

УДК : 008:[728.1.012+7.03] «18»

Скубицька Ю. В.

ПЕРЕБУДОВА ПАРИЖА ЖОРЖЕМ ОСМАНОМ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ МОДЕРНІЗМУ

Проаналізовано перебудову Парижа Жоржем Османом у середині XIX ст. з точки зору культурології. Діяльність Османа відобразила сучасні йому структури бачення і структури влади та в гіперболізованому вигляді була перейнята Адольфом Гітлером у здійсненій ним перебудові Берліна.

Відомий французький архітектор Рікардо Бо-філь у своїй книзі «Простори для життя» написав: «Спорудивши свій перший дім-притулок, людина почала будівничу епопею. Але коли вона прагне впорядкувати свої стосунки з Всевишнім та зі світом навколо себе шляхом організації простору, вона робить свій перший архітектурний крок» [1]. Архітектура має не лише функціональний характер, вона також є медіумом, за посередництва якого ми можемо отримати інформацію про символічний порядок, притаманний певній епосі. Більше того, наведемо ще одну цитату з «Естетики архітектури» А. Мардера: «І в архітектурній діяльності, а через неї і в архітектурному середовищі, незмінно, крізь час і простір, крізь століття і країни відображається складна єдність загальнолюдського з соціальним та етнічним, проявляється діалектичний взаємозв'язок і протистояння «загального-особливого-одиночного» [2]. Таким чином, міська архітектура і зміни, які в ній відбуваються, постають як ще одне джерело, згідно з яким ми можемо робити висновки про структури влади певної епохи та про світогляд, що був притаманний людям у той час.

У цій статті ми розглянемо архітектуру міста в контексті культурології і продемонструємо, наскільки вона відображає те, що називається духом часу. Ця широка теза буде розкрита на прикладі історії забудови Парижа в середині XIX століття в період діяльності Жоржа Османа, який з 1853 по 1870 роки був префектом департаменту Сена і вперше в історії архітектури отримав можливість масштабної перебудови одного з найбільших міст Європи. Вальтер Беньямін з цього приводу наводить дуже вдалу цитату зі статті Адольфа Стара: «Франко-пруська війна 1870 року стала чимось на зразок благословення для архітектурного образу Парижа, зважаючи на те, що Наполеон III збирався змінити всі райони міста» [3]. Варто зауважити, що в даному уривку говориться саме про Наполеона III, про можновладця, а не про архітектора. Це цілком виправдано, тому що архітектура за своєю суттю є, з одного боку, найбільш доступним для споглядання, а з іншого — найбільш дорогим видом мистецтва. Відповідно, реалізація будь-якого архітектурного проекту вимагає певного рівня співпраці автора і замовника. І, як ми побачимо далі, залежно від структури влади замовник може навіть зміню-

вати стиль автора, що ми можемо споглядати на прикладі стосунків Адольфа Гітлера і Альберта Шпеєра.

Берлін Гітлера-Шпеєра став свого роду гіперболізованим розвитком ідей Наполеона III-Османа. Том у спочатку ми опишемо детально те, як змінився образ Парижа в середині XIX століття. Передусім зауважимо, що Осман у своїх проектах був геть не оригінальним. Вважається навіть, що він використав велику кількість проектів своїх попередників, яким не вистачило часу на їх втілення. Описуючи еволюцію забудови Парижа, Дмитро Аркін пише: «Найбільш важливим заходом, що входив до цього плану (розбудови Парижа Людовіком XIV – прим. авт.), було облаштування зелених променадів на місці фортечних валів, що оточували стару територію міста. Ці нові, обсажені деревами, дороги утворювали напівкільце бульварів, одну з основних артерій нового Парижа» [4]. Отже, тип бульвару, як такого, – а саме з бульварами найбільше асоціюють діяльність Жоржа Османа – формується вже у XVIII сторіччі. В цей же час місто і його забудова починають розглядатися як цілісний ансамбль. Однак перші приклади ансамблів є поодинокими і все місто не охоплюють. Здебільшого це ансамблі площ, які також мають свою специфіку. По-перше, на відміну від італійської міської забудови, паризькі площі не мають просторової домінанти, вони оточені житловими будинками, які й утворюють ансамбль. По-друге, до кінця XVIII століття простір паризьких площ є замкненим. Наприклад, до площі Вогезів, або Королівської площі, до забудови вели дві вузькі вулиці, те саме стосується і площі Дофін [5]. Це створювало ефект того, що площі ніби губилися в місті. Разом з Дмитром Аркіним ми маємо повне право розглядати їх як репрезентації влади у цілком хаотичному місті, які, однак, жодним чином не торкалися його загальної структури [6]. Більше того, такий тип просторово-замкнених площ можна розглядати, скоріше, як напівпублічний простір. Це вже не близький до інтимного простір паризького двору, який, як пише Олександр Бікбов, слугує переходом між більш приватним простором житла і публічним простором вулиці [7]. Хоча він ще не став публічно-відчуженим простором відкритої площі, такої, як площа Зорі, побудована в період діяльності так званої «Комісії Художників», у якій барон Осман і запозичив велику кількість проектів перебудови міста [8]. Багато в чому його робота була продовженням великої перебудови, яку започаткував цей орган революційної влади. Варто акцентувати, що саме після Французької

революції починають знаходити своє втілення масштабні проекти перебудови столиці. Важливо, що саме революційна влада починає вперше здійснювати не лише масштабну перебудову Парижа, а й намагається повністю перекроїти всю територію Франції. Не випадково між архітектором і правителем проводять багато паралелей. Між цими заняттями і справді є багато спільного, і дуже часто архітектор – це людина, яка прагне впорядковувати, перебудовувати простір згідно зі своїм баченням, а отже, змінювати життя і тілесні практики людей, які перебувають в цьому просторі. Про переплетення влади й архітектури свідчить уже той факт, що жоден із жорстко структурованих планів міста, які були поширені в епоху Відродження, не отримав свого втілення, тоді як у Радянському Союзі побудова міст з нуля за принципом регулярного планування була взята за основу. Єдине, що відрізняє ці міста від їх попередників доби Відродження – це відкритий принцип розбудови. За ренесансними уявленнями, головною функцією міста був захист населення від нападів, тоді як відповідно до радянської ідеології місто мало, передусім, забезпечувати умови для ефективної праці населення. Можна зробити висновок, що в XX столітті настав той момент, коли регуляторні бажання архітекторів перетнулися з бажаннями влади і в цьому напрямку були реалізовані.

Хоча франко-пруська війна перешкодила баронові Осману стати першим, хто б повністю змінив підвладне йому місто, він устиг багато чого зробити. Вальтер Беньямін зауважує, наскільки велику увагу Осман приділяв перспективі [9]. Але ми не повинні ставитися до замишування Османа перспективою і відповідним структуруванням центру Парижа лише як до забаганки влади. Поряд із багатьма критичними відгуками про новий центр і «страхотливі провалля бульварів», філософ висловлює і такі спостереження: «У аркад є один великий недолік для сучасних парижан: можна сказати, що, як деяким картинам, виконаним зі знівелюванням перспективи, їм не вистачає повітря» [10]. Перспектива і панорама – це те, чого прагнули парижани того часу. І Осман забезпечував їх своїм будівництвом.

Цьому сприяли не лише нові стандарти вулиць, які в центрі були розширені до 20 метрів, а й характер їхньої забудови. Звичайно, бульвари були прямими. Через таку забудову, згідно з цифрами, які наводить Дмитро Аркін: «...довелося знести біля двадцяти семи тисяч будівель, знищити сорок дев'ять кілометрів старих вулиць і прокласти дев'яносто п'ять кілометрів нових»

[11]. Все це призвело до масштабних махінацій на ринку нерухомості і, відповідно, до кризи у сфері винаймання житла, без якого залишилася велика кількість людей. Разом із загальним зростанням населення міста, заради якого, нібито, і велася перебудова, знищення центральних будинків, мешканці яких опинилися на вулиці, вилитося у дворазове підвищення цін на наймане житло. Поява в місті великої кількості нових людей, яким терміново було потрібне місце проживання, призвела також і до помітного погіршення якості самих будинків. У результаті довелося згори встановлювати мінімальну висоту стелі, бо нові квартири невблаганно зменшувалися у розмірах [12].

Важливо, що саме в цей час, як зазначає Ентоні Саткліф, основною одиницею забудови Парижа стає багатоквартирний прибутковий будинок [13]. Такий тип будинків з'явився у Франції у XVIII столітті. Він призначався для молодих людей середнього достатку, які приїхали до міста в пошуках роботи і ще не встигли обзавестися родиною [14]. Багатоквартирні будинки були тимчасовим житлом для, скажімо так, мобільних людей, здебільшого не парижан, які покинули свою родину і переїхали на нове місце у пошуках щастя. Можна зробити висновок, що тут ми маємо справу з представниками епохи індивідуалізму.

Зовнішній вигляд багатоквартирних будинків також мав свої особливості. Ентоні Саткліф пише про такий характер забудови бульварів багатоквартирними будинками: барон Осман задавав загальний ритм і візуальну доміную майбутньої вулиці, всі інші будинки мали відповідати заданим горизонталям і покладеному в основу ритму [15]. Індивідуалізм у цьому разі не захоплювався. Брінкман так характеризує ці споруди: «При близькому розгляді виявлялося, що масив будівлі, при всьому своєму зовнішньому багатстві, майже не змінюється. Він зберігає риси нерозчленованого блоку і майже не повертає до себе уваги» [16]. В той же час, значно зменшився обсяг будівництва так званих отелів, тобто палаців заможних аристократів, а потім і буржуа. Найбільш характерними для цього періоду є отелі людей, яких Саткліф називає нуворішами, і багатство яких походило з махінацій на ринку нерухомості [17]. Цим будівлям помітно не вистачало смаку, що підкреслює і автор книги. Також маємо відзначити, що в будівництві житлових будинків індивідуальні риси кожного замовника і архітектора були принесені в жертву загальному ансамблю вулиці [18]. А оскільки вулиці стали довгими і прямими, тобто проглядалися по

всій довжині, всі розташовані на них будинки мали бути максимально схожими. Зазвичай вони будувалися в стилі неокласицизму.

Зовсім інший характер мають офіційні будівлі. В той час, як житлове будівництво стало масовим і далеко не завжди виконувалося кваліфікованими архітекторами, проекти офіційних установ і пам'ятників затверджувалися імператором особисто. В цей час, як зауважує Вальтер Беньямін, ведеться дуже масштабна реставрація і реконструкція [19]. Наприклад, добудовуються Лувр і Палац Правосуддя. Велика увага до пам'ятників приділялася вже в будівничій стратегії Наполеона I. Саме за його правління побудовані дві найвідоміші арки Парижа. Осман продовжує цю традицію. Він добудовує нові проспекти, що ведуть до площ, які до того були закритими осередками, призначеними для відпочинку аристократії і майже недоступними для інших жителів міста [20]. Можна сказати, що Осман відкриває площі Парижа. Тепер площа стає прохідною, розташованою на перетині багатьох шляхів і отримує нове композиційне значення з огляду на свою відкритість. Площі і монументи, які на них будувалися, стали точками фіксації погляду і свого роду акцентами в ритмі руху містом. Вони почали сприйматися в контексті неакцентованих і досить одноманітних ансамблів житлових будинків, розташованих уздовж проспектів, масштабних офіційних будівель, а також інших площ і розташованих в їхньому просторі пам'ятників. Простір площі перестає бути самодостатнім, це вже відчужений простір репрезентації влади, якій потрібно багато місця і можливість бути побаченою. Так, наприклад, побудова величезної за своїми розмірами опери була можлива лише завдяки розчищенню вільного простору, а, відповідно, знищенню багатьох житлових будинків. Нова влада намагається вписати себе в історичну канву міста, реконструюючи старі офіційні будівлі і створюючи нові, свої, проте все це робиться шляхом радикального заперечення старого і неофіційного. Варто подивитися на цей процес під іншим кутом зору. До революції король і двір переважно жили поза містом. У місті їхню присутність символізували палаци і закриті площі. Такі місця репрезентації влади хоча і були в місті, але ми можемо розглядати їх як органічну складову міського простору, в якому знаходиться місце для всього і всіх. У кінці вісімнадцятого століття революційна влада намагається утвердитися шляхом підкорення собі простору всієї країни. Вона створює нову систему департаментів, розділивши Францію на рівні частини. Так само влада нама-

гається впорядкувати і столицю. В таких діях можна, звичайно, вбачати вплив тогочасної епістемології, що походить від раціоналізму Декарта. Але варто звернути увагу і на те, що влада не просто перебудовує місто, вона збільшує рівень своєї репрезентації в ньому. Це свідчить про інтенсивність процесу урбанізації. І Наполеон III, і Гітлер витратили величезні гроші саме на те, щоб залишити по собі пам'ять в просторі міста, до якого в XIX ст. прибуває все більше людей. Але цікаво, що там, де влада докладаеть максимум зусиль, щоб бути побаченою, відбувається витіснення місцевих жителів. Закріплюється цей процес створенням сумнозвісного шістнадцятого кварталу, ізольованого простору, призначеного для тих, чия присутність є небажаною. Одночасно із впровадженням можливості вільного і швидкого руху містом виникає необхідність ізоляції певних груп населення. Так, у місті виникає досить жорстка зонація, про яку згадує Олександр Бікбов [21].

Наполеон III хотів вписати себе в історію і побудувати споруди, які б нагадували про його правління в далекому майбутньому. Але на рівні функціонування міста, як простору життя і праці великої кількості людей, створюється ефект тимчасовості. По-перше, будівельні роботи привели до Парижа багато нових людей. І місто, яке страждало від перенаселення, у спробі подолати проблему житла для вже існуючої кількості людей приваблює до себе багато нових мешканців [22]. По-друге, розгляд типу житлових споруд, які домінували в цей час, демонструє, що житло за своїм характером теж стало тимчасовим. Це вже не будинки, які належали певній сім'ї, і які вона могла передати у спадок. Населення Парижа стає дедалі мобільнішим, і нові проспекти сприяють пришвидшенню його руху. Більше того, як засвідчує Вальтер Бенямін, Париж у цей час перетворюється на місто для іноземців, фактично місто для іншого [23]. Влада радо відкриває столицю новоприбулим, створюючи комфортні умови перебування в її просторі. Наполеон III досягає своєї мети, і Париж повністю осучаснюється. Цікаво, що зараз у центрі міста поновлено знищені вузькі вулиці старого Парижа, як втілений акт ностальгії за втраченою інтимністю.

Ця тенденція знаходить свій гіперболізований розвиток в архітектурному образі Берліна часів Третього рейху. Адольф Гітлер не лише сприйняв, але і розвинув ідеї Наполеона III. Можна вважати, що у його діяльності вони досягли критичної точки, що призвело до їх тотального знищення. Ми знову не випадково говоримо про можновладця, а не про архітектора. Жорж Ос-

ман ще міг сперечатися зі своїм патроном, завдяки чому в Парижі будувалися не лише споруди у стилі необароко і неоготики, до яких схилився імператор. Отримали певний розвиток і були інкорпоровані в будівництво також нові техніки і матеріали, наприклад, скло і залізні конструкції. Стосунки Альберта Шпеєра і Адольфа Гітлера цілком відповідали режиму, який Гітлер встановив у своїй країні. Стиль Шпеєра на початку його співпраці з диктатором серйозно відрізнявся від майже монструозних у своїй величчї Рейхсканцелярії і Народного Дому. Учень Тессенова, він на початку кар'єри тяжів до значно простіших і менш масштабних форм. Характерно, що і улюблений архітектор Гітлера Пауль Троост також будував у стилі неокласицизму і був схожий за стилем з такими архітекторами, як Петер Беренс, Йозеф Ольбрех, Бруно Пауль і Вальтер Гропіус. Шпеєр пише, що Троост так і залишився б досить посереднім архітектором, якби не зацікавлення Гітлера його роботами [24].

Стосунки Гітлера і його архітекторів змінювалися в процесі набуття ним влади. До Трооста, наприклад, він завжди прислуховувався. Але Пауль Троост помер у 1936 році, до того, як Гітлер відчув, що може реалізовувати свої найамбітніші плани. Пізніше фюрер просто став диктувати свою волю іншим, і Альфреду Шпеєру також. До речі, цей архітектор вважав, що стиль фюрера в архітектурі так і не був сформований, це був «...неокласицизм, що його представником був Троост, помножений, видозмінений, перебільшений, а то й зовсім до смішного викривлений» [25]. Важливою також є ще одна думка Шпеєра про Гітлера-архітектора (як відомо, фюрер у молоді роки мріяв стати саме архітектором і впродовж всього життя архітектура була його великим захопленням): «І все ж було б помилкою віднайти у Гітлера ідеологічно-обґрунтований архітектурний стиль. Це не відповідало б його прагматичному мисленню» [26]. До неокласицизму Трооста Гітлер додав комплекс неповноцінності (адже в кожній будівлі він намагався ствердити, що німецька нація буде не гірше за інші), свою давню любов до необароко часів Вільгельма II і, звичайно, до робіт барона Османа. В результаті в Берліні було сплановано тотально відчужену вулицю, що мала починатися вокзалом і апогеєм якої була будівля Рейхсканцелярії та Народного Дому. Якщо Осман хоч якусь увагу приділяв житловому будівництву, то Гітлера такі дрібниці цікавили лише на початку його політичної кар'єри. Пізніше фюрер майже не переймався тим, у яких будинках і в яких умовах житимуть і працюватимуть люди його країни.

Головними для нього були репрезентативні будівлі офіційного призначення, які мали демонструвати силу і велич рейху. Тут у Гітлера починається мегаломанія, яку почав реалізовувати його архітектор Альберт Шпеєр. Триумфальна арка, збудована на північно-південній вісі Вокзал – Народний Дім, мала в двадцять разів перевищувати ті, що збудував Наполеон I у Парижі. Те саме стосувалося і ширини вулиць. Якщо Осман розширив бульвари до двадцяти метрів, то головна вулиця Гітлера у ширині мала досягати ста двадцяти. Шпеєр пише, що «над-розміри мали піднести його, Гітлера, справу та укріпити його віру в себе» [27]. Споруди такого розміру дійсно були б дивом, принаймні, з технічної точки зору. А придумана Шпеєром концепція «цінності руїн» повинна була зберегти їх значення на довгі віки. Ігор Голомшток так характеризує результат цих експериментів: «Кул ьт вічності і гігантоманії були двома сторонами однієї медалі подібної архітектури. Її масштаби були розраховані не на індивідуальне сприйняття, а на деяку надособистісну точку зору. Немоżliво було, наприклад, знаходячись на землі, осягнути гармонію симетричних об'ємів, розведених на кілометри в проектах нових центрів Берліна і Москви, так само, як і неможливо було зрозуміти просторову символіку, закладену в окремих будівлях» [28]. Однак життя відкориговало проекти Гітлера та його архітектора. Як написав у своїй біографії Альберт Шпеєр, єдине, що залишилося від його робіт, було світлове шоу [29]. Отже, найбільші претензії виявилися найбільш марними. Наступна влада, яка зайняла Берлін, не могла терпіти надмірної репрезентації попередньої, тому будівлі Шпеєра не мали права на існування. Характерно, що вони були не просто знищені. Як відомо, саме з уламків рейхсканцелярії був побудований пам'ятник радянському солдату в Трептов-парку.

Робота Жоржа Османа стала репрезентацією культури модернізму в принципі міської забудови.

Загострена і гіперболізована у роботах Альберта Шпеєра, вона не могла реалізувати всі свої завдання, а зокрема, завдання залишитися на віки. Самою своєю появою в місті ця архітектура вже заперечила часову тривалість будівель тим, що знищила попередньо збудоване за лічені дні і з такою ж швидкістю створила нову структуру міста. Ось як пише про це Ігор Голомшток: «Національна минувшина тут завжди з легкістю приносилася в жертву величі теперішнього, стверженої на всі часи» [30]. Осман створив новий тип міста, міста репрезентативного, міста для іншого, найважливішим у якому є зовнішній ефект парадних споруд і монументів, який демонстрував би велич тієї влади, що їх збудувала. Але водночас він створив місто тимчасове, місто, ритм якого став набагато швидшим. Шпеєр показав нам майбутнє цієї тенденції у загостреному варіанті: знелюднений центр Берліна, який пригнічував кожного, хто туди заходив. Якщо у випадку Османа не можна забувати про велике функціональне значення здійснених ним перетворень, то Гітлер не створює простір для життя. Його місто має суто символічну функцію, що полягає у демонстрації його сили. З психоаналітичної точки зору це можна трактувати, як неможливість впоратися зі своїм Над-Я, що сублімується у такі своєрідні монументальні форми. З точки зору теорії дару Жоржа Батая, Берлін постає як велика данина невідомому богові, повністю реалізована за своєю суттю, тобто знищена, позбавлена матеріальної користі [31]. І забудова Берліна, і забудова Парижа стали важливими кроками для наступних архітекторів. Осман і Шпеєр показали, наскільки бруталним можна бути у здійсненні своїх задумів. У двадцятому столітті було багато проектів забудови, не розрахованих на тих, хто мав жити у майбутньому місті. Але з'явилася і тенденція до подолання цього, представлена, зокрема, творчими пошуками органічної, екологічної та соціальної архітектури.

1. *Бофіль Р.* Пространства для жизни.— М.: Стройиздат, 1993.— С. 61.
2. *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры. Теоретические проблемы архитектурного творчества.— М.: Стройиздат, 1988.— С. 70.
3. *Benjamin W.* The Arcades Project.—Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.— P. 121.
4. *Аркин Д.* Париж: архитектурные ансамбли города.— М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937.— С. 24.
5. Там само.— С. 19–20.
6. Там само.— С. 26.
7. *Бикбов А.* Москва / Париж – пространственные структуры и телесные схемы / Логос 3 (34), 2002 – [http://](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2002_03-04_34.htm)

8. *Аркин Д.* Вказ. праця.— С. 30.
9. *Benjamin W.* Op. cit.— P. 121.
10. Ibid.— P. 120–149.
11. *Аркин Д.* Вказ. праця.— С. 38.
12. *Benjamin W.* Op. cit.— P. 120–149.
13. *Sutcliff A.* Paris. An Architectural history.— London: Yale university Press, 1993.— P.88–89.
14. Ibid.— С. 64.
15. Ibid.— С. 88–89.
16. *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения.—М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935.— С. 76.
17. *Sutcliff A.* Op. cit.— P. 94.

18. Ibid.— С. 88.
 19. *Benjamin W.* Ор. cit.— Р. 120–149.
 20. *Аркин Д.* Вказ. праця.— С. 20.
 21. *Бикбов А.* Вказ. праця.
 22. *Benjamin W.* Ор. cit.— Р. 120–149.
 23. Ibid.— С. 120–149.
 24. *Шнеер А.* Воспоминания.— Смоленск: Русич, 1998.— С. 57.
 25. Там само.— С. 57.
 26. Там само.— С. 57.
 27. Там само.— С. 95.
 28. *Голомиток И.* Тоталитарное искусство.— М.: Галарт, 1997.— С. 249.
 29. *Шнеер А.* Воспоминания.— Смоленск: Русич, 1998.— С. 79.
 30. *Голомиток И.* Вказ. праця.— С. 248.
 31. *Батай Ж.* Проклятая доля.— М.: Гнозис, Логос, 2003.— 208 с.

J. Skubytska

**THE RECONSTRUCTION OF PARIS IMPLEMENTED
 BY GEORGE OSMAN IN THE CONTEXT OF THE CULTURE OF MODERNITY**

From the point of view of Cultural Studies the reconstruction of Paris implemented by George Osman in the mid-19th century is analised. The work of George Osman reflected the structures of seeing and the structures of power intrinsic to his time. In hyperbolical scale his ideas were adopted in a reconstruction of Berlin provided by Adolph Gitler.