

Теорія та методологія

Theory and Methodology

УДК 72.03 РІГЛЬ

ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ З ПРИВОДУ ЕСЕЯ АЛОЇЗА РІГЛЯ «До питання про теперішній культ пам'ятників...»

Світлана Шліпченко

Сьогоднішні спорадичні, нерегульовані та нерегламентовані практики «відновлення-реставрації» того, що звично називають історичним спадком, викликають, і не тільки у знавців предмета, цілу низку запитань. Вони стосуються не лише того, чому й навіщо людство витрачає стільки зусиль на збереження пам'яток (точніше буде сказати – історичного й культурного спадку), але й коріння концепцій пам'ятника-монумента, і проекту збереження історичного спадку, і власне ідеї історичного спадку чи пам'ятки як такої. Перша частина нашого питання безпосередньо стосується збереження й підтримки пам'яті, культурної пам'яті, колективної пам'яті спільноти, а значить, і збереження та підтримки нашої ідентичності¹.

Щодо другої частини питання, то тривала історія вироблення концепції історичного спадку та ідеї збереження пам'яток (крім того, не будемо забувати і про поділ на «просто пам'ятник» – у значенні пам'ятника-монумента, та «історичний пам'ятник» – у значенні пам'ятки історії та культури) більш-менш щасливо завершується на рубежі XIX–XX ст. Неабияка роль у цьому належить представникові Віденської школи історії мистецтва професорові Алоїзу Ріглю, і саме його есей про культ пам'ятників є важливою теоретичною віхою на цьому шляху.

Звернемо свій погляд на кінець XIX – початок XX ст. – завершення періоду нагромадження історії. Це тоді загострюється відчуття втоми «століттям Історії» та певною зацикленістю на минулому, коли, за сло-

вами М. Фуко, Історія стає і Метафізикою доби, і її Пам'яттю, до того ж «...історія утворює середовище для гуманітарних наук, і привілейоване, і небезпечне водночас»². Воднораз ця втома, як не парадоксально, дає імпульс до кристалізації поняття «нового», що лягло в основу модерністських соціальних та архітектурних побудов.

Історіографія XIX ст., замкнена в офіційних просторах салонів та музеїв, або в кабінетах поціновувачів, живилася в основному від визнаних авторитетів і цінностей, універсальних форм і зразків високого мистецтва. Вони перебували у своєрідному, наче стерилізованому просторі, позбавленому смаків, запахів, звуків, спогадів, відчуттів, уявлень, що, як відомо, позначають не лише індивідуальний вимір пам'яті, але й сплітають несвідоме спільноти – її колективну пам'ять. Властиво, ці аргументи були покладені А. Ріглем в основу класифікаційної схеми еволюційної історії пам'ятників: як і різні стилі мистецтва, у плині історії виникали й різні типи пам'ятників, що з різних причин мали відмінну цінність у різні часи. В есеї «До питання про теперішній культ пам'ятників, його характерні риси та походження»/«Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung» (1903)³ він визначав три типи цінності історичного пам'ятника (у значенні пам'ятки історії, мистецтва, архітектури): меморіальний, історичний та віковий. Власне кажучи, оцінка за віком – це винахід XIX ст., тут перевагу віддано візуально-дактильним та суб'єктивним факторам: патині, тріщинам, пошкодженням форм і

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

поверхонь – усьому комплексу «видимого», що може викликати певні почуття та емоції. Серйознішими та вагомішими визначалися два перших типи – меморіальний та історичний, названі А. Ріглем відповідно «інтенційним» типом пам'ятника-монумента та «не-інтенційним» типом (що, власне, переводить цей об'єкт до класу «пам'яток»). Перший клас пам'ятників характерний для доренесансної епохи – монумент для увіковічення пам'яті про подію або особу для наступних генерацій. Причому «тривалість у часі» такого пам'ятника-монумента безпосередньо залежить від того, наскільки «живими» в пам'яті спільноти лишаються умови й наміри, що спровокували його спорудження. Античність і Середні віки знали саме такий вид пам'ятників, уважав Рігль. Водночас італійський Ренесанс став часом переосмислення цінностей і пам'яток минулого: їх треба було зберігати тому, що вони були образами із «золотого віку» класичної античності, свідками славних часів, а отже, відображали універсальні норми і цінності. Їхня історична та мистецька вартість були незаперечними, однак вони набували статусу пам'ятника не у «природний», а в «штучний» спосіб, зауважував А. Рігль. Він лише концептуалізував розрізнення, адже відомо, що саме від часів Ренесансу (точніше – від Кватроченто) причиною вимивання функцій «безпосередньої» пам'яті з комплексу значень, що їх приписували пам'ятнику (у значенні монумента), стає розширення ролі поняття мистецтва, коли ідея «краси» набуває окремої ваги й значення, коли вона посідає місце кінцевої та вищої мети, яку переслідує мистецтво. Хоча треба сказати, що Альберті – перший, хто теоретизував поняття краси в архітектурі, віддавав перевагу оригінальному значенню поняття «монумент-пам'ятник», і в його працях ми відстежуємо поступову заміну ідеалу «краси» саме ідеалом «пам'яті» (але пам'яті про велике і славне минуле, що є зразком для наслідування, власне, матеріальними свідками – пам'ятками – якого і постають архітектурні об'єкти-пам'ятники)⁴. Вочевидь, розуміння меморіальної цінності монументів-пам'ятників – таке, яким воно сформувалося на той час, коли про нього

писав А. Рігль, – значно, якщо не радикально, відрізнялося від того сенсу, що вкладався в поняття «меморіальної цінності пам'ятника» за часів Ренесансу. Крім того, якщо зв'язок «не-інтенційного» погляду на пам'ятник за часів Ренесансу та «інтенційного» погляду давніх часів сприймався як очевидність (бо очевидним був зв'язок із «родоводом», із предками, очевидними були й «патріотичні» конотації), то серйозне усвідомлення вікової цінності (присутності слідів плину часу чи належності до минулого як історії взагалі, а не до конкретного «взрцевого» періоду) було відсутнє.

Тому про більш-менш оформлене поняття, а саме про таке, що лягло в основу сьогоднішніх наших підходів, ми не можемо говорити, допоки не сформувався ставлення до минулого як до історії через дистанціювання, допоки не постало питання про «смертність» культури як один із аспектів цінності культури (усвідомлення кінцевості існування пам'яток архітектури чи культурних артефактів, що знищуються зі згубним плином часу і протиставляються природі, яка має здатність постійно оновлюватися). А. Рігль це формулює у такий спосіб: «Естетичну аксіому нашого часу, що базується на визнанні вікової цінності, можна було б визначити так: від людини ми очікуємо викінчених артефактів як символів необхідного процесу людського творення і продукування; натомість від природи, що діє поза часом, ми очікуємо привнесення ознак дезінтеграції і руйнування як символу рівнозначно необхідного та неунікного процесу зміни часів»⁵. У цьому концептуальному ряду – еволюційного розвитку та усвідомлення кінцевості існування культурних типів – не лише монументальна «культурологічна побудова» О. Шпенглера, але й невеличкий, проте показовий, есей Г. Зіммеля «Руїна», в якому, власне, у сконцетрованому вигляді відображено надзвичайну чутливість тогочасної високої культури щодо функції саме архітектури як головної дійової особи у справі збереження минулого в матеріально відчутній фізичній формі. Тобто підкреслено роль руїни як свідка історії, що зберігає пил століть, руїни, яка посилює присутність

минулого в сьогоденні. Причому найбільший емоційний вплив («хвилююче», «незносиме» почуття туги), окрім «просто зачарування», спричиняє якраз не покинута руїна, а така, що й досі використовується людьми. Відчуття умиротворіння, що охоплює нас при спогляданні руїни, походить, за Г. Зіммелем, від розв'язання напруги між двома моментами часу: «минуле з його визначеними долями й трансформаціями зібрано в цьому моменті естетично відчутного теперішнього». Усі непевності, які несуть із собою зміни часів, і трагедія втрати, що асоціюється нами з минулим, свого універсального втілення досягають саме в образі руїни, вважає Г. Зіммель⁶.

Наш головний герой – Алоїз Рігль – також працював наприкінці XIX – на початку XX ст., отож, цілком природно постає питання: що ж робить його дослідження – усе те, що стосується пам'ятників-монументів, чи його тогочасних роздумів про долю мистецтва й архітектури – цікавими для нас сьогодні?

Гадаємо, тут постає кілька взаємопов'язаних ліній аргументу. Першу лінію ми цілком сміливо можемо назвати теоретичною. А. Рігль перший виділив два типи пам'ятників, поділивши їх на інтенційні та не-інтенційні, цим самим розділивши і їх «стосунки» з пам'яттю, історією як світоглядом та історією мистецтва як науковою дисципліною. Другу лінію можна було б умовно назвати «технічно-концептуальною», і стосується вона реставрації-відновлення історичного спадку та його архітектурної частини. У цьому разі перед нами постає пара старе-нове, де перше належить минулому, точніше – історії, а друге – теперішньому, чим і засвідчує свою кардинальну відмінність. Тут ми могли б говорити й про концептуалізацію *вікової цінності* пам'ятників, а отже, й ідеї новизни. Остання, зокрема, прокладає шлях ідеології архітектурного модернізму. Однак, аналізуючи вікову цінність пам'ятника, А. Рігль, чи не єдиний з усіх тодішніх істориків мистецтва, відверто визнавав важливість такого специфічного явища, як *руїна* (яку, як бачимо, запросто можна вважати концепцією; ідеться не лише про природні руйнування, спричинені

ні часом, можна згадати засилля штучних руїн, що навмисне проектувалися й споруджувалися в парках XVIII ст.)⁷. І, нарешті, лінія третя. Назвемо її «операційною». Тут ідеться про евристичну концепцію *Kunstwollen*⁸, яка дозволила А. Ріглю сформулювати визначальну відмінність між притаманною внутрішньо мистецькою цінністю пам'ятника-монумента та його цінністю як об'єкта історії мистецтва («Із сучасного погляду, кожний пам'ятник має цінність як витвір мистецтва лише в тому випадку, якщо він відповідає сучасному *Kunstwollen*»)⁹.

Гадаю, на цих моментах варто зупинитися детальніше. Почнемо з того, що А. Рігль перший, як ми пам'ятаємо, артикулював розрізнення між «просто» пам'ятником (де тип репрезентації переважно символічний, а мета, чи-то пак інтенція, що спонукала його спорудження, – меморіальна) та історичним пам'ятником (ідеться загалом про *a posteriori* наданий статус пам'ятки історії та архітектури). Тобто, аналізуючи, так би мовити, природу пам'ятника як такого («Пам'ятник у своєму найдавнішому та найпершому/оригінальному сенсі є творінням людини, його споруджено з конкретною метою збереження діянь окремої людини чи подій живими у пам'яті майбутніх генерацій (або ж він є комбінацією першого і другого)»)¹⁰, А. Рігль спеціально підкреслює той факт, що роль пам'ятника в культурі постійно змінюється. Таким чином, ми маємо інтенційний (*gewolte*) тип пам'ятника (пам'ятник у своєму «чистому» виді, чия функція визначена *a priori* від моменту задуму і спорудження) та не-інтенційний (*ungewolte* – за визначенням А. Рігля) тип пам'ятника – *Kunst- und historische Denkmale*. Останній охоплює пам'ятники мистецтва й історії/архітектури. Їх так уже називали на той час в Австрії. Інакше кажучи, їхня цінність поставала *a posteriori*, причому в цьому процесі брали участь експерти з обох сторін – історик та знавець-поціновувач мистецтва (*amateur*). Лише вони мали право називати тих небагатьох обраних (власне, надавати статус «пам'ятника історії й мистецтва») з-поміж усієї маси існуючих споруд¹¹. Останнім, як ми знаємо, уже від доби Просвітництва

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

стали приділяти дедалі більше уваги. Концепція «історичного пам'ятника» та й увесь інструментарій збереження (музеї, архіви, описи, дослідження, інвентаризація, класифікація, надання нової функції – нові можливості використання) інституційно оформилися в контексті Французької революції¹².

Аналізований нами есей про культ пам'ятників є своєрідною квінтесенцією дослідницьких зусиль А. Рігля. До того ж саме в ньому чітко прочитується станс (всеохопний настрій) «кінця історії» або точніше – стомленості й обтяженості історією всього покоління попереднього *fin de siècle*. Минуле поставало як історія, що-більше, як історія еволюційного розвитку, а отже, – як основа для розуміння ледь не всього суцього. Утім, як це не парадоксально, за допомогою рафінованих та відшліфованих ще від славних часів Вінкельмана методів А. Рігль доходить певних висновків, які, скажімо так, виглядали не зовсім очікуваними в загальній схемі Віденської школи історії мистецтва. Відчуття постійного оновлення, постійної зміни й руху, що були характерні для доби модернізму, потроху витісняють собою позитивістські погляди і змушують дослідника визнати радикальний поворот у ставленні до минулого: абсолютно все бере свій початок у минулому, яким би недавнім воно не було, однак головною та «вищою» цінністю, що залишається в усіх артефактах чи творах мистецтва після того, як їхня краса знищиться часом, а функція або зміниться, або про неї просто забудуть, є вік, бо саме вікова цінність робить артефакти минулих епох документами історичної еволюції. А. Рігль формулює тезу про «смертність» (кінцевість існування) культури як цінність цієї самої культури. Тоді що ж можна протиставити руйнівній дії століть? Лише твір, який, за словами А. Рігля, «максимально відрізнятиметься від усіх існуючих»¹³. Ідея *novum*, яка, здається, може протистояти тотальному перетворенню всього на історію, і сама стає цінністю нової епохи. За модернізму, буття сучасним, за висловленням італійського філософа Джанні Ваттімо, «стає такою цінністю, з якою порівнюють

усі інші цінності»¹⁴. Уже за кілька років ця радикальна ідея «новизни» заявить про себе в рідному Ріглевому Відні в роботах та маніфестах О. Ваґнера чи А. Лооса і стане однією з провідних в ідеології архітектурного модернізму. (Ані першого, ані другого, попри все бажання, не можна назвати прихильниками ідей А. Рігля. Проте загальна логіка висловлених останнім позицій щодо новизни та відмінності нового твору від уже існуючих не могла не мати саме таких, радикальних, наслідків. У цьому сенсі і А. Лооса, і О. Ваґнера можна, не коливаючись, називати послідовниками А. Рігля.)

А. Рігль визнавав новизну однією з якостей, що ми їх приписуємо артефактам. Так, саме в сенсі історичної обумовленості, а не просто як позицію в наївній градації цінностей. Не забуваймо, що в кінці XIX ст. панівною «архітектурною модою» був все-таки історизм¹⁵, а тому більшість архітектурних новобудов навмисно й свідомо проектувалися у формах, «запозичених» із минулих віків, пристосовуючи щоразу ці свої форми й деталі формоутворення до різних історичних епох, наче приміряючи костюми із шафи історії, за саркастичним формулюванням Ніцше. Водночас практика історизму існувала паралельно зі зростаючим інтересом до реставраційних робіт¹⁶.

Пригадаємо, що на той час (середина – кінець XIX ст.) реставрація загалом передбачала відновлення історичної пам'ятки, причому це відновлення виглядало як повне й «цілісне» відтворення відповідно до уявленого архітектором її первісного, оригінального стану. Е. Віоле Ле Дюк палко обстоював саме такий підхід – інтегральної історичної реконструкції¹⁷, хоча, як ми знаємо, не цурався використання в цій справі нових будівельних матеріалів та технологій. Згодом у Франції ім'я *Віоле Ле Дюк* набуває, у певному сенсі, родового значення. Ним називають будь-який об'єкт, що зазнав занадто пильної уваги з боку «інтегральних реставраторів»¹⁸. Класичний приклад інтегральної реставрації – відновлений ним собор Паризької Богоматері з добудованими галереями та фортеця в Каркассоні. Підхід Віоле Ле Дюка демонструє специфіку тогочасного ставлення до історичної пам'ятки.

Цей «новостворений» об'єкт ізолюється від свого оригінального урбаністичного контексту, позбавляючись у такий спосіб своїх оригінальних функцій, а тоді такий «вільний» об'єкт розміщується в повністю перекомпонованому просторі (навколишні урбаністичні простори в цій «сценографічній» композиції мали слугувати чимось на зразок театральної декорації). Таким чином, відновлений об'єкт поставав як фрагмент, що також міг використовуватись як перспективна домінанта, розміщена на вісі нових бульварів (власне, саме такий, містобудівний, а не політичний принцип було закладено бароном Османом у його концепцію Великих бульварів)¹⁹.

Тому проект «інтегральної реставрації» Віоле Ле Дюка наче випустив на волю ті серйозні суперечності, що почали проявлятися і в історичних дослідженнях, і в тогочасній культурній політиці. А власне ідея «інтегральної реконструкції», за Віоле Ле Дюком, демонструє його приховане бажання «реставрувати» в сьогоденні (чи, дослівно, оживити в такий специфічно архітектурний спосіб) конкретний історичний період з усіма його «чеснотами». (У цьому сенсі Августа Велбі П'юджина з його популярною ідеєю відновлення Готики можна цілком серйозно називати англійським «побратимом» Віоле Ле Дюка.) Отож, для досягнення ідеального результату такий підхід передбачав максимально знівелювати часову дистанцію (між об'єктом в його ідеальному стані та станом цього об'єкта на момент реставрації), тобто якомога ретельніше стерти всі позначки минулих століть²⁰.

Ми розглянули дві кардинально відмінних концепції – визнання руйнівної роботи часу як цінності (А. Рігль) та інтегральне відновлення-реконструкцію (Е. Віоле Ле Дюк). Але це не просто підходи або погляди на таку справу, як реставрація. Не доводиться, мабуть, особливо напружуватися, щоб зрозуміти – у їх основі лежить *кардинально відмінне ставлення до минулого*. Ознаки часу, за А. Ріглем, і були тим, що дозволяло кваліфікувати артефакт чи споруду з минулого саме як історичну пам'ятку. Проте варто «відреставрувати» об'єкт і знищується все – і його докумен-

тальна цінність (як надійного та, що важливо, матеріального свідка часів свого походження), і властивість цього об'єкта змушувати нас усвідомлювати наявність історичної дистанції²¹.

Натомість застосування відверто запозичених історичних форм у новій роботі (як це практикувалося прихильниками історизму) породжує суперечність між пізнанням минулим (запозиченими формами – як от псевдовізантійськими у Володимирському соборі в Києві²², чи неоготичними в англійських маєтках того ж часу, чи використанням доричного ордеру та імітацією всієї ордерної системи в будинку віденського Парламенту при реконструкції Рінгштрассе тощо) та теперішнім, бо відмінність між ними ніби стирається²³.

Отже, інверсивні зв'язки між відновленими спорудами минулого та історичним «камуфляжем» нових архітектурних об'єктів (доби історизму) мають ідеологічну мотивацію, а фальшивий збіг минулого й теперішнього невідворотно знищує історичну ідентичність обох об'єктів (порівняйте – постмодерну концепцію пастишу, цитат-запозичень чи «прищепи»). Мабуть, не варто шукати якоїсь разючої подібності в архітектурних практиках історизму, точніше – історичистичній концепції минулого, та архітектурних практиках постмодернізму, які свідомо чи несвідомо керуються концептуальним принципом постструктуралістського історизму. Вочевидь, архітектурний постмодернізм у часи свого злету (1980-ті – початок 1990-х) не переймався серйозними пошуками «доречності з минулого, що відповідає сьогоденню» (Ю. Габермас)²⁴, проте не варто і спрощувати ситуацію, зводити все до збаналізованого, на жаль, поняття «гри», адже призабута вже, мабуть, стратегія подвійного кодування (за Ч. Дженксом) передбачає наявність того другого коду, розшифрування якого доступне експертам.

Однак, навряд чи можна говорити про свідоме залучення архітектурної й концептуальної «механіки» та інструментарію того-таки постмодернізму, коли ми говоримо про будівництво на наших теренах, уже не кажучи про практики відновлення-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

відтворення, де взагалі існують надзвичайно жорсткі вимоги та регламентація. Щобільше, масштабне відновлення та створення реплік того, що колись могло існувати, у буквальному сенсі становить загрозу нашому історичному спадку. Знищуються й справді автентичні фрагменти, використовуються сучасні матеріали, часто не проводяться й ґрунтовних досліджень. До цього можна додати ще й елемент «ідеологічної доцільності» (чудовий приклад – ідея «відбудови» Десятинної церкви). Утім, однозначно оцінювати все, що «відтворюється», «відбудовується», «реставрується» і т. д., очевидно, не можна. Візьмімо хоча б новобудований Михайлівський собор у Києві (відбудованим його називати не випадає, так само, як і наділити його сьогодні статусом пам'ятки історії чи архітектури). З одного боку, він постає як «не зовсім долуга» репліка свого попередника і як неприхований вияв політичного символізму. З другого боку, ми можемо (і мусимо) говорити про його роль для формування урбаністичної ситуації. Це передовсім створення значеннєвої вісі Софія – Михайлівський (вісі, що існувала історично), плюс поява пішохідного маршруту, який стає ходом/маршрутом пам'яті (споруда дістає «легітимацію» своєї присутності саме своєю новою присутністю на ментальній карті мешканців міста і відвідувачів). Також маємо відзначити важливість цієї архітектурної споруди для створення ілюзії Київського граду, а відтак, створення ідентичності «ми-кияни», «ми-українці», не забудьмо й про «місто як путівник для туристів» та незаперечну комерційну складову в такий спосіб утвореного простору²⁵.

Тепер повернімося до нашої головної теми – аналізу есея А. Ріґля і спробуємо зробити загальний підсумок викладеного. Розглядаючи «просто» пам'ятники (пам'ятники-монументи, інтенційні пам'ятники – за класифікацією Ріґля) та історичні пам'ятники/пам'ятки (не-інтенційні) як основні форми «присутності» та відтворення минулого в сьогоденні й розмежовуючи ці дві концепції, ми можемо аналізувати форми існування та репрезентацій історії в урбаністичному просторі, а також

наше ставлення до історичного спадку, особливо це стосується збудованого до-вкілля – архітектури.

Почнемо з принципової відмінності між пам'ятником (точніше буде сказати – символічним пам'ятником) та пам'ятником/пам'яткою історії. Назагал будь-який об'єкт минулого може набувати статусу «історичного», і для цього йому зовсім необов'язково від початку слугувати меті увіковічення або збереження пам'яті, «меморіальній» меті. Водночас ніхто не гарантує, що кожний пам'ятник є «твором мистецтва» (точніше – матиме такий статус, який, як ми знаємо, не є «раз і назавжди даним від природи»), а цінність за віком, скажімо, може перевершити всі «мистецькі якості» такого артефакту. Поняття «просто пам'ятника» лежить у площині символічного (тобто в загальних рисах має підлягати правилам символічної репрезентації), а головна його функція – меморіальна – є нічим іншим, як увіковіченням пам'яті. (Ця функція запам'ятовування – створення маршрутів пам'яті як поєднання пам'ятників і пам'яток у смислові послідовності мнемонічних позначок – свідомо й несвідомо «розігрується» в архітектурі та архітектурному урбанізмі, прекрасним прикладом чого можуть слугувати ментальні карти²⁶. У такий спосіб матеріалізована колективна пам'ять працює на підтримку, вибудову та збереження ідентичності в урбаністичному просторі.)

У сучасній ситуації гострого усвідомлення кризи символічної репрезентації всі ми відчуваємо й неадекватність традиції створення пам'ятників-монументів як просто нагадування про героїчні постаті з минулого чи видатні події. Сьогодні сміливо можна сказати, що людство виробило значно ефективніші техніки збереження пам'яті (починаючи від друкарського верстата, фотографії, кінохроніки, що вже говорити про цифрові технології!), а тому і практики спорудження пам'ятників-монументів загалом утратили свою актуальність. Людство перенесло свою увагу та зусилля на збереження й відновлення історичних пам'яток та всього масиву «історичного спадку».

Тому, очевидно, ці два поняття («просто пам'ятника» та «історичного пам'ятника»)

сьогодні часто плутають. Утім, вони є як-що й не антитетичними поняттями, то принаймні багато в чому суттєво відмінними. Відмінність ця – конституційна. Монумент-пам'ятник є квазі-універсальним стосовно часу і простору, точніше – квазі-універсальною культурною ідеєю. Натомість історичний пам'ятник/пам'ятка має досить чітко окреслені часові та просторові рамки. Можна простежили і час виникнення цієї концепції, її ареал. Крім того, треба підкреслити, що концепція «історичної пам'ятки» є похідною від суто західної концепції часу як універсальної/світової історії, яка суттєво впливає на вироблення підходів до практик збереження та відновлення, реставрації історичного спадку. Незважаючи на своє, тепер уже світове поширення, ця концепція лишається невідривною від свого оригінального контексту, а отже, – і специфічного бачення світу. Ідеться і про встановлення історичної відповідності чи контексту, і про визнання концепції часу як минулого–теперішнього–майбутнього, і про визнання «вікової цінності» – усвідомлення плину часу. Не залишається поза увагою й ідея «історії мистецтва» – тобто мистецтва і як частини історії, і як наукової дисципліни зі своєю «внутрішньою» градацією цінностей.

Як уже зазначалося, першочергове завдання монумента-пам'ятника – «оживляти» події й постаті минулого. Натомість історична пам'ятка характеризується різним ставленням як до плину часу, так і до пам'яті (не «офіційної» її версії – історії (за В. Беньяміном), а саме – до «живої пам'яті»). На одному рівні «історичний пам'ятник» постає й конструюється (адже це є культурна конструкція) як об'єкт з галузі знання, а значить, є інтегрованим у нашу лінійну концепцію часу. Ми беззаперечно приймаємо його цінність як об'єкта й документального свідка минулого, таким чином, він стає частиною історії або ж її «підрозділу» – історії мистецтва. На іншому ж рівні, кваліфікуючи історичну пам'ятку як витвір мистецтва, ми визначаємо її цінність і як твору мистецтва, і як об'єкта історії мистецтва. Тобто вона має відповідати нашому теперішньому *Kunstwollen*. І в цьому

випадку вона буде частиною не минулого, а теперішнього, стосуватиметься «живої пам'яті», а не слугуватиме посередником між пам'яттю та історією.

Такі різні зв'язки між пам'ятниками-монументами й минулим, з одного боку, та історичними пам'ятками і тим-таки минулим, пам'яттю та знанням, з другого, доволі відчутно впливають на наше ставлення до їхнього збереження. Пам'ятники-монументи, загалом, більше залежать від примх ідеології або «часових корозій»: зникає, стирається чи знищується їхній «вимір пам'яті» або меморіальна функція; вони стають об'єктами спрямованої агресії – політичної, релігійної, ідеологічної. Це лише вкотре підкреслює ту вагу й ту роль, що відводить пам'ятникам культура у збереженні та відтворенні колективної пам'яті спільнот, а отже, і їхньої ідентичності.

Натомість пам'ятки історії, чий статус і місце в системі (наших «об'єктивних») цінностей є похідними від нашого знання, цілком логічно мали б заслуговувати на беззаперечне збереження, принаймні теоретично.

¹ Щодо термінологічної ясності: у нас годиться вживати слово «пам'ятник» здебільшого стосовно монументів (тобто йдеться про «первинне» й «головне» значення цього поняття), а «пам'ятка» стосується всього того, що належить до загального масиву історичного спадку (питання наданого статусу), тож там, де це можливо, докладемо зусиль зазначати ці розрізнення. Водночас, приміром, в англійській, французькій, німецькій та й у російській мовах до «головного» значення – пам'ятник – просто додається прикметник «історичний», «мистецький», «культурний» тощо, і такий риторичний хід ще краще підкреслює логічну еволюцію поняття.

² Див.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994. – С. 243–247, 385–391.

³ «Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung» (Vienna, 1903); цитати наведено за англійським перекладом (див.: Riegl A. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin. (Trans. Kurt Foster and Denise Ghirardo) // *Oppositions Collection*. – Cambridge, 2000. – С. 621–650). Цей есей А. Рігль був передмовою до законодавчої пропозиції охорони історичних пам'яток на теренах Австро-Угорської імперії. І хоча в центрі його уваги опинялися історичні пам'ятки, головним, що тривожило його ум, все-таки була доля мистецтва та архітектури в наступному столітті. Показово, що перед тим, як серйозно зацікавитися філософією та історією, А. Рігль студював право. Може, саме тому в

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

його роботах ми бачимо трохи химерне поєднання дуже прискіпливого дослідження з доволі вільними припущеннями. Взагалі його професійна кар'єра віддзеркалює дилему тогочасних історичних досліджень. З одного боку, маса фрагментарних даних/матеріалів зростає ледь не в геометричній прогресії, а з другого, – дослідник поставлений у такі рамки, що має вкласти ці дані в певну структуру інтерпретаційної філософської системи.

⁴ Детальніше див.: *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. – М., 1937. – Т. 1–2.

⁵ *Рігль А.* Знач. праця. – С. 632.

⁶ «Правда, відчуття умиротворення легко приписати й іншому мотиву – тому, що руїна викликає спомини про минуле. Вона – залишок минулого, з якого пішло життя. [...] У цьому випадку теперішнім, яке представлено для нашого безпосереднього споглядання, є те, що життя з його багатством та змінами колись було тут. Руїна створює в сьогоденні форму попереднього життя, і не за його змістами чи слідами, а за його минулим як таким. У цьому й полягає чарівливість старовини; адже лише обмежені у своїй логіці люди можуть твердити, що абсолютно точна її імітація може мати рівну естетичну цінність. [...] у предметі, що ми його тримаємо, ми зреалізуємо духовну владу над цілим відтинком часу від самого початку створення цього предмета; минуле з його долями та змінами сконцентроване в нинішньому моменті сучасного, представленого для нашого естетичного споглядання» (детальніше див.: *Зиммель Г.* Избранное: В 2-х т. – М., 1996. – Т. 2. – С. 227–233, 232–233 зокрема).

⁷ Проте в А. Рігля ми все ще не бачимо *фрагмента* як нової категорії дисципліни естетики, розвивати цю тему вже у ХХ ст. будуть В. Беньямін, Т. Адорно та Ж.-Ф. Лютар.

⁸ Концепція *Kunstwollen* – «воля творити» – що, за А. Ріглем, діє через талановитих індивідуумів як заданий «а-тектонічний» принцип, як сила, направлена на спротив специфічним технічним особливостям доби, мала неабиякий вплив на модерністів, зокрема на бельгійського художника та архітектора Генрі ван де Вельде та на архітектора, члена німецького *Веркбунда*, Петера Беренса.

⁹ *Рігль А.* Знач. праця. – С. 642.

¹⁰ Там само. – С. 621.

¹¹ Там само. – С. 623.

¹² Див.: *Nora P.* (ed.). *Les Lieux de la Mémoire*. – Paris, 1984.

¹³ *Рігль А.* Знач. праця. – С. 644.

¹⁴ Детальніше див.: *Vattimo G.* *The Shattering of the Poetic Word // The End of Modernity / Ed., trans. J. Snyder*. – London, 1991. – P. 66–79.

¹⁵ Термін «історизм», на наш погляд, більше відповідає загальній характеристиці того періоду як періоду «формалізації історії», коли поняття «стиль» постає наче поєднувальною ланкою між власне мистецтвом та історією (пор.: німецький термін *Stilgeschichte* та Земперову концепцію історії архітектури як «архітектури стилів»). Вживаємо цей термін (історизм) ще й за правом прецеденту (див.: *Шліпченко С.* Архітектурні принципи постмодернізму. – К., 2000).

¹⁶ Остання чверть ХІХ ст. демонструє сплеск інтересу до питання збереження пам'яток і реставрації (інституційно оформляються численні Товариства по всій Європі). Однак лише Афінською Хартією було офіційно відкинута позиція щодо дотримання стилістичної чистоти і єдності, підтримувану й пропаговану Віоле Ле Дюком, на користь ідеї про те, що пам'ятник (у сенсі пам'ятки історії та архітектури) є історичним документом, який не можна ані просто викинути, ані щось довільно в ньому змінювати (див.: *Ле Корбюзьє.* Три форми расселения. Афинская Хартія. – М., 1976. – С. 90–126, 113–114 зокрема).

¹⁷ Треба сказати, що теорії Віоле Ле Дюка щодо охорони пам'яток архітектури були й науковими, й історичними, та навіть де в чому радикальними. Ішлося про те, що саме ретельні вивчення стилістичного (розуміємо, що йшлося про морфологічний аспект) контексту дозволяли знайти відповідник для розглядуваної споруди. Дослідник-архітектор мав провести необхідні історичні розвідки ситуації *in situ*, зробити аналіз конструкцій, а вже тільки тоді, усвідомивши для себе всю історичну цінність споруди, «реконструктор» мав право приступити до відтворення пам'ятки у визначеній ним же «ідеальній» формі (детальніше див.: *Віоле Ле Дюк.* Беседи об Архитектуре. – М., 1937. – Т. 1).

¹⁸ Як тут не згадати практики «інтегральної» реставрації на наших теренах – це й Золоті Ворота, проєкційність відтворення вигляду та форми яких сумніву не підлягає, що вже казати про «використання нових матеріалів» та навіть світильників денного світла (sic!); це репліки Богородиці Пирогощі в Києві та П'ятницької церкви в Чернігові; це абсолютно безпідставні намагання переконати громадськість в необхідності «відбудови» Десятинної церкви. Водночас в інших країнах, як відомо, при реставрації застосовують саме ті матеріали та технології, що застосовувалися при спорудженні.

¹⁹ Треба, правда, сказати, що засади такого підходу розроблялися ще урбаністами Ренесансу. Місто підпорядковувалося радіально-кільцевій схемі: вулиці, що розходилися по радіусах та основних осях, мали перетинатися у точках фокусу – домінантах (спеціально організованих та запроектованих архітектором перехрестях так, щоб вони працювали на перспективу) або ж площах. Приміром, з точки зору Альберті, осьові вулиці, які водночас були й маршрутами процесій, ставали головними структурними елементами композиції. Ці вулиці мали обрамлятися паралельними рядами будинків бажано однакової висоти, портиками або рядами дерев, що спрямовували б погляд «глядача» до смислової архітектурної домінанти, чи кульмінувати у площі. Альберті, добиваючись ефекту видовищності й театральності для матеріалізації своїх уявлень про античність, цікавився оптичними законами в комбінації з топографічним простором. Щодо концепції барона Оссмана – містобудівного та політичного її аспектів, то в цьому зв'язку див. зокрема: *Jordan D.* *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. – Chicago, 1996.

СВІТЛАНА ШЛІПЧЕНКО. ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ З ПРИВОДУ ЕСЕЯ АЛОЇЗА РІГЛЯ...

²⁰ Виглядає, що ідея інтегральної реставрації підсвідомо керує мозком українських реставраторів.

²¹ Тут на думку спадає поетичний есей Мартина Гайдеггера (як на мене, цілком співзвучний «Руїні» Зіммеля) про джерело художньої творчості. Нас цікавитиме (може, дещо в прямолінійному сенсі) зокрема, той момент, де він наводить приклад грецького храму, який засвідчує своє значення або «відкриває свій світ» тільки засобом своєї матеріальності, земне начало, грецький *physis*. Храм несе на собі ознаки плину часу – від зміни дня та ночі, вплив вітрів та пір року до руйнівної дії років та століть. Але ця відкритість до часу або матеріальність, цей досвід дочасності існування (пор. – позиція Рігля про «смертність» культури як цінність цієї самої культури) має позитивну конотацію для твору мистецтва, оскільки породжує нескінченний ряд інтерпретацій і є водночас поєднаним зі спадковістю генерацій, а, отже, і з кінцевістю людського буття також. Звідси, від усвідомлення «дочасності буття у світі», ми виходимо на протиставлення «людського часу» часу «космічному» (як називав це Поль Рікер, таким чином, і на концепцію монументу або ж монументальності (саме в сенсі Ніцшевої «монументальної історії») (див.: *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* – М., 1987. – С. 264–313; *Ricoeur P.* Time in Heidegger // *Time and Narrative.* – Chicago, 1988. – Vol. 3. – P. 42–97).

²² Саме це псевдовізантійство нашого собору ввело в оману навіть дуже поважного англійського історика архітектури з Кембриджу – Д. Ваткіна, коли і в першому виданні (і, на жаль, у двох наступних перевиданнях) його, загалом, дуже й дуже сильного дослідження-огляду про історію Західної архітектури (див.: *Watkin D.* The History of Western Architecture. – London, 1986, 1996, 2000.) у невеличкому розділі про Давньоруську архітектуру він замість нашої Св. Софії дає зображення ... Володимирського собору (скановане з якоїсь листівки 1950-х рр.).

²³ «Геть брехливість форм!... Геть заражену атмосферу! ... Правдиві форми речей були приховані. У цей період [у 1890 р. – С. Ш.] виник внутрішній протест проти фальсифікації форм» – писав Генрі ван де Вельде, один з отців-засновників руху модерного мистецтва (*art moderne*) (див.: *Гудион З.* Пространство, время, архитектура. – М., 1984. – С. 185).

²⁴ Детальніше див.: *Habermas J.* Modernity – An Incomplete Project. // *The Anti-Aesthetic* (Hal Foster, ed.). – Seattle, 1983. – P. 3–16.

²⁵ Для нашої ситуації, якщо шукати певні подібності, мабуть, найкраще згодився б приклад Варшави. Це «дивне місто» – столичне місто Центрально-Європейської країни – теж неодноразово поставало як «репрезентаційний простір» (цілком в Лефєвровому розумінні цього терміну). Сьогодні це (як і Київ) – гібридне утворення, «мікс» військових меморіалів, болісно відтвореного минулого, комуністичної сірості й одноманітності, гротескової монументальності з типово «Західним» сучасним набором офісів, банків, парків, готелів, ресторанів швидкого

харчування, рекламних білбордів та ін. Хоча можна зауважити, що архітектурна тканина міста тут позбавлена чогось «вічного» чи «старовинного» (близько 80 % міста лежало в руїнах після Другої світової війни); нетривкість, нестабільність тут є своєрідною позначкою. Утім, Варшава сповнена «бажання увіковічення» – повне відновлення (точніше – будівництво «копій»/«реплік») старовинних, знищених війною кварталів (за специфічної ідеологічної підтримки підсоветського режиму), вочевидь, мало саме це на меті (взагалі, це було досить химерне «відтворення», що майже унеможливило порівняння з іншими європейськими містами). «У Варшаві часова, географічна та культурна ситуація доволі дивна – вона (Варшава) існує наче підвішена між минулим та майбутнім, Сходом і Заходом, і є ані давньою, ані якоюсь особливо цивілізованою, – пише польська дослідниця Марта Зелінська. – На відміну від Риму, «вічність» у Варшаві має негативний характер.... Її сирецвиною є відсутність. На вулиці ви повсякчас відчуваєте присутність смерті, ці символи смерті ні в кого не викликають подиву» (див.: *Zielińska M.* Warszawa – dziwne miasto. – Warszawa, 1995. – С. 39, 59.)

«Присутність відсутності» знищених у Варшавському гетто (чисельність єврейської громади в довоєнній Польщі становила 380 тисяч, це була друга за величиною після Нью-Йорка єврейська громада у світі) спровокувала проект «відновлення», над яким працює Ф. Гері. Головна тема проекту – тема «відсутності», створення невидимого міста – не «нічного», а того, що знищено, стерто разом зі своїми мешканцями в часи більшовицьких репресій чи німецької окупації. Показати «присутність відсутності», засобами архітектури артикулювати «тих, кого нема» чи те, що перестало існувати – таке завдання свого часу стояло й перед Д. Лібескіндом, коли він проектував Єврейський Музей в Берліні. Там він запроектував абсолютно закритий простір, а робітники раді були його використати для проведення комунакації. Д. Лібескінду коштувало надзвичайних зусиль переконати будівельників у неможливості такого «використання» цього простору.

²⁶ Ідея ментальної карти зі своєю системою конвенцій, карти як смислового зв'язку між «місцями пам'яті» віддавна використовувалася в урбанізмі. Такі ментальні карти організовувались у певних послідовностях і зазвичай довкола певних смислових домінант, найчастіше ними виступали пам'ятники, що діяли як ментальні позначки, утворюючи смислові ієрархії. Тому Альберті мав повне право говорити про купол собору Ф. Брунеллескі – Санта Марія дель Фіоре як такий, що під собою збирає всіх громадян Флоренції, а його розмір і форма мали символізувати населення міста в його політичній та соціальній єдності. Інакше кажучи, фізична присутність споруди забезпечувала й постійно нагадувала про існування цих символічних зв'язків. У певному сенсі собор Брунеллескі був осерддям «ментальної карти» громадянина міста, і цей момент постійно звучить у флорентійських гуманістів, які безперестанку працювали над удосконаленням такої карти, куди включалися всі видатні пам'ятники республіки.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Ще однією ілюстрацією до нашої тези (коли явно читається принцип підходу на за-садах репрезентації смислового зв'язку між пам'ятниками, монументами та меморіалами, об'єднаними в певні смислові послідовності, маршрути і вулиці) можна вважати знамениту схему планування Риму папою Сікстом V у ви-

гляді «туристичного довідника» для численних прочан (перебудови, що своєю масштабністю позначає справжній прихід урбанізму). Сикст мав намір повністю перетворити Рим у святі міс-ця; частина цього генерального плану полягала в прокладанні мережі вулиць, що зв'язали би святі місця – місця паломництва – між собою.

SUMMARY

The paper explores Riegl's concepts of intentional and un-intentional monument, idea of age value and Kunstwollen as put forward in his seminal work «The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin» (1903), its relevance for today's scholarship.

The emphasis is made on conceptual difference between monument and historical

monument: while the former is regarded as a kind of quasi-universal idea related to our understanding of time and space, the latter appears as having quite distinct time (origin) and space (region) parameters, which in turn results in our approaches to conservation and renovation of historical heritage or the ways we see and support our identities in contemporary world.