою установкою модерну на нове і «наслідуванням» у його реальній практиці стало основою



для багатьох критичних виступів [56]. Таким чином, творчість у «стилі модерн» на території Російської імперії носила характер наслідування зовнішніх форм і мотивів, узятих з творів провідних західноєвропейських майстрів (В. Орта, А. Ван-де-Вельде, Ч. Макінтоша, О. Вагнера та ін.).

Носіями найбільш типових рис «нового стилю», очевидно, є ті формальні стилізації, в яких стилізуються не ознаки минулих стилів, а щось інше — «органічні» природні форми і явища. Найбільш яскравим прикладом такого модерну є особняк Рябушинського в Москві (арх. Ф. О. Шехтель, 1900 — 1902 рр.).

Ставлення до модерну як до рівноправного стилю еkleктичного «вибору» у низці інших, було, очевидно пов'язано з методикою навчання архітекторів роботі «у стилях», яка призвела до утворення специфічної професійної ситуації. В інтер'єрах особняків, побудованих на початку 1900-х рр., досить часто спостерігалися поєднання різних стилів [215]. Застосовувалися ампір, «англійський стиль» у дусі неоготики, стиль Людовика XVI-го. До них на рівних правах часто додавалися вирішення у дусі модерну (приклад — особняк М. Ф. Кшесинської у Санкт-Петербурзі, інтер'єри якого вона описала у своїх спогадах) [479]. Полемічна атмосфера «епохи модерну» цілком припускала діалог різних стильових течій навіть у творчості одного автора. Тому абсолютно очевидно, що модерн увійшов до архітектурної практики Російської імперії не як стилістична цілісність, а як варіативний набір певних формально-декоративних прийомів. Проекти у стилі модерн робилися з використанням конкретних прототипів, узятих з численних архітектурних видань, що демонструвало відсутність єдиного світогляду, теорії і стилеутворюючої бази «нового стилю». Палітра зовнішніх впливів була досить широкою. «Якщо немає єдиного світогляду, то немає і єдиного стилю» [480]. Очікування, пов'язані в архітектурних колах Європи і Російської імперії зі створенням «нового стилю» в цілому не виправдалися. «Прагматизм оточення, який вже набриднув, викликав гостре бажання художньої новизни, що здавалася свого роду порятунком від буржуазного

меркантилізму. Проте коли перші форми нарешті з'явилися, їх фактично ніхто не прийняв. Жодного особливого тріумфування народження нового стилю не викликало, більш того, критика центрально-європейських країн почала дружно докоряти йому у вульгарності і миттєвості [475].

На Міжнародному конгресі архітекторів в Парижі були висловлені сумніви у «легітимності» нового стилю, оскільки він не сформувався в результаті тривалої еволюції, а з'явився в результаті індивідуальних творчих актів декількох авторів. На сторінках архітектурного друку модерну давалися полярні оцінки. «Інтелігентне суспільство розділилося на два табори, в одному підносили значення нового стилю, в іншому вказували на його несерйозність» [481]. У цих явищах автор бачить причину того, що в архітектурній практиці Російської імперії епохи модерну продовжувалися консервативні тенденції. «Поточна архітектурна практика 1890-х — 1910-х рр. показує, що ще не вичерпане захоплення багатостиллям, творчість архітекторів залишається у більшості еkleктичною. <...> у творчості Ф. О. Шехтеля цілісні у стильовому відношенні приклади швидше виключення, ніж правило» [445].

Архітектурні видання формували у замовників потяг до різноманіття. «Програмне багатостилля» залишалось, як і раніше, затребуваним і в 1890-і, і в 1910-і рр.

О. М. Бенуа писав, що «Стиль для сучасного архітектора (середнього рівня) — це просто увражі в його бібліотеці. Якщо замовник «зажадає стиль», то він його негайно ж і викопає» [476]. Подібним же чином архітектори, що добре засвоїли метод роботи за принципом вільного стильового вибору, вчиняли і зі «стилем модерн». Архітектор Ф. О. Шехтель, познайомившись з роботами англійських архітекторів в «новому стилі» на Всесвітній виставці 1901 р. у Глазго, швидко взяв його на озброєння і незабаром став одним з провідних його майстрів в Російській імперії. Попередні його проекти були зроблені методом еkleктики у дусі англійської неоготики (приклад: особняк З. Г. Морозової в Москві) або в дерев'яному варіанті неоросійського стилю

(ворота Нижньогородської ярмарки, 1896 р., виставковий павільйон Росії на Всесвітній виставці в Глазго, 1901 р.) [261].

Надлишково декоративні зразки модерну розумілися в професійному архітектурному середовищі Російської імперії як «декаданс», який відкидався в умовах архітектурних конкурсів [482]. Альтернативою «декадансу» висувалися «російський стиль» і неокласицизм. В той же час, вплив стилістики модерну на професійну практику сприяв появі неоросійського стилю і класицистичного модерну, для яких була характерна специфічна стилізація форм у дусі модерну.

«Загальновідома характеристика модерну як стилю створеного, вигаданого. Роль журналів, що пропагували модерн (більше 100), природно, тому оцінюється дуже високо. Проте парадоксальним чином усередині російської архітектурної критики пласт модерну є ледве помітним. Точніше, проекти публікуються, зодчі висловлюються, але того, що можна було б назвати ідеологією модерну, його семантичним фоном, тобто того, що і складає «паралельний текст», критика не формує» [134].

Як видно з наведених вище цитат, Г. І. Ревзін вважає, що модерн у Російській імперії не мав якого-небудь виразного ідеологічного забезпечення, не був відрефлексований сучасниками як «новий стиль», а усвідомлювався як певне «творчо-ірраціональне таїнство». У той же час, «російський стиль» мав своє ідеологічне забезпечення. І «російська ідея» продовжувала прочитуватися на початок ХХ-го ст. «у контексті ідей модерну». В результаті симбіозу модерну і російського стилю з'явився «неоросійський стиль». Також мали ідеологічне забезпечення і неокласицизм, і неовізантійський стиль, і всі інші течії еkleктики, що було показано нами у книзі «Еkleктика в архітектурі» [25]. Якщо це правивильно, то чи міг модерн, будучи переважно спонтанною творчістю, «непізнаваною, неусвідомленою, неясною», заснованою на інтуїтивному художньому відчутті», реально «боротися» з тими стильовими течіями, які прийшли з епохи еkleктики і ці основи мали?

«В архітектурі одночасно існували стадіально різні явища (як і в художній культурі в цілому) — еkleктика і модерн в своєму ранньоромантичному і раціональному варіантах. Ці течії взаємодіяли між собою. <...> В результаті виникла велика кількість проміжних пам'яток, які з рівним успіхом можна віднести до різних течій, — модерну або еkleктики і включати або не включати в неокласику». Тобто, на початку ХХ ст. «одночасно існували» і модерн, і еkleктика, і жодної відчутної «боротьби» між ними не спостерігалось. Більш того: «В середині 1900-х — початку 1910-х років межі класицизації ясно прослідковуються у рамках віденської школи модерну: у проекті 22-го кварталу Відня Отто Вагнера, в неокласичній віллі Фейнхальс Й. Ольбріха, його ж павільйоні Австрії на виставці німецького Веркбунда, екстравагантному проекті хмарочоса Чикаго Трібьун А. Лооса тощо» [134].

«Стиль «модерн», що відповідав смакам і пристрастям середнього класу, піддавався критиці з боку неокласиків, які відстоювали ідеали античності і Ренесансу» [56]. Крім того, є біографічний факт швидкого «відходу» архітектора І. О. Фоміна з модерну в неокласицизм у 1904 р.: «До 1904 року Фомін виступає як представник модерну. У 1904 р. ранньоромантичний модерн засуджується вустами людини, що близько стоїть до Фоміна. У тому ж 1904 р. Фомін виступає зі статтею про московський класицизм і створює перший проект у стилі ампір. Можна сказати, що ранньоромантичний модерн звертається до теми ампіру тоді, коли сам відчуває кризу власної концепції і необхідність на щось спертися. Тут і з'являється ідея неоампірного особняка, чия художня обґрунтованість — у традиційності. Тоді саме звернення до ампіру можна розглядати як один з варіантів подолання кризи модерну на переломі від ранньоромантичного до раціонального. Програма «Мира искусства» виявилася надзвичайно доречною. Але у такому разі жодного іншого шляху, окрім стилізації, тут виникнути не може. Мета не у тому, щоб прийти до нової стильової системи, але в тому, щоб продовжити життя старої. Вирішення, формулу особняка задає ранньоромантичний модерн. Класика

лише підставляється у цю формулу, як підставляються конкретні числові значення в алгебраїчну формулу» [56].

А ось свідчення про провідну роль неоромантизму і переосмислення образу традиційного народного житла у ранній період розвитку модерну: «Як правило, будь-який стиль знаходить своє якнайповніше вираження в якомусь одному жанрі, що висувається на позиції провідного. Для ранньоромантичного модерну таким жанром, безумовно, є особняк. При цьому в концепції ранньоромантичного особняка в модерні відчутно проступає така складова, як актуалізація, переосмислення традиційного типу житла: досить пригадати роль фахверкового будинку у становленні західноєвропейського модерну» [134, 460].

Тобто модерн все ж шукав собі «опору» у певній більш ранній архітектурній традиції — і знаходив її в неокласиці, неороманіці, неоампірі та інших стилістиках, що історично склалися. Це і відбилося в реальній архітектурній практиці як наявність різних паралельних течій модерну в короткий період його існування в архітектурі Російської імперії (всього 10 років).

Неоромантичні пошуки альтернативи еклектиці (що розуміється у середовищі її критиків як «суміш різних стилів») велися, в основному, в галузі народної архітектури і середньовічних європейських стилів — романіки і готики. Цілком очевидно, що поступовий перехід до модерну в мистецтві й архітектурі Російської імперії пройшов через короткий період «протомодерну».

Ближче до 1910-их рр. почалися трансформації всіх неостилів ближче до стилістики модерну. Тобто зміни носили «повзучий» характер. Можливо, тепер модерн уявляється професійній архітектурній свідомості стилем, що склався. Але навряд чи він був таким в період свого поширення. Швидше, він був конгломератом різних спроб створення «нового стилю», що тісно перемішалися з передуючими йому еклектикою, неостиліями і подальшим раціоналізмом. Раціоналізм, що йде від цивільних інженерів, який деякі автори

вважали «боротьбою» з еклектикою, став виявлятися у рамках еклектики ще з 1830-х рр. До кінця ХІХ ст. він ще більше виявився в переході до раціональних планувальних рішень, у використанні нових будівельних матеріалів, конструкцій і технологій, як у рамках еклектики, так і у рамках модерну. Ремінісценції модерну, так само і ремінісценції неостилів, продовжувались у творчості архітекторів, що залишилися після революції 1917 р. в СРСР до кінця 1920-х рр.

У деяких сучасних дослідженнях стилізаторські прийоми модерну часто визнаються апіорі властивими йому: «...якщо модернізм в цілому декларує відкидання традиції (класичної філософії, мистецтва, типу виробничих стосунків), то модерн, навпаки, в програмному естетичному перетворенні світу пропонує творче освоєння традиції, гармонійне поєднання старого і нового, а його основний принцип — стилізація. Якщо модерн творить, не руйнуючи традицій, синтезуючи і оновлюючи їх, то авангард революційно пориває з минулим, будує заново» [483]. При цьому автор, який не є за фахом ні архітектором, ні мистецтвознавцем, не пише про те, що модерн тому і був названий «модерном», що він ставив своїм завданням створення нового стилю на основі протиставлення свого способу формоутворення еклектичному. Тим більше, якщо визнати той факт, що як в Європі, так і в Російській імперії існували елементи «антиеклектичного руху» і з'явилася низка висловлювань проти еклектики на сторінках архітектурного друку, то модерн ніяк не міг спочатку не бути руйнівником традицій і займатися «стилізацією» тієї ж еклектики, явну альтернативу якій він створював. Таким його зробили активно практикуючі архітектори, які здобули освіту за програмою, що затвердилася в архітектурних школах Європи, і до актуалізації модерну в 1900-і — 1910-і рр. працювали в еклектиці. Таким чином, твердження, що модерн «творить, не руйнуючи традицій» і «пропонує творче освоєння традиції, гармонійне поєднання старого і нового, а його основний принцип — стилізація» є необґрунтованими.

На основі вищевикладеного можна бачити, що особливого протиріччя між еkleктикою і модерном, а тим більше, гострої боротьби між ними в реальній архітектурній практиці Російської імперії не спостерігалось. Полістилізм 1880-х — 1890-х рр., розрахований на певні історико-культурні асоціації, цілком збігався з художньою доктриною символізму — створювати образи, що викликають певний емоційний стан глядача. Так, якоюсь культурою бароко. Еkleктика і модерн швидко заповнили вулиці великих міст імперії контрастною різноманітністю художніх образів. Скульптура, що розташовувалася на фасадах, наочно втілювала образи-символи, в яких, як і в літературі, виявилось передчуття рокових подій нового століття, що настає.

Висловлювання про модерн як «дволикого Януса» з'явилися тому, що він одночасно дивився і в минуле, і в майбутнє. Зв'язок модерну з минулим втілювався через присутність у ньому історичних стильових ремінісценцій, а зв'язок з майбутнім — через використання новітніх конструкцій і матеріалів. «Історичність» модерну якраз і стала тим ґрунтом, на якому побудувалися його органічні зв'язки з попередньою за часом еkleктикою.

На схемі (Рис. 5.29) показаний характер впливів ідеологій неоромантизму і раціоналізму на процес стилістичних пошуків межі ХІХ — ХХ століть.

Поява теорії модерну і під її впливом — модернізованих неостилів була реакцією на кризу еkleктики ХІХ ст., що виявилася до 1860-х рр. З іншого боку, неостилі підпадали під вплив будівельної інженерії, що розвивалася і вимагала більш раціональних функціональних і конструктивних вирішень. Поява культурної течії неоромантизму і початок теорії архітектурного раціоналізму ХХ ст. зумовили розпад модерну на низку течій, частина з яких була пов'язана з попередніми течіями еkleктики і неостилів, а інша частина — з національно-романтичними і раціоналістичними течіями. У результаті модерн не склався як єдиний стиль, а найбільш активна раціоналістична складова архітектури дала початок течіям модернізму ХХ ст.

Рідство модерну та еkleктики підтверджується пропорційним аналізом фасадів споруд, які будувалися на межі XIX – XX століть, який робився за допомогою спільних композиційних засобів, які вивчалися в ті часи в архітектурній школі (Рис. 5.30 – 5.32).

Розвиток еkleктики не завершується початком XX-го ст., а має продовження аж до нашого часу, але дослідження цих процесів виходить за рамки цієї роботи.

## **5.9. Виявлення основних історично сформованих принципів і прийомів еkleктики як творчого підходу в архітектурі**

Всі розглянуті вище приклади еkleктичного підходу в архітектурі, що проявилися на протязі XV – XIX століть можна звести до кількох основних принципів і прийомів:

**1. Принцип переробки та застосування архітектурних форм, здобутих в результаті археологічних досліджень,** в інших історичних умовах для вирішення нових (часто – програмних) завдань. Він обумовлений актуальними культурними змінами, що спонукають певні соціальні кола потурбуватися питаннями створення нового архітектурного мови, за допомогою якого стане можливим вирішення певних образних завдань в рамках нової культурної парадигми. На основі цього принципу, за умови його існування досить тривалий час, може скластися новий стиль. Прикладом може служити архітектура Італії (період складання стилю ренесанс, 1420-і – 1570-і рр.). Починається цей процес зазвичай з використання прямих архітектурних цитат, які аплікативно накладаються на старі архітектурні споруди в процесі їх реконструкції. Поступово із засобу зовнішнього овормлення фасаду елементи історичного стилю, перетворюються в більш активні композиційні засоби роботи з архітектурною формою, які беруть участь у створенні її масштабу і масштабності, у формуванні всього обсягу споруди як закінченого архітектурного цілого. Приклад: вілла Ротонда у Віченці. Арх. А. Палладіо, (1567 – 1605 рр. (Рис. 5.33 / 1, 1-а).



**2. Принцип художньої стилізації** елементів готики, східних і ін. національних стилів на тлі домінування класицизму. Тут, в основному, застосовувалися базові композиційні схеми класицизму, бароко, в церковній архітектурі – традиційні візантійські хрестово-купольні схеми

Приклади:

1).«Китайське селище» в Царському Селі. Арх. В. Неєлов, А Рінальдї, Ч. Камерон, 1780-і рр. (Рис. 5.33 / 2).

2).Комплекс споруд заміської резиденції Катерини II Царицино (арх. В. І. Баженов, М. Ф. Казаков, 1770-і рр. (Рис. 5.33 / 3).

**3. Археологічний принцип**, заснований на точному копіюванні каталогізованих стильових форм (цілих споруд або архітектурних елементів, запозичених з відомих історичних споруд).

Приклади:

1).Точна повнорозмірна копія Парфенону в Нашвіллі (шхат Теннесі, США). Була побудована в 1897 р. до міжнародної виставки з нагоди століття входу Теннесі до складу Сполучених Штатів (Рис. 5.33 / 4).

2).Особняк А.Г. Тарасова на Спирідонівці в Москві, 1909 – 1912 рр. (копіювання фасадів палацо Тьене в Виченці, арх. А. Палладіо). Арх. І. В. Жолтовський за участі І. І. Нівінського, Є Є. Лансере, В.П. Трофімова, 1909 – 1912 рр. (Рис. 5.33 / 5).

**4. Принцип «ревівалс»** - відтворення, відновлення стильових форм минулих епох в нову епоху при відбудові будь-якого утраченого архітектурного об'єкту.

Приклад:

реновація замку Кройценштайн в 17 км від Відня, сел. Леобендорф. У XVII ст. під час 30-ти річної війни замок був підірваний і простояв в руїнах до кінця XIX століття. У 1874 р. меценат Йоганн Вильчек придбав руїни замку і витратив на його відновлення 33 роки. Ця споруда - симбіоз елементів, узятих з різних часів. Старі стіни і структури були включені в план нового замку, при

цьому в єдину форму споруди склалися елементи, знайдені в різних частинах Європи та завезені в Австрію (Рис. 5.34 / 6).

**5. Принцип копіювання** (відтворення) стильових форм минулих часів, застосований для нових побудов.

Приклади:

1). Собор Успіння Пресвятої діви Марії в Харкові. Арх. Б.Г. Міхаловський, 1887 – 1892 рр., побудований у формах цегляної готики (Рис. 5.34 / 7).

2). Науенська брама у Потсдамі (1755), побудований у формах німецької неоготики (Рис. 5.34 / 8).

**6. Принцип запозичення і змішання елементів різних історичних стилів в одній будівлі.** Найчастіше це був цілком свідомий художній прийом, який мав знаковий характер.

Приклади:

1) палац генерал-губернатора Новоросійського краю графа М.С. Воронцова в Алупці – частина його об'ємів, що орієнтована на гористу місцевість (північ), була вирішена в стилістиці англійської неоготики. Інша частина, орієнтована в бік Чорного моря (південь), була вирішена в формах мавританського стилю. В рішеннях інтер'єрів присутні також «китайський» та інші стилі;

2) особняк архітектора О.М. Бекетова в Харькові, 1900 р. Врішенні фасадів застосовано негрецький стиль епохи Пізньої Класики у сполученні з елементами ренесансу. Це сполучення, очевидно, було вибране на знак, що відповідає характеру професії його власника. В рішеннях інтер'єрів застосовано різні історичні стилі. Кабінет вирішено в стилі англійської готики, музичний зал – в стилі бароко їдальню – в «російському» стилі.

3) замок Нойшванштайн в Баварії, 1860-і – 1870-і рр. Рішення фасадів виконано у неороманському стилі. Будівництво почалося у 1869 р. під керівництвом мюнхенського художника Крістіана Янка та архітектора Едуарда Ріделя. Також вважається, що цей замок є особистим творінням короля Людвіга II, так як він приймав безпосередню участь у розробці кожного креслення [485]. Для оформлення внутрішніх приміщень застосовано

английську неоготику, неовизантійський стиль, неорококо. В іншому замку – Хоеншвангау, побудованому у тієї ж місцевості батьком Людвіга II для оформлення інтер'єрів застосовано форми готики, необароко, неовизантійського стилю, неорококо. В архітектурному рішенні замку Ліндерхоф застосовано стильові форми неоренесансу (Рис. 5.34. / 9, 9-а).

### **7. Принцип інтерпретації первинного історичного стилю в ансамблі в процесі його подальшого розширення (добудови нових об'єктів).**

Приклади:

- 1). будинок Історичного музею в ансамблі Червоної площі у Москві. Арх. В. О. Шервуд, 1875 – 1883 рр. (Рис. 5.34 / 10).
- 2). будинок Верхніх торговельних рядів в ансамблі Червоної площі у Москві. Арх. О. М. Померанцев за участі арх. П. П. Щьокотова, інж. В. Г. Шухов, О.Ф. Лолейт, 1890-і рр. (Рис. 5.34 / 11).

### **8. Прийом змінення стилістики побудови в процесі її будування.**

Приклади:

- 1) собор Св. Вітта у Празі (в нього архітектурі в процесі будування послідовно було застосовано три стилістики: романську, готичну, барочну (Рис. 5.35 / 12);
- 2) собор Св. Петра в Римі (в його архітектурі застосовано стилістики ренесансу та бароко (Рис. 5.35 / 13).

### **9. Прийом суміщення еклектичних рішень з елементами модерну.**

Приклади:

- 1) колишній дохідний будинок купця Аладьїна на вул. Сумській № 44 в м. Харкові. Арх. Ю.С. Цауне, 1912 р. (Рис. 5.35 / 14);
- 2) фрагмент фасаду будинку по вул. Алчевських № 23 в м. Харкові (Рис. 5.35 / 15).

### **10. Прийом стилізації різноманітних неостилістичних рішень в «дусі модерну» (згідно до художньо-формотворчих принципів модерну, які відобразилися на його іконографічних рисах).**

Приклади:

1) будинок Харківського Художнього училища (нині – один з корпусів ХДАДМ). Арх. К. М. Жуков, 1913 р. (Рис. 5.35 / 16).

2) будинок колишнього Єпархіального готелю на вул. полтавський Шлях в Харкові. Арх. В. М. Покровський, 1913 р. (Рис. 5.35 / 17).

### ***Висновки до розділу 5***

1. Романтичні тенденції в архітектурі Російської імперії, так само, як і в європейській, проявилися в період апогею класицизму, час панування якого прийшовся на кінець XVIII – початок XIX століття. Завдяки європейським поглядам правлячих осіб, інтерес до середньовічної європейської архітектури закріпився і тривав аж до революції 1917 року. На поступові зміни стилістики російської архітектури впливали матеріально-технічні умови, що швидко змінювалися, особливості світовідчуття епохи, соціально-естетичні та етичні цінності тих часів, а також іноземні культурні впливи.

2. Складність та неоднозначність архітектури еkleктики XIX століття в Російській імперії була зумовлена швидкими соціально-економічними та ментальними змінами, що почалися після перемоги над Наполеоном. Ідеологічний базис її становило загальноєвропейська культурна течія романтизму, яка ґрунтувалося на індивідуалізмі свідомості, історизмі і образно-асоціативному характері мислення, уявленні про світ як історичний процес і про активну перетворюючу роль людини в ньому

До початку 1830-х років в архітектурі панували класицистичні прийоми формоутворення, широко вживалися типізовані композиційні схеми стали скоувати творчі можливості архітекторів, багато з яких навчалися або проходили стажування за кордоном. Після кризи класицизму вплив естетики романтизму в Російській імперії продовжився, і еkleктика проявилася вже як домінуючий творчий метод вибору стилістики з накопиченого історичного арсеналу. Тепер найчастіше вибір того чи іншого стилю робився відповідно до функції будівлі та виражав її мовою архітектурного стилю-прототипу. Мало

місце також і змішання елементів декількох стилів в одній будівлі, але найчастіше це перетворювалося в свідомий художній прийом.

Естетичні цінності Миколаївської епохи були пов'язані, перш за все, з національно-патріотичним і економічним підйомом, з актуальними ідеями суспільно-корисної діяльності, в яку природним чином включалася і архітектурно-художня сфера. У ХІХ столітті в Російській імперії відбулося перше широке звернення культури до своєї національної спадщини. Це було суцільною відміною від країн Західної Європи, де подібне звернення відбулося значно раніше.

3. В 1830і – 1850-і роки відбулося становлення еклектичного методу в архітектурі, активно підтримане системою освіти. Архітектурно-художня школа швидко перебудовувалася відповідно до нових вимог соціального замовлення. Нова програма ставила за мету, в основному, підготовку архітекторів-художників широкого профілю, здатних працювати в різних архітектурних стилях. Дуже велика увага приділялася історико-архітектурній та мистецькій підготовкам учнів. Під впливом загальноєвропейських тенденцій архітектори стали освоювати весь напрацьований історичної архітектурної практикою арсенал художніх засобів. Їх увага стала більш концентруватися не на емоційно-образній, як в ХVІІІ-му столітті, а на історико-культурній та духовно-світоглядній складових архітектури.

Складність і багатогранність всіх складових соціального життя відбивалися в процесах вибору стилю як виразної художньої мови. Для кожної з цих сторично сформованих мов було знайдено свою сферу застосування. Різні ідеали, як громадські, так і приватні виливалися в досить зрозумілі вільному спостеріначеві архітектурні образи. Архітектура «багатостилля» ХІХ-го століття відбила собою все розмаїття співіснуючих в суспільстві світоглядів і задовольняла бажання кожного (досить заможного) індивіда висловити свою життєву позицію в архітектурній формі через образну мову стилю. Композиційна єдність в просторі міста, де поряд одне з одною знаходилися різностильові будівлі, забезпечувалася призначенням і

розташуванням архітектурних домінант та погодженням пропорційних побудов фасадів та об'ємів.

4. У столичних містах (Санкт-Петербурзі і Москві) стильові течії, яких склалося всього біля 20-ти, змінювали одне одного одного на протязі 1830-х – 1910-х років. У провінції вони співіснували набагато тісніше накладаючись одне на одне. Близьке за часом поширення різних стильових течій еkleктики і досить часта присутність в міській забудові стоячих поруч різностильових будівель послужили причиною того, що саме цей період був названий періодом еkleктики. В міру наростання безлічі різностильової забудови у великих містах з 1860-х років еkleктика стала асоціюватися з «безпринциповим змішанням стилів», розгорнулася її критика на сторінках періодичних видань. З тих пір стосовно до нових типів будівель стали ширше використовуватися більш чисті неостилі. Кожному з них надавався особливий сенс і в них історичні прототипи досить рідко відтворювалися буквально, тому що змінилося функціональне наповнення будівель, значно зросла їх поверховість, стали все активніше застосовуватися сучасні будівельні матеріали і технології.

5. Російсько-візантійський», «російський» і «неоросійський» стилі – це різні стильові течії. «Російсько-візантійський» стиль був створений за наказом Миколи I в 1830-і роки архітектором К.А. Тоном. У ньому поєднувалися різночасові елементи національного зодчества допетрівської епохи, що відносяться до різних регіональних шкіл. Археологічний «російський стиль» створювався під керівництвом Нового директора Московського Палацового училища Ф. Ф. Ріхтера в 1842 – 1866 роках на основі досліджень і обмірів пам'ятників московського зодчества XVII-го століття. Поняття «неоросійський» або «Новоросійський» стиль з'явилося в 1900-і роки. Він був створений в абрамцевського гуртку художниками В.М. Васнецовим, В.Д. Поленовим і Е.Д. Поленовою як синтез різних елементів національної архітектури, запозичених з різних регіональних шкіл і скомбінованих на

основі методу художньої «стилізації», за своїм характером вже наближеної до іконографії модерну.

6. Перші з'їзди російських зодчих (1842 – 1845 роки) вже стали акцентувати увагу на тому, що техніка і конструкція повинні служити джерелом художніх форм. Після появи професії цивільного інженера в еkleктиці все більше став проявлятися вплив раціоналізму. У 1910-і роки з'явилися будівлі, архітектурні рішення яких базувалися на виявленні структури залізобетонного каркасу, в архітектурних рішеннях фасадів застосовувалися великі засклені поверхні, а стильові елементи значно спрощувалися або геометризувалися, їх кількість значно зменшилася. Нова раціоналістична естетика, що народжувалася в цей час, стала осмислюватися як альтернатива еkleктиці.

7. На межі XIX – XX століть в Російській імперії проявилось одночасно кілька ментальних тенденцій, спостерігалось співіснування різних альтернативних архітектурних течій, кожне з яких мало свою ідеологію і свої «родоначальників», а модерн, який прийшов з Європи, єдиної теоретичної доктрини не мав і тому був неспроможний повноцінно з ними боротися. З одного боку, модерн у своїй початковій теорії проголошував боротьбу з еkleктикою, а з іншого (в проектній практиці) – постійно мали місце їх перетини, тому що робота в формах модерну була серед архітекторів Російської імперії лише наслідувальною модою, яка поширилася серед них завдяки участі в міжнародних виставках і розповсюдженню архітектурних видань. Елементи модерну досить часто використовувалися архітекторами поряд з елементами еkleктичних стилів, об'єднуючись з ними в межах фасаду однієї будівлі. Процес архітектурної освіти будувався на методиці навчання роботі в різних стилях і манерах, тому архітектори засвоювали «стиль модерн» еkleктичним методом – як ще один додатковий стиль, який мав характерні зовнішньо-формальні ознаки. Прототипи рішень вибиралися ними зі спеціальних каталогів, багатой на зразки енциклопедії Г. В. Барановського та численних іноземних видань. Характерним було те, що у професійному

архітектурному середовищі Російської імперії швидше практикувалася боротьба з модерном, ніж з еkleктикою – його називали «декадансом», тобто «занепадом», а в умовах конкурсних проектів часто розглядалася небажаність застосування цієї стилістики. Паралельно з течіями модерну тривали і течії еkleктики, які склалися раніше, часто використовувалися художні прийоми стилізації нестилістичних форм «в дусі модерну».

8. Узагальнення вивчених даних показало, що в розвитку еkleктики в Російській імперії можна виділити кілька етапів, які укладаються в наступні часові відрізки:

– в 1770-і – 1830-і роки на тлі класицизму стали з'являтися елементи, які свідчили про розвиток романтичного напрямку «російської готики». Для архітектури цього періоду, яка ще зберігала деякі риси бароко і рококо, було характерним прагнення до створення театралізованого архітектурного середовища з використанням «живих картин» і просторових сценаріїв руху. Для впровадження нових архітектурних віянь запрошувалися іноземні архітектори. В творах деяких російських архітекторів-класицистів досить швидко проявилися риси наслідування їх творів;

– в 1830-і – 1850-і роки відбувалося формування основних напрямків еkleктики і одночасно відбулося поширення першої хвилі неокласицизму, який продовжував колишню традицію, але набував характерні риси нової епохи – епохи еkleктики. Раціональне начало в архітектурі стало проявлятися вже з 1830-х років, а надалі поширилося створення досить жорстких, але не класицистичних за своїм характером функціональних схем для нових типів громадських будівель (в цьому також відбилося успадкування композиційних прийомів класицизму). Стали застосовуватися металеві конструкції для перекриття великих прольотів громадських споруд. Далі здійснювалося перетворення цих схем в більш гнучкі і різноманітні. Замість колишніх типізованих і жорстких планувальних рішень еkleктика XIX-го століття запропонувала принцип «складання» плану з набору локальних планувальних



елементів на основі створення базової функціональної схеми об'єкту, що проектується;

– в 1860-і – 1870-і роки відбувався розвиток різноманітних напрямків і течій еkleктики, в процесі появи безлічі нових типів великих громадських і житлових будівель був здійснений перехід до застосування більш чистих неостилей і «цегляного стилю». У професійному архітектурному середовищі пролунали перші критичні висловлювання на адресу еkleктики як стильового змішання;

– наприкінці 1870-х – у 1890-і роки на тлі промислової революції і нових соціально-економічних чинників в архітектурі посилювалося раціональне начало, стали впроваджуватися нові конструктивні рішення та матеріали. Це сприяло активізації критики еkleктизму як сталого у той час методу архітектурного формоутворення і широкій популяризації ідей «раціональної архітектури»;

– в 1890-і – 1900-і роки проявилася проміжна стилістика «еклектичного модерну», яка поширилася частково і на 1910-і роки. Особливо це явище було характерним для великих провінційних міст. На рубежі XIX – XX століть відзначається більш активний вплив ідей раціональної архітектури на сферу архітектурної практики. Посилена увага стала приділятися впровадженню в архітектуру інженерно-технічних і конструктивних нововведень;

– 1905 – 1907 роки відзначаються появою другої хвилі неокласицизму та інших неостилів, спостерігаються їх перетини зі стилістикою модерну, яка проникала з Європи у якості проектних зразків, що публікувалися у численних виданнях. Це призвело до появи модернізованих стилізацій неостилів, що широко застосовувалися в той час. Крім того, в усіх архітектурних течіях досить яскраво почали виявлятися зовнішні риси раціоналізму, фасади швидко звільнялися від «надлишку» – декоративних та архітектурно-стильових елементів.

**Витоки і характер проявів еkleктичних підходів  
в архітектурі Російської імперії (1770-ті рр. — початок  
ХІХ ст.)**

З другої половини ХVІІІ ст. російська архітектура вже стала розвиватися в межах загальноєвропейської культурної парадигми, при цьому все ж зберігаючи національну своєрідність

Елементи еkleктики з'явилися в архітектурі Російської імперії вже з 1740-х рр. в руслі романтичних течій «шинуазрі» і «російської готики». Це відбувалося на тлі загальноєвропейських проторомантичних віянь, що йшли від епохи рококо і зробили вплив на всі сфери творчої діяльності: літературу, живопис, графіку. Крім «китайського стилю», що відтворював зображення, взяті з колекційних гравюр імператриці, в парку Царського села будувалися малі споруди в єгипетському, романському, палладіанському, елліністично-римському, «арабському», «турецькому» стилях

Також в цей період на смисловий ряд архітектури вплинула герметична доктрина масонства. Особливо це помітно в творчості В.І. Баженова, який входив в герметичного кола Н.І. Новікова

Сфери застосування класики і готики вже з 1770-х рр. були розділені. Неоготичні мотиви застосовувалися, в основному, в садибних будівлях. Наприклад, садиба фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайського в с. Вишеньки на Україні, (1780 р., автори - ймовірно В.І. Баженов та його учень М. Мосціпанов) була побудована в дусі романтичного класицизму із застосуванням декоративних елементів, взятих з середньовічної архітектури



Садиба фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайського в с. Вишеньки на Україні. Арх. ймов. В.І. Баженов, М. Мосціпанов, 1780 р. (<http://obcn.ru/?p=1540>)

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

339



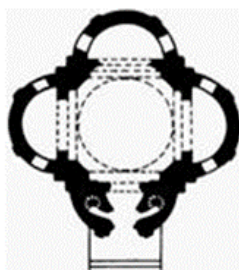
Будівлі в «китайському стилі» в Царському Селі. Арх. брати І. та В. Неслови, А. Рінальдї, Ч. Камерон, В. Стасов, 1770-і - 1820-і рр.

(<https://www.pinterest.com/pin/551831760586424073/>)

(<http://ros-kolokol.ru/poeziya/gde-muzy-pritavshis-zhdut.html>)

Альбом М. Дарлі та Г. Едвардса. «A new book of Chinese designs» («Нова книга китайських проєктів»), 1754 г. – одне з ранніх та найбільш значних видань, яке містить підбірку з 116 сторінок архітектурних проєктів будівель, павільонів, міблів, малюнків, орнаментів у «китайському стилі»

([http://tzer.ru/science/research/creating\\_summer-house](http://tzer.ru/science/research/creating_summer-house))



Вежа-руїна в Царському Селі.  
Арх. Ю. М. Фельтен, 1771 р.

(<https://ekskursii-peterburg.ru/ekskursia-pushkin-licej-paritetplus.aspx>)

Церква на честь Різдва св. Іоанна Предтечі (Чесменська) в Санкт-Петербурзі, 1777-1780 рр.  
Архіт. Ю. М. Фельтен. Загальний вигляд, план

(<https://architectstyle.livejournal.com/310975.html>)

Рис. 5.2

Розділ 5  
**Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
 Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть**



Палац Г.О. Потьомкіна-Таврійського в Островках на Неві, 1784 – 1786 рр. – «архітектурний гібрид», в якому було поєднано «усе, що подобається» - готичні та турецькі мотиви. Арх. І.Є. Старов

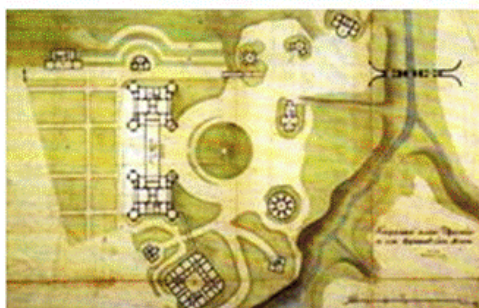
(<http://zverlin.slovobus.ru/pls/ostrovki.htm>)

Садиба фельдмаршала П.І. Румянцева-Задунайського в с. Вишеньки. Арх. ймовірно В.І. Баженов і М. Мосціпанов, 1780-ті рр.

(<http://ukrainaincognita.com/en/node/1892>)



**АРХІТЕКТУРНІ РІШЕННЯ КОМПЛЕКСУ ЗАМІСЬКОЇ РЕЗИДЕНЦІЇ «ЦАРИЦИНО» ПІД МОСКВОЮ - СИНТЕЗ ЕЛЕМЕНТІВ ГОТИКИ, КЛАСИЦИЗМУ І РОСІЙСЬКОГО БАРОКО**



«Фігурні ворота» в палацово-парковому ансамблі «Царицино» під Москвою. Арх. В.І. Баженов, 1770-і рр.

([https://www.msk-guide.ru/page\\_21240.htm](https://www.msk-guide.ru/page_21240.htm))



«Будівля в селі Царицині поблизу Москви». Фіксаційний план і фасад головного корпусу. Арх. М.Ф. Казаков, 1786 р.

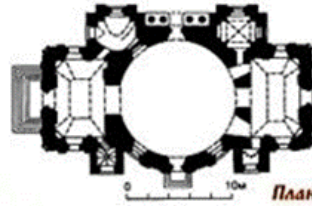
(<https://spratto.livejournal.com/15463.html>)

Рис. 5.3

Розділ 5  
Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
Російської імперії кінця XVIII - початку ХХ століть

341

«РОСІЙСЬКА ГОТИКА» 1770-х - 1780-х рр.



Спасо-Преображенська церква в с. Велика Топаль Брянської області (в колишній садибі П. А. Румянцева-Задунайського, 1780 р.). Архітектор невідомий

[http://www.krav32.ru/klinzovskiy001\\_01.html](http://www.krav32.ru/klinzovskiy001_01.html)

Бічні ворота в садибу Михалкове. Арх. В.І. Баженов, 1780 - 1784 рр.

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Mikhalkovo\\_Estate\\_Moscow\\_img03.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Mikhalkovo_Estate_Moscow_img03.jpg)



Вежі в парку садиби П. Паніна «Михалкове». Арх. В.І. Баженов, 1780—1784 рр.

<http://townevolution.ru/books/item/f00/s00/z00000034/st005.shtml>



Церква в селі Знам'янка Тамбовської губ. Арх. В.І. Баженов, 1784 р.

<https://drevo.info.ru/articles/5343.html>

Церква Володимирської ікони Божої Матері в с. Биково Роменського р-ну Московської обл. Проект фасаду і реалізація. Арх. ймов. В.І. Баженов, 1789 р.

[https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:BykovoChurch\\_P08.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:BykovoChurch_P08.jpg)

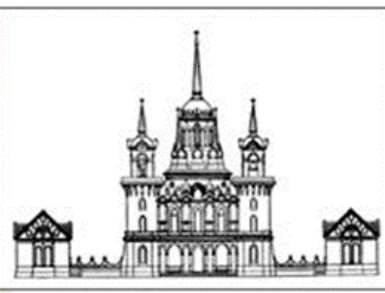
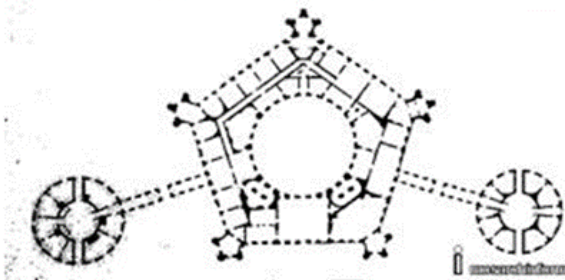


Рис. 5.4

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

342



У творах М.Ф. Казакова середньовічні форми часто накладалися на ренесансні за своєю суттю об'ємно-просторові композиції

Петровський Шляховий палац під Москвою. Арх. М.Ф. Казаков, 1776 - 1789 рр. Сучасний макет

<https://works.doklad.ru/view/lcvTL0hFGII.html>

Проект палацу в с. Коньково. Варіант головного фасаду, варіант плану. Арх. М. Ф. Казаков, 1793 р.

[http://nekrasovkalibrary.blogspot.com/2013/09/?&tpwf\\_mode=main](http://nekrasovkalibrary.blogspot.com/2013/09/?&tpwf_mode=main)

Палац Павла I в Гатчині, побудований із застосуванням класицистичних та ренесансних форм за рішенням Катерини II, було вирішено в класицистичних та ренесансних формах.

Арх. А. Рінальдї, 1766 - 1781 рр.

<https://oblast47.ru/places/info/gatchina-palace/>  
<https://eho-2013.livejournal.com/230056.html>

Рис. 5.5



Остаточний перехід від класицизму до предромантизму в архітектурі стався під час правління Павла I (1796 - 1801), який, ще будучи спадкоємцем престолу, неодноразово бував в Європі і спостерігав на власні очі романтичні віяння, які втілювалися в архітектурних рішеннях

«... Коли ж великий князь став імператором, він, в свою чергу, доклав великих зусиль, щоб його споруди «заговорили» на абсолютно іншій мові, ніж та, яку використовували єкатерининські зодчі» (Швидковскій Д.О. Архітектурна доля Павла I // «Проект Класика», 16.12.2001)

«Готичний стиль» при Павлі I отримав новий імпульс у зв'язку з популяризацією ідеалів середньовічного лицарства

Рішення Михайлівського замку уподобнювалося космогонічній моделі Всесвіту, також була присутня готична тема «лицарства», простежувався зв'язок з масонським рухом. В процесі проектування, яке тривало майже 12 років, Павел звертався до різних архітектурних зразків, побачених ним під час закордонної подорожі 1781-1782 рр. Будівництво було закінчено в 1800 р.

На початку XIX ст. в межах ампіру був в моді «Єгиптизуючий стиль»

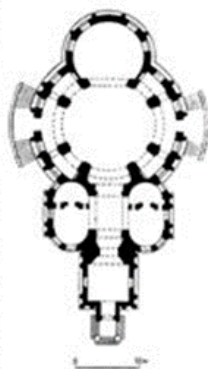
«Єгиптизуючий стиль» з елементами неогрецького і романського. Проект мавзолею Павла I в Павловську. Арх. А.Захаров, 1802 р. Нездійснений проект

(<http://www.wikiwand.com/ru/>)

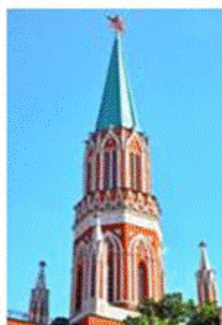
Рис. 5.6

Розділ 5  
Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

344



с. Пашин.



У 1803 р з'явилося видання І. Лема «Нарис древніх і нинішніх часів різномірних будівель». Стали з'являтися утвори будівель, виконаних в різних стилях (готичному, китайському, американському та ін.). Цими виданнями була відкрита перспектива для розповсюдження архітектурного історизму середини XIX ст.

У 1806 р. в Московському Кремлі з елементами готики була побудована Никольська вежа (арх. А.І. Руске). У 1808 р. почалося будівництво Катерининської церкви Вознесенського монастиря в Московському Кремлі (арх. К.І. Россі), в 1812 - 1815 рр. була побудована церква Миколая Чудотворця в селі Цареві (арх. І.Є. Єготов)

«Єгипетський міст» через р. Фонтанку. Інженери Г.Третер і В. Христианович, 1825-1826 рр. Гравюра 1834 р.

(<https://tunnel.ru/post-6-sentyakrya-kalendar-istorii>)

Катерининська церква Вознесенського монастиря в Московському Кремлі. Арх. К.І. Россі, 1808 - 1817 рр.

(<https://nasha-canada.livejournal.com/993185.html>)

Церква Миколая Чудотворця в с. Цареві. Арх. І.Є. Єготов, 1812-1815 рр.

(<https://arch-heritage.livejournal.com/609075.html>)

Никольська вежа Московського Кремля, Арх. А.І. Руске, 1806 р.

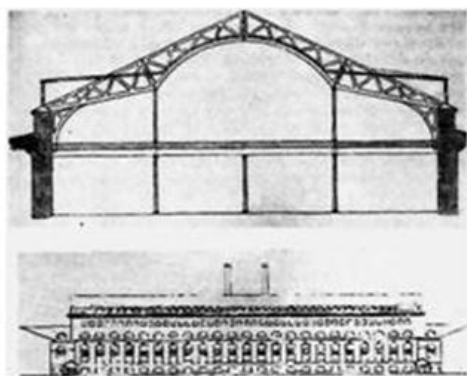
([https://moscowchronology.ru/Nikolskaya\\_bashnya.html](https://moscowchronology.ru/Nikolskaya_bashnya.html))

Рис. 5.7

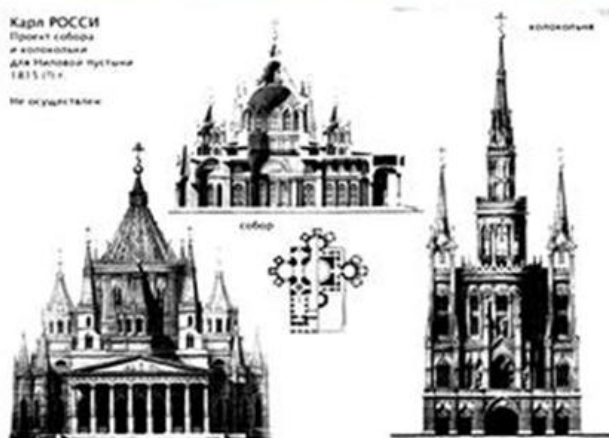


Розділ 5  
Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

345



Карл РОССІ  
Проект собора  
і колокольнік  
для Нілової пустелі  
1815 (17) г.  
Не окупантський



Металеві конструкції в архітектурі промислових будівель Російської імперії з'явилися ще на початку 1810-х рр.

Будівля льонопрядильної Олександрівської мануфактури в Петербурзі. Поперечний розріз і фасад. Проект 1812 р., інж. А.Я. Вільсон

Після перемоги над Наполеоном посилювалися патріотичні настрої. У проекті післяпожежної реконструкції московського Кремля І. Єгоров, А. Бакар'єв, І. Мироновський використовували давньоруські форми. Стала зароджуватися ідея «російського стилю»

Проект села Глазове під Павлівськом.  
Арх. К.І. Россі, 1815 р.

(<https://religiondocbox.com/Christianity/77132956-Multivalent-russian-medievalism-old-russia-through-new-eyes.html>)

Проект собору і дзвіниці для Нілової пустелі.

Поєднання готичних, російських і класицистичних форм.

Арх. К.І. Россі, 1815 р. Фото з книги

«Російський будиночок» в Олександрівській російській колонії поблизу Потсдаму (Побудований за проектом Арх. К.І. Россі, створеним в 1815 р. для Павловська)

(<https://eurokurort.by/?city=Potsdam>)

Рис. 5.8

Розділ 5  
**Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
 Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть**

346



Проект готичного або Левого павільйону з огорожею в Єкатерингофі. Фасад, варіант. Креслення О. Монферрана, 1820-і рр.

(<https://spbhi.ru/lichnosti/arhitektory/monferran.html>)

Проект розважального вокзалу в Єкатерингофі. Креслення О. Монферрана, 1823 р.

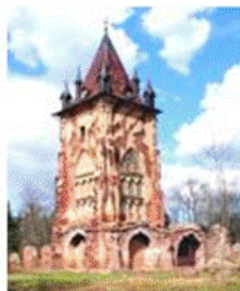
(<https://monferran.jimdo.com>)

«Російський шинок» в Єкатерингофі. Арх. О. Монферран, 1825 р.

(<http://u3a.ifmo.ru/ulovit-i-pochuv-stvovat-iskrennost-stariyi.htm>)



Псевдоготика стала набувати семантичного змісту. У 1830-і - 1840-і рр. «готичний» напрям проявився в творчості А. Менеласа, О. Брюллова, М. Бенуа, М. Биковського. У період царювань Олександра І і Миколая І тривало використання стилістичних мотивів середньовічної європейської архітектури як в комплексах заміських імператорських резиденцій, так і дворянських садиб. Мода на «стиль руїн» прийшла від французького живопису XVII-го ст.



«Шапель» в Царському Селі. Арх. А.А. Менелас, 1825 - 1828 рр.

Будівля Арсеналу на території Олександрівського Палацу в Царському Селі. Арх. А.А. Менелас, А.А. Тон, 1819 - 1834 рр. (його прототип - англійський замок Шрубс Хілл). (<https://pushkin.ru/encycl/parks/arsenal.html> <https://dic.academic.ru/dic.nsf/rwiki/94736>)

Рис. 5.9

Розділ 5  
Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
Російської імперії кінця XVIII - початку ХХ століть

347



Дж. Кваренгі. Павільон-руїна у в парку графа О. А. Безбородко в Палюстрові, 1791 р. Суміщення античних та середньовічних форм

(<http://www.archplatforma.ru/index.php?act=1&rwid=3682>)

1830-і - 1840-і роки

Найважливішою віхою в розвитку «національного стилю» став вступ на престол в 1825 р. імператора Миколая I. Після повстання декабристів захоплення національною традицією незабаром стало поширюватися на всю сферу російської культури. Далі стали створюватися нові типи будівель, характерні для епохи зародження промислового капіталізму, де «готична тема» набула нового звучання. Архітектурні рішення орієнтувалися як на типовий «масовий смак», так і на індивідуальний смак замовників з шарів купецтва і буржуазії. Будівельна інженерія, що активно розвивалася, стала справляти безпосередній вплив на архітектуру. З'явилися перші видання увражів за обмірами історичних будівель і архітектурні енциклопедії, які відкрили людям світ різноманітних стилів минулого. У містах були утворені самостійні будівельні комісії, зростала будівельна активність приватних осіб.



Миколаївський палац в Кремлі в формах «Казаковського класицизму» (надбудова колишнього Архієрейського будинку третім дерев'яним поверхом, який пізніше був замінений кам'яним). Споруда 1832-1834 рр., Арх. І.І. Рерберг), реконструкція арх. М.О. Шохіна

([http://retomap.ru/show\\_pid.php?pid=35048](http://retomap.ru/show_pid.php?pid=35048))



З 1830-х рр. в Російській імперії почалася переорієнтація архітектури з Олександрівського ампіру на романтизм. Різноманіття форм стало вважатися ознакою краси, здатної доставити максимум задоволення окові глядача. У ці роки почалася творча діяльність архітектора А.І. Штакеншнейдера, який у 1840-і - 1860-і рр. будував в Петербурзі та інших містах імперії палаци, павільйони та церкви, застосовуючи форми різних західноєвропейських стилів

Рис. 5.10

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

348



Нове поживлення «готичного смаку» - споруда головної будівлі садиби Фалль під Ревелем для графа А.Х. Бенкендорфа в вигляді середньовічного замку  
Арх. А.І. Штакеншнейдер, початок 1830-х рр. Гравюра 1850-х рр. і фрагмент сучасного вигляду

[https://www.puhkuseestis.ee/mru?action=vaatamisvaarsused&siightseeing\\_id=1076](https://www.puhkuseestis.ee/mru?action=vaatamisvaarsused&siightseeing_id=1076)

Царицин павільйон в Петергофі.  
Арх. А.І. Штакеншнейдер, 1840-і рр.

<https://design.wikireading.ru/8623>

«Власна дача» спадкоємця-цесаревича в Старому Петергофі.  
Арх. А.І. Штакеншнейдер, 1843-1850 рр.

<https://design.wikireading.ru/8623>



До кінця царювання Миколая I московська архітектура стала переважно еkleктичною. На розвиток архітектурної еkleктики вплинула також течія реалізму в літературі і мистецтві, розвиток археології, поява поняття «пам'ятка архітектури» на тлі розгортання натурних досліджень античних руїн в Італії. У сфері приватної практики будівництва посилювалися демократичні настрої і романтичні віяння, що виразилося в прагненні до історичних ремінісценцій, пов'язаних з відтворенням архітектурних форм, побачених в подорожах по Німеччині, Англії, Італії та по інших країнах Європи.

В архітектурі намітився плавний поворот від ампірних форм до готичних, від великих палаців до малих, камерних будівель, в яких переважала тема сім'ї, добрих відносин, затишку і комфорту

Інтерес до готики, який продовжився, був пов'язаний, з одного боку, з триваючою модою на масонство у архітекторів, з іншого, можливо, - з німецьким або пруським походженням багатьох російських імператриць

Рис. 5.11

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

349



Церква в Шуваловському парку в Парголово. Арх. О.П. Брюллов. В архітектурі намітився плавний поворот від ампіру до готики, від великих палаців до малих, камерних будівель, в яких переважала тема сім'ї, добрих відносин, затишку та комфорту.

(<http://randa.ru> > Павел Волков > vgt)



Ансамбль колишньої садиби Марфіно, Московська область. Головний будинок. Арх. М.Д. Биковський, 1837 - 1838 рр.

(<http://bigtime-moscow.com/top-5-hidden-palaces-of-the-moscow-region-in-artno-estate/>)



Проект «Турецької лазні» для Царського Села. Арх. К. І. Россі, 1830-і рр. (мовірно)

(<http://coolib.com/b/22181/read>)



Найбільш яскравим прикладом нової романтичної архітектури 1830-х рр. став палац губернатора Новоросії графа Воронцова в Алупці, побудований в 1830 - 1842 рр. за проектом англійського архітектора Е. Блора.

Рис. 5.12

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

350



Один з інтер'єрів Зимового палацу, Санкт-Петербург

([http://www.hellopiter.ru/The\\_state\\_hermitage\\_photo.html](http://www.hellopiter.ru/The_state_hermitage_photo.html))

З 1834 р.р. і після пожежі 1837 р. в Зимовому палаці стали з'являтися нові типи інтер'єрів з елементами історичних стилів: готичного, «помпейського», мавританського та ін. Поступово став встановлюватися зв'язок між стильовою характеристикою і функцією (призначенням) спочатку окремих приміщень, а потім і цілих будівель



З 1840-х рр. почалося поширення необароко та неоренесансу в архітектурі багатих особняків і нових типів громадських будівель. З 1858 р. обов'язкове застосування «зразкових проектів» фасадів в Російській імперії було скасовано. Державний диктат в будівництві все більш слабшав, ініціатива поступово перейшла від дворянства до буржуазії і купецтва



У 1829 р. в результаті нового конкурсу на проект храму Христа Спасителя був затверджений проект архітектора К.А. Тона в «російсько-візантійському» стилі.

Цей стиль, тільки-но він встиг народитися, був канонізований і рекомендований до поширення одним з пунктів будівельного статуту 1842 р. В цьому позначилася його близькість до класицизму з його регламентацією і впорядкованістю.

К.А. Тон відродив також шатрові завершення храмів, які були характерні для російської архітектури XVI ст. і надалі - відкинута православною церквою за часів патріарха Нікона



Рис. 5.13

### ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТЕЧІЙ ЕКЛЕКТИКИ В РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ

1. «Шинуазрі» - «китайщина» – 1740-і – 1770-і рр. ;
2. Псевдоренесанс – 1760-і – 1780-і рр. ;
3. «Російська готика» на тлі класицизму – 1770-і – 1800-і рр. ;
4. Псевдо-романський стиль (перші його прояви – в романтичному класицизмі) – початок XIX ст. – рубіж XIX – XX ст., Початок XX ст. (2 хвили).
5. Російсько-візантійський стиль – з 1815 р (вперше пропозиції), 1830-і – 1850-і рр. і до кінця XIX ст.;
6. Псевдо-російський стиль – з 1815-го – 1830-х рр., потім в 1850-і – 1870-і рр. ;
7. Екзотична еклектика – 1820-і - до рубежу XIX - XX ст.
8. Псевдо-готичний стиль – з середини 1820-х рр. до початку XX ст. ;
9. Перший неокласицизм – 1830-і – 1840-і рр.
10. Неогрецький стиль (неогрек) – 1830-і – 1910-і рр. ;
11. Неоренесанс - 1830-і – 1920-і рр. ;
12. Необароко, зокрема «неопетровське» в Санкт-Петербурзі, стиль «боз-ар», який поєднував риси ренесансу і бароко – 1830-і, 1840-і – 1910-і рр.
13. Візантійський (неовізантійський) стиль – 1860-і – 1913 рр. ;
14. Неороманський стиль – 1870-і, 1880-і рр. – 1913 р. ;
15. «Цегляний» стиль – 1850-ті – 1890-і рр. і пізніше;
16. Протомодерн з елементами російського, романського і готичного стилів - (1880-ті - початок 1900-х рр.);
17. Неоготика – 1890-і рр. – початок XX ст. ;
18. Неоросійський стиль – 1900-і – 1910-і рр. ;
19. Еклектика як свідоме змішання елементів різних історичних стилів – з 1770-х до 1910-х рр;
20. Неокласицизм (друга хвиля) – з 1905 р. до середини 1920-х рр. («Червона дорика»).

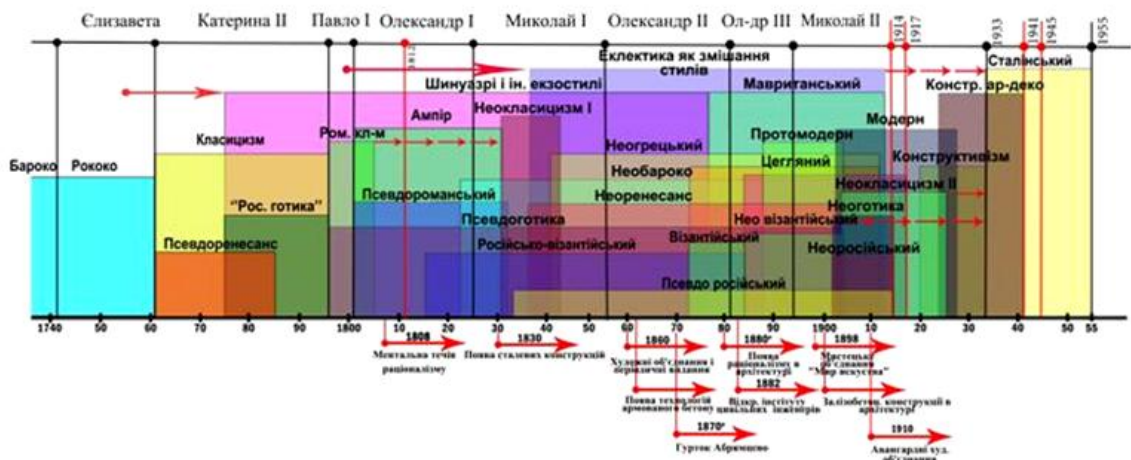


Рис. 5.14

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

352



З 1830-х рр. в Санкт-Петербурзькій Імператорській Академії мистецтв і Московському Палацовому Архітектурному Училищі навчальні дисципліни, програми і методики навчання вдосконалювалися в контексті з мінливими соціально-економічними реаліями і під впливом культурних процесів, що відбувалися в Європі. Велика увага приділялася універсальній художній підготовці учнів

Нові тенденції в архітектурній освіті активно підтримувалися імператором Миколаєм I і президентом Імператорської Академії Мистецтв О.М. Оленінім

В Московському Палацовому Архітектурному Училищі з 1831 р. М.Д. Биковський почав впроваджувати нову систему підготовки. Він посилив роль вивчення історії та теорії архітектури з метою розвитку вміння мислити самостійно. Також були введені курс історії російської архітектури і навчальні проекти в «російському стилі». Учні орієнтувалися на освоєння елементів різних європейських стилів Середньовіччя і Нового часу

У 1842 - 1866 рр. училище очолював основоположник російської реставраційної школи Ф.Ф. Ріхтер. Тоді ще більше уваги стало приділятися вивченню російської національної архітектури, обмірним та реставраційним роботам за участю студентів

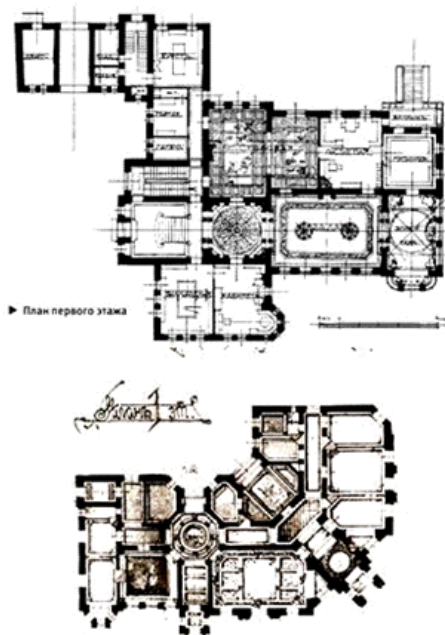
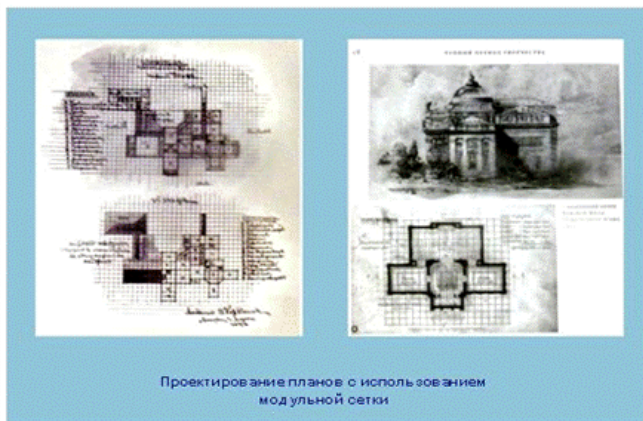
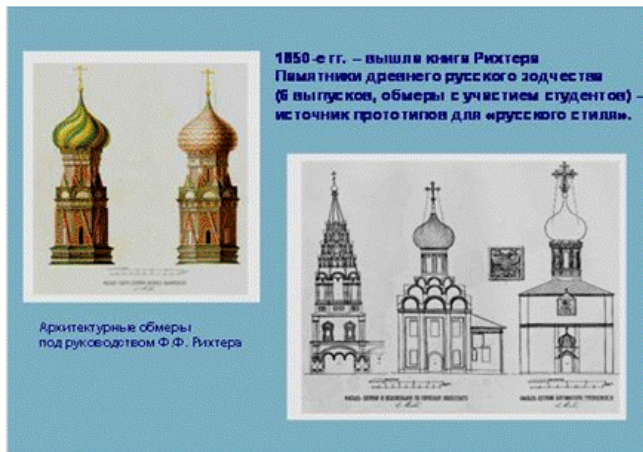
У 1850 р. у шести випусках вийшла книга Ф.Ф. Ріхтера «Пам'ятники стародавнього російського зодчества, зняті з натури і представлені в планах, фасадах і розрізах з найпримітнішими деталями кам'яної висічки і живопису», що стала багатим джерелом прототипів для архітекторів, які працювали в «російському» стилі

Рис. 5.15



## Розділ 5 Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

353



Неухильно дотримуючись класичних постулатів Вітрувія, процес «складання» проекту в Академії мистецтв зводився до ряду окремих процедур:

1. Складання плану як зв'язку частин;
2. Розподілення за планом (очевидно, мається на увазі щось на зразок функціонального зонування);
3. Установлення взаємозв'язку між частинами і цілим.

Підручник з архітектури І.І. Свіязева (1833 г.) був ілюстрованим посібником з побудови архітектурних ордерів, римських аркад, класичних архітектурних деталей. Античне мистецтво тоді все ж зберігало значення зразка і «творчої планки» для випускників, класичні поняття про сутність архітектурного твору і про сам метод «складання проекту» все ж залишалися непорушними

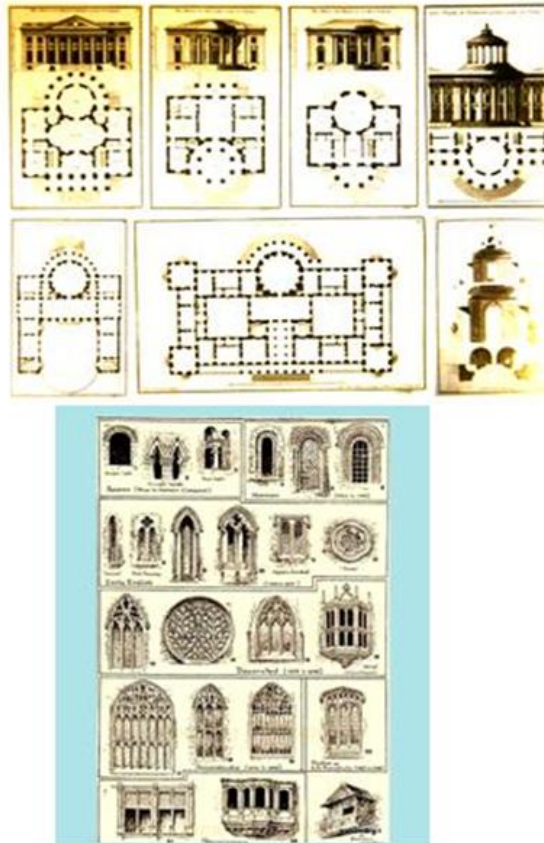
Метод складання планів будівель з окремих планувальних одиниць

(<http://photo.gr.adpetra.net/views/3999.html>).

В освіті постійно зростала роль теоретичної та наукової підготовки. Для учнів і дипломників організовувалися закордонні відрядження для вивчення історичних будівель. У класах створювалася активна творча обстановка. В бібліотеці збиралися уважі пам'ятників архітектури, в тому числі і російських, а також креслення сучасних споруд, теоретичні архітектурні трактати, практичні посібники з будівельної справи. Постійно з'являлися нові видання і архітектурні журнали

Рис. 5.16

Розділ 5  
**Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
 Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть**



Класичні навчальні посібники та засоби проектування все ж не були відкинута, вони пристосовувалися до нових умов

(<https://www.pinterest.com/pin/306315212140594969/>)

У 1900-х рр. цивільний інженер Г.В. Барановський організував видання 7-ми томної «Архітектурної енциклопедії другої половини XIX ст.», де були представлені кращі європейські та вітчизняні проекти всіх типів будівель і споруд

Архітектурна енциклопедія  
 Г.В. Барановського і журнал «Зодчий»

<http://tehne.com/library/zodchy-arkhitekturnyy-i-hudoz>

hestvenno-tehnicheskyy-zhurnal-s-peterburg-1872-1924

1840-і - 1850-і рр.

З середини 1840-х рр. з впровадженням у виробництво високоякісної лицьової цегли став поширюватися «цегляний стиль», в якому найчастіше відтворювалися стилеві елементи романіки і готики



Рис. 5.17

Розділ 5  
**Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
 Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть**

355

1840-і - 1850-і рр.



Будиной адміністративно-поліцейської концелярії Коломенської частини. Арх. Р.А. Желязевич, середина 1840-х рр.  
 (<https://coollib.com/bv322181/read>)

З середини 1840-х рр. з впровадженням у виробництво високоякісної лицьової цегли став поширюватися «цегляний стиль», в якому найчастіше відтворювалися стильові елементи романіки і готики

Смерть Миколая I і закінчення Кримської війни ознаменували початок нового періоду в розвитку архітектури. Визначальним фактором для появи нових тенденцій в середині XIX ст. став бурхливий розвиток капіталістичних відносин, які справили вплив на характер забудови міст, що викликало появу все більш нових типів споруд

«Кирпичный стиль»



З 1860-х рр. архітектурний романтизм став доповнюватися історизмом, в якому в якості архітектурних прототипів використовувалися вже не окремі архітектурні форми, а цілісні стильові системи, взяті з відкритої археологами греко-римської античності, спадщини середньовічної європейської архітектури, а також з усіх напрямів італійського і європейського Ренесансу.

Вокзал на залізничній станції Новий Петергоф. Арх. М. Л. Бенуа, 1854-1857 рр.  
 Акварель О. Бенуа

(<https://coollib.com/bv322181/read>)



«Властива сентименталізму споглядальність по відношенню до Середньовіччя поступово змінилася все більш дієвим ставленням. З'явилося активне відчуття необхідності історичного відновлення втраченого «ланцюгу буття», історичного освоєння світу.»

(О.А. Борисова).

Рис. 5.18

## Розділ 5

# Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть

356



При Олександрі II (1855 - 1881) були популярні неогрецький стиль та неоренесанс, тривав розвиток необароко, «російського стилю», з'явилися неовізантійський і неороманський стилі

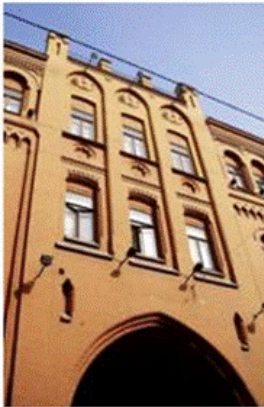
Реформатська церква на набережній р. Мойки. Арх. А.К. Кавос, 1843-1845 рр. Арх. Г.А. Боссе і Д.І. Грім, 1862-1865 рр. Фотографія кінця XIX ст.

<https://coollib.com/b/322181/read>

З 1861 р. почалося швидке зростання міст. З цього часу промисловість почала рости небаченими досі темпами, з'явилися торгові будинки, банки, кредитні товариства, розвивався транспорт, будувалися залізниці, поблизу яких виникали дачні поселення, в яких організовувалися культурні центри - «воксали». Будівництво нових типів будівель стало престижним, буржуа й купці змагалися між собою в пошуках оригінальних архітектурних рішень для них. Функціональна організація і планування будівель ставали набагато вільнішими

Прибутковий будинок Московського купецького суспільства, 1887 - 1892 рр.

(Фото автора)



З 1870-х знову стали популярними «мавританський» та інші екзотичні стилі, найбільш широко поширився «цегляний» стиль, в якому далі (при Олександрі III) в 1880-і - 1890-і рр. стали будуватися великі споруди, комплекси навчальних закладів, лікарень та ін. Прикладом може служити комплекс «прибуткового будинку Московського купецького товариства» (Арх. Б.В. Фрейденберг, 1882 р.)



Незважаючи на переважання в цей час більш-менш чистих неостилів, в архітектурному вирішенні Сандуновських лазень в Москві (будувалися в 1894 - 1896 рр. за проектами арх. Б. Фрейденберга і С. Калутіна при участі арх. В. Чагіна) поєднувалися елементи готички, ренесансу, класицизму, бароко, рококо, «цегляного» стилю

Рис. 5.19



«РОСІЙСЬКИЙ СТИЛЬ» 1870-х рр.



З 1870-х років у зв'язку з бурхливим розвитком промисловості і торгівлі «цегляний» стиль в містах набув широкого розповсюдження, придбав різноманітні форми. В ньому домінували риси романської і готичної стилістики.

«Російський стиль» в цегляному варіанті досить широко розповсюдився в цей час у творчості архітекторів О.І. Резанова, А.Л. Гуна, М.П. Басіна, В.О. Шервуда, Д.М. Чічагова, О.М. Померанцева та ін.

Промислова будівля в Нижньому Новгороді

([http://www.frc.unn.ru/old\\_nn/site/school\\_3/history.htm](http://www.frc.unn.ru/old_nn/site/school_3/history.htm))

Проект палацової електростанції в Царському Селі. Арх. С. Даніні, 1896 р.

(<https://design.wikireading.ru/8623>)

Будівля Історичного музею в Москві. Арх. В.О. Шервуд (спільно з А.А. Семеновим, 1875 - 1881 рр.

(<http://www.graimuseum.ru/>)

У 1872 р. під егідою Петербурзького Товариства Архітекторів був заснований ілюстрований збірник-щорічник «Зодчий», який регулярно виходив до 1918 р. У ньому публікувалися найбільш вдалі конкурсні та здійснені проекти, а також проблемні і наукові статті, реферати, рецензії, відгуки, висновки, інформаційні матеріали, критика.

(<http://tehne.com/library/zodchiy-arhitekturnyy-i-hudozhestvenno-tehnicheskij-zhurnal-s-peterburg-1872-1924>)



Рис. 5.20

«РОСІЙСЬКИЙ» СТИЛЬ 1890-х рр.



Середні Торговельні ряди на Червоній площі в Москві. Проект арх. Р.І. Клейна, 1891р. Фрагмент фасаду.

Подвір'я колиш. Леушинського Монастиря в Санкт-Петербурзі. Арх. М.М. Ніконов, 1894 р.

(<http://www.yaroslavova.ru/main.mh.html?Part=16&PubID=599>)



Верхні Торговельні Ряди на Червоній площі в Москві.

Арх. О. М. Померанцев, інж. В.Г. Шушов, 1889 - 1893 рр.

(<https://maxkatz.livejournal.com/195796.html>)



Найбільшою спорудою, зведеною в «російськм стилі» в Н. Новгороді, є Головний ярмарковий будинок, побудований в 1890 р. за проектом К. Треймана, Г. Трамбіцкого та А. фон Гогена.

«КИТАЙСЬКИЙ» СТИЛЬ



Будинок з магазином «Чай» купця С.В. Перлова в Москві. Реконструкція арх. К.К. Гіппіуса, 1896 р.

(<https://kudago.com/msk/event/avtobusnaya-ekskursiya-doma-s-chudinkoj/>)

«РОСІЙСЬКИЙ СТИЛЬ» 1890-х рр.



Л. М. Бенуа. Проект Георгіївської церкви в м. Гусь-Хрустальному, 1891 р.  
Західний фасад.

(<http://blogpechenkin.blogspot.com>)

І.С. Кузнецов. Проект прибуткового будинку Архієрейського подвір'я Саввін-Сторожевського монастиря в Москві.  
Головний фасад, 1903 р.

(<http://blogpechenkin.blogspot.com>)

Проект садиби в російському стилі. Фасад.  
Випускна програма арх. І.С. Кузнецова,  
1894 р.

(<http://blogpechenkin.blogspot.com>)

Церква в с. Плішивець Полтавської області  
в стилі псевдоукраїнського бароко. Розріз,  
план.

Арх. І.С. Кузнецов, 1902 – 1904 рр.

(<http://blogpechenkin.blogspot.com>)

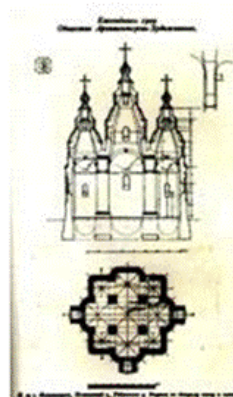


Рис. 5.22

### ВІЗАНТИЙСЬКИЙ (НЕОВІЗАНТИЙСЬКИЙ) СТИЛЬ



Виник в Західній Європі в 1840-і роки. Орієнтувався на візантійське мистецтво VI-VIII століть н. е. Особливо яскраво проявився в церковній архітектурі. Художнім і ідеологічним зразком для будівництва храмів служив Софійський собор у Константинополі та будівлі Равенського екзархату. Розповсюдився в Російській імперії у 1860-і – 1913 рр.

В кінці XIX – на початку XX ст. в храмовій архітектурі поширився т. зв. «Псевдовізантійський стиль», в якому досить буквально повторювалися форми зодчества давньої Візантії.

Храм-пам'ятник Олександра Невського в Софії. Арх. О. М. Померанцев, 1882 - 1912 рр.

<http://www.festahotels.com/ru/hotels/festascfia>

Морський Никольський собор в Кронштадті. Арх. В.А. Косяков, 1903 - 1913 рр.

[\(https://ru.wikipedia.org/wiki/\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/)

### НЕОРОМАНИКА ТА НЕОГОТИКА в цегляному варіанті (1880-і - 1900-і рр. і



Палац Ольденбурзьких в стилі англійської «цегляної» неоготики в садибі Рамонь Воронежської обл., Арх. Х. Нейслер, 1884 - 1887 рр.

[\(https://www.pinterest.com/svetlanavl2232/nors-palaces-ancestral-estates-of-russia/\)](https://www.pinterest.com/svetlanavl2232/nors-palaces-ancestral-estates-of-russia/)



НЕОГРЕЦЬКИЙ СТИЛЬ: 1850-і – 1910-і рр.



Павільйон Новий Бельведер в Петергофі.  
Арх. А.І. Штакеншнейдер, 1853 - 1856 рр.

(<http://www.citywall.ru/house/24215.html>)

Особняк князя Шаховського в Москві.  
Арх. О.С. Камінський, 1884 р.

([https://archi.ru/lib/e\\_publication\\_for\\_print.html?id=1850569719](https://archi.ru/lib/e_publication_for_print.html?id=1850569719))

Будівля музею старожитностей і мистецтв в Києві.  
Арх. Г.П. Бойцов, В.В. Городецький, В. Ніколаєв, 1897 - 1902 рр.

(<http://starki.e.v.com/>)

Музей образотворчих мистецтв імені імператора Олександра III при Московському імператорському університеті (нині Державний музей образотворчих мистецтв імені О.С. Пушкіна) в Москві.  
Арх. Р.І. Клейн, 1898 - 1912 рр.

(<https://wanderings.online/den-rozhdeniya-pushkinskogo/>)



Рис. 5.24

## ВІДОБРАЖЕННЯ В АРХІТЕКТУРІ 1900-х рр. ВПЛИВІВ МОДЕРНУ

У 1895 - 1899 рр. у професійній і періодичній пресі стали з'являтися статті, спрямовані проти «застою і занепаду» в архітектурі, висловлювалися думки про необхідність боротьби з «віджилими стилями минулого», «архітектурним сумбуром», який відображає собою сумбурну ж сутність соціального життя. У Російській імперії (можливо, під впливом відомих ідей У. Морріса) з 1890-х рр. почалася пропаганда нових тенденцій в мистецтві і архітектурі членами Абрамцевського художнього гуртка і майстерень Марії Тенишевой в Талашкіно поблизу Смоленська. З'явилися художні журнали «Мир искусства» (ініціатори: С.П. Дягілев, С.І. Мамонтов, М.К. Тенішева), «Искусство и художественная промышленность».



В основі протомодерну лежали дві суперечливі художні тенденції: тяга до романтизованих образів національного середньовічного минулого і передчуття неминучих соціальних і матеріально-технічних змін, які відбувалися на рубежі XIX - XX століть

Дача Лінден в Петергофі. Арх. Г. Д. Грімм

(<http://www.forum.aroundspb.ru/index.php?t=msg&th=13867&goto=189157>)



Імператорське Товариство архітекторів-художників було засновано з ініціативи викладачів і випускників Академії мистецтв Л. М. Бенуа, Л. В. Руднева, П. Ю. Сюзора, О. І. Таманяна, І. О. Фоміна, В. О. Щуко, О. В. Щусєва (1903 р). Редакторською підготовкою видаваного їм «Щорічника» займалися архітектори Є. Є. Баумгартен, В. В. Ільєшев, Ф. І. Лідваль, І. О. Фомін та ін.



Публікації проектів в «Щорічнику Товариства архітекторів-художників». Випуск 2. С.-Петербург. 1907 р.

(<http://forum.citywalls.ru/topic961.htm>)

([https://bigenc.ru/fine\\_art/text/2675605](https://bigenc.ru/fine_art/text/2675605))

З 1904 р. видавався щомісячник «Весы». Художники С.В. Мілютін, О.Д. Полєнова, В.М. Васнецов та ін. заклали основи «неоросійського стилю» в живопису та архітектурі. Композиційно-стильові нововведення в дусі протомодерну проявилися, перш за все, в архітектурі приватних особняків і громадських будівель, де вводилися нові функціональні та планувальні схеми і конструкції. Стали модернізуватися форми готики, англійського стилю Тюдор і північного ренесансу, а також різні варіанти «цегляного стилю» і національного романтизму країн Північної Європи.



<http://silverage.ru/miriskusstva/> (<https://www.pinterest.com/ligorgrin/ivan-bilibin/>)



(<https://fleur-marie.livejournal.com/175252.html>)



(<http://www.artsait.ru/art/eofilaktov/art1.php>)



Будівля універсального магазину «Мюр і Меріліз» в Москві. Арх. Р.І. Клейн, 1912 р.

(<https://um.mos.ru/events/magazin-myur-i-meriliz/>)

Торговий дім В.Ф. Аршинова в Москві. Арх. Ф.О. Шехтель, 1899 р. Фото автора

Прибутковий будинок на вул. П'ятницькій № 65 в Москві. Арх. С.М. Гончаров, 1910 р.



Рис. 5.26

НЕОРОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ



У 1900-і - 1910-і рр. в архітектурі великих громадських будівель вже досить широко стали застосовуватися нові конструкції, великорозмірне скло, в архітектурному формоутворенні проявився вплив європейського модерну



Неороманський стиль, 1880-і - 1910-і рр. Церква французького посольства. Арх. Л.М. Бенуа, М.М. Перетяткович, 1908 - 1909 рр.

(<http://www.google.com/search?q>)

Будівля поштамту в Москві. Арх. О.Р. Мунц, 1910 - 1912 рр.

(Фото автора)

НЕОРОСІЙСЬКИЙ СТИЛЬ 1910-х рр.



Критика еkleктики на сторінках архітектурних видань призвела до появи неоросійського стилю, а неокласицизм, в свою чергу, став петербурзькою альтернативою «безсоромному стилю модерн»

(<http://happymodern.ru/neorusskij-stil-v-arhitekture-foto/>)

Будинок Третьяковської галереї. Проект фасаду - худ. В.М. Ваньцов

<http://chudesnyemesta.ru/tretyakovskaya-galerya/>

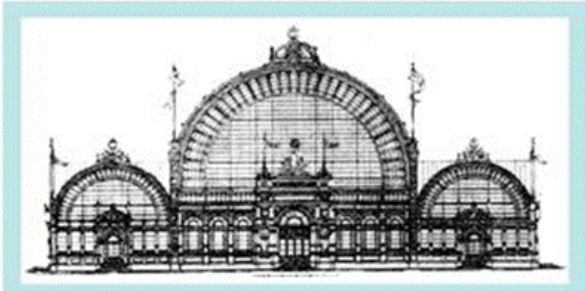
Будинок Азовсько-Донського банку на Великій Морській вул. в Санкт-Петербурзі. Арх. Ф.І. Лідваль, 1907 - 1913 рр.

(Фото автора)

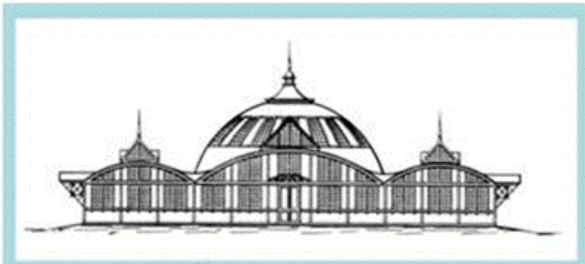


НЕОКЛАСИЦИЗМ 1910-х рр.

Павільони на Всеросійській художньо-промисловій  
виставці 1896 року в Нижньому Новгороді  
було вирішено у різних стильових напрямках



Павільйон машинного відділу.  
Арх. О. М. Померанцев, 1896 р.



Павільйон фабрично-заводського  
відділу.  
Інж В.Г. Шухов, 1896 р.

(<https://studref.com/363395/kulturologiya/arhitektura-istorizm-novye-zadachi-novaya-tipologiya>)



Павільйон товариства братів Нобель

([https://www.liveinternet.ru/community/41\\_germanyach/post436489669/](https://www.liveinternet.ru/community/41_germanyach/post436489669/))



Китайський павільйон

(<https://humus.livejournal.com/5986702.html>)

Розділ 5  
**Основні напрями і течії еkleктики в архітектурі  
 Російської імперії кінця XVIII - початку XX століть**

**ВПЛИВ ІДЕОЛОГІЙ НЕОРОМАНТИЗМУ ТА РАЦІОНАЛІЗМУ НА ПРОЦЕС  
 СТИЛЬОУТВОРЕННЯ НА РУБЕЖІ XIX – XX ст.**

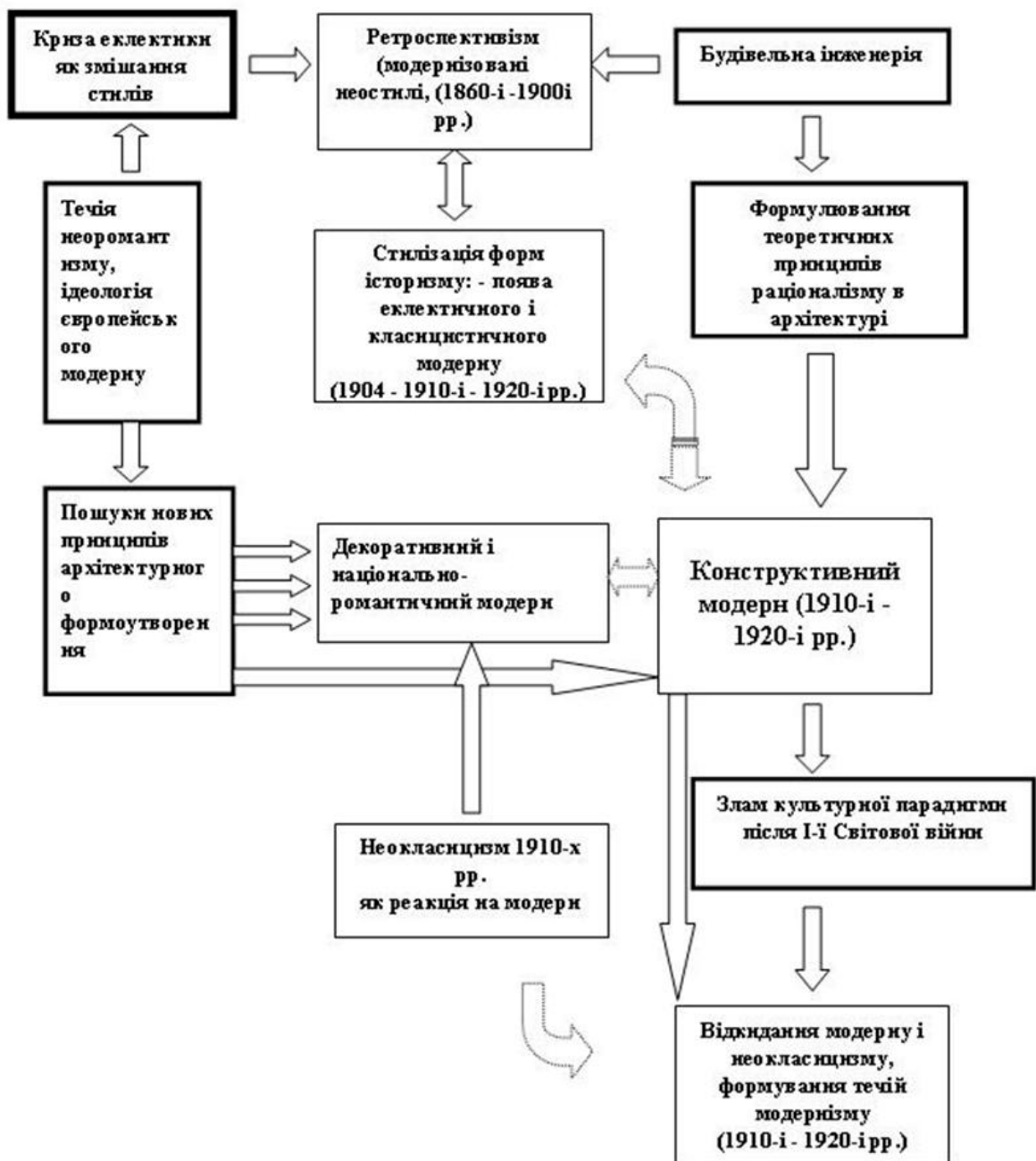
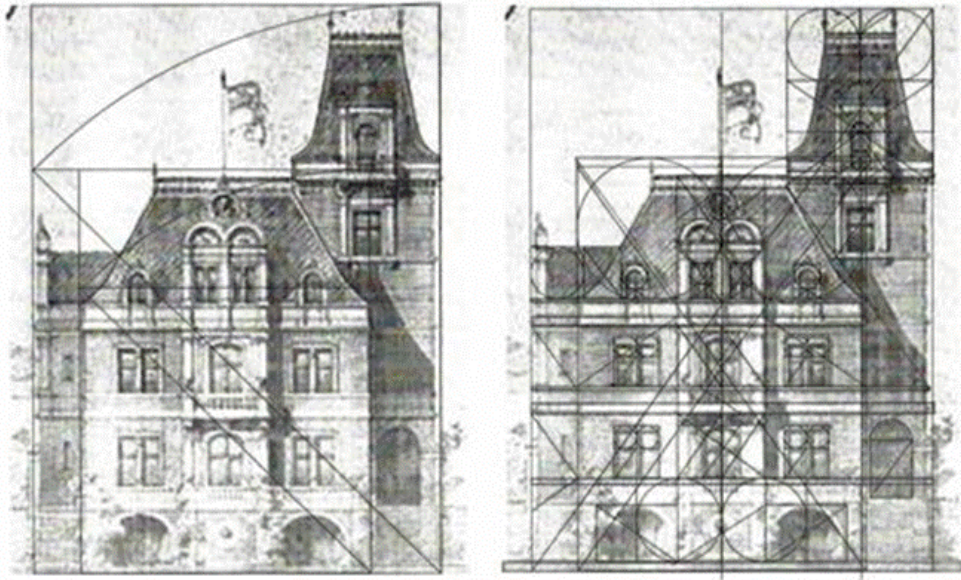
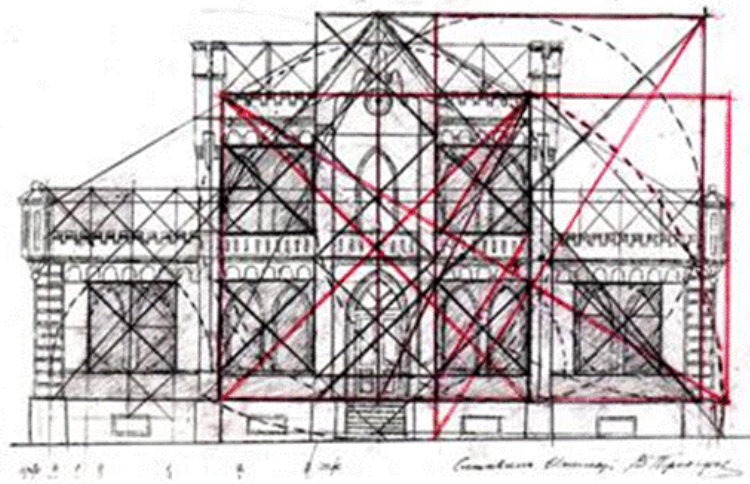


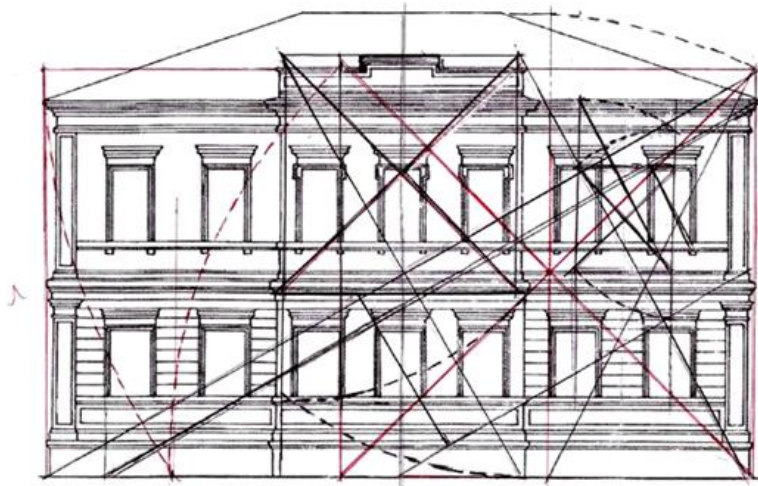
Рис. 5.29



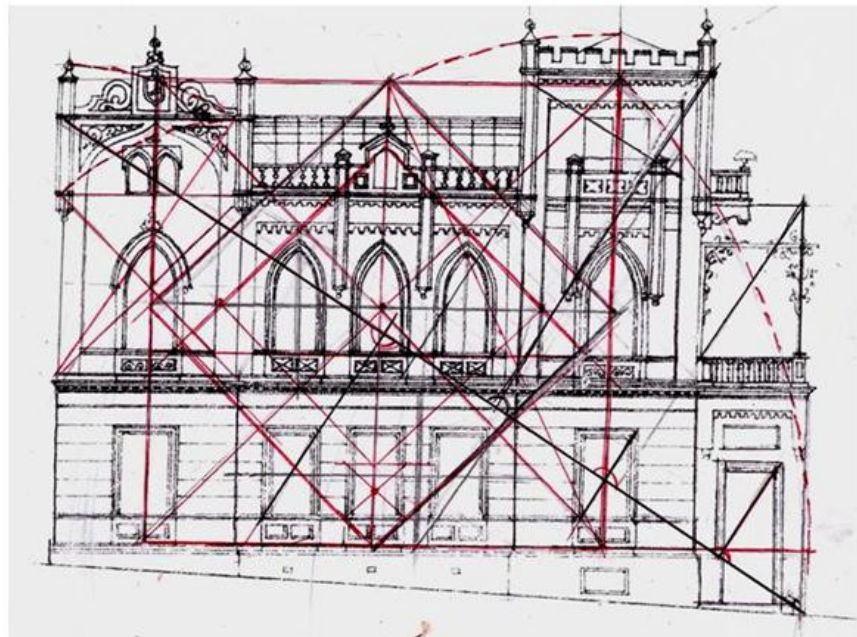
Фасад будинку в Вікторіанському стилі, Англія  
Пропорційний аналіз І.Є. Попова



Проект будинку на вул. Єлизаветинській в м. Києві, 1875 р.  
Цегляна псевдоготика

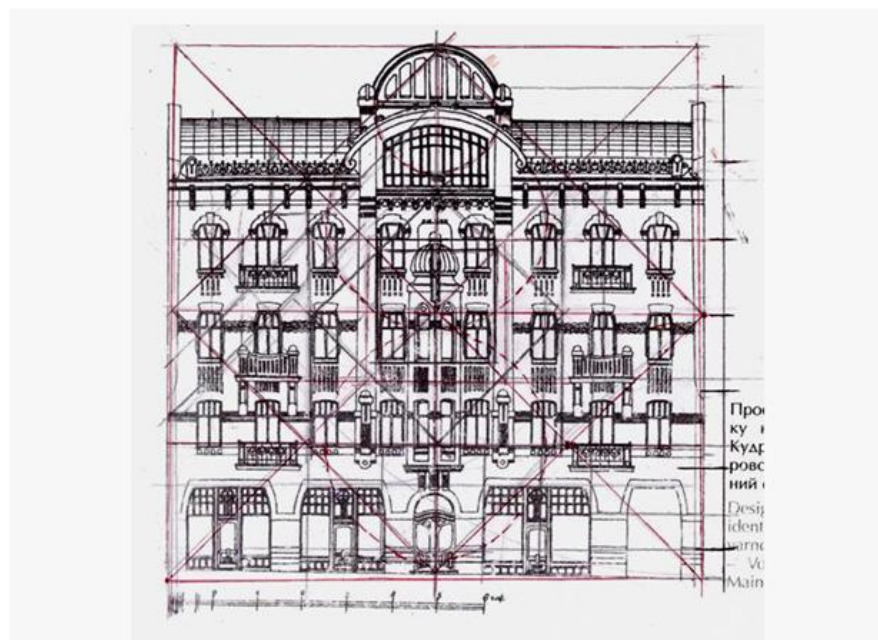


Проект будинку Вейсбаха на вул. Бульварно-Кудрявській  
в м. Києві

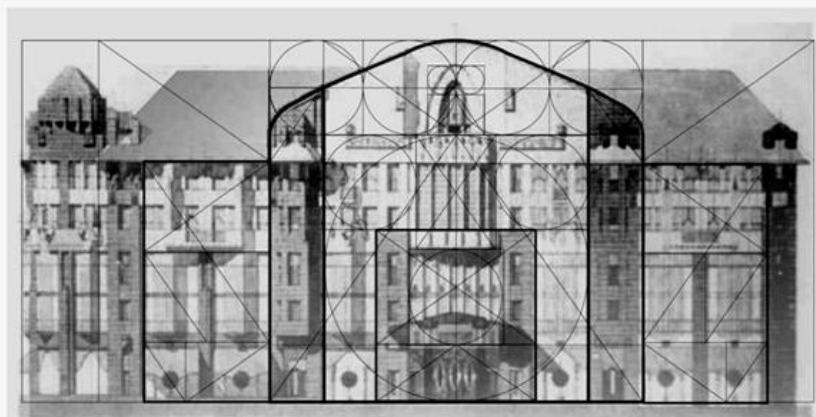


Проект будинку В. Тустановської на вул. Нижньо-Володимирській  
в м. Києві, 1877 р.





Проект будинку на вул. Бульварно-Кудрявській № 19 в м. Києві. Головний фасад, 1909 р.



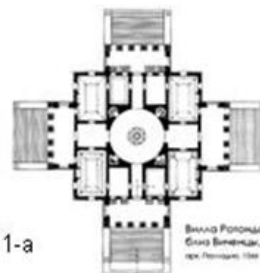
Конкурсний проект готелю "Асторія" та Купецького банку в м. Харкові, 1910 р.  
Пропорційний аналіз І.Є. Попова

## ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ І ПРИЙОМИ ЕКЛЕКТИКИ ЯК ТВОРЧОГО ПІДХОДУ В АРХІТЕКТУРІ:

1. Принцип переробки та застосування архітектурних форм, здобутих в результаті археологічних досліджень, в інших історичних умовах для вирішення нових (часто - програмних) завдань. Обумовлений актуальними культурними змінами, що спонукають представників певних соціальних кіл замислитися над питаннями створення нової архітектурної мови



1.



1-а

Вілла Ротонда  
Вілла Віченца,  
арх. Палладіо, 1567

Вілла Ротонда у Віченці.  
Арх. А. Палладіо,  
1567 – 1605 рр.

<http://michudes.net/architecture/1335-la-rotonda.html>

2. Принцип художньої стилізації елементів готики, східних і ін. національних стилів на тлі домінування класицизму. Тут в основному застосовувалися базові композиційні схеми класицизму, бароко, в церковній архітектурі - традиційні візантійські хрестово-купольні схеми



2.



3.

1. «Китайське селище» в Царському Селі. Арх. В. Неєлов, А. Рінальді, Ч. Камерон, 1780-і рр.;  
2. Комплекс споруд заміської резиденції Катерини II Царицино (арх. В.І. Баженов, М.Ф. Казаков, 1770-ш рр.).

[http://tzar.ru/museums/palaces/alexander\\_park/new\\_garden/village](http://tzar.ru/museums/palaces/alexander_park/new_garden/village)

<https://www.culture.ru/institutes/13984/muzei-zapovednik-caricyno>

3. Археологічний принцип, заснований на точному копіюванні каталогізованих стильових форм (цілих споруд або архітектурних елементів, запозичених з відомих історичних споруд)



4.



5.

1. Точна повнорозмірна копія Парфенону в Нашвіллі (штат Теннесі, США). Побудована в 1897 р. до міжнародної виставки з нагоди століття входження Теннесі до складу Сполучених Штатів.  
2. Особняк А. Г. Тарасова на Спирідонівці в Москві, 1909 – 1912 рр. (копіювання фасадів палацо Тьєне в Віченці, арх. А. Палладіо).  
Арх. І. В. Жолтовський за участі І. І. Нівінського, Є. Є. Лансера, В. П. Трофімова, 1909 – 1912 рр.

Рис. 5.33

**4. Принцип «ревівалс» - відтворення, відновлення стильових форм минулих епох в нову епоху при відродженні будь-якого втраченого архітектурного об'єкту**



Реновація замку  
Кройценштайн  
в 17 км від Відня, сел.  
Леобендорф,  
1870-ті – 1880-ті роки  
(<https://monkosti.ru>).

6.

**5. Принцип копіювання (відтворення) стильових форм минулих часів, застосований для нових побудов**



Собор Успіння Пресвятої  
діви Марії в Харкові. Арх.  
Б.Г. Міхаловський, 1887 –  
1892 рр. (Фото автора).

Науенська брама у Потсдамі  
(1755)

(<https://ru.wikipedia.org/wiki/>)

7.

8.

**6. Принцип запозичення і змішування елементів різних історичних стилів в одній будівлі; Найчастіше це був художній прийом, що обирався цілком свідомо**



Замок Нойшванштайн в  
Баварії, 1860-і – 1870-і рр.  
Арх. Е. Рідель, худ. К. Янк.  
(<https://planetofhotels.com/germaniya/hwangau/zamok-noyshvarshhtayn/>  
)

9.

9-а

**7. Принцип інтерпретації історичного стилю в ансамблі в процесі його подальшого розширення (добудови)**



Будинок Історичного музею  
в ансамблі Червоної площі  
у Москві. Арх. В.О. Шервуд,  
1875 – 1883 рр.  
(<https://ru.wikipedia.org/>)

Будинок ДУМу в ансамблі  
Червоної площі у Москві.  
Арх. О.М. Померанцев за  
участі арх. П.П. Щьокотова,  
інж. В.Г. Шухов, О.Ф.  
Лопейт, 1890-і рр.  
(<https://putidorogi-nn.ru/evropa/929-gum/>)

10.

11.

Рис. 5.34

### 8. Прийом зміни стилістики будівлі в процесі її добудови



Собор Св. Віта у Празі (в його архітектурі в процесі будівництва послідовно було застосовано три стилістики: романську, готичну, барочну (<https://uk.wikipedia.org/>))

Собор Св. Петра в Римі (в його архітектурі застосовано стилістики ренесансу та бароко (<http://delovoy-kvartal.ru/sobor-svyatogo-petra-rim/>))

### 9. Прийом поєднання еkleктичних рішень з елементами модерну



Колишній дохідний будинок купця Алад'їна на вул. Сумський № 44 в м. Харкові. Арх. Ю.С. Циуне, 1912 р.

([http://dozor.kharkov.ua/themes/kharkov\\_history/1159806.html](http://dozor.kharkov.ua/themes/kharkov_history/1159806.html))

Фрагмент фасаду будинку по вул. Алчевських № 23 в м. Харкові. (Фото автора)

### 10. Прийом стилізації різних неостилістичних рішень в «в дусі модерну» (згідно художньо-формотворчим принципам, що відбилися в його іконографічних рисах)



Будинок Харківського Художнього училища (нині – один з корпусів ХДАДМ). Арх. К.М. Жуков, 1913 р. (<https://www.successful-city.com/istorii-starogo-harkova-ulica-iskusstv/>)

Будинок готелю «Москва» в Харкові. Арх. В.М. Покровський, 1913 р. (<http://mistaua.com/>)

## ВИСНОВКИ

1. Встановлено, що погляди на явище еклектики в теорії архітектури історично змінювалися – від повного протиставлення понять «стиль» і «еклектика», засудження еклектики як «безстилля», ознаки творчої кризи і занепаду до визнання її цілком природним явищем, якому властиво періодично виникати в архітектурі з різних історико-культурних причин. Відношення «стилю» та «еклектики» будуються в цілому відповідно до теорії систем (по аналогії з принципом Бергаланфі, який міркує про всі системні процеси по аналогії з процесами біологічними). Стиль забезпечує константність системи, а еклектика – можливість здійснення змін (мутацій) в ній з метою пристосування до змін, які відбуваються з часом в зовнішній по відношенню до архітектури соціальній системі. В архітектурі оновлення найчастіше відбувається за рахунок звертання до її історичного надбання. Таким чином забезпечується збереження системи архітектури як такої. Еклектика XIX століття за період свого існування майже набула рис своєрідного стилю, але не мала головної його ознаки – загальних формальних рис та спільних композиційних засобів формоутворення. За деяким припущенням еклектику XIX століття можна назвати «стильовим напрямком», який об'єднував в собі багато різноманітних течій. Характерно, що він передував наступним напрямкам модерну та модернізму, які формувалися за подібними ж принципами. Традиційно в теорії архітектури еклектика розглядалася в опозиції до поняття «стиль». Але в процесі історичного розвитку еклектичного підходу бувало й так, що на його основі починав формуватися новий стиль. В цьому випадку еклектика може розглядатися вже поза опозицією до поняття «стиль» як попереднє йому явище, що розвивається. У зв'язку з цим з'ясовується, що еклектиці є властивими свої закономірності розвитку, своя історія і типологія. Такий підхід дозволяє розглядати її як циклічне явище і значно розширити історичні межі дослідження.

2. Виявлено закономірний характер явища еkleктики в процесах стильоутворення на етапах переходу від однієї стилістичної парадигми до іншої. З давніх часів архітектурні прийоми, які можна за їх суттю віднести до еkleктичних, були наслідком безпосередніх впливів одних культур на інші, або з'являлися у вигляді формальних запозичень в результаті міжнародних контактів майстрів-будівельників. Така еkleктика була цілком природним явищем в архітектурі Стародавнього світу і Середніх віків. Найчастіше вона виникала на територіях великих імперій, в межах яких опинялися народи-представники різних культур. На рубежі Середньовіччя та Нового часу еkleктичний підхід до вибору засобів формоутворення сприяв процесу формування архітектурного стилю італійського Ренесансу. Тоді він був за своєю суттю природним наслідком стильоутворювальних процесів, які відбувалися на території Італії в Середні віки. Надалі явище архітектурної еkleктики періодично виникало в результаті еволюції великих стильових систем як метод урізноманітнювання та поновлення формотворчих засобів. Від епохи до епохи принципи еkleктики змінювалися відповідно до творчих завдань, що ставилися в архітектурі. Різноманітні еkleктичні підходи, історично розвивалися, доки у XIX-му столітті на їх підставі не сформувався еkleктичний творчий метод. Таким чином, еkleктика проявилася в архітектурі в ранні періоди її розвитку як явище, підхід до формоутворення, а з часом вона набула рис творчого методу. Свідомий еkleктичний підхід відрізняється від впливів, запозичень, наслідувань і т. п. явищ саме появою теми «вибору», яка виникає в різних культурних контекстах. Впливи та запозичення означаються у передзаданості отриманого формального рішення, мотив же вибору спирається на наявність декількох можливостей.

3. Встановлено, що до епохи Ренесансу еkleктичні явища в архітектурі Італії виникали в результаті міжнародних контактів. З початку XV століття перехід до свідомого пошуку засобів вирішення нових архітектурних завдань в ментально ідеалізованому національному минулому був обумовлений появою історизму мислення в рамках культурної течії гуманізму. Тоді з'явилася ідея

створення архітектури, яка б сприяла реалізації певних етичних, естетичних і політичних програм. В результаті переосмислення в новому ключі археологічно видобуті давньоримські архітектурні форми були введені в діалог з відродженими давньогрецькими принципами краси. Творче засвоєння архітектурної спадщини Стародавнього Риму неминуче поєднувалося з частковим продовженням середньовічної традиції.

4. Встановлено, що еkleктичний характер європейського ренесансу був обумовлений наслідувальною модою, розповсюдженою при дворах королів і в соціальному середовищі їх найближчого оточення. У період маньєризму в рамках італійського Ренесансу проявилися окремі авторські прийоми та методи формоутворення. Запрошені французькими королями італійські майстри у співпраці з місцевими поступово створили «французький ренесанс» – синтетичний конгломерат привнесених елементів італійського ренесансу і маньєризму з місцевою середньовічною традицією. Процес почався з використання окремих архітектурних цитат і завершився формуванням достатньо впізнаваних європейських варіантів нового стилю.

5. Виявлено, що поява елементів неєвропейських архітектурних стилів в Європі була пов'язана з початком знайомства з архітектурою екзотичних країн. Починаючи з 1720-х років в рішеннях малих архітектурних форм та інтер'єрів з'явилися стилізовані елементи східної архітектури. В Англії і Франції в цей час виник парковий стиль «п'ікчуреск» (чи «п'ітореск»), в якому використовувалися форми різноманітних історичних і національних стилів. Це сприяло створенню якісно нового архітектурного середовища, яке володіло рисами сентименталізму і театралізації.

6. Зафіксовано, що прояви «еклектичного руху» супроводжували розвиток загальноєвропейського стилю класицизм. Еkleктичні прийоми найчастіше застосовувалися в неофіційних будівлях, розташованих в заміських резиденціях європейських правителів. З одного боку, це стало наслідком «відлуння», що йшло від епохи бароко і рококо, з іншого – наслідком розширення знань про світ і появи історії мистецтв як науки

завдяки працям Й.-Й. Вінкельмана та іншим. Закріпленню прийомів еkleктики в архітектурі надалі сприяло поширення впливу культурної течії романтизму. Поширення еkleктичного підходу в архітектурі періоду Великої Французької революції було пов'язане з активізацією семантичного начала в формоутворенні. Елементи історичних стилів використовувалися тоді як елементи художньо-виразної мови. Крім форм традиційної сакральної геометрії, які мали міцні культурні змісти, в архітектурі з'явилися елементи єгипетської, романської і готичної архітектури. Військові походи Наполеона сприяли появі елементів грецького і єгипетського стилів на тлі ампіру – «стилю імперії».

7. Показано, що процес добудови готичних соборів, що ще тривав в деяких європейських країнах, сприяв появі течії «готичного відродження» у 1740-і роки. Основним джерелом багатьох еkleктичних течій рубежу XVIII – XIX століть стала Англія яка мала безліч колоній по всьому світі. Криза класицизму проявилася на тлі утвердження філософської течії позитивізму, яке сприяло пробудженню інтересу європейських народів до свого історичного минулого.

8. Виявлено, що початок впровадження класицизму в Російській імперії при Катерині II став також і часом активного прояву романтичних віянь у сфері неофіційної архітектури. Усталені стильові засоби класицизму доповнювались та збагачувалися використанням прийомів еkleктики. Було характерним поєднання барокових і класицистичних композицій в об'ємних рішеннях зі стилізованими за формою деталями, запозиченими з готики, давньоримського, давньогрецького, а також національних стилів країн Близького і Далекого Сходу. Розташування будівель в природному середовищі заміських резиденцій, як правило, пов'язувалося з використанням певного театралізованого сценарію їх сприйняття. Час правління Павла I відзначився ще більшим посиленням романтичних тенденцій в архітектурі з активізацією застосування середньовічних архітектурних тем і формальних мотивів.



9. Встановлено, що з початком правління Миколая I в Російській імперії стартував процес заміни класицистичної архітектурної парадигми стильовою. Критика класицизму, яка з'явилася в 1830-ті роки в періодичних виданнях, розцінювала його формально-композиційні канони як стримуючі розвиток архітектури та сприяючі проявам одноманітних рішень в межах всієї країни. В нових умовах життя прийоми еkleктики стали впроваджуватися більш активно, ареал їх застосування розширився і, нарешті вони «прорвали» замкнену оболонку застарілої стилістичної системи. Далі з бурхливим розвитком капіталізму, який сприяв активному зростанню міст і швидкій появі нових типів будівель, тенденція «архітектури вибору» отримала тривалу перспективу. З 1830-х років до кінця XIX століття визначилася провідна група напрямів і течій еkleктики, які мали власні причини появи та часові межі існування.

10. Визначені відмінні риси оновленої системи архітектурної освіти, яка складалася за зразком французької Академії в провідних країнах Європи і була пристосована до актуальних на той час завдань (в руслі естетики культурної течії романтизму). У навчальному процесі було посилено роль історії та теорії архітектури, проводилися закордонні практики та стажування. З 1860-х років в архітектурній освіті стала очевидною необхідність активізації раціоналістичної та інженерної складових, на підставі чого в подальшому відбувся розподіл архітектурної та інженерно-будівельної сфер освіти та діяльності.

11. Встановлено, що процес формування «нового стилю» (модерну) не спирався на єдину теорію, мав кілька автономних авторських джерел і не забезпечувався ніякими змінами в системі професійної освіти. Це сприяло швидкому його розпаду на низку автономних течій, одна частина з яких мала своїми джерелами різні напрямки еkleктики, а інша спиралася на виразні формальні традиції народної та регіональної архітектури.

Перехід від еkleктики до модерну носив поступовий характер, чим були обмовлені суттєві перетини між ними.

12. Виділено кілька типів еклектики, які склалися історично:

1-й тип – «природний» – проявився в ще в архітектурі Стародавнього світу і Середніх віків як художня практика, яка виникала в результаті міжнародних і міжрегіональних контактів майстрів-будівельників. Така еклектика зовні виглядала як «змішання елементів різних стилів».

2-й тип – «національно-романтичний» – з'явився в епоху італійського Ренесансу, коли еклектичний підхід до формоутворення почали застосовувати з метою формування нової архітектурної мови. В той час ще не існувало поняття «еклектика», але фактично архітектурне формоутворення стало спиратися на цілком усвідомлений вибір формальних засобів, взятих з арсеналу римської античності. У нових соціально-культурних умовах відбувалося їх подальше творче переосмислення. Прямі цитати з давньоримської архітектури використовувалися тільки в найбільш ранній період італійського Ренесансу. Надалі новий стиль став складатися як конгломерат авторських методів. На їх підсумовування був проведений відбір форм і композиційних прийомів, які найбільш відповідали новим соціально-культурним умовам і програмним вимогам культури. З плином часу ця сукупність форм, що склалася, стала розглядатися як єдиний і цілісний «стиль ренесанс», в якому були виділені характерні риси (типові форми, закономірності їх поєднання і композиційні прийоми організації). Надалі він став вивчатися в архітектурних школах з цієї точки зору. Накопичений архітектурний досвід і знання фіксувалися в теоретичних і практичних трактатах, видання яких сприяло поширенню впливів італійського архітектурного ренесансу в країнах Західної Європи.

3-й тип – «еклектика запозичення» – виник як прояв архітектурної моди, коли вплив італійського Ренесансу поширився європейськими країнами завдяки проявам інтересів їх правителів до культури Італії, а також – династичним зв'язкам. Місцеві майстри продовжували ремісничим методом переймати нові будівельні прийоми і форми у запрошених правителями з Італії архітекторів. Новий стиль не сприймався в Європі як якийсь формальний канон,

будівництво здійснювалося з урахуванням місцевих архітектурних традицій, кліматичних умов і матеріалів. Сформовані таким чином варіанти «європейського ренесансу» з часом набули характеру зразків для вторинного запозичення в період еkleктики XIX століття.

4-й тип – «сентиментально-романтичний» – поширився в 1720-і – 1770-і роки під впливом культурних особливостей епохи рококо і надалі продовжився в руслі загальноєвропейської культурної течії романтизму. Поява на тлі класицизму елементів різних архітектурних «смаків» говорить про переважно чуттєвий характер цього явища. Елементи еkleктики на тлі вже сформованого стилю класицизм відігравали роль альтернативного доповнення, викликаного необхідністю «пожвавлення» одноманітних класицистичних композицій. Некласицистичні стильові рішення найчастіше застосовувалися в малих архітектурних формах, які відігравали роль своєрідних театральних декорацій на тлі мальовничого природного оточення, створюючи різноманітні композиції за принципом «живих картин».

5-й тип – усвідомлений вибір стилю зі сформованого історичного арсеналу – утвердився з початку 1830-х років і існував до кінця XIX-го століття, частково захопивши і початок XX-го. Його поширенню сприяла поява нового замовника – класу європейської буржуазії. Джерелами формоутворення стали історично сформовані архітектурні стилі не тільки Європи, а й Азії, а також – архітектурні форми древніх цивілізацій. З середини XIX-го століття з'явилася «вторинна еkleктика» – застосування форм «європейського ренесансу», «петровського бароко», «французького рококо» та інших. Кожна стильова течія еkleктики XIX століття поширювалася всередині певного архітектурно-типологічного ареалу, архітектурні стилі придбали переважно знакове і семантичне звучання, здебільшого, означаючи зовні основну функцію архітектурного об'єкту або функції окремих приміщень всередині нього.

13. Виявлено основні напрями і течії еkleктики в архітектурі Російської імперії XIX століття, окреслено часові межі їх поширення для столичних міст і провінційних центрів завдяки побудові на часовій шкалі графічних схем.

14. Вперше сформульовано і проілюстровано основні принципи еkleктичного підходу, які склалися в європейській архітектурі з середини XV до кінця XIX століття:

– принцип переробки та застосування архітектурних форм, виявлених в результаті археологічних досліджень, в інших історичних умовах для вирішення нових (часто – суто програмних) завдань.

– принцип художньої стилізації елементів готики, східних та інших національних стилів на тлі домінування класицизму. Тут, в основному, застосовувалися базові композиційні схеми класицизму, бароко, в церковній архітектурі – візантійські хрестово-купольні схеми;

– археологічний принцип, заснований на точному копіюванні каталогізованих стильових форм (цілих споруд або архітектурних цитат, узятих з відомих історичних споруд);

– принцип «ревівалс» (відтворення, відновлення більш-менш чистих стильових форм минулих епох в нову епоху) при відбудові будь-якого втраченого архітектурного об'єкту;

– принцип відтворення більш-менш чистих стильових форм історичних стилів в побудовах, виконаних в інший історичний час;

– принцип запозичення і змішування елементів різних історичних стилів в одній будівлі. Найчастіше обирався як був цілком свідомий художній принцип для вирішення певних творчих завдань;

– принцип інтерпретації історичного стилю в ансамблі в процесі його подальшого розширення (добудови).

– прийом зміни стилістики будівлі в процесі її добудови.

– прийом поєднання еkleктичних рішень з елементами модерну.

– прийом стилізації неостилістичних рішень «в дусі модерну» (згідно художньо-формотворчим принципам, що відбилися в його зовнішніх іконографічних рисах).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Хомуцкий Н. Ф. Архитектура России с середины XIX века по 1917 год (по материалам Москвы и Петербурга) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра архитектуры. Л., 1955. 32 с.
2. История русской архитектуры / под ред. С. В. Безсонова. М. : Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1956. 614 с.
3. Пилявский В. И. Архитектура Российской империи в эпоху капитализма (середины XIX в. – 1917 г.) // В. И. Пилявский, А. А. Тиц., Ю. С. Ушаков. История русской архитектуры. II. : Стройиздат, 1984. 512 с.
4. Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М.: Наука, 1979. 319 с.
5. Кириллов В. В. Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа. М. : Изд-во Московского университета, 1979. 212 с.
6. Баранова М. Г. «Готический стиль» в русской архитектуре. Культурологические исследования. Сборник научных трудов. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. С. 363 – 374.
7. Горюнов В. С. Северный модерн и проблема стиля в архитектуре второй половины XIX – начала XX вв. Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. СПб: Коло, 2014. С. 16 – 23.
8. Эkleктика (архитектура). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0\\_\(%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0\)https://ru.wikipedia.org/wiki](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0_(%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0)https://ru.wikipedia.org/wiki) (останне звертання 27 квітня 2019 р.
9. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. (В 86-ти томах с иллюстрациями и дополнительными материалами). URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (останне звертання 19 квітня 2019 р.).

10. Большая советская энциклопедия. URL: <http://bse.sci-lib.com/article125562.html> (останнє звертання 30 квітня 2019 р.).

11. Хомуцкий Н. Ф. Архитектура эпохи империализма (конспект лекций) : 1937/38 учебный год : [На правах рукописи]. Ленинград : Архитектурный фонд Союза сов. архитекторов. Курсы повышения квалификации архитекторов периферии, 1938. 32 с.

12. Пунин А. Л. Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX – начала XX вв.: автореферат дис... на соискание учёной степени кандидата архитектуры. Л., 1966. 28 с.

13. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Книга 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М. : Стройиздат, 1996. С. 22–24.

14. Баранова М. Г. Историзм как явление русской художественной культуры XIX в. и феномен эклектики в архитектуре. Проблемы материальной и духовной культуры России и зарубежных стран. VII Всероссийская научная конференция студентов и аспирантов 29–31 марта 2001 г. Тез. докл. Сыктывкар : Изд-во Сыктывкарского ун-та, 2001. С. 58–59.

15. Борисова Е. А. Русская архитектура в эпоху романтизма. М. : Д. Буланин, 1997. 320 с.

16. Борисова Е. А. Русская архитектура и английская псевдоготика. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идеиные принципы, структурные особенности / Ред. Стернин Г. Ю. М. : Наука, 1982. С. 60 – 108, С. 86.

17. Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX – начала XX вв. М. : Наука, 1971. 239 с.

18. Горюнов В. С. Историзм в архитектуре. Исторический аспект. Вестник гражданских инженеров. 2012. №1. С. 9–13.

19. Горюнов В. С. Истоки эклектизма и теория архитектуры второй половины XIX в. : автореферат. дис... на соискание учёной степени канд. архитектуры. Л. : 1984. 22 с.

20. Горюнов В. С. Эклектика или историзм. К вопросу о терминологии историко-архитектурных исследований. Архитектура эпохи историзма: Традиции и новаторство. Сб. статей международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения архитектора Г. Боссе (1812 – 1894). – СПб, 2012. С. 7–11.

21. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. М.: Стройиздат, 1992. 357 с.

22. Тубли М. П. Так все же – «стиль» или «эпоха»? Архитектурный альманах. Вып. 3. СПбГАСУ, 2018. С. 18–26.

23. Тубли М. П. Эпоха модерна – пример синергетического культурного пространства. Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. Материалы международной научной конференции. Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства / сост. С. С. Лешко. СПб : Издательские Дом «Коло», 2015. 64 с.

24. Давидич Т. Ф. Стиль как язык архитектуры. Издание второе, исправленное и дополненное. Харьков: Гуманитарный центр. 2014. 424 с.

25. Давидич Т. Ф., Качемцева Л. В. Эклектика в архитектуре. Харьков: Гуманитарный центр, 2016. 268 с.

26. Иконников А. В. Архитектура и история. М. : Архитектура, 1993. 248 с.

27. Каждан Т. П. Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX начала XX в. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895 – 1907). Книга вторая. М. : Наука, 1969. С. 259–311.

28. Кириллов В. В. Феномен готики в русской архитектуре XVIII – начала XX вв. (пространственно-пластический аспект). Труды Академии художеств СССР, 1972. № 2. С. 5, 6.

29. Кириченко Е. И. Архитектурные теории XIX века в России. Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. М.: Искусство, 1986. 344 с.
30. Кириченко Е. И. О закономерностях развития архитектуры (опыт системного анализа эклектики и модерна). Архитектура СССР. 1973. № 12. С. 42–50.
31. Кириченко Е. И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (К вопросу о двух фазах развития эклектики) // Архитектурное наследство. Выпуск 36. – 1988. – С. 134–136.
32. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830-х – 1910-х годов. М. : Искусство, 1978. 395 с.
33. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910-х годов. Издание второе, исправленное и дополненное. М. : Искусство, 1982. 400 с.
34. Кириченко Е. И. Градостроительство России середины XIX начала XX века / под ред. Е. И. Кириченко. М., 2003. 560 с.
35. Матюшин А. Л. Российская архитектура в контексте модернизационных процессов конца XIX – начала XX вв. : дис. ... на соискание учёной степени кандидата исторических наук, М.: 2007. 242 с.
36. Нащокина М. В. Античное наследие в русской архитектуре 30-х – 50-х гг. XIX в. (Изучение и творческая интерпретация) : дис... на соискание учёной степени кандидата архитектуры. М., 1983. 22с.
37. Кудряшова И. В. Романтический метод в западноевропейской архитектуре XIX века : автореферат дис... на соискание учёной степени кандидата архитектуры : 18.00.01. Харьков, 2007. 20 с.
38. Лисовский В. Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Л., 1982. 224 с.
39. Лисовский В. Г. Из истории «художественной археологии» в России. Проблемы развития русского искусства. Сборник трудов Ин-та им. И. Е. Репина. Л. : 1978. С. 46–50.



40. Лінда С. М. Историзм у розвитку архітектури: автореферат дис... на здобуття вченого звання доктора архітектури. Львів, 2013. 36 с.
41. Савельев Ю. Р. Искусство историзма и государственный заказ. СПб: Совпадение, 2008. 400 с.
42. Савельев Ю. Р. Неовизантийские мотивы в архитектуре Франции. *Academia*. 2014. № 2. С. 25–34.
43. Славина Т. А. Творческий метод архитекторов рубежа XIX – XX веков. *Вестник гражданских инженеров*. 2012. № 2. С. 37–45.
44. Сунь Бяо. Об историческом значении эклектического стиля в архитектуре. *Этносоциум и межнациональная культура*. № 8 (40). 2011. С. 208.
45. Худин А. А. Творчество академика архитектуры В. П. Цейдлера в Нижнем Новгороде. *Приволжский научный журнал*. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ГАСУ. 2010. С. 118–122.
46. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX в. / отв. ред. Г. Ю. Стернин. М. : Рос. АН, Рос. Ин-т искусствознания 1994. 424 с.
47. Чепелик В. В. Проблемы отношения к городской застройке второй половины XIX – начала XX века. Основные тенденции современной советской архитектуры. *Союз архитекторов СССР*. М. : Стройиздат, 1981. С. 117–121.
48. Krakowski P. *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*. Warszawa-Krakow : Nakladem Uniwersytetu Jagiellonskiego, 1979. 105 s.
49. Antoni C. *L'Historism*. Geneve, 1963.
50. Crook J. M. *The dilemma of style : architectural ideas from the picturesque to the post-modern*. University of Chicago Press, 1987. 348 p.
51. Mignot C. *Architecture of 19-th century*. Koln. : Tashen Verlag GmbH., 1983. 322 p.
52. Hitchcock H. R. *Architecture of Nineteenth and twentieth centuries*. London : Penguin Books, 1985. 688 p.

53. Patetta L. L'architettura deir Eclecttismo. Milano : A.D.A. EDITA, 1988. 214 p.
54. Грушин Б. А. Историзм. Философский энциклопедический словарь ьМ. : Советская энциклопедия. 1989.
55. Егоров Б. Ф. Борьба эстетических идей в России середины XIX века.. Л. : Искусство. Лен. отделение, 1982. 269 с..
56. Заварихин С. П. Русская архитектурная критика (середина XIII – начало XX в.). Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. 224 с.
57. Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 559 с.
58. Каплун А. И. Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985. 230 с.
59. Кириченко Е. И. К вопросу о художественных принципах организации пространственной среды на рубеже XIX – XX вв. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. / под ред. М. А. Некрасова. Издание НИИ Теории и истории изобразит. Иск-в, АХ СССР. М. : Изобразительное искусство, 1988.
60. Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л. Борьба идей в культуре и искусстве. Народный университет «Знание». Факультет литературы и искусства. М. : Знание, 1972. 120 с.
61. Лосев А. Ф. Понимание стиля от Бюффона до Шлегеля. Литературная учеба. 1988. №1. С. 149–167.
62. Лузянина Л. Н. Историзм художественного мышления в первые десятилетия XIX в. Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т XXXI. Вып. 2. / гл. ред. Д. Благой. М. : 1972. С. 131–141.
63. Ремизова Е.И. Понятие о множественности архитектурных языков. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. № 2, 3. 2000. С. 182–188.
64. Силюнас В. Ю. Стиль жизни и стили искусства. // Курьёз в искусстве и искусство курьёза. Материалы XIX –й Царскосельской научной конференции. СПб., 2008. С. 265.

65. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX в. М.: Искусство, 1970. 293 с.
66. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М. : Искусство, 1976. 222 с.
67. Турчин В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн. Вестник Московского университета. Серия История. М., 1977, № 6. С. 54 – 61.
68. Тимофієнко В. І. Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть: Біографічний довідник. К.: НДІТІАМ, 1999. 447 с.
69. Уайт Х. Метаистория (Историческое воображение в Европе XIX века). Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.
70. Устюгова Е. Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб : Изд-во СПб ГУ, 2003. С. 148–149.
71. Хан-Магомедов С. О. Стилевое единство или эклектика? Декоративное искусство СССР. 1981. № 4. С. 19–21.
72. Яковкина Н. И. История русской культуры: XIX век. СПб : Лань, 2002. 576 с.
73. Ясиевич В. Е. Особенности нового социального заказа в русской архитектуре: Петербург середины XIX века. Художественный образ и педагогический процесс. Вып. 1. СПб. : РГПУ., 1997. С. 53–60.
74. Бардовская Л. В. Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини. / Л. В. Бардовская, И. К. Ботт, Е. С. Епарина и др. / под ред. А. Шестакова. / СПб : Аврора, 2010. 304 с.
75. Басс В. Г. Петербургская неоклассика 1900 – 1910-х гг. Архитектурные конкурсы: зодчий, цех, город. СПб. : ИПК «НП-Принт», 2005. 84 с.
76. Забудова Києва доби класичного капіталізму / за загальною редакцією М. Б. Кальницького, Н. М. Кондель-Пермінової. Київ : Варто, 2012. 560 с.

77. Гуменюк А. Н. Итальянские реминисценции в архитектуре Омска. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. Томск : Изд-во ТГАСУ, 2009. С. 37–43.
78. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Харьков : Литера-Нова, 2013 164 с.
79. Давидич Т. Ф. Стили и направления в архитектуре Харькова. URL: <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm> (останнє звертання 31 жовтня 2018 р.)
80. Есаулов Г. В., Черницына В. А. Архитектурная летопись Ростова-на-Дону. Ростов-на-Дону : Малыш, 1999. 289 с.
81. Калинин Н. Н., Земляниченко М. А. Архитектор высочайшего двора. Симферополь : Изд-во Бизнес-информ, 2005. 200 с.
82. Качемцева Л. В. Неорусский стиль в архитектуре Харькова конца XIX – начала XX вв. Науковий вісник будівництва. 2015. № 2. С. 41–44.
83. Качемцева Л. В. Псевдорусский стиль в культовой архитектуре Харькова. Утраченное. Науковий вісник будівництва. Харків : ХДТУБА 2014. Вып. 2. С. 15–17.
84. Качемцева Л. В. Романские и готические формы в архитектуре Харькова второй половины XIX – начала XX веков. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків : ХДАДМ. 2013. № 2. С. 158–161.
85. Килессо С. К. Архитектура Крыма. Київ : БудІвельник, 1983. 95 с.
86. Кириков Б. М. Архитектура петербургских банков конца XIX - начала XX века. Краеведческие записки. Исследования и материалы. Выпуск 5. СПб, 1997.
87. Кириков Б. М. Архитектура Санкт-Петербурга конца XIX – начала XX века. СПб. : Изд. Дом «Коло», 2009. 400с..
88. Кириков Б. М. Архитектурные памятники Санкт-Петербурга. Стили и мастера. СПб.: Белое и Черное, 2003. 256 с.

89. Кириков Б. М. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга-Петрограда. Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб, 1993. С. 140–147.
90. Кириченко Е. И. Москва на рубеже столетий. М. : Стройиздат, 1977. 183 с.
91. Кириченко Е. И. Москва: памятники архитектуры 1830-х – 1910-х годов. Альбом . М. : Искусство, 1977. 126 с.
92. Костылев Р. П., Пересторонина Г. Ф. Петербургские архитектурные стили (XVIII – начало XX вв.). СПб: Паритет, 2007. 256 с.
93. Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю. Харьков. От крепости до столицы. Заметки о старом городе. Харьков : Фолио, 2004. 330 с.
94. Линникова О. В. Стилевые особенности усадебной архитектуры Крыма периода эклектики в контексте общеевропейских тенденций : дисс... на соискание учёной кандидата искусствоведения : 05.23.20. М.: 2011. 233 с.
95. Моргун О. Л. Историзм в архітектурі Одеси другої половини XIX – початку XX ст. (стильові і композиційні аспекти : дис... на здобуття вченого ступеня кандидата архітектури : 18.00.01. Одеса, 2010.
96. Моргун Е. Л. Этапы становления и развития архитектуры историзма в Одессе. URL: [http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=12568&chapter=1bo0k.net/index"chapter=1bo0k.net/index](http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=12568&chapter=1bo0k.net/index) (останнє звертання 26 квітня 2029 р..
97. Москаленко И. А. Стилистические особенности эклектики в центральной части Ростова-на-Дону на рубеже XIX – XX веков. Электронный журнал «Инженерный вестник Дона», 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stilisticheskie-osobennosti-eklektiki-v-tsentralnoy-chasti-goroda-rostova-na-donu-na-rubezhe-xix-xx-vekov> (останнє звертання 27 квітня 2019 р.)
98. Петров А. Н. г. Пушкин. Дворцы и парки. Л. : Изд-во «Искусство», Ленинградское отделение, 1969. 231 с.

99. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века. Том 1. 1830 – 1860-е годы. Ранняя эклектика. СПб : Крига, 2011 г. 592 с.

100. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины и второй пол. XIX века. Том 2. Петербург 1860-х – 1890-х годов в контексте градостроительства пореформенной России. СПб. : Крига, 2014 г. 600 с.

101. Пянида Ю. Б. Композиционные особенности неоренессанса архитектуры Харькова конца XIX – начала XX в. Науковий вісник будівництва. 2018. № 1. С. 67–72.

102. Скібіцька Т. В. Київський архітектурний модерн (1900 – 1910-і роки). Львів: Центр Європи, 2011. 232 с.

103. Тиц А. А., Шпара П. Е. Харьков: Архитектурно-исторический очерк. Київ : Будівельник, 1983. 230 с.

104. Филатов Н. Ф. Нижний Новгород. Архитектура XV – начала XX в. Н. Новгород : Редакционно-издательский центр «Нижегородские новости», 1994. 246 с.

105. Худин А. А. Выставка 1896 года и архитектура историзма в застройке Нижнего Новгорода. Предмет архитектуры: искусство без границ. Сборник научных трудов. М. : Прогресс-Традиция, 2011. С. 458–469.

106. Черкасова Е. Т. Архитектурная культура региона. Харьков : Форт, 2010. 123 с.

107. Чеховський І. Г. Чернівці на рубежі століть і культур. Памятники та пам'ятні місця XIX та XX ст. в місті. «Час-2000 ». 2000. 11 лютого. С. 14.

108. Шемшурина Е. Н. Ансамбль Царицыно и романтическое направление в русской архитектуре половины XVIII – начала XIX вв. : автореферат дисс... на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 1952. 13 с.

109. Шульгина Д. П. Архитектура эклектики в российской провинции второй половины XIX – начала XX века : региональные особенности (на примере Владимирской и Калужской губерний) : автореферат дисс... на

соискание учёной степени кандидата искусствоведения : 24.00.01. М., 2009 20 с.

110. Шульгина Д. П. Региональные особенности архитектуры эклектики в российской провинции. М. : Изд. Ленанд, 2010. 184 с.

111. Angel Isac. Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846 – 1919. Granada : Diputación Provincial de Granada, 1987. 433 с.

112. Humphry Repton, John Claudius Loudon. The landscape gardening and landscape architecture of the late Humphrey Repton, esq., being his entire works on these subjects. London : Printed for the editor, and sold by Longman & Co. 619 p.

113. «Викторианский стиль». Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства / авт. текста В. Власов. СПб : ЛИТА, 2000. 864 с.

114. Давидич Т. Ф. Причины проявления «готического вкуса» в период расцвета классицизма. Науковий вісник будівництва. 2017. № 4. С. 23–27.

115. Ямшанов И. В. Архитектура неоготических храмов, часовен, усыпальниц и надгробных памятников различных христианских конфессий в эпоху романтического историзма в Российской империи. URL: <https://scholar.google.ru/citations?user=LAE1r4AAAAJ&hl=ru> (останнее зертання 24 Квітня 2019 р..

116. Ямшанов И. В. Архитектура неоготического стиля в России второй половины XVII – середины XIX вв.: автореферат дис... на соискание учёной степени кандидата архитектуры. Спб., 2013.

117. Ямшанов И. В. Архитектура неоготического стиля в России второй половины XVIII – середины XIX вв. СПб : Санкт-Петербургский гос. архитектурно-строит. ун-т, 2014. 313 с.

118. Yamshanov I., Goryunov V., Murgul V., Architecture of neogothic castles, palaces, estates, mansions and profitable houses in the Russian Empire XIX century. Procedia Engineering. 2015/117. P. 663–674.

119. Горюнов В. С. Северный модерн и проблема стиля в архитектуре второй половины XIX – начала XX вв. Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. СПб: Изд. Дом «Коло», 2014. С. 16–23.

120. Хачатуров С. В. «Готический вкус» в русской художественной культуре XVIII века. М. : Прогресс-Традиция, 1999. 185 с.

121. Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II: барокко-классицизм-неоготика. М. : Наука, 1994. 219 с.

122. Кожин Н. А. Основы русской псевдоготики XVIII в. Л. : Academia, 1927. 40 с.

123. Калинин Н. Н., Земляниченко М. А. Исламские мотивы в творчестве архитекторов ЮБК. Творчество/ 1991. № 9. С. 29–31.

124. Аксёнова З. Л. Неоклассические тенденции в архитектуре Санкт-Петербурга 1900 – 1917 годов. Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. Томск, изд-во ТГАСУ. 2008. № 4. С. 26–34.

125. Бенуа А. Н. Русский неоклассицизм. Газета «Речь». 1917. 6 января.

126. Борисова Е. А. Некоторые особенности неопалладианства в России 1910-х годов. Судьбы неоклассицизма в XX веке. М., 1997– С. 47–61.

127. Борисова Е. А. Некоторые особенности русской архитектуры конца XIX начала XX века. Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX – XX века. М. : Наука, 1977. С. 91–109.

128. Борисова Е. А, Кириков Б. М., Нащокина М.В. Русский неоклассицизм. М. : Галарт, 2002. 288 с.

129. Вершевская М В. Из истории русского храма и кладбища в Висбадене. Невский архив Историко-краеведческий сборник. Вып. IV. СПб., 1999. С. 354.

130. Волков В. И., Горюнов В. С., Кондратьева Л. Н. Неоклассицизм и неоромантизм: единство противоположностей в архитектуре эпохи модерна. Вестник гражданских инженеров. Спб. 2016. № 6 (59). С. 19–24.



131. Каждан Т. П. Неоклассицизм в усадебном зодчестве начала XX века. Судьбы неоклассицизма в XX веке. М., 1997. С. 83–94.

132. Лисовский В. Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. СПб : Изд. Дом «Коло», 2008. 488 с.

133. Пунин А. Л. Неоклассическое направление в архитектуре Петербурга начала XX века. Архитектура. Доклады XXI научной конференции ЛИСИ. Л., 1963. С.46–50.

134. Ревзин Г. И. «Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века». URL: [http://www.projectclassica.ru/texts/revzin\\_neoclass.pdf](http://www.projectclassica.ru/texts/revzin_neoclass.pdf) (останне відвідування 31 жовтня 2018 р.)

135. Попова А. А. Необарокко в творчестве А. Н. Померанцева URL: <http://www.vipstd.ru/nauteh/index.php/ru/----etn14-07/1261-a> (останне звертання 27 квітня 2018 р.).

136. Бурдяло А. В. Необарокко в архитектуре Петербурга (Эклектика, Модерн, Неоклассика). СПб : Искусство-СПБ, 2002. 382 с.

137. Кишкинова Е. М. Византийское возрождение в архитектуре России. Середина XIX – начало XX века. СПб. : Искусство. СПб, 2007. 255 с.

138. Пунин А. Л. Византизирующее направление в русской архитектуре XIX в. Тезисы докладов VI-й республиканской научной конференции по проблемам культуры и искусства Армении. Ереван, 2 – 4 июня 1989 г. : Изд-во АН Арм. ССР, 1987. С. 143–195.

139. Серебряная В. В. Неовизантийский стиль в храмовой архитектуре г. Царицына. Актуальные проблемы современной духовной культуры. Материалы Международной научно-практической конференции. Волгоград, 2003. С. 15–18.

140. Савельев Ю. Р. Архитекторы храмов в «византийском стиле» Христианское зодчество Новые материалы и исследования / отв. ред И А Бондаренко. М. : НИИТАГ, 2004. С. 566–624.

141. Савельев Ю. Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. СПб : Лики России, 2005. 272 с.

142. Савельев Ю. Р. Византийский стиль в произведениях архитектурной школы Института гражданских инженеров. Вестник «Зодчий 21 век». 2002. № 3 (7). С 56–67.

143. Савельев Ю. Р. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб.: Лики России, 2009. 240 с.

144. Давидич Т. Ф. Особенности неогреческого стиля в архитектуре Европы и Российской империи. Науковий вісник будівництва. ХНУБА, 2018. №1 С. 28–35.

145. Кишкинова Е. М. Региональный контекстуализм и национальная идентичность. Стиль неогрек в архитектуре Ростова-на-Дону. Электронный журнал «Научный альманах», 2017. URL: [https://elibrary.ru/page\\_404.asp](https://elibrary.ru/page_404.asp) (останне звертання 21.05. 2018 р.).

146. Кишкинова Е. М., Ремеле Т. В. Неогрек – стиль музеев. Журнал UNIVERSUM: Филология и искусствоведение. М. : ООО «Международный центр науки и образования». 2017. № 12(46). С. 10–12.

147. Печёнкин И. Е. К вопросу об истоках неорусского стиля в архитектуре второй половины XIX века. Архитектурное наследие. Вып. 60. СПб : Изд. Дом «Коло», 2014. С. 241 – 251.

148. Седов Вл. В. Стиль неогрек в Москве. URL: [http://www.projectclassica.ru/school/02\\_2001/02\\_01\\_school.htm](http://www.projectclassica.ru/school/02_2001/02_01_school.htm) (останне звертання 27.10.18.).

149. Горюнов В. С. Неороманское направление в архитектуре Германии конца XIX – начала XX веков. Материалы научной конференции «Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона и Санкт-Петербурге, 23 марта 2012 г. СПб. : Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук, Санкт-Петербургский филиал. С. 2–4.

150. Бицадзе Н. В. Социокультурные аспекты неорусского стиля в храмовом зодчестве конца XIX - начала XX века: дис... на соискание учёной степени кандидата исторических. М., 2000. 267 с.

151. Бицадзе Н. В. Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. М. : Научный мир, 2009. 368 с.

152. Борисова Е. А. Неорусский стиль в русской архитектуре предреволюционных лет. Из истории русского искусства второй половины XIX начала XX вв. М. : Искусство, 1978. 151с.

153. Кононенко Е. И. Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля. Вестник СПбГУ, серия 15. Искусствоведение, 2016, Вып 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/osmanskiy-arhitekturnyy-istorizm-i-poiski-natsionalnogo-stilya> (останне відвідування...)

154. Воронежская М. Русский стиль в архитектуре. Собственник, 25 января 2007.

155. Кириков Б. М. «Русский стиль» в архитектуре XIX в. История и культура славянских стран / под ред. В. В. Мавродина. Л., 1972. С. 73–78.

156. Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX вв. М. : Галарт; АСТ-ЛТД, 1997. 432 с.

157. Лисовский В. Г. Московское архитектурное училище на переломном этапе развития русского зодчества. Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Темат. сб. науч. трудов института им. И. Е. Репина. Вып. XVII. Л., 1984.

158. Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 416 с.

159. Лисовский В. Г. Выборник «русского стиля» К творческому портрету архитектора И. И. Никонова. Ленинградская панорама. 1983. № 3. С. 30–33.

160. Павлова Н. Н. Неорусский стиль в работах архитектора Н. В. Запутряева. Проблемы филологии, культурологии. Сборник материалов 6-й Международной научно-практической конференции. М.: Изд-во «Перо», 2014. С. 16–18.

161. Печёнкин И. Е. Несколько соображений о русском стиле в архитектуре XIX века. URL: <http://articult.rsuh.ru/articult-29-1-2018/articult-29-1-2018-rechenkin.php> (останне звертання 27 жовтня 2018 р.).

162. Ревзин Г. И. «Русский стиль» и профессиональная традиция. Проект-Россия. 1996. № 3.

163. Almeida Hermione De, Gilpin George H. Indian Renaissance: British Romantic Art and the Prospect of India. Ashgate Publishing, Ltd., 2005. 336 p.

164. Clark K. The Gothic Revival : An Essay in the History of Taste. Harmondsworth, 1962. 236 p.

165. Germann G. Gothic Revival in Europe and Britain. Sources, Influences and Ideas. London, 1972.

166. Danby Miles. Moorish style. London : Phaidon, 2002. 240 p.

167. Giedion S. Spätbaroker und romanisher Klassizismus. München, 1922.

168. Kadatz H.-J. Deutsche Renaissancebaukunst. Berlin: VEB Verlag fur Bauwesen, 1983. 430 p.

169. Базилевич М. Е., Крадин Н. П. Архитектурные и инженерные школы подготовки архитектурных кадров в России во второй половине XIX – начале XX вв. Новые идеи нового века: материалы Международной научной конференции. Хабаровск : Тихоокеанский государственный университет, 2014. С. 6–10.

170. Безсонов С. В. Из истории архитектурного образования. Советская наука. 1939. № 9–10.

171. Беккер И. И., Бродский И.А., Исаков С.К. Академия художеств. Исторический очерк.. Л., М. : Искусство, 1940. 160 с.

172. Благовещенский А. А. Училище живописи, ваяния и зодчества Русский художественный архив. 1894, Вып. 1 – 2. С. 1 – 2; 89 – 90.

173. Богданова О. В. История создания училища гражданских инженеров. Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. 2009. № 326. С. 72–78.

174. Веслополова Г. Н. Московская архитектурная школа: становление и развитие. Строительство и архитектура Москвы. 1983. №11. С.32–34.

175. Гримм Д. И. Биографический очерк. Зодчий. 1898. № 11. С. 81–84.

176. Гримм Г. Г. Архитектурный класс Академии художеств в первой половине XIX в. Вопросы художественного образования. 1973. Вып. 7. С. 70–83.

177. Гриц А. Е. Изучение древнерусского зодчества в Московском Дворцовом архитектурном училище. Архив наследия. 2001. Сборник статей. М., 2002. С. 135–164.

178. Гриц А. Е. Московское дворцовое архитектурное училище и стилевые поиски в русской архитектуре второй трети XIX века : автореферат дис... на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 2004. 22 с.

179. Давидич Т. Ф., Киреева Н. А. Архитектурная школа в Харькове. URL: <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm> (останне звертання 23 жовтня 2018 р.).

180. Давидич Т. Ф. Особенности методики архитектурного образования в Российской империи 1830-х – 1910-х гг. URL: [http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU\\_GUM/article/view/2071/2042](http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU_GUM/article/view/2071/2042) (останне звертання 23 жовтня 2018 р.).

181. Кольстет Л. А. История архитектурного образования в России. : дисс... на соискание учёной степени кандидата педагогических наук : 13.00.01. Ростов-на-Дону, 2007. 182 с.

182. Кондель-Перминова Н. Н. Роль учебных заведений в развитии архитектуры и градостроительства на Украине: конец XIX-первая треть XX в. 1988. : диссертация ... кандидата архитектуры : 18.00.01. Москва : МАРХИ, 1988. 296 с.

183. Лисовский В. Г. Академия Художеств и её архитектурная школа в процессе развития русской архитектуры XIX начала XX века. Дисс... на соискание учёной степени доктора искусствоведения Л., 1983.

184. Лисовский В. Г. Архитектурная школа Академии художеств. Автореферат дисс... на соискание учёной степени кандидата архитектуры. – Л., 1981.

185. Лисовский В. Г. Академия художеств и охрана памятников зодчества в России (XIX -начало XX в.). Учебно-методическое пособие. СПб. : ИЖСА, 1993. 52 с.

186. Лисовский В. Г. Архитектурная школа Академии художеств. К 225-летию Академии художеств. Л. : Знание, 1981. 35 с.

187. Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. СПб, Изд. Дом «Коло», 2006. 399 с.

188. Савинов А. Н. Академия художеств. М.-Л. : Искусство, 1948.39 с.

189. Хороян Н .П. Харьковская архитектурная школа в свете концепции дифференциации архитектурных школ : дис... на соискание учёной степени кандидата архитектуры. Харьков, 2017.

190. Pevsner N. The Academies of Arts. Cambrige : 1940.

191. Апышков В. П. Рациональное в новейшей архитектуре. СПб, 1905. 65 с.

192. Волчок Ю. П. Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX – начала XX вв. / Ю.П. Волчок, Е.И. Кириченко и др. / отв. Ю. С. Лебедев. Гос. ком. по гражд. стр-ву и архитектуре. Центр. науч.-исслед. ин-т теории и истории архитектуры. М. : Стройиздат, 1977. 175 с.

193. Кириченко Е. И. Взаимосвязи России и Запада в архитектуре Нового времени (Зодчество России в контексте мировой архитектуры). Вопросы искусствознания, 1993. Вып. 2 – 3. С. 12–25.

194. Конструкция и архитектурная форма в русском зодчестве XIX начала XX в. / Н.Ф. Гуляницкий и др. М.: Стройиздат, 1977. 175 с.

195. Смурова Н. А. Инженерные сооружения и их влияние на развитие русской художественной культуры. Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX – начала XX в. М. : Стройиздат, 1977. С. 67.

196. Борисова Е. А. Русская архитектура и западноевропейское зодчество. Петербург и Москва. Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира / Отв. ред. Стернин Г. Ю. М.: Наука, 1991. С. 313–353.

197. Виолле-ле-Дюк Э -Э. Русское искусство, его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность / пер. с франц. Н. Султанова. М.: 1899ю. 320 с.

198. Данилевский Н. Я Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германно-Романскому. СПб : Тип. братьев Пантелеевых, 1895. 667 с.

199. Нащокина М. В. Московский модерн. Проблема западноевропейских влияний. М. : Жираф, 1998. 300с.

200. Стасов В. В. Столицы Европы и их архитектура. Вестник Европы. 1876. Т. 1. Кн. 2. С. 505 – 544.

201. Швидковский Д. О. Англо-русские связи в архитектуре второй половины XVIII – начала XIX столетия : дис... на соискание учёной степени доктора архитектуры : 18.00.01 Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-культурного наследия. М. : 1994 г. 493 с.

202. Швидковский Д. О. «По аглицкой моде». Британские архитекторы при русском дворе. Проект Россия. № 14. С. 57–64.

203. Артемьева А. А. Национальный дух столичной архитектуры в вокзалах Дальнего Востока. ACADEMIA. 2007. №3. С. 26–27.

204. Лешко С. С. Железнодорожный вокзал во Владивостоке – архитектурный символ русского Дальнего Востока. Отечество. Общественно литературный и историко-краеведческий альманах. 2002. № 12. С. 22–26.

205. Кириченко Е. И. К вопросу о пореформенных выставках в России как выражении исторического своеобразия архитектуры второй половины XIX

в. Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX в. М., 1984. С. 83–136.

206. Никитин Ю. А. Выставочная архитектура России XIX — начала XX вв. СПб : Издательский Дом «Коло», 2014. 416 с.

207. Лінда С. М. Аналіз архітектурних розв'язків фасадів прибуткових будинків у Львові в період історизму. Вісник ДУ «ЛП» №358 «Архітектура». Львів, 1998. С. 173–178.

208. Юхнева Е. Петербургские доходные дома. Очерки из истории быта. URL: <https://books.google.com.ua/books?isbn=545723732X>  
<https://books.google.com.ua/books?isbn=545723732X> (останнє звертання 26 квітня 2019 р).

209. Ієвлева В. П. Пам'ятки індустріального розвитку Києва кінця XIX – першої третини XX століття. К. [б. в.], 2008. 248 с.

210. Слюнькова И. Н. Проекты оформления коронационных торжеств в России XIX в. М. : БуксМАрт, 2013. 438 с.

211. Кириченко Е. И. Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины второй половины XIX века. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. / ред. Г. Ю. Стернин. М. : Наука, 1982. С. 109–162.

212. Кириченко Е. И. Исторический музей: Путеводитель: К 100-летию открытия Гос. ордена Ленина исторического музея. М. : Московский рабочий, 1984. 64 с.

213. Кириков Б. М. Петербургские особняки второй половины XIX – начала XX века (особенности объёмно-пространственных композиций). Краеведческие записки. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб, 1993. С. 140–147.

214. Швидковский Д. О., Шорбан Е. А. Московские особняки. М. : АО «Московские учебники» ПАНАС-АЭРО, 1997. 126 с.

215. Hoffmann Hans Christoph. Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. Munchen : Prestel-Verlag, 1966.



216. Максимов А. А. Торговые центры в планировках русских городов второй половины XVIII начала XIX в. Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Материалы и исследования. Вып. 1. / отв. ред. В. П. Выголов. М. : Наука, 1980. С. 23–37.

217. Шумилкин С. М. Нижегородская ярмарка. Н. Новгород : Кварц, 2014. 200 с.

218. Згура В. М. Китайская архитектура и её отражение в Западной Европе. М. : Издание друзей В.В. Згура, 1928. 164 с.

219. Кириченко Е. И. Архитектура русской усадьбы 1910-х годов. Музейный сборник. №5. М. : ГИЗ «Горки Ленинские», 1997. С. 28–49.

220. Нащокина М. В. «Ренессансоподобие» в русской архитектурной мысли середины XIX – начале XX вв. Архитектура мира. Вып.3.М.: 1994. С. 106–110.

221. Сидорова М. «Застывшая беззаботность»: Имение А. Х. Бенкендорфа «Фалль» под Ревелем. URL: <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=250> (останне звертання 27.жовтня 2018 р.).

222. Бондаренко І. В. Передумови і тенденції стильового розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина XIX – початок XX ст.): дис... канд. архітектури: 18.00.01 / Харківський художньо-промисловий інститут. Харків, 1999.

223. Кириченко Е. И. Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели. 1813 – 1931 / сост. Г. А. Иванова, авт. текста Е. И. Кириченко. М. : Планета, 1992. 279 с.

224. Кодин В. А., Ерошкина Е. А. Храмы Слобожанщины. Формирование архитектурно-художественных и градостроительных традиций. Харьков : РИП «Оригинал», 1998. 184 с.

225. Протоиерей Лизан И., Новгородов В., Лейбфрейд А., Денисенко О. Трёхсвятительский («Гольдбергский») храм в Харькове. Харьков, 1999. 88 с.

226. Морской собор в Кронштадте / сост. А. П. Шумский. М. : Воениздат, 1998. 210 с.
227. Седов Вл. В. Иван Фомин: проект церкви в Мариоках. Предмет архитектуры: искусство без границ. Монография / под ред. И. Н. Слюньковой. М. : Прогресс- Традиция, 2011. С. 235–240.
228. Стешенко С. В. Вклад харьковских архитекторов в развитие губернского церковного зодчества: зб. матеріалів Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу та студентів, ХДАДМ, 15 травня 2015 р. С. 29–35.
229. Афанасьев К. Н. А. В. Щусев. М. : Стройиздат, 1978. 191 с.
230. Багина Е. И. Илларион Иванов-Шиц. Строительство и архитектура Москвы. 1986. № 4. С. 24–26.
231. Барановский Г. В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников института гражданских инженеров. СПб., 1893. 392 с.
232. Бардадым В. П. Зодчие Екатеринодара. Краснодар : Советская Кубань, 1995. 112 с.
233. Бархина А. Г. Бархин Г. Б. М. : Стройиздат, 1981. 175 с.
234. Быкова Е. А. Творчество И. А. Чарушина и архитектура Прикамья конца XIX начала XX века : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Л., 1987. 18 с.
235. Борисова Е. А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка: (У истоков «неорусского стиля»). Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. / отв. ред. Г. Ю. Стернин. М. : Наука, 1984. С. 137–182.
236. Бранденбург Б. Ю., Татаржинская Я. В, Щенков А. С. Архитектор Иван Машков. М. : Русская Книга, 2001. 136 с.
237. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 397 с.
238. Владич Л. В. Иван Исидорович Ижакевич. М. : Советский художник, 1955. 168 с.

239. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: справочник / А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков и др. / под ред. Б. М. Кирикова. СПб : Пилигрим, 1996. 400.

240. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М. : ОГИЗ, 1924. 238 с.

241. Давидич Т. Ф. Выдающиеся архитекторы Харькова XVIII – середины XX вв. URL:

<https://www.kharkov.ua/culture/4.html> (останнє звертання 31 жовтня 2018 р.).

242. Давидич Т. Ф. Творчество архитектора Г. Г. Вегмана (жизнь творческой личности в контексте эпохи). Традиції та новації у вищій архітектурно-хуудожній освіті. 2012. № 1. С. 59–67.

243. Давидич Т. Ф., Лаврентьев И. Н, Лопатько В. М. Творчество архитектора Н. В. Васильева. Науковий вісник будівництва. 2017. № 3. С. 15 – 28.

244. Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Зодчий А.В. Щусев. М. : Издательство Академии наук СССР, 1955. 196 с.

245. Дудукина Д. А. А. Н. Бекетов (1862 – 1941). Творческая деятельность и вклад в развитие архитектуры юга России и Украины конца XIX – первой трети XX веков : автореф. дис. на соискание учёной степени кандидата архитектуры. М., 2008.

246. Жилина В. С., Тубли М. П. Некоторые особенности творчества Г. Г. Ричардсона как мастера протомодерна. Архитектура эпохи модерна в странах Балтийского региона. / сост. и науч. ред. С. С. Лешошко. РААСН НИИТИАГ СПб. : КОЛО, 2014. С. 33–49.

247. Ильин М. А. Баженов. М. : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1954. 60 с.

248. Ильина Е. В. Художественные идеи русских архитекторов второй половины XIX века и формы реализации в пространстве Москвы (на примере творчества М. Д. Быковского (1801 – 1885). Гуманитарные, социально-

экономические и общественные науки. Краснодар : Изд-во «Наука и образование», 2015. С. 74 – 77.

249. Исаченко В. Г. Творчество братьев Косяковых. Строительство и архитектура Ленинграда. 1981. № 6. С. 34–37.

250. Кириков Б. М. Академик архитектуры В. А. Покровский (к 100-летию со дня рождения). Вестник ЛГУ. 1972. № 2. С. 149–152.

251. Кириков Б. М. Александр Дмитриев. СПб. : Белое и Черное, 2004. 448 с.

252. Кириков Б. М. Марьян Марьянович Перетяткович. Строительство и архитектура Ленинграда. 1973. № 1. С. 30 – 31.

253. Кириков Б. М., Фогт Э. Архитектор Карл Шмидт. СПб. : Изд. Дом «Коло», 2011. 272 с.

254. Кириков Б. М. Александр Дмитриев. Архитектор первой половины XX века. СПб. : Изд. Дом «Коло», 2009. 400 с.

255. Кириков Б. М., Федоров С. Г. Зодчий-энциклопедист. О творческом пути архитектора Г. В. Барановского. Ленинградская панорама. 1985. – № 2. С. 29–32.

256. Кириков Б. М., Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов: От барокко до авангарда. СПб. : Чистый лист, 2002. 416 с.

257. Кириченко Е. И. Александр Лаврентьевич Витберг. Архитектура СССР. 1987. № 6. С. 92–99.

258. Кириченко Е. И. Архитектурное наследие А. С. Каминского в Москве. М. : Издательский дом Руденцовых, 2010. 416 с.

259. Кириченко Е. И. Архитектор В. О. Шервуд и его теоретические воззрения. Архитектурное наследство. 1974. № 2. С. 3–18.

260. Кириченко Е. И. Архитектор И. П. Ропет. Архитектурное наследство. 1972. № 20. М. : Стройиздат. С. 85–93.

261. Кириченко Е. И. Архитектурное наследие России. Фёдор Шехтель. М. : Издательский дом Руденцовых, 2011. 512 с.

262. Кириченко Е. И. Михаил Быковский. М.: Стройиздат, 1988. С. 51–52.с.
263. Кишкинова Е. М. Стиль неогрек в творчестве Николая Дорошенко: сб. трудов Международной научно-практической, конференции «Перспективы развития науки и образования». – Тамбов : Изд-во ООО Консалтинговая компания ЮКОМ, 2013. С. 73–79.
264. Курц Р. Е. Алексей Викторович Щусев. Кишинёв : Изд-во Штиинца, 1973. 66 с.
265. Кутейникова Н. С. В. А. Косяков – выдающийся храмостроитель России рубежа XIX – XX веков. Морской собор в Кронштадте. М., 1998. С. 127–153. / сост. А. П. Шумский. – М. : Воентехиниздат, 1998. – 264 с.
266. Лаврентьев И. Н. Из истории харьковского архитектурного модерна. АСС. 2008. № 1 / 2.С. 6–11.
267. Лейбфрейд А. Ю. Владимир Христианович Немкин. М. : Сирин. – 1984. № 4.
268. Лисовский В. Г, Юдина Л. А. Замечательный зодчий и педагог. Творческий портрет Л. Н. Бенуа. Строительство и архитектура Ленинграда. 1979. № 2. С 35–38.
269. Лисовский В. Г. Особенности русской архитектуры конца XIX начала XX в. Л. Знание, 1976. 40 с.
270. Лисовский В. Г., Гашо Р. М. Николай Васильев. От модерна к модернизму. СПб : Изд. Дом «Коло», 2011. 488 с..
271. Листов В. Н. Ипполит Монигетти. Л.: Искусство, 1986. 309 с.
272. Нащокина М. . Модерн в архитектуре Москвы. Проблемы своеобразия и западноевропейских влияний. Дисс... доктора искусствоведения в форме научного доклада. М. : ВНИИТАГ, 2000. С. 10.
273. Мурашова Н. В. Фёдор Демерцов. СПб: Белое и Чёрное, 2002. 88 с.
274. Николаева Т. И. Виктор Шрётер. Л. : Лениздат, 1991. 237 с.
275. Николаева Т. И. Виктор Шрётер, Иероним Китнер. СПб : Издательский Дом «Коло», 2007. 400 с.

276. Орлов А. А. Н. Н. Никонов. Материалы к творческому портрету архитектора. Искусство и религия (история и современность) Сб. науч. трудов Российской академии художеств. СПб : ИЖСА, 1996. С. 73–74.

277. Парамонов А. Ф. В. Н. Покровский – епархиальный архитектор Варшавско-Холмской и Харьковской епархий. URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/vn-pokrovskiy-eparhialnyy-arhitektor-varshavsko-holmskoy-i-harkovskoy-eparhiy-paramonov> (останне звертання 28 жовтня 2018 р.).

278. Парамонов А. Ф. Харьковский епархиальный архитектор Фёдор Иванович Данилов. Харьковский архівіст. 2008. № 1. С. 56–64.

279. Петров П. И. Ректор Архитектуры И. А. Х. Константин Андреевич Тон. Биографический очерк ко дню празднования пятидесятилетия его архитектурной деятельности 1 сентября 1865 г. СПб : Изд-во : В тип. Гогенфельдена, 1865. 32 с.

280. Печёнкин И. Е., Сайгина Л. В. М. : Изд. дом Руденцовых, 2017 г. 456 с.

281. Попова А. А. Творчество академика архитектуры А. Н. Померанцева : дисс... кандидата архитектуры. Ростов-на-Дону, 2015. 242 с.

282. Розвадовский Л. Е. Архитектор Владимир Николаевич Покровский. Ватерпас. 1995. №1 (октябрь).

283. Сергеев С. В. Михаил и Константин Быковские. М. : Изд. дом Руденцовых, 2014. 612 с.

284. Славина Т. А. Константин Тон. Л. : Стройиздат, 1982. 224 с.

285. Стасов В. В. А. М. Горностаев. Вестник изящных искусств. 1888. Вып. VI. С. 439–480.

286. Сулова А. В., Славина Т. А. Владимир Сулов. Л.: Стройиздат, 1978. 88 с.

287. Fiz S. M. Schinkel arquitecturas, 1781 – 1841. Madrid : MOPU, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, 1989. 243 с.

288. Швидковский Д. О. Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М. : Улей, 2008. 392 с.
289. Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man. Edited by Michael Snodin. New haven and London : Yale University Press, 1991. 218 с.
290. Karl Friedrich Schinkel (1781 – 1841): painting and architecture between Romanticism and Classicism. München : Goethe-Institut, 1982. 16 с.
291. Karl Friedrich Schinkel. Sammlung architektonischer Entwürfe: Enthaltend theils Werke welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde. Berlin : Ernst & Korn, 1858. 174 с.
292. Karl Friedrich Schinkel. Werke der höheren Baukunst für die Ausführung erfunden / Schinkel Karl Friedrich. Potsdam: Riegel, 1848. 25 с.
293. Зодчие Москвы XV – XIX вв. / сост. Ю. С. Яралов, науч. ред. С. М. Земцов. М. : Московский рабочий, 1981. 687 с.
294. Орельская О. В. Новый регионализм в мировой, отечественной и нижегородской архитектуре. ACADEMIA : архитектура и строительство. 2006. № 4. С. 77–82.
295. Худин А. А. Эkleктика в архитектуре вчера и сегодня. URL: [http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30\\_pril/05/05.htm](http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/05/05.htm) (останне звертання 30 квітня 2019 р.).
296. Хайт В. Л. Классика – ключ к решению современных задач. Архитектура и Строительство Москвы. 1996. № 5. С. 14–15.
297. Чой Чжу Хи. Фактор историзма в архитектуре и градостроительной среде Москвы XX века и его судьба в ситуации последнего десятилетия : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата искусствоведения : 17.00.04. М., 2002.
298. История русской архитектуры. / Брунов Н. И., Власюк А. И., Каплун А. И., Кипарисова А. А., Максимов П. Н., Чиняков А. Г.; гл. ред. С. В. Безсонов. М. : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1956. 614 с.

299. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830 – 1910-х годов М. : Наука, 1978. 255 с.
300. Кириченко Е. И. Архитектура. Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М. : Наука, 1991. С. 125–176.
301. Тублі М. П. Модерн: «стиль» или «эпоха»? URL: <https://archi.ru/lib/publication.html?id=1850570183>]
302. Hitchcock H. R. Early Victorian Architecture in Britain. New York, 1976.
303. Landwehr E.-M. Kunst des Historismus. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2012.
304. Савицкая Г. Е. Понятие «историзм» и современные музейные практики (на материале коллекции Радищевского музея в Саратове. Град Китеж русского искусства: сб. статей по материалам Всероссийской конференции 22 – 25 ноября 2016 г. Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. С. 155, 156.
305. Meier-Oberist E. Das neuzeitliche hamburgische Kunstgewerbe in seinen Grundlagen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hamburg : Thormann, 1925.
306. Götz W. Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes. Zeitschrift des Deutschen.Vereins für Kunstwissenschaft, 1970. XXIV. S. 196 – 212.
307. Кузнецова Т. Ф. Историзм и тезаурусный анализ культуры. Знание. Понимание. Умение. № 9. 2008.
308. Кириченко Е. И. Историзм – стиль архитектуры XIX столетия / Е. И. Кириченко // Архитектура эпохи историзма: традиции и новаторство. Материалы Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения архитектора Г. Боссе, 26 – 28 сентября 2012 г. – СПб, 2012., С. 12–23.
309. Кузнецова Т. Ф. Культура и время. Сб. Тезаурусный анализ мировой культуры. Вып. 8, 2006.



310. Власов В. Г. Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая архитектура. АРХИТЕКТОН: ИЗВЕСТИЯ ВУЗОВ, (48). URL: <https://pureportal.spbu.ru/en/publications/> (останне звертання 30 квітня 2019 р.).

311. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М.–Л. : Academia, 1935. 707 с.

312. Винкельман И.-И. История искусства древности. Л., 1933. С. 332.

313. Земпер Г. «Стиль в тектонических искусствах, или практическая эстетика». URL: <http://www.dizayne.ru/txt/2stand015.shtml> (останне звертання 30 квітня 2019 р.)є

314. Земпер Г. Практическая эстетика. / перевод В. Г. Калиша. М. : Искусство, 1970. 320 с.

315. Виолле-ле-Дюк Э.-Э. Беседы об архитектуре, в 2 тт. / перевод А. А. Сапожниковой / под ред. А. Г. Габричевского. М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937–1938.

316. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М: Искусство, 1989. С. 19.

317. Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля. Вопросы философии. № 4. С. 115.

318. Виппер Б. Р. Ренессанс – барокко – классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV – XVII веков. М., 1966. С. 5–6.

319. Маца И. Л. К вопросу о стиле. Искусство. 1959. № 1. С. 38–41.

320. Лосев А. Ф. Теория художественного стиля. Киев : Изд-во «Collegium», Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 286 с.

321. Елинер Н. Г. Процессы стилеобразования в пространственных искусствах. Опыт применения системно-культурологического подхода. : автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005. – 20 с. URL: [https://new-disser.ru/\\_avtoreferats/01002816864.pdf](https://new-disser.ru/_avtoreferats/01002816864.pdf) (останне звертання 28 жовтня 2018 р.).

322. Павловская О. Е. Стиль как прототипическая категория гуманитарных наук : системно-терминологический аспект : автореферат дис. на соисканий учёной степени доктора филологических наук : 10.02.19. Теория языка. Краснодар, 2007. URL: <http://cheloveknauka.com/stil-kak-prototipicheskaya-kategoriya-gumanitarnyh-nauk> (останне звертання 28 квітня 2019 р.).

323. Новый словарь русского языка Ефремовой. 2005. URL: <https://slovar.cc/rus/efremova/256411.html> (останне звертання 28 квітня 2019 р.).

324. Шаталина Л. В. Ротондальные формы в архитектуре европейского неоклассицизма : автореферат дисс. на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, 07.00.12 – история искусства. М. : МГУ им. Ломоносова, 1993.

325. Подкорытов Г. А Историзм как метод научного познания. Л. : Из-во Ленингр. ун -та, 1967. 190с.

326. Уёмов А. И. Системный подход и общая теория систем. М. : Мысль, 1978. 272 с.

327. Садовский В. Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ / отв. ред проф. А. И. Уёмов. М. : Наука, 1974. С. 5–7.

328. Классификация моделей данных. URL: <http://bourabai.kz/dbt/dbms/027.htm> (останне звертання 28 квітня 2019 р.)

329. Беломесяцев А. Б. Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики Києва кінця XIX – початку XX ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. архітектури. Київ, 2003.

330. Светлов В. А. Философия и методология науки. Часть 1. Учебное пособие. Москва-Красноярск : ИНФРА-М, 2018. 768 с.

331. Грушин Б. А. Очерки логики исторического исследования (процесс развития и проблема его научного воспроизведения). М. : Высшая школа, 1961. 214 с.

332. Макрокосм и микрокосм URL: <https://azbyka.ru/makrokosm-i-mikrokosm>
333. История философии / под ред. А. С. Колесникова, СПб. : Питер, 2010. С. 167–168.
334. Горюнов В. С. К проблеме стиля в теории архитектуры. Архитектурный альманах. Выпуск I. СПб. : Изд-во СПб ГАСУ, 2016. С. 40–56.
335. Эпоха Возрождения. Европа. Азия. Африка / ред. И. А. Алябьева. Минск : Харвест ; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 395–406.
336. Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. Избранные сочинения. / пер. И. Маханькова, Ю. Панасенко, А. Столярова, Н. Шабурова, Э. Юнца.; сост. и общ. ред. А. А. Столярова. М. : Прогресс-Культура, 1994. 448 с.
337. Писарев Л. Учение блж. Августина, еп. Иппонского, о человеке в его отношении к Богу. Каз., 1894.
338. Абеляр П. Философская энциклопедия: В 5-ти т. Т.1 / ред. колл.: Ф. В. Константинов (гл. ред.) и др. М. : Советская энциклопедия, 1960. 740 с.
339. Боргош Ю. Фома Аквинский. — М., 1966. (2-е изд.), 1975.
340. Оккам У. Семь избранных диспутов. Антология средневековой мысли в 2х тт. (т. 2). Хрестоматия. Учебно-научное издание / под ред. С. С. Неретиной, Л. В. Бурлаки. СПб: Изд-во РХГИ, 2001-2002.
341. Николай Кузанский. Избранные философские сочинения. М.: Соцэкгиз, 1937.
342. Прогресс. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81> (останне звертання 4 квітня 2019 р.).
343. Макаи Л. Мир Ренессанса. Будапешт : Corvina, 1980. 160 с.
344. Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1991. 153 с.
345. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления / отв. ред. М. В. Алпатов. М. : Наука, 1978. 208 с.

346. Мейдер В. А. Гуманистические идеалы Цицерона URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/gumanisticheskie-idealy-tsitserona>
347. Балашов Н. И. Данте и Возрождение. Сб. ст. Данте и всемирная литература / ред. Н. И. Балашов. М. : Наука, 1967. С. 48–49.
348. Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Т.1, 2. Л.: Изд-во Ленингр. гос. ордена Ленина ун-та, 1947 – 1961.
349. Эльфонд И. Я. Леонардо Бруни и греческая философия. Античное наследие в культуре Возрождения / отв. ред. В.И. Рутенберг М., 1984. С. 58–66.
350. Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме. С. 262.
351. Веселовский А. Н. Вилла Альберти. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV – XV столетия. URL: <https://www.litres.ru/aleksandr-veselovskiy/villa-alberti-novye-materialy-dlya-harakteristiki-literaturnogo-i-obschestvennogo-pereloma-v-italyanskoj-zhizni-xiv-xv-stoletiya-540845/> (останне звертання 30 квітня 2019 р.)
352. Черняк В. З. Уроки старых мастеров. М.: Стройиздат, 1989. 240 с.
353. Шуази О. Всеобщая история архитектуры. В 2-х тт. М.: Изд-во «Эксмо», 2012.
354. Гроссетест Р. Сочинения. Параллельный текст на русском и латинском языках. / под редакцией А. М. Шишкова и К. П. Виноградова. М. : URSS, 2003.
355. Михайлов Б. П. Леонардо да Винчи – архитектор. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1952. 80 с.
356. Витрувий. Десять книг об архитектуре : Том I. / перевод Ф. А. Петровского; под общей редакцией А. Г. Габричевского). М. : Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, МСМXXXVI [1936]. 331 с.
357. Брагина А. М. Итальянский гуманизм. М. : Высшая школа, 1977. 254 с.

358. Маркс К. К критике политической экономии. Предисловие. URL: <https://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Krit/krit-00.html> (останне звертання 30 квітня 2019 р.).

359. Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому зодчеству от античности до современности. / пер. с нем. М. : ЗАО БММ, 2008/ С. 360–361.

360. Николаев И. С. Профессия архитектора. М. : Стройиздат, 1984. С. 95.

361. Данилова И. Е. Брунеллески в Риме/ Античное наследие в культуре Возрождения / под ред. Л. М. Брагиной. М. : Наука, 1984 С. 206–214.

362. Трацевский В. В., Колосовская А. Н., Чижик И. А. Классические архитектурные формы. С. 157. URL: <https://books.google.com.ua/books?isbn=504030904X> (останне звертання 27 квітня. 2019 р.).

363. Гнедовская М. Ю. Проблемы преемственности в архитектурном творчестве Микеланджело. Архитектура СССР. 1989. № 6. С. 104–111.

364. Античное наследие в культуре итальянского Возрождения. М. : Наука, 1984. 285 с.

365. Бугаева Н. И. Рукописные и печатные трактаты по архитектуре XV – XVI веков. URL: <http://archvuz.ru/cont/181сентябрь 2006>.

366. Раппапорт А. Г. Загадка и секрет Палладио. URL: [http://papardes.blogspot.com/2009/12/blog-post\\_4103.html](http://papardes.blogspot.com/2009/12/blog-post_4103.html) (останне звертання 30 квітня 2019 р.)

367. Цуккаро Федерико. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (останне звертання 26 квітня 2019 р.)

368. Мифология Ренессанса. URL: <http://www.historiasztuki.com.pl/strony/002-00-11-STYLE-> (останне звертання 24 квітня 2029 р.)

369. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. М. : Азбука-Классика, 2004. 288 с.

370. Давидич Т. Ф., Малекзаде М. Эволюция форм и конструкций арок в архитектуре Ближнего Востока. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / під заг. ред. Н. Є. Трегуб. Харків, ХДАДМ. 2006. № 4.5.6. С. 31–38.

371. Кауфман С., Николаев И.С., Цирес А.Г., Блаватский В.Д. Архитектура в восточных и южных провинциях Римской империи. / гл. ред. Д. Е. Аркин. Всеобщая история архитектуры. Том. I. М. : Издательство Академии архитектуры СССР, 1948.

372. Рёскин Дж. Камни Венеции / перевод с англ. А. В. Глебовской, Л. Н. Житковой / Рёскин Дж. СПб : Азбука-Классика, 2009. С. 30.

373. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М., 1995. С. 50 – 55.

374. Бобкова М. С. Французский Ренессанс: Раннее Новое Время, книга для чтения по истории. М. : 2006.

375. Simone F. Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia. Milano, 1968.

376. Simone F. Culture et politique en France à l'èpoque de l'humanisme et de la Renaissance. Torino, 1974.

377. Архитектура ренессанса во Франции. URL : [http://www.mosarchinform.ru/archiv/p2\\_articleid/13744](http://www.mosarchinform.ru/archiv/p2_articleid/13744) (останнє звертання 24 квітня 2019 р.).

378. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Т. 1 / пер. Д. В. Сильвестрова; общ. ред. В. И. Уколовой. М. : Изд. группа «Прогресс»-«Культура», 1991. Предисловие к первому изданию книги, 1919 г. С. 15–18.

379. Демидова М. А. Идеальная резиденция ренессансного правителя. Дворец Фонтенбло эпохи французского Возрождения. М. : Прогресс-Традиция, 2010. 350 с.

380. Золотова Ек. Французская архитектура XVI в.: сложение национальной школы. URL: [http://sias.ru/upload/isk/244-269\\_Zolotova%20top.pdf](http://sias.ru/upload/isk/244-269_Zolotova%20top.pdf) (останнє звертання 4 квітня 2019 р.).

[https://books.google.com.ua/books?id=0zNMDwAAQBAJ&pg=PA1181&lpg=PA1181&dq=379.+Summa+culturologiae.&source=bl&ots=rR15fvfz2p&sig=ACfU3U1M9a\\_pVyFhiD-z\\_e84OcQwST4NYA&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiU-5GLn\\_jhAhVTkMMKHd39B5IQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=379.%20Summa%20culturologiae.&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=0zNMDwAAQBAJ&pg=PA1181&lpg=PA1181&dq=379.+Summa+culturologiae.&source=bl&ots=rR15fvfz2p&sig=ACfU3U1M9a_pVyFhiD-z_e84OcQwST4NYA&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiU-5GLn_jhAhVTkMMKHd39B5IQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=379.%20Summa%20culturologiae.&f=false) (останне звертання 4 квітня 2019 р.).

382. Горфункель А. Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. М. : Мысль, 1977. С. 48–49..

383. Косиков Г. К. Средние века и ренессанс. Теоретические проблемы. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учебное пособие / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. М., 2001. С. 8 – 39.

383. Шило А. В. Явление барокко в ситуации культурного взрыва XVI—XVII веков. Категория взрыва и текст славянской культуры: сб. научных статей по материалам международной конференции «Взрыв и культура: славянский мир» (Институт славяноведения РАН, Москва, 2014 г.). М.: Совпадение, 2016. С. 93–111.

384. Горюнов В. С. Необходимость и свобода в пределах парадигмы классической архитектурной традиции. Современные проблемы истории и теории архитектуры. СПб. : Изд-во СПбГАСУ, 2016. С. 15–19.

385. Кожар Н. В. «Благородная простота и спокойное величие». Формирование концепции классицизма в трудах И.-И. Винкельмана и его современников / Н. В. Кожар Архитектура мира. Материалы VI Международной конференции по истории архитектуры «Запад-Восток: 2000 лет архитектурной книге». М. : ГНИМА, НИИТАГ, МАРХИ. Вып. 6. 1997. С. 29–35.

386. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М. : Искусство, 1963. 312 с.

387. Мовчан В. С. Эстетика. Навчальний посібник. URL: <https://westudents.com.ua/knigi/194-estetika-movchan-vs.html>

388. Walpole H. A. Description of the villa of Horace Walpole, youngest son of Sir Robert Walpole earl of Orford, at Strawberry-hill, near Twickenham. Strawberry-hill, 1774.

389. Кожар Н. «Greek Revival» в европейской архитектурной теории второй половины XVIII века. URL: <https://docplayer.ru/51107497-Greek-revival-v-evropeyskoy-arhitekturnoy-teorii-vtoroy-poloviny-xviii-veka.html>. (останне звертанья 30 квфтя 2019 р.).

390. Мебель и предметы интерьера по дизайну Томасас Хоупа. URL: <https://enciklopedija-dizajna-interera.blogspot.com/2009/06/mebel-i-predmetry-interera-po-dizajnu.html>

391. Эстетика раннего французского романтизма : тематический сборник научных трудов / под ред. В. А. Мильчиной. М. : Искусство, 1982. 480 с.

392. Шлегель К.-В.-Ф. фон. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. М.: Искусство, 1983. 479 с.

393. Дмитриев А. С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. М. : Изд-во МГУ, 1974. 120 с.

394. Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 329 с.

395. Białostocki J. Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki. Warszawa, 1969. 295 s.

396. Кожар Н. В. Проблемы архитектуры в эстетике европейского романтизма. Архитектура: сборник научных трудов. 2017. Вып. 10. С. 7–13.

397. Бурганов А. Н., Смоленкова Ю. А. Романтизм как художественная система. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019. № 3. Часть 1. С. 12–21.

398. Египтизирующий стиль. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (останне звертанья 17.11.2018)

399. Давидич Т. Ф. Неогреческий стиль. «Science Rise», 2018. № 2 (43). С. 6 – 13.



400. Шлегель К.-В.-Ф. фон. Сочинения. Т. 1. Философия жизни. Философия истории. М. : Quadrivium, 2015. 816 с.
401. Кидсон, П., Мюррей П., Томпсон П. История английской архитектуры. М.: Центрполиграф, 2003. 381 с.
402. Charles Garnier. Le nouvel Opéra de Paris. Volume 1. Paris, 1876 – 1877.
403. Karl Moser. Architektur für eine neue Zeit: 1880 bis 1936. 2 Bände, gta, Zürich 2010.
404. Wilfried Röbling: Curjel & Moser, Architekten in Karlsruhe, Baden. Eine Werkübersicht unter besonderer Berücksichtigung der Christuskirche und der Lutherkirche in Karlsruhe. C. F. Müller, Karlsruhe 1986.
405. Кириллов В. В. Архитектура «Северного модерна». Изд. 2-е, испр. и доп. М. : КомКнига, 2010. С. 143–147.
406. Лисовский В. Г. Северный модерн. Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб: Изд. Дом «Коло», 2016. С. 14.
407. Ушакова О. Б. Взаимоотношение «историзма» и «нового стиля» в балтийском модерне : материалы конференции «Архитектура эпохи модерна в странах балтийского региона и Санкт-Петербурге» 23 марта 2012 г. С. 6–10.
408. Бриллианты европейской железнодорожной архитектуры на стыке XIX – XX веков. Готические и сарацинские формы. URL: <https://matsam.livejournal.com/2320036.html> (останнє відвідування 30 квітня 2019 р.).
409. Raskin J. Seven Lambs of the Architecture. С. 378 – 379.
410. Земпер – теоретик URL: <http://art.sovfarfor.com/arhitektura/zemper-%E2%80%94-teoretik> (останнє звертання 30 квітня 2019 р.).
411. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в пяти томах. Том первый. / перевод Ю.И. Айхенвальда; под редакцией Ю.Н. Попова. М.: «Московский клуб», 1992.

412. Конт О. Дух позитивной философии: Слово о положительном мышлении. / пер. с фр. Изд. 2-е. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 80 с.

413. Основные направления философии конца XIX-го – начала XX-го вв. URL: <http://rgrtu-640.narod.ru/philosophy/17.html> (останне звертання 26 жовтня 2018 р.).

414. Хренов Н. А. Избранные работы по культурологии. Культура и империя. М. : ООО «Издательство «Согласие»; Издательство «Артем», 2014. С. 124.

415. Лекторский В. А., Рожанский И. Д. Мах Эрнст URL: [http://vseslova.com.ua/word/%D0%9C%D0%B0%D1%85\\_%D0%AD%D1%80%D0%BD%D1%81%D1%82-62831](http://vseslova.com.ua/word/%D0%9C%D0%B0%D1%85_%D0%AD%D1%80%D0%BD%D1%81%D1%82-62831) (останне звертання 26 жовтня 2018 р.).

416. Храмов Ю. А. Мах Эрнст (Mach Ernst). Физики: Биографический справочник / под ред. А. И. Ахиезера. Изд. 2-е, испр. и дополн. М.: Наука, 1983. С. 181. 400 с.

417. Лосев А. Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля. Контекст 1975. М.: Наука, 1977. С. 27.

418. Тасалов В. И. Тотальная архитектура – утопия или реальность? Предисловие к книге В. Гропиус. Границы архитектуры. М.: 1971. С. 29.

419. Моррис У. Архитектура и история. Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; М. : Искусство, 1973. С. 404–426.

420. Моррис У. Готическая архитектура. Моррис У. Искусство и жизнь: избранные статьи, лекции, речи, письма / сост. А. А. Аникст; М. : Искусство, 1973. С. 313–334.

421. Мастера архитектуры об архитектуре / под ред. А. В. Иконникова. М. : Искусство, 1972. 700 с.

422. Лисовский В. Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. М. : Белый Город, 2009. 545 с.

423. Швидковский Д. О. К иконографии садово-парковых ансамблей русского Просвещения. Иконография архитектуры. М. : 1990. С. 174 – 187.

424. Михайлов А. В. Языки культуры. М 1997. С. 476. URL: <https://www.twirpx.com/file/348364/> (останне звертання 30 квітня 20-19 р.).

425. Чекмарёв В. М. Внеклассические тенденции в русской архитектуре первой половины XIX века. На примере Санкт-Петербургского, Московского и Крымского регионов : автореф. дис. на соискание учёной степени канд. искусствоведения. Специальность 17.00.04: «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». М. : МГУ им. М В. Ломоносова, 1995. 20 с.

426. Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг. : Типография Акционерного О-ва Тип. Дела в Петрограде, 1917. 287 с.

427. Медведкова О. А. Творчество Воронихина и романтическая тенденция в начале XIX века. Архитектура мира : материалы конф. «Запад-Восток : искусство композиции в истории архитектуры» НИИ теории архитектуры и градостроительства. М., 1996. Вып. 5. С. 52–59.

428. Васильев Б. Л. Архитекторы Нееловы. Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век. Зодчие Санкт-Петербурга, XVIII век / ред. Ю. В. Артемьева, С. А. Прохвятилова ; введ. В. К. Шуйского. СПб. : Лениздат, 1997. С. 397.

429. Коршунова М. Ф. Юрий Фельтен. Л.: Лениздат, 1988. 142 с.,

430. Швидковский Д. О. Архитектурная судьба Павла I. «Проект Классика», 16.12.2001. URL: <http://ricolor.org/history/mn/pv/arh/> (останне звертання 30 квітня 2019 р.)

431. Архитектурные альбомы Гатчины и Шантйи представят в Музее имени Щусева. URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/158127/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/158127/) (останне звертання 30 квітня 2019 р.).

432. Пунин А. Л.. Архитектура Петербурга середины XIX века. — Ленинград, Лениздат, 1990, 347 с. URL: <http://books.totalarch.com/node/1509> (останне звертання 30 квітня 2019 р.)..

433. «Уловить и почувствовать искренность старины» <http://u3a.ifmo.ru/ulovit-i-pochuvstvovat-iskrennost-starinyyi.html> (останне звертання 30 квітня 2019 р.).

434. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. URL: <http://arx.novosibdom.ru/node/396> (останне звертання 30 квітня 2019 р.).

435. Надеждин Н. . О современном направлении изящных искусств. Ученые записки императорского Московского университета. 1833. Ч. 1. С. 432 — 446.

436. Чаадаев П. Я. Избранные сочинения и письма. М. : Изд. «Правда», 1991. С. 27–28, С. 96.

437. Ключевский В. О. Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории. М. : Наука, 1968. С. 260.

438. Гевлич А. П. Об изящном. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. / сост. З. А. Каменский. Т. 1. М., 1974. С. 328 – 329.

439. Чаадаев П. Я. Письма. Телескоп. 1832. № 11. С. 354.

440. Петрова Т. А. Андрей Штакеншнейдер. Л.: Лениздат, 1978. 184 с.

441. Башуцкий А. П. Панорама Санкт-Петербурга. Ч. 2. СПб, 1834. С.

8

442. Кукольник Н. В. Новые постройки в Петергофе. Художественная газета. 1837. № 11–12. С. 176.

443. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади / под ред. М. В. Посохина и др. М.: Искусство, 1983. 503 с.

444. Нащокина М. В. Символизм как миропонимание – русская версия. Символизм и модерн – феномены европейской культуры. / И. Е. Светлов и др. М. : Спутник, 2008. С. 91–102.

445. Нащокина М. В. Эпоха модерна в России как многостилье. Наследие Ф. О. Шехтеля в современном мире : сборник материалов Всероссийской конференции «Наследие Ф. О. Шехтеля в современном мире». 19 – 20 сентября 2009 г. Саратов, 2009. С. 22–23.

446. Комарова И. И. Архитектурные общества в России XIX – начала XX вв. Архитектура СССР. 1985. № 5. С. 108 – 110.

447. Машков И. П. Московское архитектурное общество (1867–1927 гг.). Ежегодник Московского архитектурного общества. 1928. № 5. С. 9–14.

448. Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет. URL: <https://www.spbgasu.ru/Universitet/Istoriya/> (останне звертання 1 травня 2019 р.).

449. Кириченко Е. И. Московское архитектурное общество. К 130-летию со дня основания / Е. И. Кириченко. // Архитектурный вестник – 1997 – № 5. – С. 50–52.

450. Барановский Г. В. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. В 7-ми Т. СПб : Изд. ред. журн. «Строитель», 1902–1904.

451. Красовский А. К. Гражданская архитектура. Части зданий. СПб : Типография учебно-военных заведений, 1851. 579 с.

452. Лежава И. Г. Функция и структура формы в архитектуре : автореф. дис. на соискание учёной степени д-ра архитектуры: 18.00.01. М. : 1987.

453. Свиязев И. И. Учебное руководство к архитектуре, для преподавания в Горном институте, Главном инженерном училище, Училище гражданских инженеров и в других учебных заведениях : Ч. 1– 4. Санкт-Петербург : В. Поляков, 1839 – 1841.

454. Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. Форма в архитектуре: проблемы теории и методологии. ВНИИ Теории архитектуры и градостроительства. М.: Стройиздат, 1990. — 344 с.

455. Дашкевич М. И. Положение строительного дела г. Харькова: труды 3-го съезда русских зодчих: Отдел законодательный. СПб., 1905. С. 4.

456. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М. : Галарт, 1994 С. 33–55.

457. Быковский К. М. Задачи архитектуры XIX века: труды II съезда русских зодчих в Москве. 1895 г. М., 1899.

458. Розанова Т. М. Архитектор Константин Быковский. М. : Совпадение, 2012. 282 с.

459. Давидич Т. Ф. Ведущая роль неоромантического направления в архитектуре в процессе перехода от эклектики к модерну. Міжнародний науковий журнал «Новый университет». 2016 г. № 7 – 8 (64 – 65). 2016. С. 52–56. URL: <http://universityjournal.ru/> (останне звертання 1 травня 2019 р.).

с.

460. Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. СПб: КОЛО. 2012. 576 с.

461. Эллис (Кобылинский Лев Львович). Неизданное и несобранное. Томск : Водолей. 2000. 460с.

462. Равич Г. Беседы строителя.4.III. Строитель. 1899. № 11 – 12, Стлб. 413 – 415.

463. Е-й О. Ещё раз по поводу новых веяний в архитектуре. Неделя строителя. 1899. № 45. С. 320.

464. Бенуа А. Н. В ожидании гимна Аполлону. Аполлон. 1909. № 1 С. 3, 4.

465. Труды 4-го съезда русских зодчих. СПб, 1911. С. 28.

466. Мачинский В.. Архитектурные заметки. Зодчий. 1914. № 25. С. 297.

467. Первый «бизнес-центр» старой Москвы (Деловой Двор) URL: <https://retromoscow.livejournal.com/31761.html> (останне звертання 1 травня 2019 р.).

468. Штиглиц М. С. Промышленная архитектуры Петербурга в сфере «индустриальной археологии». СПб : Белое и Чёрное, 2003. 221 с.

469. Fürst R. Probleme der Backsteinbaukunst im 19. Jahrhundert. Mainz, 2000.

470. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Книги четвёртая, пятая. Издание 2-е, 1990. М. : Наука, 1993. С. 7–496.

471. Дмитриева Н. А. краткая история искусств. Выпуск 3 Символизм и модерн. Краткая история искусств М. : Искусство, 1996. С. 169–177.

472. Белый А. Символизм. Символизм как миропонимание / сост., вступ. статья и прим. Л. А. Сугай. М. : Республика, 1994. С. 257.
473. Декаданс. URL: <http://ponjatija.ru/taxonomy/term/1788> (останне звертання 1 травня 2019 р.).
474. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. I. О поэтах. М. : Языки русской культуры, 1997. 662 с.
475. Нащокина М. В. Судьба мимолетного стиля. Еще раз о русском модерне: материалы конференции «Наследие Ф. О. Шехтеля в современном мире». Саратов 2009. С. 27.
476. Бенуа А. Н. О новом стиле. URL: [http://benua.su/art\\_new\\_style\\_1/](http://benua.su/art_new_style_1/) (останне звертання 1 травня 2019 р.)
477. Кириков Б. М. Архитектура Петербурга конца XIX – начала XX века: эклектика, модерн, неоклассицизм. СПб: КОЛО, 2006. 447 с.
478. Никоненко С. В. Модернизированный неоклассицизм (на примере доходных домов Петроградской стороны): историко-архитектурный и эстетический критерии стиля: сборник докладов III –й научно-практической конференции СПбГАСУ «Современные проблемы истории и теории архитектуры». СПб, 2017. С. 92–104.
479. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М. : Абрис, 2017. 304 с.
480. Бернардацци А. И. Речь на III-м съезде русских зодчих. Неделя строителя. 1900. № 9. С. 56–57.
481. Проф. V. Shubert-Soldem. О современной архитектуре. Зодчий. 1902. № 9. С. 105.
482. М-ов. Новый стиль и декадентство. Зодчий. 1902. № 6 С. 65 – 70; № 8. С. 82 – 92; № 9. С. 101–105.
483. Нечаева Н. А. Эстетическая теория модерна в России : автореферат дис... кандидата философских наук : 09.00.04. СПб, кафедра этики и эстетики ГОУВПО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», 2007 27 с. URL:

<http://cheloveknauka.com/v/285061/a/?#?page=26> (останне звертання 1 травня 2019 р.).

484. Шаталина Л. В. Ротондальные формы в архитектуре европейского неоклассицизма : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения, 07.00.12 – история искусства. М. : МГУ им. Ломоносова, 1993.

485. Замок Нойшванштайн

<https://planetofhotels.com/germaniya/shvangau/zamok-noyshvanshtayn>].

486. Акмен И. Р. Архитектурное просвещение: путь создания творческих объединений в Харькове в 19–20 веках // Актуальные научные исследования в современном мире. 2017. № 3. С. 14–23.

487. Бондаренко Б. А. Каменная летопись. История градостроительства и архитектуры Харькова. (Путеводитель. Изд. 2-е, доп и перераб. Х. : Прапор, 1979. – 72 с.

488. Бондаренко Б. А. Памятники архитектуры Харьковщины. Эссе-гид, Харьков : Прапор, 1972. 124 с.

489. Давидич Т. Ф., Заварза И. А. Особенности харьковского модерна. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків, ХДАДМ, 2008, № 4–6. С. 133–140.

490. Давидич Т. Ф. Основные этапы развития города. Формирование городской структуры. URL. <https://www.kharkov.ua/culture/1.html>.

491. Давидич Т. Ф. Стили и направления в архитектуре Харькова. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2000 р.

492. Давидич Т. Ф. Улица Пушкинская. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2001 р.

493. Давидич Т. Ф. Улица Сумская. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2000 р.



494. Давидич Т. Ф. Улица Сумская. Вчера, сегодня, завтра. // «Ватерпас», 1996. – № 7, С. 44 – 47.

495. Давидич Т. Ф. Улицы и площади города. Наиболее ценные здания и ансамбли. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2006 р. (останнє звертання 30 квітня 2029 р.).

496. Давидич Т. Ф., Киреева Н. А. Архитектурная школа в Харькове. [Электронный ресурс]. URL. <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, 2005 р. (останнє звертання 30 квітня 2029 р.).

497. Дзюбенко П. А. Декор стиля эклектики в архитектуре Художественного музея Харькова. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2012. № 6. С. 65 – 68.

498. Дзюбенко П. А. Декор здания городского купеческого банка и гостиницы «Астория» в архитектуре Харькова – декоративное направление модерна. Науковий вісник будівництва. 2013. Вип. 72. С. 65 – 70.

499. Івашко Ю. В. Основи стилеутворення модерну в архітектурі України (кінець XIX – початок XX століття): дис... доктора архітектури, 18.00.01. Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. К., 2013. 440 с.

500. Касьянов А. М. Харьков (Архитектурно-исторический очерк). Киев : Издательство академии архитектуры Украинской ССР, 1955. 110 с.  
URL: [http://nua.kharkov.ua/cgi-bin/irbis64r\\_15/](http://nua.kharkov.ua/cgi-bin/irbis64r_15/) (останнє звертання 1 травня 2019 р.)

501. Качемцева Л. В. Становлення архітектурно-проектної справи в містах Слобідської України (друга половина XVIII – початок XX ст.) : дис... на здобуття вченого ступеня кандидата архітектури. : 18.00.01. Харків, 2007.

502. Лейбфрейд А. Ю. Особняки А. Н. Бекетова в Харькове. Особняк. 1998. № 1(7).

503. Новгородов В. Е. Элементы исторической планировки и застройки в структуре Харькова. Строительство и архитектура. 1979. № 1. С. 14–16.

504. Ремизова Е. И., Лопатько В. М. Архитектурный полифонизм в творчестве А. Н. Бекетова. Науковий вісник будівництва. 2014. № 2. С. 36.

505. Скирда В. В. Из глубины веков. К истории города Харькова. Харьков : ВД Райдер. 2004.

506. Харьков. Архитектура, памятники / авт. текст: А. О. Горшков, В. Т. Семёнов, А. А. Тиц, фото Б. О. Миндел и др. К. : Мистецтво, 1986. 207 с.

507. Харьков: архитектура, памятники, новостройки. Путеводитель. 2-е изд., испр. и доп. / составители: А. Ю. Лейбфрейд, В. А. Реусов, А. А. Тиц. / авторский коллектив: Б. Г. Клейн, И. Н. Лаврентьев, А. Ю. Лейбфрейд, А. С. Маяк, В. Е. Новгородов, Н. Н. Онацкая, В. А. Реусов, Л. Е. Розвадовский, П. И. Романов, В. А. Спивачук, А. А. Тиц, П. Е. Шпара. Рецензент: В. Д. Белогуб. Харьков: Прапор, 1987. 151 с.

508. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн; / упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик . Київ: КНУБА, 2000. 377 с.

509. Шкодовский Ю. М., Лаврентьев И. Н., Лейбфрейд А. Ю., Полякова Ю. Ю. Харьков вчера, сегодня, завтра. Изд. 2-е, переработанное и исправленное. Харьков : Фолио, 2002. 206 с.

510. Ясиевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX—XX веков. Київ : Будівельник, 1988. 184 с.

511. Архитектура Франции периода революции и империи. Конец XVIII — первая треть XIX вв. URL: [http://classic.totalarch.com/europe\\_17\\_19/france\\_republic](http://classic.totalarch.com/europe_17_19/france_republic) (останне звертання 30 квітня 2019 р.).

512. Парадигма. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%B3%D0%BC%D0%B0> (останне звертання 30 квітня 2029 р.).

513. Michel Foucault. «L'archelologie du savoir». Editios Gallimard, 1969.

514. Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Пороги эпистемологические. URL: [https://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/605/](https://epistemology_of_science.academic.ru/605/)

515. ШтоРаМаr publishing – Почта & Рецензии. Новая парадигма в архитектуре URL: <http://cih.ru/pub/re2.html>].

## Додаток А

Список публікацій за темою  
дисертації здобувача

## Монографії

1. Давидич Т. Ф. Стил ь как язык архитектуры. Харків : Гуманітарний центр, 2010. 336 с.
2. Давидич, Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Харків : Літера-Нова, 2013. 164 с.
3. Давидич Т. Ф. Стил ь как язык архитектуры. Видання друге, виправлене та доповнене. Харків : Гуманітарний центр, 2014. 424 с.
4. Давидич Т. Ф., Качемцева Л. В. Эkleктика в архитектуре. Харків : Гуманітарний центр, 2016. 268 с.

## Праці, в яких опубліковано основні результати дослідження в фахових виданнях України

5. Давидич Т. Ф., Фарзин М. Композиционные и конструктивне особенности средневековой архитектуры Ирана. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 1998. № 4, 5. С. 14–18.
6. Давидич Т. Ф. Язык архитектуры. Историко-генетический аспект. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2005. № 4, 5. С. 67–71.
7. Давидич Т. Ф., Малекзаде М. Эволюция форм и конструкций арок в архитектуре Ближнего Востока. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2006. № 4,5,6. С. 31–38.
8. Давидич Т. Ф. О языке русской архитектуры. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2007. № 1, 2, 3. С. 136–141.
9. Давидич Т. Ф., Заварза І. О. Особенности Харьковского модерна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2008. № 4, 5, 6. С. 133–140.
10. Давидич Т. Ф., Барабаш Е. А., Самусенко М. В. Роль орнамента в архитектуре Средней Азии в эпоху Средневековья (на примере Узбекистана). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2010. № 1. С. 87–93.
11. Давидич Т. Ф., Савченко Е. М., Мухортова И. В. Симметрия квазикристаллов в природе и архитектуре. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2010. № 3. С. 105–108.
12. Давидич Т. Ф. Творчество архитектора Г. Г. Вегмана (жизнь творческой личности в контексте эпохи). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2012. № 1. С. 59–67.

13. Давидич Т. Ф. Архитектура как часть культуры и форма культурной памяти. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2012. № 6. С. 127–129.
14. Давидич Т. Ф. Культурные основания и композиционные особенности архитектуры в ранние периоды её развития. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : ХДАДМ, 2014. № 2. С. 79–86.
15. Давидич Т. Ф., Качемцева Л. В. Стилевые особенности архитектуры Российской империи периода эклектики. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2015. №1. С. 40–44.
16. Давидич Т. Ф. Кирпичный стиль в архитектуре 1830-х – 1900-х гг. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 1. С. 76–77.
17. Давидич Т. Ф., Извеков А. Д. Классика, классицизм и «неоклассицизмы». Периодичность и причины возрождений. Часть 1 *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 1. С. 81–86.
18. Давидич Т. Ф., Извеков А. Д. Классика, классицизм и «неоклассицизмы». Периодичность и причины возрождений. Часть 2. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 2. С. 23–30.
19. Давидич Т. Ф., Лаврентьев И. Н., Лопатько В. М. Творчество архитектора Н. В. Васильева. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 3. С. 15 – 28.
20. Давидич Т. Ф. Причины проявления «готического вкуса» в период расцвета классицизма. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2017. № 4. С. 23–27.
21. Давидич Т. Ф. Особенности неогреческого стиля в архитектуре Европы и Российской империи. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2018. №1. С. 28–35.
22. Давидич Т. Ф. К пониманию эклектики. *Науковий вісник будівництва*. Харків : ХНУБА, 2018. № 3. С. 49–57.
23. Давидич Т. Ф. Особенности неоклассицизму як одного з неостилів епохи еклектики середини ХІХ – початку ХХ ст. *Містобудування та територіальне планування*. Київ : КНУБА, 2018. № 67. С. 135–147.
24. Давидич Т. Ф. Прояв відмінностей у прийомах пропорціонування в процесі переходу від середньовічних методів формоутворення до ренесансних. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. Київ : КНУБА, 2018. Випуск № 51. С. 15–25.

### **Праці, які додатково відображують наукові результати дисертації**

25. Давидич Т. Ф. Історія ідеологій та ідеологія архітектури. *Архітектура як відображення ідеології*: зб. матеріалів міжнар. конф., 2 – 4 листоп. 1996 р., м. Львів. Львів, Відень, 1996. С. 43–48.

26. Давидич Т. Ф. Улица Сумская. Вчера, сегодня, завтра. *Ватерпас*, 1996. № 7. С. 44 – 47.

27. Давидич Т. Ф. Стили и направления в архитектуре Харькова. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2000 р. (Стаття на сайті).

28. Давидич Т. Ф. Улица Сумская. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2000 р. (Стаття на сайті).

29. Давидич Т. Ф. Улица Пушкинская. [Електронний ресурс]. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2001 р. (Стаття на сайті).

30. Давидич Т. Ф. Выдающиеся архитекторы Харькова XVIII – середины XX вв. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2002 р. (Стаття на сайті).

31. Давидич Т. Ф. Стили и направления в архитектуре Харькова. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2002 р. (Стаття на сайті).

32. Давидич Т. Ф. Памятники архитектуры Харьковской области. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2003 р. (Стаття на сайті).

33. Давидич Т. Ф., Киреева Н. А. Архитектурная школа в Харькове. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, 2005 р. (стаття на сайті).

34. Давидич Т. Ф. Улицы и площади города. Наиболее ценные здания и ансамбли. URL : <https://www.kharkov.ua/culture/architec.htm>, розділ «История и архитектура», 2006 р. (Стаття на сайті).

35. Давидич Т. Ф. Принцип симметрии в средневековой архитектуре мусульманских стран. *Симметрии: теоретический и методический аспекты* : материалы IV Международного симпозиума, г. Астрахань, 2012. С. 34 – 40.

36. Давидич Т. Ф. Причины и характер проявлений эклектики в европейской архитектуре. *Науковий вісник будівництва*. Харків, ХНУБА, 2016. № 3 (85). С. 16–21.

37. Давидич Т. Ф. Стилиевые особенности архитектуры Российской империи периода эклектики. *Науковий вісник будівництва*. Харків, ХНУБА, 2016. № 3. С. 40–44.

### Статті в міжнародних та закордонних виданнях

38. Давидич Т. Ф. Ведущая роль неоромантического направления в архитектуре в процессе перехода от эклектики к модерну. *Міжнародний науковий журнал «Новый университет»*, 2016. № 7 – 8 (64 – 65). С. 52–56.

URL : [http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU\\_GUM/article/view/2070](http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU_GUM/article/view/2070)

39. Давидич Т. Ф. Особенности методики архитектурного образования в Российской империи 1830-х – 1910-х гг. *Міжнародний науковий журнал «Новый университет»*, 2016. № 7–8 (64–65). С. 57–65.

URL : [http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU\\_GUM/article/view/2070](http://www.colloquium-publishing.ru/library/index.php/NU_GUM/article/view/2070)

40. Давидич Т. Ф. Явление неогреческого стиля в европейской архитектуре XVIII – XX веков. *Science Rise*, 2018. № 2 (43). С. 6 – 13. (IndexCopernicus, CrossRef, РИНЦ, WorldCat, Ulrich's Periodicals Directory, BASE, ResearchBib, Directory Indexing of International Research Journals, Directory of Research Journals Indexing, Open Academic Journals Index, Scientific Indexing Services, Sherpa/Romeo).

41. Davidich T. F. The specificity of eclecticism and Art Nouveau interaction in architecture of Russian Empire». *Scientific Light*. № 13. P. 6 – 11. (The journal is registered and published in Poland. The journal publishes scientific studies, reports and reports about achievements in different scientific fields. Journal is published in English, Polish, Russian, Ukrainian, German and French. Frequency: 12 issues per year.

42. Давидич Т. Ф. «Кирпичный стиль» и его ведущие представители Виктор Шрётер и Иероним Китнер. *«Science Rise»*, 2019. № 4 (57). С. 6 – 13. (IndexCopernicus, CrossRef, РИНЦ, WorldCat, Ulrich's Periodicals Directory, BASE, ResearchBib, Directory Indexing of International Research Journals, Directory of Research Journals Indexing, Open Academic Journals Index, Scientific Indexing Services, Sherpa/Romeo).

43. Davidich Tatiana F. The significance and stylistic features of eclectic objects in the city of Kharkov. *Technical Translations 4/2019. Architecture and Urban Planning*. P. 5 – 21.

### Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

44. Давидич Т. Ф. Історія ідеологій та ідеологія архітектури. *Архітектура як відображення ідеології*: зб. тез доп. Міжнар. конф., м. Львів, 2–5 груд. 1996 р. Львів; Відень, 1996. С. 16.

45. Давидич Т. Ф. Современные проблемы формирования городской среды. *Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління* : зб.тез доп. 1-



ї науково-практичної конференції УАЖНО, м. Харків, 4 – 10 листоп. 2000 р. Харків, ХДУ ім. Каразіна. С. 22 –23.

46. Давидич Т. Ф. Архитектура – идеология – культура. *Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління* : зб. тез доп. 3-ї Міжнар. науково-практ. конф., м. Харків, 4 – 10 листоп. 2002 р. Харків, ХДУ ім. Каразіна. С. 220 – 221.

47. Давидич Т. Ф. Стил ь как язык архитектуры. *Математика – компьютер – образование* : зб. тез доп. Міжнар. конф. РАЖНО, м. Пушціно, 20 – 25 січня 2003 р. М.: МДУ. С. 359.

48. Давидич Т. Ф. Ордерные стили в архитектуре Харькова. *Сучасні проблеми науки та освіти* : зб. тез доп. 5-ї Міжнародної конференції УАЖНО, м. Алушта, 2 – 9 травня 2004 р. С. 42 – 43.

49. Давидич Т. Ф. О языке русской архитектуры. *Математика – компьютер – образование* : зб. тез доп. Міжнар. конф. РАЖНО, м. Астрахань, 2006 р. С. 28 – 29.

50. Давидич Т. Ф., Малекзаде М. Этапы формирования национального стиля Ирана. *62-а науково-технічна конференція ХДТУБА* : зб. тез доп., м. Харків, березень 2007 р. С. 75.

51. Давидич Т. Ф. Принцип симметрии в средневековой архитектуре мусульманских стран. *Симметрии: теоретический и методический аспекты* : сб. трудов IV Международного симпозиума. г. Астрахань, 2012. С. 34 – 40.

52. Давидич Т. Ф. Творчество архитектора Г. Г. Вегмана. *Український архітектурний авангард. Вивчення та охорона* : зб. тез доп. Міжнародної конференції ДОСОМОМО. 1.01. – 3.02 2012 р. Харків, 2012. С. 21–22.

53. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 1. *Краєзнавчі читання* : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка, 2014 р. С. 2–6.

54. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 2. *«Краєзнавчі читання»* : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 24–26.

55. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 3. *«Краєзнавчі читання»* : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 33–36.

56. Давидич Т. Ф. Стили архитектуры 20-х – 30-х годов XX века. *«Краєзнавчі читання»* : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 61–64.

57. Давидич Т. Ф. Стили в архитектуре Харькова. Часть 4. *«Краєзнавчі читання»* : зб. тез доп. Харківської міської бібліотеки ім. І. Франка. Харків, 2014 р. С. 66 – 68.

58. Давідіч Т. Ф. Неоднозначні взаємовідносини еkleктики і модерну та їх причини. *72-а науково-технічна конференція ХНУБА* : тези доп., 14 – 17 березня 2016 р. С. 4 – 5.

59. Давидич Т. Ф. Особенности развития архитектуры и феномен архитектурного просвещения общественности в Харькове середины XIX – начала XX вв. (у співавторстві з Л.В. Качемцевою). *Сучасні проблеми науки та освіти* : тези Міжнародної конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті», (Харків-Мінськ), липень 2016 р. Харків : ХНУ ім. Каразіна. С. 170–172.

60. Давидич Т. Ф. Метаморфозы городской среды. *Новий урбанізм у Східній Європі» 1920-х – 1930-х рр.* : тези доп. Міжнародної конф. ДОСОМОМО, 2017 р. С. 15.

61. Давідіч Т. Ф. Поєднання рис еkleктики та модерну в творчості архітектора М. В. Васильєва. *73-я науково-технічна конференція ХНУБА* : тези доп., 6–7 лютого 2018 р. С. 7.

62. Давидич Т. Ф. Сателлиты конструктивизма. *Регіональний вимір архітектури авангарду. Україна і Європа.* : тези доп. Міжнар. конференції ДОСОМОМО, 18.04 – 20.04 2018 р. С. 71–72.

63. Давідіч Т. Ф. Явище еkleктичного модерну в архітектурі Харкова. *74-а конференція ХНУБА*, тези доп., березень 2019 р. С. 14–15.

Додаток Б

Апробація результатів дисертації

Основні положення і результати дослідження було оприлюднено на 33-х міжнародних та місцевих науково-технічних конференціях та симпозиумах:

на Міжнародній конференції «Архітектура як відображення ідеології», м. Львів зроблено доповідь «Історія ідеологій та ідеологія архітектури», 1996 р.;

на 1-й конференції УАЖНО «Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління» (м. Харків ХДУ ім. Каразіна) зроблено доповідь «Архитектура как часть культуры», 2000 р.;

на 3-й Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні проблеми гуманізації управління» Української Асоціації «Жінки в науці і освіті» брала участь з доповіддю «Архітектура–ідеологія–культура (м. Харків, 2002 р.);

на Міжнародній конференції «Язика науки – языки искусства», м. Нижній Новгород зроблено доповідь «Язык архитектуры», 2005 р.;

на 4-й конференції УАЖНО в м. Алушта зроблено доповідь «Ордерні стилі в архітектурі Харкова», 2004 р.;

на 59-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Ордер в архітектурі Харкова», 2004 р. (разом зі студенткою Марковою І. М.);

на 60-й ювілейній науково-технічній конференції, присвяченій 75-річчю ХДТУБА зроблено доповідь «Формування архітектурної мови. Історико-генетичний аспект», 2005 р.;

на конференції РАЖНО в м. Астрахань зроблено доповідь «О языке русской архитектуры», 2006 р.;

на 62-й науково-технічній конференції ХДТУБА разом зі студентом Фарзін М. зроблено доповідь «Етапи формування національного стилю Ірану», 2007 р.;

на конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті» в м. Алушта була зроблена доповідь «Ордерні стилі в архітектурі Харкова», 2007 р.;

на 63-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Етапи розвитку архітектурної мови», 2008 р.;

на 8-й конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті» «Сучасні проблеми науки та освіти» було зроблено доповідь «Архітектура як мова культури», 2008 р.;

на 65-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Проблема стиля в архитектуре», 2010 р.:

на 66-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Арабська орнаментика та система квазикристалів, 2011р.;

на 67-й науково-технічній конференції ХДТУБА зроблено доповідь «Вул. Раднаркомівська № 10. Будинок вчених – особняк О. М. Бекетова», 2012 р.;

на 67-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Архитектор Илья Уткин: в поисках утраченного времени», 2012 р.;

на Міжнародному симпозіумі «Симметрии: теоретический и методический аспекты» зроблено доповідь «Принцип симметрии в средневековой архитектуре мусульманских стран», 2012 р.;

на конференції DOCOMOMO «Український архітектурний авангард», 2012 р., була зроблено доповідь «Творчість архітектора Г. Г. Вегмана», 2012 р.;

на 69-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Витоки та особливості російської еклектики XVIII – XIX століть», 2014 р.;

на 14-й Міжнародній конференції Української Асоціації «Жінки в науці та освіті» (ХНУ ім. Каразіна) було зроблено доповідь та опубліковано статтю «Зв'язок процесу стильоутворення в архітектурі з основними періодами розвитку ментальності», 2014 р.

на 18-й Обласній конференції «Слобожанські читання» зроблено доповідь та презентацію авторських монографій, 2015 р.;

на 70-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Основные направления харьковской эклектики», 2015 р.;

на Обласній конференції в с. Володимирівка Краснокутського р-ну Харківської обл. «Династія Харитоненків і їх внесок в розвиток Краснокутського району» зроблено доповідь «Особняк Харитоненків в Москві на Софійській набережній» № 23», 2015 р.;

на Міжнародній конференції «Сучасні проблеми науки та освіти» Української Асоціації «Жінки в науці та освіті», (Харків-Мінськ, ХНУ ім. Каразіна) зроблено доповідь «Особенности развития архитектуры и феномен архитектурного просвещения общественности в Харькове середины XIX – начала XX вв.», 2016 р.

на Всеукраїнській конференції «Обриси національної освітньої політики України в галузі архітектури» (м. Харків, червень 2016 р.) було зроблено доповідь «Чинники еволюції методів викладання архітектури у 1830-ті – 1900-ті роки»;

на 20-й конференції «Слобожанські читання» зроблено доповідь та презентацію авторських монографій, 2016 р.;

на конференції DOCOMOMO «Новий урбанізм у Східній Європі» 1920-х – 1930-х рр.» зроблено доповідь «Метаморфози городской среды», 2017 р.;

на конференції, присвяченій 175-річчю архітектора М. Є. Месмахера зроблено доповідь «Особенности творчества архитектора А. Н. Бекетова – ученика Д. И. Гримма, А. И. Кракау, М. Е. Месмахера» (м. Санкт-Петербург, 12 – 13 жовтня 2017 р.);

на 72-й науково-технічній конференції ХНУБА зроблено доповідь «Неоднозначні взаємини еkleктики і модерну та їхні причини» з публікацією тез, 2017 р.;

на 73-й конференції ХНУБА зроблено доповідь «Особисті риси творчості архітектора М. В. Васильєва», 2018 р.;

на конференції DOCOMOMO зроблено доповідь «Сателіти конструктивізму», 2018 р.;

на IV-й Міжнародній конференції КНУБА «Архітектура історичного Києва. Феномен урбанізованих ландшафтів», присвяченій 100-річчю з дня народження архітектора А. М. Мілецького виступила з доповіддю «Еkleктика в архітектурі», 2018 р.;

на 74-й конференції ХНУБА зроблено доповідь «Явище еkleктичного модерну в архітектурі Харкова», 2019 р.

Також апробація результатів дослідження проводилася в краєзнавчих лекціях «Стили в архітектурі Харкова» та «Храми Харкова», які проводилися в бібліотеках ім. В. Г. Короленка та ім. І. Я. Франка, м. Харків.

## Додаток В

## МІСЦЕВІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКЛЕКТИКИ ХІХ СТОЛІТТЯ В АРХІТЕКТУРІ ХАРКОВА.

До встановлення радянської влади в 1917 г. Харків був великим губернським центром Російської імперії, тому архітектурні процеси тут відбувалися в руслі загальних для всієї імперії тенденцій. Питанням розвитку архітектури Харкова середини XVIII – початку ХХ ст. присвячені роботи І. Р. Акмен [486], Б. О. Бондаренка [487, 488], І. В. Бондаренко [223], О. О. Горшкова [506], Т. Ф. Давідіч [25, 78, 79, 180, 241, 242, 243, 489 – 494], О. І. Денисенко [226], П. О. Дзюбенко [497, 498], Д. О. Дудукіної [245], Є. О. Єрошкиної, В. О. Кодіна [225], Ю. В. Івашко [499], О. М. Касьянова [500], Л. В. Качемцевої [82, 83, 84, 501], Б. Г. Клейна [507], І. М. Лаврентьєва [243, 266, 267, 507, 519], О. Ю. Лейбфрейда [93, 226, 267, 277, 502, 507, 509], протоієрея І. Лізана [226], В. М. Лопатько [243, 504], А. С. Маяк [507], В. Є. Новгородова [226, 501, 507], Н. І. Онацької [507], О. Ф. Парамонова [277, 278], Ю. Ю. Полякової [93, 507], Ю. Р. Пяниди [101], О. І. Ремізової [503], В. О. Реусова [507], Л. Є. Розвадовського [282, 507], П. І. Романова (507), В. О. Спивачука (507), В. В. Скирди (505), В. Т. Семенова [506], В. І. Тимофієнка [68], О. О. Тица [103, 506, 507], В. В. Чепелика [508], К. Т. Черкасової [106], Ю. М. Шкодовського [509], П. Є. Шпари [103, 507], В. Є. Ясієвича [510] та інших авторів. У цих роботах висвітлюється історія формування забудови Харкова, розглядаються окремі стилістичні напрямки і пам'ятки архітектури різних історичних періодів, також типологія будівель. Але поки що немає такої роботи, в якій би аналізувалася стилістика всіх напрямків і течій еклектики в Харкові, давалася б їх історична періодизація, висвітлювався б характер їх взаємовідносин зі стилістикою модерну, що дуже швидко розповсюджувався в 1910-і роки.

Історію міста Харькова дослідники зазвичай ділять на такі основні періоди:



1) період перетворення полкового міста-фортеці в губернський центр (1654 – 1765 рр.);

2) період, коли Харків був центром Слобідсько-Української губернії і головним містом Харківського намісництва (1765 – 1780, 1780 – 1835 рр.);

3) період, коли Харків був центром Харківської губернії (1835 – середина XIX ст.);

4) період з початку Промислової революції до Першої світової війни і революції (1860-і – 1917 рр.) (Дод. Рис.1, 2). Кам'яні споруди в місті, що з'явилися в перший період, мали риси стилю бароко в його російському та українському варіантах. До цього періоду слід віднести Успенський собор (перший – 1685 – 1687 рр., другий – 1771 – 1777 рр.), Покровський собор (1689 г.) та шляховий палац Катерини II (1769 – 1776 рр.), який на початку XIX ст. було реконструйовано під будівлю університету.

В другий період, який був пов'язаний з початком правління цариці Катерини II, в 1770-і рр. почалася реконструкція центру міста, яка передбачала створення єдиного класицистичного ансамблю. У 1768 році було івведено посаду Губернського архітектора (ним став І. М. Вільянов - учень Д. В. Ухтомського, присланий з Москви). Це був час офіційного впровадження стилю класицизм, хоча в архітектурі ще продовжували зберігатися риси пізнього бароко. Другим Губернським архітектором став П. А. Ярославський - випускник Додаткових класів Харківського Колегіуму, учень І. М. Вільянова.

У 1780 р «Комісією для упорядкування міст Санкт-Петербурга і Москви» для Харкова був розроблений перший план розвитку міста.

Характерний для початку XIX-го століття романтичний класицизм з елементами середньовічних стилів проявився в Харкові в будівлі Тюремного замку по вул. Тюремної, який було побудовано за типовим проектом петербурзького архітектора І. І. Шарлеманя-Бодє на початку 1820-х років. В архітектурному вирішенні цієї будівлі поєднувалися елементи класицизму і замкової романської архітектури (Дод. Рис. 2).

У період правління царя Миколая I (1825 – 1855) в Російській імперії з'явилися ідеї національного відродження, йшли пошуки альтернативи класицизму, проте класицистичні архітектурні рішення продовжували з'являтися. У 1830-і роки в Харкові з'явилися двоповерхові неокласицистичної будівлі нової типології: будівля Поштово-телеграфної контори на Вознесенській площі (нині пл. Фейербаха № 15), арх. С. Шевцов, 1830 р, стару будівлю поштової контори на Старомосковській вулиці було реконструйовано під будівлю 1-й Чоловічої гімназії (арх. М. І. Ашитков, 1844 р.). У формах першого неокласицизму було побудовано двоповерхову будівлю поштово-телеграфної контори на Вознесенській пл. (Арх. С. Шевцов, 1830 г.), а також ряд приватних особняків.

У 1837 р на нову посаду Міського архітектора Харкова був призначений Андрій Андрійович Тон – брат відомих столичних архітекторів Олександра Андрійовича і Костянтина Андрійовича Тонів, які тоді стояли біля витоків стилістичних перетворень в архітектурі Російської імперії. Він займався добудовою дзвіниці Успенського собору, яка розпочала будуватися за проектом архітектора Є. А. Васильєва в стилі ампір. Посилення при Миколі I патріотичних настроїв під гаслом «Православ'я, Самодержавство, Народність» сприяло відродженню К. А. Тоном та іншими архітекторами імперії художніх мотивів візантійського та давньоруського зодчества. Поширення цих стилістичних напрямків було пов'язане з російсько-турецькими війнами. У 1844 р. був опублікований з великим доповненням схвалений царем альбом проектів К. А. Тона, виконаних в російсько-візантійському стилі і виданий вперше в 1838 р. Найвищим указом 1841 року вони були рекомендовані в якості зразка національної архітектури.

Риси російсько-візантійського та російського стилів проявилися і в архітектурі Харківських храмів, побудованих за типовими проектами Андрія Андрійовича Тона (церква Усікновення Глави Іоанна Предтечі, 1845 г., церква Трійці Живоначальної та ін. (Дод. Рис. 3). У той же час класицистичні традиції ще досить довго зберігалися в архітектурі громадських будівель.

Прикладами можуть слугувати будівля Драматичного театру на вул. Сумській авторства того ж архітектора А. А. Тона, будинок Поштово-телеграфної контори на колишній Вознесенській пл. архітектора С. Шевцова та ін. (Дод. Рис. 4).

Перші спроби відступів від класицистичних архітектурних традицій в бік еклектики стали проявлятися в роботах архітекторів А. Ракова, К. Толкунова, В. Небольсіна, потім стали поширюватися різні напрямки еклектики. Відпала необхідність узгоджувати проекти з Петербургом – вони стали затверджуватися місцевими міськими інстанціями. Замовники отримали більшу свободу у виборі архітектурних рішень. Ранні еклектичні проекти, як правило, представляли собою малоповерхові особняки. Вони були дрібномасштабними, мали провінційний характер (приклади – роботи архітекторів Я. Денисенкова, І. Гінша, Б. Йогансона, Г. Маяцького, Б. Міхаловського, А. Томпсона, Ф. Ніценко, Г. Стрижевського та інших.)

З 1858 році в Російській імперії було скасовано обов'язкове застосування «зразкових проектів» і з'явилася можливість вільного вибору стилю, як приватних, так і громадських будівель. Цей період значно відрізнявся від попередніх у зв'язку з різкою зміною соціально-економічної та культурної ситуації в країні.

У 1869 р. в Харкові з'явилася залізниця, яка пов'язала його з Москвою, Санкт-Петербургом, Кримом. Будівництво залізниці сприяло перетворенню Харкова на один з найбільших важливих транспортних вузлів Російської імперії. З'явилася будівля вокзалу в неороманском стилі, до яког\ пізніше було прибудовано нові частини в стилі неоренесанс. Успіхи економічного розвитку зумовили активне зростання населення міста і розширення його території. Харків став зростати в північному напрямку (з'явилися вулиці Сумська, Німецька, склалася ціла мережа вулиць між ними), а також – в західному напрямку (вул. Катеринославська, р-н Малої Панасівки, Олександрівської вул., Купецький район).

У 1870 р було прийнято Міське Положення, почався розвиток міського господарства. Вирішенням питань управління будівництвом займалися Міська Управа і міська Дума, було засновано посади Міського інженера і Санітарного інспектора. У 1882 році був відкритий промисловий Технічний музей, в якому проводилися архітектурні та художні виставки за участю місцевих і зарубіжних авторів. У 1885 р. було відкрито Харківський Технологічний інститут, де почалася підготовка цивільних інженерів. Багато з них згодом працювали практикуючими архітекторами у Харкові. З 1893 року у місті почали з'являтися приватні архітектурно-будівельні контори та бюро.

Велику роль у розвитку художньої освіти в Харкові зіграла М. Д. Раєвська-Іванова, уродженка Ізюмського повіту Харківської губернії, яка протягом п'яти років отримувала художню освіту у Франції, Італії, Німеччини. У 1868 році вона склала іспит при Імператорській Академії Мистецтв на звання вільного художника і стала першою офіційно визнаною жінкою-художником в Російській імперії. У 1869 році М. Д. Раєвська-Іванова відкрила в Харкові першу в Російській імперії приватну школу малювання. Цю школу закінчили 900 учнів, серед яких були відомі в майбутньому художники: С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Кончаловський, К.Первухін, А. Виєзжев, а також архітектор О. М. Бекетов. У 1896 р на базі цієї школи було створено міську школу малювання і живопису, а в 1812 р – Харківське художнє училище.

Бурхливий розвиток капіталізму сприяв будівництву промислових підприємств і разом з цим – швидкому збільшенню населення міста, що поставило перед архітекторами і цивільними інженерами завдання, які відповідали вимогам того часу. Так само, як і у всіх великих містах імперії, в Харкові швидко з'явилися нові типи будівель, в яких впроваджувалися прогресивні конструктивні рішення на основі застосування металу, залізобетону і великогабаритного скла. Удосконалювалося виробництво вже відомих матеріалів: лита сталь витіснила вироби з кованого чавуну, з'явилося механізоване виробництво високоякісного фасадної цегли.

Елементи середньовічної архітектури з'явилися в Харкові в 1860-і – 1890-і рр. Прикладами забудови цього напрямку слід вважати житловий будинок на вул. Гоголя № 5, колишня будівля третьої чоловічої гімназії на вул. Гоголя № 7 (арх. І. П. Гінш, 1864 г.), будівля польського римсько-католицького костелу на вул. Гоголя № 8 (арх. Б. Г. Михаловський, 1891 р.), зал якого перекритий залізобетонним склепінням прольотом 12 м., колишній особняк і лікарня проф. Авдакова на вул. Сумської № 52 (арх. Г. Стрижевський, 1874 г.), надбудований в 1900 році за проектом І. І Загоскіна і В. Г. Кричевського в стилістиці псевдоготики (Дод. Рис. 5).

Храми в цей період будувалися в російському (Дод. Рис. 6) та візантійському стилях (Дод. Рис. 7). З 1868 по 1886 роки єпархіальним архітектором Харківської та Охтирської єпархій був Ф. І Данилов, який у 1885 році закінчив Санкт-Петербурзьке будівельному училищі. За його проектами в руському стилі з елементами класицизму в Харкові були побудовані церкви Петра і Павла (1872 – 1876 рр.), Іоанна Богослова (1879 г.) і Пантелеймона Цілителя (1885 – 1888 рр.).

Наступним єпархіальний архітектор В. Х. Немкін використовував невізантійський стиль для церков Миколи Чудотворця на Миколаївській площі (1896 р.) і Кирило-Мефодіївської цвинтарної церкви (1885 – 1897 рр.), Також у цьому стилі В. Х. Немкіним було побудовано церкву Казанської ікони Божої Матері на Лисій Горі (нині вул. Ленінградська № 78, 1894 – 1912 роки. були побудовані в візантійському стилі церква Миколи Чудотворця на Миколаївській площі (1887 – 1896 рр.), Кирило-Мефодіївська церква (1885 – 1897 рр.) В. М. Покровський – випускник Імператорської Академії мистецтв – був призначений на посаду єпархіального архітектора в 1907 році. У Харкові під його керівництвом було споруджено або капітально перебудовано наступні храми: Озерянську церкву на Холодній горі, церкву Казанської Божої Матері, Олександро-Невську, Трьох Святителів (Гольбергівську). Він також був одним з провідників неовізантійського і неоруського стилів в церковній архітектурі Харкова, автором проекту Олександро-Невської церкви при

психіатричній лікарні, реконструював в руському цегляному стилі Свято-Дмитрівську церкву та інші (Різдвяну, Мироносицьку, Пантелеймонівську, Святодухівську). Візантійський (неовізантійський) стиль в архітектурі храмів було канонізовано і рекомендовано до поширення одним з пунктів будівельного статуту 1842 року. Він розповсюджувався як продовження впроваджених К. А. Тоном і іншими архітекторами художніх мотивів візантійського та давньоруського зодчества в рамках загальнодержавної програми. У цьому стилі (з елементами готичного стилю в дзвіниці) був побудований Благовіщенський собор, арх. М. І. Ловцов, 1888 – 1901 рр. (Дод. Рис. 7). В декількох храмових спорудах було змішано романський та візантійський, романський та російський стилі. Еклектика як суміш елементів різних стилів проявилася в будівлі Духовного училища (бурси) на Бурсацькому узвозі (це будівля була реконструйована архітекторами А. К. Толкуновим і Б. С. Покровським з більш ранньої, виконаної в стилі бароко), в Озерянській церкві на Холодній горі (арх. В. М. Покровський), церкві Озерянської ікони Божої Матері в Свято-Покровському монастирі (арх. В. М. Покровський, В. Х. Немкін, 1896 р.) (Дод. Рис. 8).

Період найбільш активного будівництва цивільних і промислових будівель в Харкові почався з 1890-х рр. У 1895 році було проведено геодезичну зйомку та складено новий генеральний план міста з розширенням його меж в північному і південно-східному напрямках. Було також виділено основні містобудівні вузли: площі, суспільно-торгові центри, на головних вулицях було задано ширина червоних ліній у 20 м., було проведено благоустрій набережних, будувалися мости, осушувалися заболочені і затоплювальні ділянки міської території. У 1881 році було прокладено першу лінію водопроводу, в 1882 р з'явилося 12 км першої лінії кінного трамваю, в 1897 році була побудована перша електростанція. У 1904 році було створено архітектурно-будівельне відділення Харківського технічного товариства. З 1910 р. з'явилася міська каналізація, що швидко спричинило появу багатоповерхових житлових будинків в центральній частині міста.

Зміні архітектурного масштабу забудови центральної частини Харкова сприяла активна проектна діяльність академіка архітектури О. М. Бекетова - автора понад 40-ка значних будівель міста. Він здобув освіту на архітектурному факультеті Імператорської Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, де навчався у професорів Д. І. Грима, А. І. Кракау, стажувався в 1882 – 1888 рр. у відомого петербурзького архітектора М. Є. Месмахера. Після закінчення навчання О. М. Бекетов був нагороджений Великою золотою медаллю.

Перші ж будівлі, які було побудовано за проектами О. М. Бекетова в Харкові, задали новий масштаб головним вулицям міста. У його проектах поєднувалися, в основному, неогрецький стиль і неоренесанс з елементами бароко і модерну. У багатьох проектах особняків він прагнув досягти якомога більшого стилістичного розмаїття, застосовуючи форми неогрецького, мавританського стилів, європейського ренесансу, модерну тощо.

Поява «цегляного стилю» в Харкові відноситься до середини 1850-х роках, продовження – до 1870-м – 1890-их рр., коли було освоєне промислове виробництво високоякісної цегли (Дод. Рис. 9, 10). У цьому стилі були побудовані комплекси будівель Технологічного інституту (арх. Р. Р. фон Генріхсен, М. І. Ловцов, В. В. Величко) і університетських клінік (нині - комплекс будівель Обласної лікарні по вул. Тринклера, арх. А. К. Шпігель (1895 – 1896 рр.). У 1901 р. було споруджено будинок пансіону для студентів університету, пізніше перетворене в Музей Природи (арх. В. В. Величко).

Також в цегляному стилі будувалися технічні споруди. Прикладами можуть служити: будівля пожежної каланчі (цегляна еkleктика з елементами романського стилю і ренесансу), будівля промислового млина на Харківській набережній, будівля першої харківської електростанції на вул. Кузнечній.

З нештукатуреної цегли будувалися також будівлі в російському стилі. Прикладами можуть служити Костянтино-Єленінська церква, арх. М. І. Ловцов, 1851 рік, Свято-Дмитрівська церква (реконструкція більш ранньої класицистичної будівлі), арх. М. І. Ловцов, 1885 – 1896 рр., будівля

Торгової школи на вул. Мар'їнської № 12/1, арх. Б. М. Корнєєнко, В. В. Величко.

У цегляному варіанті поширювалися також псевдо-романський і псевдо-готичний стилі (будівля Реального училища на Московській вул. 1887 р., арх. К. А. Толкунов ряд приватних особняків. Також в цегляному стилі з елементами російського стилю було споруджено будинок Ломбарду на вул. Університетській (арх. Б. М. Корнєєнко), 1909 рік.

З 1880-х років поширилися неоренесанс і «боз-ар» (неостиль, який поєднував в собі елементи ренесансу та бароко). У них було побудовано Публічну бібліотеку (нині бібліотека ім. В. Г. Короленка), арх. О. М. Бекетов, 1886 рік, Комерційне училище на вул. Пушкінській (нині один з корпусів Національного юридичного університету ім. Ярослава Мудрого), арх. О. М. Бекетов, 1893 р будівлю Земельного банку на Миколаївській пл., Арх. О. М. Бекетов, Караїмську кенасу на вул. Кузнечній № 12, арх. Б. С. Покровський, 1891 – 1893 рр., будівлю Судових Установ на пл. Руднева № 38, арх. О. М. Бекетов, В. В. Хрустальов, 1899 – 1902 рр., будівлю Державного банку на вул. Сумській (стиль флорентійського ренесансу), арх. Р. П. Голенищев, початок 1900-х років, будівлю Народного Дому на Кінній площі, арх. А. А. Венсан, (цегельний варіант стилю «боз ар»), колишній прибутковий будинок страхового товариства «Життя» на вул. Сумської № 19, арх. імов. М. А. Штакеншнейдер.

У стилі французького неоренесансу були побудовані Драматичний театр на вул. Сумській (реконструкція арх. Б. Г. Михловського, 1883 р.), будівля Санкт-Петербурзького міжнародного банку на Миколаївській пл. (Нині пл. Конституції № 22, арх. В. В. Величко), колишню будівлю Ради з'їзду гірничопромисловців Півдня Росії на вул. Сумській №№ 18, 20 (арх. С. І. та І. І. Загоскіни за участю В. Г. Кричевського, 1902 – 1906 роки.) (Дод. Рис. 11).

Об'єктами в стилі необароко є: будинок з рестораном «Люкс» на вул. Сумської № 3, арх. І. П. Гінш, 1860-і рр., колишній прибутковий будинок інженера Іванова з кінотеатром «Мінйон» на вул. Катеринославської (нині



Полтавський шлях), арх. А. Томпсон, 1875 р. (Дод. Рис. 12), колишній магазин «Люкс» на пл. Конституції № 3, автор невідомий. Його було надбудовано на два поверхи в 1954 році.

Екзотичні стилі, а саме «японський стиль» представлено павільйоном водоуравального басейну на вул. Басейній (нині вул. Петровського), 1881 г. (ця будівля донині не зберіглася) (Дод. Рис. 13).

У мавританській стилі були побудовані особняк А. К. Алчевського на вул. Дарвіна № 13 (арх. О. М. Бекетов, 1896 рік) і колишній особняк гласного Міської Думи К. М. Біч-Лубенському на вул. Артема № 24, автор невідомий, кінець ХІХ-го століття (пізніше його було надбудовано на три поверхи) (Дод. Рис. 13).

Приклади неогрецького стилю і еkleктичних сумішей з його використанням: колишній особняк архітектора О. М. Бекетова (нині Будинок Вчених) на вул. Раднаркомівської № 10 (арх. О. М. Бекетов за участю В. Г. Кричевського), 1897 – 1900 рр., колишній особняк архітектора А. Н. Бекетова на вул. Дарвіна № 37 (арх. О. М. Бекетов, 1912 р.), колишній особняк доктора Р. Френкеля на вул. Пушкінській № 100 (арх. В. В. Величко, П. В. Толкачов, 1911 – 1913 роки) (Дод. Рис. 14).

У 1910-і роки одночасно з модерном активне поширення отримали досить чисті неостили (неороманський, неоготичний, неросійський, неокласицизм, неоренесанс, в тому числі західноєвропейського типу):

1) приклади неороманського стилю: будівля німецької кірхи, арх. А. Ф. Гергардт, 1912 – 1914 рр. (було знесено у 1957 році), колишній особняк по вул. Пушкінській № 57 (Дод. Рис. 15);

2) приклади неготичного стилю: будівля колишньої мануфактури «Зільберман та сини» на вул. Енгельса № 9, арх. М. Компанієць, 1910-і роки (Дод. Рис. 15);

3) приклади неоросійського стилю: Олександрівська церква при психіатричній лікарні, арх. М. І. Ловцов, 1907 р., церква Трьох Святителів (Гольбергівська), арх. М. І. Ловцов, В. М. Покровський, Різдво-Богородицька

(Каплуновська) цвинтарна церква, арх. О. М. Бекетов, 1912 р.. Преображенська церква у маєтку цукрозаводчика І. Г. Харитоненка «Наталіївка» під Харковом (арх. О. В. Щусев, ск. С. Т. Коньонков, 1913 р.) (Дод. Рис. 16);

4) неоренесанс західноєвропейського типу: колишнє житлове приміщення з магазином в першому поверсі на вул. Квітки Основ'яненка № 8 (арх. ймов. Б. М. Корнєєнко, початок ХХ в.), Колишній особняк проф. Сомова на вул. Ольминського № 11 (арх. О. М. Бекетов, 1899 р.) (Дод. Рис. 17);

5) приклади неокласицизму, що з'явився як альтернатива модерну на початку ХХ-го століття: будівля колишньої Консисторії на вул. Університетській № 4, арх. В. Х. Немкін, 1903 р колишній прибутковий будинок страхового товариства «Саламандра» на вул. Сумської № 17, арх. М. М. Верьовкін, 1913 – 1916 рр., колишній прибутковий будинок страхового товариства «Росія» на Павлівській пл., арх. І. А. Претро, 1915 – 1917 рр., будівля Управління Південної залізниці на Привокзальній площі, арх. О. М. Дмитрієв, Д. С. Ракітін, 1912 – 1914 рр. (Дод. Рис. 18)

У традиційному для навчальних закладів цегляному стилі з елементами готики в 1914 році було споруджено будинок Хімічного корпусу університету за проектом архітектора В. В. Величко.

Початок ХХ століття в Харкові, так само як і у всіх великих містах Російської імперії, був позначений розквітом культурного життя. Ідей і напрямів в архітектурі було багато, будівництво велося дуже швидко, почався справжній будівельний бум. Завдяки швидкому економічному зростанню і розвитку системи банків і страхових компаній, у Харкові як одному з найбільших економічних центрів Російської імперії почалося будівництво багатоповерхових прибуткових житлових будинків (до 7-ми поверхів), обладнаних ліфтами, сміттєпроводами і внутрішніми зливостокми, готелів, банківських будівель, заводських цехів, залізничних депо й майстерень, електростанцій, промислових млинів, мануфактур, торговельних рядів, пасажів, складів, вокзалів, будівель театрів, церков, перших кінотеатрів. У ці

передреволюційні роки були побудовані найімпозантніші будівлі нашого міста, що складають золотий фонд його архітектури. Серед них готель «Асторія» і купецький банк (арх. О. І. Ржепішевський, М. В. Васильєв), прибутковий будинок страхового суспільства «Росія» (нині Палац Праці, автор — петербурзький архітектор І. О. Претро), будівля Російсько-Азіатського (Північного) банку і жіночих медичних курсів (вул. Сумська № 1, петербурзький архітектор О. Р. Мунц і харків'янин-випускник Імператорської Академії Мистецтв А. К. Шпігель), багатоповерхові (до 7-ми поверхів) житлові будинки, зведені на кошти багатих домовласників і страхових компаній, по вул. Сумський, Катеринославській (Полтавський шлях). Значну кількість з цих будинків було зведено в результаті проведених Всеросійських конкурсів, впроваджувалися нові будівельні матеріали і конструкції, прогресивний інженерний благоустрій будівель за європейськими зразками. З 1898 по 1913 роки сформувався «банківський ряд», що розвернувся уздовж колишньої Миколаївської площі (нині пл. Конституції): Земельний банк (арх. О. М. Бекетов, скульптор О. І. Якобс), Волзько-Камський комерційний банк (нині Театр ляльок, арх. О. М. Бекетов), Петербурзький міжнародний банк (нині Ощадний банк, арх. В. В. Величко), Торговельний банк (нині Будинок техніки, реконструкція арх. М. Ф. Піскунова). У 1914 р. за конкурсним проектом петербурзьких архітекторів О. І. Дмитрієва і Д. С. Ракітіна і інженера П. П. Роттерта була побудована показова будівля Головного Управління Південних залізниць на привокзальній площі у формах неокласицизму. У районі вулиць Мироносицької і Садово-Куликовської (нині вул. Дарвіна) будувалися особняки дворян, купців, промисловців, лікарів, архітекторів, діячів культури. Конкурсні проекти, створені для Харкова, публікувалися в столичному журналі «Зодчий».

За прикладом Європи і Росії пошуки національної архітектурної своєрідності охопили також і Україну. У лютому 1912 р. в Харкові був створений Літературно-художній гурток, що об'єднав провідних художників, архітекторів, діячів театру та інших людей, що цікавляться мистецтвом. При

ньому був створений український архітектурно-художній відділ. Професор університету історик Д. І. Багалій, архітектори К. М. Жуков, О. М. Гінзбург, художники С. І. Васильківський, Н. С. Самокиш, С. П. Тимошенко та вищезгадана керівниця художньої школи М. Д. Раєвська-Іванова займалися вивченням народних архітектурних традицій, орнаментики та декоративних мотивів, влаштовували виставки українського народного мистецтва й архітектури у будівлі другого в Російській імперії Промислово-художнього музею, що був розташований на Сергієвській площі у центрі Харкова. На основі розробок архітекторів і художників-любителів українського мистецтва в 1903 – 1909 роках було створено український варіант модерну, а, скоріше – національного архітектурного романтизму, в основу якого лягли, в основному, стилістичні риси західноукраїнського дерев'яного народного зодчества. Зразком «українського модерну» стала будівля Губернського земства в Полтаві, зведена за проектом архітектора В. Г. Кричевського – учня і співробітника О.М. Бекетова. У 1900 рр. художник і етнограф О. Г. Сластіон описав основні морфологічні ознаки «українського стилю»: трапецієвидні форми отворів вікон і дверей, чотирьохскатні дахи з заломами, галереї на стовпах, виті колонки, для декору рекомендувалося використання народних орнаментів, виконаних в майоліці і розписах. Такі розписи, виконані художником М. С. Самокішем збереглися в Харкові у вестибюлі будинку № 44 по вул. Мироносицькій. Приклади будівель, що збереглися, в стилістиці «українського модерну»: Художнє училище (нині корпус Харківської державної академії дизайну і мистецтв) по вул. Мистецтв № 8, арх. К. М. Жуков, 1912 р., колишній «Селянський будинок» на Павлівській площі № 4, арх. Б. М. Корнеєнко, 1912 р. У дусі «Повнічного» національного романтизму був впроваджений у 1912 р. за конкурсним проектом будинок готелю «Асторія» та Комерційного банку на Павлівській площі (арх. М. В. Васильєв, О. І. Ржепішевський (Дод. Рис. 19).

Більшість архітекторів-професіоналів, що працювали в Харкові у другій половині XIX – початку XX ст., були випускниками архітектурного відділення

Санкт-петербурзької Академії мистецтв, Будівельного училища в Петербурзі (з 1881 р. – Інститут цивільних інженерів) і Московського училища живопису, ліплення і архітектури. Архітектура Харкова розвивалася у тісному зв'язку з архітектурою столичною. У місто регулярно привозилися архітектурно-художні періодичні видання. Провідними архітекторами Харкова 1890-х – 1910-х рр. були О. М. Бекетов, В. В. Величко, О. М. Гінзбург, І. П. Гінш, М. І. Дашкевич, М. Г. Диканський, С. І. Загоскін, І. І. Загоскін, Б. М. Корнєєнко, М. І. Ловцов, Б. Г. Міхаловський, В. Х. Немкін, Б. С. Покровський, В. М. Покровський, М. Ф. Піскунов, А. І. Ржепишевський, Г. Я. Стрижевський, А. К. Шпігель, В. А. Естрович, З. Ю. Харманський, Ю. С. Цауне та ін (Дод. Рис. 20).

На основі проведеного дослідження було здійснено періодизацію всіх течій еkleктики в Харкові:

Романтичний класицизм – 1820-і рр.

1-й неокласицизм – 1830-і – 1896 рр.

«Російсько-візантійський» стиль – 1854 – 1901 рр.

«Цегляний» стиль – 1860-і – 1914 рр.

Псевдороманський стиль – 1870 – 1901 рр.

Псевдоготичний стиль – 1874 – 1900-і рр.

Орієнтальні псевдостилі – 1881 – 1910-і рр.

«Російський» стиль – 1882 р. – 1907 рр.

Неоренесанс – 1883 – 1928 рр.

Еkleктика як змішання стилів – 1885 – 1912 рр.

Боз-ар – кінець 1890-х рр. – 1900-і рр.

Необароко – кінець 1890-х – 1900-і рр.

Неогрецький стиль – 1896 – 1913 рр.

Еkleктика з елементами модерну – 1905 – 1916 рр.

Еkleктичний модерн – 1890-і – 1910-і рр.

Український модерн – 1912 – 1924 рр.

Неоросійський стиль – 1907 – 1914 рр.

Неороманський стиль – 1912 – 1916 рр.

2-й неокласицизм – 1910-і – 1924 рр.

Неоготичний стиль – 1913 – 1916 рр.

Час поширення основних течій еклектики в Харкові показано на

Дод. Рис. 21. З приведеної схеми видно, що найбільш щільні часові накладки в поширенні різних течій еклектики в Харкові були у 1880-і – 1910-і рр., коли будівельна справа в місті досягла найбільш високого рівня. Деякі з еклектичних течій продовжилися і в післяреволюційний період в творчості архітекторів старшого покоління, які отримали професійну освіту до 1917 року.

### **Синтез еклектики і модерну в архітектурі Харкова на межі XIX – XX ст.**

Багато архітекторів Харкова на межі XIX – XX ст. виявили себе майстрами-професіоналами як в різних течіях еклектики, так і в архітектурі модерну. У 1910-і рр. багато будівель в місті зводилися за проектами (у тому числі конкурсними) московських і петербурзьких зодчих: М. В. Васильєва, М. М. Верьовкіна, Я. Г. Гевірца, Р. Р. Генріхсена, А. І. фон Гогена, О. І. Дмитрієва, К. М. Жукова, Ф. І. Лідваля, О. Р. Мунца, І. А. Претро, Д. С. Ракітіна, О. І. Ржепішевського, М. А. Штакеншнейдера (сина відомого петербурзького архітектора А. І. Штакеншнейдера та інших (Дод. Рис. 22).

Конкурси, що проводилися в цей час, виставки, громадські обговорення архітектурних проектів, публікації в журналах і книгах сприяли обміну досвідом архітекторів у межах всієї імперії.

Помічене Г. І. Ревзіним явище одночасного існування стадіально різних явищ, зокрема таких, як еклектика і модерн та їх взаємодія, внаслідок чого виникла велика кількість проміжних пам'ятників, які з рівним успіхом можна віднести до різних течій, – модерну або еклектики, наочно підтверджується на архітектурних прикладах архітектури Харкова початку XX століття.

Прикладом може слугувати житловий будинок на вул. Гоголя № 11, побудований за проектом архітектора Б. М. Гершковіча у 1910-і рр.

Абсолютно очевидно, що більшість архітекторів продовжували користуватися апробованим методом еkleктики (вибором стилю-прототипу з арсеналу минулих епох з метою його подальшої інтерпретації). Тому в великих містах, в тому числі і в Харкові, виникала величезна кількість споруд, де елементи еkleктики і модерну так чи інакше змішувалися (Дод. Рис. 23). Прикладами можуть слугувати будівлі, зведені за проектами О.М. Бекетова в 1900-х – 1910-і рр.: у будівлі Харківського Медичного товариства і Пастерівського інституту на вул. Пушкінській елементи модерну у вирішенні сходових кліток вільно поєднані з елементами класицизму (центральна ротонда) і ренесансу (основне поле фасаду). Елементи модерну і неоренесансу поєднані також в архітектурному вирішенні будівлі Волзько-Камського банку на Миколаївській площі, побудованого у 1906 – 1908 рр.

Іншим харківським архітектором О.М. Гінзбургом в архітектурному вирішенні житлового будинку по вул. Римарській № 23, побудованого в 1913 р., були використані стилізовані у дусі модерну форми неоренесансу і необароко. Також стилізацію європейського різновиду необароко в дусі модерну представляє архітектурне вирішення колишнього готелю «Москва» на розі вулиць Полтавський Шлях (колишньої Катеринославської) і Різдвяної (архітектор В. М. Покровський, 1913 р.). Типовим прикладом еkleктичного модерну є колишній прибутковий будинок з магазином купця Аладьїна, побудований за проектом архітектора Ю. С. Цауне на вул. Сумський № 44 – на його фасаді поєднані елементи модерну, неоренесансу і неогрецького стилю.

В архітектурних вирішеннях приватних особняків часто використовувався метод стилізації у дусі модерну неостилістики бароко, ренесансу, романського, готичного та інших стилів і їх змішань. Прикладом може слугувати колишній особняк купця В. О. Гольдберга на вул. Гольдбергівській № 108. (арх. В. А. Естрович, 1913 р.). Тут в одній

будівлі поєднані стилізовані в дусі модерну елементи кріпосної архітектури романського стилю, ренесансу і бароко.

Творча практика епохи модерну не завжди відповідала чистоті теоретичних висловлювань, викладених на сторінках архітектурного друку. Тому велика кількість і різноманітність напрямів, що склалися в рамках модерну, до сьогодні викликають значні складнощі в стильовій ідентифікації будівель Харкова, зведених у цей період. Очевидно тому в списках пам'ятників архітектури і будівель, що охороняються, стилістика будівель не вказується. В епоху модерну чіткий формально-візуальний критерій визначення стилю вперше за багато століть практично перестав працювати. Очевидно, в цьому виявилася проголошувана модерном «творча свобода» («liberty»), що не визнавала жодних формальних канонізацій. Одні автори зверталися до неоромантичних образів архітектури минулого, інші, надихаючись ідеями раціоналізму, новими конструкціями та інженерними рішеннями, передували майбутньому «технологічному» століттю». В архітектурних вирішеннях межі століть прослідковується, швидше, «поступовість» переходу від еkleктики або неостилів до модерну через протомодерн, а не «антиеклектична боротьба» і створення на її основі певного абсолютно «нового стилю», протиставленого еkleктиці. Межі між еkleктикою, неостилістикою і модерном вельми хисткі. Крім того, у багатьох спорудах 1910-х рр. були вже досить проявлені риси протоконструктивізму. Прикладами можуть слугувати декілька будівель колишніх мануфактур на вул. Різдвяній. Форми очищеного від декору раціонального модерну цілком логічно асоціювалися з промисловим призначенням будівель.

### ***Висновок***

Архітектура Харкова середини XIX – початку XX ст. розвивалася в загальному контексті архітектури Російської імперії, оскільки Харків був у той час великим губернським центром, зручно зв'язаним шляхами сполучення з Санкт-Петербургом і Москвою. Провідні архітектори Харкова були



випускниками Імператорської Академії мистецтв, Інституту цивільних інженерів, Московського училища живопису, ліплення і архітектури. Підготовці власних архітектурних кадрів сприяло відкриття в Харківському Технологічному інституті, заснованому в 1885 р., архітектурного відділення. Вільний доступ до професійного періодичного друку, проведення архітектурних конкурсів, тісні робочі контакти зі столичними архітекторами, створення архітектурно-художнього гуртка під керівництвом М. Д. Раєвської-Іванової і художньо-промислового музею – все це сприяло успішній творчій діяльності харківських архітекторів. Особливо активне будівництво в місті почалося після відкриття залізниці, що пов'язала Харків з півднем Російської імперії, Москвою і Санкт-Петербургом. Час поширення більшості течій еkleктики в Харкові припадає на період з початку 1860-х рр. до Першої світової війни. На 1910-і рр. припадає період «будівельного буму», протягом якого були зведено більшість багатоповерхових житлових і суспільних будівель у центральній частині міста. Надаванню забудові Харкова великого масштабу сприяла активна творча діяльність академіка архітектури О. М. Бекетова та інших випускників Імператорської Академії мистецтв, що працювали в Харкові в 1890-і – 1910-і рр. У 1910-і рр. в Харкові була побудована низка значних будівель за конкурсними проектами петербурзьких архітекторів (І. А. Претро, Ф. І. Лідваля, Я. Г. Гевірца, О. І. Дмитрієва, М. А. Штакеншнейдера та ін.), які наблизили якість забудови центральної частини міста до столичного рівня. У 1910-і рр. для Харкова були дуже характерні течії еkleктичного і конструктивного модерну.

В еkleктиці Харкова середини ХІХ – початку ХХ-го ст. можна виділити декілька основних видів:

- вторинна еkleктика європейських різновидів ренесансу і стилю «боз-ар»;
- доповнення основного обраного неостиля елементами іншого;
- використання неросійських, неороманських і псевдоготичних форм, а також форм модерну в цегляному стилі;

- формальна стилізація еkleктики «у дусі модерну» в 1910-і роки;
- доповнення неокласицистичних і неоренесансних форм елементами модерну.

## ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВІВ ЕКЛЕКТИЧНОГО ПІДХОДУ У ХХ СТОЛІТТІ

У напрямку модернізму, особливо в ранній стадії його розвитку, також простежується вплив архітектури кінця ХІХ – початку ХХ ст. У період конструктивізму в СРСР існувала течія «червона Дорика», яка вела своє походження від неокласицизму. До кінця 1920-х років в проектах архітекторів старшого покоління використовувалися ремінісценції модерну, неокласицизму, неоренесансу і неоманьєризму і навіть неоготики. Ар-деко, що поширився в 1930-і рр., По-суті, також представляв собою змішання напрацювань раціоналізму і раннього модернізму з класицистичними, національно-романтичними і ренесансними ремінісценціями. Він став репрезентативним стилем «тоталітарних держав» того часу – Італії, Німеччини, СРСР, а також був поширений в США. В даному випадку, звернення до історії було вязано з тим, що модерністська архітектура, очищена і рафінована до стану примітивної геометрії, позбулася семантичної складової, що надає архітектурі соціальні смисли і художню виразність. Тоталітарні держави без цих смислів обійтися не могли. Відповідно до «державних замовлень» знову були відроджені давньоримські масштаби, колосальний ордер Ренесансу, який вживався, в основному, в значних суспільних будівлях. Але в деяких будівлях (наприклад – стадіони в СРСР) застосовувався давньогрецький варіант класики, більш наближений до людини. У початковий період розвитку ар-деко в СРСР брали участь архітектори, які здобули освіту до революції 1917 р. і були навчені проектній роботі в різних стилях. Такими були В. Щусєв, І. Фомін, І. Жолтовський, Б. Иофан, О. Бекетов, О. Таманян, В. Щуко, А. Білогруд, С. Серафимов та багато

інших. Після досить короткого періоду ар деко продовжився розвиток модернізму і сформувалися різні його течії.

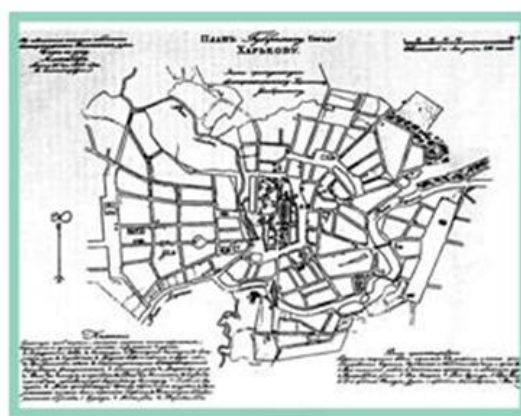
У період постмодернізму звернення до історичних форм було викликано знову ностальгією по архітектурній виразності і смислового змісту, які не могли бути повноцінно передані формами архітектури модернізму, навіть з урахуванням течій біоніки, хай-теку, метаболізму та ін. Історичні (в основному, ордерні форми) інтерпретувалися постмодернізмом методом «гри» з ними, але вже з урахуванням досягнень інженерії ХХ-го століття з використанням нових матеріалів, багатства колірних рішень, поєднання різних матеріалів і фактур. Часто використовувалися прийоми гротеску і іронії. Іноді ремінісценції класики використовувалися в контрастному поєднанні з простими геометричними формами, а також - стилізованими під модернізм і хай-тек.

У сучасний період (1990 – 2000-ті рр.) також актуалізувалися ремінісценції історичної архітектури. Це пов'язано з проявами ринкової економіки, що сприяла появі «нових буржуа». Цей факт ріднить «нову еkleктику» з еkleктикою рубежу ХІХ – ХХ століть. У сучасний період архітектори досить часто звертаються до історичних архітектурних форм, які з'являються в реконструкціях історичних будівель, вставках в історичну забудову або стилізованих надбудовах історичних будівель, романтизованих під історичні стилі архітектурних рішеннях будівель дитячих садів та шкіл, приватних особняків, торговельних будівель і навіть великих житлових і торговельних комплексів.

## МІСЦЕВІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКЛЕКТИКИ XIX-го СТОЛІТТЯ В ХАРКОВІ



Мапа Харківської губернії  
(<https://colovrat.at.ua/publ/1-1-0-61>)



Мапа Харкова 1822 р. (<http://khinevich.info/?m=201810>)



Мапа Харкова 1905 р. (<http://izvestia.kharkov.ua/on-line/20/1236092.html>)

## ПЕРІОДИЗАЦІЯ ІСТОРІЇ м. ХАРКОВА

До встановлення радянської влади в 1917 р. Харків був губернським центром Російської імперії, тому архітектурні процеси тут відбувалися в руслі загальних для всієї імперії тенденцій. Питанням розвитку архітектури Харкова середини XVIII – початку XX ст. присвячені роботи

І.Р. Акмен, Б.А. Бондаренко, І. А. Бондаренко, Т.Ф. Давідіч, Е.А. Єрошкіної, Л.В. Качемцевої, І.М. Лаврентьева, О.Ю. Лейбфрейда, В.М. Лопатько, В.Є. Новгородова, Ю.Ю. Полякової, Ю.Р. Пяніди, А.А. Тица, К.Т. Черкасової, Ю.М. Шкодовського та ін.

Історію м. Харкова до 1917 р. прийнято ділити на наступні часові відрізки:

1. Від полкового міста-фортеці до перетворення в губернський центр (1654 – 1765 рр.).
2. Період, коли Харків був центром Слобідсько-Української губернії і головним містом Харківського намісництва (1765 – 1780, 1780 – 1835 рр.).
3. Період, коли Харків був центром Харківської губернії (1835 – середина XIX ст.).
4. Період з початку Промислової революції до Першої Світової війни і революції 1917 року (1860-і – 1917 рр.).

### РОМАНТИЧНИЙ КЛАСИЦИЗМ 1820-х рр. (веде походження з 1780-х рр.)



Тюремний замок (губернська та пересильна тюрма). Будинок збудовано за типовим проектом петербурзького архітектора І.-І. Шарлеманя-Бодє в 1823 р. Нбні не існує

([http://dalizovut.narod.ru/putev9157pv\\_1915.htm](http://dalizovut.narod.ru/putev9157pv_1915.htm))

## РОСІЙСЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ



Церква Усікновення глави Іоанна Предтечі на вул. Алчевських № 50.  
Арх. А.А. Тон, 1854-1857 рр., реконструкція арх. О.І. Под'якова, 1875 р.  
([http://funphoto.ua/rus/photo.php?photo\\_id=39244](http://funphoto.ua/rus/photo.php?photo_id=39244))

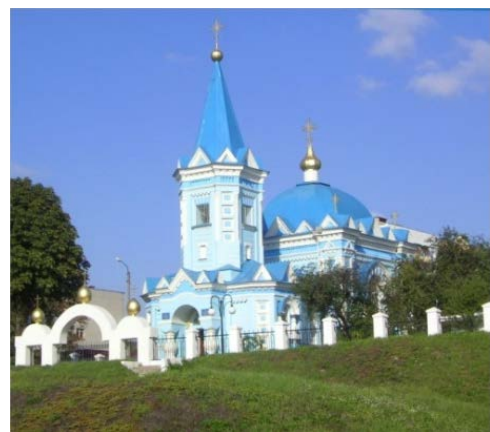
**З 1858 було скасовано «зразкові проекти». Розвиток особистісного начала в період становлення капіталістичних відносин призвів до появи багатьох замовників, здатних вільно обирати стилі для своїх будівель. Виникли художні гуртки та об'єднання, які вивчали спадщину минулого.**

**При Миколаї I з'явилися «російсько-візантійський» і «російський» стилі, що спиралися на національну архітектурну спадщину XVII ст.**

## РОСІЙСЬКИЙ СТИЛЬ



Церква Св. Дмитрія Солунського на Катеринославській вул.  
Арх. М.І. Ловцов, 1885 - 1896 рр.  
(<https://crmax.livejournal.com/67657.html>)



Костянтино-Оленівська церква на станції Ції Харків-Сортувальна.  
Арх. В.Х. Нямкін, 1907 р.  
(<https://kharkov-photo.livejournal.com/321356.html>)

## 1-Й НЕОКЛАСИЦИЗМ



Поштово-телеграфна контора на колишній Вознесенській пл.  
Арх. С. Шевцов, 1830 р.  
(<https://georgii.bejorki.at.com/67724.htm>)



Театр Л.Ю. Млотковська.  
Арх. А.А. Тон, 1840-і рр.  
(<https://georgii.bejorki.at.com/45191.htm>)



Садибний будинок Павлович на вул. Катеринославській  
(Полтавський Шлях) № 13. Арх. А.А. Тон, 1832 р.  
(Фото автора)



Будівля Першої чоловічої гімназії на колишній  
Старомосковській вул. Арх. М.І. Ашитков, 1844 р.  
(<https://ru.wikipedia.org/>)

## ПСЕВДОГОТИКА



Колишній житловий будинок на вул. Маяковського. Нині не існує  
(електронне відтворення, майстерня Ю. Шкодівський)



Колишня клініка та особняк Авдакових  
на вул. Сумській № 52. Арх. Г.Я. Стрикевський,  
1874 р. (Фото автора)



Католицький костел Успіння Діви Марії  
на вул. Гоголя. Арх. Б.Г. Міхаловський, 1891 р.  
(Фото автора)



(Фото автора)



Садибний будинок у маєтку Щаровка.  
(<http://www.2nistic.com/ukraina/zamok-sharovka-foto-i-istoriya-usadby/>)



## РОСІЙСЬКИЙ ЦЕГЛЯНИЙ СТИЛЬ



Олександрівська каплиця на  
Привокзальній площі.  
Арх. С.І. Загоскін, 1885 - 1886 рр.



Олександрівська каплиця на  
Сергіївській площі. Арх. Б.С.  
Покровський, 1882 р.



Храм Христа Спасителя на ст. Боржо.  
Арх. Р.Р. Марфельд, 1891 - 1894 рр.

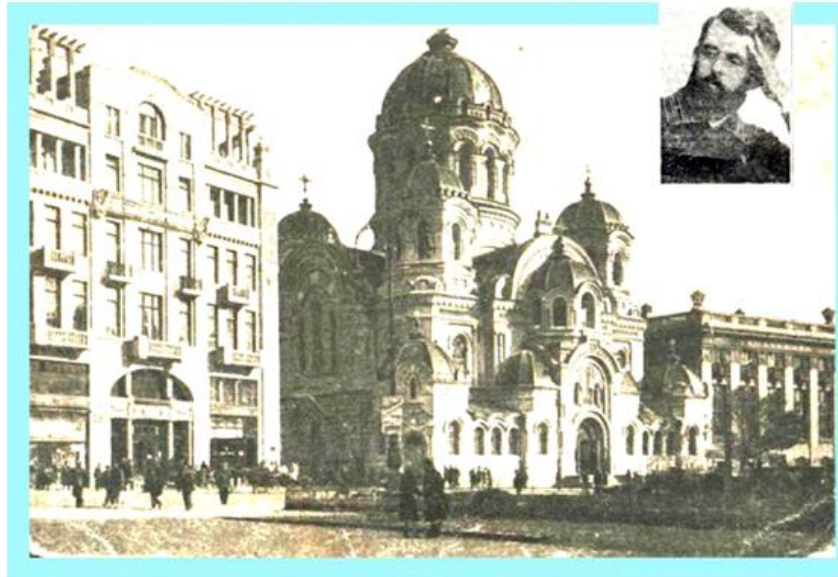


Семья императора  
Александра III

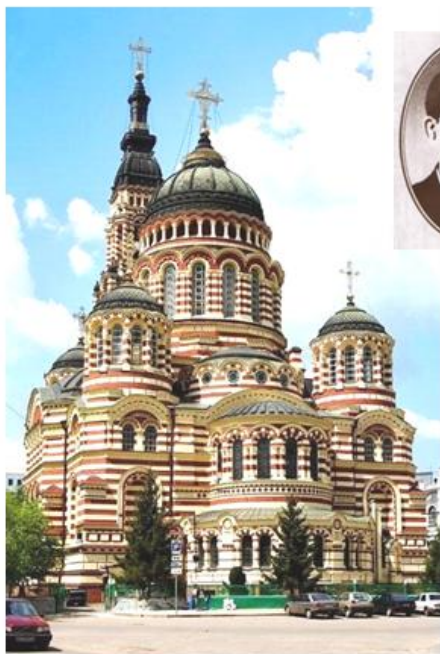
Сім'я імператора  
Олександра III

(<https://sfw.so/1148847362-staryji-kharkov.html>)

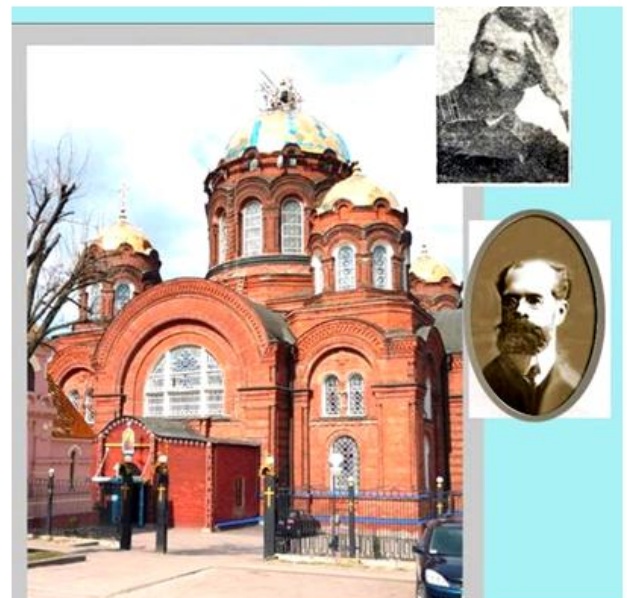
## ВІЗАНТІЙСЬКИЙ СТИЛЬ



Миколаївська церква на Миколаївській пл. Арх. В.Х. Нємкін, 1896 р.  
(Була зруйнована в 1930-і рр.)  
(<https://ngeorgij.livejournal.com/16250.html>)



Благовіщенський собор на пл. Благовіщенській № 1.  
Арх. М.І. Ловцов, 1888 - 1901 рр.  
(Фото автора)



Церква Казанської ікони Божої Матері на Лисій Горі  
Арх. В.Х.Нємкін, В.М. Покровський, 1904 -1912 рр.  
(Фото автора)

## ЗМІШАННЯ РІЗНИХ СТИЛІВ



(Фото автора)



Озерянська церква на Холодній Горі. Арх. В.Х. Немков, 1892 – 1901 гг.  
Реконструкція арх. В.Н. Покровського



( <https://all-ukraine.com.ua/ru/object.html?id=2916> )



Єврейська хоральна синагога. Арх. Я.Г. Гевірц, 1913 р. (Фото автора)

## “ЦЕГЛЯНИЙ СТИЛЬ”



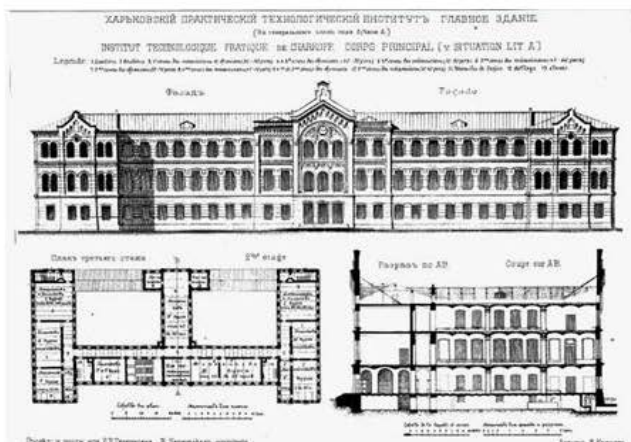
Колишній будинок промислового млина на Харківській набережній (Фото автора)



Житловий будинок на вул. Демченко № 4. Арх. Ю.С. Цауне (Фото автора)

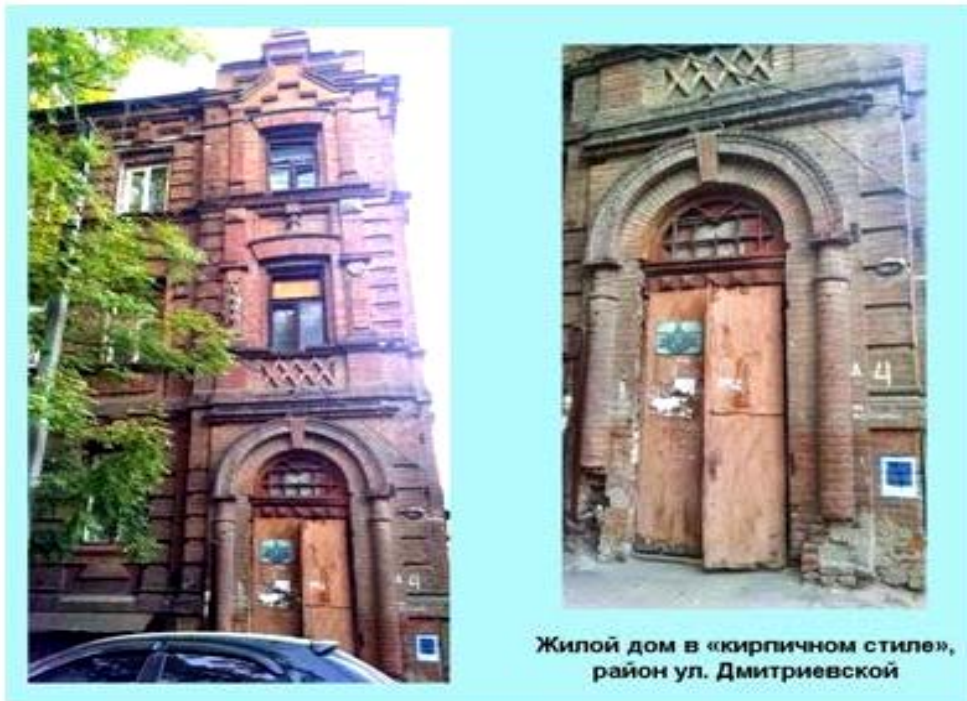


Будинок пожежної частини на вул. Полтавський Шлях Арх. Б. Корнієнко, 1910-ті рр. (Фото автора)



Проект Головного будинку комплексу Харківського Політехнічного інституту (<https://ngeorgij.livejournal.com/2453.html>)





## НЕОРЕНЕСАНС І “БОЗ-АР”



(<http://guide.kharkov.ua/ru/83.html>)



(Фото автора)



(Фото автора)



(Фото автора)

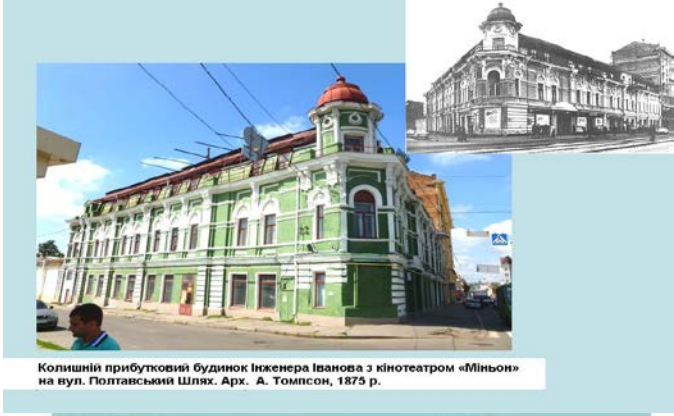


(<https://ngeorgij.livejournal.com/10124.html>)



(<https://www.kharkov.ua/culture/2.html>)

# НЕОБАРОКО



(Фото автора)



(<https://ngeorgij.livejournal.com/16250.html>)



(<https://bekalo.livejournal.com/71613.html>)



(<https://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=138375767>)



(Фото автора)

## ЯПОНСЬКИЙ СТИЛЬ



Водонакопичувальний басейн у вигляді «китайського» (швидше – японського) павільйону на вул. Басейній

## МАВРИТАНСЬКИЙ СТИЛЬ



Колишній особняк А. К. Алчевського на вул. Дарвіна № 13.  
Арх. О. М. Бекетов



(<https://www.turne.com.ua/articles/progulka-po-lyu-1453?showcomments=1>)



## НЕОГРЕЦЬКИЙ СТИЛЬ



**Особняк О.М. Бекетова, 1897 р. Вул. Жон Мироносиць 10**

(<https://ngeorgij.livejournal.com/5331.htm>), фото автора



**Особняк О.М. Бекетова, вул. Дарвіна № 37.  
(Фото автора)**



**Колишній особняк на вул. Пушкінській № 94  
Арх. П.В. Толкачов. (Фото автора)**



**Колишн. особняк на вул. Чайковського № 1.  
Арх. В.В. Величко, початок ХХ ст. (надбуд.).  
(Фото авт ора)**



**Колишній особняк доктора Р. Френкеля  
на вул. Пушкінській № 100. Арх. В.В. Величко,  
П.В. Толкачов, 1911 – 1913 рр.  
(Фото автора)**

### НЕОРОМАНСЬКИЙ СТИЛЬ



Будинок по вул. Пушкінській № 57  
(<http://kharkovforums.com/showthread.php?p=396494>)



(<https://moniacs.kh.ua/architektura/zagadkazamkovbliznetsov/>)



(<https://www.alamy.com/stock-photo/luteran.html>)



(Фото автора)

### НЕОГОТИЧНИЙ СТИЛЬ



Будинок колишньої мануфактури  
"Зільберман та сини" на вул. Благовіщенській № 19  
Арх. М.Є. Компанієць, 1910-ті рр. (Фото автора)

## НЕОРОСІЙСЬКИЙ СТИЛЬ



(<http://sobory.ru/photo/339958>)



(<https://ru.wikipedia.org/wiki/>)

# СТИЛІСТИКА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ



Особняк профессора Сомова у формах західноєвропейського ренесансу. Арх. О.М. Бекетов, 1899 р.

(<https://ngeorgij.livejournal.com/49747.html>)



(Фото автора)



(<http://the-past.inf.ua/list-1-1-21.html>)



(<https://ngeorgij.livejournal.com/23155.html>)



(Фото автора)

# НЕОКЛАСИЦИЗМ



Фото автора



Фото автора



Фото автора



Фото автора



Фото автора



Фото автора



(<https://georgi.illustration.com/5978.htm>)



Фото автора



Фото автора

## НАЦІОНАЛЬНИЙ РОМАНТИЗМ



(<http://kie-past.in.ua/ksf-2-1-1-15.htm>)



([https://k.k.ugorode.kz/news/dos-ili\\_y\\_eda/292162-detalnata-proihranma-tes-tydalla-de-i-od-ko-i-tyty](https://k.k.ugorode.kz/news/dos-ili_y_eda/292162-detalnata-proihranma-tes-tydalla-de-i-od-ko-i-tyty))



Колишній міський купецький банк та готель "Асторія"  
Арх. М.В. Васильєв, А.І. Ржепішевський, 1913 р. (<https://www.sq.com>.)

## ЕКЛЕКТИКА З ЕЛЕМЕНТАМИ МОДЕРНУ



Колишній будинок купця Алад'їна, Арх. Ю.С. Цауне.,  
1912 р. (Фото автора)



Інститут Мікробіології ім. Мечнікова. Арх. О.М. Бекетов,  
1916 р. (Фото автора)



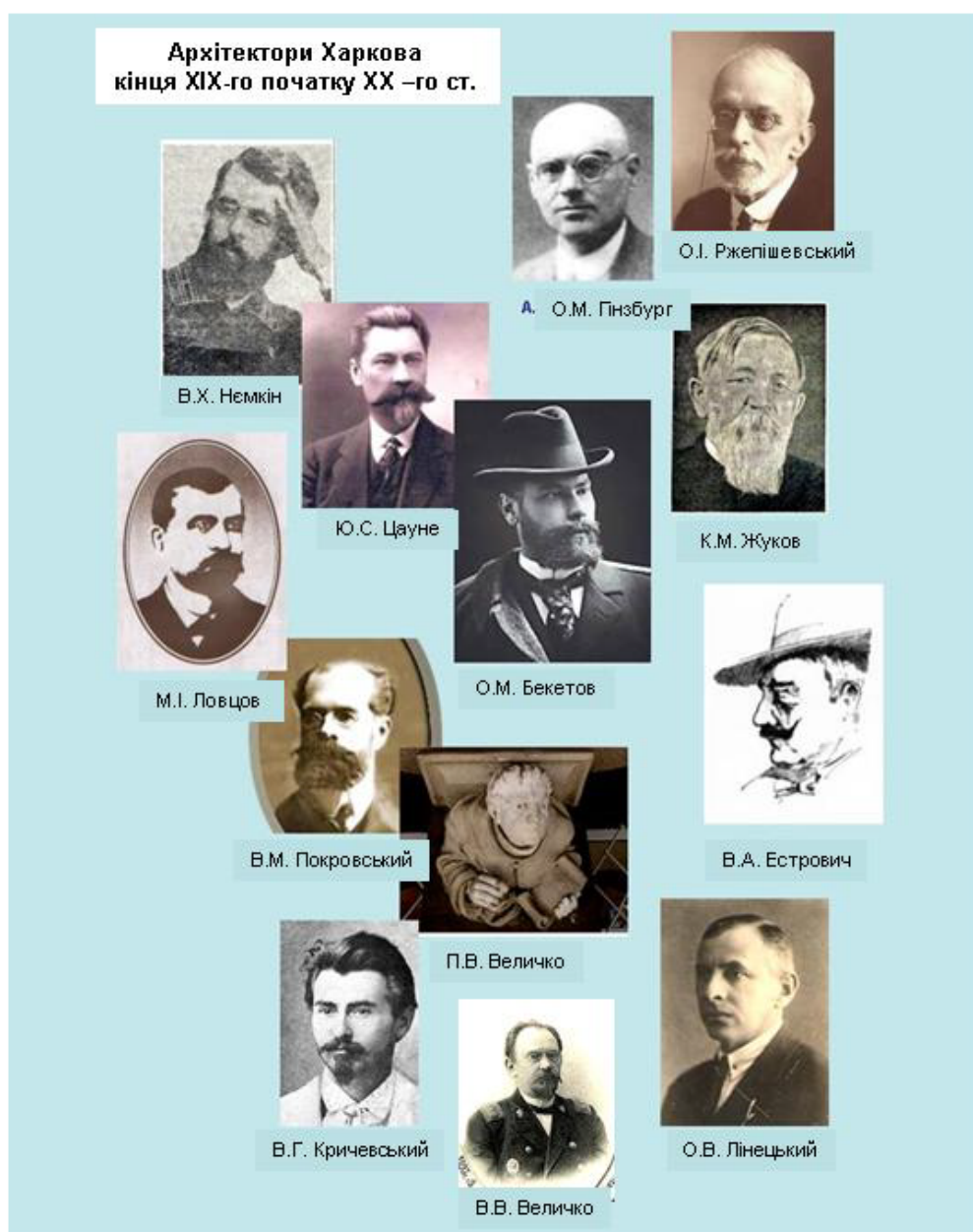
Будинок колиш. Російсько-Азійського банку. .  
Арх. О.Р. Мунц, А.К. Шпігель. 1912 р.



Колишній будинок купця Молдавського.  
Арх. О.І. Ржепішевський. І.І. Тенне, 1915 р. (Фото автора)

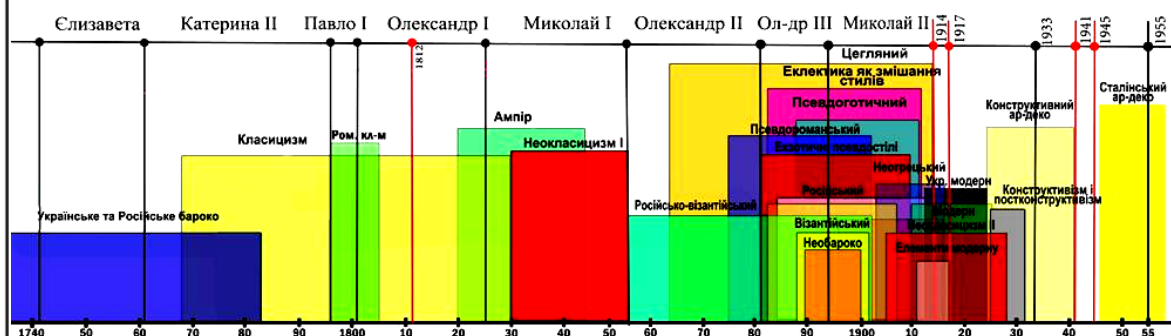
Більшість архітекторів-професіоналів, які працювали в Харкові в другій половині XIX - початку XX ст. були випускниками архітектурного відділення Санкт-Петербурзької Академії мистецтв, Будівельного училища в Петербурзі (з 1881 р - Інститут цивільних інженерів) і Московського училища живопису, скульптури та архітектури. Архітектура Харкова розвивалася в тісному зв'язку з архітектурою столичної. У місто регулярно надходили архітектурно-художні періодичні видання. Провідними архітекторами Харкова 1890-х - 1910-х рр. були

А.Н. Бекетов, В.В. Величко, Б.Г. Міхаловський, М.І. Ловцов, А.М. Гінзбург, М.І. Дашкевич, М.Г. Диканський, С.І. Загоскін, І.І. Загоскін, Б.С. Покровський, В.Х. Немкін, Б.Н. Корнеєнко, М.Ф. Піскунов, А.К. Шпігель, Ї.П. Гінш, А.І. Ржепішевський, В.А. Екстровіч, З.Ю. Харманській, Ю.С. Цауне, В.Н. Покровський та ін.).



## ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТЕЧІЙ ЕКЛЕКТИКИ В ХАРКОВІ

- Романтичний класицизм – 1820-і рр.
- 1-й неокласицизм – 1830-і – 1896 рр.
- «Російсько-візантійський» стиль – 1854 – 1901 рр.
- «Цегляний» стиль – 860-і – 1914 рр.
- Псевдороманський стиль – 1870 – 1901 рр.
- Псевдоготичний стиль – 1874 – 1900-ті рр.
- Орієнтальні псевдостілі – 1881 – 1910-ті рр.
- «Російський стиль» – 1882 г. – 1907 рр.
- Неоренесанс – 1883 – 1928 рр.
- Еклектика як змішання стилів - 1885 - 1912 рр.
- Боз Ар - кінець 1890-х рр. – 1900-і рр.
- Необароко - кінець 1890-х – 1900-і рр.
- Неогрецький стиль – 1896 – 1913 рр.
- Еклектика з елементами модерну – 1890-і – 1910-і рр.
- Еклектичний модерн - 1905 – 1916 рр.
- Український модерн – 1912 – 1924 рр.
- Візантійський стиль – 1850- і – 1910-ті рр.
- Неоросійський стиль – 1907 – 1914 рр.
- Неороманський стиль – 1912 – 1916 рр.
- 2-й неокласицизм – 1910-і – 1924 рр.
- Неоготичний стиль – 1913 – 1916 рр.



Дод. Рис. 21



## ПЕТЕРБУРЗЬКІ АВТОРИ КОНКУРСНИХ ПРОЕКТІВ ДЛЯ ХАРКОВА



**Ф.І. Лідваль**  
([http://olgaveiga.ru/dom\\_lidval/](http://olgaveiga.ru/dom_lidval/))



**О.Р. Мунц**  
(<http://olaylar.az/news/blog-oksana/287789>)



**І.О. Претро**  
(<https://design.wikireading.ru/13694>)



**М.В. Васильєв**  
(<http://www.peterburg.biz/vasilev-nikolay-vasilevich.html>)



**О.І. Дмитрієв**  
(<http://ethnopetersburg.ru/media-tsentr/notes/>)



**Я.Г. Гевірц**  
(<http://kosp.ucoz.ru/blog/?page6>)



(Фото автора)



(<http://guide.kharkov.ua/ru/89.html>)



<https://www.google.com/search?q>

### ЕКЛЕКТИЧНИЙ МОДЕРН



(Фото автора)



(Фото автора)



(Фото автора)



<https://k.kyivgorode.com/news/10011/y-edar368095-1-e-nydy-dom-a-ltois-lye->



<https://k.karkougo.com/places/arkhitekturno-romanticheski-osobnyak-kipra-g-golbergaj>



(Фото автора)



(Фото автора)



(Фото автора)



(Фото автора)

Додаток Г  
Словник термінів

**ЕКЛЕКТИКА.** Поняття «еклектика» вперше з'явилося в працях елліністичного філософа Потамона з Олександрії в II ст. Його етимологія походить від давньогрецького ἐκλέω – «вибираю, відбираю». Воно відносилось до філософії та первинно позначало штучне з'єднання різних поглядів, точок зору, методів без їх єдиних логічних підстав. У 1830 р. термін «еклектика» застосував французький філософ В. Гюссен як визначення системи мислення, пов'язаної з відмовою від сліпого копіювання зразків. У роботі «Справжня краса і благо» (1853 р.) він представив свою «живу систему» як кристалізацію філософської думки попередніх епох у всьому їх різноманітті та діалектиці. В архітектурі поняття «еклектика» позначало відмову від точного наслідування зразків з тим, щоб дати простір для творчості з використанням історичних стильових прототипів. Виникнувши як філософський напрям, еклектика дуже вплинула на розвиток мистецтва другої половини XIX ст. і, по всій видимості, стала в архітектурі цілком усвідомленим явищем, що не розцінювалося як негативне.

У сучасний період з поняттям «еклектика» в професійному архітектурному середовищі, як правило, асоціюється період розвитку європейської архітектури з 1830-х по 1890-і рр., і вона традиційно продовжує розумітися як «змішання елементів різних історичних стилів», «поєднання несумісного». З кінця 1970-х рр. з'явилося уявлення про те, що еклектика в архітектурі – це явище, тісно пов'язане з естетикою романтизму і неоромантизму. Еклектика розуміється як метод роботи в архітектурі епохи романтизму кінця XVIII – середини XIX ст. [37], а первісний зміст цього терміна виявився забутим.

Е. І. Кириченко називає еклектику «стилем історизм» і вважає його, згідно стильовій теорії А. І. Каплуна, «стилем епохи» 1830-х – 1890-х років [308]. В. С. Горюнов, досліджуючи особливості періодичних проявів еклектики в архітектурі, висунув тезу про те, що це явище неминуче і є необхідним «інструментом переходу» від одного стилю до іншого [7].

На нашу думку про еклектику можна міркувати в межах різних спільнот:

– на рівні аналізу композиції окремого закінченого архітектурного твору (такий тип міркування можна застосувати для епохи Відродження, а також для еkleктики XIX століття);

– на рівні аналізу архітектурного твору, розпочатого в одному стилі, а закінченого в іншому (або в інших);

– на рівні процесу стильоутворення (в історичні періоди переосмислення раніше сформованих стилістичних напрямків) і, як результат – прояв процесів переходу від старого стилю до нового (аналізується не окремий твір, а історичний період, в який цей процес відбувався (це було характерно для епохи Ренесансу, а також епохи класицизму в ширшому її контексті з включенням різних стилістичних ремінісценцій, в т.ч. і романтичних);

– на тлі співіснування в певний історичний період різних стилістичних напрямків, взаємодій між ними, утворення стильових змішань і актуалізації на цьому тлі «чистих» неостилів як альтернативи змішанню. Цей тип був характерний для всього XIX ст. ;

– на рівні формування просторово-часових містобудівних спільнот (архітектурний ансамбль вулиці, площі і т.п., коли виникає творче завдання «вписати» знову створюваний твір в уже сформований образний контекст, або в якості фону, або в якості нової композиційної домінанти. Прикладом може служити реконструкція архітектором О. В. Щусєвим Червоної площі в Москві в зв'язку зі зведенням будівлі Мавзолею В. І. Леніна.

Еkleктика як явище в архітектурі розвивалося з найбільш ранніх його проявів у часи Античності та поступово набуло якостей проектного методу в XIX столітті. В кожен історичну епоху, коли з тих чи інших соціально-культурних причин в суспільстві проявлялися елементи історичного мислення, за допомогою еkleктичних підходів в архітектурі вирішувалися певні творчі завдання і проявлялися різні типи еkleктики, які були пов'язані з їх вирішенням. Елементи еkleктики зазвичай проявляються в період кризи усталеного стилю та найчастіше приймають певним змінам його формальних стилістичних рис або є передвісниками формування нового стилю.

**СТИЛЬ.** Слово «стиль» походить від грецького «stylos» – паличка для писання. Судячи з цього, поняття «стиль» спочатку було пов'язаним з індивідуальною манерою писання, характерним почерком людини, способом вираження думки, літературним стилем. Вперше на спільність формальних рис в архітектурі різних історичних періодів і регіонів звернув увагу Й.-Й. Вінкельман (1717 – 1768). У Словнику Брокгауза і Ефрона, виданому в 1890 – 1907 рр., стиль визначається як «сукупність особливостей загального вигляду твору і його деталей, малюнка і розташування його частин, його фарб, орнаментациї і всього виконання – особливостей, в яких виражається дух того або іншого народу і панівний смак того або іншого часу. <...> Стиль народжується сам собою в залежності від вимог побуту і ходу історичного життя народу, складаючись з винаходів є серед нього талановитими художниками і з запозиченого від сусідніх народів» [9].

«Стиль мистецтва – це суто загальне фундаментальне визначення організуючих установок, принципів і форм художнього мислення і творчості, характерних для певного історичного періоду культури. У своєму поєднанні вони утворюють стійку структуру, що зберігає основи виразності творів мистецтва, що виникли в ту чи іншу епоху». Мистецтво висловлює світогляд історичної епохи. У якості втілення просторового образу світу складається культурно-історична парадигма певної епохи [317]. «Стиль – це засіб і робочий інструмент побудови загальної історичної панорами мистецтва в просторі та часі художніх епох шляхом пошуку мистецьких ознак спільності ладу форм, який є безперечним критерієм стилю» [58].

Сучасна «посткласична» пізнавальна парадигма розглядає стиль як фундаментальне поняття смислоутворення в культурі».

**ІСТОРИЗМ** – явище мислення і метод наукового пізнання.

Т. Ф. Кузнєцова вважає, що історизм в мисленні людей з'являється на певному етапі, «коли динаміка історичного процесу стає помітною і традиції перестають бути основним регулятором спілкування і діяльності людей. Нове

владно вторгається в життя, роблячи емпірично очевидними зміни, які відбуваються в способі життя одночасно поколінь» [307]. Мистецтвознавці в даний час дотримуються визначення «стиль історизм», а еkleктику вважають його методом [303]. «Вважається, що термін «стиль історизм» ввів в історію мистецтва в 1925 році німецький мистецтвознавець Е. Мейер-Оберіст, охарактеризувавши його як «мистецтво ретроспективного погляду» («Rueckbegriffkunst») [305]. В. Гетц в статті «Історизм. Спроба визначити поняття» [306] запропонував розрізняти історизм як образ думок, а еkleктизм як художній метод, підкреслюючи, що еkleктизм сам по собі не є самоціллю, історизм же «користується методом еkleктизму як засобом самовираження». Стосовно до архітектури поняття «стиль історизм» ввела Є. І. Кириченко.

**РОМАНТИЗМ** – термін, що позначає загальнокультурну європейську течію, що зародилася в області літератури і справила вплив на мистецтво і архітектуру [37]. «В різні роки романтизм, в основному в літературознавстві, визначали як культурологічну категорію: художній світогляд, явище суспільної свідомості, психологічний феномен, історичний тип культури або творчий метод. <...> Романтичні ідеї можуть перетворюватись в будь-яку форму, причому, не тільки в художню. У різні епохи, в різних видах і жанрах мистецтва романтична ідеологія той чи інший спосіб втілювалася в багатьох стилях і стильових течіях [310].

**РОМАНТИЧНИЙ КЛАСИЦИЗМ** – стильова течія, характерна для епохи Французької революції 1780-х – 1790-х і далі, мала продовження в першій третині ХІХ-го століття. Вперше він проявився в творах архітекторів Е.-Л. Булле, К.-Н. Леду, Ж.-Ж. Лекьо з 2-ї половини ХVІІІ століття в результаті ближчого знайомства з античними пам'ятниками похитнулися попередні уявлення про античну архітектуру, яка в результаті археологічних досліджень відкрилася у всій своїй живій різноманітності та індивідуальній неповторності. Поява історії архітектури як науки дало уявлення про

історичну обумовленість архітектурних форм, з'явилося безліч архітектурних зразків, що дало можливість їх подальшого семантичного осмислення. «Гідними наслідування стали визнаватися не тільки пам'ятники Італії та Риму, а й країн Сходу, Єгипту, не лише Античності, але і Ренесансу. Знову почали оживати готичні традиції, особливо стійкі в церковній архітектурі, які ніколи повністю не зникали в країні» [511]. У 1820-х – на початку 1830-х років по всій Європі з'явилися споруди, в яких в певних типах будинків класицистичні форми поєднувалися з середньовічними. Термін «романтичний класицизм» ввів S. Giedion, Н.Р. Hitchcock і С. Mignot розглядали еkleктику як його продовження.

**ПАРАДИГМА** – (від грец. Παράδειγμα, «приклад, модель, зразок») – в загальному знанні – теоретико методологічна модель, яка приймається і розділяється науковим співтовариством і об'єднує більшість його членів. Забезпечує спадкоємність розвитку науки і наукової творчості. «Під парадигмою я розумію визнані всіма наукові досягнення, які протягом певного часу дають науковому співтовариству модель постановки проблем і їх вирішення», – писав Томас Кун в 1975 р. [512]

**ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ ПОРІГ** (від epistemologia – пізнавальний) – поняття Мішеля Фуко, обгрунтоване їм в книзі «Археологія знань» [513] Ідея пізнавального порогу передбачає вивчення якісної специфіки різних пізнавальних утворень, вона бере до уваги поряд з науками і дисциплінами менш впорядковані і менш формалізовані шари знання. Фуко вичленував чотири епістемологічних пороги (seuils) або рівні, які характеризують стан і способи функціонування «дискурсної формації» в цілому або окремих її фрагментів. Поріг позитивності досягається в пізнавальному полі в той момент, коли та чи інша дискурсна практика набуває самостійності, вперше виокремлюючи власну систему побудови висловлювань. Поріг епістемологізації досягається в той момент, коли ті чи інші сукупності



висловлювань починають дотримуватися певних норм верифікації (це може бути функція зразка, критична функція і ін.). Парадигма науковості досягається в той момент, коли епістемологічні конфігурації починають підкорятися більш суворим законам побудови висловлювань, коли виникає початкова можливість формалізації [514].

**АРХІТЕКТУРНА ПАРАДИГМА** – є відображенням стійких змін в науці, релігії і політиці. Наприклад, у сучасний історичний період здійснюють вплив на архітектуру нові технології і наукові напрямки, серед яких – наука про складні системи, яка включає фрактальну геометрію, нелінійну динаміку, неокосмологію, теорію самоорганізації. Чарльз Дженкс в статті «Нова парадигма в архітектурі» пише, що наслідком нового наукового підходу є те, що «від механістичного погляду на Всесвіт ми рухаємося до розуміння того, що на всіх рівнях – від атома до галактики – Всесвіт знаходиться в процесі самоорганізації». У зв'язку з цими змінами має з'явитися (або «вже з'явився») <...> новий напрямок, нова якісна зміна – нова парадигма в архітектурі» [515].

Додаток Д  
Акт впровадження



УКРАЇНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
БУДІВНИЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Вул. Сумська, 40, м. Харків, 61002, тел/факс (057) 700-02-50, тел. 700-10-66  
E-mail: [office@kstuca.kharkov.ua](mailto:office@kstuca.kharkov.ua), код ЄДРПОУ 02071174

Від 30.05.2019 № 12-01/837  
На № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

ДОВІДКА

про впровадження наукових результатів дисертаційного дослідження  
ДАВІДІЧ ТЕТЯНИ ФЕЛІКСІВНИ  
«Еклектика в архітектурі. Культурно-художні витоки та сучасне осмислення»  
на здобуття наукового ступеня доктора архітектури за спеціальністю  
18.00.01 – теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури

Дана Давідіч Тетяні Феліксівні в тому, що результати її наукових досліджень знайшли застосування:

– в лекційних курсах з історії мистецтв, архітектури та містобудування, які читаються студентам архітектурного факультету ХНУБА 1-го та 2-го років навчання;

– в лекціях до ознайомчої практики 1-го курсу, яка проводиться в м. Харкові.

Ректор ХНУБА



Ю. М. Шкодовський

Зав. кафедри Освіт. Афс.  
27.5.19  
Бурдак О.П.