

І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

- В. Д. Сидоренко**, віце-президент НАМ України, директор ІПСМ,
акад. НАМ України, канд. мистецтвознав., проф. (*головний редактор*)
- А. О. Пучков**, заступник директора ІПСМ з наук. питань,
д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб. (*заступник головного редактора*)
- О. В. Сіткарьова**, вчений секретар ІПСМ,
канд. архіт., старш. наук. співроб. (*вчений секретар*)
- О. Я. Боднар**, чл.-кор. НАМ України, д-р мистецтвознав., проф.
- О. В. Босенко**, зав. лаб. ІПСМ, канд. філос. наук, старш. наук. співроб.
- Г. І. Веселовська**, провідний наук. співроб. ІПСМ, д-р мистецтвознав., проф.
- М. О. Гринишина**, зав. відділу ІПСМ, д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб.
- А. А. Дрофань**, зав. відділу ІПСМ, канд. філол. наук, старш. наук. співроб.
- М. М. Дьомін**, чл.-кор. НАМ України, д-р архіт., проф.
- І. Б. Зубавіна**, провідний наук. співроб. ІПСМ, д-р мистецтвознав., старш. наук. співроб.
- О. Ю. Клековкін**, зав. відділу ІПСМ, д-р мистецтвознав., проф.
- Н. М. Кондель-Пермінова**, зав. лаб. ІПСМ, канд. архіт., старш. наук. співроб.
- А. П. Мардер**, д-р архіт., проф.
- З. В. Мойсеєнко-Чепелик**, д-р архіт., проф.
- С. Б. Ревський**, канд. мистецтвознав., проф.
- П. А. Ричков**, д-р архіт., проф.
- М. Р. Селівачов**, д-р мистецтвознав., проф.
- Б. С. Черкес**, д-р архіт., проф.
- М. О. Шкепу**, головний наук. співроб. ІПСМ, д-р філос. наук, проф.
- М. І. Яковлев**, головний учений секретар НАМ України,
акад. НАМ України, д-р техн. наук, проф.

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Збірник наукових праць з мистецтвознавства,
архітектурознавства і культурології

Випуск восьмий

Постановами ВАК України від 22.12.2010 № 1-05/8 та від 26.01.2011 № 1-05/1 збірник внесено до нового Переліку наукових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора і кандидата наук з мистецтвознавства, культурології та архітектури

С-91 **Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини:** Зб. наук. пр. з мистецтвознав., архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голов. ред.), А. О. Пучков (заст. голов. ред.), О. В. Сіткарьова, О. Я. Боднар, О. В. Босенко та ін. — К.: Фенікс, 2012. — Вип. 8. — 575 с.: 157 іл.

Восьмим випуском щорічника Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України продовжує публікацію наукових розвідок 2011–2012 рр. з актуальних проблем дослідження, охорони і реставрації культурної спадщини на перетині архітектурознавства, мистецтвознавства, історії матеріальної культури, культурології та джерелознавства. Як і раніше, перевага надається інноваційним і міждисциплінарним підходам.

Містить працю А. Б. Беломесяцева (1959–2010) «Архітектура Києва кінця XIX — початку XX століття: Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики», оприлюднену за авторським рукописом 2006–2010 рр.

Розрахований на науковців, аспірантів гуманітарних і художніх вишів, всіх, кого цікавить сучасний стан художньої культури.

ББК 79.0я43+85.11я43

*Затверджено до друку постановою Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 15 листопада 2012 р., протокол № 8*

*Упорядник, науковий редактор, відповідальний за випуск
доктор мистецтвознавства А. О. Пучков*

Цей випуск щорічника, підготовлений і виданий Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, як і попередні, містить широкий спектр питань дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, що є одним з напрямів наукової діяльності Інституту. Зазвичай матеріалами збірника охоплено сфери архітектури, дизайну, загальної історії матеріальної культури, методологічні та практичні аспекти студювання пам'яток культурної спадщини у розмаїтті їх матеріальної субстанціальності.

Ми пишаємося, що попередні випуски збірника (*вип. 1–7, 2004–2010 рр.*) отримують схвальні відгуки наукової і мистецької громадськості, рецензії у фаховій пресі, стали в один ряд з престижними періодичними науковими виданнями з мистецько-культурологічної проблематики. Цим слід завдячити передовсім нашим шановним авторам — і науковим співробітникам ІПСМ, і гостям-дописувачам.

Редколегія щоразу намагається розширювати географію авторського колективу, прагнучи надати виданню загальноукраїнського й по-справжньому міжгалузевому вектору. До певної міри нам це вдалося і цього разу. Це дозволяє стверджувати, що збірник має міждержавний рівень. Ми певні, що регіони, в яких фаховим чином опрацьовуються теоретичні і практичні питання дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, поширюватимуться і надалі.

За рішенням редакційної колегії значене місце у цьому числі збірника відведено публікації рукопису монографії кандидата архітектури та економічних наук, професора Андрія Борисовича Беломесяцева (1959–2010), яку він готував до друку в останні роки. Наш шановний колега, провідний науковий співробітник ІПСМ, А. Б. Беломесяцев упродовж терміну роботи в Інституті підготував та видав у світ фундаментальну тритомну працю «Філософські основи архітектури», «Правові основи архітектури» та «Економічні основи архітектури»



Андрій Борисович Беломєсяцев (1959–2010)

(К.: ІПСМ, 2005–2008). Цю студію було оцінено високо: рішенням президії НАМ України від 23.12.2009 № 10/58-09 Андрія Борисовича відзначено Золотою медаллю Академії. Остання праця А. Б. Беломєсяцева, що створювалася ним на основі матеріалів кандидатської дисертації з теорії архітектури, лишилася майже завершеною, і планувалася ним до окремого видання з багатьма ілюстраціями старого і нового Києва. Але через важку хворобу Андрій Борисович не зміг довести цей процес до результату, і те, що потрапило до наукового архіву ІПСМ, подається в цій збірці за науковою редакцією А. О. Пучкова.

Узагалі ж, тематично цей випуск, котрий готувався до видання упродовж 2011–2012 рр., як і попередні, репрезентований трьома аспектами: культурологія, реставрація та збереження пам'яток архітектури, теорія та історія архітектури, історико-архівні студії (так, здійснено передрук маловідомого тексту П. М. Леонтєва, уперше подано тексти філолога-класика Ю. А. Кулаковського та мистецтвознавця Ф. А. Ернста). Ми вдячні, що крім науковців ІПСМ, у наповненні збірника взяли участь фахівці інших установ і навчальних закладів України.

Редколегія сподівається, що міждисциплінарне охоплення проблем набуде глибини досліджень і розголосу серед фахівців-науковців, діячів культури і мистецтва.

Академік Віктор СИДОРЕНКО,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Андрій БЕЛОМЄСЯЦЕВ

АРХІТЕКТУРА КИЄВА КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Теоретико-методологічні передумови
та реалії архітектурної практики

До читача

Дослідження історії Києва, особливо останнім часом, посідають значне місце у діяльності вітчизняних істориків та архітектурознавців. І не тільки тому, що Київ в останнє десятиліття перетворився на столицю самостійної держави, яка прагне цивілізовано увійти в європейське співтовариство, а й тому, що Київ на європейському терені є унікальним ландшафтно-просторовим містобудівним утворенням. Архітектура Києва з точки зору її історії — не тільки не є виключенням, а навпаки — основою, ґрунтом, провідною засадою для побудови історичних «реконструкцій».

Архітектурознавчі дослідження Києва, що здійснювалися у різних наукових напрямках протягом останніх 150 років, включали студювання окремих пам'яток, історичних етапів розвитку, питання взаємозв'язку (та взаємовпливу) архітектури Києва з архітектурою інших регіонів України та Росії, сусідніх країн, передовсім Західної Європи. За межами «архітектурного киевознавства» дослідження торкалися вивчення мистецького життя Києва. І найбільший інтерес завжди викликав етап кінця ХІХ — початку ХХ ст., в якому настільки яскравими були саме ті риси, котрі відокремлювали цей етап як від попередніх, більш архаїчних і часто-густо позбавлених рис унікальності (класицизм та ампір мали широке, канонічне розповсюдження по Європі та Америці), так і від наступних, не менш цікавих в архітектурному та мистецькому прояві, але більш політизованих (конструктивізм, «сталінська неокласика» тощо). Це, на наш погляд, свідчить на користь того, що протягом тривалого часу саме цей часовий проміжок буде стояти у центрі уваги киевознавців.

Не дивлячись на незначну тривалість — приблизно чверть століття — архітектурні і художні явища кінця ХІХ — початку ХХ ст. приваблюють, по-перше, відносно стійким відчуттям наукової «осаяності» матеріалу, доступності його

(архіви, приватні збірки тощо), по-друге, відносно доброю матеріальною збереженістю об'єктів архітектури (і мистецтва), які, власне, і складають сучасний простір у центрі міста. Все це дозволяє говорити не лише про *актуальність дослідження*, результат якого читач тримає в руках, але й про актуальність цієї теми взагалі — на сучасному етапі розвитку міста, коли питання «що робити?» під час реконструкції та при намаганні змінити міське середовище на користь сучасності стає все більш гострим й часом затьмарює інші соціальні питання. Ми вже звикли, що питання «що робити?» — тутешнього походження, на іншому, більш цивілізованому терені споконвіку таке питання не виникає: в Європі, мабуть, завжди знають, «що робити». Тому актуальність питання, а звідси, й актуальність відповідних наукових розвідок саме на нашому терені є такою, яка не зникає з часом і не вирішується раз і назавжди, але у кожному випадку вимагає нове, за місцем прийняте рішення. Особливо це стосується архітектури й архітектурного процесу, що можуть розвиватися в історично складених містах лише на засадах реконструкції будівель і споруд та практичним шляхом здійснення цієї реконструкції.

Виникнувши як певний результат на відповідному шаблі та у відповідній ситуації історичного розвитку, пов'язаний з історично визначеним суспільством, — місто з давніх-давен стало важливим чинником соціального розвитку та прогресу. «Розірване» у конкретно-історичній репрезентації, воно постійно відтворюється як особливий організм суспільства, що постійно розвивається, і відтворює систему взаємовідношень, пов'язаних з цим суспільством, а також тих, що ним інтегруються. Однак зрозуміти місто, виокремити в ньому те, що розвивається, окреслити стадії розвитку та визначити його як особливе соціальне явище можна, лише встановивши суспільно-історичну необхідність й характер його функціонування, його роль у структурі процесу суспільного розвитку, у зв'язку з визначенням змістовної сутності соціальності, яка породила необхідність міста й зумовила особливість та спрямованість, тенденції його тривалого розвитку, умови інтеграції у суспільстві на тому або іншому проміжку часу. Саме такі питання мусять цікавити дослідників історії архітектури Києва на зламі XIX–XX ст. у науковому плані. — «Як явище історичного процесу “місто” відтворюється ... як особливий соціальний організм, який структуровано багатощаблево... Це особливий світ стосунків, цінностей — матеріальних і духовних, це особлива просторова організація специфічних структурних компонентів і це особливий соціокультурний простір — інтелектуальний, мовний, комунікативний і т. ін.» [Город 1994, с. 7]. Саме у такому — комплексному — характері й мають корінитися ознаки актуальності сучасних студій київської архітектурної ситуації принаймні наприкінці XIX — на початку XX ст.

Отже, *об'єктом студії*, що пропонується читацькій увазі, є архітектура Києва кінця XIX — початку XX ст., що узята в широкому розумінні архітектури як специфічної форми суспільного буття з усіма особливостями, які випливають з такого розуміння. З одного боку, це конгломерат власне архітектурних творів (міста, поселення, будинки, споруди), з іншого, — діяльність архітекторів, різних за фахом спеціалістів та аматорів (які так чи інакше мають відношення до архітектури), спрямована на створення архітектурних творів такими, якими вони є як власне матеріальні форми, наповнені змістом корисності, зручності та ошатності.

Предметом дослідження є теоретико-методологічні передумови та матеріальні реалії архітектурної практики Києва кінця XIX — початку XX ст., які виражаються у загальнокультурних та мистецьких уподобаннях і сферах інтелектуального інтересу найкращих представників культури того часу. Крупний масштаб предмету дослідження визначив звернення до методів різних наук і наукових дисциплін. Але аж ніяк не можна сказати, що ця робота виходить за рамки т. зв. *культурологічного архітектурознавства*: можливо, нею саме ці рамки встановлюються, показуючи, яке саме коло питань має досягнути дослідник, аби його праця могла бути визнана ретельною. Тому по ходу студіювання прийшлося удаватися до матеріалу філософських, соціологічних дисциплін, до загальноісторичного знання, до методів фахово-архітектурного аналізу. Усе це — царина архітектурознавства. Важливими для нашої роботи опинилися джерелознавчий та текстуальний аналізи текстів, їх коментування. У той сам час традиційно найважливіше вираження архітектурної думки за допомогою зображення, звісно, не скидалося зі щитів, але воно посідає відносно скромне місце — те, яке диктувалося предметом та задачами дослідження, які не можуть «охопити неохоплене». Будучи частиною історії, твір архітектури (або мистецтва) сам є історичною системою і саме як історична система має бути аналізований. Його границі з іншими творами є умовними, перехідними. Тому аналіз одиничного твору мусить виходити з історичного цілого, як аналіз окремих елементів твору — з їхньої сукупності, з цілого, а не з часткового елемента. У нашому дослідженні головну увагу зосереджено не стільки на тих або інших архітектурних формах київського міського простору кінця XIX — початку XX ст., скільки на принципах їх породження: поза-архітектурних, культурних, мистецьких, літературних, побутових та ін.

Метою дослідження є визначення теоретико-методологічних передумов розвитку архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. з культурологічної точки зору, доведення єдності розвитку архітектурних реалій Києва на зламі XIX–XX ст. та загальнокультурного розвитку суспільства, створення теоретичної моделі взаємного розвитку літератури, мистецтва та архітектури на ки-

ївському терені кінця XIX — початку XX ст. *Методика дослідження ґрунту* ється на ідеї єдності історичного та логічного в аналізі процесів та явищ, що відповідає теоретико-історичному характеру нашої студії. Методична послідовність роботи включає: систематизацію матеріалів, уточнення основних понять і категорій архітектурного процесу (архітектурної діяльності) та архітектурного мислення; виявлення основних рис та історично актуальних моментів у розвитку історичного контексту архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст.; студіювання теорій, доктрин, концепцій та особливостей проектно-будівельної діяльності у зв'язку з розвитком нових стилістичних уподобань, що виникли наприкінці XIX ст.; виявлення історичних та культурологічних закономірностей та взаємозв'язків у царині архітектури Києва на зламі XIX–XX ст. У роботі використано також історико-генезичний та культурологічний аналіз передумов, становлення та розвитку архітектурної діяльності на київському терені кінця XIX — початку XX ст.; аналіз теоретичних моделей, які лежать в основі різного трактування особливостей архітектурної діяльності на зламі XIX–XX ст.; критико-аналітичний розгляд та порівняльно-історичний аналіз основних світоглядних концепцій в літературі, мистецтві та архітектурі кінця XIX — початку XX ст.

Досліджуючи історико-теоретичні проблеми, які усвідомлювалися сучасниками й обговорювалися ними (причому не лише фахівцями, але й громадськими діячами, філософами, письменниками, критиками, журналістами та ін.), будь-який автор стає перед необхідністю відбору. Зрозуміло, що в одній роботі немає можливості рівнозначно дослідити усі проблеми, які побутували в архітектурі кінця XIX — початку XX ст. на різних етапах її недовгого, але стрімкого розвитку. Визначаючи коло проблем, які підлягають дослідженню, на базі усього кола джерел ми обирали лише ті проблеми, які найбільш часто й активно обговорювалися на тому або іншому етапі розвитку, визначаючи тим або знову таки іншим чином її специфіку.

Тому *завдання* репрезентованого дослідження полягають у:

– визначенні теоретичних передумов реконструкції історичного минулого в архітектурознавстві, з'ясуванні методики ставлення історика архітектури до історичної реальності;

– визначенні предмету історико-архітектурної науки, з'ясуванні методологічного співвідношення історичного пізнання архітектурознавця та історичної свідомості мешканця;

– формулюванні принципів культурологічного підходу до історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст.;

– аналізуванні й узагальненні статистико-економічних відомостей про розвиток Києва на зламі XIX–XX ст.;

– виявленні законодавчих, технічних та соціально-політичних чинників виникнення особливих рис архітектури і містобудування Києва на зламі XIX–XX ст.;

– розкритті ролі київських виставок 1897 та 1913 рр. як формотворчого чинника розвитку архітектури Києва;

– визначенні місця проблеми стилю в архітектурно-художньому житті Києва на зламі XIX–XX ст. у перебігу співвідношення модернізму й традиціоналізму;

– простеженні рис розвитку модерну в Києві як раціоналістичної альтернативи романтизму;

– виявленні в архітектурі Києва зламу XIX–XX ст. рис історизму та неокласици як чинників виникнення наслідування й стилізаторства.

– пропозиціях щодо світоглядних орієнтацій при реконструкції київської забудови кінця XIX — початку XX ст. на сучасному етапі.

Відповідно до поставлених завдань цю роботу й структуровано. *Межі дослідження* охоплюють хронологічно — 1880–1910-і¹, територіально — місто Київ як столицю Півдня Російської імперії (Верхнє місто, Печерськ, Липки, Поділ); тематично — архітектурні твори, задуми, проекти, ідеї, твори художньої літератури, живопису, скульптури, поліграфічного мистецтва, явищ побуту та дозвілля і т. ін. кінця XIX — початку XX ст. як російського, так і українського спрямування.

Наукова новизна пропонованої студії, на наш погляд, визначається тим, що вперше було зібрано, узагальнено й обмірковано значний фактичний та аналітичний (інтерпретаційний) матеріал, який розкриває становлення та еволюцію як архітектурних, так і поза-архітектурних чинників формування архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. Вперше виявлено й на змістовному рівні розглянуто теоретичні проблеми, які були найактуальнішими у 1880–1910-х для київського архітектурного процесу, у тісній його взаємодії не тільки з практикою самої архітектури, але й загальнокультурним контекстом. До тези новизни можна також віднести першу спробу реконструювати становлення історичного знання про архітектуру Києва кінця XIX — початку

¹ Перша рамка зумовлена тим, що саме на зламі 1880-х Київ зазнав максимального у XIX ст. торговельно-фінансового піднесення, перетворившись на один з провідних промислових центрів «Південно-Західного краю» Російської імперії. Друга рамка — 1910-і — охоплює історичні події, що відбувалися у Києві і пов'язані з першою світовою війною, евакуацією (в тому числі і Університету св. Володимира) й так званими «революційними змаганнями» кінця 1910-х, що завершилися встановленням 1919 р. більшовицької влади. Хронологічна рамка — 1880–1910-і — є загальноприйнятою для характеристики явищ, які синонімічно позначаються також як «кінець XIX — початок XX ст.»

XX ст. Власне, цим дослідженням здійснено спробу виконати чи не *перший крок від архітектурного пам'яткознавства до архітектурної культурології* на матеріалі київської архітектури кінця XIX — початку XX ст.

Практична цінність студії, що визначена загальною орієнтацією дослідження на сучасні проблеми формування міського середовища, вдосконалення засобів реконструкції та нового будівництва в історичному оточенні, — може бути схарактеризована у декількох напрямках прирощення наукового знання. По-перше, у роботі запропоновано таку міру теоретичного узагальнення існуючих відомостей про історію архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст., яка дозволяє зводити усі подальші віднайдені фактичні матеріали до єдиної світоглядно-матеріальної системи — моделі розвитку київської архітектури кінця XIX — початку XX ст., як її уявляє автор. Тим самим досягнуто важливий, на наш погляд, результат — побудовано таку матрицю конструювання історичного архітектурного минулого сучасним дослідником, завдяки якій можна, знаючи про одні чинники, віднайти інші, завдяки яким і ті, і інші разом становитимуть цілісну картину культурного розвитку минулої доби. По-друге, отримані в результаті дослідження положення й висновки щодо побудови та механізмів розвитку професії кінця XIX — початку XX ст. можуть знайти практичне застосування як теоретичне обґрунтування при сучасному виборі стратегії управління її розвитком (якщо таку стратегію можна уявити можливою), у вдосконаленні підготовки архітекторів — при розробці нових моделей професійної підготовки і т. ін. По-третє, результати дослідження можуть стати в нагоді як опрацьований матеріал для відповідних розділів історико-містобудівних монографій та навчальних курсів, можуть використовуватись у курсах з теорії та історії архітектури і містобудування, у навчальних та методичних посібниках. Пропозиції щодо методів реконструкції київської забудови 1880–1910-х на сучасному етапі носять світоглядний характер і можуть бути корисними як загальні настанови для архітектора-практика сьогодення.

Сучасна суспільна потреба у таких переоцінках та переосмисленні, можливо, є більш високою, ніж за радянського часу, і тому навряд чи доцільно чекати, доки суспільні науки утворюють шлях для архітектурознавчого дослідження¹. Навпаки, уявляється, що матеріал архітектурознавчий є настільки важливим у загальносвітоглядній проблематиці, що спроба його узагальнити — нехай і на спеціальному архітектурознавчому ж рівні — може стати корисною у загальному контексті розвитку саме гуманітарного знання.

¹ Адже прецедент існує: дисертація К. О. Третяка «Історія забудови та архітектури Києва наприкінці XIX — початку XX ст.», захищена 1999 р. в Інституті історії НАН України. Див. про цю роботу нижче.

Міра опрацювання проблеми. Дивна відсутність узагальнюючих праць з історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. зв'язана, слід вважати, не лише з відносною молодістю предмета дослідження, не лише з труднощами об'єктивних оцінок того часу, безперечність яких кочувала з підручника у підручник, зі статті у статтю, з монографії у монографію, доки наприкінці 1960-х добу «російського імперіалізму» було дозволено офіційно поставити в ряд з іншими історичними епохами й вивчати майже на рівні з ними¹. За тридцять останніх років, з яких двадцять прийшлися на радянський час, мала місце надто велика залежність дослідників від поточної суспільної ситуації; слід констатувати різкі коливання ідейних оцінок (вивчати було можна, але оцінювати — лише негативно або зневажливо), які змінювалися навіть не по роках, а по місяцях², і т. ін. Не меншою складністю характеризуються і загальні обставини з дослідженням історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст.

Можливо, автору й не слід було братися за перо, не ризикувати репутацією, якщо вже існують роботи М. В. Закревського, М. М. Захарченка, В. Д. Бублика, В. С. Іконникова, К. В. Шероцького, М. І. Петрова, Г. К. Лукомського, Ф. А. Ернста, А. О. Матушевича, Г. Н. Логвина, М. М. Шулькевича, Т. Д. Дмитренко, В. Є. Ясієвича, В. В. Чепелика, А. М. Макарова, В. В. Ковалінського, М. О. Рибаківа, М. Б. Кальницького, Б. Л. Єрофалова, М. В. Виноградової, Д. В. Малакова, А. О. Пучкова, К. О. Третяка та ін.² Можливо, автору слід було б вибрати якусь іншу тему, хоча його й цікавила саме ця? Втручатися у досить зоране поле дослідження архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. при наявності таких славнозвісних у києвознавстві імен і ґрунтовності, «копіткості» їхніх досліджень — справді справа для наукової репутації небезпечна. Але, як не дивно, слід зауважити, що майже усі перелічені роботи, за певними винятками, присвячені не *теорії архітектури Києва* кінця XIX — початку XX ст., а її

¹ Цьому сприяв захист М. Ф. Хомуцьким докторської дисертації на тему: «Архітектура Росії з середини XIX ст. по 1917 рік» (Ленінград, 1955 р.).

² В одному з історіографічних досліджень зазначалося, що протягом 1920–1940-х негативну послугу історії архітектури в цілому та архітектурі різних регіонів СРСР зокрема зробило специфічне поняття «актуальність», яке постійно насаджувалося «згори». Багато з ідей, численні художні, соціологічні, політичні побудови, які не потрапили до розряду «актуальних», навіть не критикувалися, а просто замовчувалися, нібито їх не існувало. В. В. Чепелик у книзі «Український архітектурний модерн» [Чепелик 2000], яку відзначено Державною премією України в галузі архітектури, визначив актуальність українського архітектурного модерну кінця XIX — початку XX ст. через нехтування офіційної «актуальності», в якій у 1920–1940-і було відмовлено історичній добі кінця XIX — початку XX ст. Київ не тільки не був виключенням, але слугував прикладом такого ставлення держави до історичного минулого «доби імперіалізму».

пам'яткознавству, знанню про пам'ятки та пов'язані з ними події (історичні, «анекдотичні» тощо), себто — *історії архітектури* Києва кінця XIX — початку XX ст. На цьому шляху, не можна не визнати, зараз досягнуто значних результатів: Державний архів міста Києва (особливо ф. № 163, де зберігаються майже неосляжні матеріали Будівельного відділу Миської управи Київської миської думи) та інші установи, приватні архіви та збірки надали дослідникам необхідні відомості про історію забудови Києва зламу XIX–XX ст. Підкреслюємо: про *історію*. Так, з історичного боку проблему, можна вважати, досліджено ретельно й майже вичерпно. До того ж, перша частина першого тому багатотомного «Зводу пам'яток історії та культури» (К., 1999), присвяченого Києву, охоплює найважливіші відомості та цікавинки щодо кожної більш-менш значної київської споруди кінця XIX — початку XX ст. Готується до друку друга частина цього тому. Але ми певні, що це не все: не можна вважати архітектуру Києва кінця XIX — початку XX ст. дослідженою у всій належній їй повноті. І ось через що.

Якщо історичний матеріал накопичено, то це лише — велетенська фактологічна «заготовка» для подальших узагальнень, які мусять мати якісь теоретичний ґрунт. Історія архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. зараз знаходиться на такій стадії розвитку, що вже репродукує сама себе (у путівниках та довідниках), а це свідчить, що самого разу задати їй хоч будь-які теоретичні рамки, піднявши на теоретичний рівень — від конкретних добре обстежених об'єктів до теж конкретних, але часом зовсім не обстежених суспільних явищ, посеред яких і завдяки яким ці архітектурні об'єкти виникли й існували.

До того ж, склалася ситуація, коли стає малозрозумілою сама функція історика архітектури в її відмінності від історика взагалі або, зокрема, історика мистецтва, тобто — мистецтвознавця. Предмет та метод дослідження історії архітектури, котрі, як нам відомо, у науковій літературі ретельно не розглядалися, викликали до життя першій розділ книги, в якому ми намагаємось дати відповідь на те запитання, яке поставив батькові-істориком маленький хлопчик: «Тато, поясни мені, навіщо потрібна історія». М. Блок, який 1941 р. починає книгу «Apologie pour l'Histoire, ou Metier d'Historien» («Апологія історії, або Ремесло історика») з цього саме запитання, мусив відповісти на нього не в обсязі небагатослівної констатації, а саме монографією. У нас немає також можливості: ми відповідаємо розділом.

Немає рації вважати, що ця студія якоюсь мірою заперечує попередні цікаві й науково важливі здобутки інших дослідників, — вона певною мірою продовжує і розвиває їх у напрямку, так би мовити, «перпендикулярному» до традиційного київського пам'яткознавства, намагаючись доповнити *історичне знання* про наше місто *знанням теоретичним*. Від цього, на наш погляд,

історичне знання має лише виграти й предстати перед небайдужим читачем в іншому ракурсі, з іншого кута зору. Як саме вдалося упоратися із поставленою задачею, — не мені судити, і тому я буду вдячний за будь-які зауваження та поради. Я прагнув бути вірним духу діалектики, розуміючи теорію архітектури не як суму встановлених правил, а як саму *логіку архітектурного процесу*.

До низки задач дослідження не входило створення цілісної «теорії історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст.», як це декому може здатися. Постановка та розв'язання такої задачі — справа майбутнього. Тим не менше, здається, виявлення основної проблематики «теорії історії» архітектури Києва 1880–1910-х має стати суттєвим кроком на шляху формування нових наукових дисциплін або коригування проблемологічного поля «старих» дисциплін. Уже одне те, що матеріал дослідження дозволив поставити таку проблему, свідчить: передумови для створення або коригування історичних дисциплін у сфері архітектури, зокрема, архітектури Києва, склалися, а значить, — історія київської архітектури мусить здобути нову якість, збагачену новим знанням. Це свідчить також і про певний етап у фаховій самосвідомості вітчизняного архітектурознавства.

Ще момент. Оскільки істориків архітектури як самостійних фахівців, які не просто є істориками (котрих готують, скажімо, історичні факультети університетів або педагогічних інститутів), в архітектурних вузах не готують, до цього «клану» може потрапити будь-хто — від інженера до філолога. І нічого дивного у тому не було б, якби результати діяльності цих істориків не були б наслідком їх фундаментальної освіти (інженерної справи або філології). Коли історією архітектури починає займатися архітектор за фахом, питання, які досліджуються, до певної міри здобувають професійного окрасу. А якщо — не-архітектор? Який окрас отримує історико-архітектурна студія? Це питання стоїть найбільш гостро саме тепер, коли накопичений багатий досвід історико-архітектурних опрацювань не-архітекторами. Поряд з цим існує ще питання: чи не можна бути істориком архітектури, будучи просто людиною, для якої не є сторонніми розмірковування, людиною ерудованою у цій галузі знання? Здається, можна. Але змістовні, розгорнуті відповіді на ці запитання ми теж спробуємо подати нижче.

Історіографічний огляд

Специфіка архітектури як галузі людської діяльності є такою, що джерела з проблеми, яка нас цікавить, опиняються розкиданими по періодичних виданнях різного профілю: суспільно-політичного, мистецького, з питань транспорту, санітарії та гігієни, будівельної справи, комунального господарства,

житлової кооперації і т. ін. Не кажучи вже про спеціальні фахові видання. Матеріал дослідження, репрезентованого нашою працею, дозволяє упевнитися, що минуле архітектури Києва являє собою містку, розгалужену багатоманітністю творчих ідей, концепцій, форм, творчих течій, часом незначних за формою вираження, але впливових за суттю. Вивчення цього минулого не замикається у рамки будь-якої однієї наукової дисципліни, яка розуміється вузько. Слід з упевненістю стверджувати, що тут проглядається одна зі специфічних рис зодчества взагалі, яке за своєю суттю може бути осмислене як аспект будь-якої людської діяльності в усі часи й в усіх народів. Саме тому кожне значне явище в галузі архітектурної діяльності, з одного боку, неминуче виходило на світоглядний щабель, тією або іншою мірою ставало помітним у духовному житті історичної доби, з другого боку, занурювалося у суто технічні дисципліни та конструкційні аспекти.

Огляд літератури, в якій досліджується історія архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст., на сьогоднішній день може сам по собі представляти об'єкт самостійного дослідження як з точки зору хронологічного розвитку, так і з точки зору розвитку типологічного: цей масив літератури за обсягом є значним. Тому не ставлячи перед собою такої мети, зупинимо увагу лише на декількох найбільш важливих для нашої теми працях, виданих переважно в останні десятиліття. Справа спрощується тим, що в цих працях належний історіографічний огляд тією або іншою мірою був їх авторами зроблений і є цінним внеском у царину архітектурного киевознавства.

Лишаючи подекуди осторонь путівники та довідники, присвячені Києву та його архітектурі, спочатку звернемо увагу на останню за цей час ґрунтовну працю, написану в науковому жанрі, — дисертацію К. О. Третяка «Історія забудови та архітектури Києва наприкінці XIX — початку XX ст.», подану на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук і захищену в Інституті історії України НАН України у вересні 1999 р. Як можна бачити вже з заголовка, у роботі йдеться про понятійне розрізнення «збудови Києва» та «архітектури Києва», що само по собі викликає певний подив. Слід вважати, під збудовою автор розуміє матеріальні об'єкти — будівлі та споруди, а також процес їх втілення у реальність, тобто «будівництво»; під архітектурою — архітектурні стилі й напрями, які існують немовби окремо від будівель, споруд та процесу їх зведення. Це протиріччя, задане заголовком, на жаль, задає тон і всій роботі. Автор аналізує економічні, політичні, соціальні та культурні чинники впливу на розвиток «архітектури та будівництва» у Києві, розглядає основні напрями, етапи, перспективи забудови міста, намагається визначити характерні тенденції в «архітектурному мистецтві», досліджує творчу роботу зодчих та визначає їх роль у забудові міста; вивчає «стильові особливості та стильові взаємо-

впливи в архітектурі київської забудови», здійснює «аналіз рівня будівництва та мистецько-культурної цінності спорудженого у той час», з'ясовує ставлення сучасників, мешканців Києва до містобудівних процесів, «показує» глобальні зміни архітектурного вигляду Києва наприкінці XIX — на початку XX ст. [Третяк 1999, с. 6–7]. Відповідно до предмету дослідження роботу поділено на три частини: «Соціально-економічні та правові засади розвитку архітектури та будівництва», «Культурно-мистецькі умови розвитку архітектури», «Перетворення Києва на європейський культурний та промисловий центр» [Третяк 1999, с. 9–15]. Здавалося б, проблему розвитку київської архітектури кінця XIX — початку XX ст. шановним автором розв'язано. На жаль, роботі бракує строгості додержання фахових понять досліджуваного ним питання, і тому робота виглядає до певної міри архітектурознавчо дещо непрофесійною. Відсутність ілюстрації в історичній роботі, можливо, є припустимою, але лише тоді, коли текст ілюстрування не потребує. Це почасти зумовлено об'єктивними причинами — тим, що вітчизняна архітектурна думка і весь так або інакше пов'язаний з нею комплекс філософських, естетичних та спеціально професійних ідей репрезентують собою надзвичайно суперечливу, а підчас й просто заплутану сферу суспільної свідомості. Крім того, сама архітектура як матеріальний об'єкт володіла набагато більшою стійкістю (або інерцією), ніж гнучкий, динамічний пласт архітектурної думки: адже всі архітектурознавчі праці відносяться до цієї царини. Картину суспільної уяви про зодчество це у кожний момент ускладнювало й робило суперечливою.

Слід вважати, що 1917–1919 рр. не були рубіжними для розвитку вітчизняних архітектурних теорій, чого аж ніяк не можна сказати про архітектурну практику, яка з часом отримала нахил у бік конструктивізму, котрий розквітнув вже на початку 1920-х. Існує єдиний блок знань та концепцій, «нижня границя» формування яких падає на 1890-і, «верхня границя» тягнеться до кінця 1920-х. Адже точного збігу границь теоретичного й проектно-будівельного «блоків» в архітектурі кінця XIX — початку XX ст. не існує.

Саме з цієї точки зору праця К. О. Третяка дає приклад вдалого узагальнення існуючого історичного знання про архітектуру Києва кінця XIX — початку XX ст. Актуальність дослідження визначається автором з прагматичного боку: «Основну масу забудови центрального Києва складають споруди, зведені у кінці XIX — на початку XX століть. Вони являють собою досить різноманітні за стилістикою, художністю, монументальністю та якістю будівлі. Кожна з них демонструє художню творчість архітекторів, сумлінність будівельників, які базувались на фінансовій спроможності замовників. Відповідно, всі процеси в економіці, мистецькому житті та соціальному розвитку міста відбилися у цих спорудах... Сьогодні, коли місто зазнає досить інтенсивної реконструкції,

особливо його центральні райони, варто звертати увагу на численні пам'ятки архітектури, які опинилися у центрі будівельних робіт. Дуже важливо сьогодні зберегти все надбання української культури сторічної давнини так само, як пам'ятки усіх інших епох» [Третяк 1999, с. 1]. Не звертаючи поки що уваги на останнє твердження, яке має суперечливий характер¹, звернемо увагу на висновок К. О. Третяка, яким він завершує роз'яснення актуальності обраної ним теми дослідження: «Досліджувана тема не знайшла достатнього висвітлення в історичній та спеціальній літературі» [Третяк 1999, с. 1]. Себто, слід вважати, студія п. Третяка має заповнити цю прогалину, і цієї мети автор досягає саме як професійний історик. Наукова новизна роботи полягає в тому, що вона є «першим комплексним дослідженням, в якому простежується один з найважливіших періодів забудови та архітектурі Києва. На основі недосліджених або маловідомих джерел проаналізовано політичні, соціально-економічні чинники впливу на розвиток київської архітектури та будівництва. Визначено характерні тенденції в архітектурному мистецтві та їх вплив на формування світогляду архітекторів. Вивчено стилеві особливості київського архітектурного процесу. Проведено аналіз рівня будівництва та мистецько-архітектурної цінності спорудженого. З'ясовано ставлення сучасників до містобудівних процесів у Києві. Розглянуто основні напрями, етапи та перспективи розбудови міста» [Третяк 1999, с. 8]. Уявляється доречним, на жаль, трохи знизити авторську патетику щодо новизни його дослідження. Передовсім, це стосується вживаних автором понять: вони є «архаїчними», оскільки спростовані сучасним архітектурознавством. Що п. Третяк розуміє під словосполученням «архітектурне мистецтво»? Після ґрунтовного дослідження А. П. Мардера слід більш чітко ставитись до понять «архітектура» і «мистецтво». Головна демаркація полягає в тому, що архітектура є специфічною формою суспільного буття, мистецтво ж — специфічною формою суспільної свідомості [Мардер 1988, с. 17–30; Архітектура 1995, с. 27–28]. Суміщення цих понять веде до непорозуміння, що саме мав на увазі автор. Те саме зауваження мусимо висунути і щодо поняття «мистецько-архітектурна цінність». Можливо, саме у цьому нерозрізненні й криється та пропонована п. Третяком нерозбірливість щодо суцільного збереження об'єктів архітектури кінця XIX — початку XX ст., як і «усіх інших епох»: що саме пропонується зберегти — мистецький аспект архі-

¹ По-перше, чи так вже необхідно зберігати *усе* надбання сторічної давнини, по-друге, чи так саме сто років тому ставилися до пам'яток «усіх інших епох», як це вважає автор дисертації? Місто є живим організмом, і «складування на своїх місцях» пам'яток архітектури, за влучним виразом А. П. Мардера [Мардер 1988; 1999], навряд чи є доцільним у кожному конкретному випадку. Тут має бути диференційований, розумний підхід.

тектурної форми або саму архітектурну форму як функціональний організм, який з плином часом змінив призначення та структуру, задля яких був колись створений? На жаль, відповіді на ці запитання ми в роботі не знаходимо.

Але загалом праця К. О. Третяка являє собою вдалий методологічний приклад розв'язання поставленої задачі: з історичної точки зору дисертацію можна вважати бездоганною. У роботі на широкому фактичному матеріалі з'ясовано, завдяки чому в Києві, який наприкінці XIX ст. перетворився на значний центр цукрової промисловості (економічний чинник) та освітній центр (культурний чинник) Півдня Російської імперії, виникали ті або інші нові типи споруд, будувалися багатопверхові прибуткові будинки і т. ін. «Існування та обіг великих коштів у місті, приватна власність на землю та нерухомість обумовили потужну будівельну індустрію, що могла задовольнити будь-які бажання замовника. Водночас, весь процес проектування та зведення кожної споруди контролювався та регламентувався чіткими законодавчими актами та ринковою системою і організацією будівельних робіт» [Третяк 1999, с. 10–11]. З'ясувавши економічні та освітньо-культурні передумови розвитку архітектури Києва наприкінці XIX ст., автор простежує мистецькі умови цього розвитку і, виходячи з тези, що «архітектура Києва кінця XIX ст. повною мірою відповідала загальноєвропейським вимогам щодо стилістики», коментує низку таких виокремлених ним стилістичних уподобань, як «київський ренесанс», «мавританський стиль», «неоготичний стиль», «російський (псевдоросійський) стиль», «візантійський (псевдовізантійський) стиль», «неокласицизм», «неоампір», «модерн», «український стиль» [Третяк 1999, с. 11–13]. Не вважаючи за доцільне вказати, чому виникали саме такі, а не інші стилістичні напрями, чому зодчі віддавали перевагу саме цим, а не іншим (до речі, яким саме?), стилістичним течіям автор, на жаль, вдається переважно до констатації, називаючи приклади, а не викриває причини їх виникнення — чи то в задумі архітектора, чи з вимоги замовника, чи з якихось інших причин, сума яких й породила зрештою ту або іншу архітектурну форму. Деяко дивує застосування багатоманіття стилістичних уподобань, які слід було звести до якихось видових або родових узагальнюючих характеристик¹. Багатий соціально-історичний пласт економічного розвитку архітектури викладено п. Третяком у заключному розділі дослідження, присвяченому питанню перетворення Києва на європейський культурний та промисловий центр [Третяк 1999, с. 13–15]: «Різкі зміни у розбудові міста, інтенсивне зростання його населення та розширення території не могли не викликати бурхливе зацікавлення і реакцію на ці процес самих городян. Кияни, а саме ті, хто представляв освічені кола інтелігенції, не просто споглядали

¹ Це було зроблено протягом 1970–1980-х у працях доктора архітектури В. Є. Ясієвича.

ці процеси, а намагалися їх аналізувати, висловлювати свою думку і критику щодо них. Викликали занепокоєння та сувору критику сучасників не тільки розміри будівництва, самих будинків, але й естетика споруджуваного. Більшість сучасників розбудови Києва, мистецтвознавців тих часів не сприймали типізовані неоренесансні мотиви в архітектурі прибуткових будинків. Негативне враження викликали у киян і нетипові фасади таких споруд... Суперечки серед киевознавців, мистецтвознавців, істориків та архітекторів викликали нові віяння в архітектурі початку ХХ ст. Так, модерн не знайшов повного схвалення і був підданий критиці так само, як і цегляний неоренесанс¹. Архітекторам, які працювали у цьому стилі, закидали те, що вони не мають смаку і прагнуть лише використати модні тенденції для власного збагачення» [Третяк 1999, с. 13–14]. Але, підсумовує шановний автор, «архітектура цього періоду відзначалася великою демократичністю щодо використання різноманітних стилів і течій» [Третяк 1999, с. 16]. Автор вважає, що художня творчість архітекторів цієї доби значною мірою визначалась роллю замовників, і, на наш погляд, слід було б вважати дивним, що смак пересічного замовника викликав до життя стільки непересічних об'єктів. Слід вважати, що процес культурної взаємодії між замовником проекту та виконавцем проекту (це не обов'язково був архітектор) був дещо іншим: зокрема цьому й присвячено нашу роботу.

Ми через те настільки ретельно зупинилися на дисертації К. О. Третяка, що ця робота чи не єдиний науковий, а не пам'яткознавчий трактат, присвячений архітектурі Києва на зламі ХІХ–ХХ ст. Не дивлячись на певні суперечності, які містить ця ґрунтовна праця, її слід визнати не лише піонерською, а й віддати належне автору, який поставив перед собою задачу узагальнити в історичному ключі все те, що було напрацьовано в цій галузі знання. На жаль, дисертація п. Третяка досі перебуває в рукописі, і тому є замало доступною широкому загалові фахівців.

Наступним об'єктом нашої історіографічної уваги слід назвати низку праць В. Є. Ясієвича (1929–1992) [Ясієвич 1975; 1978; 1980; 1981; 1982; 1984;

¹ Не зовсім зрозуміло, що саме автор розуміє під цим словосполученням. Якщо це «цегляний стиль», який здобув в Росії у другій половині ХІХ ст. розповсюдження у дешевому будівництві, особливо у промисловій архітектурі та будівництві робітничих казарм, це — одна справа. Якщо це «цегляний стиль київських підрядчиків» (М. Ю. Брайчевський, М. Б. Кальницький, Т. В. Скібіцька), то саме цегляний стиль відзначає першу в Росії спробу Найновішого часу створити архітектурні форми, вільні від прямого звернення до спадщини минулого (у тому числі і від Ренесансу), таку, яка використовує як основний засіб виразності естетичні можливості утилітарних елементів — фактури й кольору будівельних матеріалів (цегли), ритму та форми віконних прорізів тощо. Жодного відношення ані перше, ані друге розуміння не мають до «цегляного неоренесансу», як його називає К. О. Третяк.

1986; 1988а; 1988б; 1994; Ясієвич 1966; 1968; 1972; 1990; Ясієвич, Шубович 1985], яка завершилася докторською дисертацією [Ясієвич 1979–1981], монографією «Архітектура України на рубежі ХІХ–ХХ століть» [Ясієвич 1988а] та відповідними розділами у першому томі колективної праці «Розвиток будівельної науки і техніки в Українській РСР» [Развитие 1989–1990, т. 1, с. 122–195, 236–254, 296–315]. Саме В. Є. Ясієвич став тим першим дослідником, хто детально дослідив особливості розвитку архітектури України (зокрема Києва) на широкому матеріалі, над яким він працював протягом майже чверті століття [Ясієвич 1979–1981, т. 1, арк. 4]. Недаремно В. І. Тимофієнко, рецензуючи монографію В. Є. Ясієвича 1988 р., назвав вихід цієї книги «реабілітацією архітектурної епохи» в Україні [Тимофеєнко 1989]. У творах цього видатного ученого розкриваються об'єктивні закономірності процесів урбанізації в Україні, формування значних міст, їх історичних центрів, які склалися в цей період, і що зберегли й до сьогодні своєрідність архітектурного обличчя. В. Є. Ясієвич був перший, хто репрезентував архітектуру України кінця ХІХ — початку ХХ ст. майже енциклопедичним чином. Логіка побудови ученим значних праць — докторської дисертації та монографії 1988 р. є класичною: після з'ясування історичних умов та особливостей архітектурно-будівельної діяльності, питань розпланування та забудови міст та селищ через дослідження функціонально-типологічних та об'ємно-розпланувальних особливостей усіх типів будівель і споруд автор вдається до визначення архітектурних стилів та творчих напрямів. В останньому пункті ним з'ясовано сутність та різновиди еkleктики та стилізаторства (історизм та еkleктизм), використання національних традицій (проблеми т. зв. «неоукраїнського» та «неоросійського» стилів), особливості розповсюдження в Україні стилю модерн, нарешті, — спостереження над раціоналістичними тенденціями.

Серед зауважень В. І. Тимофієнка до книги В. Є. Ясієвича «Архітектура України на рубежі ХІХ–ХХ століть» слід звернути увагу на такі: «На жаль, багато питань у книзі лишилися взагалі незадіяними. Намагаючись у вступі розкрити архітектурну діяльність, автор так і не розповів, де навчалися архітектори і інженери, в яких відомствах вони служили, в яких комісіях брали участь, як організовувалися конкурси, якими були творчі організації, архітектурна преса тощо... При аналізі художніх особливостей архітектури бажано б розповісти про необароко, так званий мавританський стиль, стилізації під готику, романіку, античність, розмежувати неоренесанс другої половини ХІХ ст., який за інерцією продовжувався й на початку ХХ ст., та неоренесанс Нового часу... Нарешті, слід було б відзначити найбільш типові гібридні сполучення модерну з класикою та іншими стильовими концепціями» [Тимофеєнко 1989]. Ці зауваження здаються актуальними і тепер, оскільки за майже двадцять років, що ми-

нули з виходу книги В. Є. Ясієвича, до розв'язання цих питань так дослідники й не підійшли. Почасти відреагувати на зауваження В. І. Тимофійєнка має наша книжка.

Визначення течії, яку В. Є. Ясієвич назвав «неоукраїнським стилем», викликала принципові зауваження з боку іншого ретельного дослідника архітектури України кінця XIX — початку XX ст. — В. В. Чепелика (1927–1999), підсумовуюча монографія якого — «Український архітектурний модерн» — вийшла друком посмертно [Чепелик 2000]. Цей автор у спеціальному есе вважає, що поняття «неоукраїнський архітектурний стиль», яке відбиває природу самотньої гілки архітектури України початку XX ст., не є коректним. В. В. Чепелик зі своєї точки зору вважає, що поняття неоукраїнський архітектурний стиль має бути замінене на український архітектурний модерн [Чепелик 2000, с. 281–287]. Серед аргументів шановного ученого найбільш привабливим уявляється той, що неоукраїнського архітектурного стилю не могло бути через те, що не було «українського» архітектурного стилю. Дійсно, як може існувати неоготика без готики, неоренесанс без ренесансу, неокласика без класики?.. Але інші аргументи п. Чепелика, як і запропонована ним назва «український архітектурний модерн» також, на жаль, не витримує критики: по-перше, не зовсім вдалим є словосполучення «архітектурний модерн», слід було б скористатися поняттям «модерн в архітектурі» (відношення роду до виду), по-друге, до цієї невдалості додано слово «українській», що також навіває певні сумніви, — чи існував окремий український модерн поза модерном як таким? В. В. Чепелик виокремлює шість стильових течій у рамках «українського архітектурного модерну»: модерністична, сецесійно-романсько-візантійська, народностильова, необарокова, раціоналістична, неокласицистична [Чепелик 2000, с. 41], — чим зовсім ускладнює розуміння сутності явища. Наприклад, зрозуміти що таке «модерністична течія українського архітектурного модерну» досить важко. У цьому смислі поняття, запропоноване В. Є. Ясієвичем, здається більш влучним, адже без приставки «нео-». Власне, йдеться про український стиль на кшталт «неоросійського стилю», який дійсно запозичував мотиви і форми московського зодчества XV–XVII ст. Адже монографія В. В. Чепелика — плід його наукового життя — є вагомою цеглиною в сучасному українському архітектурознавстві, у тому числі і киевознавстві, і цю роботу важко обминути увагою, студіюючи питання розвитку та стилістичних проявів модерну на київському терені.

Наступне дослідження київської архітектури на зламі XIX–XX ст. — науково-популярна книжка Ю. С. Асєєва «Стили в архітектурі України» [Асєєв 1989, с. 69–77] — має конститутивно-описовий характер. Хоча автор зазначає, що стилізаторство другої половини XIX ст. стало непридатним в умовах зведення будівель нового типу та масштабу, але не пояснює, чому саме. Якщо

«нові конструктивні прийоми вимагали нової архітектурної системи» [Асєєв 1989, с. 69], то чому вони не могли задовольнитись стилізаторством, — не зрозуміло, і перехід до модерну обґрунтований тут не повно. Адже Ю. С. Асєєв, характеризуючи появу неокласики наприкінці 1910-х рр., влучно зауважує, що неокласика виникла як реакція на подрібнені та перевантажені декоративними елементами форми стилізаторства, з одного боку, та на примхливі, вибагливі форми модерну, — з іншого [Асєєв 1989, с. 76].

Так, саме В. Є. Ясієвичем було виконано ту велетенську роботу з формування ґрунту для подальшого ретельного, прискіпливого вивчення будь-якої теми з архітектурного процесу кінця XIX — початку XX ст. Дослідження ж В. В. Чепелика є аналізом лише одного, досить вузького питання щодо побутування й функціонування українського стилю в рамках модерну початку XX ст. І в першій, і в другій праці матеріал архітектури Києва був задіяний як приклад для відшліфовування авторських ідей і посідає у названих студіях чимале місце.

Якщо В. Є. Ясієвич заклав загальнонаукові й методологічні підвалини вивчення архітектури України кінця XIX — початку XX ст., то В. В. Чепелик ретельно розглянув лише одну стилістичну гілку архітектурної стилістики цієї доби, а К. О. Третяк на суто історичному матеріалі зробив спробу дослідити, користуючись методами В. Є. Ясієвича, київський матеріал. Але жодний з дослідників не зробив культурологічного аналізу історичного матеріалу: їхній науковий «шлях» був прокладений або від пам'ятки до принципів її матеріальної побудови (пропорції, деталі тощо), або від економічних та соціальних питань — до пам'ятки (типи будівель, їх стилістична характеристика). Лише у праці К. О. Третяка спостерігаємо прагнення піднятися над цими прагматичними питаннями й вийти на питання загальнокультурні [Третяк 1999, с. 13–15]. Але, на наш погляд, для утворення цілісної картини розвитку архітектури Києва цих студій недостатньо.

Значний інтерес з точки зору методологічного підходу та захоплюючої гостроти авторського погляду становить книга Б. А. Єрофалова «Архітектура імперського Києва» [Єрофалов-Плипчак 2000], в якій автор, можливо, одним з перших поставив проблему архітектурно-розпланувального розвитку Києва у широкому культурному контексті, зокрема, спираючи її на, так би мовити, світоглядні орієнтації російських самодержців. Автор монографії, уточнюючи тему дослідження, вказує на існування двох точок зору на історію архітектури: перша полягає в тому, що вітчизняна архітектура є вторинною до освіченої Європи; друга — в тому, що історія архітектури добре відома і полягає у виділенні періодів, які відповідають зміні суспільно-економічних формацій. «Героїчні зусилля, — пише Б. А. Єрофалов, — із втискування історії у прокрусто-ве ложе однодумства зафіксовано у багатотомних працях “марксистсько-ле-

нінської школи мистецтвознавства” та у значній частині підручників, нещодавніх та теперішніх» [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 11]. До особливої, третьої, точки зору автор відносить розмаїття підходів до написання історій архітектури, які відбивають її конструктивні вдосконалення, функціональні зміни, соціальну будову професії, зміну провідних концепцій, почерки майстрів. «Але як вибрати головне, щоб досягнути сенс місця, зміст людських зусиль, які до нього прикладалися або прикладаються?» [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 11]. Ставлячи таке питання, автор рухається наступним шляхом: по-перше, вибирає в місті те, що найбільше репрезентує його теперішню своєрідність, те, що найбільше всього зацікавлює та привертає увагу «свіжого ока»; по-друге, намагається відновити реальний зміст та кроки Російської імперії, що відбиті на території Києва, тобто намагається «зрозуміти колізію зіткнення духу імперії та духу місця» [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 12]; по-третє, слідкує за долями шести провідних архітекторів, які працювали у Києві та репрезентують різні періоди історії фаху (О. Д. Старцев, С. Д. Ковнір, А. І. Меленський, В. І. Беретті, В. М. Николаєв, В. В. Городецький). З огляду на нашу тему, звернемо увагу на розділ цієї вельми цікавої монографії, присвячений т. зв. новим стилям, себто зламу ХІХ–ХХ ст., добі правління імператора Миколи ІІ. «Раптом виявилось відставання усіх існуючих програм розвитку країни від вимог часу. Імперія у здивуванні розглядала власну руйнацію... Єдність було остаточно втрачено, усе розпадалося на неостілі та підстілі, на частковій складові... На зламі ХІХ та ХХ століть виокремився особливий фахівець — “архітектор-художник”, який може оперувати чистими стилями, влучно й якісно декорувати будь-яку ситуацію» [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 49].

Через одяг імператора Миколи ІІ автор яскраво й метафорично змальовує одну з цих ситуацій — «навіть убрання імператора з усвідомленими запозиченнями нагадувало прикажчика з модної крамниці: коротка борода “від Олексія Михайловича”, андріївська смуга “від Петра Олексійовича”, еполети “від Олександра І Павловича” й шитий золотом комір у стилі ар-нуво. Таке вичепурення виказувало відсутність спрямовуючої ідеї й нездатність до цілеспрямованої дії» [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 49]. Беручи за основу наукову гіпотезу щодо протистояння у стильовому настрої Києва «Барокового стилю» з «Класичним стилем»¹, п. Ерофалов наслідує кращим ідеям німецько-австрійської школи

¹ Це протиставлення нагадує відому концепцію Г. Вельфліна щодо стилістичного розвитку історії мистецтва з точки зору «стилю епохи» протягом існування цього стилістичного розвитку: «перехід стилю ренесанс у стиль бароко є чудовий шкільний приклад того, як новий дух епохи вимушений шукати для себе нову форму» [Вельфлін 1994, с. 14]. Тобто Вельфлін як представник німецько-австрійської формальної школи архітектурознавства підходить до проблеми стилю як ознаки часу в мис-

архітектурознавства і розглядає архітектуру Києва через протиборство цих двох великих стилів — Барокового та Класичного. Висновок Б. А. Ерофалова досить неочікуваний: архітектура імперського Києва пройшла шлях від мазепінського бароко через ампір до «бароко Лукомського»¹ [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 53]. Не дивлячись на відверто авторський підхід, книга п. Ерофалова є новим словом у вітчизняному архітектурознавстві. Нижче ми не раз будемо звертатися до цієї важливої в ідейному та методологічному відношенні наукової студії.

Слід вважати, праці К. О. Третьяка та Б. А. Ерофалова у паралель до праць В. Є. Ясієвича та В. В. Чепелика дають підстави казати, що на сьогоднішній день історичні та стилістичні проблеми розвитку архітектури Києва не тільки грамотно поставлено, але й досить ретельно розроблено. Але дослідження, що репрезентується увазі читача, побудовано на дещо інших підвалинах: про них йшлося у вступному слові.

Чи існують аналогі тим науковим методам та підходам, якими ми маємо користуватися у нашій роботі?

На жаль, в Україні нам відомо лише декілька робіт, які б відповідали на це запитання позитивно. Але ці роботи — не з царини архітектурознавства. Перша праця належить В. В. Рубан — «Український портретний живопис другої половини ХІХ — початку ХХ століття» [Рубан 1986], друга — Н. Ю. Асєєвої «Українське мистецтво та європейські художні центри (кінець ХІХ — початок ХХ століття)» [Асєєва 1989], в яких на основі вивчення значного масиву фактичного матеріалу зроблено вдалу спробу показати розвиток духовного життя

тектві й архітектурі. Натуралізм та ідеалізм — такими, за Вельфліном, є два головних корені будь-якого стилю. Докладніше див. нижче.

¹ Саме Г. К. Лукомський (1884–1952) був, так би мовити, співцем та поборником київського бароко у тому саме смислі, як розумів бароко Г. Вольфлін — як те, що дає «не довершене й завершене, а рухоме й таке, що стає, не обмежене та осяжне, а безмежне й неосяжне» [Вельфлін 1994, с. 15]. Лукомський мріяв, аби Київ був містом бароковим, і в цьому він, певно, справив деякий вплив на світогляд і киян, і київських архітекторів, зокрема — П. Ф. Альошина, який казав В. В. Шульгину: «У своєму загальному ансамблі Київ має бути білостінним з золотом. Трошки золота у візерунках..., що покладені на прості гладкі білі стіни. На цьому тлі київські темнолісті тополі будуть п’яняливими» [Шульгин 1961, с. 61]. 1913 року Лукомський у стилі українського необароко виконав проект будинку художньо-ремісничої школи друкарства [Чепелик 2000, с. 227], а Альошин у 1914–1916 рр. звів прибутковий житловий будинок Ф. О. Альошина на вул. Володимирській, 19 (не зберігся) [Тимофієнко 1999, с. 13]. Пізніше, цю течію підхопив Д. М. Дяченко, протягом 1925–1930 рр. створивши комплекс споруд Української сільськогосподарської академії у Голосієві [Чепелик 2000, с. 320]. Слід вважати, це стилістичне уподобання було ідеологічно закладене саме Г. К. Лукомським.

Півдня Російської імперії на зламі XIX–XX ст. у широкому культурному контексті: автор залучає до студії три значні мистецькі центри — Париж (як «найживіший з художніх центрів Європи»), Мюнхен (як «батьківщину рисунка й майстерню рисувальників») та Краків (де українські художники навчалися в Академії мистецтв), і відслідковує лінії та риси взаємного збагачення українських майстрів та майстрів європейських¹.

З російських видань маємо назвати передовсім праці Є. І. Кириченко [Кириченко 1963, 1973, 1974, 1977, 1978, 1986, 1988, 1989], які було підсумовано у докторській дисертації «Проблеми розвитку російської архітектури середини XIX — початку XX століття» [Кириченко 1989]. Найбільш цікавими й показовими є монографії «Москва на рубежі століть» [Кириченко 1977] та «Російська архітектура 1830–1910-х років» [Кириченко 1982], в яких шановна авторка намагається йти від культурних явищ до архітектурних, будуючи теоретичні конструкції, що поєднують перші явища з другими. Можливо, праці Є. І. Кириченко про архітектуру Росії (Російської імперії) 1830–1910-х є найбільш глибокими з теоретичної точки зору в царині сучасного архітектурознавства.

Значний інтерес становлять також праці Г. Ю. Стерніна [Стернин 1970, 1976, 1988, 1991], який, досліджуючи по роках історію художнього життя Росії з середини XIX ст. по 1910-і, залучає архітектурний матеріал, але цей матеріал не є головним у його дослідженні: саме історико-культурологічна студія була метою і жанром чотирьох його монографій.

Монографії О. А. Борисової та Т. П. Кажан [Борисова, Каждан 1971] й О. А. Борисової та Г. Ю. Стерніна [Борисова, Стернин 1990] є до певної міри взірцями для нашого дослідження, але їх тематика є більш широкою, і саме цим вони можуть бути віднесені скоріше до «соціально-історичного» жанру праць В. Є. Ясієвича. Книга О. А. Борисової та Т. П. Кажан «Російська архітектура кінця XIX — початку XX століття», що вийшла 1971 р., — наукове дослідження, в якому модерн, що протиставлений еkleктиці, хоча й як однотипна, але художньо більш довершена фаза розвитку архітектури Росії на зламі XIX–XX ст., вперше став предметом самостійного вивчення вітчизняних дослідників. Автори розглядають тему за такими чіткими напрямками: «Архітектурне життя», «Містобудування», «Становлення модерну», «Неоросійський стиль», «Неокласицизм», тим самим прослідковуючи перехід від соціальних основ архітектури зламу XIX–XX ст. до формологічних її проявів. Книга О. А. Борисової та Г. Ю. Стерніна «Російський модерн» [Борисова, Стернин 1990] не має чіткої будови (відсутній навіть зміст, а отже — і рубрикація тексту) і є, скоріше, жи-

вописним і добре виданим альбомом з російського модерну, ніж дослідницькою монографією. Однак авторський текст, який майже модерним чином в'ється поміж ілюстрацій, містить ґрунтовний аналіз модерну як архітектурного і мистецького явища. Зрозуміло, у книзі посів основне місце лише модерн Санкт-Петербургу, Москви та деяких інших російських міст.

Виключний інтерес являє собою монографія Г. І. Рєвзіна про неокласицизм в архітектурі Санкт-Петербурга [Рєвзин 1992], яка за побудовою, підходом та загальнометодологічними настановами якнайбільше пасує тому типу культурологічних архітектурних видань, яких досі бракує українському архітектурознавству.

Повчальним є дослідницький досвід Д. В. Сараб'янова, який протягом півстоліття досліджує архітектуру та мистецтво Росії другої половини XIX — початку XX ст. Серед перших цікавих його праць за часом видання слід назвати монографію «Народно-визвольні ідеї російського живопису другої половини XIX століття» [Сараб'янов 1955], серед останніх — «Стиль модерн» [Сараб'янов 1989]. Останній твір — чи не найкраще російськомовне видання з нашого питання з точки зору і загального підходу, і методів виконання дослідження. Структура монографії — «Передумови та передісторія стилю модерн», «Історія стилю модерн», «Основні проблеми стилю модерн» — дозволила Д. В. Сараб'янову всебічно розглянути модерн як явище у європейській культурі на зламі XIX–XX ст.

Привертає увагу також методика дослідження російського театально-декораційного мистецтва та викладення його результатів, здійснена у монографії Ф. Я. Сиркіної та О. М. Костіної [Сыркіна, Костина 1976], в якій на широкому фактичному матеріалі з'ясовано прийоми наслідування одних стилів театального костюму та декорації іншим, в тому числі і в рамках модерну й неокласицизму.

Особливим джерельним фондом, в якому міститься багатющий фактичний матеріал, слід вважати окремі видання (в тому числі й путівники) та журнальні публікації киевознавців — М. В. Закревського, М. М. Захарченка, В. Д. Бублика, Ч. А. Ящевського, К. В. Шероцького, Г. К. Лукомського, Ф. А. Ернста, С. О. Гілярова, А. О. Матушевича, Г. Н. Логвина, М. М. Шулькевича, Т. Д. Дмитренко, А. М. Макарова, В. В. Ковалинського, М. О. Рібакова, М. Б. Кальницького, Д. В. Малакова, В. В. Галайби¹. Неабиякий інтерес як іконографічне джерело становить фундаментальне видання Ю. В. Белічка та В. П. Підгори «Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть» [Белічко, Підгора 1982], в якому вміщено репродукції мистецьких творів українських, російських, польських, голландських, французьких та німецьких художників, що відображають розвиток

¹ На відсутність цих паралелей, нагадаємо, В. І. Тимофійко вказував В. Є. Ясієвичу в рецензії на його книгу 1988 р.

¹ Посилання на видання перелічених авторів див. у списку використаної літератури.

«архітектурного ландшафту» міста та окремих його визначних споруд від найдавнішого часу до сучасності.

Таким чином, зробивши досить побіжний аналіз літературних джерел, можемо дійти наступних висновків щодо сучасного стану розвитку історії архітектури взагалі і архітектури Києва зокрема.

За час існування історії архітектури як окремої наукової дисципліни, тобто з другої половини XIX ст., було вироблено ряд методичних і методологічних принципів, за якими цю історію слід було студіювати. Лишаючи осторонь дослідження та міркування античних і ренесансних теоретиків (не істориків) архітектури, праці багатьох археологів-речознавців XVI–XVIII ст., початок вивченню історії принаймні європейської архітектури як частини історії культури — від стародавніх часів до сьогодення, — слід вважати, був покладений не архітектором, а істориком культури, Я. Буркхардтом (1818–1897), який 1855 р. видав путівник по пам'ятках Італії, переважно доби Відродження, — «Чічероне».

Цю працю слід вважати за той вихідний пункт, який заклав основи комплексного ставлення науковців до пам'яток архітектури у перебігу з пам'ятками літератури та мистецтва, тобто — у культурологічному аспекті. Як не дивно, розвиваючись, професійна історія архітектури (або історичне архітектурознавство) часто-густо і досі користується тим методом, що його було закладено Я. Буркхардтом. Він базувався на художньому описі пам'яток та пов'язаних з цими пам'ятками подіях (історичних, культурних, мистецьких), що викладалися у вишуканій літературній формі. Будучи за жанром путівником, «Чічероне», що витримав багато видань, опинився в ряду капітальних наукових досліджень. Цей факт сам по собі свідчить про зародження історії архітектури як наукової галузі не просто як майстерного, навіть поетичного опису пам'яток, а запровадження їх у культурний контекст.

Подальша історія архітектури, і не лише зарубіжна, а й вітчизняна, довгий час рухалася іншим шляхом — шляхом накопичування знання про пам'ятки, і лише останнім часом — шляхом обробки цього знання та виведення його на якісно новий шабель. Цим щаблем слід вважати пошук прагнення істориків архітектури підняти над окремою пам'яткою (або групою пам'яток) і вийти на певні культурологічні узагальнення. Як не дивно, слід визнати, що цей позитивний процес є продовженням того самого, з чого півтора століття тому починав автор «Чічероне».

Методи студіювання історії архітектури, які склалися за цей час, полягають, по-перше, у ретельних натурних обстеженнях пам'яток архітектури, обмірах, археологічних студіях, по-друге, в розшуку документів, які так чи інакше стосуються окремої пам'ятки (або групи пам'яток) з точки зору її писемної історії: ім'я автора споруди, свідчення сучасників, епіграфічні дані тощо, по-

третє, у вмісті цих відомостей у загальноісторичне тло: події, які відбувалися за період існування пам'ятки «навколо» неї, відомості мандрівників, відомості про мешканців (якщо це житлова споруда) тощо, по-четверте, акумуляція усіх цих відомостей до одного аналітичного тексту, який, безумовно, мав охоплювати широкий культурний контекст.

Перший тип дослідження переводив пам'ятку архітектури з матеріально-го (тобто виконаного в якомусь матеріалі) предмета у шар його кресленкової фіксації (тобто дослідник крокував шляхом, певною мірою зворотнім до процесу проектування споруди).

Другий тип доповнював процес матеріального створення споруди відомостями про цей процес або про його поза-матеріальне, себто, писемне «коло».

Третій тип робив історичний «контур» навколо споруди, тим самим даючи підстави вважати її пам'яткою, тобто надаючи оціночного аспекту.

Нарешті, четвертий тип вводив пам'ятку в історичний контекст (залежно від загальної ерудиції та рівня освіченості дослідника), вдаючись до спроби оцінити її серед інших пам'яток.

Здавалося б, цей підхід/метод є доволі вдалим, оскільки давав можливість з появою нових даних доповнювати загальну аналітичну або синтетичну картину пам'ятки (або групи пам'яток), уточнюючи попередників, даючи нагоду посперечатись.

Але головною його вадою слід вважати те, що за допомогою цього методу дослідник рушить тільки від пам'ятки до її історико-культурного контексту, а не навпаки. При цьому лишаються поза увагою ті контекстуальні, історико-культурні засади, завдяки яким цю пам'ятку справді слід вважати пам'яткою саме того значення, яке вона набула звичайним шляхом. Інакше кажучи, пам'ятка не визрівала з історичного контексту, а пересаджувалася в нього вольовими, але, звісно, науково обґрунтованими зусиллями дослідника. Цієї вади важко було уникати на початковому етапі студіювання архітектурних явищ, коли тривало накопичення відомостей про ці явища, і тому ця вада тишком-нишком вважалася навіть за гідність, за достоїнство методу.

На наш погляд, на сучасному етапі розвитку історії архітектури як частини історії культури історик має відійти від описового підходу до пам'яток архітектури у бік підходу культурологічного. Слід сказати, що робіт і в цьому науковому напрямі накопичено архітектурознавством чимало. Це переважно зарубіжні дослідження. Варто згадати хоча б імена представників німецько-австрійської школи мистецтвознавства XIX–XX ст., такі як К. Беттіхер, Г. Вельфлін [Вельфлін 1934, 1994], П. Франкль, А. Рігель, Е. Пановські [Пановский 1998], Г. Зедльмайр [Зедльмайр 2000], Е. Гомбріх [Гомбріх 1999], а також і вітчизняних науковців — М. І. Брунова [Брунов 1935, 1937], О. Г. Габричевського [Габ-

ричевский 1993, 2002], О. І. Некрасова [Некрасов 1936], А. І. Каплуна [Каплун 1985], Н. І. Смоліної [Смолина 1990], Г. І. Рєвзіна [Рєвзин 1992], В. І. Тимофієнка [Тимофеєнко 2000] та ін.

Чим саме характеризується цей метод, дещо опортуністичний до викладаєного вище?

Чи не найголовнішими його ознаками є, по-перше, дослідницький рух від наперед заданої концепції, яка, безумовно, ґрунтується на предметному матеріалі пам'яток і явищ, і виводить пам'ятку або явище з загальної природи її виникнення — або у задумі автора (архітектора, художника, музиканта), або у перебігу соціальних настанов, завдяки яким вона виникла, а також — з природи самої форми (архітектурної, художньої, музичної). Так, мистецтвознавчий й архітектурознавчий методи збагатилися поняттями «художньої волі» А. Рігла [Зедльмайр 2000, с. 66–112], «історії мистецтва без імен» Г. Вельфліна [Зедльмайр 2000, с. 113–133], іконологічним методом Е. Панофські, студіюванням простору і маси в архітектурі О. Г. Габричевського і т. ін.

Усі названі підходи вимагають передусім особистого, а не узагальненого, ставлення дослідника до предмету студіювання, і основа такого ставлення лежить не у площині студіювання пам'ятки, а у площині студіювання культурного контексту, і вже з нього пам'ятка залучається як приклад або стає предметом для розгортання власних розмірковувань, заради яких, відверто кажучи, й здійснюються наукові дослідження в галузі історії архітектури.

Якщо Гегель вважав, що як факти суперечать його теорії, тим гірше для фактів, — то цей афоризм до певної міри зумовлюється хибністю самої теорії. Переходячи з жартівливо-гегелівської метафори на характеристику сучасного етапу студіювання історії архітектури, слід зауважити, що попередниками накопичено такий значний обсяг фактичного матеріалу, що цей матеріал вже настільки вимагає хоча б якоїсь теорії, котра б могла охопити його, задати йому культурологічні рамки та звести фактичні явища архітектурної історії у певну систему. Разом з тим зрозуміло, що такий — культурологічний — підхід неможливий поза залучення до архітектурознавчого дослідження студій з інших галузей наукового знання: мистецтвознавства й літературознавства.

Розділ перший

Теоретичні передумови реконструкції історичного минулого в архітектурознавстві та культурно-економічний розвиток Києва на зламі ХІХ–ХХ століть

Природа архітектури, історик архітектури та історико-архітектурна реальність. На певному етапі розвитку історичної архітектурної науки, коли вже

накопичено значний масив фактичного матеріалу, коли виконано перші історичні узагальнення, історик архітектури нібито намагається вийти за межі власне історії архітектури, опису минулого, методів та таємниць збирання матеріалів, і поставити (хоча б перед самим собою) питання про те, як він це робить, якими саме методологічними засобами керується. Тобто він ставить питання про історичне пізнання, його можливості, його ставлення до історичної реальності як предмету для розмірковувань.

Власне, питання може бути переведене в іншу площину: що робить історик, коли історичне знання починає вимагати теоретичного узагальнення, вміщення його в якийсь над-фактологічний контекст?

Якщо для історика взагалі дослідження такого роду існують (приклад: французька школа «Анналіс» [Блок 1973; Февр 1991]), то історик архітектури як особлива фахова приналежність історика досі не знайшов обґрунтування своїх дій як спеціаліст, завданням котрого є перетворення історичного знання на актуальне, показ ситуації такою, якою вона, по-перше, була на той час, який істориком вивчається, по-друге, такою, яка зробила певний вплив на сучасність, по-третє, яким саме чином вона зробила цей вплив. Якщо перші дві умови є можливими у рамках самого історичного знання та порівняльного аналізу фактів, то здійснення третьої умови можливе лише за наявності теоретичного узагальнення, яке ґрунтується на тій або іншій науковій концепції, виробленої самим істориком або запозиченої ним у когось та приладнаною до своїх студій. У даному разі — стосовно архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Вище, в історіографічному огляді, ми згадували декілька імен зарубіжних та вітчизняних архітектурознавців ХІХ–ХХ ст., чиї концепції слід вважати вдалими для побудови історичної реальності минулого у більш-менш адекватній формі. Але ще у ХVІІ ст. французький граф Анн-Клод-Філіпп де Кейлюс, автор семитомного «Зібрання єгипетських, етрусських, грецьких та римських старожитностей», зазначав, що він не те щоб не відчував поваги до діяльності антикварів, які не стуляють очей над узгодженням «пам'яток з самою історією», він лише хотів би, щоб «цей процес узгодження відбувався без упередження з їх боку й без насильства над індивідуальністю автора, якого вони розтлумачують»; де Кейлюс хотів би, «щоб вони щонайменше прагнули вразити нашу уяву й щонайбільше збагачували наші пізнання, щоб до свідочств давніх авторів частіше пристосовували порівняльний метод, який для антиквара є тим самим, чим для фізика є спостереження й експеримент» [Базен 1995, с. 73]. Час чистих антикварів пройшов, професія історика мистецтва (як й історика архітектури) набула соціального визнання та ментальної значущості, але проблема опису пам'яток, як бачимо, досі не змінилася. Завдяки Дені Дідро, який склав коментар до «Салонів», мистецтвознавець опинився легітимною фігурою суспільства,

ставши посередником між художником та публікою. З істориком архітектури справа є складнішою, оскільки архітектор і публіка не потребують посередника, тому роль історика архітектури в суспільстві є дещо іншою, менш помітною, але не менш, а іноді й більш, важливою.

Важливість ролі архітектурознавця (як історика архітектури), на відміну від ролі мистецтвознавця (як історика мистецтва), полягає в тому, що архітектурознавець впливає не стільки на споживача архітектурної продукції (будівель, споруд, комплексів, містобудівних утворень), тобто мешканця, скільки на її автора, архітектора та містобудівника. Але й споживач не лишається осторонь: в нього існує зацікавленість у творах архітектури, їх естетиці, інтерес до того, серед яких саме архітектурних форм ми живемо, до того, як вони виникли та були зведені, — інтерес не менш жвавий, ніж інтерес до творів мистецтва та історії їх створення. Тому роль історика архітектури аж ніяк не може бути менш значущою, ніж роль історика мистецтва.

Тут варто зробити відступ і виконати процедуру понятійного розрізнення предмету, який буде досліджуватися у нашій студії: відрізнити мистецтво від архітектури й домовитись під кожним з творів мистецтва і архітектури розуміти те, що вони насправді собою являють. Звідси легко буде зрозуміти, що саме вивчає архітектурознавець, аби створити адекватну до минулого історичну реальність, і що саме — мистецтвознавець, аби створити те саме стосовно реальності мистецтва.

Для цього звернемося до двох концепцій. Перша — традиційна, але менше аргументована і тому менше викликає довіри, друга — нетрадиційна, але більше аргументована і тому викликає більше довіри. Перша належить Й. Б. Міхаловському, друга — А. П. Мардеру.

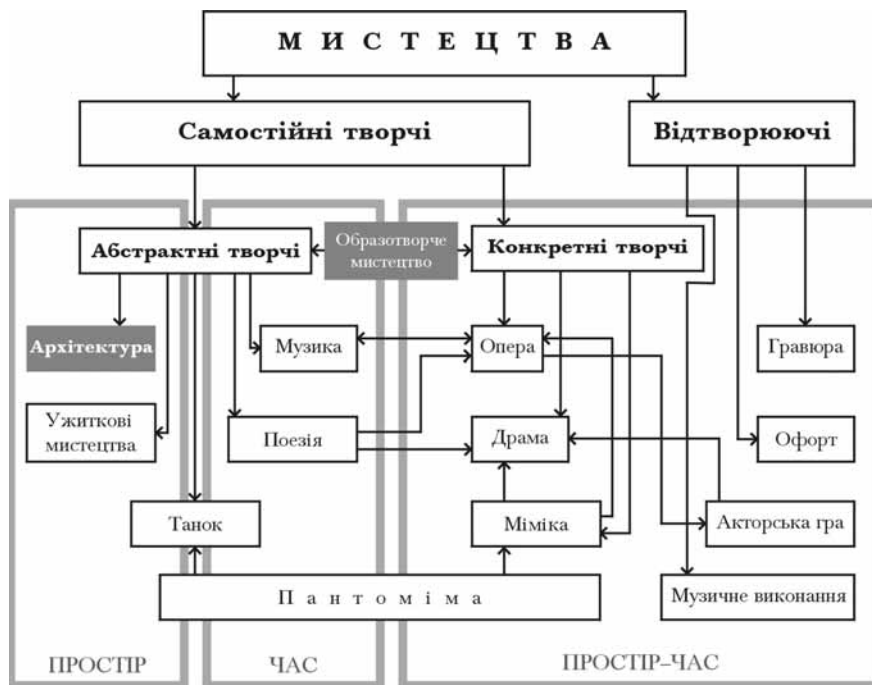
Одним з перших до проблеми з'ясування сутності мистецтва й сутності архітектури професор Й. Б. Міхаловський вдався у першому виданні «Архітектурних ордерів» [Михаловский 1925¹]. Він скаржився, що до його часу (перше видання «азбуки архітектури» Міхаловського вийшло 1916 р.) сутність архітектурної творчості, основні задачі, які підлягають розв'язанню засобами архітектури, й реальні можливості їх здійснення, інакше кажучи, — цілі та засоби архітектури, «досі лишаються не з'ясованими й не приведеними у будь-скільки

¹ Зазначене видання істотно відрізняється за повнотою від наступних видань, в тому числі й найбільш розповсюдженого четвертого видання, що має назву «Архітектурні форми античності» (М., 1949). В усіх виданнях цієї ґрунтовної праці, яка протягом десятиліть лишається настільною книгою студента архітектурного факультету, окрім видання 1925 р., відсутня вступна теоретична частина, завдяки якій можна усвідомити, навіщо ж давнім майстрам були потрібні ордерні композиції, невже вони не могли обійтися без них?..

тендітну систему». Автор, стоячи на розповсюдженій навіть до останнього часу позиції, що архітектура є частиною мистецтва, влучно зауважує, що приступати безпосередньо до розгляду архітектури як особливої галузі мистецтва марно й навіть неможливо, не з'ясувавши перед тим, що саме слід визнати мистецтвом у широкому смислі цього слова, які воно переслідує цілі і завдяки яким засобам такі цілі досягаються [Михаловский 1925, с. 14]. Зробивши ретельний огляд літератури питання щодо природи мистецтва¹, Міхаловський доходить висновку, що діяльність мистецтва полягає в тому, що одні люди — художники, — які мають цілісну, яскраву й легко збуджувану уяву, втілюють у загальнодоступні форми й віддають у загальне користування ті образи, які ними були вироблені під впливом власних переживань; а інші люди — «користувачі», уява яких працює повільно й тьмаво, користуються готовими образами для з'ясування самим собі та іншим своїх переживань, схожих з переживаннями художника. Оскільки художник (митець) є сином своєї країни і свого часу, він є виразником не власного душевного життя, а усіх нас, чому саме він і користується у своєму середовищі успіхом [Михаловский 1925, с. 26]. На жаль, Міхаловський не вказує, що робити і художнику, і суспільству, якщо художник спирається не на суспільну свідомість, а на власну, і виражає лише власне душевне життя; що робити з таким художником суспільству, сином якого він є, але твори якого цим суспільством неприйнятні, викликають «суспільне» обурення? Ситуація В. Ван Гога, П. Гогена у цьому визначенні не передбачається, адже саме ці художники так само підготували мистецький і ментальний ґрунт для новітнього мистецтва, в якому могли виникнути К. С. Малевич з «Чорним квадратом», кубізм і футуризм.

Класифікація мистецтв, зроблена Й. Б. Міхаловським, є такою (*схема I.1*): перший поділ мистецтв — на самостійні творчі та на відтворюючі. Самостійні творчі мистецтва підрозділяються на абстрактні та конкретні, можуть подаватися або у просторі, або у часі, або і в просторі й у часі разом. До абстрактно творчих (тобто таких, що не підпорядковані природі), які діють у просторі, відносяться архітектура та ужиткове мистецтво. До абстрактно творчих, які діють у часі, — музика та поезія. Абстрактно-творче мистецтво, яке існує й у просторі, й у часі, — танок. «Відповідне йому конкретне мистецтво — міміка; обидва вони з'єднуються у пантомімі; міміка з поезією становлять драму, а з пристосуванням музики — оперу» [Михаловский 1925, с. 28]. До царини відтворюваних мистецтв шановний автор відносить такі відтворення художніх творів,

¹ Скорат, Платон, Арістотель, Баумгартен, Мендельсон, Вінкельман, «німецькі класичні філософи», Гербарг, Шопенгауер, Гюйо, Шерблює, Верон, Грант Аллен, Сюллі, Христіансен, Чернишевський, Л. Толстой, Є. В. Анічков, Ф. І. Шміт.



І.І. Місце архітектури у царині мистецтва за Й. Б. Міхаловським

в яких виявляється самостійна творчість у залежності від прийнятної для відтворення характеру оригіналу техніки: гравюра, офорт (але не світлина), гра актора, музичне виконання тощо. Саме така класифікація, на думку Міхаловського, визначає місце архітектури у низці інших мистецтв. «Архітектура є самостійно-творчим, абстрактним мистецтвом, яке діє у просторі», — визначає автор, і тут же додає: «Однак, задовольнитись таким визначенням навряд чи можливо, хоча б через ту причину, що таким мистецтвом може бути частина живопису та частина скульптури, коли та й інша відтворюють абстрактні (такі, що не наслідують природі) форми. Але цього замало. Хто візьметься провести ризику між абстрактним і конкретним?.. Відтак, прийнявши таку класифікацію, ми все ж таки не отримуємо можливості досить ізолювати архітектуру від низки інших мистецтв, аби зайнятися саме її аналізом» [Михаловский 1925, с. 28–29]. Відносячи далі архітектуру до пластичного мистецтва, Й. Б. Міхаловський стверджує, що архітектура уявляється найчистішим видом мистецтва незображувального; вона ніколи не зображує дійсність, чим наближається до музики.

«Оперуючи з формами геометричними, які у природі не зустрічаються, архітектура комбінує ці форми за якимось законами, підпорядковуючи їх певним ритмам. Поза ритмом немає архітектури, а є лише випадкове нагромадження мас, хаотична розкиданість окремих геометричних форм... Недаремно архітектуру з давніх-давен порівнювали з музикою, але порівняння це зумовлювали тим, що обидва мистецтва підпорядковуються математичним (фізичним) законам, але тоді не помітили найголовнішої схожості цих мистецтв, схожості у ритмі» [Михаловский 1925, с. 37]. Автор не зосереджує увагу на тому, що і архітектура, і музика порівнюються за допомогою мови, яка й породила такі виразні метафори, як: «архітектура це застигла музика», «архітектура — музика у камені», а додає до того, що їх поєднує, категорію ритму, яка, на нашу думку, надає лише формальній, а не змістовній якості ані архітектурі, ані музиці.

Досліджуючи далі сутність архітектури, Й. Б. Міхаловський зазначає, що сама двоїстість людської природи, яка відбивається й на потребах людини, має розподіл на матеріальні та духовні потреби, тому й архітектура, яка переслідує переважно утилітарні цілі, мусить в той саме час задовольняти й духовні запити людини, які вона висуває до архітектурної форми кожного кроку. «Людині недостатньо, аби зведені для неї будинки були лише зручними й міцними, лише гігієнічними та сухими, теплими на півночі й прохолодними на півдні; їй потрібно, щоб вони були й красивими як ззовні, так і всередині... Часто ще символізм диктував зодчому те або інше розташування, ті або інші форми. Таким чином, архітектура захоплює дві області: утилітарну й естетичну. У залежності від призначення будинку переважає та або інша сторона, але ніколи не буває так, щоб естетична сторона зовсім виключалася як щось зайве, непотрібне. Навіть при зведенні будівель суто утилітарних, наприклад: фабрика, клуня, стайня, пташник або скотний двір, архітектор завжди дотримується певної узгодженості частин, вертикальних та горизонтальних членувань фасадів, симетрії, а іноді застосовує й місцеві прикраси» [Михаловский 1925, с. 38]. Ця двоїстість, звісно, віддзеркалюється й на складі наук, присвячених вивченню архітектури. Одні з них займаються технічною стороною будівництва, досліджуючи властивості будівельних матеріалів, засоби їх виготовлення та ін. Інші займаються вивченням конструктивних основ будівництва. Оскільки автор вважає, що архітектура є однією з галузей мистецтва, до її вивчення можуть бути пристосовані ті самі методи, що й до інших мистецтв. «Мистецтво є прояв духовного життя людини, а духовне життя має власну історію; відповідно..., архітектура має свою історію. Як і будь-яке мистецтво, архітектура має й свою теорію... Але розмірковувати про технічну сторону архітектурного твору незалежно від його естетики, повною мірою можливо, але розглядати архітектурний твір з естетичної сторони й не брати до уваги властивостей його матеріалу та конструктивних особли-

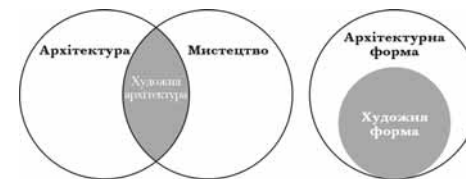
востей, зовсім неможливо» [Михаловский 1925, с. 39].

Спираючись на думку А. Шопенгауера щодо правдивості архітектурної форми, яка виконує роботу відповідно до природи матеріалу, з якого вона створена (камінь і дерево мають працювати в архітектурній формі як камінь і дерево), наводячи цікавий приклад щодо одного з павільйонів на Всесвітній художньо-промисловій виставці 1911 р. у Римі, де декорація каменя була виконана з металевої сітки та обмазана цементним розчином, що призвело до втрати значення цієї споруди як архітектурного твору, — Й. Б. Міхаловський пише про «почуття природи матеріалу», «почуття пропорцій», ритм (складний і простий), архітектурну масу, рівновагу цих мас, силует, симетрію та інші композиційні засоби, якими користуються архітектори, аби створити архітектурний твір. Автор вважає, що він виклав «філософію архітектури»: «Головне призначення архітектури — оформлення простору, який містить у собі цінність, — зазначає Й. Б. Міхаловський. — При цьому слову цінність слід надати найширшого значення: людське життя, здоров'я, здобуток; життя та здоров'я тварин та рослин; найрізноманітніші предмети; продукти людського духа, спогади, різні переживання» [Михаловский 1925, с. 54]. Цей висновок є досить важливим для усвідомлення природи архітектури; на ньому базувалося розуміння архітектури двома іншими її теоретиками — О. Г. Габричевським [Габричевский 1993; 2002] та О. І. Некрасовим [Некрасов 1936]. Але такий висновок не вичерпує усвідомлення його як принцип організації людської діяльності, розвитку людської соціальності у матеріальних формах, які створює архітектура, протягом століть. Міхаловський (як і Габричевський, Некрасов та ін.) не зважив на те, що архітектура як явище не обмежується почуттями природи матеріалу, пропорцій, ритмом, масою та рівновагою мас, силуетом та симетрією.

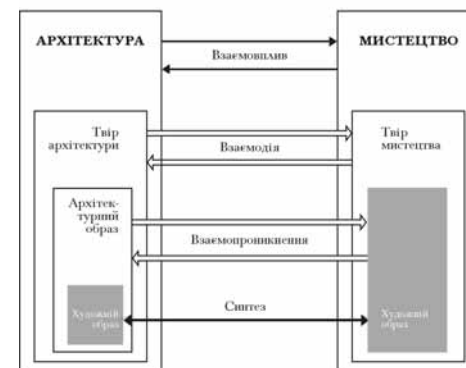
При безумовній важливості зазначених чинників усе це — професійні задачі і засоби архітектора, які можуть бути зіставлені з інструментарієм художника або скульптора: зі світлотінню, симетрією, природою олії або акварелі, їх художніми властивостями, «правдою матеріалу» бронзи або мармуру, з якого виконуються скульптурні твори. Ці засоби й інструментарій так само мало стосуються природи художнього або скульптурного твору, як ритм та пропорції — твору архітектурного.

З огляду на недостатність підходу¹, виробленого за декілька століть і сформульованого у першій третині ХХ ст., маємо звернути увагу на іншу концепцію щодо природи і сутності архітектури, яка виявляється значно більш місткою,

¹ Не кажучи вже про певну неузгодженість та суперечливість розташування елементів *схеми I.I*, яку ми реконструювали за текстом Й. Б. Міхаловського. Сподіваємось, ці суперечливість та неузгодженість є очевидними читачеві, тому пояснювати їх не треба.



I.II. Співвідношення між архітектурою та мистецтвом, архітектурною формою та художньою формою, щаблі взаємодії архітектури та мистецтва, за А. П. Мардером



ніж попередні. Ця концепція належить професору А. П. Мардеру і викладена у його монографії «Естетика архітектури» [Мардер 1988], у статтях словниково-довідника «Архітектура» [Архітектура 1995] та докторській дисертації 1996 р. «Понятійно-теоретичні основи естетики архітектури» (*схема I.II*).

Концепція А. П. Мардера зводиться до наступного: визначення власної природи і сутності архітектури, її місця в об'єктивній естетичній реальності; визначення взаємозв'язку та суттєвої відмінності архітектури і мистецтва як видів естетичної діяльності; розкриття основних категорій та понять естетики стосовно архітектури. Автор дає оригінальне трактування архітектури в її зв'язку з природою та суспільством і, відповідно, уточнює сферу естетики архітектури.

А. П. Мардер пропонує розглядати архітектуру як форму суспільного буття людини на відміну від мистецтва як форми суспільної свідомості та пов'язане з таким розумінням сутнісне роз'єднання архітектурних форм та форм мистецтва; утверджує естетику архітектурних форм як естетику реального життя і пов'язане з таким утвердженням уявлення про красу будинків, споруд, їх комплексів як вираження та критерій їх функціональної досконалості; уявлення про архітектурний образ як об'єктно-суб'єктне відношення, що виникає у процесі сприйняття архітектурної форми і не існує поза таким сприйняттям; констатує принципи і форми взаємозв'язку архітектури і мистецтва, окремих

архітектурних форм та творів мистецтва, архітектурно-образного та художньо-образного впливу середовища на людину [Мардер 1988].

«Аби успішно виконувати ... свої функції, — підсумовує автор, — архітектура має залишатися сама собою, не розчиняючись в техніці, не підроблюючись під мистецтво. Якщо вже користуватися метафорою “мова архітектури”, не можна забувати, що архітектурна форма насамперед має “робити”, тобто бути уречевленими умовами життєдіяльності людини, а вже потім у такій своїй якості “розмовляти” (у Міхаловського, певно, йшлося саме про таку «мову архітектури». — А. Б.), тобто нести інформацію, на відміну від, скажімо, літератури, живопису, музики, для яких слово і є діло. Наполягаючи на художній образності творів архітектури, ігноруючи її власну естетичну сутність, ми примушуємо архітектуру “розмовляти” не рідною для неї мовою, засмучуючись при цьому тим, що вона розмовляє з технічним, науковим або ще якимось акцентом. Знаючи і живляючи і мову мистецтва, і мову науки, і мову техніки, архітектура має розмовляти власною мовою, мовою архітектурних образів, естетичних за самою своєю суттю, мовою, досить багатою, аби висловити і красу світу, і значні соціальні ідеї, не вдаючись до словника і граматики мистецтва. Утверджуючи архітектуру як естетичну діяльність, що володіє величезною силою впливу на широкі маси, необхідно орієнтувати розвиток будівництва не назад — до архітектури як мистецтва, а вперед — до архітектури як архітектури. Лише знаходячи, зберігаючи та усвідомлюючи власну сутність, архітектура може йти у ногу з часом. І, як це не парадоксально, звільнення архітектури від міфічного художнього ореолу, віддалення архітектурних форм від творів мистецтва, усвідомлення естетики архітектури як естетики реального життя об’єктивно ведуть до розквіту архітектури як високого мистецтва дійсно людського перетворення матеріального світу, мистецтва гармонізації самого життя людини» [Мардер 1988, с. 207–208]. В цих словах, якими завершується монографія А. П. Мардера, міститься уся сутність його концепції, яка наочно, яскраво відрізняє її від інших концепцій. Дійсно, архітектура це не тільки будинки і споруди, не тільки штучне людське середовище, створене за допомогою цих об’єктів, це передовсім — процес пізнання та перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини відповідно до її матеріальних і духовних потреб. Якщо образ твору архітектури слугує засобом включення його до матеріального світу, до суспільного буття людини, то образ твору мистецтва становить його споживчу вартість; якщо твір архітектури — частина реального світу, яка існує поза свідомістю людини й незалежно від її свідомості, то твір мистецтва — віддзеркалення реального світу, яке існує лише у свідомості людини; якщо матеріальний субстрат твору архітектури становить його споживчу вартість, то матеріальний субстрат твору мистецтва є засобом передачі образу, вклю-

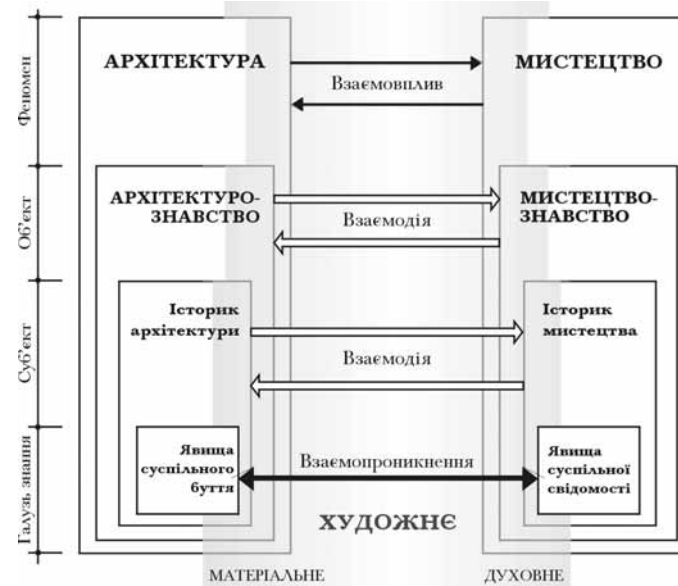
чення його до суспільної свідомості [Мардер 1988, с. 138–139]. Але чи зовсім відмовляє шановний автор архітектурі у мистецьких якостях?

Цікавою уявляється спроба А. П. Мардера щодо виокремлення серед творів архітектури *художньої архітектури* [Мардер 1988, с. 136–144; Архітектура 1995, с. 29], під якою автор розуміє вид мистецтва, специфічну форму відображення об’єктивного світу в художніх образах маси і простору. «Носієм художнього образу в художній архітектурі є архітектурні форми — будинки, споруди, комплекси (ансамблі), які набувають значення художньої форми. В цьому значенні всі функціональні, технічні, економічні та інші властивості і якості споруди, що характеризують її лише як матеріальний носій образу, втрачають свій вплив на сприйняття і оцінку споруди так само, як міцність та вартість полотна і фарб у творах живопису або вага каменю в скульптурі. Специфіка художньої архітектури як мистецтва полягає в тому, що вона не віддзеркалює дійсність у формах самої дійсності..., а відтворює певне ставлення людини до дійсності, що відбивається у загальних людських почуттях — краси, величі, тріумфу, спокою, радості, смутку тощо... Засобами художньої виразності у художній архітектурі є ті ж об’єктивні закономірності формування маси і простору, що характерні для архітектури, — ритм і метр, симетрія і асиметрія, пропорції, декор, колір тощо.. Водночас будь-яка споруда є, як правило, первісно архітектурною формою, створеною задля якоїсь функціональної мети, а лише після цього — формою художньою» [Архітектура 1995, с. 29]. Автор доходить висновку, що будинки і споруди, маючи специфічний архітектурний образ, можуть бути творами мистецтва, а можуть і не бути ними, залишаючись тим самим повноцінними творами архітектури [Мардер 1988, с. 142]. Можливо, не слід було авторові запроваджувати нове незвичне поняття — художня архітектура, — і ми могли б погодитись з науковим редактором монографії А. П. Мардера — О. В. Рябушніним, який пропонує вважати той будівельний об’єкт, що виступає твором мистецтва, твором архітектури; все інше — залишити під назвою «будівництво». Але такий підхід, на наш погляд, не може бути виправданий самою логікою виведення поняття художня архітектура: будівництво це процес матеріального зведення споруди, архітектура — процес перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини; і виводити з конкретного процесу абстрактний так само не доречно, як і навпаки. Маємо погодитись з точкою зору А. П. Мардера, який вважає, що художня архітектура не є якісний рівень архітектури, а — особливе соціокультурне явище, що відноситься до архітектури як вид до роду, подібно відношенню художньої літератури до літератури (писемності), художнього телебачення до телебачення (комунікації). «У такому відношенні архітектура і художня архітектура (так само як художня творчість та архітектурна творчість [Мардер 1988, с. 144])

не підмінюють і не замінюють одна одну, а взаємно збагачуються у своєму розвитку як важливі складові матеріальної і духовної культури людства» [Архітектура 1995, с. 29].

Зрушення до розуміння архітектури не як мистецтва, а як процесу пізнання світу, особливої форми суспільного буття у завуальованій, «поза-понятійній» формі здійснювалися і до А. П. Мардера. Те, що архітектура не є образотворчим мистецтвом, — зауважує В. Є. Ясієвич, — а лише посідає почесне місце серед інших компонентів матеріально-художньої культури людства, не тільки не принижує, а, навпаки, підносить її суспільне значення [Ясієвич 1968, с. 23]. Архітектор О. І. Гегелло у книзі спогадів майже аналогічно висловлюється щодо природи і сутності архітектури: «Архітектура, яка розглядається як один з видів мистецтва, також віддзеркалює дійсність, але як матеріальне виробництво вона бере участь у створенні якоїсь, хоча і доволі обмеженої, частини цієї дійсності... Хоча емоційно-естетичний вплив архітектури пов'язаний з її зоровим сприйняттям, вона є відмінним від інших виразних, а тим більше зображувальних мистецтв... Зорові уяви в архітектурі викликаються не зображенням таких, що сприймаються зорово, реально існуючих предметів... Слід пам'ятати, що архітектурно-художній образ твору архітектури відрізняється від художнього образу твору живопису або скульптури, зокрема, тим, що він виникає у процесі не лише зорового сприйняття, але й утилітарного використання цього будинку, споруди або їхнього комплексу» [Гегелло 1962, с. 19, 20, 21]. Остання констатація свідчить, що архітектори-практики, аналізуючи власну творчість, глибше за архітекторів-теоретиків та істориків почали розуміти природу свого фаху, глибинну сутність тих процесів, які у творчому акті архітектора здобувають матеріалізації та матеріально-просторової конкретизації, стаючи архітектурною формою.

Отже, будь-який архітектурний твір, будучи штучним матеріальним середовищем, в якому відбувається різнобічна діяльність суспільства та людини, має свій утилітарний зміст, який виражено певними засобами архітектурного та художнього порядку. Ці засоби, що спираються, з одного боку, на досягнення будівельної техніки, з другого боку, на смакові уподобання замовника та архітектора, і мають здібність викликати у нас ті або інші образні уявлення, репрезентують собою форму споруди (будинку), яку саме ми й розуміємо як твір архітектури. Різні за функціональним навантаженням споруди мають вимагають різних засобів архітектурного та художнього вираження й здійснюються різними формами. Мабуть, зайвим, тривіальним є твердження, що архітектура, існуючи об'єктивно, своїми формами та композицією має і простору найінтенсивніше впливає на внутрішній, суб'єктивний світ людини кожної історичної епохи, і тому розглядати її форми поза розглядом форм свідомості людини (від-



І.ІІІ. Щаблі взаємодії між архітектурознавством та мистецтвознавством

битих в художніх і літературних формах) навряд чи можливо, якщо ми хочемо уявити собі цілісну картину культури певної доби через осягання її архітектури.

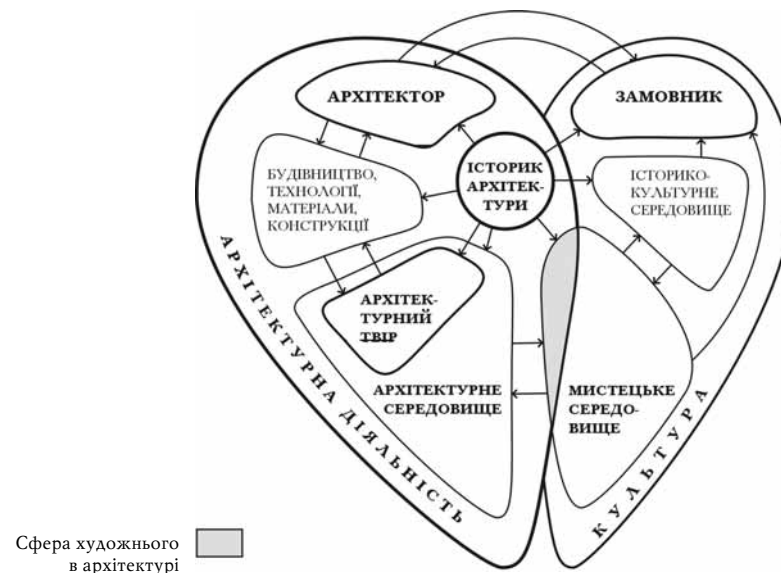
Однак складність питання полягає не лише в тому, як зіставляються один з одним архітектура і мистецтво, але й у тому, що архітектура є породженням суспільно-економічних відносин, що зумовлюється зрештою виробництвом та відтворенням реального життя. Складність питання полягає також у розумінні того, що архітектура як своєрідна ідеологічна діяльність має здібність через свідомість людини, котра її сприймає, впливати на ту соціально-економічну основу, яка породила цю архітектуру. Тому дослідити історію архітектури — значить розкрити головні задачі, які стояли не лише перед архітекторами, а й перед культурою у кожний даний історичний період. Матеріал, який досліджує та пояснює наука історії архітектури у головному, складається, звісно, з творчої діяльності архітекторів, матеріальних результатів їх діяльності — пам'яток архітектури, нарешті, з теоретичного осмислення діяльності архітекторів та їх творів — з літератури. Але цього недостатньо, аби історія архітектури вийшла за межі пам'яткознавства на щабель культурологічних узагальнень. Тому має йтись про широкий контекст результатів діяльності не лише архітекторів, але й літераторів, науковців, художників, скульпторів, книжкових графіків та ін.

Саме такий — широкий у світоглядному статусі — підхід до архітектури робить можливим у контексті нашої теми звернути увагу на місце історика архітектури на відміну від місця історика мистецтва (схема I.III).

Історик мистецтва працює з формами суспільної свідомості, історією складання та розвитку цих форм, викриваючи внутрішні закономірності та протиріччя, відштовхуючись від подробиць біографії того або іншого митця, будуючи власну концепцію-бачення його творчого розвитку, поділяючи її на етапи, фіксуючи злети та падіння, роблячи висновки щодо того або іншого місця, яке посідає цей митець серед інших митців. Дивовижним є те, що цього митця могло й не бути (скажімо, Фідія, Мікеланджело, Т'єполо, Ван Гога, Мондріана, Малевича), і історія мистецтва пішла б іншим шляхом, іншим чином формуючи суспільну свідомість, вибудовуючи інші світоглядні орієнтири. А історик мистецтва, мистецтвознавець вибудовував би інші концепції і мав робити інші висновки.

На відміну від цього, історик архітектури працює з формами суспільного буття, здійснюючи процес пізнання та усвідомлення перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини в її матеріальних формах. Ці форми можуть бути різними і за природою, і за власне матеріалом. У свою чергу дивовижним є те, що архітектора не могло не бути: себто, могло не бути Мнесікла, Брунеллеско, Браманте, Россі, Камерона, Міс ван дер Рое і навіть Ле Корбюзьє (який, безперечно, зробив значний вплив на свідомість архітекторів ХХ ст.) як митців-художників, але не як архітекторів! Не могло не бути архітектора як такого: як організатора тієї або іншої архітектурної форми. Якщо майже не існує невідомих художників, оскільки кожний твір є твором певного митця або школи, то величезна кількість архітектурних творів, навіть найвищого ґатунку, можуть бути анонімними. Але вони навіть у своїй анонімності створюють середовище для матеріальної й духовної життєдіяльності людини¹ і, відповідно, так чи інакше «редагують» річище історії архітектури. Особливо це позначається на архітектурі кінця ХІХ — початку ХХ ст.: не лише кожний автор, але кожний твір мистецтва формує ту або іншу концепцію розвитку мистецтва, в той час як значна кількість будівель і споруд, зведених у різних стилевих уподобаннях (про які буде йтись у наступних розділах), може бути анонімною. І це навіть тоді, коли кожний архітектор на видноті! Отже, предметом історика архітектури є не лише певні архітектурні твори, творчість того або іншого архітектора,

¹ Характерним прикладом є Георгіївський собор у Видубицькому монастирі у Києві (1696–1701 рр.), в якому відбилася цікава спроба невідомого майстра об'єднати риси московського «наришкінського бароко» з українським бароко. Завдяки цьому твір вважається унікальним у своєму роді на українських теренах. Історики приписують його авторство «кам'яної справи художнику» Д. В. Аксамитову (автор Лефортовського палацу у Москві). — *Наук. ред.*



I.IV. Модель предмету діяльності історика архітектури

стильові напрями (значною мірою вигадані пізніше саме істориками архітектури або запозичені в істориків мистецтва), конструктивно-технічні системи, будівельні матеріали та ін., а увесь загал розвитку суспільного буття, посеред якого в матеріальному смислі виділяються архітектурні твори, у духовному — твори живопису, літератури, кінематографії, театру. Саме під таким кутом зору ми маємо надалі розглядати матеріал архітектури кінця ХІХ — початку ХХ ст. у широкому розумінні слова «архітектура». На наш погляд, заключним результатом усіх даних аналізу архітектури як культури середовища мусить стати такий синтез фактів та закономірностей, при якому б у багатоманітні зв'язків опинилася б з'ясованою типовість як у самій діяльності архітектора, так і в обставинах, які цю діяльність породили. Завершене дослідження, виконане під таким кутом зору, аж ніяк не може уподібнитися виду будівельного майданчика з виритим «котлованом» та ретельно укладеним у різних місцях «будівельним матеріалом». Воно має перетворитися на таку комбінацію матеріалів та форм, в якій, як у добре зведеній споруді, витончена культура деталей сполучалася б з ясно вираженими, конструктивними закономірностями побудови цілого, що має сприйматися як певна синтетична єдність елементів, що його утворюють (схема I.IV).

Історик архітектури повинен додавати максимум зусиль, аби проникати

у сутність нерозривного зв'язку літератури, мистецтва і архітектури взагалі, і кожної епохи зокрема.

Щоб перейти до визначення предмету історико-архітектурної науки, співвідношення історичного пізнання та історичної свідомості, маємо зупинитись на двох цікавих методах, завдяки яким історико-архітектурна реальність здобуває, з однієї сторони, необхідного абстрактного щабля, з другої сторони, — необхідного предметного щабля. Перший метод належить Г. Вельфліну (1864–1945), другий — А. фон Гільдебранду (1847–1921).

Г. Вельфлін, учень Я. Буркхардта, одним з перших у царині історії мистецтва книгою «Основні поняття історії мистецтв» (1915 р. [Вельфлін 1994]) запропонував п'ять пар понять, які, за думкою автора, принагідні для характеристики живопису, скульптури і архітектури. Однак в той час як по полицях цих п'яти пар понять розкладено значну кількість творів живописців та скульпторів, пам'ятки архітектури, обрані для підтвердження наукової дійовості тих саме понять, опинилися нечисленними й випадковими: звісно, Г. Вельфлін стикнувся з тією самою проблемою, з якою у нас стикнувся розглянутий вище Й. Б. Міхаловський. Ті поняття, які принагідні для аналізу творів мистецтва, не зовсім принагідні для аналізу творів архітектури. Ці п'ять понятійних пар наступні: лінійність та живописність, площина та глибина, замкнена та відкрита форма, множинність та єдність, ясність та неясність (тобто абсолютна й відносна ясність предметної форми). А. О. Пучковим у книзі про концепцію О. Г. Габричевського [Пучков 1997, с. 36–37] вже було зазначено, що у концепції Вельфліна з поля зору дослідження вислизують як зміст твору, так і по суті об'єктивна зовнішня данність, залишається тільки стала форма, яка дозволяє досліджувати її генезис методами саме формального аналізу. Пізніше на цій основі буде розроблятися й теорія архітектурної композиції, по суті — формальна теорія, оскільки дослідженню будуть підлягати закономірності пропорційних та ритмічних принципів організації архітектурного об'єму, а не внутрішня закономірність виникнення архітектурної форми. У концепції Вельфліна постановку загальної задачі зведено до трьох основних принципів: вплив стилю однієї епохи на стиль іншої; внутрішні закони розвитку мистецтва у межах кожної окремої епохи; спеціальна «схема» зору чи бачення, яку Ж. Базен визнав такою, що перебуває «під знаком чистої візуальності» [Базен 1995, с. 133]. Ще однією цікавою ідеєю Вельфліна була концепція «історії мистецтва без імен» (*Kunstgeschichte ohne Namen*): «Не знаю, де я підхопив цей вираз, але він в ту пору (1915 р. — А. Б.) майорів у повітрі. — зізнався Вельфлін. — У будь-якому випадку, він яскраво відбиває намір зобразити щось, що відноситься до сфери поза-індивідуального» [Вельфлін 1994, с. XIII]. Зрозуміло, що найменший інтерес ця ідея ученого отримала в Італії, де панував

культ індивідуальності; загалом же європейське мистецтвознавство сприйняло вельфлінівські концепції з захопленням. Учений запитує: «чи є зміна форм сприйняття наслідком внутрішнього розвитку, якоюсь внутрішньою еволюцією апарату сприйняття, чи цю саме зміну зумовлено поштовхом ззовні — іншими інтересами, іншою позицією у відношенні до світу?» Відзначимо, що таке питання могло виникнути лише в епоху, коли мистецтво зазнавало таких змін, які можна порівняти зі змінами, яких зазнав Ренесанс, щоб через добу ман'єризму перейти до бароко. Г. Вельфлін зазначає, що обидві точки зору є однобічними: «ми бачимо лише те, чого шукаємо, але, з іншого боку, шукаємо лише те, що можемо побачити. Деякі форми споглядання, безперечно, визначають розвиток як певні можливості, але те, як вони розкриваються й чи розкриваються взагалі, залежить від зовнішніх обставин» [Вельфлін 1994, с. 390–391], тобто — від соціальних чинників, розвитку творчих уподобань, моди та смаку. «Історія форм ніколи не зупиняється. Існують епохи більш напружених пошуків та епохи з більш млявою фантазією, але й тоді орнамент, який постійно повторюється, змінює своє обличчя... Цей процес може бути пояснений не лише негативно, за допомогою теорії притуплення збуджуваності та постійною потребою у більш інтенсивному збудженні, але й позитивно, шляхом припущення, що кожна форма, розвиваючись, ускладнюється, й кожний ефект викликає новий ефект. Ми наочно бачимо це в історії декоративних прикрас та архітектури... Будь-яке художнє споглядання пов'язано з певними декоративними схемами, або — видиме кристалізується для ока у певних формах. Але у кожній новій формі кристалізації розкривається новий бік змісту світу» [Вельфлін 1994, с. 391–392]. Таким чином, історик архітектури та історик мистецтва не мають права розраховувати на те, що процеси змін у мистецтві та процеси змін в архітектурі крокують паралельно, між розвитком окремих мистецтв також не буває повного паралелізму. Так, ми нижче зможемо спостерігати, що стилістичні уподобання у рішеннях фасадів будинків Києва дуже мало торкаються методів рішення його функціонально-розпланувальної структури. Вже Г. Вельфлін констатував, що архітектура має тенденцію затримуватися на початкових етапах розвитку форми.

Перш ніж звернутися до концепції А. фон Гільдебранда, зробимо деякі висновки з попереднього.

По-перше, пізнання духовної структури епохи будується лише на основі пізнання багатоманіття духовних зв'язків, які, скажімо, на прикладі київської культури кінця XIX — початку XX ст., з фактичної сторони вивчені непогано. Жодне історичне дослідження не може уникнути поняття «епоха»: у тривалості всесвітньої історії воно відмежовує відносно завершену цілісну сукупність подій та дозволяє зберігати середину між «атомістичним поглядом» (ви-

слів Г. Зедльмайра), у рамках якого в історії вбачають випадкове переплетення окремих причинних ниток, та перебільшено цілісним уявленням, в рамках якого усе зв'язується зі всім.

По-друге, міра завершеності та складна духовна культура епохи встановлюються для кожної епохи лише на основі емпіричних фактів: інакше існує загроза підвести усі явища під задалегідь встановлене поняття того чи іншого стилю (для рубежу XIX–XX ст. понятійне розмаїття стилістичних уподобань — вигадка пізніших дослідників) й тим саме викривити ці явища. Розуміння окремих духовних явищ суттєво залежить від їхнього зв'язку з тим цілим, до якого ми їх включаємо. Адже недоведеною є як раз та саме передумова, згідно з якою споріднені духовні явища мають знаходитись у часовій та просторовій близькості. Це треба доводити кожного конкретного випадку, особливо для такої близької до нас епохи, як епоха кінця XIX — початку XX ст. і такого близького терену, як Київ.

Цікаве спостереження стосовно «історії мистецтва як історії духу» знаходимо у Г. Зедльмайра (1896–1984), учня Г. Вельфліна: на погляд німецького мистецтвознавця, такого роду історія (у гегелівському розумінні духу) може бути написана навіть для такої епохи, котра взагалі не залишила видатних художніх або архітектурних творів: «досвід, винесений з практики, показує, що пересічні твори являють у собі дух часу або народу так само добре (якщо не краще), як і шедеври» [Зедльмайр 2000, с. 124]. Що це, як не прагнення досліджувати культуру певної епохи не через твори мистецтва, а через твори архітектури?

Г. Зедльмайр вважає, що т. зв. «історія мистецтва» у справжньому смислі є ще аж ніяк не історією мистецтва, а лише історією стилю. «У своєму нівелюючому підході вона виокремлює у творі мистецтва лише шар, який є загальним у нього з іншими творіннями того саме часу (або того саме народу)» [Зедльмайр 2000, с. 124]. І далі: при розгляді будь-яких культурних утворень цей підхід міг стати історією мистецтва як історією духу лише тоді, коли з духовних передумов вдалося б вивести високі художні досягнення епохи. Лише у площині цих проблем мало б сенс говорити про розквіт або занепад мистецтва» [Зедльмайр 2000, с. 124–125]. Певна ідеалістична смага у цих розмірковуваннях присутня, але поза нею взагалі не можна, на наш погляд, студіювати такі тонкі речі, як духовний зв'язок між різними видами мистецтва у межах однієї епохи, як духовний зв'язок між мистецтвом та архітектурою, між архітектурою та музикою.

Тому історико-архітектурною реальністю у рамках цих міркувань виступає той шар матеріалу культури минулої епохи, який, з одного боку, є доступним дослідникові цієї епохи, з другого боку, — досить повно дозволяє скласти враження відзеркалення у цьому матеріалі духу тієї епохи. Перший чинник

є об'єктивним, і залежить від збереженості та наявності документальних або матеріальних залишків, фрагментів, матеріалів. Другий чинник є суб'єктивним, і залежить від загальнонаукової настанови дослідника, його здатності опрацювати цей матеріал на тому рівні, який не є нижчим за змістом від об'єктивного масиву наявного історичного матеріалу.

Отже, концепція А. фон Гільдебранда, побіжним розглядом якої ми завершимо цей параграф, має лише деяке відношення до аналізу архітектури або архітектурних форм: цілком же вона відноситься до царини мистецтва. Те, на чому Вельфлін зупинився в аналізі мистецьких форм, надто замало сказавши про архітектуру, у книзі А. фон Гільдебранда «Проблема форми в образотворчому мистецтві» (1893 р. [Гільдебранд 1991]) розкрито також подекуди. Але саме Вельфлін зазначив, що поява книги його старшого сучасника була схожа на дію освіжаючого дощу, який впав на суху землю [Гільдебранд 1991, с. 14]¹. У чому ж полягає саме для архітектури цінність теоретичної студії німецького скульптора та мистецтвознавця?

А. фон Гільдебранд поставив за мету з'ясування відношення форми до явища та наслідків цього відношення до художнього зображення. Його задача «починається там, де розв'язано проблему, як і завдяки чому пластично вичерпана й узята з життя форма стає формою художньою» [Гільдебранд 1991, с. 87]. Автор доходить висновку (це є основний висновок його студії), що слід розрізнити форму буття та форму впливу. «Уявлення форми буття відноситься до самого предмету..., до реальної речі, — уявлення же форми впливу відноситься до оптичного образу предмета... Де немає оптичного образу, там немає і форми впливу, наприклад, у темряві, де форма буття продовжує існувати і де ми можемо ще визначити її за допомогою осягання» [Гільдебранд 1991, с. 85]. Ані архітектор, ані скульптор не є митцями доти, доки вони передають реальну форму саму по собі, тобто форму буття; вони перетворюються на митців, коли беруть та зображують форму впливу, оцінюючи її за оптичним враженням, і тоді образне враження від неї активно спонукає до певних рухомих уявлень, а ці останні з'єднуються у живий образ. «Архітектор встановив ... форму буття, яка мусить показати свою цінність у ролі форми впливу. Йому, відповідно, передувало певне враження форми (маємо читати — форми функції архітектурного твору. — А. Б.), задля якого він мусив був відшукати

¹ Слід нагадати, що цю монографію (та зібрання статей) 1913 р. переклали В. А. Фаворський та М. Б. Розенфельд. Її було видано 1914 р. у московському видавництві «Мусажет» з обкладинкою Фаворського та його вступним словом. В оформленні обкладинки (дереворит) можна спостерігати класицизовані мотиви з рисами модерну у шрифтовій композиції, з якої потім виросте знаменита шрифтова гарнітура В. А. Фаворського.

таку форму буття, котра у заданому місці й стані робила б бажане враження і вже тоді поставала перед глядачем як форма впливу. Якщо архітектор встановлює форму буття, керуючись міркуваннями, що стосуються лише дійсності, отже, не рахуючись з враженням, яке вона повинна робити у заданому місці й положенні, — то він творить не для ока й не починає ще створення художньої форми» [Гильдебранд 1991, с. 87]. Звісно, саме у цьому випадку архітектор створює архітектурну форму (за А. П. Мардером), а тоді, коли архітектор рахується з враженням, яке ця форма має робити «у заданому місці й стані», він вже створює форму художню. «Моє розрізнення, — вказує Гильдебранд, — форми буття та форми впливу слугує не для обмеження уявлення форми як результату від даного одиничного враження форми, але для характеристики уявлення форми у відношенні та поза відношенням до оптичного образу» [Гильдебранд 1991, с. 87].

Таким чином, запропонована німецьким дослідником концепція розрізнення двох форм впливу на людину, одна з якою є об'єктивною, а друга — суб'єктивною, багато в чому пояснює особливості відміни форми архітектурної від форми художньої, тобто, у термінах А. П. Мардера, форми архітектури від форми художньої архітектури. На наш погляд, такий методологічний підхід має допомогти архітектурознавцю (історик архітектури) з'ясувати відношення між функцією архітектурного твору, художньою формою його оздоблення (оформлення) та тими чинниками, які призвели до цього розрізнення.

Насамкінець звернемося до одного яскравого прикладу, що його навіть французький архітектурознавець М. Рагон. «Любов до красивих проектів і красивих рисунків у ХІХ ст. призвела до того, що архітектори забули про властивості самих класичних матеріалів. Готье, лауреат Римської премії “Гран Прі”, член Інституту, який звів на своїй батьківщині у місті Труа церкву, мав нещастя побачити, як його шедевр зруйнувався одразу після завершення будівництва. Готье був приречений до штрафу у 200 тис. франків. Ця непідкупна людина, яка жила своїми красивими архітектурними проектами, не змогла сплатити штраф й померла у тюрмі. Подібна дурниця породжувалася теоріями Рескіна, який у своїх лекціях стверджував, що архітектура була передовсім “мистецтвом компонувати та прикрашати будівлі”. Крім того, Рескін заявляв: “Мистецтво — це те, що некорисно. Як тільки річ стає корисною, вона більше не може бути красивою”. Наскільки ближче до сучасної правди архітектор-підрядчик, будівник палацу Тюільрі, замків у Венсенсі та у Фонтенбло — Філібер Делорм: чи не заявляла ця людина ХVІ століття: “Я завжди вважав, що найкраще архітекторів не вміти малювати орнаменти та прикраси стін або інших частин будівель, але знати, що необхідно для здоров'я та благополуччя людей”» [Рагон 1963, с. 53–54]. Звісно, наведені М. Рагоном приклади — граничні ситу-

ації архітектурної практики, але ж зрозуміти, що є найголовнішим в архітектурі — відповідність правді матеріалу (соціального, природного тощо), — для архітектора кінця ХІХ — початку ХХ ст. дійсно було головним. Головним це розуміння лишається і зараз.

Предмет історико-архітектурної науки, історичне пізнання та історична свідомість в архітектурознавстві. За свідченням Г. Г. Шпета, історіограф ХVІІ ст. Й. Фосіус запропонував новий термін — *історика* — за аналогією з поетикою, риторикою, — під яким пропонував розуміти таку органічну дисципліну, як «мистецтво писати історію» (*ars historica*). «Історик, — коментує Г. Г. Шпет, — слід відрізнити від історії так само, як поетику від поезії, оскільки обидві викладають правила: історика — для складання історії, поетика — для поезії» [Шпет 1916, с. 34]. Сучасний автор, А. В. Стародубцева, вважає, що історика кожного разу диктує досліднику, яким має бути його зображення минулого: монументально-величним, антикварним, критичним, таким, що створює ілюзію розумності, хаотичним і т. ін. Історика як наука про те (мистецтво того), як писати історію, має значно більше шансів називатися певного роду ремеслом, оскільки, по-перше, етимологічним чином це поняття сягає латинського *ars historica*, по-друге, сама історія в силу її природи, має чимало схожого з художньою творчістю: «вона оперує не лише поняттями, але й образами, і не менше, ніж поезія, потребує інтуїції та натхнення» [Стародубцева 1999, с. 19]. Якщо А. В. Стародубцева вважає, що історія для історика є тим самим, чим є мистецтво для художника: «дякування й жертвопринесення, засіб самовиразу та “подвоєння світу”, засіб утечі в ілюзорну дійсність» [Стародубцева 1999, с. 19], — цим самим вона свідомо або підсвідомо робить підміну: підмінює суб'єкт дослідження об'єктом дослідження. На наш погляд, стосовно історики як науки (мистецтва) писати історію така підміна не є науково коректною. Про яке «жертвопринесення» історика історії може йтись, коли самий предмет дослідження, обраний дослідником, диктує (якщо бути об'єктивним) ту міру його узагальнення, на яку він міг сподіватись? Історика, на наш погляд, має виражатися у певних закономірностях розуміння історичного минулого, які базуються не на особистісному смаку або уподобаннях дослідника, а на тому матеріалі, якій цей дослідник студіює.

У попередньому викладенні ми торкнулися питань природи архітектури, наукового статусу історика архітектури та особливостей історико-архітектурної реальності, що може характеризувати проблему зовні. Тут ми розглянемо питання предмета історико-архітектурної науки, співвідношення історичного пізнання та історичної свідомості в галузі архітектурознавства, тобто підійдемо до проблеми зсередини. Якщо вище ми намагалися на манер М. Блока довести, «навіщо потрібна історія архітектури» як теоретичне узагальнення, тут

намагаємось з'ясувати, яким чином історія архітектури може досягати щабля теорії архітектури.

Розділення між архітектурознавством як наукою та знанням про архітектуру, яке дається іншими сферами її осягання, виконати так само важко, наскільки необхідно. Відзначимо на початок лише дві обставини, які лежать на поверхні. По-перше, щоб бути наукою, архітектурознавство, як мінімум, має бути як *знанням* про архітектуру, так і знанням про *архітектуру*. Акценти тут не є випадковими. Оскільки є безперечним, що судження, скажімо, читача про той або інший роман або слухача концерту про виконані музичні твори є судження про *мистецтво*, але вони, будучи предметом його пізнавальної слухачької діяльності, можуть при цьому бути не мистецтвознавчим *знанням*, а рефлексивно висловленою емоційною оцінкою. Майже так само і з архітектурою. Виокремлене за допомогою аналітичних методів точних наук при вивченні архітектурного твору знання по суті може стати таким, яке має значення не стільки для розуміння архітектурного явища, яке цим твором презентоване, скільки для інших об'єктів. Корисність такого знання для науки про архітектуру у власному сенсі є обмеженою. Слід врахувати ще й те, що у широкій палітрі суджень про архітектуру дає про себе знати і квазі-знання, імітація знання, яка виступає у вигляді раціоналізованої форми суб'єктивних переваг, групових уподобань і т. ін. Не даремно шуткують, що кожна людина знає, як будувати дім і як лікувати людей. Тобто вимальовується дилема.

З одного боку, ціла галузь думки про архітектуру не може бути названа «знанням» у суворому сенсі слова. До того ж, у ній настільки домінує суб'єктивно-смаковий момент, що остаточно вона може виявитися у вигляді раціонально оформленого «не-знання про архітектуру».

З іншого боку, в сучасній науці є досить великим сектор знань, в якому виробляється інформація, що має опосередковане відношення до архітектури, або ж така, яка торкається лише технічних її реалій, зовсім уникаючи художнього аспекту. В цій «точній» провінції сучасної думки про архітектуру настільки превалує установка на «об'єктивізм», що перериваються зв'язки із «столицею» — із центральними, сутнісними рисами архітектури.

Однак чи не фіксує ця дилема у формі протиставлення крайнощів суперечливу природу самого наукового *знання про архітектуру*: воно не повинно бути настільки «точним», щоб припинити бути об'єктивним, але й не повинно настільки суб'єктивізуватися, щоб припинити бути точним, зрозуміло, тією мірою, якою поняття точності може застосовуватись до гуманітарних наук?

Слід зазначити, в архітектурознавстві існує своєрідний комплекс власної «неповноцінності», який викликаний тим, що воно не належить до царини точних наук. Передбачається, що висока міра точності у будь-якому випадку слу-

гує ознакою «науковості». Звідси й різні спроби підпорядкувати архітектурознавство точній методиці дослідження й неминуче зв'язані з цим обмеження діапазону архітектурознавства, що надає йому більш-менш камерного характеру. Оскільки для точності потрібна формалізація обсягу дослідження та самого дослідження, усі спроби створити точну методику в архітектурознавстві так або інакше зв'язані з прагненням формалізувати матеріал архітектури. Напевно, дуже небезпечно вимагати від матеріалу такої міри точності, якої в ньому немає й не може бути по самій його природі. В архітектурознавстві, тим паче у культурологічному архітектурознавстві, як і в інших соціальних науках, дослідник виступає не просто суб'єктом пізнання, його суб'єктивність реалізується у самому змісті дослідження, він (дослідник) тут в іншій якості порівняно з природничими науками бере участь у пізнавальному процесі. Мабуть, «неточних» наук бути не може. Кожна наука оперує власним поняттям точності, причому у межах кожної окремо взятої науки така точність може бути максимальною.

Але в архітектурознавстві (як, до речі, і в мистецтвознавстві, музикознавстві, літературознавстві тощо) існує ще така особливість, яка ускладнює проблему його наукового метода навіть у порівнянні із складністю його у соціальному пізнанні в цілому. Важливо враховувати, що самий засіб існування архітектури є таким, що вона ніколи не належить остаточно минулому; його *modus vivendi* — включеність у діалог із свідомістю, яка сприймає архітектурну форму, створену у минулому, так, нібито вона існувала завжди.

Так, з одного боку, кожна архітектурна форма існувала з певного часу на певному місці, мала певні характеристики (функціональні та художні), займала певний обсяг простору, з другого боку, — вона існує на цьому ж місці зараз, має, можливо, інші характеристики і займає інший просторовий обсяг (реконструювалася, реставрувалася, навіть була знесена). Якщо це не історичний парадокс, то це — певного роду дослідницький парадокс, який виражається в тому, що будь-який конкретний акт свідомості реципієнтом архітектурного твору (скажімо, будівель на зламі ХІХ–ХХ ст.) або навіть простого знання про їх існування опиняється частиною предмету, яке студіюється архітектурознавством. А це означає, що й самий метод наукового отримання знання у відповідності до специфіки функціонування архітектурних явищ має враховувати цей специфічний феномен процесивного характеру архітектури, який існує у горизонті різного роду знання, а не просто є даним як «чиста» об'єктивна данина. Але й інші знання можуть бути методологічно нормованими, а це означає, що методи дослідження архітектури (навіть ненаукові) становлять частину предмету, що досліджується науковим методом. Отже, він має віддзеркалювати своєю структурою і ці (навіть ненаукові) шляхи осягання сутності архітектури.

Чим саме розрізняються архітектурознавство як наука і знання про архітектуру в їх культурологічних особливостях?

«Операційний» або «інституційний» критерії визначення науки замало сприяють відповіді на це запитання. Найбільшу плодючість тут може мати *гносеологічний аналіз*. Гносеологічний розгляд як раз і зіставляє те, що вимагає у нашому аналізові диференціювати: широку сукупність знання про архітектуру й частину цієї системи — архітектурознавство. Це продиктовано, зокрема, тим, що спосіб буття архітектури відрізняється від способу існування інших об'єктів тим, що архітектуру іще до акта її цілеспрямованого пізнання вже немовби «вміщено» у нашу свідомість як твір художній. Інакше кажучи, воно існує через наше пізнання, у нашому пізнанні, а не просто як зовнішній матеріальний факт, що викинутий з горизонту споглядання, оцінки й осмислення. У цьому смислі будь-яке пізнавальне ставлення до архітектури слід розглядати як необхідний компонент самої архітектури як форми суспільного буття та пізнання. Поза ним архітектури як соціально-естетичного явища не існує — існують будинки і споруди, способи їх зведення у конкретних матеріалах.

Отже, скільки система мови про архітектуру є автоматизованою, увагу зосереджено на сфері змісту. Автоматизованою є (до певної міри) й система виразних засобів в архітектурних формах, орієнтованих на *канон*. Тому канонічні взірці, за образом та подобою яких сприйняття оцінює кожне нове художнє (архітектурне) явище, дозволяє думці читача-глядача-спостерігача зосередитись на змісті інформації: вона передається адресатові й по-новому переорганізовує вже наявну в його свідомості інформацію, за виразом Ю. М. Лотмана, «перекодовує його особистість».

В умовах професійної архітектури знання взірців може служити у свідомості користувачів у різних формах. Головним чином, у формі, яка є характерною для «примітивної», «фольклорної»¹ ситуації: у пам'яті, яка зберігає нормативний кодекс архітектури, безпосередньо утримуючи її певні взірці (стіна, дах, вікно, двері, сходи тощо). Так, скажімо, як у живописі звертання митця до одного й того саме сюжету й закріпленим каноном [Вагнер 1974; 1987] їх трактуванням співвідносилося з «нормативною пам'яттю» глядача, стимулюючи активну його роботу із усвідомлення й оцінки творів, з урахуванням знання-пам'яті і в архітектурі — зодчі Іль-де-Франсу у ХІІ ст. вважали за свій обов'язок наслідувати типу церкви Сен-Дені — ідейного центру королівської влади

¹ Ці поняття узяті в лапки, оскільки мають інше навантаження, ніж уживані без лапок. Під «примітивністю» та «фольклорністю» тут розуміємо не форми культури певного щабля її розвитку, а розташування певних первісних форм архітектурного буття у свідомості людини, яка приречена мешкати серед архітектурних форм як власне мешканець, а не тільки як рефлектант цих форм.

й святилища головного патрона Франції; розповсюдження певного типу церковної споруди носило зображувальний та репрезентативний сенс; собор північнофранцузького зразка отримав у Європі значення певного іконографічного типу й виникав там, де влаштовувалася церковна метрополія у союзі з королівською владою. Аналогічним був взірець цегляного стилю для «примітивної» ситуації замовника кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Різниця між архітектурознавчим і не-архітектурознавчим знанням про архітектуру спостерігається сучасною типологією художнього сприйняття взагалі, яке рідко коли «заряджене» архітектурознавчим узагальненням, скоріше — художнім. У той же час не-архітектурознавче знання про архітектуру, яке виконує функцію утворення суспільної атмосфери, своєрідної аури архітектурної творчості та сприйняття архітектурних творів, може співпадати у певному аспекті з архітектурознавством, яке володіє іще й особливою функцією нормативної систематизації — узагальненням архітектурного досвіду, що можна спостерігати, скажімо, в умовах пізньоантичної освіченості, за доби класицизму. Ці історичні аналогії вказують передовсім на те, що функції звичайного, такого, який не претендує на наукову значущість, знання про архітектуру та архітектурознавство є різними. Функція перших — передовсім практична. Знання про архітектуру становлять *цільовий елемент* у художній діяльності, виконуючи роль моделей та установок як у процесі створення, так і у процесі споживання творів. Функція других не обмежується такою практичністю. Як і будь-яка наука, архітектурознавство націлене на *теоретичне віддзеркалення* свого предмету, тобто на віддзеркалення, яке звільнене від одних лише часових практичних залежностей і тому сприймає його, по-перше, у цілісності і, по-друге, у сутнісних закономірностях.

Що значить для архітектурознавства сприйняти (себто сконструювати, узагальнити) свій предмет у цілісному вигляді? Це значить аналізувати архітектуру не як звичайний «осадок» артефакту на «дно» історичного річища, яким протікає його життя у свідомості суспільства, а розкрити її як процес самого цього життя, котрий вбирає у себе й суспільні знання про архітектуру. Власне, цим і займалося нормативне архітектурознавство, тільки-но виникнувши у взаємодії з архітектурним професіоналізмом.

Сучасне культурологічне архітектурознавство досягає цілісного охоплення свого предмету не на шляху нормативної систематизації (час типології, здається, уже відходить у минуле) — ґрунт для них зник й у творах, і в опосередкованому житті цих творів *знанні* про архітектуру.

За теперішнього часу є суттєво важливим інший шлях: виявлення закономірностей, які просякають історичне життя архітектурної творчості (як специфічного виду творчості) і сприйняття (як специфічного типу сприйняття).

Однак, на жаль, у силу інерції самої традиції архітектурознавство все ще тягнеться до типу синхронної систематики, до переліків жанрів, стилів, технік з описом правил, які їх конституують. Виявлення суттєвих закономірностей архітектури як процесу вимагає не лише *синхронної*, але й *діахронної* спрямованості. Йдеться навіть не просто про необхідність для сучасного архітектурознавства бути цілком історичним, охоплювати матеріал архітектури в його історичній висвітленості. Йдеться про часову точку зору на кожне досліджуване явище і навіть запровадження часового підходу «вглибину» цього явища. Чи то твір, стиль або епоха, — всі ці художні явища різних щаблів можна теоретично відтворити лише з точки зору на них як на *діахронію діалогу*, який ведеться між автором та користувачем. При цьому всі учасники діалогу є не лише «функції» твору (стилю, епохи), а є самодостатніми величинами, «функцією» співвіднесення яких стає сам художній твір (стиль, епоха) як дійсна художня подія, як реальне буття архітектури. Аби цілісно й суттєво узагальнити закони архітектурної творчості, науку про неї, слід уявляти й історичні та загальнокультурні закони, яким підпорядковувалося й підпорядковується зараз побутування архітектури у різні епохи і які проявляються в усвідомленні архітектури людиною (включаючи і самих науковців). Маємо констатувати, що тепер архітектурознавство ще не досягло цієї обмежуючої специфікації: досі більш типовими є аналізи, обмежені рамками ізольованих від історичного контексту текстів, або праці, побудовані за схемою «біографія майстра плюс коментар до тексту». Можливо, недостатнє розуміння методологічної сучасності праць «контекстного» плану створює ілюзію приналежності до архітектурознавства будь-якого роду теоретичного «валу», а також і «завалів» на шляху до дійсного рішення культурологічним архітектурознавством його фундаментальних задач.

Органічною потребою архітектурознавчої побудови в естетичному обґрунтуванні пояснюється певна «синхронність» розвитку архітектурознавчих та естетичних ідей. Зі сказаного витікає: якість фундаментальності мають ті архітектурознавчі проблеми, які, з одного боку, виступають як специфікація загальноестетичних проблем, а з другого боку, — допомагають їх вирішенню. Такими є проблеми історичних закономірностей розвитку архітектури, системи соціальних функцій, які виконуються архітектурою у різні епохи соціокультурного процесу, проблеми «мовної» (семіотичної, семантичної) структури того або іншого функціонального типу творів архітектури, проблеми творчого методу та стилю, художнього напрямку (раціоналізм, романтизм; класицизм, модерн), історичного життя твору тощо. Інакше кажучи, і в історичному, і в логічному аспектах фундаментальними є ті проблеми, якими охоплюють закономірності архітектури у цілому.

Але, як відомо, безпередумовного знання не існує. У пізнанні не можна

починати «від яйця». Оскільки не існує «методу» починати пізнання спочатку, воно завжди триває, спираючись на вже існуючі дані. Так, архітектурознавство зароджується як нормативна «рефлексія про себе» архітектурного процесу, тобто як *описання* того, що робить і що має робити архітектор, звертаючись до того або іншого твору, як він поводить себе у тій або іншій ситуації, як він робить те, що робить.

Архітектурознавство за генезисом є описовим зліпком з архітектурної практики. Однак, чим *ширшим* стає історичний горизонт описання, тим більше значення отримує пояснювальна функція науки про архітектуру.

Моделі й категорії пояснень будуються усе більше універсально, і через те усе далі відстають від конкретних понять описання того або іншого явища. В абстрактних категоріях пояснення, точніше в їх історичному ланцюжку, віддзеркалюється самий процес накопичення архітектурною наукою спостережень та описань, а, звідти, й до певної міри, й процес розвитку архітектури. Фундаментальність проблематики становить фундаментальне архітектурознавче дослідження лише в тому випадку, якщо це дослідження спирається на підвалини архітектурознавчої традиції. Цей взаємозв'язок є оборотним: істинно фундаментальний характер має проблематика, що студіюється з позицій, укорінених у традиції якоїсь-то окремої галузі архітектурознавства (історія архітектури, типологія, ландшафтна архітектура, містобудування). Адже саме ця традиція завдає й саме підпорядкування проблем, які наявні на сьогоднішній день, виокремлюючи в особливу галузь ті, рішення яких створює можливість висвітленого тлумачення у сфері часткових досліджень. Таким чином, архітектурознавча традиція відшаровує в область постійного дискутування проблеми видової (типологічної, стилістичної, жанрової) специфіки того або іншого архітектурного явища, надаючи їм характер фундаментальних проблем.

Тому поняття і роль певної концепції, структурованого авторського погляду саме в архітектурознавстві є важливим. Основним завданням такої концепції є — якнайкраще передати зміст, значення предмету пізнання та позиції щодо нього суб'єкту пізнання. Архітектурознавство як особлива галузь наукової діяльності включає, відповідно, такі елементи: суб'єкт (людина) діяльності з усіма її ментальними рисами — засоби діяльності (метод, концепція) — предмет діяльності (явища архітектури) — наслідок діяльності (текст) (*схема I.V*). Але історія як «культура пам'яті» (за виразом А. В. Стародубцевої) не є рецепт для сьогоденної діяльності. Вона є чинником діяльності тоді, коли збігається з інтересами суб'єктів діяльності і трансформується в їхньому концептуальному баченні і минулого, і сьогодення, і майбутнього. «Сліпе наслідування історичної пам'яті, — зазначав В. А. Рижко, — неминуче перетворюється на фарс, комедію чи водевіль, де, крім костюмів минулого та самозаспокоєння,



I.V. Структура діяльності в архітектурознавстві

нічого путнього не буде. Це залюбки сприймається у театрі, але життя — не театр, а крокування у майбутнє. Воно хоча і базується на минулому, але має розв'язувати усі вузли сьогоднішніми руками та розумом» [Рижко 1995, с. 129]. Як показує сучасна архітектурна практика Києва та інших міст України, Росії та інших країн колишнього СРСР, саме сліпе наслідування історичної пам'яті призводить до конфлікту між історією та сучасністю з усіма його ознаками і фарсу, і комедії, і водевілю. Тут є важливою і нагальною наукова модель співіснування історії та сьогодення, причому не в абстрактних, ізольованих від життя формах, а саме в формах архітектури, у формах віддзеркалення сучасного в формах реальності. Модель, яка є відбиттям теорії у предметних утвореннях, — своєрідне переведення теоретичних понять у відповідні емпірично спостережувані витвори, у даному випадку, — в архітектурні твори. Саме тоді, коли самий суб'єкт пізнання та його діяльність зрозумілі в їх соціально-культурній та історичній зумовленості, коли визначено, що предметно-практична та пізнавальна діяльність суб'єкта опосередковані відношенням одного суб'єкта до інших суб'єктів, тоді можна говорити про реальний, а не про абстрактний процес пізнання. Звідси виникає ще одна сторона дослідження: *історіографічна*.

Зазвичай історіографію як основу історичного знання протиставляють наукам природничого циклу, або, виходячи з її гносеологічних характеристик, ототожнюють з іншими формами наукового пізнання. Адже при цьому часто лишається поза увагою, що історична свідомість сама по собі є історичним явищем, але такою формою цієї свідомості, в якій сформульовані уявлення про історичну свідомість зіставляються з реальними пізнавальними ситуаціями, в яких опиняється історик, шукаючи знання про минуле. Будь-яка архітектурна сучасність, маючи певний художній потенціал, реалізує його лише у майбутньому, перетворюючись після цього на своє художнє минуле. Це не лише наочні

об'єкти (будівлі, споруди, комплекси — для історика архітектури; картини, скульптури, ескізи — для історика мистецтва) або тексти про них, але й такі текстові матеріали, в яких зафіксовано результати усвідомлення попереднім істориком рішення його професійних задач. Тепер історики виходять за межі цих задач: вони не лише описують, але й реконструюють минуле, не лише збирають матеріал, але й розмірковують про те, як і навіщо вони це роблять.

Звідси можна запропонувати такий поділ відповіді на запитання маленького хлопчика у трактаті М. Блока «Апологія історії» [Блок 1973, с. 7]. Запитання «що таке історія?» відсилає нас в область гносеологічного ладу історіографічного дослідження, організації його і т. ін. Запитання «для чого потрібна історія?» звернене до особливостей функціонування історичного знання в культурі, у суспільстві. — *Що таке історія архітектури? Це система знань про хід архітектурного процесу. Навіщо потрібна історія архітектури? Для того, щоб знати, яким чином архітектурний процес здійснюється у просторі і часі.*

На сьогоднішньому етапі розвитку історії архітектури найбільш гостро стоїть таке, скоріше за все, методичне питання: як на основі матеріалу, котрий є у розпорядженні історика (джерела), судити (на впадаючи у суб'єктивізм) про масштаби, а також про будь-які інші параметри того архітектурного явища минулого, що нас цікавить? Себто питання про ґрунтовність висновків, які, будучи опосередкованими історичними джерелами, перетворюються на проблему пізнавальності історичного минулого, а звідти, — і достовірності історичного знання взагалі. Тому слід передовсім звернути увагу на саму методологію історичного дослідження у галузі архітектури та зв'язок методології з історичним пізнанням.

Методологію історичного дослідження розглядають або як чисту сферу, яка включає в себе декілька шаблів (базуючись на «філософській методології»), або як спеціалізовану форму знання, що емансипувалася від філософії. Також «методологічну діяльність» вважають тотожною усій сукупності форм пізнання, які опосередковують розв'язання практичних задач. Сама наука в такому випадку уявляється лише шаром або елементом глобальної системи методологічної діяльності. Живим прикладом цього у царині архітектури може стати містобудівна діяльність, яка у своїх найвищих, тобто політико-економічних, проявах перетворюється власне на методологічну діяльність.

Методологію історії архітектури можна завдавати двома шляхами. По-перше, під методологією можна розуміти сукупність прийомів та методів дослідження, по-друге, її можна вважати вченням про метод. Отже, з одного боку може йтись про якісь фрагменти системи наукового пізнання архітектури минулого, які виконують у ній певні функції, з другого боку, — про спеціалізо-



I.VI. Структура історичного пізнання в архітектурі

ване студіювання цих фрагментів, а отже, про систему, яка не співпадає з попередньою. Ці два підходи можна кваліфікувати або як контекст «експлуатації» деякої данини, або як контекст її пізнання, в якому акценти першого контексту часом виявляються несуттєвими. Ця двозначність є віддзеркаленням різних сторін одного явища: одну сторону можна назвати внутрішньою, другу — зовнішньою. І в тому, і в іншому випадках ми маємо справу з самостійною сутністю архітектури.

Звертаючись до аналізу будови історичного пізнання в архітектурі (схема I.VI), методологічна рефлексія не може не торкатися того, що саме презентує собою *історія як наукова дисципліна*. Ці напрями взаємопов'язані один з одним. Предмет історіографії трактується дослідниками по-різному, але тут вдається виокремити три лінії. Найчастіше в історії архітектури мають бачити таку науку, яка викриває певні історичні закономірності — соціально-економічні чинники містобудівного розвитку, розвиток конструкцій, стилістичних напрямів, вплив творчості майстрів на розвиток цих напрямів і т. ін. З іншого боку, пізнавальна діяльність історика переслідує мету відтворення у часовій послідовності певних явищ в їх взаємопов'язаній цілісності (архітектура, мистецтво, література, культура та соціально-економічні засади взагалі). Згідно з третьою лінією задача історії архітектури полягає в тому, щоб репрезентувати нам процес історичного розвитку та процесів суспільно-культурного життя або окремих його сторін як взаємозв'язаний, причинно детермінований та закономірний процес у його конкретному розмаїтті, що зумовлений появою тих або інших архітектурних форм. У цьому, останньому, смислі проблемою стає співвідношення архітектурної історіографії з комплексом наук (соціологією, психологією, політичною економією, мистецтвом тощо): знання про закони соціальної реальності, які формуються у рамках цих наук, використовується істориком для розв'язання власних задач, через що архітектурна історіографія перетворюється на прикладну науку — прикладну демографію, прикладну со-

ціологію та ін. Це зумовлено і власною природою архітектури як широкого соціального явища, і ставленням історика архітектури до свого предмету, який він розглядає, як це було до сьогоднішнього дня, — як вид мистецтва.

М. Блок зауважував: «Іноді кажуть, “історія — наука про минуле”. На мій погляд, це неправильно. Оскільки, по-перше, сама думка, що минуле як таке здібне бути об'єктом науки, є абсурдною. Як можна, без попереднього відсіювання, зробити предметом раціонального пізнання феномени, які мають поміж собою лише те загальне, що вони не сучасні нам? Так само чи можна уваяти собі всезагальну науку про всесвіт у його теперішньому стані?.. Там, де не можна підрахувати, дуже важливо нав'язати. Між виразом реальностей світу фізичного й виразом реальностей людського духу — контраст у цілому такий самий, як між роботою фрезерувальника й роботою майстра, який виготовляє лютні: обидва працюють з точністю до міліметра, але фрезерувальник користується механічними вимірвальними інструментами, а музичний майстер керується передовсім чутливістю свого вуха та пальців. Нічого доречного не вийшло б, якщо б фрезерувальник застосовував емпіричний метод музичного майстра, а той намагався б наслідувати фрезерувальнику. Але хто стане відкидати, що, подібно до чутливості пальців, є чутливість слова?» [Блок 1973, с. 17, 19].

М. Блок вважає, що історія — це наука про людей. Але «це ще дуже розпливчато. Слід додати: “про людей у часі”. Історик не лише розмірковує про “людське”. Середовище, в якому його думка природно рухається, — це категорія тривалості» [Блок 1973, с. 19]. Спільність феноменів, які відносяться до предмету історіографії (зокрема архітектурної) є такою, яка полягає в їхній приналежності до розряду продуктів реконструктивної діяльності свідомості історика.

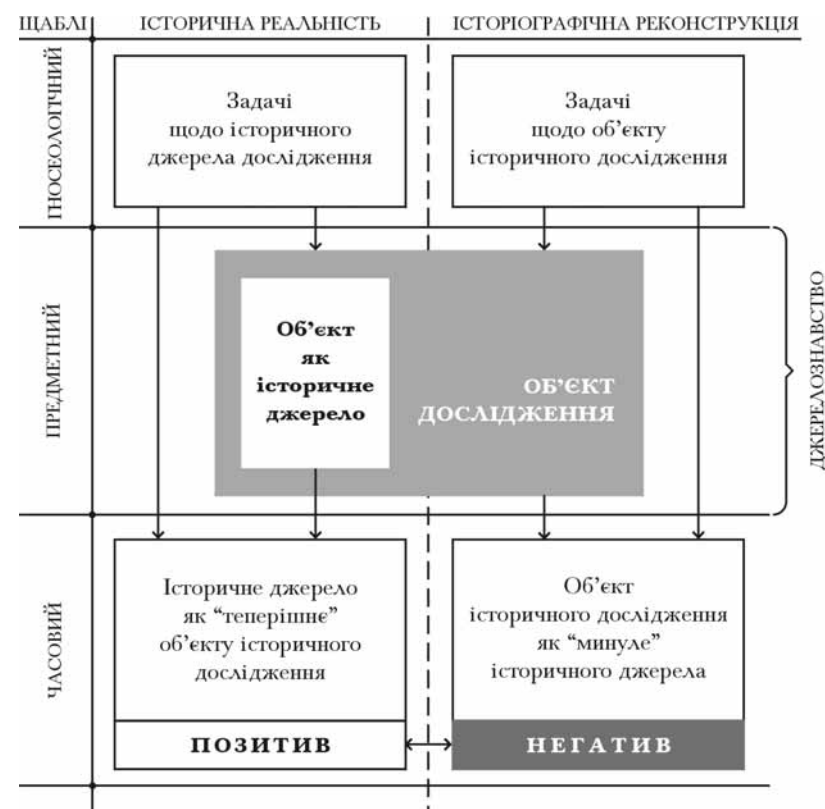
Зрозуміло: аби виконати відбір матеріалу для свого дослідження, історик мусить реконструювати минуле хоча б побіжно. Ознакою, яка робить той або інший об'єкт надбанням історика архітектури, є укоріненість цього об'єкта у минулому. Якість ретроспективності такого об'єкта становить особливість саме історичного пізнання, і тому історик завжди оперує матеріалом, пов'язаним з системою історичної пам'яті, продуктами історичної реконструкції.

Мета історико-архітектурного дослідження, таким чином, може мати дві сторони, досягатися за допомогою двох методів. Перший метод полягає в тому, що картина минулого створюється за такими гносеологічними орієнтаціями, в рамках якої вона навіть не може вважатися науковою: історик відтворює минулі архітектурні явища так, як їх міг би сприймати сучасник цих подій, і фіксує у вигляді розповіді («чутливого слова», як висловився М. Блок). У такому вигляді історія існувала до XIX ст., доти, доки історіографія не почала перетворюватися на галузь духовного виробництва. Саме тоді зароджується інший метод, заснований на чиннику адекватності між реальними подіями ми-

нулого та їх реконструкцією істориком: вже не йдеться про реконструкцію обличчя минулих подій, минуле не реконструюється, а критично студіюється на основі тих теоретичних моделей, які виробляються поза науки «історія», — соціологією, демографією, економічними науками, мистецтвознавством. Відображення подій минулого у предметі історіографії цього типу навіть втрачає риси і якості наочності, з цікавого «історичного» роману перетворюючись на досить сухий науковий трактат.

Як зараз не дивно, саме К. Марксом, — посилання на праці якого та взагалі згадка про якого тепер чомусь перетворились на ознаку поганого смаку, — було вироблено такий метод дослідження суспільства, який дозволяє розуміти суспільство як цілісний історичний організм. І наскільки нецікавим у белетристичному жанрі може бути виклад основ анатомії будь-якого організму, саме настільки характерним є сучасний стан історії, у тому числі й історії архітектури. Ми далекі від думки користуватися таким, що протягом десятиліть набив оскому, методом марксистського аналізу явищ історії (зокрема, історії архітектури), оперувати поняттями «базис та надбудова», «суспільно-економічна формація», «засіб виробництва» тощо, але ж не можемо зовсім відкинути те позитивне, що в рамках цього методу було вироблено. До цього, скажімо, відноситься раціональність тлумачення історичних (в тому числі і художніх, і архітектурних) подій, їхня зумовленість самим розвитком суспільства та його форм. Саме К. Маркс показав той цікавий шлях, який дозволяє застосувати до вивчення «діяльності людини, яка переслідує свої цілі», загальнонаукові норми та ідеали пізнання. Йдеться про суспільство та його форми. Адже архітектура є формою суспільного буття, а мистецтво — формою суспільної свідомості! У перетині з методами аналізу форм самого духу архітектури (що розглянуто вище), раціоналістичний підхід до цих форм дає цікаві результати, споріднюючи «чутливе слово» з науковим поняттям.

Об'єкт минулого — людське минуле в матеріальних формах його прояву — не можна спостерігати безпосередньо. Між суб'єктом та об'єктом дослідження стоїть історичне джерело, яке, з одного боку, є безпосереднім об'єктом пізнання історика архітектури, а з другого боку, — своєрідною формою віддзеркалення об'єктивності минулого, суб'єктивного тією мірою, якою будь-яке джерело є продукт людської діяльності. Серед різного роду історичних джерел архітектурна форма як особливий продукт людської художньо-конструктивної діяльності репрезентує такий тип історичного джерела, який свідчить одразу про низку чинників, які її породили і зробили такою, якою вона є. Архітектурна форма як історичне джерело свідчить водночас про художні, мистецькі уподобання доби, про замовника й виконавця, про ужитковий устрій мешканців, про їхній матеріальний статок і соціальний статус, про розвиток конст-



I.VII. Взаємовідношення емпіричних об'єктів до суб'єктивно досліджуваної історичної дійсності

рукцій та будівельних матеріалів і т. ін. Тобто архітектурна форма красномовно розповідає про те, що з інших історичних джерел історик мусив із значними зусиллями вичитувати, реконструюючи смисли та викриваючи сутність джерела. Звідси — матеріал будь-якої пам'ятки архітектури слід зробити придатним для оперування, тобто включити його і в систему зв'язків та відносин з минулою дійсністю, і в систему зв'язків самого історико-архітектурного дослідження, і в систему сучасного дослідникові функціонування. Власне, у цьому сенсі науковець не розглядає пам'ятку архітектури як джерело, а бачить у ній самостійне явище минулого. Цей стан можна ілюструвати у вигляді моделі (схема I.VII).

Перед тим, як перейти до висновків щодо сказаного вище, звернемося до висловленої вище дилеми *знання* про архітектуру та *знання про архітектуру*, яка мусить бути знятою в *архітектурознавстві*. Встановлено, що, з одного боку, у *знаннях* про архітектуру настільки превалює суб'єктивний момент, що вони не можуть кваліфікуватися як знання наукові. З другого боку, у *знаннях* про архітектуру може настільки превалювати момент «точності», що вони вже не можуть мати відношення до самої архітектури. Обидва випадки у порівнянні з архітектурознавством, яке об'єктивує саме співвідношення суб'єктивного розуміння та архітектури як предметно-об'єктного факту, є випадками повсякденної свідомості, що властиве мистецтву, — а не випадками повсякденного буття, що властиве архітектурі. Загальна ознака повсякденної свідомості — несистематичність знання — є водночас й певною розділовою межею між повсякденною та науковою свідомістю. Так, скажімо, однобічний захват або, навпаки, нехтування значущості будь-якого архітектурного явища у критичному відзиві, які спираються виключно на смакові переваги критика, є можливим як раз з тієї причини, що критик у такому випадку не будує як обґрунтування власної оцінки систематичної картини архітектурного процесу, в якій твір, що ним розглядається, посідає певне місце (або будує таку картину викривлено, фрагментарно, створюючи лише видимість обґрунтування своєї оцінки). З таким рівнем критичного аналізу ми щодня стикаємося на шпальтах київських газет. Але не можна сказати, що раніше цей процес був дещо іншим (наприклад, статті Г. К. Лукомського [Лукомский 1911а; 1911б; 1911в; 1912; 1912–1914; 1913а; 1913б], на яких зупинимся нижче).

Суворо кажучи, мова має йти не про *знання*, а про *свідомість*, про *історичну* свідомість, оскільки у суспільній свідомості існує цілий комплекс взаємозв'язаних форм або структур, і лише одна з них — історичне знання як таке. Як мистецтво не зводиться до естетики й мистецтвознавства, так й історична свідомість не вичерпується формами історіографії. Історична свідомість, на відміну від суспільної свідомості, є носієм комплексу уявлень, які можна висловити поняттям *історичний час*. Історична свідомість знаходиться на одній осі з політичною (влада), правовою (закон) й моральною (зло, добро, совість) формами свідомості. Соціально-історичний час, який, як ми розуміємо, не вимірюється годинником, визначає характер сприйняття та інтерпретації природних ритмів, що становлять основу фізичних вимірів часу; історичний час є належний певному суспільству засіб (норма) інтерпретації подій у категоріях минулого, теперішнього та майбутнього. Історичний час є проявом об'єктивних параметрів суспільного розвитку, виражає послідовність, повторюваність, ритм і темп соціальних процесів, в тому числі й архітектурного процесу як особливої форми буття. Звідси випливає, що історіографію не слід розгля-

дати як абстрактну пізнавальну форму, що призвана задовольнити природну допитливість людини; що історична свідомість це відносно самостійна область культури, яка забезпечує наслідування та спрямованість людської культури, характер її динаміки.

Отже, критерій, який відрізняє архітектурознавство від широкої сфери знання про архітектуру, міститься в його системності — риса, яка є невід'ємною від наукового знання у будь-якій області. Специфіка предмета, який студіюється наукою про архітектуру, накладає додаткове обмеження: *системність*, яка органічно виростає з самого предмету архітектурознавства, з архітектурознавчої традиції як живого джерела й сучасного системоутворюючого чинника при вивченні архітектурних явищ.

Таким чином, підсумовуючи викладене, маємо зазначити, що предметом історії архітектури на сучасному етапі її розвитку є ті форми реалізації історичної свідомості минулих часів, які репрезентовані досліднику в культурних явищах самої архітектури як особливого типу суспільного буття, а також рівною мірою — формами живопису, скульптури, графіки, художньої, наукової та критичної літератури, поліграфії, декоративно-ужиткового мистецтва та інших галузей людської діяльності в їх ментальній взаємодії на певному історичному відрізку (на певному етапі).

У наступних розділах роботи спробуємо репрезентувати і довести ефективність такого методологічного підходу, що враховує як соціальну зумовленість архітектурної творчості, яка виджерелюється з якнайматеріальнішої основи — природи людини, — так і відносну самостійність архітектурної діяльності, — самостійність у тих рамках і масштабах, яку несе один з найважливіших чинників архітектурного життя: *соціальне буття*. Оскільки, врешті-решт, кожне минуле і виступає цілісністю конкретно-історичного прошарку, до якої входять також мистецтво і література. *Архітектурне минуле завжди побутує тільки як номінальна можливість, оскільки в одному історичному моменті всі її художні ресурси не знаходять остаточного втілення як предмети загальноестетичного діяння.*

Культурологічний підхід до історії архітектури Києва XIX — початку XX століття. Після розгляду питань природи архітектури, статусу історика архітектури та місця історико-архітектурної реальності у системі історії, предмету історико-архітектурної науки, взаємовідношення історичного пізнання та історичної свідомості в архітектурознавстві, з метою предметного наближення до проблем власне архітектури Києва на зламі XIX–XX ст., слід звернути увагу на природу культурологічного підходу на відміну від описово-перелічувального, який склався у вітчизняному архітектурознавстві протягом останньої сотні років¹.

Саме культурологія останнім часом почала складатися у специфічну гаульз науки, для якої характерними є виокремлення предметних організаційних форм культури, в яких раніше царювали «чисті» історики, філософи, філологи, етнографи, соціологи та мистецтвознавці; почала перетворюватися на особливу предметну область зі своїми методами дослідження та методологічними границями. Орієнтації внутрішньої організації культурології стали можливими завдяки багатоаспектній обробці предметного поля культури в її конкретних проявах. На сучасному науковому терені культурологія — дисципліна з новими засобами репрезентації тієї або іншої ситуації та показом механізмів, завдяки яким ця ситуація виникла, сформувалася та функціонує (функціонувала). Головною особливістю сучасної культурології є певний динамізм, завдяки якому той або інший феномен (явище) може бути репрезентований у перебігу як форм подолання ситуації, так і форм наслідування їй, котрі діють завдяки певним культурним же механізмам (традиція). Як дослідження цих механізмів, так і дослідження наслідків діяльності цих механізмів і становить предметне поле сучасної культурології.

Стосовно архітектури саме культурологічний аспект слід вважати найбільш цікавим й малодослідженим як з точки зору «механізму» утворення тієї або іншої архітектурної форми, так і з точки зору наслідків функціонування цього механізму у просторі, часі, у свідомості та самій повсякденній діяльності людини. Себто культурологічний підхід в архітектурознавстві дозволяє спостерігати й досліджувати не лише результати певних соціально-економічних або художніх процесів, але й самі ці процеси в їх розвитку, взаємовиключеності тенденцій або взаємозумовленості просторових і часових дій. З цих позицій ми маємо намір окреслити головні риси культурологічного підходу до дослідження та ментальної реконструкції архітектури Києва зламу XIX–XX ст., оскільки основним емпіричним матеріалом цієї студії є архітектура Києва 1890–1910-х, узятя в аспекті зміни засобів її уявлення, форм організації, засобів здійснення діяльності та режиму впливів архітектури на не-архітектуру, і навпаки. Остання позиція вимагає визнати, що саме *конфлікт* між старим та новим, між традиційним і новаційним є двигуном розвитку та механізмом становлення тих чи інших форм культури. Одним з перших думку, що *культура є засобом зняття конфліктів*, висловив І. Кант, який вважав, що антагонізм між людським прагненням до уособлення та самостійності й необхідністю гуртового життя поро-

(До стор. 63) ¹ Однією з перших на необхідність дослідження закономірностей розвитку російської архітектури 1830–1910-х як цілісного явища у контексті одночасних художньої культури, суспільних поглядів, філософії та естетики звернула увагу Є. І. Кириченко [Кириченко 1977; 1978; 1982; 1989].

джує культуру як вимушену форму розвитку практичних принципів згоди у житті. Наслідком цього є поява інститутів права, моралі та ін. Слід додати ще інститут архітектури як надзвичайно чутливу до соціальних змін форму організації суспільства: форму уособлення людини, форму її гуртожитку. Як ми показали вище, наслідком цього є також і історична свідомість. А оскільки за допомогою насамперед архітектурних форм може бути досягнута рівновага між прагненням до уособлення та необхідністю гуртожитку, то *архітектурна культура* є тим чинником, завдяки якому культура взагалі висловлює себе у просторі матеріальним чином і фіксує на території міст і селищ якнайякравіші форми виразу самої себе. Слідом за нею йдуть мистецтво і література.

Звідси очевидно, що кожна зумовлена певними чинниками епоха в історії культури саме тому є виокремленою епохою зі своїми досить чіткими ознаками, що вона базується на засадах певної *організації* духовних та матеріальних уявлень людини про навколишній світ і оперує уявленнями про певний канон (і духовний, і матеріальний) такої організації. Зокрема, архітектурна форма є і процес, і результат організаційної діяльності суспільства щодо створення умов для свого комфортного помешкання.

Скажімо, стосовно історичного розвитку архітектури можна виокремити такі певні структурні канонічні ознаки. Ідея людини-героя була провідною ідеєю форм (і образів) ордерної системи грецького доричного храму так само, як і його скульптурних прикрас; людська міра в архітектурі, архітектурно-тектонічне розуміння скульптури були найсуттєвішими рисами еллінського мистецького синтезу. Аскетична ідея подолання плоті заради спасіння душі є провідною ідеєю візантійського мистецтва й архітектури (у тринальних базиліках, хрестово-банних планах церков й навіть числі куполів чітко проведено образ троїстості божества, зняряддя тілесної муки Христової, числа ран Христа або кількості апостолів). А от динамічний образ цілого, декоративність ілюзорної архітектури й ілюзорність декоративного живопису, що розвиваються у залежності від релігійного світогляду XVI–XVII ст., — головні риси барокового мистецтва і архітектури, і т. ін.

Так, для того, хто організує культурне життя (суспільство, майстер), культура репрезентована як цикл штучних впливів, розгортання вихідних конфліктів між традицією та досвідом¹, реалізації культурних проєктів і програм.

Отже, культура є місцем створення, передачі, актуалізації значень

¹ Власне кажучи, — між традицією та новацією, оскільки відкритий творчий досвід саме у рамках традиції породжує новаційні риси, або розвиваючи традицію, або уникаючи її. Стосовно нашої теми такою фігурою для Києва 1880-х була велетенська мистецька постать М. О. Врубеля (див. докладніше нижче).

та смислів в їх розрізненості та взаємовідношенні; архітектура як культурна форма — є місце створення нових архітектурних форм завдяки виникненню нових форм прояву людського життя, спілкування та розваг, передачі нових функціональних значень цих форм, актуалізація тих значень і смислів, завдяки яким архітектурна форма і віддзеркалює певний етап розвитку культури.

Тому поняття канону як системи стилістичних та іконографічних норм, яка була властива певній культурній епосі, є чи не найголовнішим для з'ясування місця архітектури кінця XIX — початку XX ст. серед духовної практики тодішньої людини, якщо ми дійсно стоїмо на позиції *єдності форм культури* в ту або іншу епоху. Іншого підходу зараз вже бути не може, оскільки розвиток території будь-якого міста (і Києва в тому числі) може розвиватися на таких засадах, які, виступаючи як новація, як «нове будівництво», все одно можуть розглядатись як захід реконструкції вже існуючого, історично складеного міського середовища. Будь-яке нове містобудівне утворення в сучасному місті методологічно й методично є явищем реконструктивним, — себто наслідує традицію, — а не лише новаційним.

Якщо ми звернемо увагу на досягнення мистецтва і архітектури кінця XIX — початку XX ст., які вважалися «новими», то мусимо погодитись, що ці досягнення далеко не користувалися тим яскравим впливом на сучасників, яке складає відмінну рису, скажімо, давнього мистецтва (Греція, Рим, Візантія). Не слід відкидати, що й на зламі XIX–XX ст. було створено багато чудових художніх творів, і що у живопису майстри досягли такої довершеності (можна навести низку імен), про яке, можливо, греки не мали й мріяти. Але тим більше вражає у тій добі відсутність інтересу до розвитку мистецтва не лише у найнижчих, але й у середніх, а часто навіть і у найвищих шарах суспільства. Кому це твердження буде уявлятися невірним, нехай подивиться на житлові міські будинки кінця XIX ст. Більш за все вражає в них не відсутність індивідуальності¹, а відсутність яко-

¹ Такі споруди, які зводив, скажімо, В. М. Николаєв, міг зводити будь-який інших архітектор, і особливої індивідуальності в цьому також не було би; а от «будинки Городецького» міг звести лише В. В. Городецький. Тобто індивідуальність майстра ставала однією з форм уособлення його твору: якщо твір був непересічним, автор теж між вважатися особою непересічною, на нього рівнялися (або заперечували) інші митці, що й надавало самому творові рис індивідуальності. Якщо твір автора був «рядовим» (тобто не в смислі «рядової забудови» як прийому), то й ставлення до нього було «рядовим». Переважання на київських вулицях таких «рядових» будівель, навіть створених людьми з іменами, робить його до певної міри провінційним містом. М. С. Петровський у нещодавньому дослідженні про творчість М. Булгакова поставив питання: чи був Київ провінцією? «На нього не відповісти ані посиленням на адміністративний поділ, ані нагадуванням про славне історичне минуле або кількість

гось сталого канону, — саме те, чим відрізнялися архітектурні (та мистецькі) уподобання ранішніх епох.

Спробуємо пояснити. Пересічний користувач архітектурних і художніх форм передусім цікавиться не засобом зображення будь-якого предмету або втіленням процесу, не більшою або меншою вправністю митця або архітектора, а у першу чергу самим предметом зображення. Покажіть, наприклад, простій людині скульптуру «Давид» Мікеланджело: він на неї й не позирне, а якщо й позирне, то лише похитає головою, і наше захоплення буде йому незрозумілим та смішним; а невдалою в художньому відношенні іконою Божої Матері він, може статися, буде милуватись довго, оскільки вона має іншу природу.

Цей інтерес до зображення через зображений предмет і є першою сходинкою у розвиткові чисто художнього, мистецького інтересу; він має в собі зародок художнього відчуття, але ще не є самий по собі художнім відчуттям. *Розвинути пересічних користувачів мистецьких форм, довести їх до того, щоб вони, дивлячись на будь-яке зображення, милувалися не предметом, а майстерністю митця*, — ось висока мета, що була з давніх-давен поставлена перед мистецтвом. Досягти цієї мети можна не силоміць, не через тлумачення абстрактних понять — пересічний користувач їх не зрозуміє, — а поступово й уміло розвиваючи в цьому користувачеві зародки художнього відчуття так, щоб він і не помічав зовнішнього впливу. Це складна соціальна, але культурологічно важлива задача. Особливо ж слід уникати усього, що могло б збентежити цього користувача й знищити викликаний в нього предметом зображення інтерес¹. Але цього зуміли уникнути грецькі художники, і зрозумівши, виробили канон. Виконуючи кожне зображення якогось бога схожим на вже існуюче, вони привчали народ впізнавати його не за написом на п'єдесталі, не за зовнішніми ознаками, а за жестом і рисам обличчя. Канон справив виключно позитивний вплив на розвиток грецького мистецтва. Цього не можна сказати про східне мистецтво. Чого це єгипетське мистецтво заціпеніло у своїх без-

та якість бібліотек і фабрик, театрів і монастирів, видавництв і навчальних закладів, елеваторів і церков. Тут на перший план виходить самовідчуття людини, яка мешкає у цьому просторі. Усе інше годиться для перевірки — чи нема у цьому самовідчутті чванькуватості або ж принизливості» [Петровський 2001, с. 12].

¹ Скажімо, якщо показати простій людині зображення св. Петра з короткою сивою бородою, таким самим волоссям та лагідним виразом обличчя, він запам'ятає, що саме так св. Петра і слід зображувати, та й на інших картинах за цими ознаками стане впізнавати цього апостола. Адже якщо показати цій людині зображення св. Петра з довгою бородою, довгим волоссям та суворими рисами обличчя, людина збентежиться й скаже, що одна з двох картин (а, може, і обидві) «брешуть»: мовляв, св. Петро виглядав інакше. З цього саме часу в нього інтерес і зникає.

життєвих формах? Чого вигадливі твори ассирійців не дивлячись на свою фантастичність уявляються європейцю настільки нудними? Чого, нарешті, японські художники так і не «навчилися» адекватно зображати людське тіло? Невже причина тому — надзвичайна життєвість та творча міць грецького народу, й, мабуть, нестаток цих чеснот у народів Сходу? Справа в іншому — природа канону у Європі та на Сході є різними. Грецький митець вмів по своєму вільно діяти у своєму щільно визначеному середовищі, він не обмежувався відтворенням переданого канону, як це робили східні митці. — Лишаючи у каноні освячені століттями риси, грецький митець розвивав і трохи змінював його, виказуючи при цьому власне уміння, власну душу. Його твори завжди будуть нести на собі відбиток його індивідуальності; у творах східного митця є помітним вплив школи та наснага художника, але окрім цього мало що інше.

Чи опинився канон корисним або шкідливим для давнього мистецтва — питання другорядне, але за допомогою самого поняття канон (яке зазвичай пов'язується із «Каноном» Поліклета¹), нам буде зручніше віднайти те нове, що трапилося з архітектурою Європи (та відповідно Росії й України) у другій половині, а особливо наприкінці XIX ст., коли *класицистичний канон*, який тримав на собі архітектурську увагу протягом кількох століть, перетворився (через ампір) на щось інше. Що це було, нам і належить тепер з'ясувати, оскільки саме у цих тенденціях (тенденціях зміни) й кориняться механізми «управління» пам'яттю культури, а, отже, і механізми історичної свідомості.

Саме у мистецтві та архітектурі вплив канонічних форм є найбільш міцним. Наприклад, не викличе, мабуть, заперечень твердження, що поезія на початковому етапі розвитку була «дочкою» музики; у ті перші часи, коли ще тільки розвивалися її форми, поезія без супроводу музики була неймовірною: саме у музиці тому й слід шукати причини появи тих або інших поетичних форм; музичний канон був «батьком» поетичного канону. Відомо, що архітектура у найширшому значенні слова, тобто, як і тектонічний, і конструкційний устрій будь-чого, має багато спільного з музикою. Якщо це й метафора², то та-

¹ Роль т. зв. «канону» Поліклета у давньогрецькому мистецтві та його художню сутність заперечував серед російських науковців професор Університету св. Володимира Г. Г. Павлуцький. — *Наук. ред.*

² Крилатий вираз «Архітектура є застигла музика» зустрічається у Ф. В. Й. Шеллінга у «Філософії мистецтва» (§ 107); Гегель в «Лекціях з естетики» приписує його Ф. Шлегелю, А. Шопенгауер — Й. В. Гете, Гете — самому собі (у розмові з Й. П. Еккерманом, 23.III 1829), Ф. Т. Фішер — знову Ф. Шлегелю. Сучасний дослідник О. В. Михайлов спираючись на Клеменса Брентано та його вірш «До Шінкеля» (1816 р.) вважає, що цей вислів належить німецькому філософу Й. Герресу (1776–1848). Певно, цей вислів був парафразою вислову давньогрецького поета Симоніда Кеосського (V ст. до н. е.). Власне кажучи, точне авторство має невелике значення. — *Наук. ред.*

ка метафора, якою було схоплено сутність явища: між тим як інші мистецтва обмежуються наслідуванням природі або описом її, лише музика та архітектура самі з себе виводять свої закони, творячи до певної міри власний світ. Все це здійснюється, звісно, за допомогою творчої наснаги митців — музикантів або архітекторів. Внаслідок цієї загальної якості їх з давніх-давен звикли вважати «космічними» мистецтвами, навіть поетично порівнювали між собою. Але архітектурні форми все ж таки не належать одній фантазії архітектора: створюючи будинки та споруди, він має дотримуватись статичних правил та звертати увагу на фізичні властивості матеріалу, з яким працює. Музика у цьому відношенні є більш вільною: якщо виключити закони контрапункту, які виникли набагато пізніше й невідомі первісній музиці, то вона виражає душу й настрої того, хто грає та співає. При повній свободі співака ясно, що один й той самий настрої у двох різних людей міг виражатися різним чином. Веселі українські пісні, скажімо, колись вважалися журливими мешканцям Західної Європи, й навпаки: природа не створила аніяких законів для створення наспівів. А між тим людьми відчувалася потреба бути зрозумілими один одному; ця необхідність й призвела з плином часу до встановлення канону. Цей канон — до певної міри штучного походження, плід безмовного порозуміння між собою людей одного племені, свого роду *contract social*. Так, відомо, що приводом до винаходу стріластої арки в архітектурі середньовіччя, а разом з нею і рис готичного стилю, була практична необхідність будувати склепіння нерівних радіусів при рівномірно-клиноподібному обтісуванні каменя; винахіднику й на думку, мабуть, не спадало, що його знахідка буде уявлятися пізнішими поколіннями уособленням нової архітектурної ідеї — потягу у висоту, і що якийсь пізніший поет-романтик (Карл Іммерман у «Мерліні». — *Наук. ред.*) стане славити її як навіть втілення ідеї християнства.

На зламі XIX–XX ст. виникло гостре протиріччя між відношенням до канону і новизною, між усвідомленням старовини і сучасністю (таке саме, до речі, як і зараз). Але треба зауважити, що канон і новизна є чинними на рівні історичної свідомості, будучи протиставлені один одному, традиція і сучасність — на рівні самої онтології, тобто повсякденності буття. Для Києва кінця XIX — початку XX ст., як і для інших міст Російської імперії, назване протиріччя в галузі архітектури спрацювало, на наш погляд, наступним чином.

З початку XIX ст., уявлення заможних мешканців¹ про людське житло поступово видозмінювалося від особняка на одну сім'ю (як у центрі міста, так і за

¹ Думка незаможних мешканців далі поліпшення тих умов життя, які в них вже існували, не рухалася, тому ми тут і надалі вимушені говорити про заможні верстви, які за всіх часів й були рушійними силами саме *культурного* прогресу.

умовними межами міста) до багатоквартирного житлового будинку (переважно у центрі міста). Незначна кількість т. зв. «колективних споруд», тобто об'єктів загального користування, до яких відносилися передовсім адміністративні споруди (житло генерал-губернатора, жандармерія, пошта), транспортні (вокзал), сакральні (монастир, собор, церква, каплиця), медичні (клініки при університетах) та ін., саме у другій половині XIX ст. отримали широкого розгалуження. З'явилися нові типи споруд, в яких раніше не було потреби, оскільки це не було зумовлено ані розвитком техніки (наприклад, сінематограф або телеграфна станція), ані суспільною потребою.

Але головним чинником виступило статусне відокремлення архітектора від підрядчика-будівельника. Архітектор поряд з журналістом, лікарем та художником опинився «людиною вільної професії»¹. Архітектор не лише відокремився від будівельника, але й став архітектором-художником. Поряд з цією спеціалізацією з'являється спеціалізація «цивільний інженер», за якою готували переважно у спеціальному Петербурзькому інституті цивільних інженерів. Технічна орієнтація цивільного інженера робила цей фах проміжним між викробом та архітектором-художником. Адже з тих пір, коли архітектор поступово перетворився з «зодчого» (в античному розумінні) на рисувальника проектів, які подобалися замовнику як художні твори, цивільні інженери створювали нову архітектуру, яку в науковій літературі називають раціоналістичною. «Доки архітектор [у середині XIX ст.] продовжував будувати готичні будівлі, інженер прокладав залізницю. Подібний стан призвів до розквіту естетики інженера на шкоду естетики архітектора. Нова архітектурна естетика зародилася у промисловому виробництві» [Рагон 1963, с. 29].

Коли виникло виокремлення архітектора від підрядчика, підрядчики могли обходитись без архітектора і будувати самостійно². Скажімо, інженери-архітектори, які будували заводські корпуси, опікуючись лише функціональною організацією, знову відкрити високі закономірності класичної архітектури, що були втрачені архітекторами, які будували житлові будинки.

Отже, слід вважати, що у другій половині XIX ст. цивільні інженери, які

¹ В адресних книгах «Весь Киев» за 1899–1914 рр. імена архітекторів виокремлено саме в розділі «особи вільних професій», кількість цих імен за сучасною міркою є незначною.

² М. Рагон вказує, що в результаті такого фахового розподілу у Франції три провідних майстра — О. Перре, Р. Малле-Стевенс та Ле Корбюзье — не були випускниками Академії красних мистецтв (де готували архітекторів), працювали як підрядчики і тим самим викликали обурення академічних кіл проти себе [Рагон 1963, с. 53]. Дискусія про «стиль київських підрядчиків» 1991 р. виникла на шпальтах часопису «Архітектура України» між М. Ю. Брайчевським та Т. В. Скібіцькою і М. Б. Кальницьким [Брайчевський, 1991; Скібіцька, Кальницький 1992].

зводили фабричні споруди за принципом відповідності функціональному чиннику, а не за принципом «краси», зсередини виробленого ще в Греції класичного підходу до рішення архітектурних форм, нагадали архітекторам-художникам класичний взірць, який був прочитаний останніми, на жаль, лише з формального боку: на зміну неостілям (неоготика, візантизм, мавританські риси, «неорюс» тощо) прийшов історизм у його неокласичному варіанті. Інакше кажучи, функціонально сформована промислова архітектура цивільних інженерів викликала до життя формально вирішений архітектором-художником фасад житлового будинку. Архітектор, перетворившись на художника і припинивши бути інженером, з одного боку, вніс нову художню якість до формального рішення споруди, але, з другого, не змінив її функціонального змісту і тому до певної міри перестав бути архітектором у точному смислі слова. Ми не можемо забувати, що «виникнення форм завжди зобов'язано конструкціям. Пілон та колона були породжені необхідністю підтримувати перекриття. Тому колони, що приставлені до фасаду, є абсурдними. Коли форми припиняють бути функціональними й стають лише декоративними, тоді ми присутні при академізації стилю. В цьому випадку стиль вмирає, задушений декорацією» [Рагон 1963, с. 30]. Це добре розуміли в другій половині XIX ст. цивільні інженери, але чомусь не розуміли архітектори-художники. Але, можливо, саме завдяки цьому «нерозумінню» ми маємо не лише інженерні споруди, але й розгалужену палітру вдалих стилістичних прикладів, які, немовби наслідуючи думці Гоголя, на вулицях російських міст репрезентують усі стилістичні уподобання, які архітектура виробила протягом існування. У другій половині XIX ст., за час панування еkleктики, розвиток класицизму веде до відмови від найважливішої творчої ознаки класицизму — «єдності плану та фасаду» й зрештою — до перетворення ордерної системи на засіб зовнішнього оздоблення будинку. Так, ордерна система уособлюється від функціональної організації будинку й опиняється чистим декором. Саме тоді виник еkleктизм, який В. С. Горюнов визначає як творчий метод, що переважав в умовах відсутності сталої системи архітектурних форм, заснований на виборі різних стилістичних прототипів в архітектурі минулого та такий, що допускає як сполучення різнорідних стилістичних елементів у формі одного твору, так і можливість вільної інтерпретації форм одного історичного прототипу [Горюнов 1984, с. 7]. По суті, саме поняття еkleктизм не лише характеризує певний стан архітектури, але й означає також процес, протилежний за спрямованістю процесу стилютворення.

Так, на протистоянні архітектора-художника та рядового підрядчика-будівельника у Києві наприкінці XIX ст. виник славнозвісний «стиль київських підрядчиків», що становить фонову забудову центральної частини міста і часто-густо окрім дещо сумнівних (оскільки одноманітних) художніх якостей ін-

ших і не має. Що робити? Кожний займався своєю справою: архітектор-художник, коли його просили, проектував (як лікар — лікував, художник — малював на замовлення портрети, журналіст — відбивав погляди певних кіл суспільства на газетній шпальті), підрядчик — будував тоді, коли архітектор був замовником не потрібен. Це перетворилося на своєрідний канон, який на початку XX ст. вступив у сутичку з новими мистецькими тенденціями, що линули з Заходу і навіть зі Сходу.

Маємо зауважити, що не інженерні ідеї зазнали випробування, ні — вони розвивалися швидко; саме *художні ідеї архітектури* почали витримувати різні утиски з боку мистецтва, оскільки часто-густо не залежали від інженерних питань. Нижче ми спробуємо показати, яким чином *художнє в архітектурі* прийшло до протиріччя з *інженерним в архітектурі*.

Тепер маємо визначити певні особливості, які можна спостерігати на сучасному етапі студіювання доволі вузького питання: історичної забудови Києва кінця XIX — початку XX ст., тобто доби славнозвісного «будівельного буму», в її культурологічному аспекті.

Мабуть, не варто згадувати, що Київ як містобудівний і культурний феномен завжди привертав до себе увагу і дослідників, і навіть верховної влади. Так, за мрією прем'єр-міністра Російської імперії, статс-секретаря П. А. Столипіна у 1910-х Київ, будучи у статусі столиці Південно-західного краю, університетським містом, міг стати столицею Росії, і у серпні-вересні 1911 р. з метою огляду міста в тому числі і на цей предмет Київ відвідав його величність государ імператор Микола II. Але вбивство статс-секретаря в Оперному театрі завадило зазначеному його наміру. Перенесення столиці України з Харкова до Києва 1934 р. також було знаком тієї шани і відчуттям того значення, яке Київ посідав у свідомості керівництва країни. Те, що приваблювало високих посадовців у Києві, й становить, напевно, протягом двох століть предмет зацікавлення, який зараз охоплюється поняттям «києвознавство». У цій царині — і археологічні дослідження, і епіграфічні, і архітектурно-історичні, і містобудівні. Особливого розголосу набуває Київ у літературознавстві та мистецтвознавстві останніх десятиріч. Слід згадати хоча б ґрунтовні студії М. С. Петровського про київські контексти (в тому числі і суто архітектурні) творчості Михайла Булгакова або про діяльність у Києві інших видатних особистостей [Петровський 1990; 1997; 2001; 2002]. Тематичні альбоми живопису та графіки, присвячені Києву, також становлять неабиякий інтерес з точки зору фіксації тих або інших пам'яток його архітектури. Варто стверджувати, що, з одного боку, вже підготовлений необхідний ґрунт для вивчення «архітектури без імен» завдяки зусиллям київських дослідників, якими складено ретельні історичні довідки по окремих пам'ятках архітектури, зроблено фотографічну фіксацію цих пам'

яток, фахівцями відповідних інститутів виконано обміри історично цінних об'єктів. З іншого боку, літературознавством та мистецтвознавством узагальнено значний обсяг писемного та іконографічного матеріалу стосовно Києва (наприклад, у малюнках Т. Г. Шевченка, М. М. Сажина або шведа Карла Петера Мазера), який дозволяє увияти ситуацію сприйняття Києва власне не-архітектурним чином: літературним або мистецьким. Адже так або інакше, як було показано вище, будь-яка інформація щодо міста — літературна або мистецька — може бути розповсюджена на архітектурний шар його сприйняття. Будь-яке свідчення про місто як мистецький організм слід відносити до царини архітектурознавства, не концентруючи увагу лише на питаннях суто історико-архітектурних.

Таким чином, слід вважати, що сучасний стан дослідження історії архітектури, себто забудови та культурного життя Києва на зламі XIX–XX ст., має ґрунтуватися на наступних позиціях.

1. Дослідження внутрішніх чинників, які викликали до життя появу тієї або іншої архітектурної ідеї, задуму, стилістичного уподобання, необхідність запозичення тих або інших зарубіжних (або не-київських) форм та абрисів. До цього класу задач відносяться передовсім літературні дані та мистецькі приклади¹ (зокрема, «бульварні романи», міський романс та ін. явища кіча).

2. Дослідження зовнішніх чинників, які спонукали й дозволяли² архітекторів реалізовувати свій задум, що виник внаслідок внутрішніх, свідомих чинників зодчого; виникнення нових типів життєпрояву людини (естрада, цирк, «новий» театр, кінематограф, грамофон, народні будинки для робітників та ін.), їхнє віддзеркалення архітектурною формою у формі розвитку «колективних споруд».

3. Дослідження матеріальних чинників, які дозволяли архітектору практично реалізовувати задум незалежно від особливостей його внутрішніх або зовнішніх чинників (поява нових будівельних конструкцій, матеріалів, інженерних засобів — чавун, метал³, залізобетон, скло, водогін, каналізація, ліфт).

4. Дослідження природи матеріально втілених об'єктів з точки зору їх

¹ Відомо ж, наприклад, що стиль, який отримав назву модерн, або в Європі — Art Nouveau, Secession, Jugendstil та ін., — народився як художній прийом на шпальтах європейських мистецьких часописів приблизно 1893 р. і вже згодом став архітектурним явищем. Вже 1883 р. А. Макмардо створив у модерній стилістиці обкладинку книги «Міські церкви Рена» [Сарабьянов 1989, с. 62]. Нижче нами буде зроблено спробу визначити перший в Україні зразок мистецької модерної стилістики.

² Яскравий приклад — меценатство Е. Гюеля стосовно архітектурних «витівків» іспанського архітектора А. Гауді.

³ «Якщо шедевром архітектури зі сталі слід вважати Ейфелеву вежу, то з точки зору естетики від чавунної архітектури нічого не лишилося» [Рагон 1963, с. 31].

композиційної, просторово-масової, динаміко-статичної побудови, що дає змогу зрозуміти зв'язок між внутрішніми, зовнішніми та матеріальними чинниками, що викликали цей твір до життя.

5. Дослідження причин оцінки об'єкту як пам'ятки архітектури (містобудування) нащадками з огляду на його побудову, викликану вище зазначеними чинниками, встановлення ментальних прогалів у формулюванні основ для такої оцінки, *вироблення критеріїв самого критерію* визнання того чи іншого об'єкта пам'яткою архітектури (містобудування).

До цих позицій слід також додати такі проблемні ситуації, що пов'язані безпосередньо з питанням збереження та розвитку історичного архітектурного середовища столиці України на сучасному етапі, як знесення або видозмінення пам'ятки, гострі соціальні колізії, які час від часу виникають при роботі сучасного архітектора в історичному середовищі, необхідність вироблення критеріїв і меж втручання в історичне середовище, які базувалися б не на смакових уподобаннях певних кіл суспільства та емоційних підставах, а на науково обґрунтованих, виражених, певною мірою поза-емоційних основах, які б можна було закріпити законодавчим чином. Саме легітимність має стати основою для вироблення емоційної оцінки щодо новобудов в історичному середовищі. Це — надто складне питання, і вирішення його слід вважати за можливе тільки на основі всебічної студії як ментальних, так і культурологічних засад стосовно історичного середовища Києва, поєднати які можна теж на основі суто наукового підходу, який має рух не від пам'ятки до культурного контексту, а навпаки — від культурного контексту до окремої пам'ятки. Тоді може статися, що окрема пам'ятка в тому або іншому аспекті може й не мати тих культурних ознак, які визначили її колись як саме пам'ятку.

У світлі прийнятого 2000 р. Закону України «Про охорону культурної спадщини» окреслені вище особливості дослідження, на наш погляд, мають стати основою для більш виваженого, розумного підходу до розв'язання питань сучасного життя міста. Адже очевидно, що місто не може завмерти на стані зламу XIX–XX ст., коли воно в основному і склалося, оскільки місто живе і розвивається, нехтуючи старі форми життя й набуваючи нових, таких, які не могли бути передбачені століття тому. Покладатися на архітектурний смак і талант зодчого — справа вдячна, але цього недостатньо, оскільки смаків багато й сперечатися про них — марна витрата часу. На порядку денному сучасної історії архітектури Києва — виробити таку схему, в рамках якої б, виходячи з наукових і культурологічних засад, могли узгодитися поміж собою історично сформований контекст і природне свавілля архітектурних кіл, уособлених у постатях архітекторів. Виробити ці принципи можна, завдавши творчості певні легітимації, як це було зроблено у той саме час, коли виникла забудова,

котрою ми зараз пишаємось і яку бережемо («Будівельний статут»).

Таким чином, поєднуючи дві задачі — культурологічну [Дьомін 1994] та легітимну, — сучасна історія архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. має стати «дієвою історією», внутрішня логіка якої стає «зовнішньою», матеріалізованою логікою подальшого розвитку столиці України. Саме тоді історія архітектури, залишаючись гуманітарною, архітектурознавчою дисципліною, зможе отримати повною мірою практичне значення. Можливо, саме це й є головним завданням історичного архітектурознавства на сучасному етапі, адже воно є одним з вагомих чинників процесу пізнання та перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини відповідно до її матеріальних і духовних потреб (А. П. Мардер).

Ще у середині XIX ст. сформувалися три ідеї, які стали провідними у теорії архітектури на зламі XIX–XX ст. До них відносяться: 1) проблема відношення архітектурної форми та застосовуваних технічних і технологічних засобів; 2) питання про суспільну функцію архітектури; 3) ідея органічності усіх сторін архітектурного твору (функціональних, комунікативних, матеріально-технічних, естетичних, художніх), відступ од «диктату археології».

Серед цих задач дві останні до певної міри виходять за рамки формологічного аналізу архітектурної форми і входять у царину культурології. Наприклад, серед внутрішніх чинників, які впливали на світогляд городян, вище був названий міський романс, феномен якого був ретельно досліджений свого часу літературознавцем М. С. Петровським. «Епоха хворіла — або лікувалася? — романсом. На езотеричних “баштах” відбувалося чи не те саме, що біля їх підніжжя: декілька десятків найпопулярніших романсів створив Микола Харито, київський студент-юрист та учасник підпільного гуртка Дмитра Богрова — майбутнього убивці Столипіна. Але і сам Богров, опиняється, також писав вірші, безутішно романсові...» [Петровский 1997, с. 58]. Таким чином, усі верстви населення були захоплені романсом. «Висока культура “срібного віку”, — продовжує М. С. Петровський, — була літературоцентричною, скоріше навіть віршецентричною, але в ту саме епоху масову культуру міста, особливо його середніх та нижніх соціальних шарів, слід визначити як романсоцентричну, і ці два центри перебували між собою у стані міцного притягування-відштовхування» [Петровский 1997, с. 59]. Слід наголосити на цьому моменті, який був властивий як для пересічного городянина, так і для непересічного. Романсоцентризм був властивий і архітектору, і замовнику, і будівельнику, і підряднику, не кажучи про літератора або художника. Це не могло не віддзеркалитись у різних підходах до створення форм нових споруд, і якщо важко відповісти на запитання, яким саме чином це відбувалося (оскільки творчість є процес здебільшого потаємний), то можна хоча б констатувати, що цей підхід наочно

відрізнявся від попереднього, і це ми спостерігаємо на самих формах споруд, що наближені до модерних.

Якщо виконати спробу прослідкувати, які саме типи будівель та споруд виникли наприкінці XIX ст., тобто які саме незнані у царині попередньої історії архітектури види споруд почали опановувати простори російських міст (у т. ч. і Києва), стане наочним, що виникнення більшості з них не зумовлено ані розвитком конструкцій, ані появою нових будівельних матеріалів, ані якимись особливими уподобаннями архітекторів-художників: їх поява зумовлена лише культурологічними чинниками, які мали задовольнити або матеріальні, або духовні потреби тодішнього городянина. Розгалужена система споруд, які виникли (відродилися) протягом 1880–1910-х, наведена на *схемі I.VIII*. Ці відомості вимагають коментарів.

Серед тих типів будівель та споруд, які мають задовольняти матеріальні потреби суспільства, слід акцентувати увагу на критих ринках, торговельних пасажах, універмагах, спорудах банків, бірж, ломбардів, прибуткових будинках, дитячих закладах (притулки, яслі-сади), комунальних спорудах (пов'язаних з виникненням водогону та каналізації, телефонної мережі), мережі медичних закладів (лікарні, амбулаторії, бактеріологічні станції, санаторії, курорти), земських закладів (після Земської реформи 1864 р.; особливого поширення набули на початку XX ст.¹). Серед споруд, які мають задовольняти духовні потреби, слід назвати споруди «панорам»², фотоательє (з 1850-х), кінотеатрів (сінематограф — з 1895 р.), народних будинків (народних бібліотек та читалень), цирків³, виставкових павільйонів (з початком проведення Всеросійських та гу-

¹ Протягом 1903–1905 рр. у Росії відбулося п'ять Всеросійських Земських з'їздів. Земство — інститут виборних органів місцевого самоврядування (земські збори, земські управи); до 1914 р. у 43 губерніях Російської імперії відало освітою, охороною здоров'я (земські лікарі), будівництвом залізниць та ін. Обирали гласних (депутатів, представників) за трьома типами соціального статусу: повітові землеволодарі, володарі міської нерухомості, представники від селянських товариств, що забезпечувало панування заможних людей та поміщиків. Інститут земства контролювався Міністерством внутрішніх справ та губернаторами, які могли відмінити земські постанови. Так, у Києві протягом 1913–1914 рр. за проектом петербурзького архітектора В. О. Щуко зводиться будинок Губернської земської управи (вул. Володимирська, 33; зараз — корпус Служби безпеки України). А у творчості українських художника О. Г. Сластіона й архітектора Д. М. Дяченка саме потреба у зведенні земських шкіл та земських лікарень у першій половині 1910-х викликала бажання застосувати в архітектурній формі цих шкіл риси т. зв. «українського архітектурного модерну» [Чепелик 2000, с. 91–107].

² Найвідоміші в Україні: «Оборона Севастополя» у Севастополі, архітектори В. А. Фельдман, О. І. Енберг, худ. Ф. О. Рубо, 1902–1904 рр.; «Голгофа» у Києві, цив. інж. В. А. Римський-Корсаков, художники Й. Крігер, К. Форш, декоратор С. Фабіянський, 1902 р. (не збереглася [Рибаків 1997, с. 40–41]).

		ТИПИ СПОРУД	ЗНАЧНІ	СЕРЕДНІ	НЕЗНАЧНІ	МАЛІ
ПОТРЕБИ СУСПІЛЬСТВА	МАТЕРІАЛЬНІ	АДМІНІСТРАТИВНІ	Міські думи	Судові установи	Управління	Пенітенціарні заклади
			Управи	Поліційні присутствія		
			Земства			
		ПРОМИСЛОВІ	Заводи	Фабрики	Майстерні	Кіоски кустарів
			Цехи	Елеватори Млини		
	ТОРГОВЕЛЬНІ	Криті ринки	Універмаги	Пасажі	Оптові склади	
				Магазини		Контори Крамниці
	ФІНАНСОВІ	Банки	Біржі Страхові товариства	Ломбарди		
				ТРАНСПОРТНІ	Вокзали	Депо Порти
	ПОБУТОВІ	ЖИТЛОВІ	Прибуткові будинки	Готелі	Особняки	Притулки
Дешеве житло			Мебьовані кімнати	Дачі	Нічліжки	
ПОБУТОВОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ		Лазні	Ресторани	Пральні	Споруди комунального господарства	
			Їдальні	Дитячі яслі		
МЕДИЧНІ		Лікарні	Санаторії Курорти	Амбулаторії Аптеки	Дослідні станції	
ДУХОВНІ	САКРАЛЬНІ	Монастирі	Собори	Каплиці	Богадільні	
		Скіти	Церкви	Храми-пам'ятники	Притулки	
	ВИДОВИЩНІ	Театри	Цирки	Кінотеатри	Виставки «Панорами»	
	КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІ	Народні будинки	Музеї	Громадські бібліотеки	Народні читальні	
		Клуби-театри				
НАУКИ ТА ОСВІТИ	Науково-технічні товариства	Інститути ВЖК Духовні академії	Гімназії Реальні училища Дух. семінарії	Промислові училища ЦППШ		
	СПОРТИВНО-ДОЗВІЛЛЄВІ	Стадіони	Скетінг-ринги	Ігрові будинки	Будинки розпусти	
Іподроми		Танцзали	Кегельбани			

— типи будівель, що виникли (або були відроджені) у другій половині XIX ст.

I.VIII. Типологічна залежність будівель та споруд кінця XIX — початку XX ст. від матеріальних і духовних потреб суспільства

бернських промислових виставок), музеїв, будівель науково-технічних товариств, селекційних станцій (з розвитком сільськогосподарської науки), споруд інститутів, гуртожитків, будівель вищих жіночих курсів, реальних, художньо-музичних, ремісничих, торговельно-промислових училищ, іподромів, скетінг-рингів, кегельбанів, ігорних домів, казино, футбольних стадіонів.

Цей перелік можна було б продовжити. Але тут цікаво відзначити ті типи споруд, які виникли до середини XIX ст. протягом життєдіяльності людини з відомого нам часу. До цього переліку мають увійти: житло (палац, особняк, дача/вілла, нічліжні заклади, готелі, богадільні), промислові споруди (фабрики, заводи, цехи, майстерні, інженерні споруди), торговельні (магазини, крамниці), вокзали (з початку XIX ст.), залізничні депо, мости, шляхопроводи, портові споруди (моли), адміністративні (міські думи/магістрати, судові установи), сакральні, видовищні (театр). Цікаво наголосити, що наприкінці XIX — на початку XX ст. головну увагу зосереджено на проектуванні і зведенні споруд, які задовольняють духовні потреби суспільства, особливо тих типів, які виникли завдяки «новим типам» дозвілля, розваг. Особливе місце тут посідають музейні та виставкові заклади, поява яких свідчить про зростаючу самосвідомість держави, циркові та заклади, пов'язані з кінематографом¹. Якщо іподром та цирк існували і в давніх Греції та Римі, і в середньовічному Константинополі, й їх відродження у Росії пов'язане з розвитком видовищних мистецтв та задоволенням азартних потреб (споруди тоталізаторів), то музей, «панорама», кінематограф як суто міські архітектурно-розважальні утворення, а також і цирк у своїй новій, фольклоризованій якості², — є самостійними здобутками і культури, і архітектури на зламі XIX–XX ст., що породжені суто духовними, себто культурними, потребами суспільства. Поряд з кінематографом як закладом грамофон як щойно винайдений технічний засіб відтворення звуку також посів значне місце в культурному середовищі городян, в тому числі і киян. «Пісенний бум,

(До стор. 77) ³ Перший за часом київський цирк — цирк Огюста Бергоньє (архіт. В. М. Ніколаєв, 1873 р.; тепер перебудований — Драматичний театр російської драми імені Лесі Українки), останній у передреволюційну добу — цирк П. С. Крутікова на вул. Миколаївській, 7 (архіт. Е. П. Братман, 1898–1903 рр.; зруйнований під час війни).

¹ Брати Луї Жан та Огюст Люм'єр 1895 р. винайшли перший кіноапарат для знімання та проєкціювання «рухомих фотографій».

² «Цирк опинився як раз тим видом масового мистецтва, який з найбільшою повнотою та збереженістю “законсервував” міфологічні та фольклорні “першоелементи” — найпростіші сигнали емоцій, які не можна відрізнити від емоцій, — й безперервно працює з ними» (Петровський М. Поет Корней Чуковський // Чуковський К. Стихотворения / Вступит. ст., сост., подгот. текста и прим. М. С. Петровського. — СПб., 2002. — С. 14). — *Наук. ред.*

— зазначав М. С. Петровський, — багато чим був зобов'язаний цій технічній новинці... Успіх був величезний: перед Першою світовою війною Росія виготовляла не менше п'ятнадцяти мільйонів примірників платівок щорічно, і ще п'ять мільйонів ввозилося з-за кордону... На грамофон спеціально запрошували й ходили у гості: в домі М. І. Терещенка “сиділи ми з Ремізовим, — записував Блок, — заводили грамофон, все більше Варю Паніну”. І знову візит у той саме дім: “Там спочатку співав грамофон — Варя Паніна і Шаляпін — божественна Варя Паніна”... Балагани, цирки, “сінема” й питні заклади поспішали придбати новинку» [Петровський 1997, с. 57].

Якщо новинки техніки створювали нові відносини поміж городянами, поновому формували час дозвілля й впливали на інтер'єр житла, то конструктивні рішення архітектурних форм нових споруд — казино, цирк, кінематограф як спеціальні будівлі для проведення дозвілля, невідомі раніше, — самі були підпорядковані просторово-розпланувальним вимогам, де інженер підпорядковувався архітектору і архітектор як митець, здатний зрозуміти потреби часу краще від інженера, головував у цьому процесі. 1907 р. у Росії розпочався регулярний випуск кінофільмів, 1916 р. кількість фільмів налічувала 600. Це вимагало будівництва окремих споруд або пристосування існуючих під «сінемаграфи», «ілюзіони», «біографи». Для цього використовували першій поверхи житлових та громадських будівель. До 1911 р. пристосування приміщень під кінематограф здійснювалося без врахування спеціальних вимог (у травні 1911 р. МВС затвердило Нормальні правила з влаштування театрів-кінотеатрів¹). Так, у Києві 1914 р. функціонувало 37 кінотеатрів, більшість з яких було розташовано у пристосованих для цього та вбудованих приміщеннях. Найліпшим кінотеатром міста вважався кінотеатр А. А. Шанцера на Хрещатику (інтер'єр — архіт. В. М. Риков, 1912 р.; зруйнований під час вибуху на Хрещатику 24.IX 1941) [Ясевич 1988, с. 88-89].

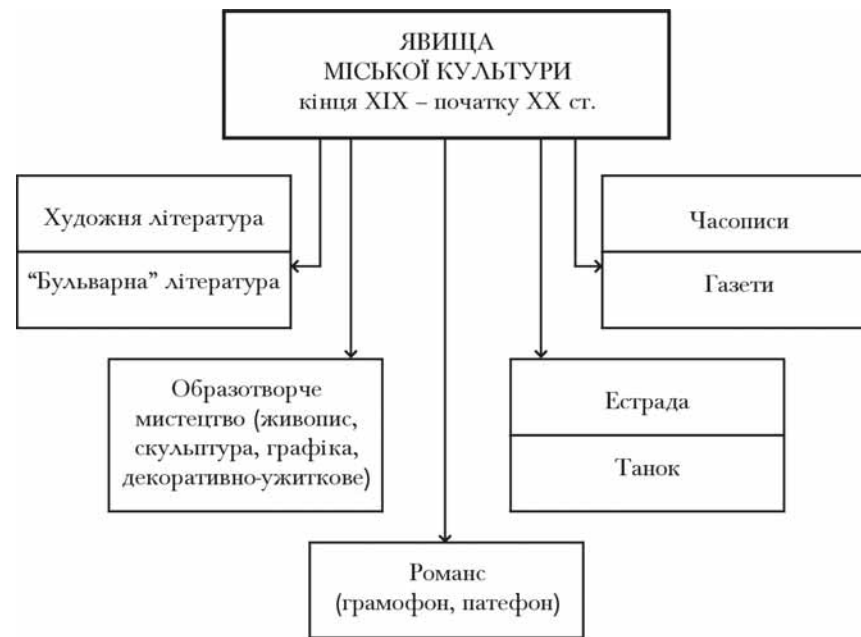
Протягом XIX ст. організаційна цілісність архітектурного фаху роздіблювалася між архітектором-художником та цивільним інженером як досить автономними фаховими сферами (як між «архітектором» і «інженером» у чистому вигляді); у 1900–1910-х цей «конфлікт» потрапляє всередину проектно-будівельного процесу і стає внутрішньо професійним, тобто відбувається у рамках одного фаху. Така позиція, котру обстоює О. В. Яровий [Яровой 1987, с. 20], здається нам не зовсім влучною². Якщо інженер вирішував інженерні пи-

¹ Див.: Нормальные правила по устройству и содержанию театров-кинематографов, выработанные специальной комиссией, образованной при Техническо-строительном комитете Министерства внутренних дел (разосланы при циркуляре министра внутренних дел от 12/13 мая 1911 г. № 688) [Устав строительный 1913, с. 482–487]. Докладніше про ці правила див. нижче.

тання інженерних споруд (мости, шляхопроводи, пакгаузи, дебаркадери, маяки та ін.), то архітектор, із захватом беручись за розв'язання нових розпланувальних задач досі небачених типів споруд, «забував», що він ще й художник. Тому саме в унікальних спорудах нових типів будівель виявився талант архітектора-художника як саме архітектора, у той час як у зведенні традиційних багатопверхових прибуткових будинків виявилася будівельна наснага підрядчика як саме будівельника. Інженер до певної міри лишився за рамками цих процесів або мав відношення до власне інженерних споруд на залізниці чи у міській інфраструктурі.

Звичай, світогляд, мистецтво, дозвілля, інженерія на зламі XIX–XX ст. зливаються у щось настільки загальне, що знання будь-якої попередньої історичної епохи (хронологічно) або сусідніх країн (територіально) включає вже і знайомство з їх мистецтвом: так, якщо у першій половині XIX ст. на російському терені виявився інтерес до наслідування різним історичним стилям минулого завдяки обізнаності та смаку замовників архітектурних будівель, то наприкінці цього саме століття знайомство із мистецтвом оточуючих країн та жвавий зв'язок художників Європи та Росії [Асеева 1979; 1989], з одного боку, й виникнення нових форм дозвілля, з іншого боку, ініціювали появу нових смаків навіть вищих кіл суспільства, котрі, як правило, були найбільш консервативними (схема I.IX). Це непересічне явище саме в соціальному сенсі дозволяє ставити низку питань щодо механізму появи та розвитку естетичного вихованого замовника архітектурних творів на зламі XIX–XX ст. Про вироблення цього механізму на київських теренах має йтись у наступних розділах. Задачею історика архітектури як культуролога архітектури є дослідження

(До стор. 79) ¹ Автор пропонує виокремлювати, починаючи з доби Ренесансу, три якісно нові форми організації архітектурної діяльності: монопрофесійну (XV–XVIII ст.), поліпрофесійну (XIX–XX ст.), спеціалізовану (XX ст.). Поліпрофесійна організація XIX–XX ст., за О. В. Яровим, характеризується складанням кооперації між архітектурою та інженерією у рамках проектно-будівельної справи. «При цьому взаємодія архітектурної діяльності та сфери споживання опосередковується інженерією» [Яровой 1987, с. 24]. Такий погляд міг мати рацію, якби враховував усі сторони архітектурного процесу і як процесу створення споруди, так і сферу споживання. На думку п. Ярового, архітектурний процес і сфера споживання — якісь різні шаблі розвитку культури. На нашу думку, сфера споживання вбудовується в архітектурний процес як одна з його складових. І тому «інженерне опосередкування» відбувається не у тих рамках, які пропонує п. Яровий, а виступає опосередковуючим моментом між творчим задумом архітектора та архітектурною формою, в яку цей задум втілено, тобто «вертикально» у рамках фаху, а не «горизонтально» у рамках соціальних відносин. Поняття «поліпрофесійний» під таким кутом зору, на наш погляд, потребує певного уточнення. Але це — завдання іншої роботи.



I.IX. Явища міської духовної культури кінця XIX — початку XX ст.

чинників, які викликали до життя ті або інші архітектурні форми і яким саме чином ці форми ставали саме такими. В. В. Карпов, розглядаючи розвиток типологічних уявлень в архітектурній теорії, зазначав, що класифікаційна типологія другої половини XIX ст. розглядає поняття функції та форми ізольовано. «З одного боку, — пише Карпов, — можна спостерігати широкі класифікації будівель та архітектурних форм, усього стилістичного розмаїття еkleктики (наприклад, енциклопедія Г. В. Барановського), з другого боку, — інтерес до програми або функції, що виражався у технологічних, нормативних та регламентуючих розробках... Таким чином, до початку XX ст. остаточно визначаються дисциплінарні історичні границі архітектурної типології, яка розвивається зі своїх витоків у «класичній архітектурній типології» через еволюцію типологічних уявлень у неокласичній теорії й типологічну кризу другої половини XIX століття, яка репрезентована механічними класифікаціями, до типологічних трансформацій і деформацій в архітектурі XX століття. Водночас архітектурна типологія постійно звертається до своїх невизначених джерел та нових спроб визначення архітектурного типу» [Карпов 1992, с. 17–18]. Шановний дослідник має рацію, коли зосереджує увагу на нез'ясованості культу-

рологічних залежностей архітектурної типології від функціональних ознак архітектурної форми. Саме доба зламу XIX–XX ст. у цьому випадку репрезентує яскравий зразок, можливо, єдиний в історії архітектури.

Майже кожний дослідник культури зламу двох століть зазначає перехідний, кризовий характер мистецтва і архітектури, що виявлявся у різних аспектах. Один з головних та найбільш сутєвих — гострота ідейної та естетичної «боротьби», різке поглиблення протиріч у поглядах на мистецтво та його призначення, розбіжності в естетичних програмах. Відчуваючи міцний зв'язок з мистецтвом попереднього століття (особливо його середини), широко використовуючи мотиви, теми, образи минулого або, навпаки, вступаючи у полеміку з ним та відштовхуючись від пропонованих ним рішень, архітектурна практика рубежу століть (як і література, і мистецтво) у якихось важливих своїх тенденціях продовжувала жити і у перші пореволюційні роки, правда, змінивши форми, але не змінивши метод — конструктивізм 1920-х був таким саме новим творчим уподобанням, як і модерн 1890–1910-х.

На зламі століть історія перестала вже бути чинником, який лише опосередковано впливав на склад та формування внутрішнього світу особистості. Вона безпосередньо втручалася у побут, у повсякденне життя людей, немовби порушуючи його звичний плін, ламаючи звичні зв'язки та стосунки, стаючи найважливішою складовою в тому уявленні про оточуючий світ, яке складалося в уяві людини цієї кризової доби і виливалося в архітектурні форми. Історія придбавала речовинний, дотиковий характер. Через літературу — ментально, журнальну та книжкову графіку, станковий живопис, кіно, цирк — візуально, через музику Р. Вагнера, О. М. Скрибіна та І. Ф. Стравінського, через естраду та міський романс — аудіально, через архітектуру — моторно людина на зламі століть потрапляє у «чорторий життя». Таке поняття, як кінематограф, виникло на ґрунті тих нових форм, в які відливалось історичне життя Росії. Час немовби пожвавив свій рух, став більш насиченим, більш змістовним. Не останню роль зіграли тут і демократичні процеси в культурних колах, лібералізм інтелігенції та набожність, безхарактерність імператора Миколи II, і економічний зріст (недарма період після політично жахливих років революції 1905–1907 рр. — з 1909 по 1914 рр. — вважається розквітом економіки Росії). На початку XX ст. змінюються не лише час як об'єктивний чинник людського існування, але й людське сприйняття. Саме в ці роки формується сприйняття історії як безперервного руху, постійного перетворення не лише зовнішніх форм життя, але й категорій свідомості (світобачення, «світовідчуття»). Особисті катастрофи й чвари, трагічні фінали життєвих доль у письменників початку XX ст. отримують позаособистісний («надособистісний», «сверхособистісний») відтінок. Смерть корифеїв літератури XIX ст. наприкінці цього століття —

М. О. Некрасова, Ф. М. Достоевського, І. С. Тургенєва, М. Є. Салтикова-Шчедріна, О. О. Фета, — висунення письменників, які вступили на літературну ниву у другій половині або наприкінці століття, — реалістів В. М. Гаршина, В. Г. Короленка, І. Ф. Анненського, А. П. Чехова, Ф. К. Сологуба, Максима Горького, І. Я. Франка, Лесі Українки, Л. М. Андрєєва, символістів Андрія Белого, В'яч. Іванова, кубофутуристів О. Є. Кручоних, В. В. Хлебнікова, Д. Д. та Н. Д. Бурлюків, Олени Гуро, В. В. Каменського, молодого П. Г. Тичини та ін., — призвело до якісних змін у самій естетиці російської та української літератури, а відтак і духовної структури суспільства, яке захоплювалося Г. Ібсеном, М. Метерлінком і Ф. Ніцше тією саме мірою, як і «бульварною літературою». У будь-якому одиничному, індивідуальному (ліричному) прояві ці напрями ставали показником епохи у цілому.

На державному рівні відзначаються важливі історичні події — 50-річний ювілей відміни кріпацького права, 200-річчя перемоги у Полтавській битві 1709 р.¹, особливо 100-річчя — у Бородінському бої 1812 р.², що призвело по суті до виникнення неокласичних уподобань, і т. ін.

Не дивлячись на ганебну поразку Росії у російсько-японській війні 1904–1906 рр., 1913-го Росія із захватом святкувала 300-річчя Дому Романових: «від Олексія Михайловича до Миколи Олександровича»; августійша родина зробила подорож пам'ятними для династії місцями. Це був час підведення певних культурних висновків. Відчуваючи зв'язок з минулим, з історичними коріннями, пам'ятаючи та враховуючи досвід попередників, зберігаючи у полі зору не лише соціальні та моральні критерії, але й художній досвід минулого століття, діячі мистецтва і архітектури початку XX ст. не випускали з виду незнаного, але постійно відчутного ними майбутнього. До нього по-різному відносилися, по-різному уявляли. Одних воно лякало, оскільки в ньому бачили панування однозначності та догматизму, обов'язковості та підпорядкованості (конструктивність, раціоналізм в архітектурі). Інші очікували здійснення со-

¹ Цікаво, наприклад, що приїзд государя імператора Миколи II влітку 1909 р. у Полтаву у зв'язку з двохсотріччям Полтавської битви був відзначений у Полтаві зведенням меморіальної каплиці на місці зустрічі царя з представниками Полтавської губернії у 1911–1914 рр. за проектом архіт. І. А. Кальбуса у т. зв. «українському архітектурному модерні» [Чепелик 2000, с. 91–92].

² Хоча нижче про це спеціально буде йти розмова, зазначимо, що одні й ті самі архітектори виступали і як неокласики, і як архітектори національно-романтичного напрямку (в т. ч. українському романтизмі — робота архіт. І. А. Кальбуса у Полтаві). За думкою В. М. Полевого, «цей умонастрій викликав надмірний підйом неокласичної архітектури у Росії на початку 1910-х років у зв'язку зі 100 роковинами війни проти Наполеона та загальним захопленням образами тієї доби» [Полевой 1989, с. 73]. Цю тезу буде розвинуто нами нижче.

ціальної рівності, визволення особистості, незалежності (модерн, романтичні тенденції). Але й ті, й інші не мали сумніву у неминучості близьких радикальних змін.

Саме тому, мабуть, людина на зламі століть сприймала і свій час, і саму себе немовби у двох планах: і як певний «підсумок», і як певний «початок». Вона відчула себе на зламі епох, і це відчуття опинилося провідним як у «внутрішній» організації її особистості, так і у «зовнішній» організації суспільства — в архітектурних формах і архітектурі. Вулиця, натовп — міська площа, село, місто — стають обов'язковою дійовою особою єдиної життєвої драми.

У плані внутрішньополітичних колізій Росія пройшла шлях від голодомору у центральних губерніях 1891 та 1898 рр., «Ходинської трагедії» під час коронації государя імператора Миколи II у травні 1896 р., студентських бунтів кінця 1890 — початку 1900-х, робітничих бунтів, невдалої російсько-японської війни, «Кривавої неділі» 1905 р., революції та «реакції», Першої світової¹ — до лютневого та жовтневого переворотів, — і ці події не могли не накласти відбиток на її духовний стан і моральні запити суспільства, а останні — на формування тих саме площ і вулиць, посеред яких ці події відбувалися. Конгломерат усіх перелічених чинників — типологічних, політичних, духовних, матеріальних — і створює те культурологічне підґрунтя, на якому можна розглядати процес розгортання архітектурної практики на зламі XIX–XX ст., коли архітектор не тільки перестав бути явищем лише архітектурного життя доби, але опинився показовим чинником та законодавцем смаку елітного суспільно-го руху (*схема I.X*).

У перші дні після жовтневого перевороту 1917 р., 1 листопада, у Москві киянин М. О. Бердяєв виступив із публічною лекцією «Кризис искусства», в якій він немовби підвів підсумок розвитку мистецтва на початку XX ст. «Світ змінює свій одяг та покрови. Культура та мистецтво як органічна її частина є лише одяг світу, лише покрови світу. Я кажу про культуру, яка усвідомлює себе й конститує себе як відмінну від буття, від життя, й протиставляє себе буттю, життю... Не лише мистецтво, але й уся творчість людська безповоротно загине й зануриться у первісну темряву, якщо воно не стане творчістю життя, творчістю нової людини та його духовним шляхом... У світі будуть іще творити вірші, картини та музичні симфонії, але у творчості буде зростати внутрішня катастрофа та зсередини просвічувати. Усі відбувається співрозмірно із духовним віком людини і світу» [Бердяєв 1918, с. 27–28]. Саме «творчістю життя» й виступала, як ніколи до того, архітектура на зламі двох століть, обидві

¹ Навіть з яскравими перемогами російської зброї у Перемишлі у березні 1915 р., на Кавказі — в Ерзерумі та Трапезунді взимку 1915–1916 рр., «Брусилівським проривом» у травні–липні 1916 р.

ЯВИЩА КУЛЬТУРИ	Типи закладів	СПОРУДИ
Театр	Видовищні заклади	Театри
Цирк		Цирки
Кінематограф		Кінотеатри
Виставки		Виставкові павільйони
“Панорами”		Музеї
		Споруди “панорам”
Книжкова продукція	Культурно-просвітницькі заклади	Громадські бібліотеки
		Народні читальні
Клубне дозвілля		Клуби-театри
		Народні будинки
Науково-технічні товариства	Заклади науки і освіти	Будинки науково-технічних товариств
Спорт	Спортивно-дозвільні заклади	Стадіони
		Скетинг-ринги
		Ігорні будинки
Азартні ігри		Кегельбани
		Іподроми

I.X. Залежність виникнення типів споруд від явищ культури кінця XIX — початку XX ст.

«грані» якого були овіяні бурхливим пошуком «стиковки», «збігу» одного з одним. Якщо художникам було важко порозумітись між собою і вони працювали кожний у своєму напрямку, відстоюючи головні принципи цього напрямку, архітектори завдяки природній толерантності фаху, який завжди працює на чиясь замовлення і задовольняє чийсь вимогам та смаку, були у більш виграшному становищі, і нам слід з'ясувати, яким чином сформувався смак за-

мовника, щоб з'ясувати хитання від еkleктизму, неостилів до неокласики, від неокласики до модерну, від модерну знову до неокласики, і те, як формувався смак архітектора, який зсередини вирішував задачу замовника. Тут, як бачимо два шляхи: зовні — від замовника та його смакових уподобань, та зсередини — від зодчого, його смаку, творчої наснаги та ремісничого вміння. У тих точках, де співпадали обидва смаки, там виникав архітектурний твір як твір художній, де вони мали розбіжність, виникав просто архітектурний твір як об'єкт, який задовольняв якщо не естетичним, то хоча б природним запитам замовника.

Архітектура є частиною масової культури міста, що створюється «елітними руками». Газетний заголовок, вивіска, вулична афіша, масова пісня, міський романс, «бульварна» література, художнє оформлення друкованої продукції — все це є такий самий феномен міського пейзажу, як і архітектурні форми, серед яких цей феномен визрівав. Архітектура і не-архітектура зумовлюють одне одного. Тому цікаво зазначити, що не лише матеріальні та духовні якості людини кінця XIX — початку XX ст. викликали до життя нові типи громадських споруд, але саме суспільство вимагало нових форм свого «інтер'єрного» вираження у середовищі міста на кшталт тих дрібних деталей людського побуту, розробка яких зараз посідає царину дизайну (у вузькому розумінні слова) або декоративно-ужиткового мистецтва.

Висновки по першому розділу. Розглянувши теоретичні передумови реконструкції історичного минулого в архітектурознавстві взагалі та стосовно архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. зокрема, можна зробити наступні висновки.

1. Минуле архітектури Києва являє собою містку, розгалужену багатоманітність творчих ідей, концепцій, архітектурних форм, творчих течій і напрямів, часом незначних за формою вираження, але впливових за суттю. У цьому проглядається одна зі специфічних рис зодчества взагалі, яке за своєю сутністю мусить осмислюватися як матеріальний і духовний аспект будь-якої конструктивної діяльності людини в усі часи й в усіх народів.

2. Вивчення сучасного стану історії архітектури взагалі та архітектури Києва на зламі XIX–XX ст. зокрема дозволяє стверджувати, що на сучасному етапі розвитку історії архітектури як частини історії культури дослідник має відійти від описового підходу до пам'яток архітектури у бік підходу культурологічного. Головними ознаками нового підходу до студіювання явищ історії архітектури є дослідницький рух від наперед заданої концепції, яка має ґрунтуватися на предметному матеріалі пам'яток і явищ, й виводить ці пам'ятки або явища з загальної (художньої, мистецької) природи їх виникнення — або у задумі автора (архітектор, художник, музикант), або у перебігу соціальних настанов, завдяки яким вона з'явилася, а також — з природи матеріальної форми (архітектурної, художньої, музичної тощо).

3. Зіставлення різних поглядів науковців на природу і сутність архітектури дозволяє зазначити, що будь-який архітектурний твір, будучи штучним матеріальним середо-

вищем, в якому відбувається різнобічна діяльність суспільства та окремої людини, має свій утилітарно цінний зміст, що виражено певними засобами архітектурного і художнього порядку. Ці засоби, з одного боку, спираються на досягнення будівельної техніки, розвитку будівельних конструкцій та матеріалів, з другого боку, — на смакові уподобання замовника і архітектора мають здібність викликати у нас певні образні уявлення, репрезентують собою форму споруди (будинку), яку саме людина і розуміє як твір архітектури. Існуючи об'єктивно, архітектура впливає на внутрішній, суб'єктивний світ людини, і тому розглядати її форми поза розглядом форм свідомості неможливо.

4. Пізнання духовної структури будь-якої епохи будується лише на основі пізнання багатоманіття духовних зв'язків, які на прикладі київської культури зламу XIX–XX ст. дослідниками було студіювано непогано. Міра завершеності та складності структури духовної культури епохи встановлюється для кожної епохи лише на основі емпіричних фактів, а розуміння окремих духовних явищ суттєво залежить від їхнього зв'язку з тим цілим, до якого ми їх включаємо.

5. Історик архітектури на сучасному етапі має виступати як культуролог архітектури. Сучасне культурологічне архітектурознавство досягає цілісного охоплення свого предмету не на шляху нормативної систематизації. За теперішнього часу є суттєво важливим інший рух: виявлення закономірностей, які просякають історичне життя архітектурної творчості (як специфічного виду творчості) і сприйняття (як специфічного типу сприйняття). Однак, на жаль, у силу інерції самої традиції архітектурознавство все ще тяжіє до типу синхронної систематики, до переліків жанрів, стилів, технік з описом правил, які їх конституують.

6. Якість фундаментальності мають ті архітектурознавчі проблеми, які, з одного боку, виступають як специфікація загальноестетичних проблем, а з другого боку, — допомагають їх вирішенню. Такими є проблеми історичних закономірностей розвитку архітектури, системи соціальних функцій, які виконуються архітектурою у різні епохи соціокультурного процесу, проблеми «мовної» (семіотичної, семантичної) структури того або іншого функціонального типу творів архітектури, проблеми творчого методу та стилю, художнього напрямку (раціоналізм, романтизм; класицизм, модерн), історичного життя твору тощо. Інакше кажучи, і в історичному, і в логічному аспектах фундаментальними є ті проблеми, якими охоплюють закономірності архітектури у цілому.

7. Методологію історії архітектури можна завдавати двома шляхами. З одного боку може йти про якісь фрагменти системи наукового пізнання архітектури минулого, які виконують у ній певні функції, з другого боку, — про спеціалізоване студіювання цих фрагментів, а отже, про систему, яка не співпадає з попередньою. Така двозначність є віддзеркаленням різних сторін одного явища: одну сторону можна назвати внутрішньою, другу — зовнішньою. І в тому, і в іншому випадках маємо справу з самостійною сутністю архітектури. Отже, маємо зазначити, що предметом історії архітектури на сучасному етапі її розвитку є ті форми реалізації історичної свідомості минулих часів, які репрезен-

товані досліднику в культурних явищах самої архітектури як особливого типу суспільного буття, а також рівною мірою — формами живопису, скульптури, графіки, художньої, наукової та критичної літератури, поліграфії, декоративно-ужиткового мистецтва та інших галузей людської діяльності в їх ментальній взаємодії на певному історичному відрізку (етапі).

8. Наприкінці XIX — на початку XX ст. головну увагу зосереджено на проектуванні і зведенні споруд, які задовольняють духовні потреби суспільства, особливо тих типів, які виникли завдяки «новим типам» дозвілля, розваг. Особливе місце тут посідають музейні та виставкові заклади, поява яких свідчить про зростаючу самосвідомість держави, церковні та заклади, пов'язані з кінематографом. Якщо новинки техніки створювали нові відносини між городянами, по-новому формували час дозвілля й впливали на інтер'єр житла, то конструктивні рішення архітектурних форм нових споруд — казино, цирк, кінематограф як спеціальні будівлі для проведення дозвілля, невідомі раніше, — самі були підпорядковані просторово-розпланувальним вимогам, де інженер підпорядковувався архітектору і архітектор як митець, здатний зрозуміти потреби часу краще від інженера, головував у цьому процесі.

9. Якщо інженер вирішував інженерні питання інженерних споруд (мости, шляхопроводи, пакгаузи, дебаркадери, маяки та ін.), то архітектор, із захватом беручись за розв'язання нових розпланувальних задач досі небачених типів споруд, «забував», що він ще й митець. Тому саме в унікальних спорудах нових типів будівель виявився талант архітектора-художника як архітектора, у той час як у зведенні традиційних багатопверхових прибуткових будинків виявилася будівельна наснага підрядчика як будівельника. Інженер до певної міри лишився за рамками цих процесів або мав відношення до власне інженерних споруд на залізниці чи у міській інфраструктурі.

10. Звичай, світогляд, мистецтво, дозвілля, інженерія на зламі XIX–XX ст. зливаються у щось настільки загальне, що знання будь-якої попередньої історичної епохи (хронологічно) або сусідніх країн (територіально) включає вже і знайомство з їх мистецтвом: так, якщо у першій половині XIX ст. на російському терені виявився інтерес до наслідування різним історичним стилям минулого завдяки обізнаності та смаку замовників архітектурних будівель, то наприкінці цього саме століття знайомство із мистецтвом оточуючих країн та жвавий зв'язок художників Європи та Росії, з одного боку, й виникнення нових форм дозвілля, з другого боку, ініціювали появу нових смаків навіть вищих кіл суспільства, котрі, як правило, були найбільш консервативними.

11. Майже кожний дослідник культури зламу XIX–XX ст. зазначає перехідний, кризовий характер мистецтва і архітектури, що виявлявся у різних аспектах. Один з головних та найбільш суттєвих — гострота ідейної та естетичної «боротьби», різке поглиблення протиріч у поглядах на мистецтво та його призначення, розбіжності в естетичних програмах.

12. На зламі століть історія перестала вже бути чинником, який лише опосередко-

вано впливав на склад та формування внутрішнього світу особистості. Вона безпосередньо втручалася у побут, у повсякденне життя людей, немовби порушуючи його звичний плін, ламаючи звичні зв'язки та стосунки, стаючи найважливішою складовою в тому уявленні про оточуючий світ, яке складалося в уяві людини цієї кризової доби і виливалося в архітектурні форми. Конгломерат типологічних, політичних, духовних і матеріальних чинників створює те культурологічне підґрунтя, на якому можна розглядати процес розгортання архітектурної практики на зламі XIX–XX ст., коли архітектор не тільки представити явищем лише архітектурного життя доби, але опинився показовим чинником та законодавцем смаку елітного суспільного руху.

Розділ другий

Соціально-політичні та формотворчі особливості розвитку архітектури Києва кінця XIX — початку XX століття

Законодавчі, технічні та соціально-політичні чинники виникнення особливих рис архітектури і містобудування Києва на зламі XIX–XX століть. Практика життєдіяльності в архітектурному середовищі протягом багатьох століть виробила значний арсенал логічних критеріїв, за якими користувач свідомо оцінює якість цього середовища. Людина навчилася користуватися архітектурними спорудами, більше того, багато уявлень про архітектуру закладаються у свідомість людини з дитинства. Однак не кожний може усвідомити причини тих або інших недоліків споруди або, навпроти, прогресивні сторони розпланувального рішення, конструкції, оцінити, чи характеризується цей архітектурний твір єдністю стилю, гармонічністю, пропорційною довершеністю тощо. Так, розуміння архітектури потребує професійних знань. Значно складнішими є такі характеристики архітектури, які є специфічними лише для науково-логічного щабля сприйняття. Наприклад, вираження архітектурного світогляду суспільства, ідейний зміст творів архітектури, зміст, що розкритий у формах архітектури, які віддзеркалюють суттєві форми суспільного життя, несуть у собі ідеї, характерні для пануючих шарів суспільства або ж ідеї загальнонародні. З цим пов'язані дві функції архітектурного рішення на науково-логічному щаблі сприйняття: пізнання дійсності та виховання певних естетичних поглядів засобами архітектури.

Якщо б архітектурне середовище створювалося задля конкретної особи, задача зводилася б до знаходження її (особи) соціологічних характеристик, домінуючих для певного виду життєдіяльності, та віддзеркалення їх в архітектурному рішенні. Якщо така задача не є типовою на сучасному етапі, то вона була такою наприкінці XIX — на початку XX ст., коли особняк для окремої особи зводився поруч з прибутковим будинком для кількох осіб. Проекту-

вання для групи людей — це процес створення простору, якісно новий у порівнянні з проектуванням для окремої особи. Розв'язання проблеми криється у меті діяльності групи, у характері участі цієї групи у функціональному процесі спроектованої споруди.

На цьому «перехресті» — проектуванні для однієї особи і проектуванні для групи осіб і міститься питання про особливості проектування міських особняків (вілл) та громадських споруд, які на сьогодні становлять сучасний образ центральної частини міста, зокрема — Києва.

Чим саме ці особливості були зумовлені, які саме вони мали обмеження для творчої волі і архітектора, і замовника, які конструкційні чинники впливали на проектування і будівництво на зламі XIX–XX ст. у Києві, — цьому й присвячено цей підрозділ нашої студії.

Серед низки чинників, які з того або іншого боку впливали на розвиток певних унікальних рис архітектури Києва на зламі XIX–XX ст., *естетичні*, на наш погляд, посідають чи не останнє місце. Це не дивно. Ми усвідомлюємо, що саме естетичні ознаки архітектурної форми роблять її врешті-решт унікальною, дозволяють домагатись її охорони та піклуватися про неї державним чином, але виникнення цих естетичних якостей зумовлюється важливими попередніми чинниками (серед яких можуть бути взагалі неочікувані!), про які забувають, коли форма уже зведена у матеріалі й відкрита для огляду та користування. Саме з цих чинників, які обмежують творчу безкраїсть архітектора і примхи заможного замовника, ми й почнемо.

Законодавство, легітимність дій у сфері будівництва була і є чи не найголовнішим чинником для початку роботи над проектуванням та зведенням будь-якої споруди.

Звісно, російські регламентаційні документи кінця XVII — початку XVIII ст. (спеціальні «Уложенія по Кам'яному наказу», Межова інструкція, численні імператорські укази, що активно продукувалися протягом першої половини XVIII ст. [Указ 1775, с. 21–26]) у другій половині XIX ст. вже до певної міри морально застаріли. 1870 року, у зв'язку з запровадженням так званих «Міських положень», які визначали структуру та повноваження міського самоврядування, муніципальними справами у містах керувала Міська дума та її виконавчий орган — Міська управа. Київ був одним з таких міст. Як зазначалося дослідниками, містобудівну політику визначав певний член управи, що відповідав за будівну справу (керівник Будівельного управління Міської управи). «Міські ж архітектори у міру збільшення їх числа за змістом своєї посади наближалися до [сучасних] районних. Можна додати, що затвердження проектів громадських, військових, культових споруд виходило за межі компетенції міських архітекторів» [Головні архітектори 1999, с. 5].

Головним керівним документом дореволюційної Росії був «Статут будівельний», який витримав багато видань, до якого протягом часу було внесено багато змін, доповнень, роз'яснень тощо. Останнє видання «Статуту будівельного» з усіма змінами, яких він набув протягом існування, було здійснено 1913 р. [Устав строительный 1913]. Зробимо короткий огляд цього цікавого документа у тих пунктах, що стосуються тематики нашого дослідження.

Так, особливу частину Статуту присвячено «Особливим правилам про збереження та ремонт давніх споруд» (статті 76–79), себто — пам'яткоохоронній діяльності. В ньому зокрема йдеться, що «суворо забороняється руйнувати залишки давніх замків, фортець, пам'ятників та інших будівель давнини під відповідальністю за порушення цього губернаторів та місцевої поліції» [Устав строительный 1913, с. 79]. Вже тоді піклування про збереження пам'яток давнини здобуло належного відбиття у законодавстві: циркуляром від 6 вересня 1901 р. до цитованої вище статті 76 було зроблено таке пояснення: «Визначаючи за необхідне зосередити у Міністерстві [внутрішніх справ] відомості про усі існуючі в Імперії давні будинки та пам'ятки старовини, а також і про пам'ятники новітнього часу, про зведені або ті, що зводяться на честь найвищих та інших осіб або у пам'ять різних подій, міністр внутрішніх справ просив губернаторів скласти та доставити йому точний список пам'яток, які наявні у губерніях, з доданням ретельних їх описів та вказівок про те, коли й ким пам'ятки було споруджено, чиїм коштом, у якому веденні вони перебувають, яким коштом підтримуються, чи відпускаються на їхнє утримання у належному стані кошти з казни і в якому розмірі, чи перебувають вони у відповідному стані, і якщо ні, то приблизно яка саме сума потрібна на їх виправлення, і з доданням у міру можливості рисунків, планів або фотографічних знімків з цих пам'яток». Терміном подання зазначених матеріалів було визначено 1 квітня 1902 р. Цей документ міністра внутрішніх справ та шефа жандармів Д. С. Сипягіна (якого було вбито як раз 2 квітня 1902 р.) слід вважати першим документом у справі охорони пам'яток, насамперед пам'яток архітектури. Маємо сумніви, що наступний міністр внутрішніх справ — В. К. фон Плеве (вбитий у липні 1904 р.), як і пізніші міністри, — ретельно опікувалися цією проблемою. Адже у статті 78 Статуту зазначено: «Реставрація монументальних пам'яток давнини виконується за попередньою угодою з Імператорською Археологічною Комісією та Імператорською Академією Мистецтв» [Устав строительный 1913, с. 80]. Далі викладено процедуру висунення клопотань про реставрацію пам'яток давнини. «Утримання пам'яток, що лежать на звіті міського поселення, відноситься до міських коштів», — свідчить стаття 79. Щодо цього визначення існує роз'яснення Правлячого Сенату від жовтня 1902 р. та січня 1903 р. У силу архаїчності канцеляризмів наведемо ці роз'яснення мовою оригіналу: «Так как памятников древно-

сти нельзя оставлять без призора, а порядок отнесения данного памятника старины к той либо другой из указанных категорий (тобто тих, які «лежат на отчете города и тех, которые находятся в его ведении». — А. Б.) законом не установлен, то последовательно прийти к заключению, что губернскому начальству должно быть предоставлено относить содержание памятников древности, ни в чем особом заведовании не состоящих, на городские средства, а за городским общественным управлением оставить право обращаться с ходатайством о перенесении забот о находящемся на городской территории памятнике старины на государственное казначейство» [Устав строительный 1913, с. 82]¹.

Четвертий розділ Статуту будівельного присвячено громадським спорудам, під якими вважається за доцільне розуміти такі «будівлі, визначальною ознакою яких є значне, більш-менш тривале збіговисько людей у певному приміщенні й які, таким чином, потребують особливо ретельного розгляду їх проєктів для попередження, за можливістю, нещасних випадків» [Устав строительный 1913, с. 128]. Серед коментарів до статті 161 — «Будь-якого роду будинки, призначені для користування публіки, допускаються до влаштування не інакше, як по затвердженні їх проєктів (планів, фасадів та перекроїв) губернським будівельним начальством» — є такий, що цій статті прямо суперечить: «Будівельне відділення губернського правління має право спорядити комісію для огляду призначеного для користування публіки будинку, зведеного з дозволу міської управи, але без подання його проєкту для затвердження губернському будівельному начальству» [Устав строительный 1913, с. 129]. І стаття, і коментар за доби капіталізму мали рівну юридичну дію, яка базувалася на майже сучасному тлумаченні прислів'я: якщо не можна, але дуже хочеться, то можна. Цей підхід до будівельної справи як дуже тонкої та фінансовомісткої сфери людської діяльності має, як бачимо, дуже давні корені, засвідчені навіть законодавчо. Цитований коментар до статті 161 був затвердже-

¹ Додамо, що за ініціативою Історичного товариства Нестора Літописця при Університеті св. Володимира у березні 1910 р. було створено Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва, статутом якого передбачалося не лише теоретичне дослідження пам'яток, але й практичне їх вивчення, збереження і реставрація. Почесним головою Товариства було обрано генерал-губернатора Ф. Ф. Трепова, головою — єпископа Чигиринського о. Павла, заступником голови — професора Університету В. С. Іконнікова. Членами Ради Товариства стали М. В. Довнар-Запольський, В. З. Завитневич, Ф. І. Титов, Ю. А. Кулаковський, О. І. Левицький, А. М. Лобода, А. В. Прахов та ін. Членами Товариства були київський міський голова І. М. Дьяков, командуючий військами Київського військового округу М. І. Иванов, голова Імператорської Археологічної комісії граф О. О. Бобринський, Б. І. Ханенко, директори київських гімназій — М. В. Стороженко, О. М. Якимак, К. Т. Карпінський та ін. — *Наук. ред.*

ний указом Правлячого Сенату 4 травня 1901 р. № 4621. До цієї саме статті за різними датами долучено коментарі, в яких дається роз'яснення, які саме споруди відносяться до таких, що призначені для громадського користування.

Ось їх перелік з датою затвердження Правлячим Сенатом або Технічно-будівельним комітетом Міністерства внутрішніх справ Російської імперії (самий порядок переліку цікавий): трактир, «якщо розташований у будинку, спеціально для цього призначеному» (28.II 1894); храми (IX 1893); курорти (30.XI 1899); народні читальні та чайні (16.V 1898); будинки розпусти (4.V 1901); м'ясні крамниці, «якщо вони не знаходяться окремо у приватних будинках, а сполучені в одному або декількох спеціально для них призначених будівлях» (1893); торговельні лазні (21.VIII 1895); будинки міських громадських управлінь, «в яких значна юрма публіки є можливою як з огляду на гласність думських засідань, так і з огляду на ту обставину, що на практиці думський зал дуже часто віддається у найом для влаштування концертів, читань тощо» (15.IX 1903); мости «на трактах, що перебувають під наглядом земства, міст та станів, оскільки під вираз закону “будь-якого роду будинки” безперечно мають бути віднесені і мости на великих трактах, які мають перед усіма іншими будівлями особливо важливе як суспільне, так і державне значення з огляду на охорону суспільної безпеки» (25.IX 1895); приміщення для робітників при фабриках та заводах (10.XI 1893); будинки училищ та шкіл, в яких буває значна «юрба людей у звичайний час, так і особливо під час публічних актів, вечорів і т. ін.» (23.V 1905); балагани (14.V 1891); зали громадських зібрань, манежі, лікарні, богадільні, будинки для догляду за бідними, ванни-купальні, ринки, пасажі (8.III 1885); лікарні (30.XII 1910); знову пасажі (17.XII 1881) [Устав строительный 1913, с. 131–132]. Останній з перелічених типів будівель — пасаж — як новий у Росії тип торговельної споруди, що свою появою передовсім зобов'язаний розвитку металевих конструкцій, особливо привертав увагу міської влади та архітекторів уже на початку 1880-х.

До будинків, які не відносяться до таких, що призначаються для громадського користування, було віднесено: торговельні крамниці, «хоча бы находящиеся в торговом дворе» (1892); дерев'яні, влаштовані для торгу на вулицях та площах, рухомі лавочки (29.X 1870); будинки міських зразкових магазинів, які «хоча і є будинками громадськими, але служать лише для торгівлі» (13.IV 1898); майданчики для пригону худоби — худобопригонні двори (14.III 1905); трактир, якщо він займає частину приватного, призначеного під помешкання або інші приміщення, будинки (28.II 1894); комора для зсипання хліба, оскільки «таковые здания вовсе не предназначаются для пользования публики, а являются простою частною постройкою, долженствующею служить для целей торговых, последнее же назначение вовсе не исключает устройства сих амбаров

из общего порядка разрешения частных зданий городской управой» (13.IV 1898) [Устав строительный 1913, с. 132]. Особливими статтями Статуту було визначено, що влаштування у містах громадських купалень дозволяється міською управою (стаття 162), влаштування призначених для використання публіки дерев'яних будівель — театрів та цирків за їх призначенням допускається завдовжки та завширшки до 20 сажень (42,6 м), а балаганів для видовищ завдовжки до 25 сажень (53,3 м), та завширшки, всередині між стінами, — до 8 сажень (17 м), причому між балаганами мають бути розриті не менше 10 сажень (21,3 м) (стаття 163) [Устав строительный 1913, с. 132–133].

Цікавим видається визначення приватної будівлі, яке було затверджене рішенням Правлячого Сенату від 11 листопада 1874 р. № 6569: «Під приватними будівлями слід розуміти будівлі приватних домоволодарів, будинки громадські, а також будинки, які влаштовуються та утримуються коштом будь-яких товариств, станів, міст, губернських земських соборів та капіталів Суспільного піклування, одним словом — усі неказенні» [Николаев 1913, с. 12]. З таким розмитим визначенням, певно, дуже важко було вибудовувати якусь типологію архітектурних об'єктів, оскільки вона базувалася не на функціонально-розпланувальних основах, а не основах майнових: якщо будь-який за типом будинок зводиться недержавним коштом, то він є приватним.

Таким чином, перед нами уся картина ставлення будівельних органів до типології громадських споруд з тими обмеженнями, які накладалися на їх проектування та зведення. Як бачимо, уся система типології споруд була дуже нестійкою й суперечливою.

Шостий розділ Статуту будівельного присвячено будівництву міст, міським будівлям та спорудам. «Міста зводяться не інакше, як за планами, що у встановленому порядку затверджені», — свідчить стаття 177. Під висловом «міське поселення» розумівся увесь простір в оточеній міській межі, до якої входили як міська сельбищна площа, так і відведені місту землі, причому простір цієї території визначався не міським планом, що був призначений для визначення розташування будівель у місті, а планом генерального межування, і усі землі, що були відмежовані за цим планом до міста, були віднесені до міської території незалежно від того, чи будуть вони призначені для вигону худоби або для інших цілей. Таке тлумачення було зроблено указом Правлячого Сенату 7 квітня 1909 р. Під міським поселенням слід розуміти, — також розтлумачувалося у коментарях до статті 177 від 7 листопада 1901 р., — слід розуміти лише простір, призначений для зведення міських будівель, зайнятий міськими садибами. Під містом же у територіальному його значенні (якщо воно не становило приватноволодарського маєтку) слід було розуміти не лише одне міське поселення, але усю сукупність як міських садибних земель, так і прилеглих до міста, та таких,

що входили у його загальну межу, чи буде то міський вигін худоби, чи приватна власність мешканців міста. Розташована у міській межі земля не втрачала характеру міської землі у тому випадку, коли вона була піхотною, сінокосною, садовою або городньою, оскільки господарське призначення землі — ознака випадкова, тимчасова й нестійка, і тому нею не могли визначатися встановлені у законі терміни й споріднені з ними приватні права. Усе, що міститься у міській межі як земської одиниці, підлягає веденню міського громадського управління «в смысле попечения и распоряжения по городскому хозяйству и благоустройству». Невизначеність землі, яка міститься у межах міського поселення, на міському плані, не має суттєвого значення, оскільки на цей план наносяться не всі міські землі, а лише садибна осілість для визначення міської сельбищної площі та врегулювання будівель не ній [Устав строительный 1913, с. 184–185].

Стосовно міських планів взагалі Статут (від 1900 р.) визначає, що міські плани (теперішні генеральні плани розвитку міст) видаються місту не для врегулювання майнових стосунків міста до інших осіб та установ, а для впровадження у розпланування вулиць, площ та інших місць загального користування, влаштування та вигляду міської території та дотримання умов техніко-будівельного характеру, а тому цей план не може слугувати якимось доказом прав міста на землі, що у цьому плані зазначені. Визначенням Сенату від 1894 р. міська дума не має права без змін відповідною владою міста (губернатором) дозволяти забудовувати призначену за планом для торгівлі площу приватними будівлями, хоча б ті й служили на загальну користь [Устав строительный 1913, с. 186–187].

Особливий розділ Статуту будівельного був присвячений приватним будівлям у містах. Так, статтею 192 визначається, що «кам'яну споруду дозволяється виконувати цілком без розривів з урахуванням лише, щоб на горищах у даху були брандмауери¹, які відокремлюють будинок від сусіднього, і щоб на великих будинках довжиною більше дванадцяти сажень (25,5 м) було, з огляду на простір, по декілька брандмауерів на капітальних стінах» [Устав строительный 1913, с. 242–243]. Під кам'яною будівлею розумілася лише така, в якій немає жодних дерев'яних надбудов; будівлі, в яких перший поверх є мурованим, а верхній — дерев'яним, визнавалися дерев'яними. Так само і дерев'яні будівлі, обкладені цеглою, були зараховано до дерев'яних. Визначенням Правлячого Сенату від липня 1897 р. кам'яні будинки можуть зводитись на ділянках

¹ «Під брандмауером розуміється кам'яна суцільна стіна без дверей та вікон, яка дещо перевищує дах будинку; поняття суцільної стіни не виключає можливості наявності у ній димових каналів, тим більше, що обов'язкова товщина брандмауера у законі ніде не визначається (тому розташовувати у бік сусіда димові труби й, притому, зведені у брандмауері, не забороняється)» (прим. 1 до ст. 192 Статуту будівельного [Устав строительный 1913, с. 245]).

будь-якого розміру, тільки б вони були виокремлені брандмауерами [Устав строительный 1913, с. 243].

Ще 1900 р. у Цивільному законі Російської імперії статтю 445 частини I було визначено, що господар будинку може вимагати, щоб 1) сусід не прибудовував поварні й печі до стіни його будинку, 2) не лив воду й не замітав сміття на його будинок або подвір'я, 3) не влаштовував схил даху на його подвір'я, а звертав цей схил у свій бік, 4) не влаштовував вікон та дверей у брандмауері, що відмежовував дах суміжних будівель. До того ж, володар міг вимагати закладання вікон сусіднього будинку, що виходять на його подвір'я¹.

1906 року Технічно-будівельним комітетом Міністерства внутрішніх справ до статті 192 був зроблений такий коментар, що був зумовлений поширенням у будівництві нових конструкційних матеріалів: «Стіни житлових та нежитлових будівель з цементно-бетонних каменів можуть бути зведені доволі товщини у залежності від кліматичних умов, якості бетону та внутрішнього улаштування, оскільки у Статуті будівельному немає вказівок стосовно обмежень розмірів товщини стін ані для житлових, ані для нежитлових будівель» [Устав строительный 1913, с. 243].

Наступного — 1907-го — року Правлячий Сенат роз'яснював, що для кам'яних будівель жодних обмежень у залежності від місць, на яких вони зводяться, законом не передбачено, і тому, якщо передбачена будівля не затемнює двір сусіда, «кам'яність» споруди може слугувати приводом до заборони таку споруду зводити [Устав строительный 1913, с. 245].

Статті 193–199 Статуту регламентують технічні сторони зведення будівель, зокрема висотних, у Санкт-Петербурзі та Москві. У коментарі до статті 198 зазначається, що у Статуті не міститься вказівок на обмеження висоти будинків, що зводяться повсюдно в Російській імперії, але вказується лише на граничну висоту будівель у Санкт-Петербурзі, будучи продиктоване гігієнічними міркуваннями: «Отсутствие благодаря высоте здания солнечного света в нижних этажах помещения, по заключению Техническо-строительного комитета, не может само по себе обуславливать развитие в этих этажах сырости, если они содержатся в надлежащей чистоте» [Устав строительный 1913, с. 254]. Це зауваження щодо висоти споруд вміщено відповідно до указів Правлячого

¹ Особливо слід зазначити, що у жодному законодавчому акті того часу немає визначення, що таке «вікно», тому особливим рішенням Сенату від 1895 р. було визначено, що під вікном слід розуміти «отверстие в стене — открытое или закрытое прозрачною преградою, — устраиваемое с целью пользоваться чрез него воздухом и светом и иметь чрез него возможность видеть изнутри строения наружу, безразлично к тому, каких размеров будет это отверстие и имеет ли оно при это еще особое приспособления для временного его закрытия вроде ставней или дверей» [Устав строительный 1913, с. 247].

Сенату від 27.XI 1902, 18.III 1904, 18.III 1905, тобто у ті самі роки, коли у головних містах Російської імперії, в тому числі і в Києві, почали зводитись багатоповерхові споруди. На той час різнобій у висоті будинків ані мешканців, ані міське керівництво, не лякав, як це відбувається сьогодні: покладалися на смак і професіоналізм архітектора.

На відміну від Статуту будівельного як такого, у різних містах Російської імперії існували власні правила забудови міста, які вироблялися міськими думами як на основі Статуту, так і відповідно до постанов Правлячого Сенату. Київ був одним з тих міст, які мали власні правила. 1913 року їх було зібрано та видано одним з київських міських архітекторів — І. В. Ніколаєвим (1870–1937?) [Николаев 1913].

Відповідно до правил забудови Києва, затверджених ще 1861 р. та поновлених 1873 р., усі вулиці Києва було розподілено на чотири розряди: I — найголовніші вулиці та площі; II — другорядні вулиці; III — менш важливі вулиці; IV — решта вулиць [Николаев 1913, с. 1–9]. Як ми показали вище, по кожному розряду існував перелік відповідних вулиць, затверджений Міською думою. Через наявність у Києві фортеці на Печерську, райони будівництва та висота будинків подекуди зазнавали обмежень, зумовлених так званими «еспланадними правилами» (еспланада — відкритий простір перед фронтом фортеці). Навіть після віднесення фортеці 1897 р. до розряду «фортеця-склад» обмеження продовжували діяти, стримуючи забудову міста, аж до 25 липня 1909 р., коли — після їх найвищого скасування — стало можливим споруджувати великі прибуткові будинки на Липках та в інших частинах Києва.

Серед регламентацій щодо забудови київських вулиць існували такі, що були прийняті Київською міською думою як постанови, обов'язкові для виконання.

До статті 179 Статуту будівельного постановою Міської думи від 29 грудня 1896 р. було додано, що володарі вже забудованих садиб можуть розподіляти їх на частини на власний розсуд, але з тією умовою, щоб кожна знов утворена садиба мала виїзд на вулицю завширшки не менше 6 аршин (4,26 м), і щоб розташування споруд, що містяться на кожній окремій ділянці, відповідало усім регламентаціям та правилам як стосовно розривів між існуючими будівлями та новими границями садиби, так і стосовно розмірів подвір'я [Николаев 1913, с. 10]. Ця постанова була заміною іншої, яку було прийнято рівно десятьма роками раніше від наведеної (від 29.XII 1886): володарі незабудованих садиб можуть розподіляти їх на частини на свій розсуд з тією лише умовою, щоб кожна виокремлена під забудову садиба мала виїзд на вулицю завширшки не менше шести аршин [Николаев 1913, с. 11].

Міською радою було також чітко регламентовано набір документів, які

має подавати до міської будівельної управи особа, яка хоче звести будинок. Цей перелік було затверджено постановою Міської думи ще у вересні 1879 р. «Особи, які бажають здійснити будівлю, перебудову або виправлення будь-якого будинку, мають подати Міській управі при клопотанні: а) план садиби, на якій мають виконуватись будівельні роботи, з копією його та з визначенням як на плані, так і на копії місць передбачених будівель; б) фасад, перекрій та кресленник внутрішнього розподілу у новій будівлі житлових приміщень у двох примірниках; в) підписку архітектора або іншого техника (! — А. Б.) у тому, що він бере на себе обов'язки відповідального будівельника, якщо будівля є мурованою; г) підписку прохача про те, що поданий ним геометричний план та копія його відповідають дійсності і що у садибі інших будівель, окрім зазначених на плані та копії, немає» [Николаев 1913, с. 13]. Звісно, цей перелік зовсім відрізняється від того, який існує тепер для того, аби мати можливість будувати будівлі та споруди. Але ж не може одне й те саме правило існувати протягом століття, коли і суспільна ситуація давно зазнала змін, і самий процес виділення землі відбувається за іншими державними й економічними законами!

До наведеного вище рішення тією самою постановою Міської думи було зроблено такі уточнення: § 2) при мало важливих будівлях Будівельний комітет Міської управи з дозволу міського голови не вимагає подання копій геометричних планів (копії у такому разі знімаються креслярем, який працює в Управі); § 3) підписка про вірність плану не потрібна у тому випадку, коли надається новий план, засвідчений у його вірності міським землеміром; § 4) при виникненні сумнівів у вірності поданих планів Управа доручає перевірку їх міському землеміру, виконавчому приставу або іншій посадовій особі, і якщо план опиниться не відповідним дійсності, вимагає від прохача нового плану, засвідченого у його правильності міським землеміром; § 5) Управа може вимагати подання нових геометричних планів при дозволі нових житлових будинків, особливо мурованих, коли на геометричному плані нанесено відповідні існуючі будівлі разом з тими, що підлягають зносу, коли поданий план не дає можливості судити за ним про розташування будівель (! — А. Б.), коли на ньому знаходиться багато написів про різночасовий дозвіл будівлі, коли він за своєю ветхістю уявляється незручним до нанесення на нього передбачених будівель та до напису про їх дозвіл [Николаев 1913, с. 14–15].

Стосовно мурованих будівель Київська міська дума також приймала відповідні додаткові до Статуту будівельного рішення. Так, 1880 р. Думою було прийняте рішення про те, що у мурованих будівлях хоча б одні сходи мають бути виконані з неспалених матеріалів [Николаев 1913, с. 16]. У самий розпал так званого «будівельного буму», коли Київ швидко забудовується саме мурованими будинками, Міська дума на кількох засіданнях у березні 1900 р. для запобі-

гання пожежам приймає таку «будівельну» постанову: «У знову влаштованих мурованих будівлях усі квартири мають обов'язково мати вихід на неспалені сходи, причому клітки сходів та вестибуль або прохід, що веде до сходів, має бути виконаний у кам'яних стінах, стелі ж сходової клітки, вестибуля або проходу мають бути перекриті неспаленим матеріалом» [Николаев 1913, с. 17]. Наступного року, протягом кількох засідань у липні 1901 р., Міська дума приймає таку «обов'язкову постанову», яка розповсюджується лише на нові будівлі: «У всіх населених будинках вище двох поверхів сходи мають бути з неспалених матеріалів, причому сходовою клітка й вестибуль або прохід до неї мають бути перекриті неспаленим матеріалом» [Николаев 1913, с. 17]. Обидві останні регламентації Міської думи, що стосуються евакуаційних питань на випадок пожежі, слід визнати як головні на той час, що не оговорені у Статуті, але саме для забудови Києва мали неабияке навіть «стратегічне» значення.

Особливу увагу Міська дума приділяла влаштуванню підвалів (льохів), і стосовно цього питання у вересні та грудні 1897 р. було прийнято низку регламентацій. Скажімо, влаштування житлових приміщень з підлогами нижче поверхні землі у дерев'яних будинках не дозволялося. Відповідно, влаштування житлових приміщень з підлогами нижче рівня землі у кам'яних будинках не дозволялося на вулицях, які затоплюються при розливі Дніпра, а також вулиць, які затоплюються під час злив (список цих вулиць було затверджено; див.: [Николаев 1913, с. 78–79, 80–81]). У всіх інших випадках у будь-якій частині міста влаштування житлових приміщень у мурованих та змішаних (муровано-дерев'яних) будинках дозволяється за дотримання таких гігієнічних умов:

- висота житла має бути не менше 3,5 аршин (2,49 м);
- стеля або склепіння житла має бути вище поверхні землі не менше 1,5 аршина (1,06 м);
- світлова поверхня вікна має бути висунута з землі не менше, як на 1 аршин (0,71 м), а світлова поверхня усіх вікон має бути не менше 1/9 частини підлоги приміщення (завширшки підвальне приміщення, рахуючи від наріжної стіни, в якій розташовано вікна, не повинна бути більше 4 сажень = 8,5 м);
- підвальні приміщення повинні мати пристрої для вентиляції, тобто для впуску свіжого повітря та витяжки забрудненого;
- підлоги та стіни мають бути сухими [Николаев 1913, с. 18].

До того ж, Міська дума 1897 р. постановила, що у житлових будинках муровані нежитлові льохові приміщення повинні мати неспалені перекриття, а також, що раніше, ніж льохи будуть віддані під житлові приміщення, вони мають бути обстежені комісією з осіб міського технічного й санітарного нагляду [Николаев 1913, с. 19]. Нам важко зараз визначити, наскільки ретельно виконува-

лося останнє розпорядження, оскільки чисельність мешканців Києва щороку зростала, і люди, звісно, готові були мешкати у будь-яких умовах.

Зараз серед різних верств охоронців історичного середовища іноді лунають ствердження, що раніше існувала заборона на зведення мансардних поверхів. Насправді, це не зовсім так.

У статті 202 Статуту будівельного йдеться, що мансардні поверхи допускаються на одноповерхових будівлях; над двома ж поверхами й над мезонінами дерев'яних будинків влаштування мансард не дозволяється. Рішенням Київської міської думи від 15–18 листопада 1912 р. влаштування мансард на будинках, які мають, окрім льоху, чотири поверхи, не дозволялося [Николаев 1913, с. 28]. Власне, будь-який будинок у чотири поверхи (з цокольним поверхом) вже не міг бути надбудований мансардою. Однак слід підрахувати, скільки у Києві на зламі XIX–XX ст. було чотириповерхових житлових будинків — згадаємо, що славетний «будинок Гінзбурга» на Інститутській вулиці у 8–12 поверхів вважався за хмарочос! Звісно, таким об'єктам мансарди не були необхідні. Слід вважати, що замовники прагнули будувати скоріше триповерхові будинки, щоб згодом мати можливість звести ще й мансарду, але це було вже після думської постанови 1912 р. До того, себто на самому зламі століть — кінець 1880-х — 1910-і, — поверховість будинків для влаштування мансардного поверху навіть не було регламентовано! Чи багато об'єктів архітектури Києва, особливо житлових прибуткових будинків, було зведено між 1912-м та 1917-м роками? Але скільки чудових мансард прикрашають будинки на центральних київських вулицях кінця XIX — початку XX ст. Регламентувалася також висота (3,5 арш. = 2,49 м) та матеріали для виконання мансард, а також вказувалося на те, що над «житловим мансардом» іншого житлового приміщення влаштувати не можна (рішення Міської думи від березня 1900 р. [Николаев 1913, с. 28]).

Стосовно громадських будівель Київська міська дума також визнала за необхідне зробити певні, зокрема протипожежні, регламентації. Так, постановою 1880 р. зведення нових торговельних дерев'яних лазень у всіх частинах міста, крім передмість (Куренівка, Пріорка, Солом'янка, Лук'янівка), заборонялося. У передмістях же може бути допущено будівництво дерев'яних лазень з дозволу міської управи з тим, щоб вони зводилися окремо від житлових будівель й не ближче ніж 6 сажень (12,78 м) від інших споруд. «Існуючі тепер дерев'яні лазні всередині міста можуть залишатися до обвітання» [Николаев 1913, с. 37]. Багато уваги Міська дума приділяла тротуарам, їх влаштуванню та конструюванню [Николаев 1913, с. 57–61], але на цьому питанні як другорядному для суто архітектурних питань ми зупинятися не будемо.

Таким чином, бачимо, що регламентації Статуту будівельного та Київської міської думи торкалися передусім конструкційних, протипожежних та ін-

ших технічних обмежень процесу будівництва. У жодній статті Статуту будівельного ми не знайдемо творчих рекомендацій архітекторів — усюди йдеться лише про його соціальні та моральні обов'язки перед Міською управою, перед замовником та перед замовленням: відповідальність за те, якщо будинок самозруйнується. Слід зазначити також, що ані у Статуті будівельному, ані в обов'язкових постановах Міської думи не йдеться про визначення кольорів для пофарбування фасадів, що зараз є для декого каменем зіткнення: лише у «Загальних правилах будівельної поліції для міст Царства Польського» від 1866 р. такі регламентації існували і були чинними на початку XX ст. Але на всю Російську імперію і, зокрема, на Київ, вони не розповсюджувалися.

Лише наприкінці 1912 р. Київська міська дума приймає одну власне «архітектурну» постанову щодо обмеження висоти будинків стосовно влаштування мансард — не вище за чотири поверхи (з цоколем). Це, можливо, єдине «творче» обмеження діяльності архітектора, який працював у місті. З огляду на дату прийняття постанови це рішення не могло суттєво вплинути на просторовий розвиток міста, яке вже пережило «будівельний бум» і стояло на порозі Першої світової війни. До речі, регламентувалася не фізична висота будинку, а саме його поверховість, — одиниці, які плутати не варто. З цього випливає можливість констатувати значну творчу свободу архітектора на зламі XIX–XX ст. у проектуванні будинків необмеженої поверховості. Здається доцільним констатувати, що обмеження накладалися лише внутрішньою тактовністю архітектора (цивільного інженера, техніка та ін.) та фінансовою спроможністю замовника.

Отже, будучи однією з розвинутих країн світу, Російська імперія мала три юридичні категорії будівельних законів та норм («вертикальна ієрархія»), а саме: 1) державні закони й постанови уряду; 2) закони місцевого, муніципально-го значення; 3) норми громадського будівництва.

Цікаво зазначити, що у всіх цих типах законів і норм можна знайти повторювані й такі, що доповнюють один одного, вимоги за такими трьома відгалуженнями («горизонтальна ієрархія»): 1) норми зонування міста; 2) норми проектування житлових будинків; 3) норми будівельної техніки й протипожежної охорони. Для Києва, як було показано вище, така «горизонтальна» і «вертикальна» ієрархічність була властива навіть, можливо, більшою мірою, ніж для інших міст Російської імперії (*схема II.1*).

Розглянувши вище законодавчі основи архітектурного розвитку міст Російської імперії та Києва кінця XIX — початку XX ст., звернемо увагу на технічні, суспільно-політичні й суспільно-культурні особливості цього розвитку.

Як показав В. А. Глазичев [Глазычев 1977, с. 12–13], на початку XIX ст. на новому етапі економічного розвитку Росії головною інстанцією, що визначала художній рівень будівництва, скажімо, у Петербурзі, став Комітет буді-

вель та гідравлічних робіт. Цей Комітет розглядав, розробляв і затверджував проекти усіх громадських, казенних та «зразкових» будинків, мостів та інших споруд столиці імперії та висував пропозиції з її благоустрою. Для Москви аналогічну роботу у 1813–1843 рр. здійснювала «Комісія для будівель Москви», відновлюючи місто після пожежі 1812 року. Централізація архітектурно-проектної справи у масштабі всієї держави, безпрецедентна по відношенню до європейської традиції, створила передумови для цілісної забудови міст та зумовила виникнення художніх ансамблів світового рівня (переважно у стилі класицизм і ампір). У 1870–1880-х, у зв'язку з новою фазою розвитку капіталізму в Росії та створенням нової структури адміністрування (введення «Міських положень») участь держави у будівництві істотно зменшується. Попередні містобудівні організації розпалися, контроль за будівництвом був послаблений, а спекуляція міськими земельними ділянками досягла значних розмірів. Формально управління цивільним будівництвом Росії було покладено на центральний орган — згадуваний у Статуті будівельному та інших інструкціях Технікобудівельний комітет Міністерства внутрішніх справ (з 1885 р.). До його компетенції увійшов розгляд та оцінка планів міст та проектів значних споруд, що надходили з губернських правлінь та відомств. Однак у дійсності міністерства, відомства, промислові та торговельні фірми, багато з яких мали у своєму складі спеціальні архітектурні служби, проектували та будували незалежно від Комітету. При цьому значна частина проектів виконувалася приватними будівельно-технічними, інженерно-архітектурними конторами, бюро, кабінетами. Чітка регламентація (норми, «зразкові» будинки, уніфіковані будівельні системи) та єдність принципів, що перед тим були характерною дисциплінуючою рисою загальноросійського архітектурного процесу, усе більше змінюються на користь приватного інтересу. Значні майстри (І. В. Жолтовський, Р. І. Клейн, В. В. Городецький та ін.) часто ставали підприємцями, що мали найманий штат учнів та співробітників (і не обов'язково в галузі архітектурного проектування). Абстрактність учбових програм петербурзької Академії мистецтв надто затягувала подальший процес професіоналізації — її єдиною формою було учнівство при майстрові, що ставило учня у жорсткі умови. «Учень-помічник, що розвивав контакти з підрядними та будівельними фірмами, і архітектор як приватний підприємець — внутрішня ієрархія архітектурного проектування як фаху вичерпувалася цими ролями», — слушно зауважує В. А. Глазичев [Глазичев 1977, с. 13].

Дослідник вважає, що утворені 1870 р. міські управи хоча й сконцентрували певні архітектурні сили, але спостерігали за будівництвом також досить формально. Вимоги до художньої якості будівель у порівнянні з XVIII та початком XIX ст. були значно знижені й обмежувалися дотриманням червоних

ліній, санітарних і протипожежних правил. З середини XIX ст. навіть у Санкт-Петербурзі не було головного архітектора, який би міг диригувати формуванням складного міського організму [Глазичев 1977, с. 14–15]. Запроваджена 1799 р., посада головного архітектора існувала в Києві постійно. Автори каталогу «Головні та міські архітектори Києва 1799–1999 рр.» у вступній статті зазначають: «З 1873 р. київськими міськими архітекторами ставали переважно сумлінні працівники, що тривалий час посідали це місце» [Головні архітектори 1999, с. 5]. Неможливість для держави та міських муніципалітетів часто-густо стати реальними замовниками на проекти розвитку міст вела до того, що зодчі кінця XIX — початку XX ст. були позбавлені можливості реалізовувати свої містобудівні задуми й вимушені були обмежуватися будівництвом окремих споруд, хоча деякі з них висували цікаві пропозиції з врегулювання структури старих міст та їх частин. Як не дивно, власне потреба у містобудівних проектах виникла з появою потреби у влаштуванні виставкових комплексів. У Києві це відбулося двічі — 1897 та 1913 рр. Передові зодчі — головним чином, правда, московські та пітерські, — висували питання організації творчої роботи, її зв'язку зі змістом діяльності та рівнем задач, які вона має розв'язувати. Про це неодноразово йшлося на п'яти з'їздах російських зодчих (1892–1914 рр.), Всеросійському з'їзді художників 1911–1912 рр. У Києві контроль за будівництвом належав, безперечно, Міській управі та її Будівельному комітету, імена керівників якого відомі не лише як управлінські, але й як творчі: цивільний інженер Г. П. Шлейфер (1884–1887 рр.), архітектор В. М. Ніколаєв (1887–1889 рр.), архітектор М. М. Казанський (1896–1902 рр.). Серед міських архітекторів кінця XIX — початку XX ст. варто назвати імена О. Я. Шіле, В. М. Ніколаєва, А. К. Геккера, О. С. Кривошеєва, І. В. Ніколаєва, Е. П. Брадмана, М. П. Бобрусова, П. Ф. Альошина [Головні архітектори 1999, с. 5].

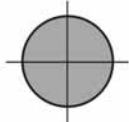
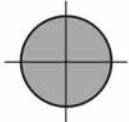
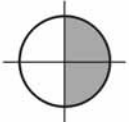
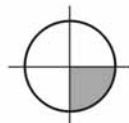
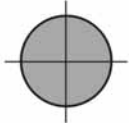
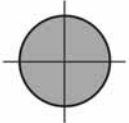
Слід зауважити, що не тільки Статут будівельний, місцеві регламентації, система контролю за будівництвом були технічними чинниками і важелями архітектурно-будівельного процесу. Неабияку вагу мали також практичні довідники архітектора, які з іншого боку — зсередини фаху — диктували певні умови.

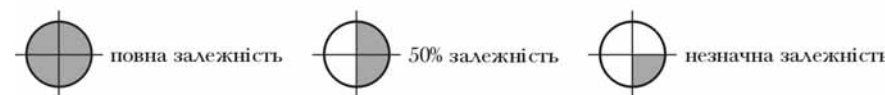
Так, наприкінці XIX ст. чи не найпопулярнішим практичним посібником, настільною книгою практикуючого архітектора, що може бути порівняний з книгою про смачну та здорову їжу Олени Молоховець — настільний довідник добродійної господині середини XIX — початку XX ст., був чотиритомник М. Є. Романовича «Цивільна архітектура» (з п'ятим томом — атласом таблиць). Один перелік змісту томів викликає тепер заздрість у фахівця: зараз на існує подібного довідника, а видані у середині XX ст. Академією архітектури СРСР довідники архітектора у певних розділах вже застаріли. Але ж, як і ці довідники, чотиритомник Романовича є до певної міри актуальним і досить. У розділах

— «Основи будівель», «Стіни», «Окремі підпори», «Карнизи та верхні завершення стін», «Стелі», «Підлоги», «Арки та склепіння», «Дахи», «Сходи», «Отвори у стінах», «Відхожі місця та пісуари», «Громовідводи», «Опалення будівель», «Вентиляція житлових приміщень», «Служби» (кухні, хлібопекарні печі, пральні, сараї для екіпажів тощо), «Риштовання, ліси» — містяться усі необхідні відомості для розуміння матеріального стану будівель та споруд цивільного призначення кінця XIX — початку XX ст. Довідник М. Є. Романовича — каркас предметного знання історика про стан розвитку архітектури доби еkleктики. Про модерн там немає ані слова, оскільки рік видання — 1896 р. — не дозволяє ще казати про появу модерну як широко визнаної стилістичної течії на російських теренах.

М. Є. Романович, починаючи виклад «Частин будівлі», визначає поняття архітектури технологічним чином: «Слово *архітектура* походить від грецького слова *architektonike*, якого докорінне значення є *найвище ремесло*. За загальноприйнятими поняттями, архітектура у смислі науки є систематичний виклад істин та правил, що стосуються до мистецтва складання й приведення у виконання проектів різних будівель. Мистецтво побудови цивільних споруд, які призначаються власне для вмісту, у широкому смислі слова, прийнято називати *цивільною архітектурою*. Цивільна архітектура підрозділяється: на *загальну* та *спеціальну*. Перша містить в собі загальні способи складання проектів споруд та виконання їх незалежно від конкретного призначення будівель. Друга містить у собі дослідження умов, яким мають задовольняти будівлі приватного призначення й перелік найпростіших й самих звичайних способів задовольняти цим вимогам. Розглядаючи кожну окрему частину будівлі, легко спостерегти, що кожна складова частина має завжди одне, своє й властиве їй призначення. Звідси виникає можливість дослідити кожну частину будинку окремо, незалежно від цілого. Кожна частина будинку, у свою чергу, складається з елементів, тобто з будівельних матеріалів» [Романович 1896, т. 1, с. III–IV] (*схема II.II*). Автор починає не одразу з практичних питань, а наголошує передовсім на питання теоретичних. — «Дослідження спеціальної архітектури є предмет занять цілого життя архітектора. Але майже завжди, при завершенні свого поприща, яке ознаменоване, скажімо, найрізноманітнішою практикою, архітектор винен визнати, що він дослідив дуже нечисленні й, найчастіше, один або два відділи спеціальної архітектури. Очевидно, що такий громіздкий зміст важко вмістити у тісні рамки підручника; воно може бути задовільно викладено лише в окремих трактатах про кожний рід будинків.

Виклад спеціальної архітектури кожного окремого роду будинків приводиться: 1) до дослідження умов, яким будинок, що передбачається, має задовольняти, внаслідок свого спеціального призначення, і 2) до вивчення способів

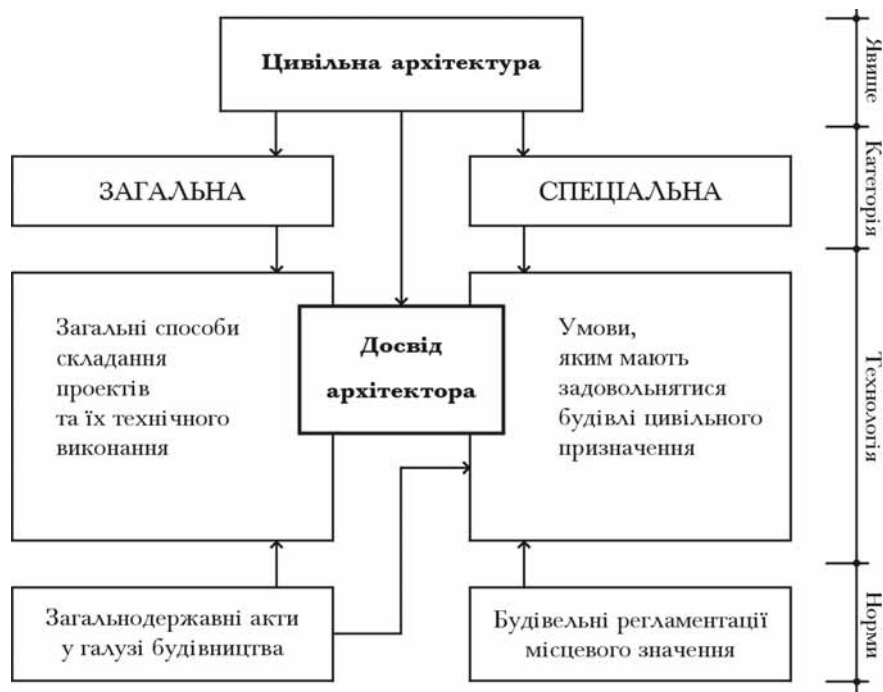
Законодавчі акти у галузі будівництва Норми громадського будівництва	Норми зонування міст та міських територій	Норми проектування громадських та житлових будівель	Норми будівельної техніки та протипожежної безпеки
Загальнодержавні регламентації (Статут будівельний, укази Правлячого Сенату, розпорядження технічно-будівельного комітету Міністерства внутрішніх справ)			
Регламентації місцевого, муніципального значення (обов'язкові постанови Київської міської Думи)			



II.I. Ієрархія залежності між загальнодержавними та місцевими регламентаціями будівельної справи та нормативною базою будівництва стосовно Києва кінця XIX — початку XX ст.

задовольняти цим умовам. Хоча перше питання, себто вивчення умов, яким має задовольняти спеціальна будівля, і входить у склад трактатів про споруди спеціального призначення і хоча умови ці повинні бути досить відомі спеціальному архітектору, однак на практиці вони зазвичай пропонуються архітектору як дані, яким він має задовольняти.

Розв'язання питання, як задовольнити даним умовам, становить власне обов'язок архітектора. Головні засоби для рішення цього питання знаходить він у знанні загальної архітектури; посібниками йому слугують: постанови уряду, уся література спеціального предмета, який вивчається, власна досвідченість будівничого» [Романович 1896, т. 1, с. V]. Далі автор пише: «Релігійні поняття, чин думок, характер, нориви та звичаї народу виявляються як у самому



II. II. Взаємовідносини між технологічними особливостями створення цивільної архітектури (за М. Є. Романовичем) та законодавчою базою на зламі XIX–XX ст.

владштуванні будинків, так і в мистецькому їх оздобленні. Ось чому не лише народи, які створили свої самостійні архітектурні стилі, але навіть й такі, що запозичили чужий стиль, лишили на будівлях своїх відбиток свого характеру. Так, наприклад, естетичне виховання греків породило їх простий та витончений стиль; марнотратність римлян відбилася у розкоші їх будинків; пожадливість аравітян — у їх розкішних та фантастичних будівлях тощо. Історія архітектури, що становить розвиток вчення про стилі, містить в собі підтвердження положень, що їх було тут викладено» [Романович 1896, т. 1, с. 404]. Цікавим є самоусвідомлення архітектора тієї доби у викладі М. Є. Романовича: «В архітектурі, як і в кожному мистецтві, існують дві сторони: технічна (ремісничка) й творча (мистецька). Навчання та вправи розвивають в людині творчий дар або талант, але не дають цього дару тому, кому його не дано природою. Технічна частина мистецтва здобувається за допомогою вивчення та практики» [Романо-

вич 1896, т. 1, с. VI]. Таким чином, увесь конгломерат понять про архітектуру, архітектурну діяльність та архітектурну практику міститься у цьому посібнику — звичайній фаховій літературі кінця XIX — початку XX ст.

Після з'ясування законодавчих та технічних особливостей розвитку архітектури Києва звернемо увагу на суспільно-політичні та культурні особливості її, причому — першого десятиліття XX ст.

Перший склад Київської міської думи за новим «Міським положенням» та першу міську управу було обрано у січні–лютому 1871 р. Надалі Міська дума і Міська управа переобиралися кожні чотири роки (за винятком так званої «семирічної думи» 1887–1894 рр.). «Щоправда, зміна члена управи, що відповідав за будівну справу, далеко не завжди збігалася з переобранням складу Думи. Досить часто від цієї посади відмовлялися, не чекаючи закінчення повноважень, і доводилося обирати нового управця» [Головні архітектори 1999, с. 5].

Діяльність Міської думи не завжди відповідала смаковим уподобанням спостерігачів-журналістів. Певна демократизація думок робила свою справу. Цікавим є період діяльності Київської міської думи з 1906 по 1910 рр. — часу першої російської революції, на який ми хочемо особливо звернути увагу.

Саме у цей час почали будуватися у Києві будинки висотою 6–7 поверхів (навіть й вище — наприклад, 8–11-поверховий житловий будинок Льва Гінзбурга на вул. Інститутській, 13, 1908–1909 рр., архітектори Ф. А. Троупянський, А. Б. Мінкус, будівництвом керував київський міський архітектор І. В. Ніколаєв), населення Києва збільшилося на 136 тис. мешканців (за Всеросійським переписом 1897 р. населення Києва становило 248,5 тис. мешканців¹).

Гласні Міської думи видали у світ ретельний «Огляд діяльності Київської міської думи за чотирьохріччя 1906–1910 рр.» [Городская дума 1910а]. Але не таким цікавим є той огляд, як критична стаття невідомого автора, опублікована невдовзі після офіційного «Огляду» [Городская дума 1910б]. Анонімний автор, викриваючи хиби діяльності Думи, у сатирично-полемічному захваті малює, маємо сподіватися, до певної міри істинний стан речей. Але виключити певну упередженість думок автора також не можемо. Адже приваблює загальна протипологетична тональність оцінки діяльності Міської думи, так само схожа на сучасний стан речей, особливо у київській газетній публіцистиці.

«Фінанси міста вкрай погані, дефіцити стали хронічними, податковий тягар доведений до граничних розмірів. Де брати гроші? Що ж міському управлінню залишається, як не піднімати платню за воду? Встановили податок на м'ясо, встановлять і водяний податок... Фінансовий стан Києва у теперішній час є прямо критичним... Податки значно підняті. Але цього мало: діяльністю те-

¹ 1874 р. населення Києва становило 127 тис. чол., 1913 р. — вже 595 тис. чол.

перішньої думи зумовлено величезне збільшення податків. Міське управління, порушуючи клопотання про нові позики, вказало Уряду як на джерело нових доходів, які зможуть забезпечити платежі відсотків та погашення за позиками, — на збільшення оцінного збору з нерухомого майна на 25% та на встановлення спеціального каналізаційного збору, котрий має становити близько 35% теперішнього оцінного збору. З цього видно, що як тільки-но будуть дозволені нові позики, так податок с будинків одразу збільшиться на 60%» [Городская дума 1910б, с. 9–10]. Торкаючись різних сторін міського життя, анонім з гострою сатирою викриває стан благоустрою, майже «знущається» зі зведення Критого ринку на Бессарабській площі, пише про протегування улюбленим підрядчикам (передовсім архітекторові В. В. Городецькому), про так звану «Обсерваторну трубу», Міський театр, розташування військ у районі Пущі-Водиці, і завершує памфлет роздумами про Міську думу доби першої російської революції. Зупинимось на деяких позиціях цього вельми показового для духу Києва кінця 1900-х документу.

«*Благоустрій*. Компетентні представники Уряду в один голос стверджують, що Київ перебуває у надто поганому санітарному стані. Основою благоустрою міста є завжди правильне рішення питання про водопостачання. Як ми бачили вище, теперішня дума водогінного питання не лише не розв'язала, але остаточно його заплутала, і Києву у найближчому майбутньому загрожує нещастя у вигляді водяного голоду. Справу лікарняної допомоги населенню поставлено з рук геть погано... Нещодавно у газетах повідомлялося, що двох тяжко хворих жінок цілий день возили по лікарнях, але усюди їх відмовлялися приймати “за відсутністю вільних місць”, й обидві жінки померли у поліцейських ділянках: одна — у Либідській, друга — у Палацовій. Ці факти ясно показують, що населення Києва аж ніяк не забезпечене лікарняною допомогою.

За дивною іронією долі, саме при теперішній міській думі, яка дала Києву ... “повний й капітальний благоустрій”, різні епідемії у місті — холерні, тифозні, дифтериту та скарлатини — позитивно не закінчуються. Сади, якими ще нещодавно так славився Київ, при теперішній думі прийшли у занепад... Знаменитий Царський сад, яким Київ міг би пишатися, прийшов у повний занепад. Сад вщент занедбаний. У середній частині він перерізаний нісенітною траншеєю, яку чомусь названо “Петровською алеєю”¹, причому, під час цього про-

¹ «У листопаді 1902 р. Дума прийняла пропозицію садової комісії про прокладення через Царський сад проїжджої дороги між Шато-де-Флер та оранжереєю Вессер, причому передбачалося влаштувати зверху підвісний пішохідний міст. Але роботи закінчилися лише у 1909–1912 рр. Саме в цей час дорога одержала назву “Алея імператора Петра I”. Мабуть тому, що 1909 р. відзначалося 200-річчя Полтавської битви. Підвісний міст, виготовлений на заводі Гретера і Криваненка за проектом профе-

різання саду було вирубано багато столітніх лип... Зрештою дума ... хотіла зовсім знищити Царський сад, вирішвши-но віддати його під польську сільсько-господарську виставку. Але дружнє обурення російської громади всього Києва врятувало Царський сад» [Городская дума 1910б, с. 11–12]. Автор негативно налаштований як проти поляків, так і проти євреїв, що видає в ньому людину консервативних кіл київського журналістського шару.

«*Критий ринок*¹. Вкрай несерйозною уявляється нам сама думка щодо централізації базарної торгівлі в одному місці. На ті кошти, які будуть витрачені на спорудження Бессарабського критого ринку, можна було б побудувати у різних частинах міста три–чотири менших критих ринків, і це було б розумніше й доцільніше як з санітарної, так і з економічної точок зору. Між тим, критий ринок на Бессарабці будується саме у розрахунок на централізацію базарної торгівлі, і в цьому відношенні все це починання слід визнати зовсім безпідставним. Дійсно, у критому ринку спроектовано 88 м'ясних лавок, 88 лавок для торгівлі зеленню, 27 рибних лавок і т. ін. Коли все це буде зайнято? Й чи не хлоп'яча це витівка?.. Зате, безперечно, “штати”, складені для критого ринку, будуть повністю здійснені, а “штати” ці — значні: утримання критого ринку обчислено у 30 500 карбованців на рік, для чого вигадано багато різних посад. У цілому опиняється, що Бессарабський базар до спорудження критого ринку приносив місту більше доходу, ніж буде давати після спорудження горезвісного критого ринку» [Городская дума 1910б, с. 14]. Тепер ми зовсім по-іншому ставимось до цієї величної споруди, першої ластівки архітектури раціоналізму у Києві, і знаємо, наскільки мали рацію наприкінці 1900-х ті, хто погодив цей проєкт 1908 р. та виділив кошти на його зведення. У конкурсі взяли участь сім архітекторів (зокрема Г. П. Шлейфер), найкращим був визнаний проєкт польського архітектора Г. Ю. Гая. Цивільний інженер М. П. Бобрусов вніс до проєкту низку змін та керував його зведенням протягом 1910–1912 рр. [Київ 1930; Сіяво. — 1908. — № 173; 1910. — № 220; Пам'ятки Києва 1998, с. 11]. Анонімний автор обурений саме тим, що зараз складає головне достоїнство споруди. Київська міська дума була набагато більше прозорливою, ніж саркастичний критик її діяльності. Крім того, з точки зору новизни прийнятого конструктивного рішення

сора Є. О. Патона, встановлено у 1910 р, а не в 1904-му, як вказано в енциклопедичному довіднику “Київ”. А Петрівську алею з Аскольдовою могилою з'єднали значно пізніше — лише в 1926–1927 рр.» [Рибаків 1997, с. 129].

¹ Бессарабський ринок у Києві був зведений протягом 1910–1912 рр. на Бессарабській площі за проєктом варшавського архітектора Г. Ю. Гая під наглядом київського міського інженера М. П. Бобрусова, скульптори рельєфів — Т. Руденко та О. Теремець, проєкт відкритих металевих конструкції торговельного залу виконано інженером П. Рабуєвичем.

цього дуже великого на той час об'єкта головним є вкрай раціональний підхід до рішення форми загального та частин, оголеність металевих конструкцій в інтер'єрі, які майже не декоровані. Центральне місце в об'ємі споруди займає підковоподібний торговельний зал, перекритий металевими арками, котрі створюють новий вигляд інтер'єру громадської споруди. Не дивлячись на певний вплив модерну, визначальним у споруді Бессарабського ринку є правда роботи матеріалу й конструктивна виразність, що дозволяють навіть провести історико-стилістичну паралель з пам'яткою європейської архітектури — будинком біржі в Амстердамі (1898–1903 рр., архіт. Х.-П. Берлаге), тим більше, що ця споруда, за зауваженням Ю. Йодіке, справила значний вплив на творчість усіх європейських зодчих. Якщо, за Йодіке, у споруді амстердамської Біржі панує цегла й тесовий камінь, а інтер'єр залу нагадує світ форм романської архітектури [Єдике 1972, с. 51], то у споруді Бессарабського ринку панує цегляна кладка й металеві конструкції, а орнаментика асоціюється з українськими народними мотивами, що розтлумачені у рамках модерну (завдяки школі Ф. П. Балавенського, в якого навчалися молоді скульптори Тетяна Руденко та Олександр Теремець [Пам'ятки Києва 1998, с. 11; Тимофієнко 1999, с. 360; Німенко 1963, с. 67–78]). Творча перемога Г. Ю. Гая на конкурсі певним чином відбивала смаки та естетичні погляди не лише самого автора, але й архітектурної громадськості Києва, і «батьків міста» — гласних Миської думи, а також вплив міського інженера М. П. Бобрусова¹ і скульпторів, які оздоблювали споруду рельєфами.

Автор анонімної статті закидає Миській думі «нездоланну схильність до різного роду будівель: вона будувала й будувала без краю, будувала що треба й частіше — що зовсім не треба, вона постійно вигадувала, що б іще побудувати, на що б іще зайняти грошей. Вона роздавала міські землі праворуч і ліворуч, часто без усякої рішуче потреби. Жодна Київська дума не роздавала такої кількості земель, як теперішня. Дійшло до того, що коли генерал Чернявський приїхав за дорученням військового відомства для того, щоб вибрати у Києві місце для нового артилерійського училища, і, оглянувши місто, знайшов, що над усе краще училищу бути або поблизу Політехнічного інституту, або на Шулявці, або на Печерську, де для цього є багато казенних земель, то дума ухвалила: виділити під артилерійське училище на Шулявці десять десятин землі безвідплатно. Адже ж десять десятин на Шулявці — це через 25 років буде ве-

¹ В. Є. Ясієвич розповідав науковому редакторові цього збірника історію, що коли Бобрусов здійснював нагляд за зведенням Бессарабського ринку за проектом варшавського зодчого, він, під'їхавши у ландо до мулярів, які клали цеглу, поцікавився, скільки рядів кладки ті зробили за день. «Одинадцять», — відповів десятник. «Вони не могли за день якісно покласти стільки, максимум — дев'ять. Два ряди розібрати!» — відсік Бобрусов. Наказ був виконаний. — *Наук. ред.*

лика цінність. Чи це не марнотратство?» [Городская дума 1910б, с. 16]. 1935 року, за радянської влади, це дійсно була велика цінність, але задум генерала Чернявського так і не реалізувався. А прагнення Миської думи відпускати кошти на будівництво навряд чи можна вважати за хибність. Можливо, крім міських архівів, мистецтва та преси, будівлі та споруди — єдине, що лишилося від практичної діяльності Миської думи передреволюційної доби, і сучасний мешканець або гість Києва має подякувати тій Миській думі 1906–1910 рр. за піклування про будівельний розвиток міста.

Адже дивимось далі. Автор критичної статті нарешті взявся до оцінки діяльності одного з найяскравіших зодчих тогочасного Києва та Києва взагалі — В. В. Городецького (1863–1930).

«У багатіїв теперішньої думи, — пише анонім, — є свої улюблені підрядчики. На першому місці серед них слід поставити п. Городецького (поляк). Це у міському управлінні — своя людина. ...Нещодавно розігралася на ґрунті протегування п. Городецькому прямо нечувана історія. Пан Городецький взяв значний підряд з влаштування вуличної каналізаційної мережі. Виконавши підряд на тих вулицях, де роботи виконувати було легше і дешевше, він кинув роботи на інших вулицях, і не лише кинув, але звернувся до міського управління з проханням: “звільніть мене від тих зобов'язань, які я прийняв на себе за договором, й поверніть мені застава”. Питання було негайно внесене у думу. Оскільки п. Городецький — поляк, то по відношенню до нього дума проявила зворушливу увагу» [Городская дума 1910б, с. 17]. Далі анонім розповідає, яких хитрощів було застосовано Думою, аби повернути В. В. Городецькому застава. Етюд завершується риторичним запитанням: «Для чого при підрядах встановлюються застави?» [Городская дума 1910б, с. 18]. З ім'ям Городецького пов'язаний також конфлікт із так званою «Обсерваторною трубою», тобто із підземною трубою від Обсерваторного яру поперек Гоголівської вулиці до Іванівської вулиці, яку через інженерну помилку було роздушено землею. Роботами керував Владислав Городецький...

Серед інших вад Миської думи 1906–1910 рр. анонім коментує й інші аспекти, навіть такі, які не мають відношення до справи (наприклад, про засилля у Київському міському театрі поляків, євреїв та італійців, що нібито зроблено з думських вказівок), що вказує в ньому реакціонера майже чорносотної орієнтації, адже слід віддати все ж таки належне авторові тексту, котрий завершує памфлет етюдом «Дума доби революції». — «Теперішня дума обрала влітку 1906 року, як раз у розпал великої смуті, у той час, коли у Петербурзі шаленіла перша Державна Дума, Дума Аладьїна, Анікіна та Жилкіна, коли революціонери були сп'янілі досягнутим успіхом й готувалися до остаточного триумфу, а у патріотичному таборі панували сум і розпач. Теперішня Київська

дума — живе віддзеркалення доби бурхливого політичного божевілля, пережитого Росією у чорні 1905–1906 роки. Обрана під час революції й розладу..., теперішня дума закріпила у житті Києва на цілих 4 роки прокляття того бурхливого й божевільного часу, яке породило цю думу... Києву за 4 роки нанесено величезний удар у всіх відношеннях. Життя нашого міського управління протягом цих років перебувало у різкому протиріччі з життям російського Києва і з тим могутнім національним рухом, яке широко розливається по країні й відроджує її на краще... На Київ тепер дивиться уся Росія. Й національне співтовариство усієї країни, й національний уряд чекають з Києва добрі вісті. Нехай згине чад смуту 1905–1906 рр.» [Городская дума 1910б, с. 22–23]. Останні шовіністичні заклики можна було б залишити поза увагою й не цитувати, якби ми не побоювалися звинувачення в однобічному освітленні подій. Слід зауважити, що такі погляди — антисемітичні й шовіністичні — були дуже поширеними у Києві на зламі XIX–XX ст. Адаже про що свідчать ці однобічні нарікання аноніма?

Як ми могли спостерігати, ці закидання свідчать про те, що центральне міське управління Києва принаймні 1900-х (на прикладі якого ми це розглядали) було ані шовінізованим (як це можна спостерігати в інших значних містах тодішньої Російської імперії), ані збоченим у якийсь загальнодержавний бік, себто мало власну думку, і на власний розсуд, не завжди співвідносячи вчинки з загальноросійським політичним контекстом, приймало рішення щодо будівництва тих або тих споруд, які зараз становлять предмет для захоплення інженерним і архітектурним талантом й прозорливістю міського керівництва. І якщо анонім, вище цитований, й писав, що «колишній київський віце-губернатор М. І. Чихачов у виступах на деяких передвибірчих зібраннях свідчив, що багато з потреб Києва залишалися поза задоволення єдине тому, що уряд ніяк не довіряє теперішній міській думі й вважає її за вкрай несерйозну», то саме це і свідчить на користь тому, що Київська міська дума приймала інші — більш обґрунтовані обставинами (навіть і прагненням до власного збагачення!) — рішення щодо міського розвитку. Навіть наш анонім свідчить, що головну увагу Міська дума 1906–1910 рр. приділяла саме будівництву.

Тому саме на 1906–1910 рр., коли головою Міської думи був І. М. Дьяков, припадає час зведення таких цікавих, художньо виразних та історично цінних споруд, як Бессарабський ринок (1910–1912 рр.), Педагогічний музей Цесаревича Олексія Миколайовича на вулиці Володимирській, 57 (1909–1911 рр., архіт. П. Ф. Альошин, скульптори В. В. Козлов, Л. А. Дітрих — фриз «Освіта»; зведений коштом промисловця С. С. Могильовцева), Миколаївський костел (1899–1909 рр., архітектори С. В. Воловський, В. В. Городецький, інж. А. Страс, ск. Е. Сая), прибутковий будинок Ш. Іссерліса в Музейному провулку, 4 (1909 р., архіт. В. М. Риков, ск. Ф. П. Балавенський — фриз «Тріумф Фріни»),

прибутковий будинок на вулиці Лютеранській, 15 (1908 р., архіт. О. М. Вербицький, худ. О. Козлов), особняк С. Аршавського на вулиці Лютеранській, 23 (1907, архіт. Е. П. Брадтман), «елеватор Бродського» на Поштової площі (1907 р., інж. Ч. А. Волкенштейн за участю інж. В. А. Безсмертного), прибуткові будинки Л. Б. Гінзбурга — на вулиці Інститутській, 13 (1908–1909 рр., архітектори Ф. А. Троупянський, А. Б. Мінкус; зруйнований під час Великої Вітчизняної війни) та на Бібіковському бульварі, 5 (тепер — бульвар Тараса Шевченка; 1906–1912 рр., архітектори Ф. А. Троупянський, А. Б. Мінкус), будинок клініки лікаря П. Качковського на вулиці Маловолодимирській, 33 (тепер — вул. Олеся Гончара; 1907 р., архіт. Г. К. Ледоховський, ск. Ф. П. Соколов)¹, прибутковий будинок Й. Юркевича на вулиці Паньківській, 8 (1909–1914 рр., архіт. М. О. Шехонін), житлові будинки по вулиці Назаріївській (тепер — Ветрова): адвокатів (№ 19, 1907–1911 рр., архіт. Г. К. Ледоховський) та лікаря М. Трофимова (№ 21, 1910–1911 рр., архіт. Г. К. Ледоховський), прибутковий будинок на Маріїнсько-Благовіщенській, 33–35/30 (тепер — вул. Саксаганського; 1910–1911 рр., архіт. Й. А. Зекцер), житловий будинок-замок на вулиці Маловолодимирській, 60 (1907 р.), житлові будинки роботи техника-архітектора М. В. Клуга: будинки кіннозаводчика Л. Родзянка на вулиці Ярославів Вал, 14, 14-А (1908–1911 рр.), прибутковий будинок І. Радзимовського на вулиці Великій Житомирській, 23 (1908 р.), житлові будинки А. Септера та О. Брайловської на вулиці Бульварно-Кудрявській, 19 та 38 (тепер — Воровського; 1909–1910 рр.), будинок Я. Харичкова на вулиці Маловолодимирській, 50 (тепер — Олеся Гончара; 1907 р.) та багато інших. У цей час також було розпочато будівництво готелю «Палас» на Бібковському бульварі, 7/29 (тепер — готель «Прем'єр-Палас»; 1910–1911 рр., архітектори А. Б. Мінкус, Ф. А. Троупянський), Селянського поземельного і Дворянського земельного банків на вулиці Володимирській, 10 (1910–1911 рр., архіт. О. В. Кобелев), прибуткового будинку купця Б. Мороза на вулиці Володимирській, 61/11 (1910–1912 рр., архіт. Й. А. Зекцер), наріжного житлового будинку по вулиці Володимирській, 14 (1910–1911 рр.), житлового будинку С. Чоколової по вулиці Великій Житомирській, 32 (1911–1912 рр., архіт. Г. К. Ледоховський). Усі ці об'єкти є не лише архітектурною прикрасою Києва, але й свідченням будівельної — і художньої! — далекоглядності Міської думи 1906–1910 рр.

Важливо, що постанови Міської думи регламентували благоустрій міста,

¹ Один з найкращих у Києві зразків будинків у стилі європейського (французько-бельгійського) модерну. 5-го вересня 1911 р. у клініці С. Маковського (який володів будинком з 1910 р.) помер від поранення у Міському театрі прем'єр-міністр Російської імперії, статс-секретар П. А. Століпін [Пам'ятки Києва 1998, с. 117–118].

вносили місцеві доповнення до Статуту будівельного, затверджували власні будівельні положення та правила міського життя майже до дрібниць. Але окрім забезпечення нормативної основи реконструкції міста члени (гласні) Миської думи часто й самі виступали ініціаторами значних будівельно-реконструктивних проєктів.

Але щоб не завершувати цей параграф акцентацією уваги лише на політико-соціальних аспектах київського життя першого десятиліття XX ст., звернемося до однієї цікавої події 1911 року. Йдеться про політичний підтекст утворення так званого «Історичного шляху» між Михайлівським та Софійським монастирями, проєкт улаштування якого був переданий на розгляд Миської думи у квітні 1910 р. [Крейтон 1911; Линниченко 1911; Щітківський 1926].

Ще 1905 р. Миська дума, визнавши за необхідне спорудити у Києві пам'ятник государю імператору Олександру II, постановою від 13 травня визначила місце для пам'ятника — сквер біля реальної школи на Михайлівській площі. Через декілька місяців, у жовтні того самого року Думою було визначено інше місце — Царська площа. Так, 1911 р. за проєктом італійського скульптора Еttore Ксіменеса й київського архітектора І. В. Ніколаєва на Царській площі був споруджений та за присутності государя імператора Миколи II на початку вересня 1911 р. відкритий пам'ятник імператору Олександру II (дідусеві Миколи II). У травні 1909 р. Миською думою місце на Михайлівській площі було відведено під пам'ятник Тарасові Шевченку. Дізнавшись про цю постанову, попечитель Київського учбового округу П. О. Зілов звернувся до київського генерал-губернатора Ф. Ф. Трепова (молодшого)¹ з приватним листом, в якому висловився, що «проти російського навчального закладу» не слід ставити пам'ятник українському поету, а слід «спорудити пам'ятник одному з діячів російської історії». Звідси, як вважає Іван Щітківський, і слід починати відлік ідеї реалізації у Києві так званого «Історичного шляху» [Щітківський 1926, с. 386]. Комісію з влаштування у Києві «Історичного шляху» очолив Ф. Ф. Трепов, який був заступником голови Київського відділення Імператорського Російського військово-історичного товариства (головою товариства був командувач військами Київського військового округу, генерал-ад'ютант М. І. Іванов, членами — професори Імператорського університету св. Володимира М. В. Довнар-Запольський, В. С. Іконников, Ю. А. Кулаковський та ін.).

У квітні 1910 р. секретар відділення полковник Б. С. Стеллецький нібито створив теоретичну базу для влаштування «Історичного шляху». У його до-

¹ Генерал-ад'ютант Ф. Ф. Трепов був київським, волинським і подільським генерал-губернатором протягом 1908–1914 рр.; старший брат московського обер-поліцмейстера генерал-майора світи його імператорської величності Д. Ф. Трепова (відомий завдяки фразі «патронів не шкодувати»). — *Наук. ред.*

повіді на засіданні Миської думи йдеться: «Київ є початковим вихідним пунктом складання нашої великої держави. Майже протягом п'яти століть тут було зосереджено усе політичне, військове та економічне життя та управління Руссю. Історія повниться описанням великих діянь правителів та князів, мудрості яких багато у чому зобов'язані ми у теперішній час». Б. С. Стеллецький запропонував, що слід поставити на «Історичному шляху» пам'ятники таким діячам російської історії, як — княгині Ользі, віщому Олегові, Ярославу Мудрому, Володимиру Мономахові, Святославу Ігоревичу, св. Феодосію, Нестору Літописцеві, згодом — Миколі Святоші, Петру Могилі та ін. Місцем розташування пам'яток було запропоновано Бібіковський бульвар.

На початку березня 1911 р., коли очікувався найвищий приїзд у Київ государя імператора Миколи II, спеціальна комісія Київського відділення Військово-історичного товариства увійшла до Миської думи з такою пропозицією: «Після широкого обговорення питання щодо влаштування “Історичного шляху” комісія дійшла висновку, що єдиним місцем по всій Росії для спорудження “Історичного шляху” є “Київський кремль” — площа між Михайлівським монастирем та Софійським собором, яка і має бути прикрашеною пам'ятниками тим особам, діяльність яких послугувала ґрунтом Російської держави й життя яких протікало у давньому Києві. Далі Комісія, погоджуючись, що першим бажано поставити пам'ятник княгині Ользі святій і визнаючи, що цей пам'ятник має посісти центральне місце у передбаченому “Історичному шляху”, і що таким місцем може служити майданчик перед головною брамою Михайлівського монастиря, і що це місце за своїм топографічним розташуванням не потребує особливого розпланування та зміни при подальшій розробці “Історичного шляху”, — ухвалила: увійти з клопотанням у Думу щодо виділення площі між Софійським собором та Михайлівським монастирем під влаштування “Історичного шляху” і, зокрема, майданчика перед Михайлівським монастирем для пам'ятника княгині Ользі святій. Зрештою, прийнято до відома доповідь [гласного Думи] Ф. С. Бурчака про те, що спорудження “Історичного шляху” має державне значення і що для розробки цього питання слід було б запросити міцні сили науковців з інших міст і що кошти для цієї цілі мають збиратися по всій Росії, Комісія ухвалила: сколихнути клопотання про передачу капіталу, що мається в Санкт-Петербурзькому комітеті на спорудження пам'ятника княгині Ользі святій, у Київський комітет, оскільки, за приватними відомостями, передбачене у Пскові зведення пам'ятника святій Ользі не буде здійснене» (цит. за: [Щітківський 1926, с. 387–388]).

Однак частина гласних Миської думи виступала за зведення на Михайлівській площі пам'ятника Тарасові Шевченку, інша — за влаштування «Історичного шляху». 15 березня 1911 р. Дума зібралася у складі 68 членів з 72-х

і відповідною постановою площу від Михайлівського монастиря до Софійсько-го було відведено під улаштування «Історичного шліху», а під пам'ятник Тарасові Шевченкові було відведено теперішню площу Льва Толстого (перетин тодішніх вулиць Караваєвської, Пушкінської та Великої Васильківської). Київському відділенню Військово-історичного товариства хотілося якомога скоріше, до приїзду государя імператора, спорудити пам'ятник княгині Ользі, навіть зі «штучного каменю», себто — з бетону — за проектом скульптора Ф. П. Балавенського. Адаже Міська дума відхилила цей задум, вважаючи за доцільне зведення пам'ятника з більш довговічного матеріалу. За два тижні комісія Товариства знову звертається до Міської думи з проханням затвердити інший проект — молодого скульптора І. П. Кавалерідзе. Дума не могла не рахуватися з Імператорським товариством, і тому наприкінці квітня 1911 р. прийняла рішення поставити тимчасово у скверику напроти реального училища «модель виробленого Товариством проекту пам'ятника княгині Ользі з тим, щоб: 1) модель ця охоронялася Військово-історичним товариством, 2) була знята з відведеного місця, коли вона почне руйнуватися або коли місту знадобиться це місце та 3) щоб ця модель пам'ятника не могла слугувати завадою для подальшої розробки питання про спорудження пам'ятника княгині Ользі святій та створення відповідного проекту пам'ятника» (цит. за: [Щітківський 1926, с. 389–390]). Дослідник питання спорудження пам'ятника кн. Ользі, Іван Щітківський, пише, що «маючи дозвіл і одержавши від царського кабінету 10 000 крб, від київського купця [С. С.] Могильовцева 1000 крб та зібравши дрібницями до 2000 крб, Військово-історичне товариство і почало будувати якесь сміховисько, бо дійсно ані з історичного боку — сполучення різних епох на одному постаменті, приймання легенди про перебування Андрія Первозваного у Києві за історичний факт, притягнення Кирила та Мефодія до Києва, — ані з художнього воно не заслуговує на іншу назву... Так витратила гроші адміністрація, щоб показати силу своєї влади» [Щітківський 1926, с. 390]. Перебуваючи у Києві наприкінці серпня — на початку вересня 1911 р., государ імператор Микола II відмовився бути присутнім на освяченні цієї моделі. Пам'ятник¹ простояв на місці близько дванадцяти років, і 1923 р. був остаточно знесений. Деякий час на порожньому постаменті розташовувалося погруддя Тара-

¹ Основна концепція пам'ятника належала професору Університету св. Володимира М. В. Довнар-Запольському. Скульптор І. П. Кавалерідзе виліпив скульптури Ольги, Кирила і Мефодія, скульптор П. В. Сніткін збільшив фігуру ап. Андрія Первозваного з малої форми Кавалерідзе до розміру композиції, архітектор — В. М. Риков; роботи виконувалися під наглядом скульптора Ф. П. Балавенського. Скульптурно-архітектурний комплекс був виконаний з білого портланд-цементу та річкового піску, і з роками руйнувався [Образ епохи, с. 37–38].

са Шевченка — відгомін колишніх сутичок щодо пам'ятника великому поету.

І. П. Кавалерідзе (1887–1978) у спогадах згадував про проектування цього пам'ятника: «І як же жахливо спалювати цей ансамбль, внести слабке, чужорідне... Жахливо... Але на конкурс подаю. Конкурс відбувся. Підхожу до свого проекту — на дощечці написано: перша премія. Другу присуджено проекту [В.] Малашкіна (Академія мистецтв, Петербург). Третю отримав професор Балавенський Федір Петрович. Народу в залі немає. Ходить полковник (Б. С. Стеллецький. — А. Б.) з журналом, щось записує. Я підійшов до нього:

— Скажіть, будь-ласка, чому на цьому, — я вказав на свій проект, — стоїть дощечка, на якій написано: перша премія?

— Тому що перша, а не друга і не третя. Чому це вас хвилює, молодий чоловіче?

— Це мій проект, і його зроблено похапцем...

— У більшому розмірі зробіть усе, що не встигли у проекті. Ваше прізвище як?.. Вам буде неприємно, але існують серйозні критичні зауваження. Прийдеться внести зміни у ваш проект, а даремно!

Змін вимагав митрополит Флавіан: забрати меч, одягнути наперсний хрест, праву руку зігнути у лікті, кість підняти й покласти на груди. Я категорично заперечив. Це розходилося з моїм уявленням про княгиню Ольгу — воївицю, збирачку землі Руської. Члени комісії співчуттєво мовчали, поділяючи мою точку зору. Сам професор [Г. Г.] Павлуцький був на моєму боці. Але останнє слово було за генерал-губернатором Треповим Федором Федоровичем. Це й вирішило усе. Звісно, він став на бік митрополита... Наперсний хрест я одягнув, руку поклав на груди, але... Ліва рука затиснула міцно в кулаці кінець плащу, і уся фігура як і раніше зберігала войовничість і належну княгині владність... По суті, образ княгині Ольги, правительки Київської Русі, залишився у пам'ятнику таким, яким був задуманий у проекті. Відчула це й ігуменія монастиря великої княгині. Сама уговорена жінка, але така, що бажала бачити в Ользі худюшу святу, вона з обуренням кинула мені:

— Безсоромник! Які груди затопив святій!

У неї знайшлися прибічники, і я потрапив у немилість. Навіть перепустку на відкриття побудованого мною пам'ятника мені не дали» [Кавалерідзе 1988, с. 43]¹. Пам'ятник, знесений 1923 р., було відновлено у мармурі у 1995–1996 рр.

Сучасний дослідник Н. Солонська вважає, що встановлення групового

¹ Гонорар за ліплення фігур визначався у п'ять тисяч карбованців. 2500 крб І. П. Кавалерідзе залишив собі, 1225 крб віддав скульптору П. В. Сніткіну за збільшення фігури Андрія Первозваного у розмірі 3,5 аршина, решту — професору Ф. П. Балавенському, який консулював роботу [Кавалерідзе 1988, с. 44].

пам'ятника кн. Ользі, Андрію Первозванному й Кирилу і Мефодію було актом влаштування першого у Європі пам'ятника просвіті, і вона має рацію з огляду на те, що саме цей пам'ятник втілював народну й літописну легенду наочним чином і щоб, за словами «Киевлянина», учень народної школи, перехожий, той, хто приїхав до Києва, могли б, проходячи мимо і читаючи написи на статуях, воскресити у своїй пам'яті шкільні уроки історії [Образ епохи, с. 38].

Б. А. Єрофалов вважає, що проект влаштування «Історичного шляху» не було завершено через початок Першої світової війни [Єрофалов 1990, с. 20]. Однак, це не зовсім так. Окрім зведення пам'ятника княгині Ользі, апостола Андрію Первозванному та просвітителям Кирилу і Мефодію, «Історичний шлях» і не передбачався бути реалізованим далі. Однак автор має рацію в іншому: «Неоромантичне сприйняття міст наприкінці XIX ст. переноситься і в народжуване містобудування, в якому виділяється специфічний об'єкт міської реконструкції — старе місто» [Єрофалов 1990, с. 20]. Встановлення пам'ятника кн. Ользі було одним з заходів у цьому напрямку.

На початку XX ст. істотно зростає значення Києва як промислового, транспортного, адміністративного й культурного центру Південно-Західного краю Російської імперії. У Києві концентруються управління цукрової промисловості та залізниць, споруджуються відділення крупних банкових установ. Тут функціонують шість вищих учбових закладів, 74 середні навчальні заклади, 21 бібліотечна установа, три театри. 1914 року у місті було 15 тисяч студентів [Ясевич 1988а, с. 23–24; Київська область 1971, с. 46]. Зокрема 1911 р. у Києві було зведено 45 п'ятиповерхових житлових прибуткових будинків, 25 шестиповерхових та п'ять семиповерхових [Киевлянин. — 1911. — № 11]. 1890 р. на вулицях з'явилися перші електричні ліхтарі, 1892-го — виникла телефонна мережа на 350 номерів.

З початку 1890-х розвивається трамвайна мережа міста: вуличний протяг колій 1892 р. становив 18,9 км, а 1915 р. — 82,2 км. До 1913 р. трамвай мав досить розгалужену систему маршрутів, яка охоплювала найважливіші райони Києва. «Трамвай експлуатував 21 маршрут загальною довжиною 123,8 км при вуличному протязі шляхів 82,2 км, що дає маршрутний коефіцієнт 1,5 (відношення довжини маршрутів до вуличного протязу колій)... У період 1919–1921 рр. трамвай як цілісна система загальноміського транспорту не існує» [Киевский трамвай 1933, с. 7–8, 107]. У таблицю зведено кількісні відомості щодо користування київським трамваем на початку XX ст., що дає наочне уявлення про зростання чисельності користувачів цим до останнього часу розповсюдженим видом міського транспорту. В останній колонці наведений так званий «коефіцієнт експлуатації трамваю». З таблиці видно, що Перша світова війна, що розпочалася влітку 1914 р., негативно впливає на прибутковість Товариства

київської міської залізниці. Вже 1915 р. коефіцієнт експлуатації піднімається до 54,1%, 1916 р. — до 65,4%, а 1917 рік уперше в історії київського трамваю був завершений зі значними збитками — прибуток становив 10 639 132 крб, видаток — 13 752 968 крб (коефіцієнт експлуатації — 179,1%).

Користування київським трамваем на початку XX століття¹

Рік	Кількість мешканців Києва, тис. чол.	Кількість населення, що користується трамваем, чол./рік	Кількість пасажирів на 1 вагону-кілометр	Коефіцієнт ефективності експлуатації трамваю
1905	394 082	26 271 337		58,2
1906	405 765	31 515 910		55,0
1907	418 269	34 887 502		52,2
1908	429 495	38 385 065	4,5	51,3
1909	445 694	40 704 254	4,4	49,2
1910	457 625	46 651 895	4,8	48,1
1911	472 033	53 382 440	4,9	48,5
1912	491 581	58 090 103	5,2	45,2
1913	507 659	64 817 913	5,2	42,3
1914	518 902	62 145 303	5,9	42,0
1915	531 902	63 586 217	7,3	54,1
1916	526 698	72 291 056	7,5	65,4
1917	496 292	68 702 109		179,6
1918	512 442	40 078 734		129,2

Усе це призводило до створення укрупненого масштабу забудови, яка на тлі переважаючих одно-двоповерхових будівель виглядала не завжди довершеною. «Якщо наприкінці XIX ст. архітектори намагалися вирішувати житлові будинки як індивідуальні об'єкти, то на початку XX ст. стає очевидним, що слід зводити їх впритул один до одного у суцільній рядовій забудові» [Ясевич 1988а, с. 25]. Виникали вулиці-коридори. Це й визначало тимчасовий характер брандмауерних торців, які свідчили про процес зростання міської тканини, її незавершеності. «Протиріччя такого будівництва викликали справедливі нарікання й спроби естетичного коригування забудови. 1912 р. у Києві було створено комісію “Про красу міста” у складі художників О. О. Мурашка, С. І. Светославського та архітекторів Е. П. Брадмана, В. В. Городецького, І. В. Ніколаєва, яка повинна була піклуватися про естетику міста» [Ясевич 1988а, с. 25];

¹ Складено за: [Київський трамвай 1932, с. 124, 127, 150].

Киевлянин. — 1912. — № 34]. Саме на передвоєнні два роки припадає інтерес міської влади до краси міста, усвідомлення ландшафтної і художньої унікальності Києва серед інших міст Російської імперії.

Взявши до ілюстрації критичні матеріали діяльності міського самоуправління Києва 1906–1910 рр., ми намагалися зосередити увагу на особливому, поперше, в законодавчому плані, по-друге, в активізації будівництва, аспекті діяльності центрального політичного органу Києва як самостійного міста зі своїм «Міським положенням», в якій знайшов відбиток увесь той шар культурного і суспільного життя, про яке йшлося у першому розділі нашої праці і який ми маємо намір більш ретельно з художньої точки зору розглянути нижче, особливо увагу приділивши двом датам, які «оконтурюють» 1906–1910 рр.: 1897 р. — року проведення у Києві сільськогосподарської та промислової виставки — та року 1913-го — року проведення у Києві Всеросійської виставки. Обидві ці виставки є тими культурно-мистецькими і архітектурними віхами, завдяки яким вдається чітко розпізнати відмінності архітектурних пристрастей як кінця ХІХ ст., так і двох перших десятиліть ХХ ст.

Київські виставки 1897 та 1913 років як формотворчий чинник розвитку архітектури Києва. Конкретне співвідношення конструктивних, функціональних та художніх елементів у кожному архітектурному стилі зумовлює не лише його характер як цілого, але й систему його конструктивної виразності та пропорцій. Ці особливості варіюються у залежності від будівельних матеріалів і конструкцій, утилітарних вимог та естетичних понять тієї або іншої епохи, які проявляються як в окремих архітектурних формах, так і в цілих спорудах та їх комплексах. Саме масовість матеріального втілення архітектурного задуму, як це відомо з історії світової архітектури, впливає і на утворення смакових уподобань замовника, і на уточнення творчого методу архітектора, який це замовлення виконує. Власне, йдеться про прояв системи архітектурних поглядів як історично-конкретне явище, що відбилося в історії розвитку матеріально-художньої культури. Не слід було би, на наш погляд, підмінювати конкретно-історичний зміст сформованого архітектурного ансамблю ознаками певних етапів його генезису, але для наших задач ми не маємо іншої нагоди, як зробити саме це — така підміна є значущою для з'ясування причин і чинників виникнення тих архітектурних форм в архітектурі Києва останньої чверті ХІХ ст., які протягом кількох десятиліть владно впливали на образ міста на зламі століть.

Для розв'язання такої задачі звернемося до історії та практики влаштування у Києві двох промислових виставок — 1897 р. та 1913 р., — які, на наш погляд, справили найбільший вплив на формування архітектури міста останнього десятиліття ХІХ — перших десятиліть ХХ ст.

До цього часу немає ретельного опрацювання матеріалів, пов'язаних з ци-

ми київськими виставками 1897 та 1913 рр., і тому така вправа здається важливою з точки зору загальних питань, а не лише архітектурно-історичних або архітектурно-теоретичних.

Всеросійські та місцеві виставки були важливою подією в економічному та культурному житті Російської імперії. Вони справляли позитивний вплив на розвиток промисловості, сільського господарства, торгівлі, технічного й соціального прогресу. На цих виставках демонструвалися найсучасніші на той час зразки з усіх областей діяльності громадян Імперії. Як зазначив Ю. А. Нікітін, «дослідження конкретних досягнень архітектури наших виставок багато у чому допомагає нам визначити початкові дати тих або інших прогресивних явищ вітчизняного зодчества другої половини ХІХ — початку ХХ ст., оскільки саме на цих виставках часто вперше з'являлися нові рішення багатьох проблем в галузі будівництва» [Никитин 1979, с. 2]. Маємо додати, що не лише будівельні проблеми допомагав розв'язувати досвід та практика проведення виставок, але й власне архітектурні і чи не вперше в історії Росії Новітнього часу — містобудівні. І якщо для інших міст Російської імперії це питання, може, й не було настільки важливим через те, що у столичних містах правили інші чинники створення архітектурної форми, то саме для Києва як «південної столиці» і до певної міри «провінційної столиці», це питання було дуже важливим і гострим, а форми, вироблені у практиці зведення виставкових павільйонів, мали більший вплив на розвиток архітектури Києва, ніж інші архітектурні чинники.

Бурхливий розвиток капіталізму, що розпочався після селянської реформи 1861 р., викликав стрімке збільшення кількості виставок¹, особливо сільськогосподарських. Промислові виставки вперше з'явилися у Великій Британії у середині ХVІІІ ст., за доби розквіту мануфактурного виробництва. Перша російська промислова (теж мануфактурна) виставка відбулася у Санкт-Петербурзі 1829 р., за часів імператора Миколи І, через чотири роки після повстання «декабристів». Ця виставка, за словами Ю. А. Нікітіна, опинилася найзначнішим політичним, економічним та культурно-освітнім заходом першої

¹ Різні аспекти архітектурно-розпланувальної організації Всеросійських виставок було висвітлено у дисертаціях Н. С. Кутейникової («Русское изобразительное искусство на всемирных выставках ХІХ века», 1973), Н. П. Овчинникової («Архитектура всемирных выставок», 1972), Ю. А. Нікітіна («Развитие архитектуры выставочных павильонов и их комплексов в России ХІХ — начала ХХ веков», 1979), частково — у докторській дисертації С. М. Шумілкіна («Торговые комплексы европейской части России конца ХVІІІ — начала ХХ вв. (типология, архитектурно-пространственное развитие)», 1999). Київські виставки 1897 та 1913 рр. дещо побіжно розглянуті в публікаціях В. Є. Ясієвича [Ясієвич 1979–1981; 1988а; 1988б; Развитие 1989, т. 1, с. 166–167]. Ретельного дослідницького опрацювання архітектури павільйонів київських виставок, наскільки нам відомо, не існує.

третини XIX ст. 1836 р. найвищим указом «Про відкриття у губернських містах виставок виробів» государ імператор Микола I законодавчо закріпив правила проведення виставок у Росії¹. 1843 р. Міністерство державного майна організувало в Одесі сільськогосподарську виставку, що покляло початок виокремлення сільськогосподарської експозиції у самостійний тип виставкової справи. Так, з 1843 по 1887 рр. в Росії було проведено 580 промислових та сільськогосподарських виставок (з низ 27 — влаштовано в азіатській частині Росії) [Никитин 1979, с. 3]. Значну роль в організації виставок відігравали різного роду наукові та ділові товариства, чисельність яких кожного року зростала. Не дивлячись на розмаїття виставкових напрямів провідне місце посідали напрями сільськогосподарський та кустарно-промисловий. Найкрупнішою за масштабами виставкою Росії була XVI Всеросійська промислова та художня виставка 1896 р. у Нижньому Новгороді.

Так, з розвитком виставкової справи у Росії з першої промислово-мануфактурної виставки 1829 р. у Санкт-Петербурзі, наприкінці XIX ст. був накопичений багатий досвід у цій галузі. Політехнічна виставка у Москві 1872 р., влаштована Товариством любителів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті, стала однією з важливих віх в історії вітчизняної виставкової справи. Саме на цій виставці було вперше здійснено будівництво самостійних тематичних експозиційних залів (понад 70 павільйонів), серед яких виділялися за своїми значними розмірами Морський павільйон (3100 м²; архіт. І. А. Монігетті, інж. М. І. Путилов). Ця споруда була першою будівлею такого типу у Росії. Ю. А. Нікітін вважає, що Морський павільйон «відіграв важливу роль у розвитку вітчизняної будівельної техніки й архітектури, прокладаючи шлях новим прогресивним конструктивним рішенням» [Никитин 1979, с. 8]. З цією виставкою пов'язаний початок будівництва павільйонів у вигляді копій або мотивів національної архітектури «околиць» Росії, що у подальшому отримало широке розповсюдження на різних виставках, у тому числі й у київських. Споруди Політехнічної виставки 1872 р., виконані у «фольклорному» варіанті російського стиля («неорюс»), створили прецедент використання цього стилістичного уподобання у цивільному зодчестві міст, не лише дерев'яному, але й кам'яному. Є. І. Кириченко вважає, що московська Політехнічна виставка стала прямим попередником реконструкції центру Москви, а її зібрання лягли в основу Історич-

¹ Будучи надрукований у Повному зібранні Законів Російської імперії, цей указ став основою для подальшого проведення виставок і неодноразово доповнювався (Свод Законов Российской империи. — СПб., 1913. — Т. XI. — Ч. 2: Устав о промышленности фабрично-заводской и ремесленной, § 158. — С. 36).

ного й Політехнічного музеїв [Кириченко 1989, с. 38].

Художньо-промислова виставка, яка відбулася 1896 р. у Нижньому Новгороді, за висловом В. Є. Ясієвича, вже була «значною подією в архітектурі» [Ясієвич 1988а, с. 78]. Вона обіймала значну територію, була споруджена за спеціальним генеральним планом, продемонструвала новітні конструкції та конструктивні рішення павільйонів. З України у проектуванні її павільйонів взяв участь зокрема цивільний інженер О. В. Кобелєв.

Київ як «виставкове місто» обговорювався ще на початку 1893 року, коли був розроблений «Проект першої постійної Всеросійської виставки в м. Києві з відділами: сибірським, фінляндським, кавказьким, закаспійським, привіслянським, слов'янським та іноземним» [Проект виставки 1893]. Цей проект — надто цікавий документ, в якому з'ясовується зокрема місце, яке посідав Київ у системі культурних і економічних зв'язків Російської імперії у тому вигляді, як його оцінювали сучасники.

Обґрунтовуючи необхідність створення постійних промислових виставок, у проекті йдеться: «Росія містить у собі рішуче все, що необхідно не лише для життя, але й для комфорту людини, і економічна її залежність від іноземних держав пояснюється лише тим, що Росія сама не знає, чим вона володіє. Не кажучи вже про грандіозні ще зовсім не початі мінеральні багатства, про які російська людина немає й приблизного поняття, але навіть вже існуючі вітчизняні виробництва, як наприклад, багато з кустарних підприємств, зовсім невідомі російській людині... При існуванні постійної виставки не могли б відбуватися такі прикрі явища, як захват наших багатств іноземними капіталістами. Російський капіталіст, що поступається завжди у пронозливості іноземному, отримав би можливість знайомитися з нашими багатствами..., з умовами їх місцезародження та експлуатації й був би завжди готовий витратити свої капітали й працю на розробку їх... При цьому слід зазначити, що періодичні виставки за своєю спрямованістю носять скоріше спекулятивний характер й недостатньо виражають у сутності своїй триумф мирної людської праці. Зовсім інший результат може бути отриманий від виставки, коли вона носить характер *постійний*, коли усі виробництва приводяться у певний порядок, коли тут саме маються статистичні відомості, коли, взагалі, усі багатства та торговельно-промисловий стан кожного виробництва відбивався б у певній системі з усіма науковими відомостями» [Проект виставки 1893, с. 1–3]. Чому ж проектом передбачалося обрати саме Київ (а не Петербург, Москву, Одесу чи Вінницю) для влаштування в ньому постійної виставки? На це цікаве запитання автори проекту відповідають за кількома позиціями [Проект виставки 1893, с. 4–5]:

1) Київ є місцем історичним, «матір'ю міст руських», і зробити його центром багатств й праці Росії є справою кожної чесною людини. «За допомогою

цієї виставки він розів'ється й буде піднятий на ту висоту, на яку він призваний самою історією російського народу»;

2) Київ є святиною і, як назвав його государ імператор Олександр I, «Єрусалимом землі руської»;

3) Київ за місцезонаженням посідає перше місце у середовищі не лише усіх російських, але й європейських міст. «Його вражаюча краса робить саму виставку одним з найприємніших місць для приїзду та душевного відпочинку»;

4) Київ за кліматичними умовами посідає також одне з перших місць, про що свідчать дерева, які в ньому ростуть (горіхові, шовковичні, біла акація, абрикос, персик та виноград);

5) Київ за останні десять років (себто з 1883 р. — А. Б.) дуже гарно забудувався, влаштував каналізацію, електричне освітлення, кінні, парові та електричні міські дороги й «взагалі здобув надто приємний та благоустроєний вигляд. Цей самостійний зріст міста свідчить про його природне значення та про його величезне майбутнє»;

6) Київ — центральне місце для усієї Росії, за виключенням хіба що Сибіру та Фінляндії, але при існуючих залізницях і ця незручність незабаром відпаде. Крім того, Київ має перевагу своєю близькістю до кордонів слов'янських та іноземних держав;

7) Київ слугує осередком щорічного натовпу богомольців, чисельність яких щорічно сягає 160 тисяч людей;

8) Київ слугує місцем щорічного, що триває вже сто років, Контрактового ярмарку;

9) «Всеросійська постійна виставка у Києві над усе послужить справі обрусіння краю, заради чого Уряд створив цілий ряд законодавчих заходів та значних грошових витрат».

Окрім останнього пункту (який є імперсько-шовіністичним) цього красномовного переліку, усі перелічені переваги Києва перед іншими містами слід визнати об'єктивно вагомими для дійсного влаштування у Києві постійної промислової виставки.

Тим саме проектом було створено Товариство «першої Всеросійської виставки в м. Києві» (проект статуту Товариства опублікований: [Проект виставки 1893, с. 5–10]), метою діяльності якого було сприяти розвиткові торгівлі, промисловості та розробці мінеральних багатств. Засобами до досягнення цієї мети передбачаються: побудова у Києві на найкращому місці значного будинку з різноманітними пристроями та технічним приладдям¹. В цьому будинку влаш-

¹ Можливо, витоком цієї пропозиції слід вважати Морський павільйон на Політехнічній виставці 1872 р. у Москві.

товується поштове, телеграфне, телефонне відділення. Будинок сполучається залізничним шляхом з усіма київськими залізницями, а також зі станцією київського пароплавства на Дніпрі. Ця виставкова дорога має бути пристосована як для перевезення пасажирів, так і для перевезення товарів. Навколо будинку виставки влаштовується ботанічний сад, який має слугувати не лише місцем для відпочинку усіх, хто відвідує виставку, але й мав би наукове значення. При виставці організується зоологічний сад теж з науковою метою, археологічний музей, особливий зал «зі зразками творів», в якому мають відбуватися постійні або періодичні лекції технічного характеру й по відношенню до «означених зразків творів». При виставці засновується також торговельно-промислова газета, технічне бюро та контора, особливі відділи — книжковий, художній, інструментальний, бібліотека й читальний зал, контора для підписки на усі часописи і газети, а також «все, що необхідно для цілей виставки» [Проект виставки 1893, с. 5–6]. Жодних розваг на виставці не допускається, за виключенням власне «оркестру музики, який грає по вечорах в особливій залі — у холодний та дощовий час й на відкритому повітрі — у гарні дні» [Проект виставки 1893, с. 6]. Товариство організується на паях. Почесним членом Ради Товариства мав бути київський, волинський і подільський генерал-губернатор граф О. П. Ігнат'єв. По затвердженні статуту міністрами фінансів і державного майна, київським генерал-губернатором Товариство відкриває свої дії, коли за підпискою буде зібрано перший мільйон карбованців. Усі заяви слід було надсилати київському міському голові С. М. Сольському, зауваження або доповнення до статуту — В. В. Ярмонкіну (до Санкт-Петербургу).

Нам не відомо, чи діяло реально таке Товариство або його проект залишився на папері. Але через рік, восени 1894 р. міністр землеробства й державного майна затвердив програму київської виставки, яка й відбулася 1897 року.

Цікавим у цитованому проекті є інше — розпланування території виставки, яка мала відбивати ідеї «міста-сада», що якраз наприкінці XIX ст. завдяки зусиллям Ебенізера Говарда стали проникати у містобудівний процес територіального розвитку міст. Територія виставки мала бути до певної міри «новим містом» з усіма належними йому елементами. Б. А. Єрофалов зазначав, що неоромантичне сприйняття міста наприкінці XIX ст. переноситься й у галузь молодого містобудування, в якому виокремлюється специфічний об'єкт міської реконструкції — старе місто. Старому місту протиставлялися швидко зростаючі капіталістичні передмістя, як правило, спеціалізовані: дачні, лікувальні, промислові селища, учбові та військові містечка тощо, іноді значно віддалені від міста завдяки наявності нових видів транспорту. Зразком для влаштування «нового міста» у Росії, передусім передмість значних міст, стає популярна концепція «міста-саду» Е. Говарда. Міські ж центри продовжують засвоюватися

на основі традиційних норм, що й відзначав 1916 р. київський інженер-будівельник Г. П. Ковалевський [Ерофалов 1990, с. 20]. Все це так. Але на прикладі проекту влаштування постійної виставки у Києві 1893 р. ми бачимо наочно, що навіть у центрі Києва передбачалося виділити значну територію для влаштування своєрідного штучного «міста-саду».

Можливо, проект виставки 1893 р. був єдиною теоретичною спробою матеріалізації ідей Е. Говарда на київських теренах, більше того — у центрі міста, а не у передмісті, яку, добре це чи погано, не було реалізовано. З реалізацією такої ідеї Київ певною мірою мав перетворитись на місто-сад «некласичного» (тобто не за Говардом!) типу.

Київська сільськогосподарська і промислова виставка 1897 року не була постійною, вона наслідувала двом місцевим виставкам, які відбулися у Києві 1883 та 1888 рр. за ініціативою київського Товариства сільського господарства та сільськогосподарської продукції. Планувалося також проведення київської виставки 1895 та 1896 рр., але різні обставини завадили цьому. 1896 р. замість Києва Всеросійську виставку було влаштовано у Нижньому Новгороді.

Разом з програмою виставки було затверджено й положення про неї. У цьому документі визначався термін проведення виставки — червень–вересень 1897 р., а також вказувалося на необхідність з боку експонатів додавати при експонатах їх ретельний опис й статистичні відомості про своє господарство, а київському Товариству сільського господарства було дозволено видання «Виставкового листка». Августішим покровителем виставки був великий князь Петро Миколайович, почесним головою Комітету виставки — київський генерал-губернатор граф О. П. Ігнат'єв, головою виставкового Комітету — голова Товариства сільського господарства князь М. В. Рєпнін.

Раді Товариства, яка займалася влаштуванням виставки, за домовленістю з Київським інженерним кріпосним управлінням, було надано у дванадцятирічне безкоштовне користування ділянку у 8,5 десятин землі (близько 123 га) біля підніжжя Черепанової гори. Ділянка була розташована на схилі гори й межувала у нижній (західній) стороні з площею Троїцького базару, з верхньої (східної) — з землями Військового шпиталю, з північної та південної сторін — з землями Київського інженерного кріпосного управління, які перебувають у приватному користуванні. Аби зробити таку значну ділянку придатною для встановлення павільйонів та розставлення експонатів, слід було виконати попередні роботи, до яких приступили ще 1894 р., розпочавши без попереднього плану. Комітет виставки призначив за проекти двох кращих генеральних планів майбутньої виставки премії відповідно 500 та 250 крб. Найкращими з поданих на конкурс були визнані генеральні плани, розроблені архітекторами М. М. Добачевським та Ф. К. Брусницьким, перший з яких і був узятий за основу розпла-

нування виставки. М. М. Добачевському¹ у лютому 1896 р. було доручено здійснювати авторський нагляд за проведенням земляних робіт та складати проекти павільйонів. Проект Добачевського, однак, був підданий певним змінам на розсуд виставкового Комітету [Виставка 1898, ч. 2, с. 22]. Але Добачевський не впорався з завданням проектування павільйонів, і тому Комітет доручив розробку проектів низці архітекторів та цивільних інженерів, утворивши спеціальну Будівельну комісію виставки. Її головою був обраний інженер шляхів сполучення А. А. Абрагамсон, членами: військовий інженер І. де Лільє, міський архітектор В. А. Безсмертний, архітектори В. В. Городецький, З. І. Журавський, С. П. Бек, Ф. К. Брусницький, М. М. Добачевський, цивільний інженер О. В. Кобелєв; виконанням будівельних робіт керували інженер шляхів сполучення К. С. Комарницький, помічники — архітектори К. А. Іваницький та І. Волейко [Виставка 1898, ч. 2, с. 26]. Крім того, князь М. В. Рєпнін, відвідавши 1896 р. виставку у Нижньому Новгороді, визнав за можливе придбати деякі павільйони з цієї виставки. Його думку було підтримано Комітетом, і з нижгородської виставки було перевезено у Київ придбаних споруд загальною площею 3000 квадратних сажнів. Однак частина нижгородських павільйонів проектувалися для площинного розташування, а київська виставка мала неабиякий рельєф, і тому для низки нижгородських павільйонів були потрібні додаткові і земляні, і будівельні роботи, що й були доручені Будівельному комітету. Зрештою це призвело до того, що не всі павільйони виставки були доведені до кондиції на момент відкриття виставки [Виставка 1898, ч. 2, с. 23].

Слід звернути увагу, як преса того часу описувала виставку, зокрема, її архітектурні принади.

«Про красу київської виставки свого часу йшлося дуже багато. Це був єдиний пункт, на якому сходилися усі думки і який не викликав ані сутичок, ані розбіжностей. Перед цим на диво струнким сполученням мистецтва людини з красою природи й місцеположенням здобували перемир'я усі нарікання, засинали пристрасті, поступаючись місцем спокійному спогляданню і насолоді чудовою картиною, яка протягом дня приймала декілька відтінків, декілька зовсім оригінальних й не часто спостережних колоритів. Якщо ви дивитесь на виставку вдень, — то бачите перед собою спокійно величну картину. Відвідувачів у цей час буває небагато й навколо панує тиша. Сонце заливає морем яскравого світла вигадливо згруповані павільйони, грає та іскриться на дахах і вікнах, обдаючи усе спокійним величавим блиском.

¹ Архітектор М. М. Добачевський був також автором прибуткового будинку київського міського голови І. М. Дьякова на площі Івана Франка, 5 (1899 р.); будинку М. Подгорського по вул. Ярославів Вал, 1 (1896–1898 рр.). — *Наук. ред.*

Сотні прапорів недвижно звисають з вестів, надаючи картині ще більш оригінальний вигляд й посилюючи ілюзію. Ви мимоволі забуваєте, що перед вами громіздке торжище або, вірніше, турнір, куди прийшли для культурної боротьби сучасні лицарі, лицарі праці й мирних завоювань. Ви забуваєте, що у цих красивих і настільки незвичних для ока, яке втомилося від одноманіття міських будівель, павільйонах знайшли собі місце найзвичайніші предмети промислового та домашнього ужитку.

Вам здається, що перед вами якесь спляче іграшкове місто, створене лише для того, щоб на нього дивитися, щоб ним милуватися. Чим ближче до вечора, тим картина більш оживлюється й втрачає свій мертвено-величавий вигляд. Сонячні промені увечері надають виставці новий колорит, в якому немає блиску й минулої величі, зате є більше кольорів, більше різномірних пістрявих оживляючих картину відтінків. У той час як на землі біля підніжжя павільйонів стеляться довгі тіні, й більш глибокі та різко виступаючі карнизи поглинаються мороком, дахи будинків заливаються багровим світлом, скло вікон горить та іскриться. Спекоття спадає і виставка швидко оживляється. Низки пішохідів, звиваючись змійками, піднімаються терасами угору... У 7–7,5 годин починається концерт, і при перших звуках музики, які далеко розносяться по виставці, все знову перетворюється, і ви відчуваєте себе немовби у центрі якогось галасливого свята...

Такою була київська виставка, якщо дивитись на неї з льоту, але не пташиного, а з льоту людської фантазії та уяви, котрі, як відомо, можуть злетіти далі й вище за будь-яких птахів» [Виставка 1898, ч. 2, с. 30–31].

Ці піднесені рядки належать київському журналісту К. Свірському, який, однак, не обмежився лише захопленими констатаціями, але виклав і більш прагматичні речі. Так, нижче ми знаходимо порівняння архітектурних форм виставки з оточуючою київською забудовою, яка, за спостереженням Свірського, справляє зовсім інше враження. «Погляд ваш, збігаючи терасами вниз, досягає зрештою пласкої нижньої території, над якою немов сфінкси височіють величезні павільйони машинного відділу, й тут прощається з усім красивим й незвичним, що становить виставку. Далі йде брудна Троїцька площа з жалюгідними крамничками й вайлуватою спорудою цирку. Погляд ваш, розпещений красотами виставки, не зупиняється на величезній плямі найближчих до виставки міських будівель й поспішає далі, де ці будівлі під впливом відстані та загальної краси місцеположення, приймають красивий й привабливий вигляд. З груди сірих, жовтих та білих будівель різко виокремлюється червона похмура споруда Університету й величезний незграбний остов Управління південно-західних залізниць. Над морем дахів, убраних зеленню дерев, яскраво палають куполи Володимирського собору, золоті зірки на блакитних куполах

Михайлівського монастиря й високо у далечині піднімаються до неба дивно вишукані глави Андріївської церкви...» [Виставка 1898, ч. 2, с. 34].

На київській виставці 1897 р. було чотири відділи: сільськогосподарський, промисловий, кустарно-промисловий, науковий. Щодо останнього відділу, у капітальному виданні про виставку зазначається: «сюди були віднесені учбові колекції і посібники, оптичні і механічні інструменти і приладдя», «плани господарів, медичне приладдя» і «вкрай невизначений клас застосування мистецтв до промислових цілей» [Виставка 1898, ч. 2, с. 21]. Останнє свідчить, що наприкінці XIX ст. те, що у Європі вже було давно апробованим і навіть ось-ось мало отримати найменування промислового дизайну, у Києві на виставці навіть було віднесене до «вкрай невизначеного класу», але все ж таки отримало право на існування. Лише на початку XX ст. ця галузь мистецької діяльності буде мати швидкий розвиток завдяки загальному розвою європейського мистецтва в дусі модерну та декоративно-ужиткового мистецтва як особливої галузі художньо-конструктивної діяльності людини.

Щодо архітектури окремих павільйонів К. Свірський відзначає оригінальність лише павільйонів Великокнязівського (великого князя Петра Миколайовича), Н. А. Терещенка, графа Юзефа Потоцького, графа Костянтина Потоцького, В. П. Кочубея та екстравагантний «павільйон-пляшку» Липського, які виокремлюються серед інших незвичністю форм, близьких до садово-паркової романтики, котрі надають виставці надмірної оригінальності.

Павільйони графів Юзефа і Костянтина Потоцьких, а також Гірничий павільйон, були зведені за проектами В. В. Городецького. На думку дослідника творчості Городецького, Д. В. Малакова, у декорі павільйону Юзефа Потоцького слід шукати витоки декору майбутнього шедевра Городецького — його власного будинку по вул. Банковій, 10. «Виставковий павільйон вражав поєднанням природних, навіть необроблених матеріалів, з вишуканими зразками еkleктики — ажурні електричні люстри, різьблені двері тощо» [Малаков 1999, с. 69]. На відміну від павільйону Юзефа Потоцького, павільйон Костянтина Потоцького був побудований В. В. Городецьким у формах ренесансного палацу з багатим декором, який особливо примхливо вкривав купол будівлі. «На противагу екзотичному павільйону графа Юзефа, виконаному у вигляді мініатюрного мисливського замку, ніби призначеного для тимчасового, епізодичного перебування, павільйон графа Костянтина унаочнював образ вельми шляхетної панської резиденції зі стильними ризалітами, канельованими пілястрами, балюстрадами, вазами, врочистими сходами, квітниками. У двох залах, оббитих жовтими й блакитними тканинами — кольорами родинного герба “Пиллява”, — демонструвалися вироби ординату Теплицького та Ситковецького цукрово-рафінадних заводів, збіжжя, борошно, сукна, ковдри та пледи» [Мала-

ков 1999, с. 69]. Павільйон графа К. К. Потоцького, на думку К. Свірського, був окрасою виставки, «являв собою дещо подібне до невеличкої витонченої бон-боньєрки. Побудований у суворо витриманому класичному стилі, прикрашений безліччю ліплених мережив, він створював, особливо при електричному освітленні, чарівне враження м'якістю і витонченістю своїх обрисів» [Виставка 1898, ч. 2, с. 32]. Д. В. Малаков зазначив, що київська виставка 1897 р. стала ніби підсумовуючою, етапною подією у діяльності Городецького: для нього відкривалися нові можливості, нові творчі перспективи [Малаков 1999, с. 74]. Але ця виставка була етапною подією не лише у творчості одного з найяскравіших зодчих Києва: виставка стала етапною подією для розвитку архітектури Києва взагалі.

В архітектурних формах павільйонів виставки відбився самий дух київського терену, романтичність київських природних ландшафтів збіглася з романтичністю штучного архітектурного ландшафту, презентованого архітектурою виставки. Крім того, що це була виставка промислова, вона ще була й справжньою виставкою архітектурних форм, а точніше, архітектурного смаку киян того часу.

Можливо, в якомусь іншому місті Російської імперії виставка з такими саме павільйонами не справила б значного впливу на розвиток архітектури самого міста. По-перше, це можна пояснити тим, що в інших містах Імперії в архітектурі виставкових павільйонів переважав стиль «неорюс», офіційно прийняте стилістичне уподобання, яке сягає корінням у державно-національній свідомості городян Москви та Петербургу. По-друге, це можна пояснити тим, що не дивлячись на дещо іграшкову, «лялькову», «казкову» архітектуру київської виставки 1897 р., на ній майже не було безпосереднього використання стилістичних форм «неорюс», і архітектори, які працювали над архітектурними формами павільйонів, спиралися передовсім не на офіційне стилістичне відгалуження історизму — російський стиль XVI–XVII ст., — а на власну фантазію, яка була віддаленою від шовіністичних настанов часу. І саме тому, що стилістичне навантаження архітектури павільйонів не могло бути підданим якійсь суворо стилістичній кваліфікації, павільйони стали ознакою не лише часу, але й романтичного настрою «узагальненого» (якщо коректно буде так висловитись) київського зодчого кінця XIX ст., ознакою демократичних тенденцій, які посідали значне місце в художньому та мистецькому житті Києва на зламі століть.

Так, серед павільйонів виставки 1897 р., крім зазначених вище, слід назвати також павільйон Залу засідань (архіт. Е. П. Брадтман) і павільйон «Садівництво» (цив. інж. О. В. Кобелев), які відзначаються саме певним прагненням до стилю «неорюс» (так званого «ропетівського»). Вони були також і найбільш значними за розміром павільйонами виставки.

Як слушно зазначав В. Є. Ясієвич, в архітектурному аспекті виставка 1897 р. немовби підбиває підсумок історизму та еkleктизму, пошукам національної своєрідності форм, характерних для кінця XIX ст. У ній знайшов віддзеркалення «дух ремісництва», ґрунтованого на вікових традиціях різьблення по дереву та роботах російських архітекторів В. О. Гартмана та І. П. Ропета (Петрова), котрі, як і Дж. Рескін у Європі, протиставляли новим промисловим й технічним формам багатство форм ручної праці [Ясієвич 1988б, с. 21]. Павільйон роботи Кобелева цей саме дослідник вважає більш еkleктичним за павільйони роботи Городецького, оскільки у павільйоні «Садівництво» елементи промислової архітектури суміщені з бутафорськи символічними вазами та іншими деталями [Ясієвич 1988б, с. 21].

Особливістю генерального плану роботи архітектора М. М. Добачевського є функціональне зонування території, вдале використання рельєфу, орієнтація на лінію трамвая як головний містоформуючий чинник виставкового комплексу. Трамвай був свого роду «рекламним коником» виставки, оскільки лише 1892 р. його було запущено у Києві та вперше — у Росії. Павільйони були розташовані з орієнтацією фасадів на трамвайні зупинки. На кінцевій зупинці було розташовано головний павільйон, адміністративні будівлі, театр, ресторан [Ясієвич 1988а, с. 78; Развитие 1989, т. 1, с. 166–167].

Суспільно-культурну важливість київської виставки 1897 р. було зафіксовано декількома виданнями, здійсненими київською типолітографією С. В. Кульженка. У передмові до одного з них, яку датовано груднем 1897 р., коли виставку вже було закрито, зокрема йдеться, що однією з характерних сумних особливостей російських виставок є та повна й нічим не виправдана безслідність, з якою вони йдуть у «вічність часів» і з якою зникають для нащадків і навіть для близького сучасника. Варто лише виставці закінчитися, експонентам з отриманими дипломами й медалями роз'їхатися, — не лише якісь розмови про неї припиняються, її зовсім викреслюють з пам'яті та додають повному забуттю, «настільки повному, що ті, хто цікавиться, не в змозі при усьому своєму бажанні через найнетривкий час воскресити у пам'яті те, що було насправді, через що був сир-бор, які спонукальні причини викликали усю метушню, усю масу витраченої праці, енергії й нерідко колосальних сум. Де виправдання тій суспільній увазі, яка відводилася виставці, де пам'ятники про неї, завдяки яким була б можливість порівняти з нею наступну виставку, влаштовану з тотожною метою і у тому ж самому районі?» [Виставка 1898, ч. 1, с. 3–4]. Отже, видавці — самі учасники виставки — піклувалися про збереження творчого й прагматичного досвіду, який явила у сукупності київська виставка 1897 р. Адже у нас існує ще одне міркування щодо цього: виставка 1897 р. була настільки яскравою — і суспільно-політичною, і культурно-ідеологічною — подією для Києва

і усього Південно-Західного краю Російської імперії, що обминути її увагою мало хто зміг. Вірогідно, розкішно виданий фоліант про виставку мав покупців, і це свідчило на користь не лише підприємницькій жилці Стефана Кульженка та його колег, але й на користь широкому усвідомленню значущості цієї події для Києва і киян. Варто зазначити також, що чи не перший адресний путівник по Києву 1897 р. був виданий М. А. Радомінським саме з приводу виставки і містив ретельний опис розпланування та карту розташування павільйонів.

Форми павільйонів виставки 1897 р., до того часу у Києві вже дещо відомі, усе частіше починають використовуватися у проектах громадських споруд. Слід згадати не лише паркові споруди в Купецькому саду або театр «Електробіограф-Тир» (кінотеатр) на Володимирській гірці¹, але й декоративну оздобу більшості київських і громадських, і приватних споруд кінця XIX — початку XX ст. (наприклад, так званий «будинок Слов'янського» на Царській пл., 1898 р., архіт. М. М. Казанський; не зберігся), в яких проявилось своєрідне тлумачення стилю «неорюс» (куди ж від нього в імперській Росії можна було подітися архітекторів?) з казковими елементами від павільйонів київської виставки 1897 р. Маємо зробити припущення, що «казкова» архітектура київських виставкових павільйонів бере початок свого поширення з Царського павільйону, зведеного у травні 1896 р. для коронації государя імператора Миколи II на Ходинському полі у Москві. Не слід відкидати прагнення майстрів того часу наслідувати моді, яка йде зі столичних міст Імперії і так або інакше пов'язується з діяльністю августіших осіб. Хоча ще на початку 1890-х у Києві вже зводили будинки у такому стильовому напрямі.

Досвід київської виставки 1897 р. знадобився через п'ятнадцять років під час влаштування та проведення з 29 травня до 15 жовтня у Києві *Всеросійської виставки 1913 р.*, яка перебувала під августішою опікою його імператорської високості, наступника цесаревича і великого князя Олексія Миколайовича. Як бачимо, і статус, і ранг виставки уже більш високий, ніж те було 1897 р. Тоді номінальним опікувачем був великий князь Петро Миколайович, тепер — єдиний син Миколи II, що не могло не привернути уваги до цієї події. Виставка відбулася менше ніж через два роки, як імператор відвідав Київ у вересні 1911 р., і слід вважати, дев'ятирічний наступник престолу був призначений номінальним опікувачем виставки з батьківського дозволу: Миколі II Київ подобався.

¹ «Поряд з “Голгофою” деякий час залишався у красивому дерев'яному приміщенні з башточкою стрілецький тир, що його влаштував дворянин Боніфатій Судольський 1895 р. Через дванадцять років на його прохання до тиру зробили цегляну прибудову для кінопроекційного апарату. Так, замість тиру на гірці з'явився кінотеатр під назвою “Електробіограф-Тир”. Міські чиновники не заперечували, але взяли з власника підписку, що кіномеханіки “будут опытны и трезвы”» [Рибаков 1997, с. 41].

На цей раз у розпланування виставкового комплексу було закладено дещо інші позиції, ніж попереднього разу. По-перше, виставка була всеросійською, а не лише південноросійською. По-друге, вона замислювалася не як тимчасова, а як постійна. По-третє, саме 1913 р. Російська імперія зазнала самого піку економічного і суспільно-політичного розквіту. По-четверте, час стрімко змінився, і на вулицях Києва вже можна було бачити не тільки трамвай, але авто, а в київському небі — навіть літаки. Не лише класицистичні, але й авангардні традиції були помітними у просторі культури Києва. До того ж, ще 1910 р. у південно-західному краю відбулося дві виставки: одна — Промислова і художня виставка — у Одесі (на теренах Олександрівського парку), друга — Південноросійська обласна виставка — у Катеринославі. Черга стала знову за Києвом.

Автором генерального плану Всеросійської виставки 1913 р. був архітектор Ф. Е. Вишинський, який разом з архітекторами В. В. Городецьким та М. О. Шехоніним також проектував деякі павільйони виставки. Ф. Е. Вишинський також був автором генерального плану Катеринославської виставки 1910 р.

У проекті генплану Всеросійської виставки 1913 р. Вишинський повторив композиційний принцип центральної осі (застосований ним на виставці у Катеринославі), за якою були розташовані головний вхід, симетричні напівкруглі павільйони та головний Земський павільйон (на верхній «терасі» Черепанової гори). До цієї композиції вдалося вписати також невеличкий ставок з водограєм. Інші павільйони розташовано вільно, за відділами (сільське господарство, машинобудування, гірнична справа і т. д.). Напрямок трамваю на виставці був підпорядкований центральній осі, і трамвайна гілка немовби огинала її.

Кількість відділів Всеросійської виставки була значно більшою у порівнянні з виставкою 1897 р. Так, на цій виставці було зведено павільйони загального та сільськогосподарського машинобудування, гірничий відділ, відділ харчових хімічних продуктів та добривних речовин, павільйон земств (композиційно головний), торговельно-промисловий відділ, науковий і учбово-освітній відділ, відділ друкарської та паперової справи, кооперативний відділ, відділ сільськогосподарства, павільйон Південно-Західної залізниці, автомобільний та авіаційний відділи, відділ галичанських курортів, павільйон тюремного відомства (Київського виправно-арестантського відділення та Київської губернської тюрми), експортний відділ, багато приватних павільйонів. По деяких павільйонах виставки було видано окремі проспекти, каталоги, путівники, поштівки.

Ансамбль Всеросійської виставки 1913 р. у Києві був замислений і будувався уже як постійний виставковий комплекс, котрий передбачалося регулярно використовувати для різноманітної експозиції. Будівництво цієї виставки як виставкового комплексу постійної дії, звісно, вимагало рішення низки містобудівних задач. Влаштування виставок безпосередньо було зв'язано зі створенням нових

видів міського транспорту. Так, на Політехнічній виставці 1872 р. у Москві будеться перша лінія міської кінної залізниці, на виставці 1897 р. у Києві був влаштований трамвай, а на виставці 1913 р. — трамвай, фунікулер та ескалатор.

Крім того, влаштування виставки 1913 р. було пов'язане з реконструкцією району як Черепанової гори, так Троїцького ринку (на якому вже був тоді побудований споруджений Київським товариством грамотності Троїцький народний дім; 1901–1902 рр., архіт. Г. М. Антоновський, тепер — Театр оперети). Звідси велику роль відігравали головні входи на замкненій території виставок, які були прив'язані «по місцю» відповідно до конкретних умов ділянки.

Як ми бачили вище, у забудові території двох київських виставок були сполучені принципи регулярного та вільного розпланування. Цей прийом краще за все дозволяв використовувати конкретні умови ділянки Черепанової гори, особливо коли виставковий комплекс приходилося вписувати в обмежені рамки відведеної території. Так, саме ансамбль Всеросійської виставки 1913 р. може слугувати класичним зразком розпланування, побудованого на сполученні осової класицистичної та мальовничо-романтичної композицій, які враховують рельєф місцевості та розмаїття такого, що змінює один одного, візуального розкриття краєвиду. Адаже, безперечно, у головному архітектурі павільйонів виставки 1913 р. стилістично було побудовано на класицизовані ампірних традиціях, що витікали передовсім із загального ідеологічного піднесення, викликаного святкуванням 200-річчя Полтавської битви 1909 р. та 100-річчя Бородінської битви 1912 р.

В. Є. Ясієвич зазначав, що зіставлення розпланувальних особливостей київських виставок 1897 та 1913 рр. показує, що це були складні містобудівні комплекси, які проектувалися за єдиним генеральним планом з урахуванням рельєфу, транспортного зв'язку, функціональним зонуванням території. Найбільш новаторським дослідник вважає розпланувальне рішення виставки 1897 р., оскільки виставку 1913 р. відрізняли «архаїчність прийомів неокласицизму, формальне ставлення до рельєфу та функції» [Ясієвич 1988б, с. 22]. Нам важко погодитись з таким висновком поважного ученого, оскільки цей висновок ґрунтується на засадах до певної міри емоційних. Розмірковувати про «архаїчність прийомів» неокласицизму навряд чи коректно стосовно того часу, коли на усьому терені Російської імперії під натхненням впливом славетних ювілеїв Полтави та Бородіна панував саме неокласицизм.

Якщо це явище відбилося на розпланувальному рішенні виставки 1913 р. (що було цілком логічно й зрозуміло), то, на наш погляд, слід більш ретельно звернути увагу на те, як це було зроблено у рамках саме неокласицизму. Здається, архітектор Ф. Е. Вишинський досить майстерно поєднав класицистичну розпланувальну схему з романтичним ландшафтно-рельєфним рішенням,

що було спадком виставки 1897 р. (деякі павільйони виставки 1897 р. були використані і на виставці 1913 р.) Навіть якщо б архітектор не хотів залучати сувору академічну схему класици (що, певно, було б неможливим саме 1913 року, коли відбувалося святкування 300-річчя Дому Романових), йому все одно вдалося зберегти мальовничість київських ландшафтів, немовби у мініатюрі передати і класицистичну, і романтичну лінії розвитку архітектури Києва.

Виставковий комплекс 1913 р. завдяки витонченому смаку архітектора-розпланувальника став не лише штучним елементом міського розпланування, а саме певною *моделлю архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст.* До речі, саме цей комплекс може бути розцінений як поєднання у заздалегідь створеному генеральному плані цілого ансамблю рис раціонального та романтичного в архітектурі Києва саме початку ХХ ст., що дуже точно відбиває суспільно-культурну та політичну значущість міста у системі великих міст Російської імперії в її матеріалізованому вигляді. Тому закидання В. Є. Ясієвича щодо формального ставлення до київського рельєфу (Черепанової гори), на жаль, не може бути прийняте. Адаже Ясієвич безперечно має рацію, коли пише, що хоча в архітектурному плані розглянути виставкові комплекси не претендують на роль світових явищ і носять значною мірою регіональний характер, вони тим не менше віддзеркалили низку суттєвих архітектурно-технічних і архітектурно-художніх моментів доби. «Виставки стали трактуватися як складні ділові й розважальні центри, які обслуговують великий людський загал» [Ясієвич 1988б, с. 22]. Ми маємо тут справу з локальним, міським архітектурним явищем, але воно дійсно відбиває реальний стан речей не локального, не міського статусу: Всеросійська виставка 1913 р. у Києві — дуже органічний, логічний і природний результат розвитку міста протягом декількох останніх десятиліть, відзначення його неабиякої ролі у формуванні економічних відносин Півдня Російської імперії і центру хоча б цукрової промисловості.

В. Є. Ясієвичем було підкреслено також, що більшість павільйонів виставок 1897 та 1913 рр. були тимчасовими спорудами й виконувалися у дерев'яних конструкціях. У виставці 1897 р. павільйони були «виконані у руському стилі з буянням різних деталей»; павільйони виставки 1913 р. — переважно «були отинькованими з метою вогнеопору й дотримання вимог неокласичного стилю» [Развитие 1989, т. 1, с. 167]. Нами вище було показано, що так званий руський стиль був присутній у павільйонах лише до певної міри, у цілому ж це було використання так званих «казкових» форм, спрямоване на створення емоційного враження декорації й театралізації виставкового процесу (що відзначалося й сучасниками), а деякі павільйони виставки 1913 р., хоча і були тимчасовими, пережили Другу світову війну та існували ще протягом кількох десятиліть, використовуючись для інших функцій.

У жодному джерелі стосовно виставки 1913 р. ми не знаходимо акценту на одному цікавому явищі, на якому слід було б наголосити. Будь-які повідомлення про виставку, оголошення та рекламні матеріали витримані не у класицистичному стилі, як то слід було б очікувати з огляду на рішення архітектури павільйонів виставки, а — у стилі модерн. У наступних розділах книги про це буде йтись більш ретельно, однак вже тепер маємо зазначити, що виставка 1913 р. як цілісний суспільно-політичний, культурний та матеріальний феномен не лише була витримана як *твір візуального мистецтва* (у тому числі і як твір архітектури) у дусі сполучення раціоналістичних тенденцій з романтичними, але й у дусі модерністських художніх настанов, які панували на київському терені (взятому у широкому культурологічному сенсі) поряд з неокласичними та романтичними.

Наприкінці спробуємо задатися питанням: якими чинниками було викликано, що київська виставка від романтичного модернізму 1897 р. прийшла до класицистичної регулярності та модерновості 1913 року?

Б. А. Єрофалов свого часу зазначив, що київські виставки як грандіозні містобудівні проекти часто слугували імпульсом до цілеспрямованого переобладнання частин міста. Так, виставки 1897 та 1913 рр. перетворили ділянки зниклої еспланади практично у центрі міста [Єрофалов 1990, с. 19]. Говорячи про виставку 1913 р., Г. К. Лукомський підкреслював мальовничі якості міського пейзажу: «Оглядаючи з верхніх точок виставкової території київську виставку, що лежить у долині й оточена високими уступами, мимоволі пригадується терасоподібне збільшення висоти будівель Генуї, Ліссабона, Неаполя... Це своєрідність загального вигляду й краса окремих пам'яток давнини на тлі чудово гористого пейзажу, вкритого чудовими садами...» [Лукомський 1913б, с. 498]. Саме прагнення вивести київську архітектуру з провінційності, з другорядності й примушувало архітекторів працювати у дусі не загальноросійської архітектурної дійсності, а в дусі загальноєвропейської культурної традиції. Досвід двох київських виставок 1897 та 1913 рр. унаочнює, яким творчим шляхом рухалися зодчі Києва на зламі двох століть: вони намагалися рухатися паралельно європейській архітектурній традиції, і тому, з одного боку, романтична модернізація з «казковим» декором павільйонів та справжнім трамваем виставки 1897 р. були відгомонам зародження модерністичних течій у Бельгії та Франції, з другого боку, — монументальність класицистичних форм розпланування й архітектури виставки 1913 р. — відгомін дивовижної розмаїтості стильових уподобань в культурі Європи 1900-х, коли місце суворій технологічній регулярності заступив широкий культурний шар, в якому мистецтво, архітектура, предмети ужитку, оформлення газет і журналів, як і весь міський простір, з'єдналися у ціле, художньо визначене й історично переконливе.

Особливості / Виставки у Києві	Сільськогосподарська та промислова виставка 1897 р.	Всеросійська виставка 1913 р.
Містобудівні	Троїцька площа	Троїцька площа
Розпланувальні	“Романтичне”, вільне	Поєднання “романтичного” з класицистичним
Архітектурно-стилістичні	Стиль “неорюс” у “казковій” інтерпретації	Неокласицизм
Транспортні	Трамвай	Трамвай, фунікулер, ескалатор
Оформлення друкованої продукції	“Романтичне”, “казкове”	Модерністичне

II.III. Якісні особливості київських виставок 1897 та 1913 років

Так, видовищність форм досягалася, як правило, завдяки використанню яскраво висловленої стилістики, національної «екзотики». Цей напрям викликав до життя чисельні павільйони у так званому «російському дусі» або витримані у дусі національних стилізацій околиць Росії та сусідніх країн, з якими велася торгівля. В архітектурі приватних споруд на виставках (чисельність яких зростала з кожною виставкою) використовувалися різні стилі. «Найчастіше, — зазначає Ю. А. Нікітін, — стилістика застосовувалася поза будь-якого зв'язку з тематикою і характером експозиції, але під впливом пануючої моди або смаків експонентів. Ця практика є яскравим прикладом стихійних принципів приватного підприємництва у будівництві» [Никитин 1979, с. 12]. У загальному композиційному вирішенні виставок завжди було присутнє прагнення до парадності, ансамблевого розмаху. Збірно-розбірна система деяких павільйонів дозволяла їх перевозити на інші виставки, але частіше у подальшому вони використовувалися для різних господарських потреб.

Стилістична єдність виставкових ансамблів відіграла неабияку роль у формуванні художньо організованого виставкового доквілля. Якщо виставки кінця XIX ст. відзначалися романтично-мальовничим характером організації

архітектурної форми та розпланування, то виставки 1900-х вже характеризуються прагненням до стилістичної єдності, хоча, звісно, витримати таку єдність при багатстві смакових уподобань замовників павільйонів було важко, особливо на великих виставках, якою й була Всеросійська 1913 року. Поєднання класицистичного принципу розпланування з мальовничо-парковим у виставці 1913 р. було певним продовженням мальовничості розпланування виставки 1897 р., але з урахуванням пластичних і смакових вимог часу. Власне кажучи, *київські виставки 1897 та 1913 рр. були, так би мовити, лабораторіями вироблення стилю архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст. (схема II.III).*

Якщо ж користуватися категоріями, які запропонували спочатку Г. К. Лукомський, а потім Б. А. Єрофалов, щодо розподілу архітектури Києва від Києва «Барокового стилю» до Києва «Класичного стилю», тут слід зробити незначну корекцію: від виставки 1897 р. як «барокової» до виставки 1913 р. як «класичної» архітектура Києва, увібравши до себе риси і «бароко», і «класики», прийшла, так би мовити, «бароково-класичною», зберігши цілісність і першого і другого. Нам здається надто символічним, що на одному і тому самому місці — біля підніжжя Черепанової гори — киянам і гостям столиці було репрезентовано два, здавалося б, зовсім різних, «окремих» Києва — Київ кінця ХІХ ст. і Київ початку ХХ ст. Відвідувачам обох були репрезентовані не тільки досягнення російської промисловості, але й наочно, у вигляді певної моделі було показано, яким шляхом рухалася київська архітектура з одного століття в інше, які смакові уподобання були їй властиві. Ці дві виставки були унікальним явищем репрезентації зміни не лише архітектурних форм, але й самих форм життя, що послідовно відбивалися в архітектурних формах.

Проблема стилю в архітектурно-художньому житті Києва на зламі ХІХ–ХХ століть. Модернізм і традиціоналізм. Розглянувши у попередніх параграфах питання про законодавчі, технічні, соціально-політичні та художні (на прикладах виставок 1897 та 1913 рр.) чинники виникнення особливих рис архітектури і містобудування Києва на зламі ХІХ–ХХ ст., зупинимось на аспекті світоглядних орієнтацій у проблемі стилю київської архітектури, але не в прикладному її аспекті (це зроблено іншими дослідниками), а в аспекті теоретичному. Ми спробуємо відповісти на запитання: які саме культурні явища дозволили архітектурі Києва стати саме такою, якою вона була, з огляду на загальноєвропейський контекст культурних і мистецьких зв'язків? Якою саме вона стала, — на це запитання маємо відповісти наступним розділом цієї праці.

Останнє десятиліття ХІХ ст. показує у всіх народів Європи світоглядне прагнення у бік певного антинатуралістичного руху, зародженого у «натуральній школі» романтичної доби. Інтелігентні верстви населення приваблює світ фантазії та марення; письменники й художники ще раз з реалістів перетворю-

ються на романтиків, захоплюючись історичними образами. «Яка культурна течія викликала цю останню метаморфозу, — писав 1900 р. професор Імператорського університету св. Володимира Г. Г. Павлуцький, — тепер визначити ще не можна» [Павлуцький 1900, с. 87]. Тепер, через століття, ця процедура видається можливою повною мірою.

Найбільш розповсюдженим і характерним стилістичним напрямом у європейській та російській архітектурі протягом ХІХ ст. був історизм, або звертання до форм минулих епох і перенесення їх у нові умови. Історизм мав найбільш загальний філософський характер і використовувався не лише в архітектурі, але й у літературі та мистецтві як спосіб пізнання минулого й матеріалізація форм теперішнього через минуле. У той саме час характер і прийоми звертання, і самий метод «використання» минулого були різними у різних галузях духовного й матеріально-культурного життя. Але у кожній з галузей можна спостерігати як уособлене, так і загальне, і саме загальне стає тим єдиним, що створює самий дух епохи.

В одних випадках історизм пояснюється прагненням зв'язати стиль з призначенням того або іншого будинку або висловити певні ідеологічні настанови засобами літератури або мистецтва, в інших випадках він пояснюється прагненням отримати оригінальний результат шляхом змішування декількох стилістичних напрямів в одній сфері діяльності. У залежності від цього в сучасній науковій літературі різними авторами явище історизму описується різними термінами (історизм, еkleктизм, ретроспективізм, запозичення та ін.). Розібратися у розмаїтті тлумачень, якими різні дослідники (Є. І. Кириченко, В. Є. Ясієвич, В. В. Кириллов, В. М. Полевой, Г. І. Ревзін та ін.) навантажують той або інший термін, практично неможливо: кожний автор висуває власне визначення характерних ознак явища через термін і оперує ним. І хоча дослідники пишуть про одне й те саме явище культури, терміни, якими вони при цьому користуються, різні. Така до певної міри теоретична хаотичність є прямим наслідком прагматичної хаотичності самого явища, яке було притаманне архітектурі ХІХ — початку ХХ ст., себто — архітектурним формам між ампіром 1820-х та конструктивізмом 1920-х. Дивуватися тут особливо нема чому.

Складність розробки цього питання лежить не тільки у теоретичній площині, але й у площині саме історичній, історико-культурній. Якщо розуміти архітектурний стиль як «змістовно-виразне начало в архітектурі» (Є. І. Кириченко), або як «історичну спільність образної системи, архітектурних засобів та прийомів, що зумовлені єдністю ідейного змісту» (В. Є. Ясієвич), або як «відносно стійку систему функціональних, просторових, естетичних характеристик архітектурної форми (будинку, споруди, комплексу), яка складається в історичному розвитку матеріальної і духовної культури суспільства, об'єдну-

ючи архітектурне формоутворення з іншими творчими процесами різних сфер суспільного життя» (Ю. М. Євреїнов, А. П. Мардер), або як «семантичну форму спільності» (Г. І. Рєвзін), або як категорію культури (за Г. Вельфліним — протиставлення Ренесансу та Бароко; Г. Зедльмайром, А. І. Каплуном) і т. ін., — кожного разу ми стикаємося з певною неможливістю охопити головне, центральне у самому понятті «стиль», оскільки, на нашу думку, «стиль» (як і «час», «простір», «архітектура») — це передовсім є доволі абстрактне поняття, за яким стоїть щось, що не можна побачити на власні очі як матеріальний об'єкт, але можна зрозуміти на власний розсуд як комплекс художніх (естетичних) вражень. Коли ці художні враження виростають у свідомості як результат переживання певної художньої системи, тоді сама свідомість диктує глядачеві необхідність сформулювати це враження, охопивши його певним поняттям. Саме таким поняттям і виступає поняття «стиль».

Свого часу В. Є. Ясієвич видав книгу «Про стиль і моду» (1968 р.), в якій чи не вперше з точки зору архітектурознавства запропоновано власний теоретичний розподіл таких близьких один до одного понять, як «стиль» і «мода». Стиль, за Ясієвичем, — це конкретна історична спільність образної системи, архітектурних засобів та прийомів, що зумовлені єдністю ідейного змісту; мода — це своєрідне соціально-психологічне явище, яке сприяє формуванню та розповсюдженню елементів стилю, віддзеркалює естетичні смаки суспільства [Ясієвич 1968, с. 10–14]. Таким чином, з тексту слід зрозуміти, що *стиль є явище художнє, мода — явище соціальне*. Але і те, і інше — неможливі один поза одним: художнє явище завжди є соціальним, а соціальне явище підпорядковане певній моді. (Писав же Гегель, що наслідувати моду безглуздо, а відставати від неї смішно.) На жаль, науково-популярна книга В. Є. Ясієвича базується на історичному, а не теоретичному ґрунті, і тому вона скоріше є цікавим путівником по «стилю і моді», ніж дослідженням про співвідношення стилю і моди.

Якщо стиль це, так би мовити, *факт*, то мода — це обов'язково позитивне, прийнятне *ставлення* суспільства або окремих його представників до цього факту. Наважимося стверджувати, що в соціальному смислі існування стилю поза модою неможливе, як і існування моди поза стилем. Самий процес функціонування стилю в культурі відбувається якраз завдяки наявності моди. Якщо стиль — це самостійна «форма спільності», то мода — носій, розповсюджувач цієї «форми спільності» у культурному просторі. І якщо ми розуміємо архітектуру як соціальний процес, то саме завдяки моді стиль може мігрувати як в архітектурних формах, так і приходити до архітектурних форм з форм мистецьких. Цим простим міркуванням пояснюються одразу дві речі: по-перше, існування стилю як художнього явища й, по-друге, існування моди як розповсюджувача цього явища в їх взаємодії.



II.IV. Модель взаємодії між стилем і модою в архітектурі у соціально-художньому контексті

Якщо стиль як «форма художньої спільності» може існувати уособлено (доба еkleктики та модерну вже минула, але еkleктика і модерн як матеріальне втілення стилістичних уподобань існують досі на вулицях і площах міст), то мода поза стилем існувати не може. Але стиль без моди також приречений на забуття й нехтування: якщо б свого часу не існувало моди на модерн або еkleктику, еkleктика і модерн зараз не існували б на вулицях наших міст як художні ознаки архітектурних форм (схема II.IV).

З цієї загальної теоретичної настанови, яка дозволяє розглядати разом два культурних явища — стиль і моду, — спробуємо з'ясувати питання про виникнення модерністичних течій на українських, а вужче, на київських теренах кінця XIX — початку XX століть.

Цей період характеризується надмірним багатоманіттям форм, методів та прийомів у європейській, російській та українській літературі та мистецтві і — ширше — культурі. Цей факт значною мірою пояснюється перехідним характером самої епохи, пошуками нових художніх засобів, які здібні найбільш повно віддзеркалити явища, що відігравали усе більш помітну роль у суспільному житті. Сутність змін, які відбувалися у суспільстві, розумілася митцями у залежності від їх світоглядних настанов і відповідно трактувалася в їх творах з певних ідеологічних, естетичних та жанрово-технологічних позицій. Для розглядуваного часу є типовими випадки звертання письменників і поетів найрізноманітніших напрямів до умовних художніх форм. Нечіткість уявлень про майбутнє перетворювалося на неможливість створення конкретних, реалістичних образів, особливо у тих випадках, коли творчість не підкріплювалася ма-

теріалістичністю самої мистецької свідомості, не спиралася на ідею «прогресу», що виникне пізніше, у другій половині 1910-х. Крім того, перед лицем Новітнього часу, ХХ століття, яке усвідомлювалося тодішньою людиною більш гостро, ніж сучасною людиною усвідомлюється злам ХХ–ХХІ ст., природною виглядала задача узагальнення досвіду ХІХ ст., задача виокремлення того головного та суттєвого, що характеризувало це століття у першу чергу. Цим цілям повною мірою відповідали такі види умовностей, як символ, алегорія, притча, міф і т. ін., тобто зображувальні засоби часто замінювалися виражальними. Названі умовні форми відігравали неоднакову роль у творчості різних митців, далеко не для всіх вони стають провідними або єдиними художніми прийомами. І в цьому — головна складність цілісного дослідження цієї світоглядно складної доби в історії культури.

Міфологічність мислення, притаманна майже усім відомим нині митцям того часу, відбивалася якнайменше у двох головних напрямках: по-перше, це використання письменником, художником, архітектором традиційних міфологічних сюжетів та образів, прагнення досягти схожості ситуацій літературного, художнього, архітектурного твору з відомими міфологічними сюжетами; по-друге, спроба моделювання дійсності за законами власне міфологічного мислення. Так, головні літературні течії модернізму на зламі століть, передовсім символізм¹, акмеїзм², егофутуризм та футуризм³, мали складну двоїсту природу. Поряд з песимістичними настроями, зумовленими зневірою у демократичні перетворення у державі, підйом культури, у символізмі побутував і оптимізм — сподівання на «воскресіння» Росії та російської людини під релігійним стягом. Художні форми виразу цих настанов відрізнялися, іноді — рішуче. Але головним слід вважати загальний міфологічний окрас сприйняття та віддзеркалення дійсності. Це знаходило відбиток і в архітектурних формах, створених засобами скульптури (схема II.V).

Для прикладу нагадаємо такі розповсюджені декоративні (художні) елементи в архітектурі Києва на зламі століть, як численні маскарони, каріатиди, атланти, тварини, сюжетні фризи та латинські написи на фасадах будинків, переважно житлових. Їхній перелік може зайняти декілька сторінок. Головними ж є «Тріумф Фріни» скульптора Ф. П. Балавенського на будинку Ш. Іссерліса в Музейному провулку, 4; фриз «Освіта» скульпторів Л. А. Дітриха та В. В.



II.V. Модель міфологічності мистецького мислення київських архітекторів і художників на зламі ХІХ–ХХ ст.

Козлова на фасаді Педагогічного музею цесаревича Олексія на вул. Володимирській, 57; жіночий маскарон на фасаді так званого «будинку плачучої вдови» на вул. Лютеранській, 23; «химери» скульптора Еліо Саля на «будинку Городецького», на будинках по вулицях Великій Житомирській, 8-а та Ярославів Вал, 1; фігури грифонів скульптора Еліо Саля на кутах будинку Національного банку України; скульптури кішок та сов на будинку на вул. Гоголівській, 23; скульптури янголів та змії на будинку С. Чоколової на вул. Великій Житомирській, 32; скульптура лева на парапеті клініки С. Маковського на вул. Олесь Гончара, 33; чоловічі маскарони на київських водогроях роботи архітектора О. Я. Шіле; каріатиди на вул. Ярославів Вал, 14 або атланти скульптора Ф. П. Соколова на будинку на вул. Костельній, 7; фронтонні та аттикові скульптури на різних будівлях Києва — від Міського музею, скульптур «Милосердя», «Життя», «Любов», «Медицина» на будинку кол. Маріїнської общини на вул. Саксаганського, 75, скульптур роботи Ф. П. Балавенського на будинку кол. іподрому (тепер — президія Української академії аграрних наук), рельєфів на фасадах Бессарабського ринку, на будинку по вул. Архітектора Городецького, 13 до горельєфу Афін Паллади на будинку кол. Вищих жіночих курсів (тепер — МНС України) та маски Сократа над бічним входом до Педагогічного музею; написи девізів переважно латиною на різних спорудах тощо¹.

¹ Д. С. Мережковський, Ф. К. Сологуб, З. М. Гіппіус, В. Я. Брюсов, В'яч. Іванов, О. О. Блок та ін.

² М. С. Гумільов, О. Е. Мандельштам, А. А. Ахматова, С. М. Городецький, В. І. Нарбут (брат художника Г. І. Нарбута), та ін. Головним друкованим органом акмеїстів був журнал «Аполлон» (1909–1917 рр.).

³ І. В. Северянін, В. В. Хлебніков, В. В. Каменський, О. Є. Кручоних, Д. Д. Бурлюк, В. Г. Шершеневич та ін.

¹ Нагадаємо деякі: «Salve» («Привіт!») на підлозі будинку М. Подгорського по вул. Ярославів

Головним у всіх цих елементах є саме чинник міфологізації архітектурно-простору та архітектурної площини, який оживлює цю площину і перетворює її на епічну картину, розраховану на прискіпливий розгляд мешканця або приїжджого.

Власне міфологічні сюжети античного світу також були елементами київського архітектурного декору. Так, особливо увагою серед прадавніх богів користувався римський бог торгівлі та промисловості Меркурій (Гермес): адже Київ був торговельним містом. Зображення Меркурія містяться на фасадах будинку Льва Гінзбурга («Київський Париж») та кол. Меблевої фірми Йосипа Кімаєра по вул. Архітектора Городецького, 9 (1900–1901 рр., архітектори Г. П. Шлейфер, Е. П. Брадтман) та 13 (1895–1897 рр., архітектори М. В. Клуг, В. В. Городецький); «жезл Меркурія» — кадуцей — зображений на фасадах будинків на вул. Хрещатик, 8, в Музичному пров., 1, на вулицях Олеса Гончара, 55-б, Пушкінській, 28/9, Шовковичній, 17/2, Лютеранській, 11, Антоновича, 44 та ін.

Матеріал, в якому виконувалися ці скульптурні оздоблення фасадів, був найрізноманітніший: від гіпсу до майоліки. Так, майолікове оздоблення фасадів також були розповсюджені¹: скажімо, архітектор О. М. Вербицький використав античний сюжет «Пан, що грає на сопілці, та дві німфи на тлі краєвиду» в оформленні фризу на житловому будинку по вул. Лютеранській, 15 (1908 р.). Цей фриз був виконаний художником Олексієм Козловим в Абрамцевській керамічній майстерні². У фасадному оздобленні кол. училища імені С. Ф. Грушевського (1911 р., архіт. Е. П. Брадтман, В. Г. Кричевський; вул. Фрунзе, 164) були використані майолікові вставки у так званому «українському модерні». Цікавий прийом використання майоліки з зображенням беріз був

Вал, 1 (1896–1898 рр., архіт. М. М. Добачевський); «Ora et labora» («Молись і працюй») на фасаді будинку Йосипа Сидорова на вул. Ярославів Вал, 21/20 (1905–1906 рр.), «S. P. Q. R.» («Senatus Populusque Romanus» — «Сенат і народ римський») — на фасаді будинку Марії Качала по вул. Володимирській, 45 (1891–1892 рр., архіт. О. Р. Хойнацький) та ін. Напис грецькою бачимо на фронтоні прибуткового будинку колишнього Греко-Синайського Свято-Катерининського монастиря на Контрактовій площі, 2-б (1912 р., архіт. В. В. Ейснер).

¹ Використання майоліки в оздобленні фасадів уперше в європейській архітектурі кінця XIX ст. було здійснено австрійським архітектором Отто Вагнером (1846–1918) у прибутковому будинку у Відні 1899 р., у так званому «Майоліка-Хаус».

² Ця керамічна майстерня розташовувалася у підмосковній садибі відомого мецената С. М. Мамонтова «Абрамцево», з функціонуванням якої була пов'язана діяльність так званого Абрамцевського художнього гуртка, який діяв протягом чверті століття. «В духовній атмосфері Абрамцева не лише прояснилися нові тенденції російського мистецтва, але й склався новий тип художника, який всіляко розвиває в собі артистичний універсалізм» [Борисова, Стернин 1990, с. 25].

здійснений на фронтоні будинку по бульвару Тараса Шевченка, 31. Це вже романтичний мотив етюдизму й навіть «міського пейзажу», характерний для епохи модернізму, про який буде йтись нижче.

Маємо констатувати, що орієнтація Києва зламу XIX–XX ст. на античність та взагалі давнину, «казковість», «химерність», причому повною мірою матеріальна (з бетону або гіпсу), з зображеннями богів та героїв, атлантів та німф, тварин та химер — чи не головна ознака художніх явищ архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. Чому саме?

Давній переказ, давня статуя — будь-який твір мистецтва минулих століть є значимим передовсім своєю належністю до великої культури минулого, цінний тим, що є одним зі складових світової культури, джерелом, яке живить творчість мицців наступних поколінь. Київ з його демократичною художньою основою був благодатним ґрунтом для проявів цих світоглядних настанов. Звернення до міфотворчості тою або іншою мірою було характерним для більшості київських митців, в тому числі архітекторів і скульпторів незалежно від стилістичного напрямку, в якому зведено будинок: це може бути і споруда з рисами модерну, і споруда з рисами неокласицизму, і споруда, витримана в історичних стилях. Переосмислення відомих міфологічних сюжетів та образів, створення нових міфів у матеріальній, «міській» формі (а іноді й спроби створити цілісні міфологічні системи) служили різним ідейним та естетичним цілям у творчості окремих представників окремих течій. Далеко не все, створене скульпторами за задумом архітектора на київських вулицях, ствердило себе як повною мірою художньо довершене. Однак найбільш важливим й типовим для більшості їх творів є те, що міф опиняється у них позбавленим однієї зі своїх визначальних якостей — загальності. Міфологічний сюжет є фрагментом оздоблення фасаду, іноді гротесковим. Це зумовлено насамперед смаком архітектора і смаком замовника, а також творчою вдачею скульптора. Саме фрагментарність включення міфологічного декоративного елемента у загальний контекст архітектурної форми, причому така фрагментарність, яка не претендує на загальну значущість в цій архітектурній формі, є особливою *позастильовою рисою* рішення архітектурної форми.

Так або інакше, але саме міфологізація мислення київських митців кінця XIX — початку XX ст. була за своєю природою модерністичною. Вона відштовхувалася як від місцевого художнього та архітектурного досвіду (київські вставки 1897 р. та 1913 р.), так і від європейських художніх впливів.

У європейському ж мистецтві того часу панувало таке художнє явище, як імпресіонізм, котрий проявлявся у творчості переважно французьких художників (починаючи з Поля Сезанна). Головною методологічною рисою імпресіонізму був так званий етюдизм. «До того часу відноситься прояв етюдів як са-

мостійної форми, яка дозволяє художникові фіксувати найтонші відтінки миттєвих змін натури й отримала широке розповсюдження в українському живописі зламу віків», — зазначала Н. Ю. Асеєва [Асеєва 1989, с. 46], якою в окремій монографії був ретельно досліджений аспект взаємодії українського, зокрема київського мистецтва та європейських художніх центрів кінця XIX — початку XX ст. Саме етюдність, етюдизм європейського мистецтва, які головним чинником створення форми зробили карбування миттєвості художнього переживання, слід поставити центральним моментом зародження художнього рішення архітектурної прагматичної форми на київських теренах зламу століть.

Маємо скористатися матеріалом та висновками Н. Ю. Асеєвої, щоб з'ясувати у рамках нашої роботи вплив художніх уподобань на уподобання архітектурні. «Поява рис імпресіоністичного світосприйняття в українському пейзажі кінця 80-х — 90-х років XIX століття, — зазначає автор, — слід розцінювати як початок закономірного етапу художнього розвитку. Наприкінці 1890-х — у першій половині 1900-х років ми можемо уже казати про їх чітку появу у мистецтві багатьох українських художників... Як і в Росії, в Україні у різних галузях художньої творчості імпресіонізм не виступав у чистому вигляді, а проявлявся у вигляді окремих рис або стилістичної тенденції» [Асеєва 1989, с. 41–42]. Що саме це були за стилістичні тенденції, ми маємо розглянути у наступному розділі книги. Тут слід спостерегти, що 1) імпресіоністичні настанови, що линули з художніх центрів Європи, 2) місцеві світоглядні тенденції, націлені на міфологізацію суцільного міського простору, та 3) загальний стан художнього життя Києва, що відзначався демократичністю поглядів, створюють три основні внутрішні передумови для розвитку модернізму (схема II.VI).

Пленерний живопис, який став провідним «неакадемічним», «некласичним» жанром мистецтва останньої чверті XIX ст., опинився тим світоглядним оператором, за допомогою якого європейська сучасність входила до старих київських традицій. «До 90-х рр. XIX століття поєднання жанру з пленером, яке практикувалося у різних європейських школах, отримало широке розповсюдження як в російському, так і в українському живописі. Російські художники — А. Ю. Архіпов, С. А. Виноградов, С. Б. Иванов, українські — М. К. Пимоненко, П. О. Нілус, Г. А. Ладиженський — так само, як К. К. Костанді та М. Д. Кузнецов, за словами Д. В. Сарабьянова, «прагнули пленеру й культивували жанр у пейзажі», хоча до імпресіонізму, який розробив остаточну систему пленеру, так і не дійшли. Тут спрацювала «сюжетність» мислення вітчизняних художників, які писали картини заради теми, що їх хвилювала, у той час як характерною рисою імпресіонізму була, за визначенням французького критика Жоржа Рів'єра, «розробка сюжету заради тонів, а не заради самого сюжету»» [Асеєва 1989, с. 38–39]. Останнє твердження є дуже важливим для усвідомлен-



II.VI. Передумови виникнення модернізму на київських теренах кінця XIX — початку XX ст.

ня того, чому саме «сюжетність» конструктивного мислення не лише художників, але й архітекторів зламу століть не виходила за рамки технологічних, раціонально-технічних орієнтацій: авторів хвилювала тема, а не засіб її відтворення за допомогою штучної форми.

Ще однією важливою особливістю формування художнього настрою митців було те, що «в останній чверті XIX століття в українському живописі поряд з пейзажем-картиною з'являється пейзаж-етюд, що фіксує найтонші відтінки миттєвих змін у природі, передає безпосереднє враження художника від побаченого і сповнює пейзажний образ емоціями, які пережито під час спілкування з природою. Оточуючий світ трактується як частка духовного світу людини, поетичне втілення його почуттів. У 80–90-і роки XIX століття такий «пейзаж настрою» здобув широкого розповсюдження. Він доповнив епічний пейзаж-картину, розкрив нову грань у мальовничому баченні природи» [Асеєва 1989, с. 40]. Якщо сприймати, як ми запропонували вище, усе мистецьке життя як єдине ціле людського світогляду, не розпорошуючи його на образотворче мистецтво, архітектуру, поліграфічне мистецтво, романс і т. ін., то поява поряд з пейзажем-картиною пейзажу-етюду, які призначалися для продажу у приватні колекції та оздоблення заможного інтер'єру, має бути визнана новим чинником формування внутрішнього, домашнього простору помешкання верхніх шарів суспільства, які поряд з сюжетами міфологічними та біблійними, тобто класичними, склали вже нову форму світосприйняття, — модернізовану.

Модернізація відбувалася як реакція на традицію, адже «академічна сис-

тема, котра в першій половині XIX століття відіграла позитивну роль і стала для українського мистецтва одним з важливих чинників у піднесенні професійного рівня творчості, на середину століття виявила свою обмеженість» [Рубан 1986, с.19]. Оскільки традиція, зокрема живопису, була академічною, «салонною», появу нових жанрових творів слід сприймати саме як модернізацію. Тому сприяла і суспільно-культурна ситуація. Так, протягом 1890–1893 рр. з ініціативи одеських художників створюється Товариство південноросійських художників (ТЮРХ; існувало в Одесі у 1890–1922 рр.), до якого увійшли провідні майстри старшого та молодшого поколінь (М. Д. Кузнєцов, К. К. Костанді, Г. А. Ладиженський, М. С. Складовський, Б. В. Едуардс, П. О. Нілус, С. Я. Кишинівський, А. О. Пастернак, М. К. Пімоненко та ін.). Засноване на кшталт Товариства пересувних художніх виставок як незалежне виставкове об'єднання одеських художників, ТЮРХ не оминало зв'язків з передвижниками. Щодо цього творчого тандему російських та українських художників В. В. Рубан зазначала, що українські мотиви були популярними у творчості художників, що групувалися навколо Академії мистецтв. «Їхнє ставлення до України з її природою, з її національним типажем, звичаями, нерідко визначалося ідеалізованими уявленнями, навіюваними модною у першій половині століття XIX ст. «італійщиною». Недаремно в цих уявленнях проступають мрії про Україну як про екзотичний край, як про другу Італію. Значною мірою такими мріями була викликана утопічна ідея К. Брюллова про створення на Україні своєїрідної академії, про яку відомо зі слів Т. Шевченка. Але врешті-решт зростання інтересу до України та культури її народу, безпосереднє звернення до сюжетів з життя українського народу давало відповідні наслідки в художньому осмисленні та втіленні цих сюжетів. Цьому, зокрема, сприяла лібералізація академізму, внаслідок якої в 50–60-і рр. в ньому певне місце посіла жанрово-етнографічна тематика» [Рубан 1986, с. 23]. Лібералізація академізму в живописі та скульптурі та сприяння виникнення модернізму в архітектурі ініціювала заснування у Києві низки спеціальних мистецьких закладів і товариств, які справляли значний вплив на формування мистецького світогляду художників і архітекторів.

Так, ще 1887–1893 рр. (статут Товариства затверджено у вересні 1893 р.) за ініціативою керівника Київської рисувальної школи М. І. Мурашка формується Київське товариство художніх виставок, що на той час вже влаштувало шість виставок за участю С. І. Світославського, М. К. Пімоненка, С. П. Костенка, Є. К. Вжеша, П. П. Ганського, В. А. Котарбінського, В. К. Менка, М. І. Мурашка, О. Ю. Рокачевського, М. М. Ярового та ін. Після 1900 р. Товариство фактично припинило діяльність. Його члени зайнялися влаштуванням Художнього салону, в якому передбачалося організувати постійну щомісячно обновлювану виставку. Салон приніс значні збитки і 1902 р. був закритий.

Адже кількість творчих об'єднань, не лише художніх, а й «декоративно-ужиткових», на зламі століть зростає у Києві з кожним роком.

Ще у 1890–1896 рр. існувало Київське товариство заохочення мистецтв, яке об'єднувало любителів мистецтва, меценатів та художників. Воно ставило за мету заохочувати російське мистецтво та надавати допомогу молодим художникам, усебічно сприяти розвитку їхніх талантів та артистичного смаку. Членами товариства були професори петербурзької Академії мистецтв П. О. Ковалевський та В. Д. Орловський, професор А. В. Прахов (котрий тоді керував розписами інтер'єру Володимирського собору), архітектор В. М. Ніколаєв, землеволодарі М. В. Гудим-Левкович, Ф. А. Шретер, Б. М. Юзефович. Члени Товариства активно підтримували ідею заснування у Києві художнього музею й тісно співробітничали з Музейною комісією, яка займалася збиранням грошей на цю справу. У березні 1896 р. Товариство об'єдналося з Музейною комісією, утворивши «Товариство старожитностей та мистецтв», яке очолив Б. І. Ханенко¹. Нове Товариство зосередилося на створенні Київського художньо-промислового та наукового музею імператора Миколи Олександровича, відкриття будинку якого відбулося 30 грудня 1904 р. (1897–1900 рр., архітектори В. В. Городецький, П. С. Бойцов, ск. Е. Саля; керівник будівництва — В. М. Ніколаєв).

У 1906–1917 рр. існувало Київське кустарне товариство, метою якого було сприяння розвитку кустарних промислів у Київській, Волинській, Подільській, Чернігівській, Полтавській губерніях та прилеглих до них місцевостях, населених «малоруським плем'ям». Серед членів Товариства зустрічаємо імена С. М. Лукомської, А. В. Прахова, Б. І. Ханенка, В. М. Ханенко, О. О. Екстер, княгині Н. Г. Яшвіль. Так, 1915 р. з ініціативи О. О. Екстер та Н. М. Давидової у Московській галереї Лемерсьє відбулася «Виставка сучасного декоративного мистецтва Півдня Росії», на якій експонувалися роботи селянок, що вивчали ужиткове мистецтво у школах селищ Київської губернії.

1908 р. було засноване Київське товариство художників релігійного живопису. Його головою був директор Київської художньої школи І. Ф. Селєзньов, заступником голови — І. С. Їжакевич, секретарем — М. П. Павлов. Метою діяльності Товариства було широке ознайомлення пересічних громадян з роботами на релігійну тематику, продукування «достойного релігійного живопису», протистояння несумлінній експлуатації замовників з боку підрядчиків, які беруться за виконання робіт з церковного живопису без належної компетентності у цій справі, наслідком чого є незадовільне виконання ними робіт, сприяння зближен-

¹ Віце-головою Товариства був архітектор Г. П. Шлейфер, членами — О. Н. Терещенко, А. І. Бродський, В. М. Ніколаєв, А. В. Прахов, В. А. Безсмертний. Історію створення та зведення будинку Музею див.: [Малаков 1999, с. 76–91].

ню художників в області релігійного живопису. Певно, заснування Товариства було логічною реакцією академічної школи на повне нехтування класицистичними засновками канонічного живопису, а також практичною необхідністю виконання розписів у нових корпусах Києво-Печерської лаври, зокрема, у Трапезній палаті (1893–1895 рр., архіт. В. М. Ніколаєв) та нових храмах Києва.

1915 р. з ініціативи київських митців — художників Е. Е. Бергонье, А. А. Обозненка, А. П. Попова та професора теорії та історії мистецтв Університету св. Володимира Г. Г. Павлуцького засновано Київську спілку художників, метою якої було — підтримувати зв'язок між художниками, особами, які займаються мистецтвом, переважно у Києві, надавати кожному з них можливість експонувати свої твори, знайомити членів Спілки з сучасним станом мистецтва, об'єднувати їх для розв'язання різного роду художніх питань, а також сприяти розповсюдженню серед публіки розуміння та любові до мистецтва. У червні 1915 р. члени Спілки організували виставку художників у П'ятигорську. 1916 та 1917 рр. виставки проводили у Києві. Серед імен митців, які брали участь у цих виставках, знаходимо імена В. Г. Кричевського, Г. А. Крюгер-Прахової, А. А. Маневича. Навесні 1918 р. члени Спілки брали участь у створенні Товариства діячів українського пластичного мистецтва, яке існувало протягом року і до якого увійшли О. К. Богомазов, М. Г. Бурачек, В. Г. Кричевський, О. О. Мурашко, Г. Г. Павлуцький, М. А. Прахов, К. Д. Трохименко та ін. Адже це була вже інша суспільно-культурна доба з іншими цінностями.

Окрім українських художників-портретистів модерністичного напрямку — О. О. Мурашка, М. І. Жука, М. Г. Бурачека, П. Г. Володкідіна, Ф. Г. Кричевського, — цікавою є роль художників-пейзажистів А. А. Маневича, В. Г. Кричевського, В. А. Фельдмана, Г. К. Лукомського, І. С. Їжакевича у діяльності і Київської спілки художників, і «київського» мистецтва першого п'ятнадцятиліття XX ст.

Н. Ю. Асеева зазначає, що стиль модерн, широко розповсюджений у всіх європейських школах того часу, знайшов віддзеркалення у творах А. А. Маневича (1881–1942) — у контрастному сполученні «реального, написаного з натури пейзажу, з декоративним, іноді орнаментально-умовним його перетворенням у характерному трактуванні площини полотна, використанні рівно залитих кольорових плям, обведених чітким, темним контуром, особливій любові до графічно виразного плетіння оголених гілок старих дерев (згадаймо “графічну домінанту” стилю модерн)» [Асеева 1989, с. 64–65]. І нижче: «цікавим є зауваження стосовно пошкваленої декоративності полотен Маневича, що його зробив Б. Лопатін, який із жалем говорив: “У будь-якому випадку, сучасність на боці досягнень Маневича, тому що пейзажі з настроєм, так само як жанр із змістом, рішуче засуджені”» [Асеева 1989, с. 67].

Стосовно робіт Кричевського дослідниця пише: «В українському мистецтві кінця XIX — початку XX століття найяскравіші взірці еволюції від плернерного живопису до стилістики модерну можна побачити у представників харківської школи пейзажу..., а також їх молодшого товариша, архітектора В. Г. Кричевського (1872–1952), який самостійно навчався живопису й створив протягом першого десятиліття XX століття низку творів у різних областях художньої творчості, в яких був розроблений своєрідний варіант стилю модерн з використанням рис і традицій українського народного мистецтва» [Асеева 1989, с. 45]. Твори київських митців-модерністів — А. А. Маневича та В. Г. Кричевського — на нашу думку, якнайбільше впливали на формування сучасного ставлення до мистецтва та архітектури на київському терені початку XX ст. До цього ж числа слід долучити й Г. К. Лукомського (1884–1952) як живописця. Лукомський був прихильником ідеології «Мира искусства», навчався у петербурзькій Академії мистецтв, автор багатьох публікацій з архітектурознавчої тематики (книг і статей), численних живописних та графічних творів. «Його картини з зображеннями архітектурних творінь, — писав В. Г. Киркевич, — майже завжди ніби в серпанку. Це не лише технічний прийом, а бажання показати архітектуру ніжно й проникливо, як відчував її сам автор» [Киркевич 1991, с. 24]. Саме таке прагнення слід спостерігати й у А. А. Маневича та В. Г. Кричевського, а той «модерністичний серпанок» ми зустрічаємо у роботах багатьох митців, що відтворювали краєвиди та пам'ятки архітектури Києва у різних техніках — від олійного живопису до лінориту.

Сказане слід віднести і до архітектора-художника В. А. Фельдмана (1869–1928), який довгий час працював у Києві й залишив численні акварельні етюди. Закінчивши 1889 р. архітектурне відділення петербурзької Академії мистецтв, В. А. Фельдман працював помічником архітектора О. Н. Померанцева на будівництві Верхніх торгових рядів у Москві (ДУМ), у 1891–1905 рр. — у Севастополі, де збудував Покровський собор на Великій Морській, палац головнокомандуючого Чорноморського флоту, знаменитий будинок «Панорама оборони Севастополя» (1902–1905 рр.; разом з інженером О. І. Енбергом та художником Ф. А. Рубо), пам'ятник затопленим кораблям біля Приморського бульвару, дачі, мавзолеї тощо [Тимофієнко 1999, с. 384]. У 1905–1910 рр. Фельдман працює у Харкові, з 1910-го — у Києві: викладає художні і технічні дисципліни у вищих навчальних закладах, проектує та займається акварельним живописом не лише практично, але й теоретично (автор декількох публікацій з теорії акварельного живопису).

Яскравий внесок у розвиток модернізму в українському малярстві початку XX ст. зробив І. С. Їжакевич (1864–1962), який орієнтувався на зображення побуту та життя українського народу кінця XIX — початку XX ст., київських

краєвидів, автор численних робіт на історичну тематику (наприклад, «Жий, Щек, Хорив та сестра їх Либідь», 1907 р.), ілюстрацій до творів Т. Шевченка; брав участь у відновленні фресок у Кирилівській церкві (1883 р.). Поруч з іншими художниками (М. С. Самокишем), живописна манера Їжакевича неабияк пасувала книжковій графіці 1890–1900-х: він виступав у російських популярних ілюстрованих часописах «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Нива». Київські архітектурні пейзажі Їжакевича поряд з акварелями Маневича, В. Кричевського, Фельдмана та Лукомського становлять той шар модернізму в живописі, який закарбував Київ зламу XIX–XX ст. у тій жанровій і технічній манері, яка була властива самій архітектурі Києва цієї доби.

1916 року, у розпал Першої світової війни, було засноване Київське товариство художників, яке існувало до 1918 р. Метою Товариства було об'єднувати і зближувати між собою художників, сприяти цілям взаємодопомоги шляхом видачі позик, а також прищеплювати любов до мистецтва у широких громадських колах. Серед членів товариства зустрічаємо імена Є. К. Вжеша, О. О. Мурашка, Г. А. Крюгер-Прахової, В. А. Фельдмана, І. С. Їжакевича, В. К. Менка, М. А. Прахова¹.

Але не лише художні виставки і товариства створювали ґрунт для розвитку мистецького світогляду київських художників і архітекторів. Починаючи з 1907 р., у Києві виходять спеціалізовані мистецькі видання: «В мире искусства» (1907–1910 рр.), «Искусство и печатное дело» (1909–1910 рр.), «Искусство» (1911–1912 рр.), «Искусство Южной России» (1913–1914 рр.), в яких віддзеркалюється більшість художніх подій, які відбуваються в місті та у південно-західному краї Російської імперії взагалі.

Не лише зміст, але й художня форма цих видань (як і іншої поліграфічної продукції цієї доби) красномовно свідчить, з одного боку, про прихильність видавців до модерністичного (часто відчайдушно модерного) трактування оформлення текстової сторінки, з іншого боку, — про здатність та готовність читача сприймати матеріал саме у такому художньому поданні. Скоріше за все, саме поліграфічна продукція самого широкого вжитку (від рекламних оголошень у газетах до монографічних коштовних видань) якнайбільше віддзеркалює мистецькі уподобання міської публіки кінця XIX — початку XX ст.

Усі ці суспільно-культурні чинники — мистецькі угруповання, товариства, виставки, поліграфічне мистецтво — дієво впливали на формування як світогляду пересічних киян, так і світоглядних орієнтацій самих архітекторів та художників. Це сталося тому, що однією з головних, так би мовити, інтернаціо-

нальних властивостей модерністської естетики слід визнати її розрив з попередньою, у першу чергу реалістичною, художньою традицією, наслідком чого опиняється «дегуманізація мистецтва» (Х. Ортега-і-Гассет), естетизм, частогусто одягнутий у шати антиестетизму, словесна проповідь індивідуалізму, посилення уваги до світу підсвідомого, ірреального з одночасним зниженням інтересу до соціальних проблем епохи на користь проблем культурних. Наскільки архітектурна форма може відбивати теоретичні настанови суспільства в галузі художнього, настільки київська архітектура зламу століть їх відбивала.

Н. Ю. Асеєва зазначає, що «у Росії у 70-х роках XIX ст. проти неоакадемізму та салонного мистецтва рішуче виступили передвижники, лозунгом яких було прагнення до правди, реального віддзеркалення неприкрашеної, суворої дійсності, яка ігнорується офіційними живописцями. Розвінчавши академічне мистецтво, ідеолог передвижництва В. В. Стасов писав: “Дай боже швидше позбавитись цих заучених форм, забути їх. Цьому може допомогти одна дійсність, одна правда з природи, одне мистецтво, що відображає з самих своїх пелюшок не “Харонів” і не “олімпійські ігри”, а сцени з реального життя”» [Асеєва 1989, с. 75]. Саме цей теоретичний ґрунт слід вважати за основу розвитку в мистецтві Російської імперії як імпресіоністичних рис, так і рис загально модерністичних, які відбилися у формах архітектури як історичні спрямування, — сецесійні та неокласицистичні.

Особливо показовою для українського мистецтва зламу XIX–XX ст. подією стала Одеська художня виставка 1909 р. — «4 грудня 1909 р. в Одесі відкрилася “Інтернаціональна виставка картин, скульптури, гравюри та рисунків”». На відкритті виставки виступив її організатор — скульптор Володимир Іздебський, який відвідав невдовзі перед тим Париж, Рим та навчався у Мюнхені. Він прочитав лекцію про нове європейське мистецтво й зауважив, що ця виставка — перша експозиція Салону. За задумом В. А. Іздебського, Салон, організований на кшталт щорічних Салонів у Франції та вітчизняних передвижницьких виставок, “має прилучити російську публіку до скарбниць європейського мистецтва”. “Інтернаціональна виставка...” експонувалася в Одесі, Києві, Петербурзі та Ризі. До відкриття було видано каталог, в якому нараховувалося 746 номерів — творів західноєвропейських, переважно французьких, російських та українських майстрів. У виставці брали участь такі українські художники, як П. Волокидін, Т. Дворников, В. Заузе, П. Левченко, Г. Нарбут, С. Колесников, Б. Едуардс, О. Екстер та інші, з російських митців у виставці брали участь більшою мірою представники “Мира искусства” — Л. Бакст, І. Білібін, М. Добужинський, Є. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, С. Фалієєв й майбутні “бубново-валетівці” — М. Ларіонов, Н. Гончарова, А. Лентулов, І. Машков. Якоїсь певної спрямованості експозиція не мала: поряд з картинами В. Бо-

¹ У підготовці довідок з київських товариств ми скористалися виданнями: [Северюхин, Лейкина 1992; Лобановський, Говдя 1989, с. 9–10].

рисова-Мусатова тут були виставлені твори В. Кандинського та братів Бурлюків. Перелік імен, переважно нових і незнайомих глядачам того часу і широко відомих нам, свідчить про те, що організатори виставки прагнули репрезентувати не стільки визнаних митців, скільки молодь, яка захоплена новими пошуками» [Асеева 1989, с. 86–87]. Саме нові, навіть антитрадиційні пошуки цікавили тоді прогресивні шари суспільства. Європейський модерн, що поклав початок цьому процесу, був тим стилістичним уподобанням, яке знову привернуло увагу художників і архітекторів до сили впливу цілісної художньої структури твору: чи то на фасаді будинку, чи то на полотні, чи то на газетній шпальті або журнальній сторінці.

Адже головним і найістотнішим у мистецтві зламу XIX–XX ст. було перенесення уваги з навколишнього середовища, з об'єкта спостереження, на внутрішній світ людини, на суб'єкт спостереження. Архітектурний процес не був виключенням у цих загальномистецьких зрушеннях.

У суто художньому житті Києва слід звернути увагу на показовий факт: розповсюдження серед середніх шарів мешканців міста художницьких ідей. Київські меценати В. М. і Б. І. Ханенки були всередині цього важливого соціального руху. Але «не дивлячись на велике художнє значення створення колекції у Києві на зламі XIX–XX століть та існування приватних зібрань західноєвропейського мистецтва в інших містах України, твори, що в них знаходилися, лишалися малодоступними широкій публіці так само, як і шедеври вітчизняного мистецтва. У середовищі прогресивної художньої інтелігенції усе ширше розповсюджувалися ідеї створення “народних виставок”, з якими могла б знайомитися велика обшир простих, часто малограмотних глядачів. Пересувні виставки мали величезне значення для втілення цих просвітницьких ідей. Протягом декількох десятиліть у різних містах країни вони експонували останні досягнення провідних митців того часу. Але діяльність передвижників не вирішувала нагальної потреби у просвітництві, тому поряд з художніми об'єднаннями організацією “народних виставок” почали займатися приватні особи... Вивчення західноєвропейського мистецтва йшло й іншими шляхами. Так, Київське товариство початкової освіти з метою популяризації мистецтва організувало у Києві, у Народній аудиторії низку художніх вечорів, присвячених творчості окремих митців або мистецтву цілих епох і народів. Перший такий вечір, який привернув багато відвідувачів, був присвячений пам'яті німецького художника Арнольда Бекліна. Крім реферату, прочитаного критиком Є. Кузьміним, демонструвалися діапозитиви або, як їх тоді називали, “світлові картини”, які репродукували найбільш відомі твори Бекліна. У пресі відзначалося, що враження від картин доповнювалося музичними й вокальними п'єсами, а також віршами, що виконувалися під час показу діапозитивів й “підбра-

ними у точній відповідності до сюжетів демонстрованих творів”» [Асеева 1989, с. 121–122]. Висловлюючись дещо метафорично, можна сказати, що як зображення подій священної історії у православних храмах були текстами для неписьменних (кажучи сучасною мовою, «коміксами» на біблійні теми), так соціальний процес модернізації (як і розповсюдження стилю модерн!) на вулицях міста й у народних аудиторіях був продовженням високої культури для освічених людей, які розуміли набагато більше, ніж прості люди, і заперечення модернізму в культурі й пророкування класицизму до початку 1910-х вважалося за поганий смак.

Але розмаїтість творчих напрямів у культурному середовищі не дозволяла зверхньо ставитись до якогось з них всупереч іншому¹. Таким чином, «на зламі XIX–XX століть Київ з провінційного, тихого міста перетворився на значний культурний центр. Тут вже створені цінні зібрання вітчизняного й західноєвропейського мистецтва, цілу плеяду художників виховала Київська рисувальна школа М. І. Мурашка, 1901 року перетворена на Художнє училище, активно діє Київське товариство пересувних виставок, функціонують приватні школи, наприклад, майстерня київського художника польського походження, витонченого пейзажиста Є. К. Вжешча, кияни систематично знайомляться з новими творами провідних російських та українських митців на пересувних виставках, часто організуються виставки зарубіжних художників» [Асеева 1989, с. 90]. Отже, з одного боку, виникнення нових жанрових форм мистецтва (наприклад, пейзажу-етюду), можливість навчання українських митців у європейських художніх центрах (Париж, Мюнхен, Краків), в яких панували імпресіоністичні тенденції, з другого боку, усвідомлення часу та самоусвідомлення людини в цьому часі як відступ від академічних, «салонних» та класичних мистецьких традицій, поява інтересу до розвитку світового мистецтва сучасності, — усе це відіграло значну роль у поштовху київської архітектури і можливості художнього її оздоблення у напрямку загальномистецької модернізації.

Найяскравішим проявом цього процесу став модерн як нова художня течія європейського мистецтва, яка прагнула до перетворення на повноцінний стиль, що саме в архітектурі отримав найбільш яскраве матеріальне втілення.

Але модернізм не мав би розповсюдження, якщо б він не спирався на раціоналістичну традицію, яка сама по собі притаманна архітектурі як явищу у технічному сенсі прагматичному, будівельно-конструктивному. Скажімо, реалізм у літературі початку XX ст. включав у себе не лише конкретно-історичне, предметно-аналітичне зображення (як реалізм XIX ст.), а й романтичне,

¹ Але «художники початку XX століття зустріли майже таку саму відсіч, яку прийшлося подолати імпресіоністам тридцять років тому» [Асеева 1989, с. 91].

умовно-фантастичне, міфологічне тощо. Слід зазначити, що романтизм тут розуміється не як художня система, що виникла у європейському мистецтві на зламі XVIII–XIX ст., а як «перетворююча» сторона будь-якої мистецької творчості. Отже, значно збільшуються художні можливості реалізму, дійсність відтворюється уже не тільки у формах реалістичного життя (на побутовій основі), а й у романтичній, казковій, умовній («Лісова пісня» Лесі Українки, «Тіні забутих предків» М. М. Коцюбинського). Зростає значення умовних форм відтворення, реалізм, за висловом М. Горького, «відточується до символу», прагне до глибоких філософських узагальнень, синтетичного охоплення життєвих закономірностей, до розв'язання «одвічних питань» і «одвічних загадок» людського існування [Калениченко 1983, с. 5]. Як висловилися відома дослідниця літературного процесу в Україні початку XX ст. Н. А. Калениченко, «нове вино було влите у нові міхи» [Калениченко 1964, с. 289]. — «На початку XX ст., коли з особливою гостротою постало питання про традиції і новаторство, у ставленні до традицій попередньої літератури, у різному розумінні новаторства різко виявилися глибокі суперечності між демократичними і модерністичними діячами. Прогресивні письменники використовували все, що було кращого в творчості Т. Шевченка, Марка Вовчка, Нечуя-Левицького, Панаса Мирного; для них характерне розкриття нового змісту новими засобами з використанням всіх естетичних завоювань світової культури. Модерністи ж, виступаючи з гострою критикою різних “канонів” та “шаблонів”, негативно ставилися до своїх попередників, взагалі заперечували культурну спадщину, вважаючи її «порожнім місцем»... Нове прогресивне мистецтво включає в себе і елемент продовження і елемент заперечення попереднього етапу, але конкретну боротьбу провадить переважно з пережиточними, що вже перестали бути реалістичними, явищами художнього життя. Це є частковим вираженням у мистецтві спільного закону боротьби нового зі старим» [Калениченко 1964, с. 293–294]. Якщо висновки шановної дослідниці є коректними у галузі літератури, переважно української літератури початку XX ст., то вони не можуть тою самою мірою бути вірними для образотворчого мистецтва і архітектури. В образотворчому мистецтві й архітектурі демократично налаштовані митці і модерністично налаштовані митці були більшою мірою суміщені в одній особі, тому таких протиріч, які Н. А. Калениченко констатує стосовно літературного процесу, в процесі художньому та архітектурному не існувало. Те, що було характерним для літературного процесу як галузі мистецтва, не було характерним для образотворчого мистецтва й, особливо, архітектури як процесу значною мірою прагматично-соціального. І модерністи, і так звані декаденти боролися проти застарілих прийомів у мистецтві на шляхах зовнішньо-формального новаторства, в їх творах форма нерідко ставала самоціллю, перетворюючися

на шукання форми заради форми. В архітектурі це було неможливе за самою природою архітектурної форми, про яку йшлося у першому розділі нашої праці. В архітектурі діяли тоді два формальні чинники — стиль і мода, зумовлені смаком замовника і майстерністю архітектора, яка не в останню чергу відточувалася завдяки стилю і моді.

Зауважимо, що один з найцікавіших сучасних дослідників проблеми стилю в архітектурі — А. І. Каплун (1905–1992) — вперше в архітектурознавстві запропонував розуміти стиль у його найбільш загальній будові — як стиль епохи — не зв'язаним з мистецьким критерієм єдності форми. Стиль це — усе багатоманіття художніх проявів епохи. Але зі «стилю епохи» народжується вже «історичний стиль», і тут формальна спільність вже є необхідною. При цьому, якщо стиль епохи, за А. І. Каплуном, — це «епоха як вона є», тобто усе розмаїття її художніх проявів, то «історичний стиль» — це «епоха як вона себе бачить» [Каплун 1985, с. 26–27]. Дослідник визначає стиль як «фігуру епохи» в культурі [Каплун 1985, с. 26]. Оригінальність й значущість цієї концепції визначається, на нашу думку, тим, що Каплун вперше в історії архітектурознавства запропонував *рефлексивну* модель стилю. «Епоха як вона себе бачить» — це епоха як вона себе рефлектує, і тоді «історичний стиль» — є результат такої рефлексії. Саме в цьому полягає смисл «історичного стилю». Але, віддаляючи формальну єдність як необхідну умову наявності стилю на шаблі «стилю епохи», дослідник перетворив єдність форми на необхідну умову самої наявності смислу. Адже оскільки епоха не породжує історичного стилю з наочною єдністю формальних закономірностей, то у такому випадку вона себе не «бачить», тобто не рефлексує. Вона є тоді неосмисленою. Безперечно, кожний окремих твір може бути сповнений художнього, соціального або якогось інше смислу, але самосвідомість епохи як така буде відсутня.

Маємо погодитись, що за типом форми, яка визначає той або інший «стиль», стоїть досить ірраціональний об'єкт, який можна назвати «імперсональним типом» психічної організації. Це може бути і архітектор, і замовник. Тому опиняються можливими й навіть природними психологічні характеристики цілих епох (наприклад, так званий «шизофренічний стиль» російських плетінок VII–X ст.). Ми не станемо йти шляхом, що був запропонований А. І. Каплуном. У його концепції розрізняють стиль епохи і стиль культури, а нас цікавить питання, яким чином культура функціонує на певному відрізку часу, спираючись на категорії стилю і моди. Інший бік цієї проблеми — яким чином в культуру Півдня Російської імперії завдяки стилю як художній спільності та моді як носію цієї художньої спільності проникали європейські стиль і мода, яким чином вони перетворювалися на місцеві художні й архітектурні явища? Вище ми відповіли до певної міри на це запитання.

Як зазначив Д. В. Сараб'янов, стиль у пластичних мистецтвах є категорією формальною, оскільки вона означає спільність пластичної мови, спільність художньої форми взагалі. «При цьому повною мірою зрозуміло, що художня форма — змістовна... Ми маємо справу з формою, в якій реалізується певний зміст. Але форма має певну самостійність, як має самостійність та сума ідей, яка реалізується у стилі. Коли ми визначаємо стиль, ми «вимірюємо» передовсім елементи форми. Звісно, кожний стиль є місцем своєрідної концентрації певних ідей. Але вони є супутніми до стилю, вони можуть ним керувати, перебувати у нього в підлеглих, але вони не є його прямими носіями. Стиль виражається у тому, що ми можемо “помацати”, а не в тому, що ми можемо собі уявити» [Сараб'янов 1989, с. 19]. З останнім твердженням дослідника ми погодитись не можемо. «Помацати» ми можемо форму, а не стиль, а от уявити за допомогою форми стиль можемо. Певна художня самостійність форм, загал яких створює уявлення про наявність стилю, існує й розвивається в культурі за допомогою моди, тобто зацікавленості і митців, і замовників у розповсюдженні саме таких самостійних форм, а не інших. Важіль цього процесу задається зсередини функціонування культури як широкого соціального чинника для створення стилістичних уподобань. Саме модою ми можемо пояснити виникнення модерністичних тенденцій в архітектурі та мистецтві Києва зламу століть так само, як появу класицизму і ампіру другої половини XVIII — першої чверті XIX ст., які були розповсюджені на теренах Європи у цей час і стали у пригоді вітчизняним митцям.

Якщо романтичним і класицистичним тенденціям другої половини XIX ст. найбільше пасувало стилізаторство, засноване на рефлексії історичних форм і образів, то модерністичним та раціоналістичним тенденціям найбільше личили модерн і неокласицизм, що один паралельно з одним існували на київських теренах упродовж 1910-х.

1910-і — час усвідомлення певної вичерпаності європейської культури і спроб її подолання. Ці спроби зведені або на апеляцію до «нового варварства» (що наочно відчувається в авангарді), або як повернення до історичної традиції. Останній шлях пропонує неокласика 1907–1914 рр. Оскільки класика в її первісному варіанті була культурою «молодою» та «міцною», то звернення до класичної спадщини уявлялося як противага «новому варварству», і саме тому, певно, саме класичні ремінісценції легко спостерігаються у діячів саме авангардного мистецтва. Нарешті, класика та її архітектурний варіант 1910-х — неокласицизм — репрезентована і як відгомін різних стилістичних уподобань не лише держави, але й приватної людини. Це і стиль Римської імперії, і стиль грецької демократії, і стиль Великої Французької революції, і стиль імперії Наполеона, і стиль Російської імперії (вкотре нагадаємо святкування

двох ювілеїв 1909 та 1912 рр., Полтави і Бородіна), і стиль приватної людини цієї Імперії — стиль ампірного особняка й приміської садиби. Усі ці стилістичні уподобання могли розвиватися й विकарбовуватися у камені лише завдяки політичній моді на такий неокласицистичний ідеологічний жанр.

У згаданому вище звичайному практичному посібнику 1896 р. з проектування цивільних споруд, у чотирьох томах якого інженером-архітектором М. Є. Романовичем викладено усі належні відомості про практику застосування тих або інших будівельних конструкцій та елементів, елементів інтер'єру тощо, автор так пише про історичний розвиток архітектурних форм та їх прикрас. «Хоча закони виникнення архітектурних форм як у будівельному, так і в мистецькому відношенні завжди й усюди одні й ті самі, однак форми, які вироблені під впливом цих законів, є доволі різними. Архітектурним стилем називається родова схожість будівель одного народу, або, точніше, однієї місцевості та епохи. Різниця стилів виникла від багатьох обставин: одні з них можуть бути названі фізичними, й до них відносяться: клімат країни, властивість будівельних матеріалів, багатство народу тощо. Інші обставини, які ми назвемо духовними, залежать від різниці релігій, понять народів, їх норіву та звичаїв. Подібність стилів трапляється від однакових фізичних й духовних обставин і, більш за все, — від запозичення форм попередніх стилів... Камінь та дерево становлять найголовніші будівельні матеріали, і тому форми частин будівлі виникають взагалі за правилами кам'яних або теслярських робіт. Залізо становить третій головний матеріал для будівель, але воно увійшло у застосування нещодавно, і тому вплив його на утворення архітектурного стилю ще не відчутно. Залізу, однак, належить доля створити переворот в архітектурних формах та віднайти нові оригінальні, сучасні форми, які й мають скласти, вірогідно, новий стиль. Задля сприяння розвитку цього нового стилю не слід відділятися від істини й підроблюватися металом під форми кам'яних й дерев'яних будівель, але вишукувати для нього самостійні форми та прикрашати їх, не маскуючи» [Романович 1896, т. 1, с. 402–403]. Слід ще раз наголосити, що цей виклад — у практичному посібнику 1896 р. з проектування, а не в теоретичному трактаті. Цікавим у цьому висловлюванні М. Є. Романовича є міркування про роль металу взагалі у створенні *стилістичного характеру* архітектурних форм. Можливо, прозорливий автор не хотів називати це мистецьке уподобання власним ім'ям, уже відомим у Європі як Art Nouveau, Jugendstil, Modern тощо, але природу його художнього втілення в архітектурній формі схоплено Романовичем досить влучно. Слід вважати, ті архітектори-практики, які читали ці рядки наприкінці XIX — на початку XX ст., розуміли, про що йдеться. Трохи нижче автор вдається до коментованого переліку тих історичних стилів, які мають вплив на створення сучасних йому архітектурних форм. Це — майже весь добір того,

що відомо нам про стилі в історії архітектури. Ось цей перелік: грецький стиль (з загадковим коментарем: «який розвинувся самостійно»), римський, романський та візантійський стилі, готичний стиль, італійський стиль, стиль відродження, французький стиль (рококо) [Романович 1896, т. 1, с. 405–407]. Власне від романтичного тлумачення цих стилістичних уподобань у XIX ст. відштовхнулися зодчі початку XX ст., пропонуючи інші — раціональні — пріоритети.

М. Є. Романович зазначає, що «археологія мала шкідливий вплив на розвиток архітектури як мистецтва. Злиденність творчості ховалася під маскою археологічної вченості. Чим менше творчості й чим більше дрібного знання старожитностей виявляв архітектор у своєму творі, тим більше підносили його археологи. Хто по-рабському копіював, про того казали, що він будував у чисто-давньому смакові... Грецьке мистецтво, досліджене глибше, зробило добродійний вплив на напрям мистецтва, показавши, що ґрунт витонченого у грецькому стилі полягає в істині, в раціональності форм, і що все істинно-значне — є простим і скромним» [Романович 1896, т. 1, с. 407–408]. Це симптоматичне спостереження. Простота і скромність архітектурних форм кінця XIX — початку XX ст., навіть вміщена у систему певного стилістичного уподобання, все одно була головним пунктом роботи архітектора, який створював передовсім не художній твір, а твір зручний, функціонально організований так, щоб декоративні оздоби фасаду не приховували фахову невправність зодчого, не видавали себе за справжню архітектурну форму (адже це — художня форма, яка набула якостей архітектурної!), а лише підтримували мистецьким чином архітекторські творчу і практичну вдачу.

Висновки по другому розділу. Розглянувши законодавчі, соціально-політичні та формотворчі особливості розвитку архітектури Києва кінця XIX — початку XX століття, можна зробити наступні висновки.

1. Законодавство у сфері будівництва було чи не найголовнішим чинником для початку роботи над проектуванням та зведенням будь-якої споруди. Головним керівним документом був «Статут будівельний». Серед іншого, саме цей документ слід вважати чи не найпершою регламентацією з питань охорони пам'яток (статті 76–79). Зі Статуту, зокрема, випливає, що перед нами уся картина ставлення будівельних органів до типології громадських споруд з тими обмеженнями, які накладалися на їх проектування та зведення. Було показано, що уся система типології споруд була дуже нестійкою й суперечливою.

2. Регламентації Статуту будівельного, урядові постанови та обов'язкові рішення Київської міської думи торкалися передусім конструкційних, протипожежних та інших технічних обмежень процесу будівництва. У жодній статті Статуту будівельного не знаходимо творчих рекомендацій архітектору — усюди йдеться лише його соціальні та фахові обов'язки перед Міською управою та замовником.

3. Наприкінці 1912 р. Київська міська дума приймає лише одну власне «архітектур-

ну» постанову щодо обмеження висоти будинків стосовно влаштування мансард — не вище за чотири поверхи (з цоколем). Це, можливо, єдине «творче» обмеження діяльності архітектора, який працював у місті. Але регламентувалася не фізична висота будинку, а саме його поверховість. З цього випливає можливість визначити значну творчу свободу архітектора на зламі XIX–XX ст. у проектуванні будинків необмеженої поверховості.

4. Будучи однією з розвинутих країн світу, Російська імперія мала три юридичні категорії будівельних законів та норм («вертикальна ієрархія»), а саме: 1) державні закони й постанови центрального уряду; 2) закони місцевого, муніципального значення; 3) норми громадського будівництва. Цікаво зазначити, що у всіх цих типах законів і норм можна знайти повторювані й такі, що доповнюють один одного, вимоги за такими трьома відгалуженнями («горизонтальна ієрархія»): 1) норми зонування міста; 2) норми проектування цивільних будинків; 3) норми будівельної техніки й протипожежної охорони. Для Києва, як було показано, така «горизонтальна» і «вертикальна» ієрархічність була властива навіть, можливо, більшою мірою, ніж для інших міст Російської імперії. Неабияку вагу мали також практичні довідники архітектора, які з іншого боку — зсередини фаху — диктували певні умови.

5. Діяльність Київської міської думи не завжди відповідала смаковим уподобанням спостерігачів-журналістів. В розділі розглянуто період діяльності Київської міської думи у 1906–1910 рр. — доби першої російської революції. Незважаючи на деякі хибні сторони діяльності Міської думи, визначені у критичних зауваженнях того часу, діяльність Думи була спрямована на будівництво значних об'єктів (зокрема, Бессарабського ринку) та багатоповерхового житла, що зараз становить простір історичного центру міста і свідчить про політичну далекоглядність членів (гласних) Київської міської думи.

6. На основі вивчення матеріалів з влаштування у Києві так званого «Історичного шляху» та зведення пам'ятника княгині Ользі, апостолові Андрію Первозванному та просвітителю Кирилу і Мефодію 1911 р. показано, які саме політично-культурні чинники впливали на прийняття Міською думою рішень в галузі культури: з одного боку, шовіністична налаштованість, характерна для цього етапу ідеології Російської імперії, з іншого боку, врахування місцевих традицій і рис національної самосвідомості мешканців Києва.

7. Взятши до ілюстрації критичні матеріали діяльності міського самоуправління Києва 1906–1910 рр., було зосереджено увагу на особливому, по-перше, у законодавчому плані, по-друге, в активізації будівництва, аспекті діяльності центрального політичного органу Києва як самостійного міста зі своїм «Міським положенням», особливу увагу приділивши двом датам, які «оконтурюють» 1906–1910 рр.: року проведення у Києві сільськогосподарської та промислової виставки 1897 р. та Всеросійської виставки 1913 р. Обидві виставки є тими культурно-мистецькими і архітектурними віхами, завдяки яким вдається чітко розпізнати відмінності архітектурних пристрастей як кінця XIX ст., так і двох перших десятиліть XX ст.

8. З огляду на невивченість питання влаштування у Києві промислових виставок

встановлено, що Київ як «виставкове місто» обговорювався ще на початку 1893 року, коли був розроблений «Проект першої постійної Всеросійської виставки в м. Києві». Цим проектом було створено Товариство «першої Всеросійської виставки в м. Києві», метою діяльності якого було сприяти розвитку торгівлі, промисловості та розробки мінеральних багатств. Серед засобів досягнення цієї мети передбачалася побудова у Києві на найкращому місці значного будинку з різноманітними пристроями та технічним приладдям, а також інфраструктури навколо цього будинку. Показовим у цитованому проекті є розпланування території виставки, яка мала відбивати ідеї «міста-саду». Можливо, проект виставки 1893 р. був єдиною теоретичною спробою матеріалізації ідеї «міста-саду» на київському терені, більше того — у центрі міста. З реалізацією такої ідеї Київ певною мірою мав перетворитись на місто-сад «некласичного» типу.

9. Встановлено, що в архітектурних формах павільйонів київської виставки 1897 р. відбився самий дух київського терену; романтичність київських природних ландшафтів збіглася з романтичністю штучного архітектурного ландшафту, презентованого виставкою. Крім того, що це була виставка промислова, вона ще була *виставкою архітектурних форм*, а точніше, архітектурного смаку киян останніх десятиліть XIX ст. І саме тому, що стилістичне навантаження архітектури павільйонів не могло бути підданим якійсь суворо стилістичній кваліфікації, павільйони стали ознакою не лише часу, але й романтичного настрою «узагальненого» (якщо можна так сказати) київського зодчого кінця XIX ст., ознакою демократичних тенденцій, які посідали значне місце в художньому та мистецькому житті Києва. Форми павільйонів виставки 1897 р. усе частіше починають використовуватися у проектах громадських споруд першого десятиліття XX ст.

10. У розпланування комплексу Всеросійської виставки 1913 р. було закладено де-що інші позиції, ніж виставки 1897 р. По-перше, виставка була всеросійською, а не лише південноросійською. По-друге, вона замислювалася не як тимчасова, а як постійна. По-третє, саме 1913 р. Російська імперія зазнала самого піку свого економічного і суспільно-політичного розквіту. По-четверте, не лише класицистичні, але й авангардні традиції були помітними у просторі культури Києва. Влаштування виставки 1913 р. було пов'язане з містобудівною реконструкцією району як Черепанової гори, так Троїцького ринку.

11. У забудові території двох київських виставок були сполучені принципи регулярного та вільного розпланування. Ансамбль Всеросійської виставки 1913 р. може слугувати класичним зразком розпланування, побудованого на сполученні осьової класицистичної та мальовничо-романтичної композицій. Архітектуру павільйонів виставки 1913 р. стилістично було побудовано на класицизованих ампірних традиціях, що витікали передовсім із загального ідеологічного піднесення, викликаного святкуванням 200-річчя Полтавської битви 1909 р. та 100-річчям Бородінської битви 1912 р. Виставковий комплекс 1913 р. став не лише штучним елементом міського розпланування, а саме певною *моделлю архітектури Києва* початку XX ст., що дуже точно відбиває суспільно-культурну та політичну значущість міста у системі великих міст Російської імперії в її матеріалізованому вигляді.

12. Будь-які поліграфічно відтворені повідомлення про виставку 1913 р., розклад її роботи, рекламні матеріали були витримані не у класицистичному стилі, як то слід було б очікувати з огляду на рішення архітектури павільйонів виставки, а у стилі модерн. Ця виставка як цілісний суспільно-політичний, культурний та матеріальний феномен не лише була витримана як твір візуального мистецтва (у тому числі і як твір архітектури) у душі сполучення раціоналістичних тенденцій з романтичними, але й у душі модерністських художніх настанов, які панували на київському терені поряд з неокласичними та романтичними.

13. Поєднання класицистичного принципу розпланування з мальовничо-парковим у виставці 1913 р. було певним продовженням мальовничості розпланування виставки 1897 р., але з урахуванням пластичних і смакових вимог часу. Власне кажучи, київські виставки 1897 та 1913 рр. були *лабораторіями вироблення стилю архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст.* Ці дві виставки були унікальним явищем репрезентації зміни не лише архітектурних форм, але й самих форм життя, що відбивалися в архітектурних формах. У цьому відношенні Київ був унікальним містом у Росії.

14. Складність розробки питання про стилеутворення в архітектурі та його корені на київському терені лежить не тільки у теоретичній площині, але й у площині саме історичній, історико-культурній. Стикаємося з певною неможливістю охопити головне, центральне у самому понятті «стиль», оскільки, на нашу думку, «стиль» (як і «час», «простір», «архітектура») — доволі абстрактне поняття, за яким стоїть щось, що не можна побачити на власні очі як матеріальний об'єкт, але можна зрозуміти на власний розсуд як комплекс художніх (естетичних) вражень. Коли ці художні враження виростають у свідомості як результат переживання певної художньої системи, тоді сама свідомість диктує глядачеві необхідність сформулювати це враження, охопивши його певним поняттям. Саме таким поняттям і виступає поняття «стиль».

15. Якщо «стиль» це *факт*, то «мода» — це обов'язково позитивне, прийнятне ставлення суспільства або окремих його представників до цього факту. У соціальному смислі існування стилю поза модою неможливе, як і існування моди поза стилем. Самий процес функціонування стилю в культурі відбувається якраз завдяки чиннику моди. Якщо стиль — це самостійна «форма спільності», то мода — носій, розповсюджувач цієї «форми спільності» у культурному просторі. І якщо ми розуміємо архітектуру як соціальний процес, то саме завдяки моді стиль може мігрувати як в архітектурних формах, так і приходить до архітектурних форм з форм мистецьких. Цим пояснюються дві речі: по-перше, існування стилю як художнього явища і, по-друге, існування моди як розповсюджувача цього явища в їх взаємодії.

16. Міфологічність мислення, притаманна майже усім відомим нині художникам і архітекторам того часу, відбивалася якнайменше у двох головних напрямках: по-перше, це використання письменником, художником, архітектором традиційних міфологічних сюжетів та образів, прагнення досягти інтерпретованої схожості ситуацій літературного, художнього, архітектурного твору з відомими міфологічними сюжетами; по-друге,

спроба моделювання дійсності за законами власне міфологічного мислення. Останнє відбулося на фасадах київських будинків у формах численних маскаронів, каріатид, атлантів, тварин, сюжетних композицій на фризах та латинських написах на фасадах будинків, переважно житлових. Матеріал, в якому виконувалися ці скульптурні оздоблення фасадів, був різноманітним: від гіпсу до майоліки. Фрагментарність включення міфологічного декоративного елемента у загальний контекст архітектурної форми є особливою позастильовою рисою створення архітектурної форми.

17. Орієнтація Києва зламу XIX–XX ст. на античність та взагалі на давнину, «казковість», «хімерність», причому повною мірою матеріальна (з бетону або гіпсу), зображеннями богів та героїв, атлантів та німф, тварин та химер, — чи не головна ознака художніх явищ архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. Саме міфологізація мислення київських митців тієї доби була за своєю природою модерністичною. Вона відштовхувалася як від місцевого художнього та архітектурного досвіду (виставки 1897 р. та 1913 р.), так і від європейських художніх впливів. Імпресіоністичні настанови, що линули з художніх центрів Європи; місцеві світоглядні тенденції, націлені на міфологізацію суцільного міського простору, та загальний стан художнього життя Києва, що відзначався демократичністю поглядів, створювали основні внутрішні передумови для розвитку модернізму.

18. Лібералізація академізму в живописі та скульптурі, сприяння виникненню модернізму в архітектурі ініціювала заснування у Києві низки спеціальних мистецьких закладів і товариств, які справляли значний вплив на формування мистецького світогляду художників і архітекторів. Розглянуто цілі та діяльність декількох київських мистецьких товариств кінця XIX — початку XX ст., з'ясовано їхній вплив на формування художнього мислення тодішніх митців. Визначено, що архітектурний пейзаж київських митців-модерністів А. А. Манєвича, В. Г. Кричевського, Г. К. Лукомського та В. А. Фельдмана якнайбільше вплинув на формування сучасного на той час ставлення до мистецтва й архітектури на київському терені початку XX ст.

19. Але модернізм не мав би розповсюдження, якщо б він не спирався на раціоналістичну традицію, яка сама по собі притаманна архітектурі як явищу у технічному смислі прагматичному, будівельно-конструктивному. В образотворчому мистецтві й архітектурі демократично налаштовані митці і модерністично налаштовані митці були більшою мірою суміщені в одній особі. Те, що було характерним для літературного процесу як галузі мистецтва, не було характерним для образотворчого мистецтва й, особливо, архітектури як процесу значною мірою прагматично-соціального. І модерністи, і так звані декаденти боролися проти застарілих прийомів у мистецтві на шляхах зовнішньо-формального новаторства, в їх творах форма нерідко ставала самоціллю, перетворюючися на шукання форми заради форми. В архітектурі це було неможливе за самою природою архітектурної форми. Тут діяли два формальні чинники — стиль і мода, зумовлені смаком замовника і майстерністю архітектора, яка не в останню чергу відточувалася завдяки саме стилю і моді.

20. На київському терені проблема стилю в архітектурно-художньому житті була не стільки світоглядною, скільки практичною й підвладною моді, яка линула з художніх уподобань Європи і визначалася у кожному конкретному стосунку між замовником і архітектором.

Розділ третій Особливості архітектурної практики Києва кінця XIX — початку XX століття та її сучасна доля

Модерн у Києві — раціоналістична альтернатива романтизму. Злам століть у Києві співпав з початком будівельного буму, який у 1900-х опанував простори міста. Повсюдно зводилися нові або докорінним чином перебудовувалися старі будинки, які здобували модну скульптурну або керамічну декорацію, з'являлися особняки, яких Київ не бачив з середини XIX ст. У київському середовищі органічно «приживалися» і споруди у стилі неорюс, і в стилістиці західноєвропейського Ренесансу або готики, і в інших стилістичних формах, які з легкістю вписувалися у пістряве архітектурне й ландшафтне багатоманіття південної столиці Російської імперії. Отже наприкінці XIX — на початку XX ст. міські вулиці нерідко репрезентували собою «парад стилів», що був наслідком безпосередніх стилістичних запозичень зі світової архітектури¹. Не були від них вільними і споруди у стилістиці європейського модерну.

Своєрідності київської архітектури зламу століть сприяло формування певних ознак місцевої художньої школи модерну. Можливо, це звучить дещо претензійно, але ми вважаємо, що саме декілька київських митців створили ту

¹ Продовжуючи гоголівську думку про те, що «треба було б у місті мати одну таку вулицю, яка б вмщувала в собі весь архітектурний літопис», М. С. Петровський у книзі про Михайла Булгакова виклав спостереження стосовно того, що Булгаков йшов з Андріївського узвозу «в місто» таким шляхом, вздовж якого ми як раз отримуємо модель того «архітектурного літопису», про який мріяв Гоголь: барокова Андріївська церква, квазівізантійська Десятинна церква, залишки «язичницького минулого» у садибі Трубецьких, ренесансне палаццо Земської управи, прибуткові будинки зі «стандартизованим модерном» та народжуваним конструктивізмом, поліцейський класицизм Присутствених місць, романський католицький костел св. Олександра та караїмська кенаса у мавританському стилі, класична суворість Університету св. Володимира та гімназії... [Петровський 2001, с. 264–266]. Отже, у Києві «архітектурний літопис», про який мріяв Гоголь, відбився на теренах Володимирської вулиці та її найближчих «околиць» як «еклектичний історизм» (або «історичний еkleктизм») самого міста. «Старожитності багатьох будівель, — означає Мирон Петровський, — і готичних, і ренесансних, і класичних, — виникали при ньому (Булгакові. — А. Б.), немов би хтось могутній вирішив реалізувати тут гоголівський утопічний проект» [Петровський 2001, с. 267].

атмосферу, в якій могло виникнути явище, котре французи називали «просто вільною естетикою» [Сарабьянов 1989, с. 75], а у всій Європі воно мало декілька назв: ар-нуво, сецесія, югендстиль, ліберті або модерн¹.

Одним з хронологічно перших у цій низці має бути названий український художник О. Ю. Рокачевський (1830–1901). «За своїми мистецькими поглядами і переконаннями О. Рокачевський — типовий академіст 50–60 рр.» [Рубан 1986, с. 19], але, на відміну від сучасного йому реалістичного живопису, «академічний живопис, хоча й щільно з ним зв'язаний (передвижництво, що виникло як свідомо антитеза старій Академії і орієнтувалося на позаакадемічну лінію, в галузі художньої мови використовувало і принципи академічного мистецтва), дотримувався певних схем і концепцій» [Рубан 1986, с. 16]. Кульмінаційним моментом відходу художника від усталених норм репрезентативного зображення є знаменитий «Портрет дочки»: тут О. Ю. Рокачевський домагається досить складного трактування стану моделі, виявлення її почуттів. Контрасти: освітлення (постаті дівчинки і глибокого мороку тла), тонів (біло-синій одяг і біло-зелена гілочка жасміну, чорне волосся, рожево-золотаве обличчя),

¹ «Перший Сецесіон, організований 1892 р. художниками Ф. Штуком, Г. Трюбнером і В. Уде у Мюнхені, розвивав й підтримував досягнення імпресіонізму, зокрема в області пленеру, освітлення й світла. Пошуки мюнхенських сецесіоністів відзначалися значною увагою до конструктивної побудови картини, чіткого й точного рисунку, а також прагненням використовувати у живопису гру великих локальних кольорових площин на противагу тонким тональним градаціям у полотнах більшості французьких імпресіоністів... У Берліні сецесіон з'явився 1899 р. за ініціативою М. Лібермана й у своїх пошуках пішов далі імпресіонізму, розвиваючи художні принципи французької групи “Набі” та фовістів. Найбільш яскраві представники берлінських сецесіоністів — Едвард Мунк та Василь Кандінський. Окрім німецьких віденський «Сецесіон», заснований Густавом Клімтом 1897 р., відіграв роль центру у розповсюдженні “Jugendstil” (“Югендстиль”) — художнього руху кінця XIX — початку XX століття, що виник у різних країнах Європи як реакція на салонний академізм, який став гальмом на шляху подальшого розвитку європейського мистецтва. Виникнувши у Бельгії, цей стиль отримав розповсюдження і в Німеччині, де 1896 р. в Мюнхені було засновано часопис “Jugend” (“Юність”), від назви якого й виникла назва напрямку в цій країні. Художники, архітектори і декоратори — митці нового стилю — були впевнені у необхідності звернення до природи й логічної функціональності. Характерними для них були пошуки нових графічних ефектів, зокрема у книжковому оформленні, вільна асиметричність композицій, превалювання хвилеподібних, звивистих ліній над прямими, використання деталей рослинного орнаменту (у Франції 1896 р. Ежен Грассе видав книгу “Рослинний світ та його орнаментальне застосування”)» [Асеева 1989, с. 131]. Є. І. Кириченко вважає, що у Росії зародження модерну було пов'язане з наступним після романтизму переосмисленням готики (особнякове та замське будівництво другої половини 1880–1890-х) з іншим у порівнянні з еkleктикою оновленням спадщини давньоруського та селянського мистецтва [Кириченко 1989, с. 46–47].

нейтральної інертності тла і раптового руху постаті — усе підпорядковане завданню відтворити модель в її конкретній неповторності і в мить яскраво виявленого внутрішнього стану [Рубан 1986, с. 17]. В. В. Рубан, хоча й зазначає, що «цей твір у доробку митця є чи не єдиним прикладом втілити ідеал внутрішньої гармонії юної істоти», що в цьому творі є помітним «прагнення знайти певні композиційні засоби, деякі особливості колірної розв'язання, а також трактування об'ємної форми, що давало б можливість розширити емоційний спектр образу» [Рубан 1986, с. 18], однак, не зробила одного кроку, аби спостерегти: цей твір — перша ластівка модерну в живописі, яка вилетіла з-під пензля українського митця за тридцять років до появи модерну як оригінальної художньої течії у Західній Європі.

Другою постаттю, безперечно, найцікавішою не лише для Києва, а й взагалі для світового мистецтва XX ст., був М. О. Врубель (1856–1910).

Київський період творчості М. О. Врубеля — 1884–1886 рр. — слід вважати одним з перших явищ модерну як художньої тенденції, яке виявилось у розписах Кирилівської церкви та ескізах розписів інтер'єру Володимирського собору. Художня програма майстра полягала в тому, щоб фантастичне, на якому вибудовано ідеологію модерну взагалі, починати з реального (з гудзику, манжетки, деталі) і т. ін., і тоді увесь твір буде ще більш фантастичним завдяки своїй загальній реалістичності. Майстер відмовився від прописування контуру — працював планами. Так пізніше трапляється і в архітектурі київського модерну, у творах В. В. Городецького й Г. К. Ледоховського: *реальність ужиткової функції й фантастичність декору будуть суміщені*. Але якщо у живопису можна працювати так, як працював Врубель, в архітектурі таке не можливе. Як підтверджується попередніми нашими розділами, мистецтво є формою суспільної свідомості, архітектура є формою суспільного буття: за А. П. Мардером. Адаже не буде перебільшенням твердження, що праці Городецького або Ледоховського є тим вдалим поєднанням фантастичності мистецтва з реалізмом архітектури, яке лише на колії модерну могло принести цінний художній результат.

«Говорячи про те, що протягом першого десятиліття XX століття Київ став “першим після Петербурга і Москви зосередженням художнього життя у Росії”, критик М. Кульбін у статті про виставку “Кільце” (1914 р.) зазначав, що “при всій мальовничості самого міста мешканці мають такі невичерпні джерела естетики, як фрески Кирилівського монастиря та інші пам'ятки давньоруського іконопису. Тут же і твори Врубеля”. Дійсно, роботи у Кирилівській церкві, розписи Володимирського собору, для яких були залучені такі непересячні митці кінця XIX століття, як М. О. Врубель, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, П. О. Сведомський, В. О. Котарбінський, були першорядними художніми явищами не лише у масштабах міста, але і Росії в цілому. Дворічний період

творчості М. О. Врубеля у Києві, за його словами, “самий щасливий період”, був дійсно щасливим для культурного життя міста» [Асеева 1989, с. 123–124]. Модерні тенденції проникали з Європи у Росію швидко, тому не слід дивуватися, що два роки київського життя і творчості Врубеля справили на провінційне місто неабияке мистецьке враження.

Участь Врубеля в ескізах розписів інтер'єру Володимирського собору (1885–1896 рр.) та виконання орнаменту під керівництвом професора Імператорського університету св. Володимира А. В. Прахова, як свідчить результат, позначилася на загальному ідейному підході групи майстрів, які займалися розписом інтер'єру (зокрема, орнаментальним): В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, О. О. та П. О. Сведомських, В. О. Котарбінського, М. К. Пимоненка, В. Д. Замирайла, С. П. Костенка. «Важче визначити співвідношення художніх сил в ансамблі розписів Володимирського собору, які хоч і поступаються за своєю пластичною силою живопису Врубеля у Кирилівській церкві, проте знаменують уже наступний етап, безпосередньо пов'язаний із зародженням нового стилю (модерну) в російському та українському мистецтві. Йдеться насамперед про розписи російського художника В. Васнецова у центральній наві собору та роботи М. Нестерова і М. Врубеля» [Лобановський, Говдя 1989, с. 110]. Б. Б. Лобановський та П. І. Говдя відзначають, що *стилетворна основа* творчості Врубеля повною мірою відчувається в його ескізах сюжетних розписів Володимирського собору, які були відхилені церковною радою [Лобановський, Говдя 1989, с. 111–112]. Саме це відхилення слід вважати за показову ознаку того, що на той час творчість М. О. Врубеля вже вважалася за щось, що виходить за рамки академічного, «клерикального» живопису; і якщо у розписах Кирилівської церкви церковна рада ще не спостерегла якихось відхилень від академічного канону, то ескізи для розпису собору самим актом їх відхилення проголошувалися значним кроком уперед на шляху нових, модерних тенденцій. «Врубелівський шлях не укладався у загальні шляхи розвитку російського живопису, — відзначав Д. В. Сараб'янов. — Врубелю був незрівнянним. Відкриття Врубеля підносили його над усіма його сучасниками. І це, можливо, робило ці відкриття недосяжними для інших... “Міфологічність” Врубеля, сміливість його фантазії, рішучість задуму — все це були риси нового мистецтва. Врубелю стверджував їх, протиставляючи себе загальноприйнятим нормам й прирікаючи себе тим самим на самотність й невизнання» [Сараб'янов 1971, с. 11, 10]. Нам здається, що тут не все так просто: саме невизнання надто своєрідної творчості Врубеля його сучасниками примушувало цих сучасників працювати у тому річищі, яке Врубелю відкрив широкою десницею, але так, щоб не дуже різко відхилитися від традиції. Такі «самотні», «потаємні» спроби хоч у чомусь наслідувати Врубелю, не зізнаючись у цьому відкрито, й принесли ви-

сокі творчі результати хоча б у розписах Володимирського собору. Це не значить, що, скажімо, Васнецов або Нестеров були нижчими за творчою наснагою за Врубеля, — цього немає, але їх твори, як і твори Котарбінського або Сведомського (наприклад, його картина «Поховані в квітах», 1886 р.), також означені яскравими рисами модерного ставлення до віддзеркалення світу. До того ж, і Врубелю, і Васнецову входили до так званого «Абрамцевського гуртка», заснованого С. І. Мамонтовим. «Академізм Врубеля, — пише Сараб'янов у книзі “Стиль модерн”, — міг би поставити його на те місце, на якому стоять Беклін у Німеччині, прерафаеліти в Англії, Пюві де Шаванн і Гюстав Моро у Франції... Врубелю немов би декількома шляхами увійшов у модерн, опинившись першим серед російських художників, хто розгадав загальний напрям руху європейської художньої культури» [Сараб'янов 1989, с. 81]. Перші ескізи розписів Володимирського собору, що лишилися в акварельних аркушах, присвячені «Надгробному плачу» й «Воскресінню» (1887 р.) наочно свідчать про вищенаведене. «Моделі» павича, лілії й плетінки з рослинних форм, узяті Врубелем для розробки орнаментів на склепіннях Володимирського собору з рослинного й тваринного світу, стилізовані та схематизовані, були доведені ним до знаку: одне переходить в інше, зображальний елемент відступає на другий план перед візерунком, абстрагованим лінійним й кольоровим ритмом. «Врубелю користується гнучкими лініями. Від цього його орнамент напружується, асоціюється з живою формою, що здатна до саморозвитку» [Сараб'янов 1989, с. 81]. Цей мистецтвознавчий опис дозволяє зрозуміти місце Врубеля в історії київського модерну засновником модерну як методу віддзеркалення світу, що в архітектурі відбулося як певний розрив між художньою формою і об'ємно-розпланувальним рішенням (функцією) архітектурного простору (див. нижче).

Участь М. О. Врубеля в розвитку модерну на київському терені не обмежується коротким київським періодом його творчості. Тут ми хотіли б звернути увагу на одну цікаву біографічну обставину в житті яскравого київського зодчого — П. Ф. Альошина (1881–1961).

В архітектурній практиці Альошина, який у 1907–1909 рр. побудував у Санкт-Петербурзі будинок Торговельно-промислового товариства Бажанова і Чувалдіної (перша робота молодого зодчого), якнайбільше виявилось прагнення наслідувати модерній традиції з огляду на участь у цій роботі Врубеля, за ескізом якого (1900 р.) був виконаний камінь з полив'яної кераміки «Мікула Селянинович» [Борисова, Стернин 1990, с. 5], а також М. К. Реріха, який працював над композиціями панно в інтер'єрі. Взагалі, майолікові роботи Врубеля слід визнати за первістки використання майоліки як елемента оздоблення інтер'єру та — особливо — екстер'єру, виконаних у стилістиці модерну у Петербурзі, Москві, Києві. Пізніше Альошин віддав належне стилістиці модерну,

риси якого (за В. Є. Ясієвичем [Ясієвич 1966] та А. О. Пучковим [Пучков 1991]) можна спостерігати у вирішенні головного фасаду Педагогічного музею цесаревича Олексія (1909–1911 рр.): прорізаним фризом вікна, форми портику та ін.

Будівельна лихоманка початку ХХ ст. викликала до життя невідомі раніше киянам труднощі. Урбанізація міського довкілля, усе більша відірваність громадянина від природи, певна одноманітність типізованого житла (прибуткові будинки), роз'єднаність людей — мешканців кам'яних мурашників — усе частіше породжували сумні асоціації. Політичні події (невдача у російсько-японській війні, активізація революційних зрушень, загальне занепокоєння ситуацією в Європі та всередині країни, запровадження гомінкого інституту Державної думи, марево першої світової війни) накладали своєрідний моральний відбиток на процеси, що відбувалися у містах Російської імперії і, зокрема, у Києві. Соціальна задача творчої особи, архітектора-практика, художника полягала в тому, щоб хоч якось засобами архітектурної форми змінити на краще загальну «візуальну ситуацію» на київських вулицях. І як модерн у Франції не міг виникнути без попереднього «досвіду» Ейфелевої вежі на Всесвітній виставці 1889 р., так і модерн у Києві не міг виникнути без «півникових» павільйонів виставки 1897 р., особливо — без великокняжого павільйону та павільйонів Потоцьких, в яких архітектором В. В. Городецьким була досягнута межа декоративної солодкості, яка була властива цій гілці неоросійського стилю. З київських зодчих початку ХХ ст. саме Городецький поклав початок будівництву у стилістиці модерну. Але вже тоді, на початку ХХ ст., було очевидно, що стилізацію модерну відрізняє від стилізаторства еkleктики наочне переважання методу та прийому над джерелом, загального над конкретним. До того ж, слід підкреслити, що модерн, з іншого боку, ускладнив й драматизував багато складних проблем художнього й архітектурного розвитку Росії.

До найбільш типових творів *раннього модерну* в Києві слід віднести «Будинок з кімерами» (вул. Банкова, 10; архіт. В. В. Городецький, 1901–1902 рр.), будинок Товарної станції (вул. Федорова, 32, архіт. О. М. Вербицький, 1902–1907 рр.) та пакгаузів Південно-Західної залізниці (архіт. О. М. Вербицький, 1902 р.), приватну лікарню Качковського (вул. Олеса Гончара, 33; архіт. Г. К. Ледоховський, 1903–1907 рр.) та деякі інші.

Ще М. Ф. Хомуцький, перший дослідник вітчизняної архітектури зламу століть, питаючи, чи може йтись про характерні лише для модерну типи споруд, відповідав, що їх немає. В архітектурі модерну ми бачимо в основному наявність усіх типів, які існували у другій половині ХІХ ст., тобто у період повного стильового «разброда и хаоса». Не з'явилися за доби модерну якісь лише йому властиві конструктивні системи й матеріали. Нарешті, якщо говорити про якісь закономірності художнього формотворення, їх також у модерні немає.

(Якщо попередні тези не викликають заперечень, то остання давно вже науковцями спростована.) М. Ф. Хомуцький вважає, що «при характерному для модерну прагненні до незвичайної оригінальності форм його художня сутність виявлялася головним чином у чудернацькій, химерній своєрідності декору, який тут отримував вкрай суб'єктивістський, навіть хворобливо-примхливий вираз, де основною ознакою виявилася саме відсутність будь-якої закономірності формотворення, або, як говорив з цього приводу В. В. Стасов: “Новость как проявление крайнего субъективизма”, — головна особливість модерну, в якому “кромѣ каприза, прихоти и случайной выдумки... не было никакой потребности, никакого внутреннего побуждения”» [Хомуцький 1971, с. 11]. Можна було б закинути і Стасову, і Хомуцькому, що вони опинилися в ролі тих французьких письменників, які не прийняли вежу Густава Ейфеля на Всесвітній виставці у Парижі 1889 р., якби все це було сказано з гумором. Адже Хомуцький продовжує, що усі зазначені Стасовим особливості модерну були його ознаками, а не якимись певними закономірностями художнього або технічного порядку, «яких модерн не мав», як і «якихось чітких теоретичних позицій та принципів» [Хомуцький 1971, с. 11]. Щодо останнього твердження одного з перших вітчизняних дослідників модерну слід зауважити, що він як теоретик має рацію: дуже важко у раціональних категоріях визначити основні постулати модерну як семантичної форми спільності, оскільки модерн ґрунтувався на засадах суто художніх, навіть принципово декоративних. Техніка будівництва не здобула в архітектурі модерну значення стилеформуючого чинника: вона була лише засобом.

Так, найбільш яскраво ранній, вишукано-декоративний, модерн втілювався у творчості Е. П. Брадтмана (1856 — після 1926), зокрема, у будинку цирку П. С. Крутікова (1898–1903 рр.) на вул. Миколаївській, 7 (тепер — Архітектора Городецького; зруйнований під час війни), прибутковому будинку на вул. Миколаївській, 15 (1901 р.; співавт. архіт. Г. П. Шлейфер, скульптори І. П. Кавалерідзе та П. В. Сніткін) та особняку С. Аршавського на вул. Лютеранській, 23 (т. зв. «Будинок плачущої вдови», 1907 р.) у Києві. Зруйнована під час Другої світової війни споруда цирку Крутікова мала величезний вітраж на головному фасаді у формі характерної для модерну параболічної арки та витончений візерунок декоративних ліній віконних рам та фрамуг. У прибутковому будинку по Миколаївській, 15 та особняку Аршавського переважали брутальні форми та пластика природних матеріалів (цегла, бетон, камінь) у перебігу з барельєфними маскаронами, з якими пов'язані легенди (з очей жіночого маскарону на головному фасаді особняка Аршавського під час дощу линуть «сльози»).

Як розвивався модерн в архітектурі України, можна прослідкувати на матеріалі новітніх досліджень історії архітектури України початку ХХ ст. Ось

свідчення сучасника модерну — харківського зодчого, академіка архітектури О. М. Бекетова (1862–1941): «Наприкінці XIX століття у тодішній Німеччині та Австро-Угорщині розпочалася дуже цікава еволюція архітектури, що була очолювана відомим талановитим архітектором Отто Вагнером, який створив цілу школу учнів та послідовників (таких, наприклад, як Й. Ольбріх, Л. Бауер, Я. Котера та ін.). Новий стиль ... отримав широке розповсюдження по усьому Заході, а також у нас на самому початку XX ст.» [Бекетов 1940, арк. 5]. Так, модерн швидко став модним напрямом, підтвердивши соціально-психологічні явища наслідування європейським піонерам “сецесії”. Швидкий характер розповсюдження модерну — ар-нуво — відзначають усі європейські дослідники. Типові для мови модерну декоративні прийоми прозвучали вже 1898–1899 рр. у проектах архітекторів України старшого покоління: того саме О. М. Бекетова, Е. П. Брадмана, А. А. Володека.

За словами В. Є. Ясієвича, аналіз більшості оригінальних будівель, зведених в Україні за проектам значних архітекторів старшого покоління — О. М. Бекетова, В. В. Городецького й більш молодих — О. М. Гінзбурга, О. М. Вербицького, П. Ф. Альшина та ін., — показує, що звернення до форм модерну спочатку носило характер відносно зовнішній, наслідуваний. Більшість перших об'єктів, зведених у стилістиці модерну, у розпланувальній та об'ємній структурі базуються на класицистичних, традиційних схемах. Лише у незначній кількості будинків простежується тенденція до симетрії та запровадження у плани криволінійних елементів (наприклад, «особняк Городецького») [Ясієвич 1980, с. 47]. Цікавий погляд на статус київського модерну як повернення до візантійської культурної традиції запропонувала декілька років тому О. П. Олійник у статті «Архітектура київського модерну: повернення до Візантії» [Образ епохи 1995, с. 8–10]. Авторка зазначає, що модерн на відміну од інших стилістичних напрямів відрізнявся зміною містобудівних принципів: містобудівники й архітектори, на відміну від лінійного співвідношення мас і просторів, характерного для класицизму, прагнули досягти парадигматичного, асоціативного співвідношення, тобто гармонії не тільки у просторі, але і в часі. «Крім вирішення суто композиційних, функціональних та містобудівних завдань, кожний будинок породжував цілу низку складних літературних, художніх, музичних асоціацій, викликав обумовлені почуття жаху чи захоплення, навіював спогади з середньовічних легенд або з далеких країв, що, зі свого боку, передбачало високий культурний рівень сприйняття архітектури, володіння її мовою. Ця асоціативна багатомірність була... однією з ознак відродження візантизму, що передбачав багаторівневу систему навіть сприймання твору, в залежності від міри розвитку глядача... Багатомірність форми кликала за собою нову систему організації міських просторів» [Образ епохи 1995, с. 9].

Дійсно, якщо доба еклектики та історизму була своєрідною творчою реакцією на класицизм і ампір, поживленою розвитком техніки будівництва і будівельних матеріалів, то *доба модерну була мистецькою реакцією на суспільні зміни, які настали з ерою народжуваного техніцизму, реакцією на урбанізаційні процеси, які відбувалися в крупних містах, реакцією на той будівельний бум, який охопив терени цих міст.* Можливо, дійсно, це було повернення до принципів побудови асоціативного ряду у візантійських мистецтві та архітектурі, але з точки зору соціально-політичної — повернення і до візантійського світовідношення та «візантизму» людських стосунків: двоїстих, нестійких, морально сумнівних. Модерн як жодний інший стилістичний напрям відбивав усе: і соціальне, і політичне, і художнє, і мистецьке ставлення людини до оточуючої дійсності, поряд з тим формуючи цю дійсність за допомогою форм мистецтва і форм архітектури, опоетизовуючи її. Як слушно зазначає Є. І. Кириченко, у модерні всупереч деклараціям відбувалося відмовлення не від використання традиції, а від принципів використання традиції засобами, що властиві архітектурі Нового часу з характерним їй налаштуванням на зображальність стильової системи та ієрархічного типу її організації [Кириченко 1989, с. 45].

Поряд з загальними рисами в будинках, виконаних у стилістиці модерну, виявляється індивідуальність автора, звільнена від канонів попередніх стилістичних уподобань. З цієї точки зору в Україні і, відповідно, у Києві найбільш яскравим представником школи модерну є В. В. Городецький (1863–1930). Його славнозвісний і всесвітньо відомий особняк на Банковій, 10 — об'єкт, про який досі ширяють легенди, — насичений скульптурами орлів, носорогів, дивних риб, жабок та німф, рослинною орнаментикою та розписом інтер'єру з життя африканської савани, в якій Городецький любив полювати (й навіть написав книгу про це полювання). Уся ця скульптурна екзотика, що відповідала прийомам модерну з його тяжінням до природних форм, помножена на авторську фантазію та майстерність скульпторів — Е. Саля та Ф. П. Соколова, — привела до унікального результату, який може бути зіставлений із творчістю каталонського архітектора Антоніо Гауді-і-Корнета (1852–1926), який на початку XX ст. ще не був широко відомим у Європі та Росії. Тому можна стверджувати творчу самостійність Городецького у напрямку створення архітектурної форми модерну за допомогою художності форм скульптури. В. Є. Ясієвич зазначав, що якщо «Гауді звертався до рослинних та геологічних форм, він є більш абстрактним, то Городецький запроваджує анімалістичну й антропоморфну скульптуру, але трактує її досить натуралістично» [Ясієвич 1980, с. 48]. З точкою зору шановного дослідника можна погодитись лише до певної міри. Зараз відомо, що і Гауді, і Городецький рухалися одним і тим саме шляхом, тому не в об'єктах наслідування й пластичної інтерпретації тут справа

(і той, і інший застосовували і анімалістичні, і антропоморфні, і рослинні, і геологічні форми). Справа, скоріш за все, у тому, що Гауді працював в Каталонії, пластичні й ментальні традиції якої тяжіли саме до таких форм природним чином, і він як непересічний виразник цієї традиції просто не міг не бути оригінальним, працюючи з архітектурною формою. Городецький же, працюючи на іншому «боці» Європи, у Києві, з самого себе породжував те розмаїття скульптурних форм, перетворюючи їх на форму архітектурну (хоча б естетичним чином), чим був унікальним саме в цьому середовищі, де традиція диктувала інші пластичні риси, які б мали тяжіти до класицизму. Тому творча непересічність Владислава Городецького дивує й хвилює значно більше, ніж творча непересічність Антоніо Гауді. Маючи різні культурні корені, їхні твори мають перекличку на рівні форм. І до того ж, слід зазначити, що у Гауді майже більшість творів виконано у стилістиці цього «експресіоністичного модерну», у Городецького — лише один. І якщо *твори Гауді фахове око може впізнати одразу за зовнішньою морфологією*, то *твори Городецького упізнаються скоріше за самим методом створення цієї морфології*. Що для Гауді було, так би мовити, «ремеслом» (у кращому смислі цього слова), те для Городецького було творчим методом.

Про виняткову майстерність Городецького свідчать такі київські його твори, як Миколаївський костел на вул. Великій Васильківській, 75 (1899–1909 рр., використано проект С. Воловського, ск. Е. Саля), Караїмська кенаса на вул. Ярославів Вал, 7 (1899–1900 рр., ск. Е. Саля), Музей старожитностей і мистецтва (1897–1900 рр., використано проект П. С. Бойцова, ск. Е. Саля, керував будівництвом В. М. Ніколаєв), невеличкий склеп інженера М. С. Леявського у Видубицькому монастирі (1905 р.), які виконані у різних стилістичних уподобаннях, але кожного разу за архітектурним ладом та майстерністю прочитання архітектором традиції, в рамках яких вони створені, одразу вказують на «модерну руку» Городецького.

Якщо можна віднести В. В. Городецького до архітекторів модерну, рівною мірою його можна віднести до архітекторів еkleктики. Адже тут маємо застерегти читача, що самий термін еkleктика перекладався з латини як «розумний вибір», а не просто — як це стало, на жаль, традиційним, — як вміння майстра створювати стилізаційну какофонію форм. Будь-який архітектурний ансамбль Городецького був позбавлений пластичної фальші. Про Городецького можна сказати те саме, що французький історик архітектури М. Рагон сказав про Гауді: «Перед творами Гауді не можна наважитись говорити про позбавлення смаку й перенасиченість, що був властивий 1900-м рокам, про наївно прикрашальний характер цієї пишноти. У кінцевому рахунку діяльність Гауді аналогічна діяльності фабриканта музичних інструментів Шеваля, який присвятив усе своє життя й статок будівництву палацу... Гауді перевершує усіх

«одержимих творців» силою свого обдарування». І трохи раніше: «Гауді мало що винайшов. Як архітектори його часу, він задовольнявся прикрашенням фасадів (? — А. Б.). В історії сучасної архітектури Гауді не належить місце новатора. Він не просунув архітектуру уперед ані на крок. Але все ж ми зупиняємося на ньому, оскільки він очолив стиль модерн. Гауді — поет каменя, один з нестямних архітекторів» [Рагон 1963, с. 51, 50]. *Таку саму роль, яку Гауді відіграв для європейської архітектури, Городецький відіграв для Києва*, і оцінка його творчості має бути аналогічною — за Мішелем Рагоном, щоправда, з корекційною обмовкою: як і Гауді, Городецький ніколи не «задовольнявся прикрашенням фасадів», а завжди творив своє.

Через вісім років після зведення «Будинку з химерами» у київському часопису «Искусство и печатное дело» архітектор і критик В. В. Ейснер узагальнив прагнення до наслідування форм природи як одну з задач архітектури ХХ ст. у таких словах: «Ми, що випестовані вуличною метушнею міста, у більшості не знаємо природи... архітектура має замінити, наскільки це можливо, красу цієї природи... має насадити у своєму орнаменті ще небачені квіти, населити його фантастичним світом тварин та птахів» [Эйснер 1910, с. 48]. В. В. Ейснер, на нашу думку, розумів наслідування форм природи дуже вузько, кабінетно, однобічно. Метою архітектури не може служити насадження «небачених квітів, населення фантастичним світом тварин та птахів»; задача архітектури полягає в іншому, а засоби досягнення такого метафорично яскравого ефекту відносяться, скоріше, до задач скульптури. Адже що було б з Києвом, якби усі його вулиці були забудовані «будинками з химерами»? Твір видатного київського зодчого є цікавим саме в його однині, в його унікальності. Він не міг бути поставлений «на потік», і «будівельний бум», що був характерним для забудови Києва кінця ХІХ ст., немов би оминув цей напрям. Приймав, здивувався, але оминув. Це свідчить про те, що модерн в архітектурі дійсно ґрунтувався на вирішенні декоративних задач новими, незвичними композиційними засобами.

Тут слід згадати такий цікавий міський аспект декоративного оздоблення вулиці взагалі, як плакат й афіша: *площина розвитку модерної поліграфії у бік тиражної графіки*. Маємо констатувати, що композиція гарнітури шрифту й композиція площини фасаду будинку виконувалися виходячи з одних загальних художньо-декоративних основ. І те, що на газетній шпальті або на рекламній тумбі було відтворено засобами поліграфії, те саме засобами декору було відтворено на фасадах київських будинків. Орнамента і самий дух модерну настільки щільно увійшов у повсякденне міське життя, що відбився навіть у рисунках приватних екслібрисів, візитівок, поштівок та ін., які завжди під рукою, — на всьому, що могло бути розтиражовано за допомогою поліграфії. Якщо читач пам'ятає, у передмові ми цитували вдалий опис Б. Л. Єрофаловим одягу останнього російського

імператора Миколи II. Слід додати, що усі ці досить еkleктичні риси наслідувалися не лише монархом, але й були притаманні його підлеглим — з вищих та середніх верств суспільства. Від повсякденного плаття до театральних декорацій (серед яких найбільш відомими є роботи І. Я. Білібіна, К. А. Сомова, М. В. Добужинського) й театрального костюму усе було просякнуте духом модерну, цим суцільним модним духом епохи, яким було овіяно Західну та Східну Європу.

До видів друкованої продукції відносилася, зрозуміло, також і книга як така. О. А. Лагутенко відзначила роль модерну у мистецтві книги в Україні, і провідне місце в цьому процесі віддала Художньо-ремісничій школі друкарської справи С. В. та В. С. Кульженків, що її було засновано 1903 р. «Підвищення художнього рівня книги в Україні було пов'язано з розвитком ідей стилю модерн. Їх створенню і розповсюдженню сприяла поява численних літературно-мистецьких часописів, таких як «Літературно-науковий вісник», «Українська хата», «В мире искусств», «Лукоморье», «Музы», «Украинская жизнь», «Труд и искусство», «Друг искусства», «Искусство и печатное дело»... Не тільки зміст, а й сама зовнішність багатьох часописів відігравали вагомую роль у розвитку смаку читача. Оздоблення художніх журналів дає перші послідовно витримані зразки стилю модерн у книжковій графіці в Україні» [Образ епохи 1995, с. 60]. Модерн як стилістична форма виник, на думку Д. В. Сараб'янова незвичним чином: «модерн є виключним стилем; будь-який стиль, як правило, починається з архітектури, яка є його прародителькою; у модерні ми спостерігаємо зворотню тенденцію, оскільки справжній модерн в архітектурі складається лише у 90-і роки» [Сараб'янов 1989, с. 56]. Дослідник вважає, що *першим у Європі прикладом застосування модерну в царині поліграфічної графіки є обкладинка книги «Міські церкви Рена»*, виконана одним з авторів книжки — Артуром Макмардо 1883 р. А. Макмардо разом з С. Імейджем, Г. Хорном, Ф. Шайльдсом та М. Хітоном входили у засновану ними 1882 р. художню організацію «Гільдія століття» («Century Guild»), яка почала видавати часопис «Коник» («Hobby Horse»), що став предтечею численних європейських часописів стилю модерн, що здобули особливого поширення у 1890-і. Отже, саме виникнення стилю було ініційовано поліграфічними новаціями, тобто в художньому сенсі модерн линув у творчість майстрів від деталі, дрібниці, літери, малюнку, екслібрису. І вже потім був перехоплений іншими галузями художньої діяльності: архітектурою й декоративно-ужитковим мистецтвом. Так, «Німецький часопис «Die Kunst» («Мистецтво»), який мав ілюстровані додатки — «Die Kunst fuer Alle» («Мистецтво для всіх») та «Kunst Dekoration» («Декоративне мистецтво»), був широко розповсюджений у різних країнах Європи й приносив інформацію про нові тенденції, які з'явилися наприкінці XIX століття у Німеччині» [Асеева 1989, с. 131]. Не була осторонь цих процесів і Україна.

Вплив модерну, особливо австрійської школи і її головного представника Адольфа Лооса (1870–1933), можливо, найбільш своєрідно виявився у *раціоналізмі в архітектурі*. А. Лоос уже на момент появи модерну визначив його як «новий орнамент». Тому не можна погодитися з терміном «раціоналістичний модерн», оскільки раціоналізм як напрям і заперечує будь-який орнамент в архітектурі, і виник набагато раніше й лише відчув на собі вплив модерну. В. Є. Ясієвич зазначає, що усі стилістичні напрями у «післямодерний період» не могли не змінитися у чомусь по-філософські творчому. Раціоналізм, стилізаторство (включаючи неокласику першого десятиліття XX ст.), пошук національного стилю — усі вони по духу несли відбиток вільного модерну, але це був не модерн-сецесіон, а щось зовсім інше — *«модерн модерний»* (сучасний), який став зародком сучасної архітектури. Тому періодизація модерну, в Україні, за Ясієвичем [Ясієвич 1980, с. 51], дозволяє виокремити два його етапи: на першому етапі — 1898–1907 рр., — були створені найбільш яскраві об'єкти; на другому етапі — 1908–1913 рр. — склалися регіональні архітектурні школи в галузі модерну зі стабільними авторами, традиціями, виконавцями-майстрами. Найзначніша школа модерну сформувалася у Львові; київська і харківська школи проявилися у створенні значної кількості прибуткових будинків у стилістиці модерну. Але ж така періодизація шановного науковця уявляється вдалою лише подекуди (як і взагалі будь-яка авторська періодизація).

Різними дослідниками (зокрема, Г. І. Рєвзіним [Рєвзін 1992]) було зроблено спостереження, що 1907 р. модерн у Росії припиняє розвиватися, його місце заступає у творчості архітекторів неокласицизм. Лише 1910-го модерн знову з'являється як стилістичне уподобання. Здається, що протягом 1907–1910 рр. модерн у Росії (відповідно, і в Україні) припинив існування, поступившись місцем неокласиці. Невже дійсно якесь стилістичне уподобання може отак просто на три роки вийти з моди, зазнати нехтування і з боку архітекторів, і з боку замовників їхньої проектної продукції? А потім повернутися знову. Вважаємо, що ні. Адже має рацію інша точка зору. «Пошуки модерну, — зазначає Б. А. Єрофалов, — були приречені на швидке забуття, оскільки там, де йдеться про стилі, нема стилю. «Стильова» робота виявила стан імперії, яка вступила у смугу самоаналізу. Слідом за неорюсом з'явилися імперські неокласицизм та неомпир. Рефлексивними варіаціями імперського стилю у Києві 1910-х були, зокрема, неоренесанс Миської бібліотеки та Російського банку для зовнішньої торгівлі; модернізований ампір Педагогічного музею Цесаревича Олексія та Вищих жіночих курсів; і навіть неомиколаївський класицизм Публічної бібліотеки та Олексіївського кадетського корпусу. Можливості аранжування стилів, майстерність стилізацій неймовірно розвинулися вже у попередній період. Тепер не просто «струнний» перебір стилів й навіть не гра варіантів їх об'єдну-

тованості, а визначення конкретних основ вибору стилю у конкретних випадках зробило абсурдним саме існування історичного стилю в архітектурі, передуючи його вихід, заміну, зникнення» [Ерофалов-Плипчак 2000, с. 50]. Слід зауважити, що коли бельгійський архітектор В. Орта, автор першого, програмного будинку у стилі модерн — особняка інженера Тасселя (1893 р.), проектував Народний дім у Брюсселі, він застосовував стилістику модерну. Лук'янівський народний дім на Дігтярній вул. (1899–1902 рр.) та житловий будинок Сніжка і Хлебнікової на вул. Пушкінській, 45 (1899–1901 рр.) у Києві, які архітектор М. Г. Артинов звів вже у добу панування модерну в Києві у стилі неорюс, були не лише модерним за суттю (у політичному відношенні), але й можуть бути названі модерними за архітектурною формою: на початку ХХ ст. форми неоросійського стилю вже були «інфіковані» композиціями в дусі модерну. *Модерн отинився позаісторичним стилем — він виводив архітектурну практику на нові обрії, започатковував нове ставлення до архітектурної форми, яка може й не мати тисячолітньої традиції, але бути тим не менше сучасною.* Як зазначає Є. І. Кириченко, просякнута антибуржуазністю, платформа модерну є послідовно діалектичною: антиофіційною, антиканонічною, невід'ємною від якостей, що визначаються терміном декадентство. Переживання рубіжності епохи й песимізм співіснують з популярними у модерні темами весни, оновлення й вічного життя [Кириченко 1989, с. 48]. У зіставленні зі стилем неорюс, що був застосований М. Г. Артиновим у його роботах, модерні тенденції наповнюють ці архітектурні форми, узяті з давнини, сучасним духом і оптимістичним настроєм.

Увесь досвід створення в Києві будинків у стилістиці модерну свідчить, що не дивлячись на довільний характер раннього декоративного модерну, він розвивався багатоманітно, і більшою мірою залежно від особистості архітектора. Перший етап модерну — 1898–1907 рр. захопив більшість визначних майстрів, і переважно старшого покоління. Чому? З одного боку, архітектор завжди був мислячою людиною, і прагнення працювати не так, як «попереднього разу», було невмирущим. Якщо у Європі вже кілька років працюють по-новому, підпорядковуючись іншій моді, підхоплюючи оригінальні художні ідеї, то чому б і на рідному терені не практикувати таке ставлення до створення нової архітектурної форми? Але той самий О. М. Бекетов, який із захопленням сам застосовував у проектах стилістичні форми модерну, незабаром відійшов від нього: «Стиль цей, — писав він у спогадах, — що зветься віденською сецесією, отримав при своєму розвитку зовсім неконструктивні та огидливі форми, а тому був у нас, російських архітекторів, виключений з використання» [Бекетов 1940, арк. 6]. Слід зауважити, що ці рядки знаній академік архітектури писав 1940 р., коли «теоретичне знуцання» над модерном як буржуазним напрямом було ви-

мушеним. Адаже існує інше: для конкурсних проектів у графі «стиль» у першому десятилітті ХХ ст. з'являється обов'язкова вимога: «усі стилі, крім модерну». Архітектори продовжували виконувати проекти незважаючи на це застереження, а будинки зводилися в цьому стилістичному уподобанні частіше, ніж в інших. Зазначимо, що чинник моди тут наочно простежується на прикладі модерну як стилістичного утворення. До того ж, людину завжди приваблювало все заборонене. Поява модерну у різних країнах, містах та на різних теренах, безперечно, наочно показує *дію механізму моди*.

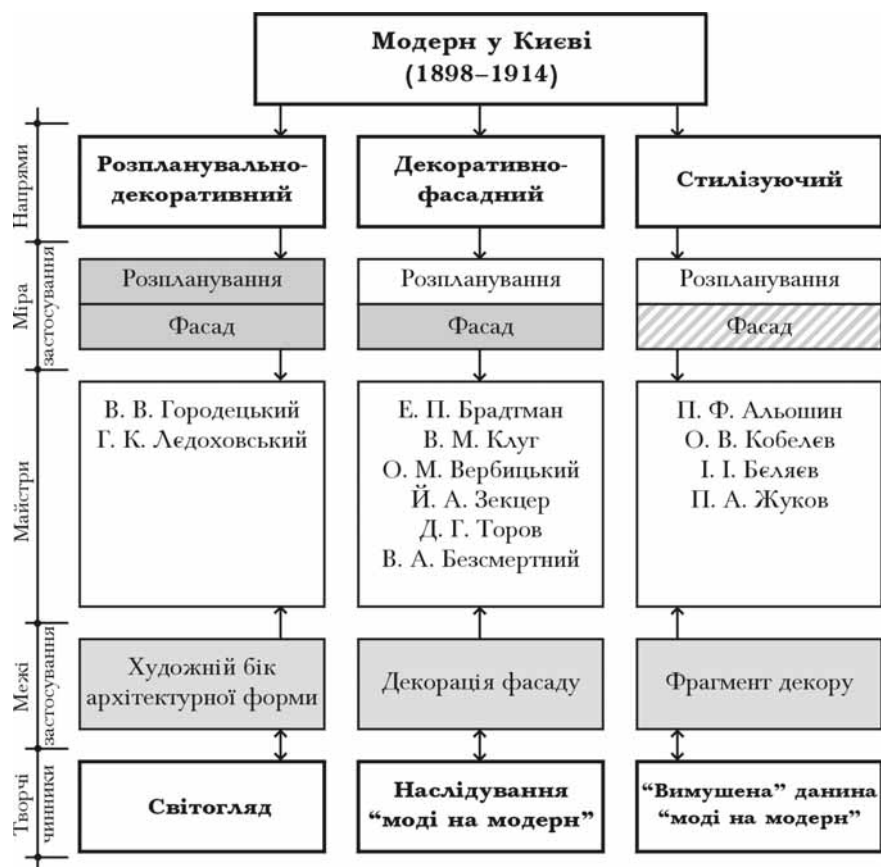
Архітектурна творчість київських зодчих, які працювали у стилістиці модерну, може бути розподілена за кількома напрямками:

- розпланувально-декоративним (В. В. Городецький, Г. К. Ледоховський);
- декоративно-фасадним (Е. П. Брадтман, В. М. Круг, О. М. Вербицький, Й. А. Зекцер, Д. Г. Торов, В. А. Безсмертний);
- стилізуючим (П. Ф. Альошин, О. В. Кобелев, І. І. Беляєв, П. А. Жуков).

У першому напрямку переважає прагнення архітекторів створювати споруди, в яких модерні тенденції можна прослідкувати як у розпланувальній структурі, так і у декоративній композиції фасаду, у єдності функції і форми. Для другого напрямку є характерним застосування декоративних композицій поряд з тривіальним, раціональним вирішенням розпланувальної структури: фасад і план будинку відмінні за стилістичним навантаженням. У творах архітекторів, яких віднесено до третього напрямку, слід спостерігати часткове застосування стилістики модерну у вирішенні фасаду при традиційній розробці розпланувальної композиції.

У першому напрямку головним є художній бік загальної архітектурної форми будинку, у другому — декоративний напрям розробки композиції фасаду як цілісної структури, у третьому — застосування окремих елементів стилістики модерну в композиції фасадної площини.

Отже, особливе для Києва значення посідає творчість В. В. Городецького, яка позначена активним застосуванням стилістичної традиції європейського модерну, що може бути тлумачено як загальна світоглядна настанова архітектора-художника. Творчість інших майстрів, навіть таких яскравих, як Г. К. Ледоховський, В. М. Круг, Е. П. Брадтман, О. М. Вербицький, В. А. Безсмертний, Й. А. Зекцер, Д. Г. Торов, слід розцінити як прагнення до наслідування складеної традиції архітектури модерну у Європі, як наслідування «моди на модерн». Ще меншою мірою може вважатися за таку, що наслідує «справжній модерн», творчість П. Ф. Альошина, О. В. Кобелева, І. І. Беляєва, П. А. Жукова, архітектурний світогляд яких позначений скоріше раціоналістичними рисами, ніж модерними; модерн в їх роботах — «вимушена» данина моди, хоча, можливо, й не навмисно вимушена. Усе це дає змогу стверджувати, що завдяки творчості Городецького Київ здобув неповторні, яскраві зразки модерних архітектурних



III. I. Напрями розвитку модерну у Києві (1898–1914 рр.)

творів, а завдяки творчості інших архітекторів, які працювали у рідній цьому стилістичному напрямку, — місто отримало вдалий модерний «розпланувальний» контекст (схема III. I).

Слід зосередити увагу на різних впливах європейського модерну на модерн у Києві. Зрозуміло, що *київський модерн* і *модерн у Києві* (як, наприклад, *українське бароко* та *бароко в Україні*) — явища різні. Якщо *риси власне київського модерну чітко виокремити не вдається*, то вплив західноєвропейського модерну відбито в усіх об'єктах тією мірою, якою майстри, що їх зводили, переймалися загальномистецькою й архітектурною традицією європейського модерну як своєрідної течії.

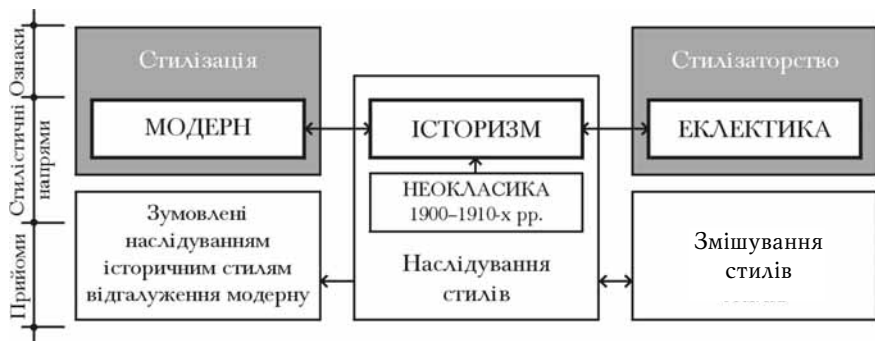
Так, вплив *північного модерну* — як «російського» (Санкт-Петербург, Рига, Таллінн тощо), так і північноєвропейського (Голландія, Велика Британія, Скандинавські країни тощо), — відбився у декількох об'єктах: житловий прибутковий будинок на вулицях Червоноармійській, 14 (архіт. П. П. Свадковський, 1911 р.), Січневого Повстання, 18/29 та Михайлівській, 18. Цей вплив стосувався майже виключно рішення зовнішніх форм декорування фасадів відповідно до модерних композиційних прийомів, вироблених у традиції 1890–1900-х на Півночі Європи та в Росії. Можливо, у прагненні наслідувати традицію петербурзького модерну відбилася те своєрідне ставлення до столиці Російської імперії, яке випливало із загального значення столиці як «законодавчої мод» — не лише архітектурних, художніх, але й політичних. Але нечисленність такого роду будівель на київських теренах свідчить про все ж таки своєрідне прочитання «романтичного» київського духу авторами цих споруд, яке не було сумісним із «класицизованим» духом північної столиці.

Тут ми лишаємо осторонь розгляд так званого «українського архітектурного модерну», який був ретельно студійований кандидатом архітектури В. В. Чепеликом [Чепелик 2000].

Отже, чисельність названих об'єктів архітектури, виконаних у стилістиці модерну, та їх авторів викликає чинне запитання: чи можна вважати Київ «*містом модерну*»? Адже зрозуміло, що модерн містобудівної концепції не дає у тому розумінні, в якому її дав класицизм (регулярне розпланування міської тканини та міського каркасу) або дають проекти детального розпланування сучасності. Тому при відповіді на це запитання має бути враховано принаймні два аспекти: містобудівний та об'ємно-розпланувальний.

Звичку науковців розглядати містобудівний аспект як аспект суто розпланувальний з огляду на чисельність об'єктів, що мають модернові риси, слід піддати коригуванню: *для пересічного городянина містобудівний аспект архітектури втілений у фасадних композиціях споруд скоріше, ніж у розпланувальній структурі міста*, і тому старі квартали Києва, насичені спорудами у стилістиці модерну, можуть бути віднесені до таких, в яких рядова забудова має модерний окрас (це пам'ятки містобудування). Яскравим підтвердженням цієї тези є, наприклад, забудова вулиці Костьольної. Та й більшість центральних київських вулиць початку XX ст. має значний відсоток об'єктів, виконаних у різних відгалуженнях модерну.

Стосовно іншого аспекту слід наголосити, що об'єктів, в об'ємно-розпланувальній організації (а не у фасадно-декоративній) яких повною мірою відбилися риси модерну, на київських теренах напрочуд небагато: роботи Городецького й Ледоховського. До речі, слідом з Н. Ю. Асєєвою, маємо «констатувати хронологічне відставання, часом певну провінційність проявів стилю, що були

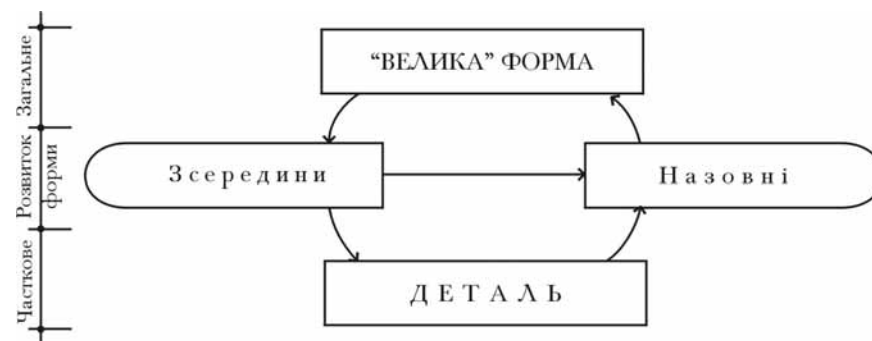


III.II. Взаємодія між модерном, історизмом та еклектикою на зламі XIX–XX ст.

зумовлені низкою історичних причин, що гальмували розвиток культурних процесів в Україні. У той же час ми знаходимо чимало фактів, які свідчать про визнання досягнень українських художників (та архітекторів. — А. Б.) в інших країнах, про значний масштаб обдарування, нерідко недооцінені співвітчизниками» [Асеева 1989, с. 195]. Так, роботи Городецького були знані у Європі, що дозволило архітекторові успішно працювати за кордоном після 1920 р. (Польща, Іран) [Малаков 1999, с. 198–217].

Таким чином, оскільки в містобудівному відношенні обсяг споруд, фасади яких виконано у стилістиці модерну, на київських вулицях є чималим, то з точки зору мистецтва містобудування, з точки зору «художнього образу» міста Київ може бути названий *містом модерну*. Але з точки зору об'ємно-розпланувальної, з точки зору наявності об'єктів, які дійсно відповідають такій категорії, цих об'єктів усього декілька, і вони хоча і мають виключну цінність у забудові міста, загального впливу на усвідомлення Києва як *міста модерну* не дають.

Тому, підсумовуючи, маємо зазначити, що архітектура Києва початку XX ст. розвивалася загальноєвропейським шляхом, наслідуючи моду на модерн, яка склалася у всіх крупних містах Європи і Російської імперії, але зразків вищого гатунку, які являють нам об'єкти європейських центрів модерну (роботи В. Орта, А. Гауді, О. Вагнера, роботи московських архітекторів Ф. О. Шехтеля, П. С. Бойцова, петербурзьких — В. В. Чагіна, В. В. Шене, К. К. Шмідта) Київ позбавлений — за виключенням «Будинку з кімерами» архіт. В. В. Городецького та клініки Качковського архіт. Г. К. Ледоховського. Роль двох головних центрів Росії — Санкт-Петербургу і Москви — у становленні модерну неоднакова. Роль «південної столиці» — Києва — не може бути зіставлена за якістю з двома іншими столицями Росії. Найбільш повно й широко модерн репрезентований у Москві, там склалися відносно малорозвинуті



III.III. Діалектична взаємодія розвитку архітектурної форми модерну в «горизонтальному» та «вертикальному» русі

у Петербурзі й Києві неорюс і раціональний напрям модерну. У Санкт-Петербурзі отримав розповсюдження невідомий у Москві й маловідомий у Києві локальний різновид модерну — північний модерн. Але не у Москві, не у Петербурзі не було такого яскравого явища, як творчість Городецького.

Ми повною мірою маємо погодитись з думкою Є. І. Кириченко, яка запропонувала розділити у понятійному плані категорії *стилізації* та *стилізаторства* в архітектурі кінця XIX — початку XX ст. Якщо *еклектику* слід розглядати як змішання історичних стилів, то *історизм* — як наслідування ним. З цієї точки зору, *стилізаторство* так само прагне до *еклектики*, як *стилізація* є ознакою *модерну* (схема III.II). Славнозвісний прийом розвитку об'єму в модерні «зсередини–назовні», також проголошений Є. І. Кириченко, скоріше може бути відкоригований для Києва у напрямку «вертикальному»: *від деталі до загального (метод дедукції)*, причому деталь слід розуміти як певний знак, символ, як певний «текст», вартий прочитання (наприклад, фасадні композиції «Будинку з кішками» — прибуткового будинку Ф. Ягимовського — на вул. Гоголівський, 23 (архіт. В. А. Безсмертний, 1909 р.); фриз на прибутковому будинку на вул. Лютеранській, 15 (архіт. О. М. Вербицький, худ. А. Козлов, 1908 р.) та ін.) (схема III.III). «Стилізаторство, — зазначає Є. І. Кириченко, — передбачає вірність, навіть буквральність відтворення окремого мотиву й застосування його у структурах, які властиві новому часові. Вірність структурі не входить до числа його завдань. Стилізація звертається до прототипу, прагнучи передусім відтворити цілісність, яка властива йому як організму. Стилізація не уникає, але навіть передбачає деформацію окремих форм з метою акцентування бажаної цілісності» [Кириченко 1977, с. 84]. Таким чином, модерн був величезною стилізацією на тему Нового часу у всьому його розмаїтті: від живопису

Врубеля через архітектурні форми до книжкової віньетки та екслібрису, виконаних у приватній типографії. І архітектурні форми фасадів будинків, які були стилізовані в дусі модерну, не дивлячись на їх невідповідність внутрішній об'ємно-розпланувальній структурі, все одно мають сприйматися як значна художня цілісність, як твір мистецтва.

Модерн був відчайдушною художньою формою архітектури.

І саме з цього ми мусимо зробити ще один висновок: *модерн в архітектурі Києва отинився раціоналістичною альтернативою романтизму*, який існував на київських теренах завдяки особливостям рельєфу і архітектурним формам, що найбільш яскраво виявилися у павільйонах на виставці 1897 р. Модерн на київських вулицях, існувавши протягом майже дванадцяти років (1902–1914 рр.), будучи суміщений у просторі і часі з класицизованими павільйонами Всеросійської виставки 1913 р., застосовуючи цемент, майолику, кристаль в оздобленні фасадів, саме на колії раціоналізму відходив від романтизму стилю неорюс, прагнучи перетворити столицю південної Росії на європейське місто.

Для цього майстрам модерну приходилося вдаватися до запозичень в рамках модерну до стилів, відомих за доби історизму другої половини XIX ст. або регіональних особливостей народної архітектури, — і тоді виникав класицизований модерн (модернізований класицизм), «український архітектурний модерн», раціоналізований модерн (модернізований раціоналізм) і т. ін., що у кожному конкретному випадку визначалося дослідниками стосовно стилістичного окрасу європейської модерно-сецесійної течії. Модерн був тим камертоном, на звучанні якого перевірялася гармонія того або іншого стилю попередньої доби. Це було новим словом київських архітекторів (як і московських, петербурзьких, харківських, одеських). Слід стверджувати, що ті історичні рецепції, які майже припинилися з добою неокласики 1910-х, саме у стику з художньою тенденцією модерну отримали «друге життя». Модерн був тим лакмусовим папірцем, за допомогою якого історичний стиль випробувався на «життєву міцність» та на предмет його відповідності сучасному. Модерн, взявши на себе цю історичну архітектурну місію, виконав її до скону, «відійшовши у вічність» з початком Першої світової війни.

Історизм та неокласика — наслідування і стилізаторство. Вище було встановлено, що модерн у Києві був своєрідною раціоналістичною реакцією на романтизм київського ландшафту та київської архітектури неоросійського напрямку в його граничних декоративних формах. Адже Київ — не лише місто модерну (як ми також з обмовками прагнули довести), але й місто, в якому поряд з модерними тенденціями розвивалися й інші стилістичні уподобання, архітектурна практика застосування яких — на одному щаблі з модерном — становить оригінальність архітектури міста кінця XIX — початку XX ст. Йдеться пере-

довсім про історичні стилі (необароко, неоготика, неоренесанс, мавританські риси архітектурних форм та ін.), неокласику (з 1910-х) і так званий «цегляний стиль київських підрядчиків», використовувані у рядовій забудові поряд з модерном та його раціоналістичними відгалуженнями. У тому або іншому вигляді кожний з цих стилістичних уподобань, особливо неокласицизм, так або інакше використовував ордерну композицію (колони, напівколони, пілястри, інтерпретовані у цеглі вертикальні тяги в облямуваннях вікон) та інші принади класичних архітектурних форм (фронтони, сандрики над вікнами, капітелі тощо).

Справді, розроблений в античному світі *ордер* в архітектурі має якості універсальної формотворчої системи. Можна навіть сказати, що до XX ст. в історії світової архітектури не було іншої формотворчої системи, яка б могла змагатися з ордером за мірою раціональної універсальності. (Здається, на жаль, таку систему не виробило і XX ст.) Ордер спочатку в європейській культурі, а потім і в більш значному регіоні став сприйматися як певний еталон професійної архітектурної мови. Від нього відмовлялися, його перетворювали на чисту декорацію, його спрощували й трансформували, але він нікуди не зникав і увесь час, немов примара, переслідував європейську архітектуру, то відступаючи у тінь, то відроджуючись у новій формотворчій якості (наприклад, в «індустріальному класицизмі» Р. Бофілла 1970–1980-х). Найбільшу увагу (в контексті нашої студії) має посісти ордер у київській неокласичній традиції 1910-х.

Історія неокласики в Росії 1910-х показує, що з найбільшою силою на професіоналів й споживачів неокласика впливає не тоді, коли вона іде назустріч «стерильності нового стилю» (модерну або «протоконструктивізму») й скидає з себе архітектурний декор, а тоді, коли вона залишає на собі не тільки античні, але й придбані за доби Ренесансу й класицизму (й навіть бароко) декоративні шати, не стаючи від цього менш універсальною. Інакше кажучи, *чим більше неокласицизм наслідує класицизму й ампіру, тим більш міцно він впливає і на архітектурну форму міського доквілля, і на виховання смаку городяннина.*

Витоки неокласики в Росії і зокрема у Києві, як це не раз зазначалося, слід шукати в трьох явищах, що відбувалися в історії Росії і носили політичний та ідеологічний характер. Перше — святкування у серпні 1909 р. 200-річчя Полтавської битви (8 серпня 1709 р.) між російським царем Петром I та шведським королем Карлом XII, яка привела до перелому у Північній війні (1700–1721 рр.) на користь Росії¹. Друге — святкування влітку 1912 р. 100-річних роковин Бо-

¹ Як зауважує Г. І. Ревзін, ця ідея відрізняється значною науковою популярністю й життєстійкістю. Першим її висловив 1963 р. А. Л. Пунін (*Пунин А. Л. Неоклассическое направление в архитектуре Петербурга начала XX века // Архитектура: Док. XXI науч. конф. ЛИСИ. — Л., 1963. — С. 49*), останнім 1986 р. — В. М. Полевой (*Полевой В. М. Античность и неоклассика в искусстве XX века*

одінської битви (7 листопада 1812 р.) — генеральної баталії Вітчизняної війни 1812 р., якою було зумовлено поразку Наполеона I у цій війні. Третє — святкування протягом 1913 року 300-річчя Дому Романових, останнє всенародне свято Російської імперії.

З ідеолого-політичного боку ці події підтримували протягом 1910–1917 рр. гасло міцності російського духу, російської зброї, російської держави та правлячої династії Романових, широко висвітлювалися у пресі і певним чином ставали протидією тим по-справжньому катастрофічним подіям, які вели Імперію до краху: вбивство двох міністрів внутрішніх справ (Д. С. Сипягіна 1902 р. та В. К. Плеве 1904 р.), фіаско у російсько-японській війні 1904–1905 рр., «перша російська революція» 1905–1907 рр. та запровадження т. зв. «конституції 17 жовтня» 1905 р., вбивство прем'єр-міністра П. А. Столипіна у вересні 1911 р., початок Першої світової війни (серпень 1914 р.) та ін.

Тому не дивно тому, що саме класицизм мав стати і став тією художньо-образною опорою для створення форм архітектури, які віддзеркалювали хоча б візуально «могутність і непохитність» держави. Таким чином, можемо констатувати, що в ідеолого-політичному відношенні *стилістична боротьба між стилем неоріос як історичним наслідуванням «російським кореням XVI–XVII ст.» й неокласикою як віддзеркаленням «непохитності основ» опинилася на боці останнього*. Всеросійська виставка 1913 р. у Києві це яскраво підтверджує.

«Нам, — пише Г. І. Ревзін, — неокласика здається явищем, яке було породжене культурою 1900–1910-х, й архітектурно оформило це явище. У чисто якісному відношенні неокласика не поступається сучасним їй течіям, лишаючи

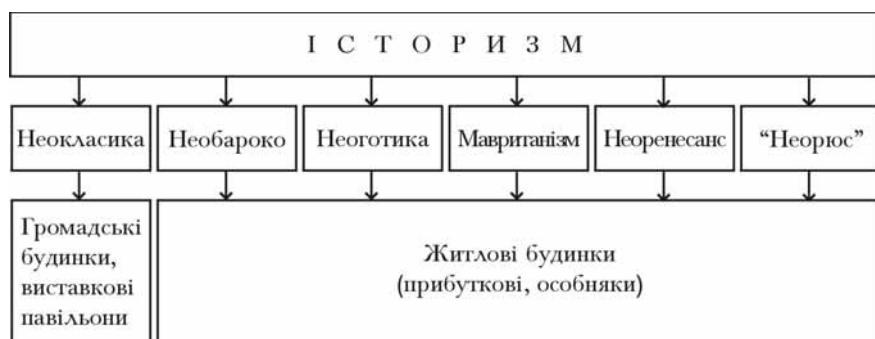
// Проблемы античной культуры. — М., 1986. — С. 81). Г. І. Ревзін мотивує своє ставлення до цього факту наступним чином: «Таке пояснення рельєфно демонструє уявлення про *випадковість неокласики в архітектурній еволюції початку століття* (курсив наш. — А. Б.). Архітектура тут здобуває схожість з календарем пам'ятних дат. Але будь-який ювілей, нехай у поверховому, але явному вигляді, концентрує у собі деякі ідеї культури свого часу. І саме з цими ідеями, на думку дослідників, пов'язаний неокласицизм» [Ревзін 1992, с. 41]. Адаже неокласика — стиль не просто «російський», але це стиль культури Російської імперії 1900–1910-х, тобто стиль національно-романтичний. «Архаїзовані форми російського класицизму якоюсь мірою були віддзеркаленням офіційних патріотичних настроїв», — зазначає Г. Ю. Стернін [Стернін 1988, с. 177]. А це, на думку іншого дослідника — Є. І. Кириченко — «у процесі свого розвитку фатально проходить один і той самі шлях, від захоплення світовою культурою ... до обскурантизму шовінізму: національної обмеженості, замкненої у сфері великодержавних претензій. Досить красномовним, — вважає далі Є. І. Кириченко, — доказом внутрішнього переродження концепції є висловлювання О. Бенуа, який мріяв про перетворення Росії на Третій Рим, про імперське великодержавне мистецтво, яке розвивається під егідою міцного державного режиму» [Кириченко 1982, с. 366].

по собі тисячі рядових пам'яток і декілька справжніх шедеврів» [Ревзін 1992, с. 5]. З художньої точки зору, неокласика 1900–1910-х була реакцією на нову естетику усього сучасного мистецтва, контури якої відбилися в архітектурних формах і живопису модерну.

Але чи буде коректним протиставлення на *художньому рівні* неокласики (як головного відгалуження історизму початку XX ст.) модерну (як раціоналістичної альтернативи романтизму) у контексті архітектури Києва 1900–1910-х?

Неокласика напитувалася романтичними ідеями «непохитності основ» Російської імперії тою самою мірою, якою модерн прагнув подолати романтичні основи київських теренів у геологічному сенсі. Якщо «київська неокласика» була ідеологічним гаслом романтизму, то «київський модерн» був художнім гаслом раціоналізму. Ця точка зору дещо розбігається з іншими, установленими, але саме для Києва такий погляд вважається нами за найбільш об'єктивний. І ось чому.

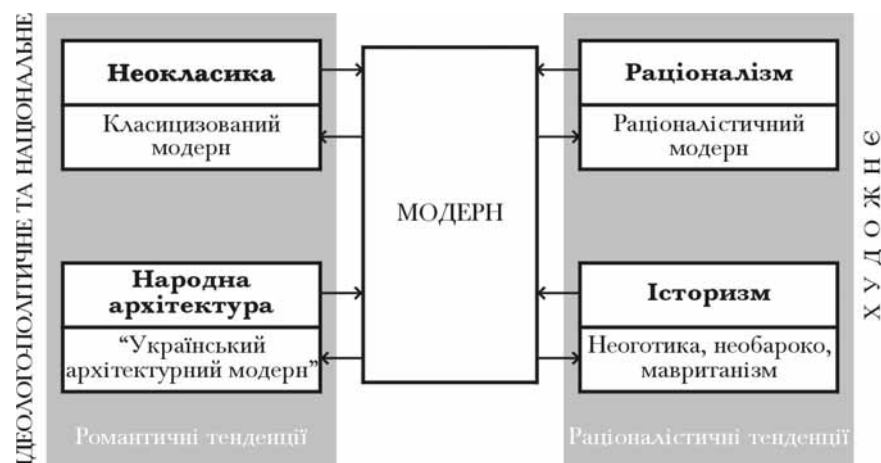
Якщо неокласицизм застосовувався переважно у представницьких спорудах (в тому числі і виставкових, — а це відчайдушна романтика за самим жанром об'єктів), то інші відгалуження історизму (адже неокласика також відноситься до форм історичної стилізації), такі як необароко, неоготика й «мавританський стиль» — були стилістичною ознакою приватних будівель, переважно житлових (малоповерхових особняків й багатоповерхових прибудованих будинків) (*схема III.IV*). Суміш неокласики з іншими нео-стилізаціями також була розповсюджена на теренах Російської імперії, і в Києві, як ми покажемо нижче на деяких прикладах, була чи не найголовнішою тенденцією. На відміну від інших столичних міст — Санкт-Петербургу й Москви, — у Києві неокласика не користувалася особливою шанною серед архітекторів. Київ лишився Києвом, і лише павільйони Всеросійської виставки 1913 р. та деякі репрезентативні споруди були виконані у цьому стилі (гадаємо, до певної міри вимушено). Все інше — суміш стилізацій, що дає право говорити про якусь «*нову архітектурну еkleктику*» 1910-х (*схема III.V*). Тому ми не можемо погодитись з думкою Г. І. Ревзіна, що «у 1910-і рр. неокласика панує, не дивлячись не усю свою обмеженість, і, навпроти, все, що сусидить з нею, є периферією» [Ревзін 1992, с. 37]. Принаймні для Києва ця формула не спрацює. *Неокласицизм у Києві сам був ідеологічною периферією, вимушеною формою «державного існування» архітектури міста*: ані за чисельністю, ані за художньою якістю об'єктів твори «київської неокласики» не можуть стати у порівнянні з аналогічними творами Санкт-Петербургу (роботи І. О. Фоміна, Ф. І. Лідваля, М. Г. Лазарева, А. О. Ільїна, М. С. Лялевича, А. Є. Білогруда, молодих братів Весніних та ін.). Серед київських об'єктів, виконаних у неокласиці, крім павільйонів на Всеросійській виставці 1913 р., слід назвати Київський худож-



III.IV. Залежність застосування історичних стилізацій від типів будівель та споруд в архітектурі Києва зламю XIX–XX ст.

ньо-промисловий і науковий музей государя імператора Миколи Олександровича (1897–1899 рр., архітектори П. С. Бойцов, В. В. Городецький, ск. Е. Саля; нині — Національний художній музей України), будинок Київського відділення Російського технічного товариства по вул. Олесья Гончара, 55-б (1911–1914 рр., інж. О. В. Кобелев; нині — Інститут геологічних наук НАН України), Комерційний інститут на розі бул. Тараса Шевченка та вул. Івана Франка (1911–1915 рр., архітектори О. В. Кобелев, В. А. Обремський; нині — Педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова), інфекційний корпус на 60 ліжок у Кирилівській лікарні у стилістиці неоампіру (1912 р., інж. О. В. Кобелев), будинок Вищих жіночих курсів по вул. Олесья Гончара, 55-а (1914 р., архіт. О. В. Кобелев; нині — МНС), Університетська бібліотека по вул. Володимирській, 62 (1914–1930 рр., архіт. В. О. Осьмак; тепер — Інститут рукопису та філія № 1 НБУ ім. В. І. Вернадського), будинок Земської управи у стилістиці «пізнього ренесансу» (1913–1914 рр., архіт. В. О. Щуко; нині — СБУ), прибутковий будинок Київського добротинного товариства у садибі Сулімівських закладів на Круглоуніверситетській вулиці, 7 (1914–1915 рр., архіт. М. О. Даміловський), а також твори архітектора В. М. Рикова. Перший названий об’єкт — Музей старожитностей — деякою мірою випадає з цього ряду, оскільки він є романтичним відбиттям духу київських теренів кінця XIX ст. і за жанром і за датуванням не підпадає під поняття «неокласика», хоча є неокласичним за формами.

Неокласицизм у творчості архітектора В. М. Рикова (1874–1942) виражений внутрішньою боротьбою між ренесансними симпатіями та прагненням до правдивості архітектурних форм, і тому є скоріше раціоналістичним уподобанням, ніж неокласицистичним. Це найбільш яскраво відбилось у семиповерховому прибутковому будинку Ш. Іссерліса в Музейному провулку, 4 (1909 р.,



III.V. Взаємодія та основа виникнення романтичних і раціоналістичних тенденцій у царині модерну на київських теренах початку XX ст.

ск. Ф. П. Балавенський), де верхні поверхи вирішено гранично раціонально з використанням фактури різних матеріалів. Запровадження скульптурного фризу «Тріумф Фріни» на другому поверсі й декоративних барельєфів на еркерах надає фасаду характер, що близький до творів модерну. Двоїстість стилістичних уподобань Рикова відбилася також на такій споруді, як іподром на вул. Суворова, 9 (1915–1916 рр., ск. Ф. П. Балавенський), у котрому тильовий фасад будинку (де колись розташовувалися трибуни) є виключно конструктивним та раціональним, а головний фасад вирішено у відчайдушно ренесансно-барокових формах. З технологічних нововведень слід згадати, що у процесі будівництва іподрому вперше було застосовано метод бетонування на морозі. Використання форм Ренесансу та бароко відбилось також на вирішенні фасадів лікарні Маріїнської громади сестер-жалібниць Червоного хреста по вул. Саксаганського, 75 (1913 р., ск. Ф. П. Балавенський) та Народної аудиторії Київського товариства сприяння початковій школі по вул. Воровського, 26 (1909 р.). Усі ці обмовки стовно «неокласицизму з бароково-модерним ухилом» дозволяють вважати В. М. Рикова архітектором «київської еkleктики 1900–1910-х» у найкращому розумінні терміну «еклектика».

Цивільний інженер О. В. Кобелев (1860–1942) серед інших київських зодчих виділявся виключним умінням працювати у різних стилях, і тому його неокласичні твори — будинок Вищих жіночих курсів та Київського відділення Російського технічного товариства, а також означений рисами ампіру (і з да-

тою «1912 год» на фронтоні) інфекційний корпус на 60 ліжок у Кирилівській лікарні (1912 р.), павільйони на Всеросійській виставці 1913 р. — найкращі об'єкти неокласики Києва: крім нього у цьому стилі, як опинилося, у Києві ніхто на такому творчому рівні і з таким розмахом не працював. Інші твори Кобелева — Київська контора Державного банку на вул. Інститутській, 9-а (1902–1905 рр., співавт. архіт. О. М. Вербицький, скульптори Е. Саля, Ф. П. Соколов), Селянській поземельний і Дворянський земельний банки на вул. Володимирській, 10 (1910–1911 рр.), Комерційний інститут на розі бул. Тараса Шевченка та вул. Івана Франка (1911–1915 рр., співавт. архіт. В. А. Обремський; нині — Педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова), Шоста чоловіча гімназія на вул. Мельникова, 81-а (1912–1913 рр., співавт. архіт. П. А. Жуков) та Київська казенна палата на Львівській площі, 14 (1913–1914 рр.) — відзначаються чистотою роботи у різних історичних стилізаціях. Неоготична споруда Держбанку, витриманий у «раціоналістичному модерні» будинок Селянського банку, «протоконструктивістські» форми Казенної палати і т. ін. — все це свідчення багатогранності і смаку цього непересічного для Києва архітектора. Стосовно будинку Комерційного інституту О. Н. Ігнатов зазначав: «Головний вхід підкреслений доричним портиком, куполом над центральною частиною споруди і класичними барельєфами. Бічні крила будинку замикаються заovalеними наріжними ризалітами, увінчаними парапетами; монументальна і надзвичайно виразна, ця будівля є найвищим досягненням професора Кобелева» [Нариси 1957, с. 271]. На наш погляд, все ж таки найліпшими неокласичними спорудами О. В. Кобелева є споруди колишніх Вищих жіночих курсів та Київського відділення Російського технічного товариства, які з двох сторін фланкують сквер ім. Чкалова на вул. Олеся Гончара, тим самим створюючи цікавий неокласичний ансамбль.

Спорудження за проектом В. О. Осьмака (1980–1942) будинку Університетської бібліотеки у неокласичному дусі було одним з прикладів класицистичного вирішення головним архітектором Університету св. Володимира задачі створення ансамблевої забудови кварталу від вул. Льва Толстого до бул. Тараса Шевченка зі спорудою Університету по осі теперішнього парку Тараса Шевченка. Цю симетричну композицію було завершено лише у 1930-х, коли за проектом В. О. Осьмака було зведено корпус гуманітарних кафедр Університету (тепер — Наукова бібліотека Національного університету ім. Тараса Шевченка). Можливо, робота Осьмака поряд з роботами Кобелева на вул. Олеся Гончара, будівлею особняка Я. Полякова роботи Ф. А. Троупянського на вул. Михайла Грушевського, 22 та «кварталом Альошина» (вулиці Володимирська, Богдана Хмельницького, Рєпіна, бул. Тараса Шевченка) була одним з небагатьох прикладів містобудівної композиції будинку у міському середовищі Києва початку ХХ ст. Взагалі, розмірковуючи про змістовність, метафорику неокла-

сицизму, слід зауважити, що в ньому яскраво проявляється тема історизму — цитування минулого у розрахунку на певні сучасні на той час ідеолого-політичні асоціації. Як відомо, у тлумачення класицизмом античних архітектурних форм як змістовного зразка вкладалася ідея абсолютизму. Архітектура і мистецтво цього часу орієнтується переважно на імператорський Рим, і в його історії, в його літературі виявляє те, що пов'язано з проблемою обов'язку людини перед державою. Як *«античний одяг» архітектури абсолютизму мав пробуджувати відповідні спогади і вселяти тим самим громадянську добросовісність, так «класицистичний одяг» архітектури неокласицизму мав вкладати у свідомість городян ідеї вічності Дому Романових.*

Одним з найяскравіших постатей в архітектурі Києва на зламі століть є постать академіка архітектури В. М. Ніколаєва (1847–1911), вихованця Академії мистецтв. У творчості цього майстра, автора безлічі київських будівель, на думку М. Б. Кальницького [Головні архітектори 1999, с. 12–13], поєдналися стилістична «всєдність» і переконливість прагматика, що й утруднює однозначну оцінку його архітектурної спадщини. Як практик, Ніколаєв виходив з «раціоналістичних», а тому й реальних можливостей замовника, виконуючи проекти у різних стилістичних напрямках доби історизму. В його творчості ми можемо спостерегти і роботи в ренесансно-палладіанській стилістиці (особняк М. Гальперіна на вул. Михайла Грушевського, 18), і в класицистично-ампірних формах (особняк В. Симиренко на вул. Десятинній, 9), і в неоготиці (будинок М. Фроммета на вул. Тараса Шевченка, 36), і низку храмів, виконаних у псевдовізантійських формах (трапезна палата Києво-Печерської лаври, Стрітенська церква, Олександро-Невська церква) або стилістиці «неорюс» (комплекс Покровського жіночого монастиря з Покровською церквою та Миколаївським собором) тощо. Ретельний огляд архітектурної спадщини цього зодчого у рамках нашої роботи не уявляється можливим: він потребує ретельного дослідження, яке досі не проведено. Можна стверджувати лише одне: В. М. Ніколаєв був одним з тих по-справжньому київських зодчих, які розуміли романтичну побудову міської тканини міста, накладену на унікальний міський ландшафт, і працювали в традиції історичних стилів, іноді еkleктичних (будинок Купецького зібрання, будинок А. Гольденберга на вул. Богдана Хмельницького, 33).

Поруч з особою В. М. Ніколаєва можна поставити особу іншого київського зодчого цієї доби — Г. П. Шлейфера (1855–1913), який так само, як і Ніколаєв, був найбільш популярним зодчим серед заможних замовників і міг з великим смаком працювати у різних історичних стилях: від ренесансно-барокового (будинок Л. Б. Гінзбурга та готель «Континенталь» на вул. Архітектора Городецького; Театр Соловцова) і псевдовізантійського (Народне училище ім. М. Х. Бунге на вул. Липській, 18) до неокласичного (Комерційне училище на вул. Во-

ровського, 24; Хоральна синагога на вул. Шота Руставелі, 13). Позначені пишнотю та різноманітністю декору, споруди Шлейфера є характерним прикладом пошуку стилю київської архітектури наприкінці ХІХ ст., у 1880–1890-х. Як вже зазначалося, на початку ХХ ст. така манера вже «якоюсь мірою дратувала» [Головні архітектори 1999, с. 15]. Г. П. Шлейфер репрезентує ту гілку архітектури Києва, яка повною мірою може бути названа еkleктичною і яка з початком ХХ ст. стала відходити у минуле. Твори Шлейфера — твори доби київської виставки 1897 р.

Досвід дослідження різними авторами архітектурної практики України і зокрема Києва, показав, що суто естетичне прагнення до простоти форм та засобів виразності спостерігається у низці проектів і споруд ще на початку ХІХ ст. У цих роботах наочно видно раціоналізм форм, великі засклені прорізи, відсутність будь-яких прикрас. Подібні стилістичні прагнення Карел Гонзик характеризує як «революційний класицизм» [Гонзик 1967, с. 31], а О. Р. Шмутцлер називає «протомодерном» [Schmutzler 1962, s. 121]. К. Гонзик, зокрема, зазначає: «Відкритий й незамаскований поклик до доцільності, а також до використання сучасних конструкцій і сучасної технології — ось гасло нової форми мислення. Цей рух ми умовно називаємо раціоналізмом» [Гонзик 1967, с. 44–45]. В. Є. Ясієвич запропонував виокремити в рамках раціоналізму два явища: *інженерний раціоналізм* та *архітектурний раціоналізм*.

Інженерний раціоналізм, на думку науковця, проявився при створенні мостів, веж, промислових будівель, фунікулерів та інших споруд, в яких форма мала утилітарний, технічний характер й була обумовлена матеріалом і конструкцією. Архітектурний раціоналізм був результатом опосередкованого ставлення до форми як вираження естетичних настанов «чистої краси» лінії та об'єму, позбавлених декору. Дослідник запропонував розглядати твори раціоналізму в Україні як предтечу конструктивізму, або як протоконструктивізм [Ясієвич 1988, с. 162, 175–176; Ясієвич 1975, с. 35–36].

Так, спорудження фунікулеру у Києві (інженери М. К. П'ятницький, О. О. Баришніков, 1904 р.; тепер — імені А. Іванова) було сприйняте громадськістю міста як щось зовсім нове не лише у технічному, але й в естетичному плані. Легкий, ажурний павільйон розташований на ребрі київського схилу до Дніпра, немов би символізує нове ХХ століття.

Застосування нових конструкцій і матеріалів, їх правдивий вираз найбільш повно відбувався у промисловій архітектурі, а також й у цивільній. Якщо наприкінці ХІХ ст. тут було характерним застосування історичних стилів (історизму), то у 1910-х почали формуватися нові раціоналістичні тенденції. Київ не стояв осторонь цих тенденцій.

У творчості, скажімо, П. Ф. Альошина це проявилось у теоретичних вис-

ловлюваннях, у науковому підході до проектування шкільних будинків й у розробці функціональних рішень. Скажімо, типові проекти міських шкіл (1909 р.), конкурсні проекти училищ у Києві (1903 р.), Казані (1906 р.), гімназій у Катеринодарі (1903 р.), Катеринбурзі (1909 р.) просякнуті духом раціоналізму у розпланувальних рішеннях, але стилістично вони є майстерно еkleктичними. Більш повно риси раціоналізму виявилися лише у варіанті проекту Першої жіночої (Ольгінської) гімназії на розі вул. Володимирської та Богдана Хмельницького, 15/55 (1909 р.; тепер — Центральний науково-природознавчий музей НАН України) та шестиповерховому прибутковому будинку Ф. О. Альошина на вул. Академіка Богомольця, 5 (1914 р.). У проекті житлового будинку раціонально вирішено план з економічними квартирами, гранично скупими засобами побудовано головний фасад. Аскетичну площину лише до певної міри оживлюють ритми напівкруглих балконів, вхід з овальним вікном та аттиковий поверх (мезонін). Риси мавританізму у поєднанні з архітектурою середньовічних замків виявилися у проекті особняка лікаря В. В. Ковалевського на розі вулиць Левашовської та Єлизаветинської (1911–1912 рр.). П. Ф. Альошин був у числі тих майстрів, які могли вдало працювати у різній історичній стилістиці: від неорароко (прибутковий будинок Ф. О. Альошина на вул. Володимирській, 19 (1914 р.), модернізованого класицизму (прибуткові будинки на вул. Академіка Богомольця, 5; на вул. Олеса Гончара, 74, 1910–1911 рр. і, особливо, Педагогічний музей) до т. зв. «українського архітектурного модерну» (комплекс споруд селекційної станції у Миронівці, 1922–1923 рр.) й конструктивізму (житловий будинок кооперативу «Радянській лікар» на вул. Великій Житомирській, 17, 1927–1930 рр.). Але на відміну від Ніколаєва або Шлейфера Альошин прагнув певної чистоти, навіть беорнаментальності архітектурного рішення і «доречного» використання елементів декору. За значним рахунком, Альошин не може бути названий архітектором еkleктичного напрямку, це майстер раціонального складу архітектурного мислення і ставлення до роботи будівельного матеріалу.

Боротьбу раціоналістичних і класицистичних поглядів 1900–1910-х підсумувала дискусія на сторінках «Архітектурно-художественного еженедельника». Архітектор О. Р. Мунц у статтях під назвою «Парфенон или Св. София?», полемізуючи з О. М. Бенуа й анонімним автором «Я. Г.» (архіт. Я. Г. Гевірц?), виступив проти «неокласицизму» на захист принципів раціоналізму в архітектурі: «Де ж той шлях, — писав О. Р. Мунц, — яким варто рухатися далі? Чи класика, чиста, абстрактна, застосована як школа, підкаже нам його? Ні. Цього ми позитивно зрікаємось. В основу архітектури має бути покладений принцип доцільності будівництва, принцип св. Софії. При цьому на досягнення сучасної техніки не можна дивитись як на виключно допоміжні засоби, які лежать поза

областю художньої творчості. Але захоплюватися ними одними було б також невірно — досвід “модерну” показав нам, що конструктивність, доведена до чепурності тут же вигаданими виразними формами, дає мало задоволення. Традиції багатовікових форм вкрай необхідні в архітектурі, і дивний загальнолюдський “лад” Парфенону не скоро ще втратить свою зворушливість. Коли ж, рано чи пізно, будуть знайдені його варіації, які відповідають сучасному життю, тоді й відбудеться істинне відродження класики» [Мунц 1916, с. 76, 78]. Під «принципом св. Софії» автор розумів конструктивно-виразні форми, що були властиві добі середньовіччя та готики.

Як зазначав В. Є. Ясієвич, раціоналістичний напрям вніс в архітектуру низку новаторських досягнень, важливих для наступного розвитку архітектури України: раціоналізм довів на практиці вірність теорії «раціонального зодчества», зокрема — можливість створення нових форм на основі функції та конструкції. Було розвинуто принцип функціонального зонування території та будинків, використано можливості залізобетонного каркасу для вільного плану. Раціоналісти відмовилися від карнизу, вперше застосували плоскі дахи й скляні стіни, використали досягнення науки у розробці типології будівель. Відмовившись від орнаменту, вони вперше намагалися вирішувати просторові задачі суто архітектурно-конструктивними засобами на основі функціонального методу [Ясієвич 1988, с. 166]. Але поряд з досягненнями у раціоналістичному напрямку розвитку архітектури слід визначити й певні протиріччя. Наприклад, раціоналізму притаманний естетичний формалізм, протиріччя між формою і конструкцією, зокрема: невідповідність матеріалу та архітектурної форми, нарочитість й схематизм фасадів, які не завжди відповідають об’ємно-розпланувальному рішенням, надмірно великі вікна-вітражі й надмірно вузькі вікна-щелини, які порушували освітленість приміщень.

Ми вважаємо, що найбільш масовим у рамках саме раціоналістичного, себто позбавленого якихось конкретних стилістичних уподобань з минулого, був т. зв. «цегляний стиль кийських підрядчиків», який брав з історизму стилізовані форми попередніх стилів й інтерпретував їх на свій кшталт. Саме цей «стилістичний» напрям, продиктований технологією зведення споруд без тинькування, слід визнати переважаючим за кількістю усі інші стилістичні напрями.

Свого часу дискусія про природу «цегляного стилю» розгорнулася на сторінках кийського часопису «Архітектура України» [Брайчевський 1991; Скібіцька, Кальницький 1992]. Було досить слушно запропоновано вважати «цегляний стиль» елементом архітектурного мийського фольклору, властивого саме Києву, такого, що був своєрідною масовою інтерпретацією уявлення киян про мийське житло, яке перетворювалося на зламі XIX–XX ст. з одно-двоповерхових особняків на багатоповерхові прибуткові будинки. З другого боку, «цег-



III.VI. Причини виникнення «цегляного стилю кийський підрядчиків»

ляний стиль» вважали породженням будівельного буму, зумовленим необхідністю задовольняти смаки пересічного городянина швидко і якісно, без розробки коштовних індивідуальних проектів: це небагато хто міг собі дозволити. Нам здається, тут нема протиріччя — з двох сторін: культурно-історичної та будівельно-прагматичної явище «цегляного стилю кийських підрядчиків» може бути обґрунтоване найточніше (схема III.VI).

Дослідниками вже було звернено увагу на те, що на початку XX ст. значно збільшилося застосування у мийському будівництві металу, залізобетону, скла, з’явилися також створені на основі цементу каменеподібні тинькування. Поліпшення технічного рівня благоустрою, санітарно-технічного обладнання, застосування центрального опалення й електропостачання піднімають кийське будівництво зламу XIX–XX ст. на якісно новий щабель. Києву, одному з перших губернських міст Імперії, було дозволено навіть у центрі міста зводити будинки без зовнішнього тинькування стін, завдяки чому й починають широко застосовувати як зовнішній оздоблювальний матеріал кийську цеглу. Як зазначалося, саме використання з цієї метою цегли з чудових кийських глин надавало місту золотаво-охристого колориту, що до певної міри сприяло відродженню та подальшому розвитку колористичної традиції зведення монументальних споруд ще за доби Кийської Русі (які зводилися з плінфи і каміння, тинькованого зовні рожевим цем’яночним розчином). В архітектурі Києва зламу століть такий прийом мурування стін (opus mixtum), ясна річ, не мав застосування, але у деяких будинках помітними є його декоративний відгомін. Так, деякі приклади розвитку традицій зведення мурованих споруд у сиву давнину бачимо в архітектурних формах чотирикласного Мийського училища ім. М. І. Терещенка на вул. Ярославів Вал, 40 (1905–1907 рр., архіт. П. І. Голландський, кресленики виконані з використанням проекту П. Ф. Альошина; тепер — головний корпус Кийського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого).

Особливого колориту надавала місту т. зв. «зовнішня реклама», яка опанувала фасади будинків на центральних вулиць до такої міри, що навіть за доповіддю Є. Є. Баумгартена та А. О. Ільїна «Вандалізм реклами» на ІV з'їзді російських зодчих 1911 р. [Баумгартен, Ильин 1911] було прийнято таку постанову: «Визнати, що вулична реклама у теперішній час не піддається у переважній більшості випадків жодному естетичному врегулюванню (а лише політичній цензурі), у небагатьох випадках (і то лише у Петербурзі) регулюється надто слабкою мірою, і що такий стан речей, завдаючи ошатності багатьох ліпших частин столиць величезну шкоду, у подальшому спотворить зовсім вигляд вулиць у великих містах» (Зодчий, 1911, № 4, с. 30). Дійсно, якщо звернути увагу на чисельність рекламних написів, виконаних у найрізноманітніших гарнітурах шрифтів, різної величини й навіть кольору, що розташовані на чолових фасадах, брендмауерних стінах, у вигляді картушів і т. ін. на вулицях Києва зламу ХІХ–ХХ ст., складається враження, що головним на цих вулицях була не архітектурна форма, а текстова інформація про те, яким функціональним чином цю форму використовують її володарі.

Поряд з рекламними текстами важливу рекламну роль здобували зокрема вітрини. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. будинки, розраховані на розташування в них магазинів, будувалися з величезними вікнами, що майже витісняли на першому поверсі стіну. Сусідство низки подібних будинків створювало цілий фронт скла, що яскраво блищало на сонці. Власне, таке вирішення перших поверхів споруд на центральних вулицях Києва (Хрещатик, Володимирська, Ярославів Вал та ін.) для пересічного городянина чи не повністю анігілювало «решту» архітектурної форми, і вже було не так важливо, в якій саме стилістиці цей будинок створено. Це було ознакою зародження нової естетики міста: «рукодільність» кладки й тинькування поступалася місцем техніцизму скляного прокату, надійна масивність стіни замінялася на примару скляної перепони. Ознаками прогресу стають великі скляні поверхні, великі прогони металевих ферм і арок (що входили у міське середовище оголеними перекриттями пасажів й вокзалів, конструкціями мостів, скляними ліхтарями на дахах тощо), а також стовпи телеграфу й електромережі, колії конки і траваю. Все це поза стилістичних особливостей вносило новий раціоналістичний окрас на київські вулиці, часто-густо без особливої розбірливості у деталях. Яскравим прикладом такого малорозбірливого підходу до формування вигляду київських вулиць на самому зламі століть — 1899–1901 рр. — опинився будинок колишнього ресторану «Лейпциг» (архіт. К. Ф. Шиман) на розі вулиць Володимирська та Ярославів Вал, 39/24, виконаний у майже кондитерських формах необароко, змішаного з гастрономічним неоренесансом.

Серед інших історичних стилізацій київської архітектури кінця ХІХ — по-

чатку ХХ ст. слід виокремити об'єкти, авторами яких були одеські архітектори Ф. А. Троупянський (1874–1949) та А. Б. Мінкус (1870–1948). Цікаве явище необарокової стилізації — особняк Я. Полякова (потім — Попової) на вул. Михайла Грушевського, 22 (1914 р.), неокласичної стилізації — павільйон пароплавства на Всеросійській виставці 1913 р. роботи Троупянського.

Особняк Я. Полякова, що фланкує перспективу плацу перед Маріїнським палацом у кол. Царському саду, витриманий у тих самих формах, що й палац, зведений за проектом Ф.-Б. Растреллі у 1742–1757 рр. Цю споруду слід вважати за *один з перших прикладів врахування архітектором зламу ХІХ–ХХ ст. історичного контексту київського середовища*: в ній майстерно, майже невідомо відбиті ті саме декоративні й композиційні риси, що характеризують твір Растреллі. Але це стосується лише чолового фасаду, що виходить на площу перед будинком Верховної Ради України та вулицю Михайла Грушевського (кол. Олександрівська): розпланувальна структура відповідає тим вимогам, які висував перед зодчим замовник.

Оригінальний раціоналістичний підхід до розробки неокласичних мотивів являє собою славнозвісний «київський хмарочос» — будинок Гінзбурга на Інститутській вул., 13 (1908–1909 рр.), спроектований Ф. А. Троупянським та А. Б. Мінкусом, про який у петербурзькому журналі писали, що таких «і в столиці не було» [Лукомский 1913б, с. 77]. В цьому об'єкті, можливо, єдиному на той час у Києві, ще до святкування ювілею Полтавської битви (1909 р.) класицистичні мотиви архітектурних форм, трохи офаблені модерними мотивами, відзначають загальне прагнення заможного київського купецтва у такий спосіб вбудуватись у «будівельний бум», аби посісти оригінальним проектом значне місце в архітектурно-розпланувальній тканині Києва¹. Те саме слід сказати і про два прибуткові будинки, спроектовані Троупянським на вул. Саксаганського, 34 та 36 (1914 р.), та житловий будинок на вул. Костьольній, 3 (1913–1914 рр.). Зведені під час певного загасання модерних тенденцій в архітектурі

¹ Але цей факт — свідчення поступового зростання урбаністичних рис забудови Києва, який, поряд з тим, особливо на околицях, зберігав чимало рис містечкової, подекуди навіть сільської архітектури. В. В. Чепелик зазначав, що на початку ХХ ст. на київських околицях зустрічалися хати, криті соломомою, з побіленими стінами і невеликими віконцями. «Щоправда, це вже не були класичні дво- або трикамерні житла, вони мали, як правило, розпланування містечкового типу, але зовнішній їх вигляд ще був традиційно народним у своїй основі. Такі хати розташовувалися на садибах в оточенні господарських будівель, садів та городів... Дерев'яні стіни цих будинків, найчастіше потиньковані і побілені, особливо на головних фасадах, мали наличники вікон, іноді розмальовані віконця» [Етнографія 1986, с. 129]. Адаже аналіз стану і розвитку містечкової архітектури київських околиць виходить за рамки нашої студії.

Києва, ці об'єкти поєднують в архітектурних формах декору неокласику з модерном, і тому їх стилістику можна визначити як відгалуження історичних стилізацій не з XIX ст., а вже з початку XX ст. — як *класицизований модерн* або *модернізований класицизм* (приклад — прибутковий будинок на розі вулиць Сакаганського та Паньківської, 68/21, 1911 р., архіт. В. М. Риков). Власне кажучи, будь-яка варіація з використанням стилістики модерну («раціоналістичної», як це явище називають інші дослідники) у формах неокласики протягом 1900–1910-х може бути розцінена як *змішання двох стилістик для досягнення однієї мети: поєднати ідеологічно дозволену неокласику з художньою вишуканістю модерну. Себто всередині одного стилю визрівав інший, який перетворював неокласику на сучасність*. Можливо, саме про це розмірковував Оскар Мунц, коли писав статтю «Парфенон или Св. София?»

Окрім щільності забудови, взаємозв'язок старого (XIX ст.) й нового (початок XX ст.) багато в чому визначався тектонічними принципами побудови споруд. Саме нова тектоніка дозволяла багатоповерховим прибутковим будинкам композиційно ув'язуватися зі спадщиною класицизму XIX ст. Ордерна класична архітектура з логічною суворістю визначала кінцеві розміри споруди: цокольний, основний поверх (або два поверхи), вінчання. Багатоповерховий будинок немов би виправдовує свої розміри тим, що він живе й виростає за іншими тектонічними принципами. Це немов би скеля з невеличкими балкончиками й еркерами, або ж якийсь самозростаючий моноліт, на який не розповсюджуються принципи ордерної тектоніки. Поряд з ним особняк існує, немов кущ поряд з деревом, — два об'єкти з різними, хоча й спорідненими законами росту. Як зазначав О. С. Щенков, «прибутковий будинок не міг узяти на себе роль глави забудови через свій повною мірою рядовий функціональний зміст і, водночас, досить тривіальний зовнішній вигляд. Хоча у формальному плані нові будинки й прагнули очолити забудову. Не випадково стають розповсюдженими увінчуючі фасад башточки, які посідають важливі точки у панорамах вулиць» [Беккер, Щенков 1986, с. 60]. До того ж, у період прибуткового будівництва різко змінюється характер внутрішньоквартальних, дворових просторів та їх взаємовідношення з вулицею. З ізолюваної ділянки, яка належить окремій родині, двір перетворюється на суспільний простір, який поєднує з вулицею низку під'їздів. Цей «суспільний простір», однак, є нижчим за класом, ніж вулиця, і вхід з двору — ознака більш дешевого житла [Беккер, Щенков 1986, с. 60; Скібіцька 1995; Сімакова 1996].

Зробивши огляд різних немодерних тенденцій в архітектурі Києва кінця XIX — початку XX ст., спробуємо визначитись зі співвідношенням між *романтизмом* і *модерном*, з одного боку, і *історизмом* і *неокласикою*, з іншого.

Романтичні тенденції, що правили за головне з кінця XIX ст. і відбилися

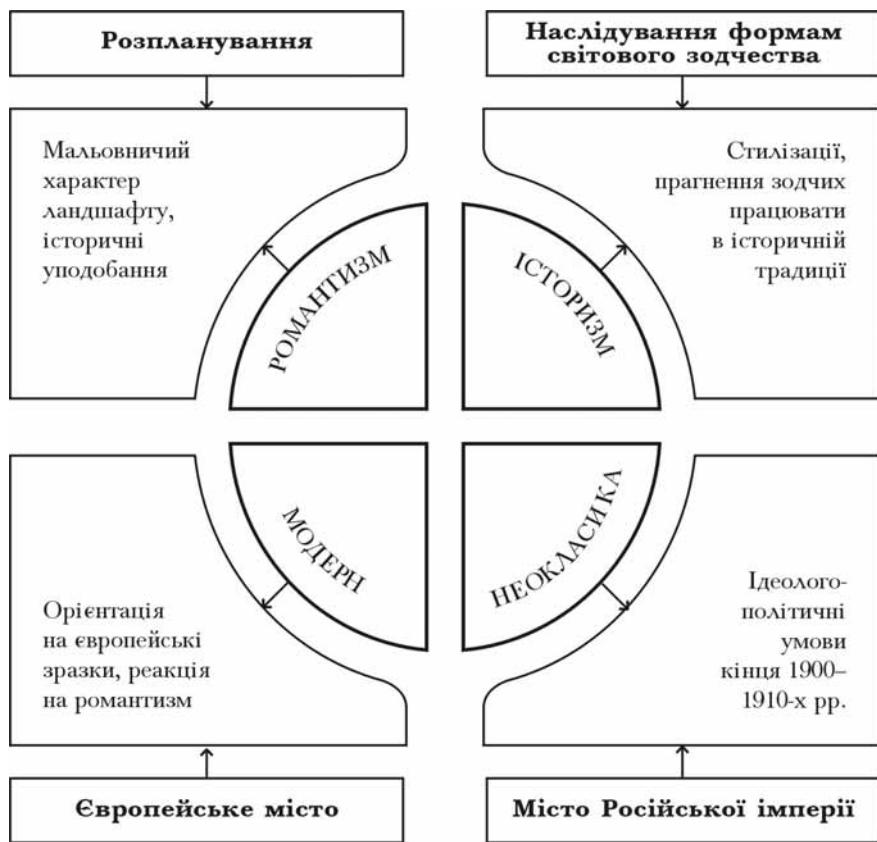
як у павільйонах київської виставки 1897 р., так і у творах Г. П. Шлейфера, В. М. Ніколаєва, О. С. Кривошеєва, М. М. Казанського та ін., — були наслідком історичного прочитання зодчими історичних уподобань, пов'язаних як з традицією усього XIX ст. (і навіть раніше, як в проєкті Міського училища роботи П. І. Голландського), так і з мальовничим характером київських ландшафтів¹.

Модерн став немов би раціоналістичною реакцією на цей романтичний дух, що було зумовлено, по-перше, розвитком європейського мистецтва, його відходу від академічного напрямку, по-друге, прагненням «не відставати від Європи» і намаганням перетворити Київ початку XX ст. на європейське місто. Цьому сприяла творчість як М. О. Врубеля, так і непересічні особистості В. В. Городецького, Г. К. Ледоховського, Е. П. Брадтмана, В. А. Безсмертного та ін.

Історизм початку XIX ст. був як логічним продовженням романтичних тенденцій на київських теренах, так і прагненням зодчих працювати у різних історичних стилізаціях, залишаючись унікальними. Так виникли різні архітектурні твори у стилістиці відомих попередніх історичних стилів (бароко, готика, мавританські риси), створені провідними київськими митцями.

Неокласика 1900–1910-х, будучи природною реакцією зодчих на політичні й ідеологічні події, що відбивалися у Російській імперії, за невеликою кількістю об'єктів також може бути віднесена до історизму — з тією лише обмовкою, що ця гілка історизму була підхоплена не з давньої історії зодчества, а з самої загальноросійської традиції 1900-х, тому неокласика у Києві має багато спільного з романтичними й навіть модерними тенденціями у розробці архітектурної форми фасадів (*схема III.VII*).

¹ Не слід забувати, що розповсюджений національно-романтичний рух у російській архітектурі XIX — початку XX ст., підтриманий і пестуваний петербурзькою Академією мистецтв, був специфічно історико-художнім явищем, що виникло у силу складених в Росії соціально-економічних умов і здобув такого розмаху, якого не знали аналогічні течії в архітектурі європейських країн. Як показав В. Г. Лісовський, рух за національний стиль пройшов низку етапів — від «художньої археології» початку XIX ст. через візантійський та російський «стилі» середини та другої половини XIX ст. до неоросійського стилю та «північного модерну» початку XX ст. «Цей рух, який мав чимало точок стику з такими суспільно-політичними й філософськими доктринами, як слов'янофільство та народництво, генетично слід вважати близьким до реалізму; у практиці ж «національно-романтичного» напрямку рішуче виявилися раціоналістичні тенденції. Сполучення останніх з постановкою образних, ідейних задач, аналогічних тим, які розв'язувалися реалістичним мистецтвом, і становить найсуттєвішу відміну «національного стилю» від інших сучасних з ним архітектурних напрямів» [Лісовський 1986, с. 43–44]. Як показав В. В. Чепелик, національно-романтичні тенденції виявилися в архітектурі Києві та інших міст Південної Росії у явищі, яке шановний дослідник найменував «українським архітектурним модерном» [Чепелик 1976, Чепелик 1997, Етнографія 1986, Чепелик 2000].



II.VII. Взаємодія між романтизмом і модерном, історизмом і неокласикою на київських теренах початку ХХ ст.

Адже головне, що слід стверджувати, усі ці напрями, співіснуючи на незначному хронологічному відрізку (1890–1910-і), базувалися на раціоналістичному ґрунті, що був продиктований як розвитком будівельної бази, так і досить чітким відокремленням між промислово-інженерним та громадським будівництвом (за Ясієвичем — «інженерний раціоналізм» та «архітектурний раціоналізм»). В останньому значне за кількістю (і якістю) місце посідає т. зв. «цегляний стиль київський підрядчиків», який створив те саме архітектурне тло центральних вулиць Києва, на якому ми можемо виокремлювати споруди, виконані за оригінальними проектами та в різних історичних стилізаціях або



III.VIII. «Етюра» розвитку рис доцільності співвідношення функції, форми і конструкції в архітектурі Києва 1890–1910-х

у модерні та його розгалуженнях. Архітектура Києва зламу ХІХ–ХХ століть є результатом діяльності як киян — вихованців Академії мистецтв і Петербурзького інституту цивільних інженерів, так і архітекторів з інших міст України та Росії. Це було закономірним явищем у тодішній Росії.

Слід зазначити, що ідея доцільності, з якою на початку ХХ ст. усе частіше пов'язували нові стилістичні пошуки, не була визначальною у період становлення київського модерну. Однак, по мірі розповсюдження стилю прийом «декорування функції» за допомогою різних стилів, характерний для еkleктики останньої чверті ХІХ ст. й спочатку взятий на озброєння і модерном, і іншими стилістичними уподобаннями, поступово поступався місцем переважанню функції, а згодом і — конструкції над формою, віддаючи перевагу раціоналістичним силам, які через менш ніж десятиліття приведуть до появи конструктивізму (схема III.VIII).

Вище ми показали, що модерн став у Києві першим стилем, програмно орієнтованим на смаки т. зв. «третього стану» — буржуазії та інтелігенції, але його часто прості або надто складні, іноді уподібнені природним організмам архітектурні об'єми, «текучі» скульптурні форми, особлива кольорова гама, любов до натуральних матеріалів (метал, скло, залізобетон), своєрідність моди в одязі, тканинах, поліграфії, зачісках існували немов би у двох «редакціях» — відповідали не тільки рафінованому смаку небагатьох інтелектуалів, але й пристрастям масового користувача. Залежність від смаку широких верств населення зі свого боку також сприяла об'ємно-просторовому консерватизму київських будівель й затвердженню провідної ролі декору в їх зовнішньому вигляді, виконаних в інших історичних стилізаціях. Як в модерні для пе-

ресічного замовника найбільш упізнаваними ознаками модерну були «знакові» елементи композиції (фігурні аттики, тумби, напівкруглі вікна, прорізи у вигляді замкової шпари, металеві кронштейни під карнизом своєрідної форми «удару батога» тощо) й декоративні деталі (рельєфні жіночі маскарони, рослина орнаментика фризів і дверних філюнок, криволінійні віконні рами), так в інших історичних стилізаціях пересічний замовник орієнтувався на традиційну житлову забудову Києва останньої чверті XIX ст. з її звичайними, навіть містечковими («купецькими») ознаками. Лише унікальні проекти, що були замовлені іменитим київським зодчим, несли відбиток оригінальності й неповторності.

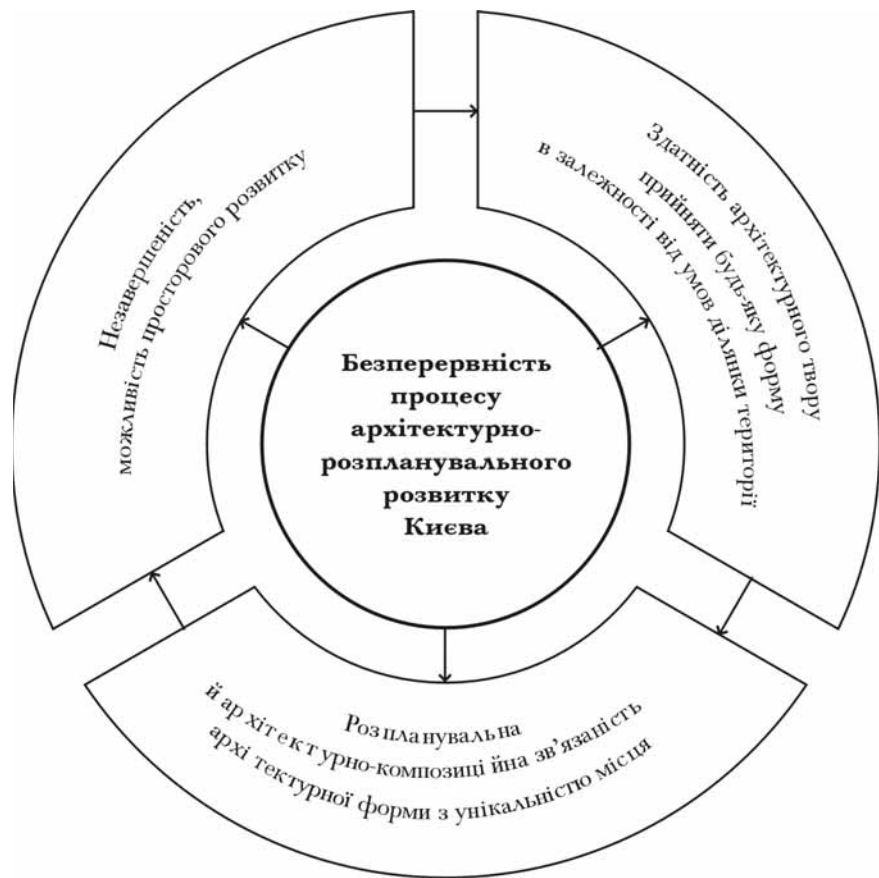
Один з останніх передреволюційних дослідників архітектури Києва, мистецтвознавець К. В. Шероцький, 1917 року у путівнику «Київ» писав про «будинки у сучасному типі будівництва найостаннішого часу» на Хрещатику: «завдяки застосуванню заліза й бетону ця архітектура вільно перекидає великі простори, даючи багато місця вікнам, світлу; дерево тут майже не застосовується; архітектура ця показує прагнення до простоти, можливо, навіть на шкоду красі: великі напівтемні низькі приміщення попередніх будинків не можуть бути порівняні з цим новим будівництвом у душі Ново-Людовика XVI, з його світлом та веселістю, простими білими полями або рожевим й сірим тинькуванням; прикраси їх не зв'язані органічно з деревом будинку, як у класичній архітектурі: вони вільні й необов'язкові, й більшою мірою лінійні: колони, лізени, пілястри, підпори, кронштейни — усі ці старі форми тут імітують столярні й слюсарні роботи. Архітектура ця позбавлена затишку й викликана тим міркуванням, що сучасна людина проводила життя поза домом й їй нема чого вносити особистісний творчий елемент у свою обстановку; від неї віє тому фабричним холодом, чого не можна сказати про барокові тони Лаври або Софійського собору з їх відбитком особистого смаку, з їх цікавою зовнішньою фізіономією або ж про квартири другої половини минулого століття (тобто XIX ст. — А. Б.) з їх складами усякого “застарілого романтичного мотлоху”, тим не менше неприємний холод, який віє од нових породжень капіталізму, опинився заразливим для Києва і, якщо вже ця мода пішла, лишається побажати, щоб у Києві вона зверталася не до декоративних деталей початку XIX ст., а до більш ранніх форм місцевого будівництва у стилі бароко, дуже вдале застосування якого робили пп. Альошин (будинок на Софійській площі), Лукомський (проект художньої школи друкарської справи), Щуко (проект київського вокзалу)» [Шероцький 1917, с. 335–336]. Ось таким уявляли собі Київ зламу століть непересічні мислячі кияни, бачити ж вони його хотіли необароковим (споруда П. Ф. Альошина, проекти Г. К. Лукомського та В. О. Щуко), тобто, виходячи з того невловимого духу місця, перевага віддавалася історичним традиціям гетьманської доби, мазепинського бароко та монументальних

соборів. К. В. Шероцький не був єдиним у такій архітектурознавчій оцінці: аналогічні думки висловлював протягом 1910-х і Г. К. Лукомський [Лукомский 1911а; 1911б; 1912; 1913а; 1913б]. Але це було за мирного часу, до Першої світової війни та доби революційних змагань 1918–1919 рр.

Таким чином, *історизм і неокласика* (як один з його елементів) пройшли шлях від *наслідування матеріальним формам минулого й наслідування ідеолого-політичними формам сучасного (стилізаторство)*. Ми вже підкреслювали, що зведення будь-якого нового будинку є актом містобудівної реконструкції міста. Такі «реконструктивні» роботи посилювали властиву місту історичну перспективу, історичну багат шаровість забудови. *Якщо наприкінці XIX — на початку XX ст. у Києві створюються неоготичні, псевдовізантійські, неоренесансні, необарокові, неомавританські, неокласичні будівлі, — вони сфривмаються як нові, сучасні.* Як декорації у стилістиці тієї або іншої епохи вони не справляють, щоправда, сильного враження; їхні «сусіди», зведені в іншому стилі, руйнують достовірність картини, властиві XIX–XX ст. технологічні й будівельні новації накладають відбиток на вигляд споруд. *Така забудова є «хронологічно пласкою», у той час як справжні будинки минулого надають їй історичної глибини.* У Києві таких «справжніх» споруд не багато.

Отже, головною особливістю архітектурних форм центральних районів Києва зламу століть, заснованої на цікавих особливостях київського рельєфу та ландшафту — в її відмінності від архітектури Санкт-Петербургу або Москви, центральні райони яких мали площинний рельєф, — зламу століть була широка палітра і містобудівних, і власне архітектурно-стилістичних можливостей і прийомів, з яких кожний мав право на життя. З одного боку, це самоусвідомлення Києва як європейського міста (модерн), як унікального за розплануванням міста (романтизм), з іншого боку, — прагнення залишатися містом Російської імперії (неокласика) й наслідування історії світового зодчества (історизм). Раціоналізм в архітектурі Києва зламу століть був продиктований розвитком будівельної техніки, обладнання та знову ж таки прагненням не відставати від світових зразків у галузі інженерії та швидкості методів виконання будівельних робіт.

В архітектурно-містобудівній діяльності кінця XIX — початку XX ст. було на практиці (тобто самим життям) вироблено систему проектних засобів і прийомів формування міського середовища, які забезпечували *цілісність нескінченного процесу розвитку Києва* й надавали міській забудові такі форми, як 1) незавершеність, можливість просторового розвитку, відкритість архітектурної форми для безперервних змін міського довкілля; 2) здатність архітектурного твору прийняти будь-яку форму у залежності від особливостей конкретної ділянки; 3) органічна розпланувально-архітектурна й композиційна



III.IX. Модель безперервності процесу архітектурно-розпланувального розвитку Києва на київських теренах початку XX ст.

зв'язаність архітектурної форми з унікальністю конкретного місця (схема III.IX). Усе це дозволяє працювати з історичним міським середовищем на новому етапі, в інший час — нині.

Світоглядні орієнтації у реконструкції київської забудови кінця XIX — початку XX століття на сучасному етапі. Підходячи до завершення нашої студії, слід зупинитися на такому світоглядно витонченому й ідеологічно суперечливому питанні, як реконструкція та збереження київської забудови зламу XIX–XX ст., яке останнім часом набуло майже хворобливого характеру. Адже

саме фонд забудови цієї доби є головною масою забудови центральних вулиць Києва, у порівнянні з якою будівлі інших епох, навіть середини XIX ст., становлять мізерну кількість і є безперечною цінністю: охорона об'єктів, зведених до першої половини XIX ст., не викликає сумніву.

Дійсно, одна з найважливіших світоглядних проблем практики міського розвитку на теперішньому етапі пов'язана з подоланням протиріч між цілями охорони історичної спадщини й задачами реконструкції та модернізації історичного центру Києва. Життя у зонах історичної забудови багато в чому визначається гостротою протиставлення між охоронним рухом у суспільстві та складеною містобудівною практикою, традиційно (споконвічно!) орієнтованою на зведення нових будівель. Так завжди було в історії людства, так є нині. Переорієнтація українського містобудування на вирішення задач реконструкції історичної забудови досі забезпечується минулою системою професійних прийомів — в основному, знесення й найпростіша модернізація застарілого будівельного фонду, зведення нових об'єктів у границях історичної зони. Що таке історична зона? Безпосередньо зі встановленням меж територій, які оточують пам'ятники, пов'язано створення зон охорони історичних об'єктів, зон врегулювання забудови. Однак ці зони, хоча й характеризують місце пам'ятки та її найближчого оточення, багато в чому є формальними, такими, що забезпечують дотримання Закону України «Про охорону культурної спадщини» (Прийнятий Верховною Радою України 8.06.2000 № 1805-III [Закон 2000]). Границі зон виокремлюються у першу чергу виходячи з вимог до збереження архітектурно-просторового оточення пам'ятки (зони охорони), що легітимно забезпечує її збереженість та оптимальне зорове сприйняття.

Вважається, що поняття «зона» може бути застосоване на будь-якому щаблі ієрархії архітектурного середовища: менший об'єкт архітектури завжди можна розглянути як зону об'єкту більшого. Однак встановлення зон охорони пам'яток має специфічний сенс: зона охорони передовсім є засіб зміцнення розпланувально-композиційних зв'язків між пам'яткою та її оточенням. Має йти не про територію зони охорони взагалі, а про ділянку, яка є співмірною пам'ятці й є необхідною для її оптимального функціонування. При цьому, зрозуміло, границі архітектурної композиції комплексу й функціональних процесів, на відміну од матеріальних меж пам'ятки, можуть бути досить умовними, що виявляється також у сприйнятті пам'ятки сумісно з більш пізнім новим оточенням, що становить частину цілісного міського доквілля. У зв'язку з цим наявність у міському просторі пам'ятки слід трактувати як особливу характеристику цього особливого простору. Поняття «середовище пам'ятки», запропоноване свого часу К. М. Савкіним, виокремлює її як об'єкт, однак пам'ятка — елемент цього середовища. Простір пам'ятки архітектури передбачає викорис-

тання у першу чергу історико-культурної цінності пам'ятки, її привабливість, що має місце при розташуванні закладів не лише всередині, але й у безпосередній близькості, у зовнішньому просторі пам'ятки (під її «сінню»). Слід пам'ятати, що *роль пам'яток архітектури у своєрідності міста є тим більшою, чим менше вони фігурують у середовищі як пам'ятки, тобто чим менше вони просторово і візуально ізольовані в оточуючій їх забудові* [Мардер 1988, с. 178]: «щоб стати джерелом та складовою своєрідності міста, пам'ятки архітектури мають органічно злитися (не лише територіально, але й, головне, композиційно) з усією іншою забудовою, стати невід'ємною частиною цієї забудови». Але у той же час охоронний рух набуває силу й масштабність, часто густо перетворюючи на *самоціль* збереження й реставрацію старих будівель на території історичних міських центрів. А при такому підході до міста як живого організму, що живе і розвивається вже за іншими законами, ніж ті, які існували під час будівельної лихоманки зламу XIX–XX ст., сама *справа охорони, по-перше, є чи не найголовнішим ворогом пам'яток, оскільки відбивається в екстремізмі їх захисників, по-друге, перетворюється на охорону історичної території від архітекторів, які працюють сьогодні*. Не секрет, що у більшості міст України і особливо в Києві зони охорони фактично стали зонами охорони від проектування і проектувальників, що веде до стагнації просторового розвитку міста відповідно до сучасних вимог комфортності проживання.

Як можна оцінити складену ситуацію? Наявною є нежиттєздатність легітимізованої сьогодні ідеології охорони пам'яток історії та культури. Теперішня процедура зарахування у пам'ятки архітектури нагадує нагородження почесною грамотою, де головне — з'ясувати, чи нема про кандидата сумнівних даних. А вона має більше нагадувати прийняття на роботу, де важливо не тільки, щоб людина була хорошою, але й де взяти для неї зарплату, і головне — яку роботу вона має виконувати. Питання ж про надання якомусь об'єкту статусу пам'ятки зовсім відірване від питання, яким чином цей об'єкт як пам'ятка буде використовуватись. Адже варіантів багато. По-перше, об'єкт може представляти естетичну або історичну цінність, до нього будуть водити екскурсії, і тут головне — його популярність, акумуляція суспільного інтересу (скажімо, французькі замки привертають увагу туристів не стільки об'єктивною архітектурною й історичною цінністю, скільки інтересом, сформованим романами О. Дюма й М. Дрюона). По-друге, об'єкт може репрезентувати наукову цінність, його будуть досліджувати вузькі спеціалісти, показувати студентам (наприклад, будинок іподрому, зведений В. М. Риковим, де вперше в Україні застосовано технологію І. А. Киреєнка бетонування на морозі). По-третє, це може бути культовий об'єкт у релігійному або державному сенсі.

За нашим теперішнім законодавством рішення про присвоєння статусу

пам'ятки необоротно. Адже цінність об'єкта як пам'ятки має певні історичні рамки. У Києві лишилося багато охоронюваних явочних квартир підпільних організацій РСДРП, але вони зараз мало кому цікаві (щоправда, вони мало кого цікавили і за радянського часу). Увічнено пам'ятними дошками діячів комуністичного руху і т. ін. Лише значний проміжок часу — двадцять, п'ятдесят, сто років показує, наскільки особистість або подія є цікавими для громадськості. Так, якщо переглянути тепер усі меморіальні місця, стане очевидним, що багато з увічнених повністю забуті, й навіть освічені люди без енциклопедії не можуть зрозуміти, про кого йдеться. Про декого вже і енциклопедія не знає. А через наявність статусу пам'ятки не можна перебудувати або знести будинок, що не відповідає сучасним вимогам до комфортності. Зовсім інакшим є питання зі справжніми пам'ятками. Узяти хоча б Будинок-музей М. О. Булгакова: був час, коли про Михайла Опанасовича не писали в енциклопедіях, не видавали його книжок. А на фасаді будинку № 13 на Андріївському узвозі крейдою або фарбою час від часу з'являвся напис: «Тут мешкав Булгаков». У дворі дому на Ярославому Валу, 15 існує флігель, в якому мешкав авіаконструктор І. І. Сікорський, винахідник гелікоптеру та літака-біплана, людина, про яку знає весь світ. Зараз флігель у жалюгідному стані, але на ньому нарешті з'явилася меморіальна дошка. Поруч багато інших будинків з меморіальним дошками, на яких прізвища давно забутих людей. Навряд чи час поверне їм популярність.

Наступний аспект. *Будь-яке будівництво в зоні охорони — суцільне порушення існуючого пам'яткоохоронного законодавства*. У Законі України «Про охорону культурної спадщини» взагалі немає такого поняття, як реконструкція пам'ятки. Припускається лише реставрація та реабілітація. Центр історичного міста може бути заповідником de facto, а не de jure, лише в одному випадку: якщо це мертве місто, наприклад, як Херсонес Таврійський або Ольвія. *Функції живого мегаполіса, яким є Київ, несумісні зі статусом заповідника*, головна функція якого — зберігати все, як є, не дозволяючи змін, навіть на краще. Щоправда, надмірна суворість законів, як відомо, неминуче компенсується не обов'язковістю їх виконання. І страждають від такої політики, передовсім, справжні пам'ятки, які б, перебуваючи у гордй самотності, будучи дійсно рідкістю, могли викликати належний пієтет і в інвесторів, і в архітекторів. А коли охороні підлягає майже усе, що відноситься до епохи будівельного буму зламу XIX–XX ст., місто розвиватися не може, виникають проблеми з транспортною мережею, паркуванням — з тим, від чого не можна закритися статтею законів: від реального життя й реального функціонування міста. І, головне, соціальний статус пам'ятки починає при цьому зневажатися.

Апеляції декого торкаються навіть таких аргументів: а як же бути з *аурою каменя*, енергетикою минулих поколінь, яку він всмоктав? Здається, до таких

тонких матерій слід ставитися обережно: аура родового замку, в якому процвітали покоління предків, і аура будинку, в якому був бордель або прокляті мешканцями комуналки, — речі різні. А йдеться часто-густо саме про це. Чи не тому багато хто зараз віддає перевагу або новим будівлям (без усякої аури — не відомо ще, яка це аура), або максимально реконструйованим старим. Слід погодитись, що кожна людина, отримавши або придбавши квартиру, намагається зробити в ній ремонт як можна «глибше», віддаляючи дух попередніх мешканців. Справа у тому, що *просторову організацію архітектурної спадщини не можна ідеалізувати, вважаючи її завжди бездоганною й недоторканою*. До того ж, критерії визначення цінності споруди не можуть не бути історично й соціально обумовленими, а отже й віднесення споруди чи комплексу до категорії пам'яток не може бути об'єктивним і беззаперечним, — у цьому ми згодні з А. П. Мардером [Мардер 1999, с. 38]. — «Якби сучасне обачливе ставлення до минулого завжди прямолінійно й однозначно вело до збереження усього, що було створено раніше, ми не мали б того, що охороняємо сьогодні», — стверджує шановний дослідник [Мардер 1999, с. 42].

По-перше, забудова нерідко мала характерні для свого часу недоліки (так, у російських містах була розповсюджена гіпертрофія просторів, розпланувальна монотонність, непередбачені «прориви» у лінії забудови та ін. [Беккер, Щенков 1986]). По-друге, і переваги, і недоліки забудови завжди оцінюються у контексті місця даної ділянки у генеральному плані міста. *Стосовно ж Києва зламу XIX–XX ст. слід вказати, що місто взагалі перестало сприйматися як ціле, у ньому вбачався скоріше набір окремих картин, окремих фрагментів, виразних краєвидів (саме їх ми бачимо на світлинах та у роботах київських художників), які не створюють цілісного уявлення*. Таке ставлення до міста, вважаємо, було наслідком взаємодії двох чинників: з одного боку, саме місто втрачало визначеність структурної побудови, з іншого, — змінювалося ставлення до міста, в якому вже не намагалися вбачати раціональність й організованість. «Розпадаючись на фрагменти, втрачаючи визначеність обрисів, місто все частіше виступало перед нами як умовна, майже риторична фігура, викликана з небуття для однієї лише мети — фіксації настрою» [Глазычев 1985, с. 90]. Київ як ціле стає в цих умовах біль розпливчастим й одноманітним, не дивлячись на численність застосовуваних архітекторами й техніками стилістичних напрямів та елементів декору. Не можна не визнати, що конкретні професійні прийоми формування полістилістичної фасадно-брандмауерної забудови початку минулого століття є такою ж мірою історично унікальними, якою й історично скороминучими, такими, що мають точну «хронологічну адресу» в історії архітектури і містобудування. Однак в ньому все ж таки зберігалися й навіть виникали знову зони зі своєрідним виглядом, на досить значних за територію

ділянках діяв класицистичний принцип формування цілого на основі вписування ансамблів у геометричну сітку розпланування (збудова навколо Миколаївського парку — парку ім. Т. Шевченка — напроти Університету св. Володимира; збудова навколо сучасного скверу ім. Чкалова та ін.). Однак у цілому на основі спадкоємного зв'язку з традиційною архітектурно-просторовою побудовою міста і в цей період складалося все ж таки досить своєрідно організоване ціле, що естетично сприймається у процесі руху по історичному центру Києва.

У сучасну проектну культуру слід переносити лише систему цінностей й значень професії, глибинні основи професійної культури й етики тактальної, обережної архітектурної роботи у міському оточенні, які б могли відновити в гордянина розуміння органічної цілісності міста як феномена історії та культури. Адже форми цієї системи цінностей можуть бути різними.

Один з найвизначніших українських мистецтвознавців минулого століття Г. Н. Логвин (1910–2001) вказував, що головною визначальною особливістю Києва завжди була його доцільна містобудівна лінійна система, яка мала значні внутрішні можливості й простір для розвитку. Уже в давнину Київ являв собою сузір'я поселень — прообраз майбутніх міст-супутників. Задача сучасних архітекторів, на думку Г. Н. Логвина, полягає в тому, щоб зберегти цю систему, розвинути закладені у ній значні архітектурно-художні й містобудівні можливості. «Слід завжди пам'ятати, що архітектура виникає й живе у чотирирівній просторово-часовій безперервності, маючи на увазі передовсім умови зорового сприйняття. Сучасним архітекторам слід накласти добровільну заборону на безцеремонне відношення як з історично складеною забудовою Києва, так і з його ландшафтом у самому широкому смислі слова. Й, нарешті, слід більш уважно вглядатися в історичний досвід, який зберігає багато найцінніших архітектурно-містобудівних ідей, спресованих, як спадкоємність у генах, котрі можна реалізувати у процесі повсякденної творчої практики» [Логвин 1983, с. 27]. *Саме історичний досвід архітекторів кінця XIX — початку XX ст. начисто зображує їх вільне ставлення як до своїх попередників, так і до ландшафту, аби будь-якими засобами задовольнити вимоги й смак замовників*. Тепер ці об'єкти — пам'ятки архітектури. Слід погодитись з іншим дослідником — О. С. Щенковим, — що сліди руйнацій, незапрограмовані стилістичні невідповідності у забудові, які колись могли оцінюватися лише як непорядок, безладдя, тепер часто репрезентуються як естетично привабливі риси, що характеризують вік міста, розкривають глибоку історичну перспективу, моделюють складність, неоднозначність міського життя [Беккер, Щенков 1986, с. 13]. Одним з таких «непорядків» були колись залишки Золотих воріт, над якими до химерного ювілею міста було зроблено макет у натуральну величину. Тепер там «порядок», але одна з найдавніших пам'яток київського мурування лиши-

лася майже недоступною для повсякденного огляду. Маємо процитувати трохи риторичне запитання А. П. Мардера, аби ще раз визначитися зі своєю позицією стосовно справи охорони пам'яток архітектури: «якщо в історичному центрі міста або в історичну комплексі співіснують давньоруські форми, бароко і рококо, класицизм і модерн, чому там не можуть з'явитися конструктивізм, чи постмодернізм, чи якісь інші сучасні “-ізми”?» [Мардер 1999, с. 44]. Якби ми могли обґрунтувати негативну відповідь на це надто слушне запитання, тоді справу з охороною пам'яток та середовища було б розв'язано остаточно.

Багато з охоронюваних пам'яток архітектури Києва сьогодні зовсім не відповідають міжнародним нормам, в них немає тієї автентичності, задля якої ця охорона і влаштовується. Узяти, наприклад, Гостиний двір на Подолі: це знову зведена в останній чверті XX ст. будівля, яка до проекту В. І. Гесте має дуже мало відношення. Чи пам'ятка це? До реєстру пам'яток цей об'єкт включений, але законодавству він не відповідає. *Трапляється так, що спочатку до реєстрів пам'яток включаються об'єкти, які не відповідають міжнародним і вітчизняним критеріям ані за цінністю, ані за автентичністю; потім під виглядом реставрації починається їхня реконструкція, тобто правильна й по суті корисна справа, яку чомусь треба маскувати.* А коли прецедент створено, — обман укорінюється.

Розглянемо поняття *заповідник*. Зараз мало хто замислюється над тим, наскільки статус заповідника є жорстким по відношенню до тих, хто у заповіднику мешкає або працює. А оскільки мало замислюються, то й статусу заповідника не дотримуються. Ми певні: заповідник це щось виключене, перед ним має меркати усе інше. А таких місць у Києві на сьогоднішній день може бути лише два: Софійське подвір'я та Києво-Печерська лавра. Чомусь в один ряд з ними ставлять будівельні брудноти, які все ще зберігаються на Подолі. Їх давно вже слід знести, а на їхньому місці збудувати сучасне комфортне житло. З часу їх побудови подільськими ремісниками пройшло більше, ніж сто років. *І невже тільки заради віку тієї або іншої рядової споруди слід її зберігати?* Не слід забувати, що будь-які архітектурні форми створювалися і створюються заради просторової організації і забезпечення умов здійснення певних процесів життєдіяльності людини [Мардер 1999, с. 37], і якщо ці процеси змінилися, можуть змінюватися і архітектурні форми, які були створені заради цих процесів. Зрозуміло, що нові будинки мають вписуватися в історично складену забудову, але ж жодне суспільство не може розвиватися, не створюючи для себе середовища у вигляді будівель, споруд та їхніх комплексів, які б забезпечували повсякденне життя суспільства відповідно до його *рівня* [Мардер 1999, с. 36].

Традиція і розвиток форм охорони архітектурно-містобудівної спадщини Києва має недавні корені: місто як об'єкт охорони з'явилося на початку XX ст.

На деяких з них ми зупинилися вище, в якому йшлося про законодавчу базу охорони пам'яток у Російській імперії. Стосовно Києва слід додати, що питання охорони пам'яток було якоюсь мірою розв'язано у березні 1910 р. шляхом створення Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва (з ініціативи голови Історичного товариства Нестора Літописця при Університеті св. Володимира, проф. Ю. А. Кулаковського)¹. «Вирішення практичних питань охорони і реставрації пам'яток Товариство розпочало з визначення поняття “пам'ятка старовини і мистецтва”, визначення пам'яток, що підлягають охороні, і в чому вона повинна полягати, встановлення кількості пам'яток, що знаходяться на території поширення його діяльності. Ці та інші питання було поставлено на порядок денний перших засідань і зібрань створеного наукового товариства... Вагомою перепоною у вирішенні питань збереження пам'яток була відсутність чіткого визначення поняття “пам'ятка старовини”. Визначення “пам'ятки як усього того, що створено до XVII століття”, яке запропонувало Московське археологічне товариство, не охоплювало всіх нюансів і не могло бути критерієм визначення поняття “пам'ятка”... Тому протягом двох років (1910–1912 рр.) діяльності Товариство неодноразово ставило це питання на розгляд Ради» [Григор'єва, Денисенко 1998, с. 117–118]. Як зазначають автори студії про діяльність Товариства, у полі його діяльності стояли ті самі проблеми, що є актуальними і невирішеними донині, і головна серед них: вироблення критеріїв, за якими можна оцінити й контролювати міру збереженості історичного міста та пам'яток у ньому. Першим був критерій стародавності пам'ятки; її виключні художні або архітектурно-розпланувальні якості й неповторність вигляду стали критеріями дещо пізніше; затим додався критерій репрезентативності, тобто здатності міста (об'єкту) своїм виглядом, розплануванням, морфологією свідчити про важливі історичні віхи у розвитку суспільства (*схема III.X*). У цьому смислі цінність архітектурно-містобудівної спадщини полягає і в тому, наскільки ясно й повно у ній фокусується хід історії, основні її етапи.

¹ Почесним головою Товариства було обрано київського, подільського і волинського генерал-губернатора Ф. Ф. Трепова, головою — єпископа Чигиринського Павла, заступником голови — професора Університету св. Володимира В. С. Іконнікова, секретарем — К. М. Бахтіна, скарбником — київського губернатора О. Ф. Гіриса. Членами Ради Товариства були професори М. В. Довнар-Запольський, Ю. А. Кулаковський, В. З. Завитневич, А. В. Прахов, А. М. Лобода, М. Ф. Біляшівський, М. І. Петров, міський голова І. М. Дьяков, кам'янець-подільський губернатор О. О. Ейлер, командувач військами Київського військового округу, генерал від артилерії М. І. Иванов, голова Імператорської археологічної комісії, граф О. О. Бобринський, член Державної думи Б. І. Ханенко, археолог В. В. Хвойка, архівіст І. М. Каманін та ін. Головою Розпорядчого комітету Ради Товариства у передреволюційний час був О. І. Мердер.

1910–1920-і	Стародавність пам'ятки	I	
1920–1960-і	Стародавність пам'ятки	I	Неповторність вигляду, II архітектурно-розпланувальної якості
1960–1990-і	Стародавність пам'ятки	I	Неповторність вигляду, II архітектурно-розпланувальної якості
ЧАС	КРИТЕРІЇ		
			Репрезентативність, III здатність свідчити про історичні віхи розвитку суспільства

III.X. Еволюція нашарування критеріїв для визнання твору архітектури пам'яткою архітектури протягом XX ст.

Так, у тривожні революційні дні Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва у міру сил намагалося зупинити руйнівну ходу перетворень. Члени Товариства неодноразово звертались до Київського виконкому, до киян з проханням не руйнувати пам'ятники (йшлося про пам'ятники П. А. Столипіну, Кочубею та Іскрі, Богдану Хмельницькому). Завдяки цим зверненням Міськвиконком призначив комісаром по охороні пам'яток старовини і мистецтва знаного науковця професора М. Ф. Біляшівського. Але це не розв'язувало проблеми, а зміна урядів за часів Центральної Ради, Української держави, Директорії не приводила до поліпшення стану охорони пам'яток¹. Становище змінилося на краще з утворенням 1919 р. Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини, але й воно проіснувало недовго.

За останні десятиліття виникла принципово нова ситуація у відношенні до забудови Києва кінця XIX — початку XX ст., яка ще донедавна була «живою архітектурою», функціонувала за прямим призначенням і не мала статусу пам'яток архітектури на відміну від об'єктів архітектури попередніх епох (зведених до середини XIX ст.). Ставлення до неї було дещо зневажливим — як до явища, яке не становило естетичної й історичної цінності. У 1970-і ситуація змінилася. Часткове знесення та реконструкція споруд злам XIX–XX ст., зіставлення цих споруд з сучасною безорнаментальною архітектурою й до певної міри безликість індустріальної архітектури 1970–1980-х викликали до життя переоцін-

¹ Особливого значення набула охоронна діяльність Товариства під час більшовицького обстрілу Києва у січні 1918 р., під час якого постраждало багато пам'яток архітектури, загинули найцінніші художні колекції М. І. Терещенка, В. Г. Кричевського, М. С. Грушевського. Див.: [Ернст 1918].

ку складених стереотипів у відношенні до т. зв. «фонові забудови» Києва кінця XIX — початку XX ст. На твори архітектури цього часу почали дивитись як на пам'ятки певної доби, інтерес до них швидко зріс як у мешканців міста, так і у спеціалістів-архітектурознавців. Це привело до прагнення зберегти їх зовнішній вигляд при реконструкції, архітектурознавці почали активно досліджувати явище (В. Є. Ясієвич, В. В. Чепелик та ін.). У низці міст, в тому числі і в Києві, були прийняті рішення про взяття на облік будинків цього періоду як пам'яток місцевого і республіканського значення. У Києві навіть було запроваджено новий туристичний маршрут по пам'ятках архітектури початку XX ст. Значно більше уваги пам'яткам цього періоду стала приділяти краєзнавча література (Г. Н. Логвин, М. М. Шулькевич, Т. Д. Дмитренко, С. К. Кілессо та ін.). Але з часом ситуація стала змінюватися у бік консервативності відношення до долі будівель кінця XIX — початку XX ст. На сьогоднішній день вона досягла апогею: *головним ворогом пам'яток став екстремізм їх захисників.*

Це пов'язано, можливо, з тим, що однією з найбільш характерних помилок архітекторів-проектувальників є прагнення створити у проекті новобудови в історичному середовищі яскраву, сучасну (навіть ультрасучасну) архітектурну форму й водночас збільшити образні якості оточення. Як правило, цього не відбувається (звідси і критика майже будь-якого — дивно: *будь-якого!* — нового будівництва у міському середовищі): дві образні системи (попередня і нова) залишаються однаковою мірою *невиявленими*, ведуть до посилення хаосу у міській забудові. Проект новобудови слід розглядати не як новий центральний елемент більш широкої розпланувальної ситуації, а як *засіб проявлення й загофрення вже існуючої системи відношень, індивідуальних якостей місця*¹.

Сучасне місто, в тому числі й Київ, — є соціально-економічним явищем, що породжує архітектурно-містобудівні форми, які *volens nolens* протистоять архітектурно-містобудівній спадщині. З одного боку, практика показує, що просторово-матеріальна спадщина історичних міст дуже вразлива, з іншого боку, — «увага акцентується на конфлікті старого і нового, а не на їх взаємозв'язку» [Беккер, Щенков 1986, с. 4], а спрямованість й темпи міського розвитку з кожним роком все більше входять у протиріччя з задачами охорони спадщини. Тому проблеми охорони спадщини історичного центру мають розглядатися лише у контексті загальних проблем розвитку міста в цілому. І до цього слід звикнути, розуміючи сучасне ставлення до спадщини як конфлікт поколінь — «батьків та синів», — що найяскравіше репрезентується, скажімо, нещодав-

¹ Влучними прикладами могли б стати такі недавно споруджені у Києві об'єкти: офісна споруда на вул. Володимирській, 12, посольство Швеції на Подолі, житлові та офісні будинки по вул. Золото-ворітській, станція метро «Лук'янівська» (архіт. Є. А. Яновицький) та ін.

ньою реконструкцією Майдану Незалежності¹.

На наш погляд, однією з головних задач сучасного архітектора є вміння не стільки зберігати від зникнення залишки минулого (у тому числі і недалекого минулого — зламу XIX–XX ст.), скільки створити таку просторову організацію, при якій минуле і теперішнє історичного центру Києва складатимуть нерозривне ціле, а з іншого боку, — кожне нове втручання у складену структуру додасть ясності у розподіл історичних шарів архітектури міста.

Надто добре нерозривність, спадковість теоретичних поглядів видно при аналізі проблеми нового й реконструкції історично складеного міста — проблеми найважливішої, яка обговорювалася й на зламі XIX–XX ст., й у перші десятиріччя XX ст. Більше ніж століття тому нове місто усвідомлювалося не лише як об'єкт проектування, але й як об'єкт дослідження, що суттєво змінювало сферу застосування професійних зусиль. Аналітико-філософське ставлення до міста як такого й нового міста як одного з проявів феномену міста взагалі, приводило до того, що воно розглядалося як місто ідеальне — майже на кшталт ренесансних теоретиків міста. У Російській імперії таке трактування призвело до того, що уявлення про нове місто опинилося тісно пов'язаним з концепцією міст-садів Е. Говарда. Вітчизняні містобудівники запропонували такий умовний «ланцюжок»: *нове місто* дорівнює *місту майбутнього* дорівнює *ідеальному місту* дорівнює *місту-саду*. Ідея міста-саду, розвинута в Росії [Енш 1910; Ковалевский 1916; Ружже 1961], опинилася плодючою ще в одному смислі: вона впритул підводила до ідеї організації розселення на значній території, до ідеї просторово-соціального та функціонального зв'язку окремих населених пунктів між собою. Виникнувши на терені Російської імперії, ці ідеї розвинулися у більшовицькій Росії протягом 1920–1930-х. У розпланувальному відношенні Київ являє саме таке місто-сад, яке виникло і розвивається завдяки своїм ландшафтам й особливостям рельєфу, і саме це в ньому слід підкорити обов'язковій охороні. Архітектурні ж форми минулого мають таким чином

¹ Майдан Незалежності став логічним завершенням усієї композиції Хрещатика, виправданої і стилістичним, і містобудівним чином. За дискусіями щодо архітектурних якостей або недоліків споруд на Майдані Незалежності криються інші, більш глибокі речі. По-перше, ми тут спостерігаємо конфлікт поколінь. Негативні оцінки лунають переважно від людей у віці. Це нагадує розмови про те, що «раніше трава було зеленішою і вода мокрішою», і Майдан затишнішим. Тоді, мовляв, хотілося приходити сюди й відпочивати, а зараз... Ті, хто це кажуть, вже відпочивають зовсім по-іншому. А молоді Майдан подобається. І нагорі, і у підземному просторі багато осіб, які прийшли сюди відпочити, а не оцінювати художній рівень твору. З іншого боку, існує і такий аспект: будуються нові будинки, але не всі можуть придбати в них квартиру, зводяться торговельні центри, але не всі можуть здійснювати в них покупки. От і виникають різні точки зору на все, що нині відбувається у Києві.

спрацьовувати на сучасне, аби не заважати сучасному бути сучасним: «охороняти матеріальне середовище як живий організм можна, лише збагачуючи його, зробивши безперервним самий процес його розвитку» [Мардер 1999, с. 46]. До речі, це повною мірою відповідає тій містобудівній тенденції доби неокласицизму, яка була пов'язана зі спробами відродження у 1910-і «художності» історичних міст на основі домінуючих стильових особливостей їх історичної забудови (Г. К. Лукомський, В. С. Карпович та ін.).

Зупинимося на сучасному стані у справі охорони архітектурно-містобудівної спадщини. У червні 2000 р. Верховною Радою України був прийнятий Закон України «Про охорону культурної спадщини». Відповідно до нього має бути сформований центральний орган виконавчої влади з охорони культурної спадщини. В його функції входить ведення реєстру пам'яток, їхнє дослідження, реставрація, охорона, розробка нормативних документів.

Повноваження, що за Законом надані органам охорони пам'яток, можуть перетворити їх на головне гальмо інвестиційних процесів на Україні. Вже сьогодні у Києві ми зіштовхуємося з тим, що місцевим органом охорони пам'яток, що ще не має нових повноважень, *кожний старий будинок (переважно зламу XIX–XX ст.) незалежно від його архітектурної цінності оголошується пам'яткою архітектури, а практично весь центр міста, у тому числі райони, освоєння яких почалося у XX ст., опиняються зонами, в яких зведення сучасних будинків заборонене*. Ці суперечить самій логіці розвитку міста.

Процес охорони пам'яток, як було показано вище, за самою своєю суттю є конфліктним. Оскільки йдеться про охорону, передбачається, що є від кого охороняти. Існує об'єктивне протиріччя між інтересами суспільства у збереженні культурної спадщини й інтересами суспільства і приватних осіб в інвестиційних процесах, насамперед — у реконструкції старих будинків, у знесенні фізично й морально застарілих споруд, новому будівництві у центральних частинах історичних міст і т. ін.

Новий Закон істотно поліпшує умови для збереження пам'яток історії, архітектури і культури, зміцнює організаційну структуру відсічі інвестиційного натиску на культурну спадщину. Разом з тим багато його положень вимагають конкретизації. Їх вільне трактування може не лише погіршити інвестиційний клімат, ущемити законні інтереси громадян, але і завдати шкоди самій культурній спадщині. *Адже кожний об'єкт культурної спадщини, що охороняється від інвесторів, а не від руйнування і запустіння, з національної гордості перетворюється на національну ганьбу*, історичні міста і місцевості без припливу інвестицій, без створення нових робочих місць і комфортних умов для життя населення приречені на зів'янення.

Головна проблема Закону — якісна невизначеність у термінології. Багато

понять, якими оперує Закон, носять оцінний характер, але шкала і критерії оцінки самим Законом не задані. Наприклад, йдеться про споруди, «що зберегли автентичні свідчення про визначні історичні події, життя та діяльність відомих осіб» (ст. 2, п. 1 [Закон 2000, с. 5]). Кожне слово тут пастка: якими мають бути масштаби «автентичних свідчень», наскільки вони повинні бути автентичними (адже *автентичності у чистому вигляді ми не знайдемо у жодній пам'ятці*), які критерії віднесення події у розряд видатної, а особистості — до відомих? Кому саме вони повинні бути відомі?

У галузі керування охороною культурної спадщини (ОКС) головна проблема полягає в тому, що в ній не знайшлося місця і обласним, і Київській міській державній адміністрації, і місцевими радами. Єдине повноваження глав адміністрацій — призначати і знімати керівника місцевого органу ОКС, та й то не одноосібно, а за узгодженням з центральним органом ОКС. Підпорядкованість органів ОКС місцевим адміністраціям, прописана у п. 4 ст. 3 Закону, є, власне кажучи, формальною, оскільки у самому Законі вона не розвивається, а значить, — стосується питань, які врегульовуються іншими законодавчими актами, що не мають відносин до основної діяльності органів: визначення режиму праці і відпочинку, штатно-фінансові питання і т. ін.

У такій ситуації місцеві органи ОКС набувають фактично диктаторських повноважень стосовно маси інвесторів і власників нерухомості в зонах історичної забудови. Особливо наочно це виявляється у процедурі «створення» пам'яток місцевого значення. Якщо статус пам'ятки національного значення об'єкту надається рішенням Кабінету Міністрів України, регламент прийняття якої є досить складним і вимагає обліку й узгодження різних відомчих позицій та інтересів, у тому числі тих відомств, що відповідають за інвестиційний клімат, за захист прав власників, і т. ін., — то надати об'єкту статус пам'ятки місцевого значення можуть, не цікавлячись думкою ані його власників, ані місцевих органів влади, двоє людей, свідомо зв'язаних корпоративними інтересами, — начальники місцевого й центрального органів ОКС. При цьому варто помітити: «поразка в правах» власників та інвесторів стосовно чи пам'яток місцевого, чи національного значення практично однакова.

На перший погляд, може здатися, що чим більше в нас буде пам'яток, тим краще. Об'єкти культурної спадщини залучають туристів, створюють додаткові умови для патріотичного виховання. Тим часом ми маємо розуміти, що утримання об'єктів культурної спадщини в охоронному режимі є дуже коштовним задоволенням насамперед для їхніх власників, а наостанок — і для усього суспільства. Основна маса пам'яток архітектури — житлові будинки, власники яких — мешканці — здебільшого не здатні платити за світло й опалення. Відповідно охорона, реставрація й реабілітація цих будинків є турботою держави,

територіальних громад та їхніх бюджетів. У справі охорони пам'яток, як і в будь-якій іншій, слід жити відповідно до статку й ставити перед собою реальні цілі. *Узяти пам'яток під охорону можна стільки, скільки здатний утримувати держбюджет*. Тому, можливо, має визначатися квота на кількість охоронюваних об'єктів.

Крім того, не можна забувати, що від інвесторів і підприємців відповідно до Закону охороняються не тільки конкретні об'єкти, але і цілі зони, райони міста, що неминуче у багатьох аспектах знижує якість життя їхнього населення, гальмуючи розвиток нових робочих місць, нових місць відпочинку, здорожуючи вартість ремонтів і реконструкцій і т. ін.

На наш погляд, послідовне застосування Закону може як оздоровити ситуацію з ОКС, так і довести її до абсурду. Яким шляхом будуть розвиватися події, визначальною мірою залежить від підзаконних актів, що повинні бути прийняті Кабінетом Міністрів України та центральним органом ОКС. Хотілося б висловити низку міркувань, які слід було врахувати при розробці цих документів.

Насамперед, слід *конкретизувати критерії віднесення об'єкту до охоронюваної частини культурної спадщини*. Вони мають бути досить твердими й докладними, виключати як можливість «незаслужено» прилічити будинок до пам'яток, почати витратити на них чужі, у тому числі держбюджетні кошти, шантажувати хазяїна й інвестора погрозами у випадку недостатніх пожертвувань у відповідні фонди оголосити його власність пам'яткою, — так і можливість по знайомству «не помітити» історичної й художньої цінності об'єкту, необхідних обмежень в освоєнні належної йому території.

Головним критерієм включення об'єкту в охоронні переліки має бути його привабливість для внутрішнього і міжнародного туризму. Для кого об'єкт повинний являти цінність і інтерес: для людей, тобто туристів, для вчених чи для органів охорони пам'ятників? Звідси випливає, що як складову частину політики в області ОКС слід визначити перелік видатних подій і видатних особистостей, відштовхуючись, насамперед, від їхньої міжнародної популярності. Тут приходиться побоюватися «компанійщини» круглих дат і суб'єктивізму: коли учений усе життя присвятив дослідженню якоїсь історичної події чи особистості, пише про них дисертації, монографії і т. ін., вони здаються йому найвідомішим й видатним. Напевно, не можна амбіції науковця задовольняти у такій спосіб. Слід передбачити механізм захисту від корпоративних інтересів і лобіювання. Мешканці будинку зацікавлені, аби його було оголошено пам'яткою, оточено зоною охорони й утримувалося усе це бюджетним коштом. Орган ОКС зацікавлений у розширенні кола пам'яток, границь зон охорони і зон регулювання забудови, а відповідно — і своєї сфери впливу і потоку бюджетних коштів, що через нього підуть.

Реалізм у справі охорони пам'яток, насамперед, вимагає відмовлення від крайнощів при вимозі автентичності об'єкта; переважна більшість об'єктів потрапляє в охоронний перелік за якимсь досить конкретним і локальним приводом. Наприклад, вдалий фаній фасад може бути приводом для присвоєння усьому будинку статусу пам'ятки архітектури. Але цілком імовірно, що крім фасаду нічого цінного у цьому будинку немає. Відповідно й охороняти слід лише цей фасад, а все інше можна (і потрібно) перебудувати і перепланувати відповідно до сучасних вимог комфортності помешкання. Низка таких охоронюваних фасадів на київських вулицях становить уже пам'ятку містобудування [Царенко 1996; Дьомін, Царенко 1998; Царенко 2000].

Слід або визначити, що охоронний статус має одержувати тільки той будинок, у якому неповторним є усе: від підмурку до даху, або визнати, що існують категорії пам'яток, у яких охороняються лише окремі елементи, наприклад, фасад, одна квартира, у якій жив видатний діяч, цікавий фрагмент інтер'єру і т. ін. При цьому цілком може статися, що *важливою є не фізична автентичність пам'ятки, а його проектна автентичність*.

Особливо актуальним це є для забудови Києва кінця XIX — початку XX ст. Більшість прибуткових будинків зводилися ощадливо й не назавжди: стрічкові цегельні підмурки у просядних ґрунтах, що замокають, протягом століття розкисли, несучі стіни дали тріщини. Реставрувати все це безумно дорого, а головне — у багатьох випадках — безглуздо. Має бути узаконеною процедура знесення й відтворення коштовних елементів будинків, що мають архітектурну й історичну цінність. Безумовно, є пам'ятки, які мають оберігатися як зіниця ока у максимальній автентичності. Але не можна вичерпувати проблему охорони культурної спадщини турботою тільки про такі пам'ятки. Слід істотно зміякшити протиріччя статусу *пам'ятка — не пам'ятка*.

Дуже важливо визначити терміни розгляду питань про внесення пам'яток до їх реєстру. Існує дуже «цікава» категорія пам'яток — *нововиявлені*. Йдеться про те, що між моментом, коли пам'ятка виявлена, і моментом внесення її до реєстру проходить певний час, коли об'єкт уже слід охороняти, причому в повному обсязі, передбаченому для легітимізованих пам'яток. Наприклад, почали копати котлован, знайшли елементи, які мають археологічний інтерес. Будівництво зупиняється, виставляється охорона, йде з'ясування цінності знахідки, і якщо вона на те заслуговує, її подають для внесення до реєстру. Поки тривають усі ці процедури, будівництво заморожене, інвестор зазнає збитків, околишні жителі ходять стежинами через діри у заборі й будмайданчик.

Або ви хочете реконструювати свій будинок. Звертаєтеся за дозволами, а вам кажуть: нам здається, що цей будинок — пам'ятка архітектури; поки до реєстру пам'яток його не внесено, але все рівно, обходьтесь з ним як з пам'

яткою. Тобто реконструкції бути не може: лише реставрація або реабілітація. Але ж додання об'єкту статусу нововиявленої пам'ятки здійснюється взагалі рішенням однієї людини — керівника місцевого органа ОКС. Це рішення може мати згубні наслідки для будь-яких інвестиційних процесів, може утискати інтереси громадян. Правильно, що це рішення має прийматися одноосібно і дуже оперативно. Але для того, щоб інвестори і власники могли з цим миритися, воно повинно мати обмежений термін дії, після закінчення якого орган ОКС має довести відповідність об'єкту статусові пам'ятки й закінчити юридичне оформлення цієї процедури.

У цілому ж процедура присвоєння статусу пам'ятки не повинна відбуватися келійно усередині відповідного відомства. В ухваленні рішення мають брати участь власник об'єкту, а також органи, що відповідають за інвестиційну політику, розвиток підприємництва і туризм. Для ухвалення рішення звичайно ж не обов'язково одержувати їхню згоду, але обов'язково слід врахувати їхню позицію, дати можливість цю позицію захистити. Тут свідомо є присутнім природний неминучий конфлікт, у якому жодна зі сторін не повинна одержувати абсолютної переваги. Має бути передбачений і механізм заперечення, скасування таких рішень.

І, нарешті, повага до права власника і справедливість вимагають, аби при присвоєнні статусу пам'ятки будинку, що знаходиться у приватній власності, орган, що приймає це рішення, був зобов'язаний запропонувати власникові викупити в нього цей об'єкт.

Проведення розумної політики в області ОКС значною мірою залежить від центрального органа ОКС, що має бути сформований Кабінетом Міністрів України. Нам здається, що цей орган за самою своєю суттю має бути міжвідомчим, тобто виробляти компроміс між містобудівною і культурною політикою, розвитком туризму і підприємництва, брати участь у формуванні інвестиційного клімату. Кожне його рішення має прийматися у взаємодії з відповідними відомствами. Головне, щоб система охорони пам'яток оберігала їх не для себе, а для людей.

У передреволюційній Росії не надто обтяжували себе звітом у складності проблеми нового будівництва, але у наші дні ми не можемо відхрещуватися у цій області одними любительськими домислами й кустарним прожектерством. Погану послугу зробив би справі охорони історичних пам'яток центру Києві той, хто не враховував би усій категоричності й імперативності вимог сучасного міського життя (й, передовсім, вуличного руху). З іншого боку, як зазначав акад. І. Е. Грабар, «якщо мертві не повинні душити живих, то й живі не повинні без особливої потреби приносити у жертву чиїсь пристрасті до руйнації багатівкові культурні й художні цінності, які вже ніколи не відновити»

[Грабарь 1969, с. 373]. Що зараз являють собою пам'ятки архітектури, переважна кількість яких відноситься до періоду кінця ХІХ — початку ХХ ст.? Це більшою мірою ординарні, звичайні споруди (переважно, житлові), які часто-густо не можуть бути таксованими за п'ятибальною шкалою навіть оцінкою «задовільно»: будували їх переважно маловідомі пересічні техніки (навіть низка об'єктів, зведених у Києві за проектами академіка архітектури В. М. Николаєва, на жаль, не може заслужити на високу оцінку). Слід визначитися з критеріями взяття на облік пам'яток архітектури будинків рядової забудови кінця ХІХ — початку ХХ ст., що значно полегшить їх соціальний й фізичний стан.

Висновки по третьому розділу. Розглянувши особливості архітектурної практики Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст. та її сучасну долю, слід зробити наступні висновки.

1. Архітектурна творчість київських зодчих, які працювали у стилістиці модерну, може бути розподілена за кількома напрямками: розпланувально-декоративним, декоративно-фасадним та стилізуючим. У першому напрямку переважає прагнення майстрів створювати споруди, в яких модерні тенденції можна прослідкувати як у розпланувальній структурі, так і у декоративній композиції фасаду. Для другого напрямку є характерним застосування декоративних композицій поряд з тривіальним, раціональним вирішенням розпланувальної структури: фасад і план будинку за стилістичним навантаженням є різними. У спорудах, які віднесено до третього напрямку, слід спостерігати часткове застосування стилістики модерну у вирішенні фасаду при традиційній розробці розпланувальної композиції.

2. Особливе для «київського модерну» значення має творчість В. В. Городецького, позначена активним застосуванням стилістичної традиції європейського модерну, що може бути тлумачена як загальна світоглядна настанова яскравого архітектора-художника. Творчість інших майстрів, навіть таких непересічних, як Г. К. Ледоховський, В. М. Клуг, Е. П. Брадтман, О. М. Вербицький, слід розцінити як прагнення до наслідування складеної традиції архітектури модерну у Європі, як наслідування моді на модерн. Ще меншою мірою може вважатися за таку, що наслідує «справжній модерн», творчість П. Ф. Альошина та О. В. Кобелева, архітектурний світогляд яких позначений скоріше раціоналістичними рисами, ніж модерними. Усе це дає змогу стверджувати, що завдяки творчості Городецького Київ здобув неповторні, яскраві зразки архітектурних творів у стилістиці модерну за суттю, а не за формою, а завдяки творчості інших архітекторів, які працювали у річищі цього стилістичного напрямку, — місто отримало вдалий модерний розпланувальний контекст.

3. Оскільки в містобудівному відношенні обсяг споруд, фасади яких виконано у стилістиці модерну, на київських вулицях чималий, то з точки зору «художнього образу» Київ до певної міри може бути названий містом модерну. Але з точки зору об'ємно-розпланувальної, з точки зору наявності об'єктів, які дійсно відповідають такій категорії, цих об'єктів усього декілька, і вони хоча і мають виключну цінність у забудові міста, загального впливу на усвідомлення Києва як міста модерну не дають. Це протиріччя дозволяє конста-

тувати, що Київ початку ХХ ст. йшов загальноєвропейським шляхом розвитку архітектури, наслідував моду на модерн, яка склалася у всіх значних містах Європи і Росії, але зразків вищого гатунку, які являють нам об'єкти європейських центрів модерну, у Києві небагато.

4. Значний вплив на розвиток ідеології модерну у містобудівному відношенні мала «вулична поліграфія» (афіши, плакати, реклама) і повсякденна друкована продукція (візитівки, поштівки, екслібрис), а також загальне використання київськими типографіями модерних гарнітур шрифтів у різних видах друкованої продукції, яка складала той дух епохи, який ми і називаємо добою модерну.

5. Модерн в архітектурі Києва опинився раціоналістичною альтернативою романтизму, який існував на київському терені завдяки особливостям рельєфу і архітектурним формам, що найбільш яскраво виявилися у павільйонах виставки 1897 р. Модерн на київських вулицях, існувавши протягом майже 12 років (1902–1914 рр.), будучи суміщений у просторі і часі з класицизованими павільйонами Всеросійської виставки 1913 р., застосовуючи цемент, майоліку, кристаль в оздобленні фасадів, саме на колії раціоналізму відходив від романтичності стилю неорюк та інших стилізацій, які співіснували поряд з ним.

6. Неокласика 1900–1910-х напитувалася романтичними ідеями «непохитності основ» Російської імперії тою самою мірою, якою модерн прагнув подолати романтичні основи київського терену в геологічному смислі.

7. На відміну від інших столичних міст у Києві неокласика не користувалася особливою шановою у середовищі архітекторів. Розмірковуючи про змістовність, метафорику неокласицизму, слід зауважити, що в ньому яскраво проявляється тема історизму — цитування минулого у розрахунок на певні сучасні асоціації.

8. Найбільш масовим у рамках раціоналістичного, себто позбавленого якихось конкретних стилістичних уподобань з минулого, був т. зв. «цегляний стиль київських підрядчиків», який брав з історизму стилізовані форми попередніх стилів й інтерпретував їх на свій кшталт. Саме цей «стилістичний» напрям, продиктований технологією зведення споруд без тинькування, переважав за кількістю споруд усі інші стилістичні напрями.

9. Будь-яка варіація з використанням стилістики модерну (в тому числі раціоналістичної) у формах неокласики протягом 1900–1910-х може бути розцінена як змішання двох стилістик для досягнення однієї мети: поєднати ідеологічно дозволена неокласику з внутрішньою вишуканістю модерну. Себто всередині одного, сучасного стилю визрівав інший, який перетворював неокласику на сучасність.

10. Ідея доцільності, з якою на початку ХХ ст. усе частіше пов'язували нові стилістичні пошуки, не була визначальною у період становлення київського модерну. Однак, по мірі розповсюдження стилю прийом «декорування функції» за допомогою різних стилів, характерний для еkleктики останньої чверті ХІХ ст. й спочатку взятий на озброєння і модерном, і іншими стилістичними уподобаннями, поступово поступався місцем переважанню функції, а з тим і — конструкції над формою, віддаючи перевагу раціоналістичним уподобанням.

11. Історизм та неокласика (як один з його елементів) пройшли шлях від наслідування матеріальним формам минулого й наслідування ідеолого-політичними формам сучасного (стилізаторство). Оскільки зведення будь-якого нового будинку є актом містобудівної реконструкції міста, такі «реконструктивні» роботи посилювали властиву місту історичну перспективу, історичну багатшаровість забудови.

12. Головною особливістю архітектури центральних районів Києва, основаної на цілкових особливостях київського рельєфу та ландшафту зламу століть, була широка палітра містобудівних і архітектурно-стилістичних можливостей і прийомів, з яких кожний мав право на життя. З одного боку, це самоусвідомлення Києва як європейського міста (модерн), як унікального за розплануванням міста (романтизм), з іншого боку, — прагнення залишатися містом Російської імперії (неокласика) й наслідувати історії світового зодчества (історизм).

13. Одна з найважливіших світоглядних проблем практики міського розвитку на теперішньому етапі пов'язана з подоланням протиріч між цілями охорони історичної спадщини й задачами реконструкції та модернізації історичного центру Києва. Життя у зонах історичної забудови багато в чому визначається гостротою протиборства між охоронним рухом у суспільстві та складеною містобудівною практикою, традиційно орієнтованою на зведення нових споруд.

14. У більшості міст України і особливо гостро у Києві зони охорони фактично стали зонами охорони від проектування і проектувальників, що веде до стагнації міського розвитку. Наявною є нежиттєздатність легітимізованої сьогодні ідеології охорони пам'яток історії та культури: просторову організацію архітектурної спадщини не можна ідеалізувати, вважаючи її завжди бездоганною й недоторканою.

15. Конкретні професійні прийоми формування полістилістичної фасадно-брандамауерної забудови початку минулого століття є такою ж мірою історично унікальними, якою й історично скороминучими, такими, що мають точну «хронологічну адресу» в історії архітектури і містобудування. Багато з охоронюваних зараз пам'яток архітектури Києва зламу XIX–XX ст. не відповідають міжнародним нормам, в них немає тієї автентичності, задля якої ця охорона і влаштовується.

16. Проект новобудови слід розглядати не як новий центральний елемент більш широкої розпланувальної ситуації, а як засіб проявлення й заострення вже існуючої системи відношень, індивідуальних якостей місця. Тому проблеми охорони спадщини історичного центру мають розглядатися лише у контексті загальних проблем розвитку міста в цілому.

17. Слід конкретизувати критерії віднесення об'єкту до охоронюваної частини культурної спадщини. Вони мають бути досить твердими й докладними, виключати як можливість «незаслужено» прилічити будинок до пам'яток, так і можливість «не помічати» історичної й художньої цінності об'єкта, необхідних обмежень в освоєнні належної йому території. Головним критерієм влучення об'єкта в охоронні переліки має бути його привабливість для внутрішнього і міжнародного туризму.

18. Реалізм у справі охорони пам'яток, насамперед, вимагає відмовлення від крайнощів при вимозі автентичності об'єкта; переважна більшість об'єктів потрапляє в охоронний перелік за якимсь досить конкретним і локальним приводом. Процедура приєднання статусу пам'ятки не повинна відбуватися келійно усередині відповідного відомства. В ухваленні рішення мають брати участь власник об'єкту, а також органи, що відповідають за інвестиційну політику, розвиток підприємництва і туризм.

19. Створюваний відповідно до Закону України «Про охорону культурної спадщини» центральний орган охорони культурної спадщини має за своєю суттю бути міжвідомчим, тобто виробляти компроміс між містобудівною і культурною політикою, розвитком туризму і підприємництва, брати участь у формуванні інвестиційного клімату. Кожне його рішення має прийматися у взаємодії з відповідними відомствами. Головне, щоб система охорони пам'яток оберігала їх не для себе, а для людей.

Загальні висновки

Архітектура, як і будь-яка матеріальна й творча діяльність, будучи породженням суспільних потреб та відносин, нерозривно пов'язана з розвитком суспільства. Відповідно, без знання основних чинників і фактів, без розуміння сутності розвитку історії людства неможлива й справжня історія архітектури.

Двадцять століття, хронологічно завершившись, поступово перетворюється на історію, стає історією. Це хронологічне завершення дозволяє на сьогоднішній день вести мову про історію архітектури XX ст. — від його непересічного за художніми явищами початку, Срібним віком у російському мистецтві та літературі, європейським модерном до тих ультрасучасних архітектурно-розпланувальних тенденцій і постмодернізму, які аж ніяк не могли бути передбаченими ще на початку минулого століття. Можливо, XIX ст., яке розпочалося з загальноєвропейського класицизму та ампіру, а завершилося наслідуванням історичним стилям попередніх століть та рецепцією того саме класицизму, не було настільки різким за зміною архітектурних смаків, як двадцять століття. Навіть бурхливий розвиток інженерної й будівельної думки, виникнення й широке застосування нових будівельних матеріалів (залізобетон, метал, скло, кераміка та ін.) не вніс таких кардинальних змін в архітектуру XIX — початку XX ст., які відбулися завдяки розвитку нових соціально-політичних систем протягом XX ст.

Протягом минулого століття, яке зазнало дві світові війни, наслідки яких змінили обличчя міст і сіл Західної та Східної Європи, витримало зміни у соціально-політичному устрої багатьох держав світу, в тому числі й на теренах колишньої Російської імперії, яка наприкінці 1910-х стала більшовицькою державою, а на початку 1990-х — союзом незалежних держав, — протягом цього сто-

ліття архітектура значною мірою перетворилася з результату приватних смакових примх заможних верств населення на важливий соціальний чинник розвитку міст, які — у свою чергу — перетворилися на великі агломерації. Усвідомлення ролі архітектури у розвитку матеріального простору життєдіяльності людини перетворилося на окрему науку — архітектурознавство, в рамках якої жваво студіюються як теоретичні, так і прагматичні аспекти створення архітектурної форми.

Не останнє місце у цих бурхливо змінюваних процесах посідає історія архітектури, у тому числі історія архітектури окремих міст і явищ, стилів і майстрів, конструкцій і матеріалів.

У цій царині історія архітектури Києва зламу XIX–XX ст. для українсько-архітектурознавства посідає одне з чільних місць не лише тому, що більшість збереженої архітектурно-містобудівної спадщини Києва припадає на цей етап, але й тому, що у справі майбутнього розвитку столиці України саме центральна частина її становить своєрідний просторово-соціальний і культурно-історичний феномен, розгляду якого й присвячено наше дослідження.

Підсумовуючи попереднє, слід зробити такі загальні висновки з пропонованої студії.

Минуле архітектури Києва являє собою містку, розгалужену багатоманітність творчих ідей, концепцій, архітектурних форм, творчих течій і напрямів, часом незначних за формою вираження, але впливових за суттю. Вивчення сучасного стану історії архітектури взагалі та архітектури Києва на зламі XIX–XX ст. зокрема дозволяє стверджувати, що *на сучасному етапі розвитку історії архітектури як частини історії культури дослідник має відійти від описового підходу до пам'яток архітектури у бік підходу культурологічного.*

Будь-який архітектурний твір, будучи штучним матеріальним середовищем, в якому відбувається різнобічна діяльність суспільства та окремої людини, має свій утилітарно цінний зміст, що виражений певними засобами архітектурного і художнього порядку. *Історик архітектури* на сучасному етапі має виступати як *культуролог архітектури*. Сучасне культурологічне архітектурознавство досягає цілісного охоплення свого предмету не на шляху нормативної систематизації. За теперішнього часу є суттєво важливим інший рух: виявлення закономірностей, які просякають історичне життя архітектурної творчості (як специфічного виду творчості) і сприйняття архітектурних форм (як специфічного типу сприйняття).

Предметом історії архітектури на сучасному етапі її розвитку є ті форми реалізації історичної свідомості минулих часів, які представлені досліднику в культурних явищах самої архітектури як особливого типу суспільного буття, а також рівною мірою — формами живопису, скульптури, графіки, художньої,

наукової та критичної літератури, поліграфії, декоративно-ужиткового мистецтва та інших галузей людської діяльності в їх ментальній взаємодії на певному історичному етапі.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. головну увагу зосереджено на проектуванні і зведенні споруд, які задовольняють духовні потреби суспільства, особливо тих типів, які виникли завдяки «новим типам» дозвілля, розваг. Особливе місце тут посідають музейні та виставкові заклади, поява яких свідчить про зростаючу самосвідомість держави, церкви та заклади, пов'язані з кінематографом. Звичай, світогляд, мистецтво, дозвілля, інженерія на зламі XIX–XX ст. зливаються у щось настільки загальне, що знання будь-якої попередньої історичної епохи (хронологічно) або сусідніх країн (територіально) включає вже і знайомство з їх мистецтвом: так, якщо у першій половині XIX ст. на російському терені виявився інтерес до наслідування різним історичним стилям минулого завдяки обізнаності та смаку замовників будівель, то наприкінці цього саме століття знайомство із мистецтвом оточуючих країн, жвавий зв'язок художників Європи, Росії та України, з одного боку, й виникнення нових форм дозвілля, з другого боку, ініціювали появу нових смаків навіть вищих кіл суспільства, котрі, як правило, були найбільш консервативними.

Конгломерат типологічних, політичних, духовних і матеріальних чинників створює те культурологічне підґрунтя, на якому можна розглядати процес розгортання архітектурної практики на зламі XIX–XX ст., коли архітектор не тільки перестав бути явищем лише архітектурного життя доби, але опинився показовим чинником та законодавцем смаку елітного суспільного руху.

Законодавство у сфері будівництва було чи не найголовнішим чинником для початку роботи над проектуванням та зведенням будь-якої споруди. Головним керівним документом був «Статут будівельний». Серед іншого, саме цей документ слід вважати чи не найпершою регламентацією з питань охорони пам'яток. У роботі було показано, що уся система типології споруд була дуже нестійкою й суперечливою.

Регламентації Статуту будівельного, урядові постанови та обов'язкові рішення Київської міської думи торкалися передусім конструкційних, протипожежних та інших технічних обмежень процесу будівництва. У жодній статті Статуту не знаходимо творчих рекомендацій архітектору — усюди йдеться лише про його соціальні та фахові обов'язки перед Міською управою та замовником. Наприкінці 1912 р. Київська міська дума приймає лише одну власне «архітектурну» постанову щодо обмеження висоти будинків стосовно влаштування мансард — не вище за чотири поверхи (з цоколем). Це, можливо, єдине «творче» обмеження діяльності архітектора, який працював у місті. Але регламентувалася не фізична висота будинку, а саме його поверховість. З цього ви-

пливає можливість визначити значну творчу свободу архітектора на зламі XIX–XX ст. у проектуванні будинків необмеженої поверховості. Російська імперія мала три юридичні категорії будівельних законів та норм («вертикальна ієрархія»), а саме: державні закони й постанови центрального уряду; закони місцевого, муніципального значення; норми громадського будівництва. Цікаво зазначити, що у всіх цих типах законів і норм можна знайти повторювані й такі, що доповнюють один одного, вимоги за такими трьома відгалуженнями («горизонтальна ієрархія»): норми зонування міста; норми проектування цивільних будинків; норми будівельної техніки й протипожежної охорони. Для Києва, як було показано, така «горизонтальна» і «вертикальна» ієрархічність була властива навіть, можливо, більшою мірою, ніж для інших міст Російської імперії. Неабияку вагу мали також практичні довідники архітектора, які з іншого боку — зсередини фаху — диктували певні умови.

На основі вивчення матеріалів з влаштування у Києві так званого «Історичного шляху» та зведення пам'ятника княгині Ользі, апостолові Андрію Первозванному та просвітителю Кирилу і Мефодію 1911 р. показано, які саме політично-культурні чинники впливали на прийняття Міською думою рішень в галузі культури: з одного боку, шовіністична налаштованість, характерна для цього етапу ідеології Російської імперії, з другого боку, врахування місцевих традицій і рис національної самосвідомості мешканців Києва.

Взявши до ілюстрації критичні матеріали діяльності міського самоуправління Києва 1906–1910 рр., було зосереджено увагу на особливому, по-перше, у законодавчому плані, по-друге, в активізації будівництва, аспекті діяльності центрального політичного органу Києва як самостійного міста зі своїм «Міським положенням», особливу увагу приділивши двом датам, які «оконтурюють» 1906–1910 рр.: року проведення у Києві сільськогосподарської та промислової виставки 1897 р. та Всеросійської виставки 1913 р. Обидві виставки є тими культурно-мистецькими і архітектурними віхами, завдяки яким вдається чітко розпізнати відмінності архітектурних пристрастей як кінця XIX ст., так і двох перших десятиліть XX ст.

Було встановлено, що в архітектурних формах павільйонів виставки 1897 р. відбився самий дух київських теренів; романтичність київських природних ландшафтів збіглася з романтичністю штучного архітектурного ландшафту, презентованого виставкою. Крім того, що це була виставка промислова, вона ще була виставкою архітектурних форм, а точніше, архітектурного смаку киян останніх десятиліть XIX ст. І саме тому, що стилістичне навантаження архітектури павільйонів не могло бути підданим якійсь суворо стилістичній кваліфікації, павільйони стали ознакою не лише часу, але й романтичного настрою «узагальненого» (якщо можна так сказати) київського зодчого кінця XIX ст.,

ознакою демократичних тенденцій, які посідали значне місце в художньому та мистецькому житті Києва. Форми павільйонів виставки 1897 р. усе частіше починають використовуватися у проектах громадських споруд першого десятиліття XX ст. У розпланування комплексу Всеросійської виставки 1913 р. було закладено дещо інші позиції, ніж виставки 1897 р. По-перше, виставка була всеросійською, а не лише південноросійською. По-друге, вона замислювалася не як тимчасова, а як постійна. По-третє, саме 1913 р. Російська імперія зазнала самого піку економічного й суспільно-політичного розквіту. По-четверте, не лише класицистичні, але й авангардні традиції були помітними у просторі культури Києва. Влаштування виставки 1913 р. було пов'язане з містобудівною реконструкцією району як Черепанової гори, так і Троїцького ринку. Виставковий комплекс 1913 р. став не лише штучним елементом міського розпланування, а саме певною моделлю архітектури Києва початку XX ст., що дуже точно відбиває суспільно-культурну та політичну значущість міста у системі великих міст Російської імперії в її матеріалізованому вигляді.

Поеднання класицистичного принципу розпланування з мальовничо-парковим у виставці 1913 р. було певним продовженням мальовничості розпланування виставки 1897 р., але з урахуванням пластичних і смакових вимог часу. Власне кажучи, київські виставки 1897 та 1913 рр. були лабораторіями вироблення стилю архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. Ці дві виставки були унікальним явищем репрезентації зміни не лише архітектурних форм, але й самих форм життя, що відбивалися в архітектурних формах. У цьому відношенні Київ був унікальним у Росії містом.

У роботі показано, що коли ми стикаємося з певною неможливістю охопити головне, центральне у самому понятті «стиль», оскільки, на нашу думку, «стиль» (як і «час», «простір», «архітектура») — доволі абстрактне поняття, за яким стоїть щось, що не можна побачити на власні очі як матеріальний об'єкт, але можна зрозуміти на власний розсуд як комплекс художніх вражень. Коли ці художні враження виростають у свідомості як результат переживання певної художньої системи, тоді сама свідомість диктує глядачеві необхідність сформулювати це враження, охопивши його певним поняттям. Саме таким поняттям і виступає поняття «стиль».

Зосередившись на питаннях міфологічного художнього мислення київських митців, у роботі було показано, що міфологічність мислення, притаманна майже усім відомим нині художникам і архітекторам тієї доби, відбивалася якнайменше у двох головних напрямках: по-перше, це використання письменником, художником, архітектором традиційних міфологічних сюжетів та образів, прагнення досягти інтерпретованої схожості ситуацій літературного, художнього, архітектурного твору з відомими міфологічними сюжетами; по-друге,

спроба моделювання дійсності за законами власне міфологічного мислення. Останнє відбилось на фасадах київських будинків у формах численних маскаронів, каріатид, атлантів, тварин, сюжетних композицій на фризях та латинських написах на фасадах будинків, переважно житлових. Матеріал, в якому виконувалися ці скульптурні оздоблення фасадів, був різноманітним: від гіпсу до майоліки. Фрагментарність включення міфологічного декоративного елемента у загальний контекст архітектурної форми є особливою позастильовою рисою створення архітектурної форми.

Лібералізація академізму в живописі та скульптурі, сприяння виникненню модернізму в архітектурі ініціювала заснування у Києві низки спеціальних мистецьких закладів і товариств, які справляли значний вплив на формування мистецького світогляду художників і архітекторів. Розглянуто цілі та діяльність декількох київських мистецьких товариств кінця XIX — початку XX ст., з'ясовано їхній вплив на формування художнього мислення тодішніх митців. Визначено, що архітектурний пейзаж київських митців-модерністів А. А. Манєвича, В. Г. Кричевського, Г. К. Лукомського та В. А. Фельдмана якнайбільше вплинув на формування сучасного на той час ставлення до мистецтва й архітектури на київському терені початку XX ст. В образотворчому мистецтві й архітектурі демократично налаштовані митці і модерністично налаштовані митці були більшою мірою суміщені в одній особі. Те, що було характерним для літературного процесу як галузі мистецтва, не було характерним для образотворчого мистецтва й, особливо, архітектури як процесу значною мірою прагматично-соціального. І модерністи, і так звані декаденти боролися проти застарілих прийомів у мистецтві на шляхах зовнішньо-формального новаторства, в їх творах форма нерідко ставала самоціллю, перетворювався на шукання форми заради форми. В архітектурі це було неможливе за самою природою архітектурної форми. Тут діяли два формальні чинники — стиль і мода, зумовлені смаком замовника і майстерністю архітектора, яка не в останню чергу відточувалася завдяки саме стилю і моді. Тому на київських теренах проблема стилю в архітектурно-художньому житті була не стільки світоглядною, скільки практичною й підвладною моді, яка линула з художніх уподобань Європи і визначалася у кожному конкретному стосунку між замовником і архітектором.

Київ початку XX ст. рухався загальноєвропейським шляхом розвитку архітектури, наслідував моду на модерн, яка склалася у всіх значних містах Європи і Росії, але зразків вищого гатунку, які являють нам об'єкти європейських центрів модерну, у Києві небагато. Це передовсім роботи В. В. Городецького і Г. К. Ледоховського.

Архітектурна творчість київських зодчих, які працювали у стилістиці модерну, може бути розподілена за кількома напрямками: розпланувально-деко-

ративним, декоративно-фасадним та стилізуєчим. Значний вплив на розвиток ідеології модерну у містобудівному відношенні мала «вулична поліграфія» (афіши, плакати, реклама), а також загальне використання київськими типографіями модерних гарнітур шрифтів у різних видах друкованої продукції, яка складала той дух епохи, який ми і називаємо добою модерну. Модерн в архітектурі Києва опинився раціоналістичною альтернативою романтизму, який існував на київському терені завдяки особливостям рельєфу і архітектурним формам, що найбільш яскраво виявилися у павільйонах виставки 1897 р. Неокласика 1900–1910-х напитувалася романтичними ідеями «непохитності основ» Російської імперії тою саме мірою, якою модерн прагнув подолати романтичні основи київського терену в геологічному сенсі. Але на відміну від інших столичних міст у Києві неокласика не користувалася особливою шанною у середовищі архітекторів. Найбільш масовим у рамках раціоналістичного, себто позбавленого якихось конкретних стилістичних уподобань з минулого, був т. зв. «цегляний стиль київських підрядчиків», який брав з історизму стилізовані форми попередніх стилів й інтерпретував їх на свій кшталт.

Головною особливістю архітектури центральних районів Києва, основаною на цікавих особливостях київського рельєфу та ландшафту зламу століть, була широка палітра містобудівних й архітектурно-стилістичних можливостей і прийомів, з яких кожний мав право на життя. З одного боку, це самоусвідомлення Києва як європейського міста (модерн), як унікального за розплануванням міста (романтизм), з іншого боку, — прагнення залишатися містом Російської імперії (неокласика) й наслідувати історії світового зодчества (історизм).

Одна з найважливіших світоглядних проблем практики міського розвитку на теперішньому етапі пов'язана з подоланням протиріч між цілями охорони історичної спадщини й задачами реконструкції та модернізації історичного центру Києва. Життя у зонах історичної забудови багато в чому визначається гостротою протиставлення між охоронним рухом у суспільстві та складеною містобудівною практикою, традиційно орієнтованою на зведення новобудов. У більшості міст України і особливо в Києві зони охорони фактично стали зонами охорони від проектування і проектувальників, що веде до стагнації міського розвитку. Проект новобудови слід розглядати не як новий центральний елемент більш широкої розпланувальної ситуації, а як засіб проявлення й загострення вже існуючої системи відношень, індивідуальних якостей місця. Тому проблеми охорони спадщини історичного центру повинні розглядатися лише у контексті загальних проблем розвитку міста в цілому.

Реалізм у справі охорони пам'яток, насамперед, вимагає відмовлення від крайнощів при вимозі автентичності об'єкта; переважна більшість об'єктів потрапляє в охоронний перелік за якимсь досить конкретним і локальним приво-

дом. Процедура присвоєння статусу пам'ятки не повинна відбуватися келійно усередині відповідного відомства. В ухваленні рішення мають брати участь власник об'єкту, а також органи, що відповідають за інвестиційну політику, розвиток підприємництва і туризм.

Серед задач в рамках обраної теми, які слід розв'язувати у подальших студіях, можна виокремити дослідження розвитку сакральної архітектури Києва зламу ХІХ–ХХ ст., інших окремих типів споруд; було б варто більш ретельно дослідити творчість провідних для Києва архітекторів, виявити їхній вплив один на одного й на розвиток тогочасного зодчества; більш докладно вивчити розвиток містобудівної системи столиці України зламу ХІХ–ХХ ст. та ін. Ці дослідження дозволять з'ясувати роль пам'яток архітектури і містобудування у подальшому архітектурно-розпланувальному розвитку Києва, а також визначитись з проблемами їх охорони, реставрації та реконструкції, аби остаточно перетворити столицю України на справжнє європейське місто.

Александровский 1905. — Александровский И. В. Собор св. Владимира в Киеве: Сооружение собора. Внешний вид собора, отделка его. Картины Васнецова, картины Нестерова, Сведомского, Котарбинского. Орнамента (и проч.). — К., 1905.

Антипов 1987. — Антипов Г. А. Историческое прошлое и пути его познания. — Новосибирск, 1987.

Анфимов, Корелин 1995. — Россия: 1913 год: Статистико-документальный справочник / Сост. А. М. Анфимов, А. П. Корелин; Отв. ред. А. П. Корелин. — СПб, 1995.

Архитектура Киева 1982. — Архитектура Киева: Сб. науч. тр. КиевНИИТИ / Редкол.: В. П. Дахно (отв. ред.), С. К. Килессо, Н. С. Коломиец и др. — К., 1982.

Архітектура 1995. — Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — К., 1995.

Асеев 1989. — Асеев Ю. С. Стили в архитектуре Украины. — К., 1989.

Асеева 1979. — Асеева Н. Ю. Украинско-французские художественные связи 20–30-х гг. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1979.

Асеева 1989. — Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Колец XIX — начало XX века. — К., 1989.

Астафьева 1990. — Астафьева М. И. Формирование проблематики теории и истории советской архитектуры. 1917–1954 гг. (Опыт историографического исследования): Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1990.

Бассегода Нонель 1986. — Бассегода Нонель Х. Антонио Гауди / Пер. с исп. М. Г. Одоньеса; Под ред. В. А. Глазычева. — М., 1986.

Баумгартен 1902. — Баумгартен Е. Е. Общество и художественная архитектура // Архитектурный музей. — 1902. — № 3. — С. 24–25; № 4. — С. 33–34; № 5. — С. 43–45; № 6. — С. 54–57.

Баумгартен 1909. — Баумгартен Е. Е. Торжество рекламы // Городское дело. — 1909. — № 4. — С. 35–39.

Баумгартен, Ильин 1911. — Баумгартен Е. Е., Ильин А. А. Вандализм рекламы // Труды IV съезда 1911. — СПб., 1912. — С. 69–70.

Бекетов 1940. — Бекетов А. Н. Автобиография // Методфонд НИИТИАГ. — 1940. — Рукоп.

Беккер, Щенков 1986. — Беккер А. Ю., Щенков А. С. Современная городская среда и архитектурное наследие: Эстетический аспект. — М., 1986.

Белецкий 1985. — Белецкий П. А. Георгий Иванович Нарбут. — Л., 1985.

Белічко, Підгора 1982. — Київ в образотворчому мистецтві ХІІ–ХХ століть / Авт.-упоряд. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. — К., 1982.

Бердяев 1918. — Бердяев Н. А. Кризис искусства. — М., 1918.

Берлинский 1991. — Берлинский М. Ф. Краткое описание Киева: Репринтное изд. [с предисл. Г. Ю. Ивакина.] — К., 1991.

Беломесяцев 2002. — Беломесяцев А. Київські виставки 1897 та 1913 років як формотворчий чинник розвитку архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ століття: Теоретичний аспект // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НАДПІАМ. — К., 2002. — Вип. 5. — С. 167–182.

Беломесяцев 2002. — Беломесяцев А. Особливості методологічних засад студіювання історії архітектури Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Архітектурна спадщина України. — К., 2002. — Вип. 5. — С. 391–394.

Білецький 1983. — Білецький П. О. Георгій Нарбут: Альбом. — К., 1983.

Блок 1973. — Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Пер. Е. М. Лысенко; Прим. А. Я. Гуревича. — М., 1973.

Борисова, Каждан 1971. — Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. — М., 1971.

Борисова, Стернин 1990. — Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. — М., 1990.

Брайчевський 1991. — Брайчевський М. Ю. Стиль київських підрядчиків: Про міський архітектурний фольклор // Архітектура України. — 1991. — № 3. — С. 31–32.

Вагнер 1987. — Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987.

Вагнер 1990. — Вагнер Г. К. Искусство мыслить в камне: Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры. — М., 1990.

Вельфлин 1994. — Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского. — СПб, 1994.

Весь Киев 1906. — Весь Киев в кармане: Иллюстрированный путеводитель по г. Киеву и справочная книга. — 2-е изд. — К., 1906.

Весь Киев 1914. — Весь Киев на 1914 год: Адресная и справочная книга. — К., 1914.

Власюк 1972. — Власюк А. И. Архитектура России // Всеобщая история архитектуры. — М., 1972. — Т. 10: Архитектура XIX — начала XX вв. — С. 33–137.

Власюк 1985. — Власюк А. И. Эволюция строительного законодательства России в 1830-е — 1910-е годы // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Города, ансамбли, зодчие. — М., 1985. — С. 226–246.

Водзинський 1998. — Водзинський Є. С. Цінність території історичного центру Києва і можлива

міра її реконструкції // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1998. — Вип. 3. — С. 180–188.

Водзинський 1999. — *Водзинський Є. Є.* Містобудівна спадщина історичного центру Києва: Потреби її дослідження, обліку та охорони // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 250–257.

Водопровод 1910. — Описание Киевского водопровода / Сост. Технический отдел Городского общественного управления. — К., 1910.

Врона 1946. — *Врона И. И.* Предреволюционная архитектура Украины (конец XIX — XX ст.) // Методфонд НДІТІАМ. — К., 1946. — Рукоп.

Врубель 1963. — Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Э. П. Гомберг-Вержбицкой, Ю. Н. Подкопаевой. — М.; Л., 1963.

Выставка 1897. — Путеводитель по г. Киеву с каталогом Киевской сельскохозяйственной и промысловенной выставки 1897 г. с планами г. Киева и выставки. — К., 1897.

Выставка 1898. — Киевская сельскохозяйственная и промышленная выставка 1897 года и ее участники: Лит.-худож. Издание С. В. Кульженко и Б. К. Струнского / Ред. И. В. Лещенко. — К., 1898.

Выставка 1913. — Киевская Всероссийская выставка 1913 г. — К., 1913.

Выставка 1914. — Всероссийская выставка. Г. Киев. 1913 (Описание). — К., 1914.

Гегелло 1962. — *Гегелло А. И.* Из творческого опыта: Возникновение и развитие архитектурного замысла. — Л., 1962.

Гильдебранд 1991. — *Гильдебранд А. фон.* «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей / Пер. В. А. Фаворского, Н. В. Розенфельда; Вступ. ст. А. В. Васнецова. — М., 1991.

Гіляров 1936. — *Гіляров С. О.* Архітектура Києва передвоєнної доби // Соціалістичний Київ. — 1936. — № 4. — С. 36–40.

Гіляров, Наконечний 1940. — *Гіляров С. О., Наконечний Е. І.* Архітектор — громадський діяч (В. М. Риков) // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 3. — С. 6–14.

Глазычев 1977. — *Глазычев В. А.* Организация архитектурного проектирования (Вопросы теории). — М., 1977.

Глазычев 1985. — *Глазычев В. А.* Лад слова и камня // Лит. обозрение. — 1985. — № 2. — С. 89–91.

Головні архітектори 1999. — Головні та міські архітектори Києва: 1799–1999 / М. В. Виноградова, М. Б. Кальницький, Д. В. Малаков, А. О. Пучков, О. С. Червінський; За ред. М. М. Дьоміна. — К., 1999.

Гомбрих 1999. — *Гомбрих Э.* История искусства / Пер. с англ. — М., 1998.

Гонзик 1967. — *Гонзик К.* По пути к социалистической архитектуре / Пер. с чешск. — М., 1967.

Город 1995. — Город как социокультурное явление исторического процесса / Отв. ред. Э. В. Сайко. — М., 1995.

Города 1906. — Города России в 1904 году. — СПб, 1906.

Города 1914. — Города России в 1910 году. — СПб, 1914.

Городская дума 1910а. — Обзор деятельности Киевской городской думы за четырехлетие 1906–1910 годы. — К., 1910.

Городская дума 1910б. — Киевская городская дума 1906–1910 гг. — К., б/г.

Горчакова 1886. — *Горчакова Е.* Киев. — 2-е изд. — М., 1886.

Горюнов 1984. — *Горюнов В. С.* Истоки эклектизма и теория архитектуры второй половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — Л., 1984.

Горюнов, Тубли 1992. — *Горюнов В. С., Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. — СПб, 1992.

Грабарь 1969. — *Грабарь И. Э.* О русской архитектуре. — М., 1969.

Григор'єва, Денисенко 1998. — *Григор'єва Т., Денисенко Г.* З історії збереження історико-культурної спадщини України: діяльність Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». — К., 1998. — Т. 3. Історія. — С. 115–122.

Губерт 1907. — *Губерт В. О.* Неурожай и голод в России (1905–1906 гг.): Сборник кратких сведений о размерах неурожая и голода в различных местностях России. — СПб, [1907].

Гулишамбаров 1907. — *Гулишамбаров С. И.* Сравнительная статистика России в мировом хозяйстве и ряду великих держав в первое десятилетие царствования императора Николая II (1894–1904 гг.). — СПб, 1907.

Дачник 1909. — Дачник: Дачные местности вблизи г. Киева. — К., 1909.

Дешевые жилища 1905. — Об отношении города к Киевскому обществу устройства дешевых жилищ для рабочих. — К., 1905.

Диканский 1912. — *Диканский М. Г.* Квартирный вопрос и социальные опыты его решения. — М., 1912.

Диканский 1915. — *Диканский М. Г.* Постройка городов, их план и красота. — Пг, 1915.

Довнар-Запольский 1911. — *Довнар-Запольский М. В.* История русского народного хозяйства. Т. 1. — К., 1911.

Дубелир 1908. — *Дубелир Г. Д.* Городской трамвай: Курс лекций для студентов Киевского политехнического института. — К., 1908.

Дубелир 1910. — *Дубелир Г. Д.* Планировка городов. — СПб, 1910.

Дубелир 1911. — *Дубелир Г. Д.* О планировке городов в связи с требованиями Строительного Устава // Зодчий. — 1911. — № 5. — С. 52–60.

Дубелир 1912а. — *Дубелир Г. Д.* Городские улицы и мостовые. — К., 1912.

Дубелир 1912б. — Записка проф. Г. Д. Дубелира по вопросу о планировке окраин г. Киева. — К., 1912.

Дьомін 1994. — *Дьомін М. М.* Проблеми дослідження архітектурної спадщини України // Архітектурна спадщина України / За ред. В. І. Тимофійенка. — К., 1994. — Вип. 1. — С. 5–10.

Дьомін, Царенко 1998. — *Дьомін М. М., Царенко С. О.* Термінологічні визначення архітектурної спадщини: Державний облік пам'яток та його вплив на містобудівний розвиток // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1998. — Вип. 3. — С. 188–199.

Ёдике 1972. — *Ёдике Ю.* История современной архитектуры: Синтез формы, функции и конструкции / Пер. с нем. — М., 1972.

Енш 1910. — *Енш А.* Города-сады // Зодчий. — 1910. — № 35. — С. 354.

Ерофалов 1990. — *Ерофалов Б. А.* XIX век и городская реконструкция // Стр-во и архитектура. — 1990. — № 10. — С. 18–20.

- Ерофалов-Пилипчак 2000. — *Ерофалов-Пилипчак Б. А.* Архитектура имперского Киева. — К., 2000.
- Етнографія 1986. — Етнографія Києва і Київщини: Традиції й сучасність / Л. Ф. Артюх, Н. К. Гаврилюк, В. Ф. Горленко та ін. — К., 1986.
- Закон 2000. — Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 8.06.2000. — К., 2000.
- Закревский 1868. — *Закревский Н. В.* Описание Киева / Изд. Императорского Московского археологического общества: В 2 т. — М., 1868.
- Захарченко 1888. — *Захарченко М. М.* Киев теперь и прежде. — К., 1888.
- Звід 1999. — Звід пам'яток історії та культури України: Енцикл. вид. : У 28 т. / Редкол.: В. Смолий, В. Горбик, В. Гусаков та ін. — К., 1999. — Кн. 1. Київ. — Ч. 1.
- Зедльмайр 2000. — *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. — СПб, 2000.
- Зелингсон 1915. — *Зелингсон В.* Об ограничении площади застройки участков // Зодчий. — 1915. — № 12. — С. 124–125.
- Земский дом 1916. — Краткий очерк постройки Земского дома. 1911–1916 гг. — К., 1916.
- Иваницкий-Василенко 1913. — *Иваницкий-Василенко С. М.* Киевская Мариинская община сестер милосердия: Ист. очерк. — К., 1913.
- Игнаткин 1948. — *Игнаткин И. А.* Киев. — М., 1948.
- Ильин 1941. — *Ильин Вл.* Развитие капитализма в России: Процесс образования внутреннего рынка для крупной промышленности // *Ленин В. И.* Соч. — Изд. 4-е. — М., 1941. — Т. 3.
- История Киева 1983. — История Киева: В 3 т., 4 кн. — К., 1983. — Т. 2.
- Ігнатенко 1986. — *Ігнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення. — К., 1986.
- Ієвлева 1999. — *Ієвлева В. П.* До питання реконструкції історичного центру Києва // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 258–265.
- Каждан 1969. — *Каждан Т. П.* Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX — начала XX века // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907 гг.). — М., 1969. — Кн. 2. — С. 259–311.
- Калениченко 1964. — *Калениченко Н. А.* Українська проза початку XX ст. — К., 1964.
- Калениченко 1983. — *Калениченко Н. А.* Українська література кінця XIX — початку XX ст.: Напрями, течії. — К., 1983.
- Кальницкий 1996. — *Кальницкий М.* Знакомьтесь: Киев. Подол (Путеводитель). — К., 1996.
- Кальницкий 1998. — *Кальницкий М.* Знакомьтесь: Киев. Верхний город (Путеводитель). — К., 1998.
- Кальницкий 1995. — *Кальницкий М.* Сполучення унікальної та масової архітектури в київській забудові 1890-х — 1910-х рр. // Образ эпохи: Тези доповідей Міжнар. конф. «Образ эпохи: Культурне середовище Києва кінця XIX — початку XX ст.». — К., 1995. — С. 11–12.
- Кальницкий, Григорук 2002. — *Кальницкий М., Григорук А.* Прогулка по Киеву: Путеводитель. — К., 2002.
- Кальницкий, Киркевич, Грицик 2001. — *Кальницкий М., Киркевич В., Грицик М.* Київ: Туристичний путівник / Kyiv: Sightseeing Guide / Заг. наук. ред. Дм. Малакова, С. Поповича. — К.; Львів, 2001.
- Каплун 1985. — *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. — М., 1985.

- Карпов 1992. — *Карпов В. В.* Эволюция концепции архитектурной типологии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1992.
- Квартиры 1910. — Сведения о численности квартир в г. Киеве в 1900–1909 гг. // Известия Киевской городской думы. — 1910. — № 2. — С. 23–27.
- Киев 1905. — Киев: Адресная и справочная книга. С путеводителем по г. Киеву и описанием святынь и достопримечательностей. — К., 1905.
- Киев 1913. — Спутник по городу Киеву: Иллюстрированный путеводитель по Киеву и его окрестностям. — Изд. 8-е, испр. и доп. Д. С. Марголиным. — К., 1913.
- Киев 1915. — Справочник-путеводитель по г. Киеву и его окрестностям. — К., 1915.
- Киев 1986. — Киев: Энциклопедический справочник / Под ред. А. В. Кудрицкого. — Изд. 3, доп. — К., 1986.
- Киевская губерния 1906. — Памятная книжка Киевской губернии на 1906 год. — К., 1906.
- Киевский банк 1906. — Здание Государственного банка в городе Киеве (1902–1905 гг.). — К., 1906.
- Київ 1926. — Київ та його околиця в історії і пам'ятках / За ред. проф. М. С. Грушевського. — К., 1926.
- Київ 1930. — Київ: Провідник / За ред. проф. Ф. Л. Ернста. — К., 1930.
- Київ 1982. — Київ: Історичний огляд (карти, ілюстрації, документи) / Відп. ред. А. В. Кудрицький. — К., 1982.
- Київська область 1971. — Історія міст і сіл Української РСР: У 26 т. — К., 1971. — Київська область.
- Кириченко 1963. — *Кириченко Е. И.* О некоторых особенностях эволюции городских многоквартирных домов второй половины XIX — начала XX века (От отдельного дома к комплексу) // Архитектурное наследство. — М., 1963. — Вып. 15. — С. 153–170.
- Кириченко 1973. — *Кириченко Е. И.* О закономерностях развития архитектуры (Опыт систематического анализа эклектики и модерна) // Архитектура СССР. — 1973. — № 12. — С. 42–50.
- Кириченко 1977. — *Кириченко Е. И.* Москва на рубеже столетий. — М., 1977.
- Кириченко 1982. — *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1982.
- Кириченко 1988. — *Кириченко Е. И.* Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (К вопросу о двух фазах развития эклектики) // Архитектурное наследство. — М.: Стройиздат, 1988. — Вып. 36. — С. 130–155.
- Кириченко 1989. — *Кириченко Е. И.* Проблемы развития русской архитектуры середины XIX — начала XX века: Дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1989.
- Киркевич 1991. — *Киркевич В. Г.* З роду Гедиміновичів (Про Г. К. Лукомського) // Україна: Двоптижнев. гр.-політ. літ.-худож. іл. ж-л. — 1991. — № 7 (1775). — С. 24–28.
- Кілессо 1987. — *Кілессо С. К.* Київ архітектурний: Фотоальбом. — К., 1987.
- Ковалевский 1916. — *Ковалевский Г. П.* Большой город и города-сады. — К., 1916.
- Ковалинский 1998. — *Ковалинский В. В.* Меценаты Киева. — 2-е вид. — К., 1998.
- Коган 1970. — *Коган Д. З.* Мамонтовский кружок. — М., 1970.
- Конструкции 1977. — Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX — начала XX века. — М., 1977.

- Корчак-Чепурковский 1902.** — *Корчак-Чепурковский А. В.* Изменение смертности в г. Киеве со времени введения в нем канализации (Доклад). — М., 1902.
- Кохан, Кілессо 1966.** — *Кохан С. В., Кілессо С. К.* О. М. Вербицкий — архитектор і педагог. — К., 1966.
- Крейтон 1911.** — *Крейтон С. Н.* Краткий отчет по сооружению в Киеве памятника св. Ольге. — К., 1911.
- Крыжицкий 1963.** — *Крыжицкий С. Д.* О реконструкции старого жилого фонда Киева // Стр-во и архитектура. — 1963. — № 3. — С. 33–35.
- Крытый рынок 1913.** — *Плахов П.* Киевский городской крытый рынок. — К., 1913.
- Леонтович 1961.** — *Леонтович В. Г.* Архитекторы, инженеры-строители и скульпторы, работавшие в г. Киеве в период 1855–1925 гг. Вып. 1. // Методфонд НИИТИАГ. — К., 1961. — Рукоп.
- Линниченко 1911.** — *Линниченко И. А.* Исторический путь и музеи г. Киева. — Одесса, 1911.
- Лисовский 1976.** — *Лисовский В. Г.* Особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX веков. — Л., 1976.
- Лобановський, Говдя 1989.** — *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX століть. — К., 1989.
- Логвин 1982.** — *Логвин Г. Н.* Киев: По архитектурным памятникам Киева (Очерки). — Изд. 3-е, доп. — М., 1982.
- Логвин 1983.** — *Логвин Г. Н.* Сохранить градостроительное наследие Киева // Стр-во и архитектура. — 1983. — № 12. — С. 24–27.
- Лукомский 1911а.** — *Лукомский Г. К.* Архитектурные вкусы современности // Труды IV съезда 1911. — СПб, 1912. — С. 27–34.
- Лукомский 1911б.** — *Лукомский Г. К.* О прошлом и современном состоянии провинциальной художественной архитектуры // Зодчий. — 1911. — № 52. — С. 545–555.
- Лукомский 1911в.** — *Лукомский Г. К.* Хроника провинциальных вандализмов // Старые годы. — 1911. — № 7–9. — С. 204–206; № 10. — С. 65–67; № 11. — С. 37–50.
- Лукомский 1912.** — *Лукомский Г. К.* Из художественной жизни провинции // Русская художественная летопись. — 1912. — № 18/19. — С. 252–255.
- Лукомский 1912–1914.** — *Лукомский Г. К.* Материалы по истории вандализма в России // Старые годы. — 1912. — № 11. — С. 38–40; № 12. — С. 55–60; 1913. — № 1. — С. 51–53; № 11. — С. 53–57; 1914. — № 2. — С. 55–57; № 3. — С. 41–43; № 5. — С. 48–49.
- Лукомский 1913а.** — *Лукомский Г. К.* Новый Петербург (Мысли о современном строительстве) // Аполлон. — 1913. — № 2. — С. 5–38.
- Лукомский 1913б.** — *Лукомский Г. К.* О новом строительстве в Киеве // Аполлон. — 1913. — № 8. — С. 75–77.
- Максимович 1902.** — *Максимович Н. И.* Перечень общественных и казенных зданий, монастырей, церковей, часовен, памятников, садов, скверов, театров, площадей и проч. в г. Киеве. — К., 1902.
- Малаков 1999.** — *Малаков Д. В.* Архітектор Городецький: Архівні розвідки. — К., 1999.
- Мардер 1980.** — *Мардер А. П.* Металл в архитектуре. — М., 1980.
- Мардер 1988.** — *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.

- Мардер 1999.** — *Мардер А. П.* Охороняти чи збагачувати? Полемічні нотатки // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 35–48.
- Маркс 1973.** — *Маркс К.* Капитал. Том первый // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — 2-е изд. — М., 1973. — Т. 23.
- Маркс 1973а.** — *Маркс К.* Капитал. Том второй // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — 2-е изд. — М., 1973. — Т. 24.
- Маркс 1974.** — *Маркс К.* Капитал. Том третий, часть вторая // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — 2-е изд. — М., 1974. — Т. 25, ч. 2.
- Мастера архитектуры 1972.** — Мастера архитектуры об архитектуре: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. А. Маца, Г. М. Орлова. — М., 1972.
- Матушевич 1950.** — *Матушевич А. О.* Хрещатик. — К., 1950.
- Махровская 1986.** — *Махровская А. В.* Реконструкция старых жилых районов крупных городов: На примере Ленинграда. — 2-е изд., перераб. и доп. — Л., 1974.
- Мигулин 1913.** — *Мигулин П. П.* Экономический рост русского государства за 300 лет (1613–1912 гг.). — М., 1913.
- Мистецтво України 1995.** — Мистецтво України: Енцикл. В 5 т. / Редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.), В. А. Афанасьєв, П. О. Білецький та ін. — К., 1995. — Т. 1.
- Мистецтво України 1997.** — Мистецтво України: Біограф. довідник / За ред. А. В. Кудрицького. — К., 1997.
- Михайлов 1916.** — *Михайлов Г.* Исчисление населения, квартир и владений в Киеве в феврале 1916 г. // Киевские городские известия. — 1916. — № 9. — С. 79–96.
- Михаловский 1925.** — *Михаловский И. Б.* Архитектурные ордера. — Л., 1925.
- Муниц 1916.** — *Муниц О. П.* Парфенон или св. София? К спору о классицизме в архитектуре // Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. — М., 1975. — Т. 1. — С. 74–78.
- Нариси 1957.** — Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період / Редкол.: В. Г. Заболотний (гол. ред.), М. П. Цапенко, С. В. Безсонов та ін. — К., 1957.
- Нащокина 2000.** — *Нащокина М. В.* Модерн в архитектуре Москвы: Проблема своеобразия и западноевропейских влияний: Дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 2000.
- Нелидова 1915.** — *Нелидова Е.* Русь в ее столицах. — Пг., 1915. — Вып. 3: Киев.
- Никитин 1979.** — *Никитин Ю. А.* Развитие архитектуры выставочных павильонов и их комплексов в России XIX — начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — Л., 1979.
- Николаев 1911.** — *Николаев В. Н.* Строительное законоведение: Записки, читанные в Киевском художественном училище. — К., 1911.
- Николаев 1913.** — *Николаев И. В.* Сборник Строительных постановлений для города Киева (на основании Строительного Устава, обязательных постановлений Городской думы, циркуляров и решения Правительствующего Сената). — К., 1913.
- Німенко 1963.** — *Німенко А. В.* Українська скульптура другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1963.
- Осипов 1897.** — *Осипов А. П.* Очерк истории древесных насаждений г. Киева и деятельности Го-

родской садовой комиссии за 1887–1897 гг. — К., 1897.

Павлуцкий 1900. — *Павлуцкий Г. Г.* О связи искусства с культурой // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. — 1900. — Кн. XIV. — Вып. 2. — С. 83–87.

Павлуцкий 1913. — *Павлуцкий Г. Г.* Новое направление в живописи: Кубизм и неофутуризм // Искусство в Южной России. — 1913. — № 9/10. — С. 447–450.

Пам'ятки Києва 1998. — Пам'ятки Києва: Путівник (За матеріалами «Зводу пам'яток історії та культури м. Києва»). — К., 1998.

Памятники 1983. — Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. / Редкол.: Ю. С. Асеев (отв. ред.), С. К. Килессо, И. М. Кравец и др. — К., 1983. — Т. 1.

Панофский 1998. — *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А. Г. Габричевского. — М., 1998.

Петлин 1893. — *Петлин Н. С.* Опыт описания губерний и областей России в статистическом и экономическом отношениях, в связи с деятельностью в них Государственного банка и частных кредитных учреждений. — СПб, 1893. — Ч. 1.

Петровский 1990. — *Петровский М. С.* Городу и миру: Киевские очерки. — К., 1990.

Петровский 1997. — *Петровский М. С.* Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. — К., 1997. — С. 3–60.

Петровский 2001. — *Петровский М. С.* Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. — К., 2001.

Питання історії 1959. — Питання історії архітектури та будівельної техніки України: Зб. наук. пр. / Редкол.: Ю. С. Асеев, О. Н. Игнатов, Б. О. Крицький, Ю. П. Нельговський (відп. ред.). — К., 1959.

Пожары 1912. — Статистика пожаров в Российской империи за 1895–1910 годы. — СПб, 1912. — Ч. 1.

Полевой 1989. — *Полевой В. М.* Двадцатый век: Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. — М., 1989.

Попович, Садовский 1970. — *Попович М., Садовский В.* Теория // Филос. энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 205–207.

Проект выставки 1893. — Проект первой постоянной Всероссийской выставки в г. Киеве с отделами: сибирским, финляндским, кавказским, закаспийским, привислянским, славянским и иностранным. — СПб, 1893.

Пунин 1966. — *Пунин А. А.* Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX — начала XX века: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — Л., 1966.

Пучков 1997. — *Пучков А. А.* Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процесс 20–30-х годов. — К., 1997.

Пучков 1991. — *Пучков А. А.* Проблема стиля в архитектурном творчестве П. Ф. Алёшина (на примере киевских построек) // Известия вузов: Стр-во и архитектура. — Новосибирск, 1991. — № 9. — С. 50–55.

Пучков 2000. — *Пучков А. О.* Павло Альошин, архітектор // Павло Федотович Альошин (1881–1961): Бібліограф. покажчик / Уклад. О. Б. Шинкаренко. — К., 2000. — С. 4–10.

Пучков, Сімакова 1997. — *Пучков А., Сімакова С.* Стильоспадкоємність радянської архітектури:

Спроба побудови соціальної матриці // Архітектурна спадщина України. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 152–159.

Рагон 1963. — *Рагон М.* О современной архитектуре / Сокр. пер. с фр. — М., 1963.

Развитие 1989–1990. — Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР: В 3 т. / Гл. редкол.: М. М. Жербин (гл. ред.) и др. — К., 1989. — Т. 1; 1990. — Т. 2; Т. 3.

Ревзин 1992. — *Ревзин Г. И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. — М., 1992.

Рибаков 1997. — *Рибаков М. О.* Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. — К., 1997.

Рижко 1995. — *Рижко В. А.* Концепція як форма наукового знання. — К., 1995.

Романович 1896. — *Романович М. Е.* Гражданская архитектура: Части зданий: В 4 т. — 2-е изд. — СПб, 1896.

Ромишовский 1902. — *Ромишовский С. В.* Общественные сады г. Киева в период с 1897-го по 1902-й год: Резюмированный отчет о деятельности садовой комиссии Киевской городской управы. — К., 1902.

Россия 1900. — Россия в конце XIX века / Под общ. ред. В. И. Ковалевского. — СПб, 1900.

Рубан 1986. — *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини ХІХ — початку ХХ століття. — К., 1986.

Рубан 1990. — *Рубан В. В.* Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. — К., 1990.

Рубинштейн 1912. — *Рубинштейн А.* Ближайшие задачи экономической политики г. Киева. — К., 1912.

Ружже 1961. — *Ружже В.* Города-сады: Малоизвестные проекты русских зодчих // Архитектура и стр-во Ленинграда. — 1961. — № 2. — С. 34–36.

Сарабьянов 1971. — *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. — М., 1971.

Сарабьянов 1989. — *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989.

Сарычев 1991. — *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». — Воронеж, 1991.

Свод постановлений 1914. — Свод обязательных для жителей г. Киева постановлений по городскому общественному управлению, изданных с 1871 по 1913 г. включительно. — К., 1914.

Северюхин, Лейкинд 1992. — *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. А.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1933): Справочник. — СПб, 1992.

Сидорова 1988. — *Сидорова Е. И.* Сберишь архитектурную пластику Киева конца XIX — начала XX в. // Строительство и архитектура. — 1988. — № 11. — С. 6–9.

Сімакова 1996. — *Сімакова С.* Особливості формування дворового простору київських прибуткових будинків кінця ХІХ — початку ХХ ст.: Джерелознавчі аспекти дослідження // Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Вип. 2. — Ч. 2. — С. 208–213.

Сімзен-Сичевський 1938. — *Сімзен-Сичевський О. М.* Історія забудови і планування Києва в дореволюційний період // Архітектура Радянської України. — 1938. — № 4/5. — С. 11–23.

Скібіцька 1995. — *Скібіцька Т. В.* Прибутковий будинок як провідний архітектурний тип у забудові міст України кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Теорія та історія архітектури / Редкол.: М. Дьомін (голова), А. Мардер, А. Пучков та ін. — К., 1995. — С. 105–117.

- Скібіцька, Кальницький 1992. — *Скібіцька Т., Кальницький М.* Полемічні нотатки про «стиль київських підрядчиків» // Архітектура України. — 1992. — № 2. — С. 55–56.
- Словник художників 1973. — Словник художників України / Редкол.: М. П. Бажан (відп. ред.), В. А. Афанасьєв, П. О. Білецький та ін. — К., 1973.
- Соколова 1934. — *Соколова Н. Н.* Мир искусства. — М.; Л., 1934.
- Сольський 1940. — *Сольський Б.* Видатний майстер архітектури (П. І. Голландський) // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 11. — С. 21–25.
- Социальная эффективность 1991. — Социальная эффективность архитектурной деятельности / Ю. Н. Евреинов (рук. авт. кол.), Т. В. Михайлова, Н. К. Трикаш и др. / НИИТИАГ. — К., 1991.
- Стародубцева 1992. — *Стародубцева А. В.* Особенности формирования городской застройки в русской архитектуре второй половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1992.
- Стародубцева 1999. — *Стародубцева А. В.* Лики памяти: Культура эпохи «пост». — Харьков, 1999.
- Статистика России 1896. — Сборник сведений по России 1896 года. — СПб, 1897.
- Статистический ежегодник 1912. — Статистический ежегодник на 1912 год / Под ред. В. И. Шаранго. — СПб, 1912.
- Стельмашенко 1927. — *Стельмашенко М.* Кладовища міста Києва. — К., 1927.
- Стернин 1970. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. — М., 1970.
- Стернин 1976. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. — М., 1976.
- Стернин 1988. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. — М., 1988.
- Стернин 1991. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века. — М., 1991.
- Табурно 1901. — *Табурно И. П.* Эскизный сбор финансово-экономического развития России за последние 20 лет (1882–1901 гг.). — Б/м, [1902].
- Тарабукин 1974. — *Тарабукин Н. М.* Михаил Александрович Врубель. — М., 1974.
- Тиманович 1974. — *Тиманович Е. В.* Деякі риси еволюції художніх форм архітектури на Україні початку XX ст. // Українське мистецтвознавство. — К., 1974. — Вип. 4. — С. 137–145.
- Тимофеев 1972а. — *Тимофеев В. И.* Жилая застройка городов Украины периода капитализма // Известия вузов: Стр-во и архитектура. — Новосибирск, 1972. — № 8. — С. 52–57.
- Тимофеев 1989. — *Тимофеев В. И.* Реабилитация архитектурной эпохи // Строительство и архитектура. — 1989. — № 10. — С. 23.
- Тимофієнко 1999. — *Тимофієнко В.* Зодчі України кінця XVIII — початку XX століть: Біограф. довідник. — К., 1999.
- Титов 1914. — *Титов Ф. И.* Киево-Подольские монастырские и приходские храмы сто лет тому назад (К истории великого пожара на Киево-Подоле 9 июля 1811 г.). — К., 1914.
- Трамвай 1933. — Киевский трамвай за сорок лет: 1892–1932 гг. — К., 1933.
- Третяк 1998. — *Третяк К. О.* Київ: Путівник по зруйнованому місту. — К., 1998.
- Третяк 1999. — *Третяк К. О.* Історія забудови та архітектури Києва наприкінці XIX — початку XX століть: Автореф. дис. ... канд. істор. наук. — К., 1999.
- Труды I съезда 1894. — Труды I съезда русских зодчих в С.-Петербурге в 1892 г. — СПб, 1894.
- Труды II съезда 1899. — Труды II съезда русских зодчих в Москве / Под ред. И. П. Машкова. — М., 1899.

- Труды III съезда 1905. — Труды III съезда русских зодчих в С.-Петербурге. — СПб, 1905.
- Труды IV съезда 1911. — Труды IV съезда русских зодчих, состоявшегося в С.-Петербурге. — СПб, 1911.
- Труды съезда художников 1914. — Труды Всероссийского съезда художников, состоявшегося под высочайшим покровительством его императорского величества, государя императора Николая Александровича и почетным председательством ее императорского высочества, августейшего президента Императорской Академии художеств великой княгини Марии Павловны: Декабрь 1911 — январь 1912 гг. — Пг., [1914.] — Т. 1.
- Тэри 1986. — *Тэри Э.* Россия в 1914 году: Экономич. обзор / Пер. Н. Круглого. — Париж, 1986.
- Уиттик 1960. — *Уиттик А.* Европейская архитектура XX века / Пер. с англ.; Ред., предисл. и прим. А. И. Венедиктова. — М., 1960. — Т. 1.
- Указ 1775. — Указ Нашей комиссии строения Москвы и Санкт-Петербурга. От комиссии о строении Москвы и Санкт-Петербурга всеподданнейший доклад. Экстракт из уложений, межевой инструкции и указов, по которым комиссия полагает основание о утверждении Москве городу и предместьям границ, о приведении строений в порядок, о развезении к строениям материалов, и о учреждении Каменного приказа. — М., 1775.
- Українська графіка 1994. — Українська графіка XI — початку XX ст.: Альбом / Авт.-упоряд. А. О. В'юнник. — К., 1994.
- Устав строительный 1913. — Устав строительный (Св. Зак., т. XII, ч. 1, изд. 1910 г. и по прод. 1906, 1908 и 1910 гг.), извлечения из других частей Свода законов, разъяснения Правительствующего Сената, циркуляры Министерства внутренних дел, отзывы Техническо-строительного комитета, строительные правила Царства Польского, обязательные постановления по строительной части Петербурга, Москвы, Риги, Одессы и другие правила о постройках / Сост. А. А. Колычев. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб, 1913.
- Фабрики и заводы 1913. — Фабрики и заводы по всей России (сведения о 31 523 фабриках и заводах). — К., 1913.
- Февр 1991. — *Февр А.* Бои за историю / Пер. с фр. — М., 1991.
- Фотоспомин 2000. — Фотоспомин: Київ, якого немає (Анотований альбом світлин 1977–1988 років) / Автор світлин В. В. Галайба; Авт.-упоряд. М. В. Виноградова, М. А. Кадомська, М. Б. Кальницький, А. О. Пучков, О. С. Червінський; Відп. ред. А. Б. Беломесяцев, А. О. Пучков, О. С. Червінський. — К., 2000.
- Хомуцкий 1955. — *Хомуцкий Н. Ф.* Архитектура России с середины XIX века по 1917 год (по материалам Москвы и Петербурга): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — М.; Л., 1955.
- Хомуцкий 1971. — *Хомуцкий Н. Ф.* Новейшая зарубежная архитектура (Архитектура капиталистических стран с середины XIX в. по настоящее время, включая частично и Россию до 1917 года): Учеб. пособие. — Л., 1971. — Ч. 2.
- Хромов 1950. — *Хромов И. А.* Экономическое развитие России в XIX–XX вв. (1800–1917 гг.). — М., 1950.
- Царенко 1996. — *Царенко С. О.* До проблеми критеріальності визнання об'єктів предметного дов-

кіля пам'ятками історії та культури // Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Вип. 3, ч. 2. — С. 238–243.

Царенко 2000. — *Царенко С. О.* Принципи та методи управління розвитком історичних міст на прикладі Поділля: Автореф. дис. ... канд. архітектури. — К., 2000.

Чепелик 1976. — *Чепелик В. В.* О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX века // Стр-во и архитектура. — 1976. — № 7. — С. 27–31.

Чепелик 1997. — *Чепелик В. В.* Національна своєрідність в житловій архітектурі України початку ХХ ст. // Архітектурна спадщина України. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 122–135.

Чепелик 2000. — *Чепелик В. В.* Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. — К., 2000.

Шапоровський 1929. — *Шапоровський Г.* Місцеві будівельні правила, що регулюють забудовання м. Київ (В минулому й сучасному). — К., 1929.

Шероцький 1917. — *Шероцький К. В.* Киев: Путеводитель. — К., 1917.

Школьная сеть 1910. — Проект школьной сети для г. Киева. — К., 1910.

Шулькевич, Дмитренко 1982. — *Шулькевич М. М., Дмитренко Т. Д.* Киев: Архитектурно-исторический очерк. — Изд. 6-е, перераб. и доп. — К., 1982.

Эйснер 1910. — *Эйснер В. В.* К задачам архитектуры // Искусство и печатное дело. — 1910. — № 1. — С. 48–49.

Эрнст 1918. — *Эрнст Ф. А.* Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году. — К., 1918.

Яковлев 1912. — *Яковлев А.* Предместья г. Киева — Приорка, Куреневка, Сырец // Известия Киевской городской думы. — 1912. — № 11.

Яровой 1987. — *Яровой А. В.* Становление и развитие профессиональной организации в европейской архитектуре XIII–XX вв.: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1987.

Ясевич 1975. — *Ясевич В. Е.* У истоков архитектуры XX века // Строительство и архитектура. — 1975. — № 10. — С. 28–36.

Ясевич 1978. — *Ясевич В. Е.* Памятники архитектуры XIX — начала XX века в современной городской среде (Проблемы охраны и использования) // Строительство и архитектура. — 1978. — № 12. — С. 22–25.

Ясевич 1979–1981. — *Ясевич В. Е.* Архитектура Украины конца XIX — начала XX века: Основные тенденции и особенности: Дис. ... д-ра архитектуры: В 2 т. — К., 1979–1981. — Т. 1. — Рукоп.

Ясевич 1980. — *Ясевич В. Е.* О генезисе модерна на Украине // Проблемы истории архитектуры Украины: Сб. тр. КиевНИИТИ. — К., 1980. — С. 46–53.

Ясевич 1981. — *Ясевич В. Е.* Архитектура Киева на рубеже XIX–XX столетий // Стр-во и архитектура. — 1981. — № 10. — С. 22–27.

Ясевич 1982. — *Ясевич В. Е.* Особенности планировки и застройки Киева в конце XIX — начале XX века // Архитектура Киева: Сб. науч. тр. КиевНИИТИ. — К., 1982. — С. 35–42.

Ясевич 1984. — *Ясевич В. Е.* В поисках национального и регионального своеобразия // Стр-во и архитектура. — 1984. — № 2. — С. 26–29.

Ясевич 1986. — *Ясевич В. Е.* Архитектура Украины периода капитализма и империализма

(1840–1917 гг.) // Памятники архитектуры Украины: Новые исследования. Новые материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. — К., 1986. — С. 66–102.

Ясевич 1988а. — *Ясевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. — К., 1988.

Ясевич 1988б. — *Ясевич В. Е.* Архитектура первых на Украине промышленных выставок // Стр-во и архитектура. — 1988. — № 6. — С. 20–22.

Ясевич 1994. — *Ясевич В. Е.* Рационализм и модерн в архитектуре // Самватас. — 1993/1994. — № 9. — С. 85–93.

Ясевич, Шубович 1985. — *Ясевич В. Е., Шубович С. А.* Влияние новых видов механического транспорта на формирование больших городов Украины в XIX — начале XX века // Нариси з історії природознавства і техніки. — 1985. — Вип. 31. — С. 81–91.

Ясевич 1966. — *Ясевич В. Е.* Київський зодчий П. Ф. Альошин. — К., 1966.

Ясевич 1968. — *Ясевич В. Е.* Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг). — К., 1968.

Ясевич 1990. — *Ясевич В. Е.* Модерн на Україні // Кур'єр ЮНЕСКО. — 1990. — Жовт. — С. 42–45.

Яснопольский 1913. — Статистико-экономические очерки областей, губерний и городов России / Под ред. Л. Н. Яснопольского. — К., 1913.

Ящевский 1913. — *Ящевский Ч. А.* Практический иллюстрированный путеводитель по Киеву. — 2-е изд. — К., 1913.

Alperson 1992. — *Alperson Ph.* The Philosophy of the Visual Arts. — Oxford, 1992.

Collins 1965. — *Collins P.* Changing ideals in Modern Architecture. — L., 1965.

Gardiner 1976. — *Gardiner St.* Evolution of the House. — L.; Norwich, 1976.

Norberg-Schulz 1988. — *Norberg-Schulz Cbr.* Roots of Modern Architecture. — Tokyo, 1988.

Peusner 1964. — *Peusner N.* Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. — Harmondsworth, 1964.

Schmutzler 1962. — *Schmutzler O. R.* Art-Nouveau — Jugendstil. — Stuttgart, 1962.

Wallis 1974. — *Wallis M.* Jugendstil. — Warsaw, 1974.

Анотація. На основі вивчення літературного та іконографічного матеріалу про культуру, мистецтво та архітектуру України та Києва 1880–1910-х, запропоновано авторське бачення процесу складання теоретичних передумов реконструкції історичного минулого в сучасному архітектурознавстві, визначено риси взаємодії архітектури з літературою та мистецтвом зламу XIX–XX ст., з'ясовано особливості архітектурної практики Києва та її сучасної долі. Простежується взаємодія низки категорій: історик архітектури — історична реальність, історичне пізнання — історична свідомість, модернізм у літературі і мистецтві — модерн в архітектурі, стиль епохи — стиль культури, історизм — еkleктика, романтизм — раціоналізм. З огляду на гостроту вирішення реконструктивних задач в історичному центрі Києва запропоновано світоглядні орієнтації стосовно реконструкції київської забудови кінця XIX — початку XX ст. на сучасному етапі.

Ключові слова: архітектурознавство, архітектура Києва зламу XIX–XX ст., минуле, архітектурна практика, світоглядні орієнтації, реконструкція.

Аннотация. На основе изучения литературного и иконографического материала о культуре, искусстве и архитектуре Украины и Киева 1880–1910-х, предложено авторское видение процесса формирования теоретических предпосылок реконструкции исторического прошлого в современном архитектуроведении, определены черты взаимодействия архитектуры с литературой и искусством рубежа XIX–XX веков, выяснены особенности архитектурной практики Киева и ее современной судьбы. Прослеживается взаимодействие ряда категорий: историк архитектуры — историческая реальность, историческое познание — историческое сознание, модернизм в литературе и искусстве — модерн в архитектуре, стиль эпохи — стиль культуры, историзм — эклектика, романтизм — рационализм. Учитывая остроту решения реконструктивных задач в историческом центре Киева предложены мировоззренческие ориентации в деле реконструкции киевской застройки конца XIX — начала XX веков на современном этапе.

Ключевые слова: архитектуроведение, архитектура Киева рубежа XIX–XX веков, прошлое, архитектурная практика, мировоззренческие ориентации, реконструкция.

Summary. On the basis of studying literature and iconographic material on the culture and art of 1880–1910 years in Kyiv and Ukraine authors view on the formation of the theoretic basis of the historical past in the contemporary architectural studies was proposed in the article. The specific features of the Kyiv architectural practice and its modern implementations were uncovered. The interaction between such numbers of categories as: historian of the architecture — historical reality, historical cognition — historical consciousness, modernism in literature and art — modernism in the architecture, style of the epoch — style of the culture, historic — eclectic, romanticism — rationalism was presented. Taking into account the acute character of the reconstruction issues in the historical center of Kyiv new worldview orientation were proposed to be used in the reconstruction of the quarters built in the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

Keywords: architectural studies, architecture of Kyiv on the threshold of the 19th and 20th century, past, architectural practice, worldview orientations, reconstruction.

Александр БЕРЕНДЕЕВ

ОБ АНДРЕЕ БОРИСОВИЧЕ БЕЛОМЕСЯЦЕВЕ

Знакомство. Познакомились мы с Андреем Борисовичем в начале зимы 2004 года. В то время я был молодым перспективным аспирантом, искавшим возможности в дальнейшем развивать и реализовывать свои способности в научной сфере.

Однажды, холодным январским вечером раздался телефонный звонок незнакомого человека, который предложил встретиться и обсудить возможность моего участия в определенных научных проектах. Встреча состоялась, однако отнесся я к ней довольно скептически, поскольку предложенные задачи были связаны со становлением, развитием и восприятием архитектуры. Должен признаться, несмотря на то, что я в свое время учился на историческом факультете Национального педагогического университета им. Драгоманова, к архитектуре относился достаточно скептически, особого интереса для меня она не представляла. Именно этим и было вызвано удивление полученным предложением. Андрей Борисович успокоил меня, заверив, что ему нужен человек, не зажатый рамками архитектуры: творческий, с философским складом ума. В конце концов, я ничего не терял, и это был вызов: попробовать силы на новом поприще. Столь случайная встреча, после неожиданного вечернего звонка, связала меня на пять лет творческого и рабочего сотрудничества с достаточно неординарным человеком, каким был Андрей Борисович.

Хотя в глубине души согласившись на участие в проектах Беломесяцева, все равно сомневался: потяну ли, будет ли интересно, насколько продуктивной окажется моя работа. Однако, уверенность Андрея Борисовича в моей компетентности, его вера в мои силы и способности придала необходимый настрой, задавала нужный вектор деятельности. Иногда просто нужно, чтобы в вас поверил хотя бы один человек, и тогда действительно вырастают крылья, появляется вдохновение, творческий запал, порыв, стремление доказать всему миру и самому себе, что ты в этой жизни достоин большего.

Совместная работа. После завершения научных проектов Андрей Борисович предложил попробовать мои силы и применить знания в практической сфере архитектуры. Я согласился на участие в его новых бизнес-проектах. Это тоже стало новым для меня вызовом. Я познал практическую сторону архитектуры и всего того, чем занимался ранее.

Андрей Борисович раскрыл мне глаза на процессы, о которых я был слышан лишь теоретически. Первые месяцы осваиваться было тяжело, но Беломесяцев по-прежнему продолжал в меня верить. Со временем я втянулся в колею, в рабочее русло. Моя карьера и практические навыки стали стремительно развиваться. В рабочем процессе Андрей Борисович всегда был выдержан, рассудителен, хладнокровен. По мере возможности поддерживал и корректировал, был деликатен и всегда выполнял взятые на себя обязательства.

Он был не только талантливым ученым, но и опытным, рассудительным, толковым руководителем. В конфликтной ситуации всегда умел найти компромисс, старался идти навстречу людям, которые выкладываются на полную. В трудные жизненные моменты Андрей Борисович всегда говорил: «Не переживай, не принимай близко к сердцу, все обязательно наладится».

Взгляды на жизнь, мировоззрение. Мое первое впечатление о Борисовиче оказалось обманчивым. Изначально он мне показался поверхностным, уклончивым, лавирующим. Со временем, чем больше я узнавал человека, тем более позитивным становилось его восприятие. Талантливый ученый, отличный руководитель, хороший друг, готовый поддержать в трудную минуту. С ним можно было поговорить на любую тему, получить дельный совет, компетентную консультацию. Он не любил косности, ему нравилась новизна, оригинальность, незаангажированность восприятия, оригинальность мышления, творческий подход. Увлекался фен-шуй, бильярдом и современным искусством. Это был человек, который одинаково уважительно относился и к сильным мира сего, и к простым охранникам или рабочим на стройке. Человек, у которого всегда находились слова утешения и поддержки порой в безвыходных, как тогда казалось, ситуациях.

Для меня Андрей Борисович останется именно тем человеком, который верил в меня даже в трудных жизненных ситуациях, придавал уверенности в завтрашнем дне, научивший, что безвыходных ситуаций действительно не бывает. Он был человеком, который показал, что окружающий мир и неразрешимые проблемы можно воспринимать по-иному, легко и непринужденно, а новые сферы, от которых ты, казалось бы, далек, можно покорять и осваивать, любить и ценить, когда в тебя верят. Он любил жизнь, а мы учились у него.

Любов ДРОФАНЬ

СХОДЖЕННЯ ДО ВЕРШИНИ

Про реставрацію Лаврської дзвіниці

Є на землі місця, які ваблять дивовижною красою.

Але є місця-магніти, притягальна сила яких криється і в красі, і в сакральному подиху історії, і ще в чомусь, що не можна досягнути людськими вимірами. Такою є Києво-Печерська лавра, що постала з глибин віків на древніх пагорбах сивочолого міста.

Щойно звертаєш із гамірного, переповненого газуючими машинами проспекту до Лаври, і за фортечними мурами входиш, трохи пригинаючись, у ворота, над якими височить Надбрамна церква, потрапляєш в інший світ: світ тиші і спокою, умиротворення і святості. Під передзвін курантів неспішно прямують бруківкою прочани і туристи, тисячі цікавих очей роззираються довкола, молитовно зводять очі. Мета у кожного своя — чи то очиститися духовно, чи то відчути тисячолітній подих історії, чи то віддати належне всесвітньо відомій пам'ятці.

Та серед різношерстого багатобарвного люду вирізняється струнка відсторонена від суєтності постать, що день у день з незмінними папками і якимись клунками під пахвою заклопотано поспішає у напрямі дзвіниці. Ось цей чоловік переступає поріг і піднімається прямовисними сходами вгору до самих бань. Ви запитаєте, хто він? Це Олександр Сіренко, художник-реставратор, герой моєї розповіді. Вже уявляючи, що Олександр скромно заперечуватиме мою пильну увагу до своєї персони, все ж зазначу його окремішню і особливу роль у дійстві, що нагадує роботу справжнього майстра-чарівника. Бо лише майстер-чарівник здатен творити дива. І таке диво твориться на наших очах. Йдеться про реставрацію розписів барабану дзвіниці, де від часу її будівлі застигли у безмірі позачасового простору величні фігури святих — своєрідних провідників до Абсолюту.

Гортаю документи, перебираю стоси офіційних паперів, вчитуюся у купі, часом надто лаконічні, позбавлені будь-якої лірики рядки: рішенням Кабінету



Міністрів від 28 березня 2011 року постановою № 334 виділено Міністерству регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України цільові кошти у розмірі 14 млн. грн. на здійснення ремонтно-реставраційних робіт на території Києво-Печерської лаври.

Велика лаврська дзвіниця — єдина за висотою на теренах Європи величава будівля архітектора та інженера Йогана Готфріда Шеделя, який у 1730 році прибув до Києва і уклав контракт на роботу. «Тебе, величне творіння, створене моєю енергією і уявою, урочисто зустрінуть нащадки», скаже майстер по закінченні будівництва [1].

Придбання матеріалів та закладення фундаменту відбулися за кошти гетьмана Івана Мазепи. Серед інших майстрів у роботах брав участь видатний будівничий Степан Ковнір, який у Києві будував Кловський палац, а у Лаврі Ковнірівський корпус та дзвіницю на Ближніх та Дальніх печерах.

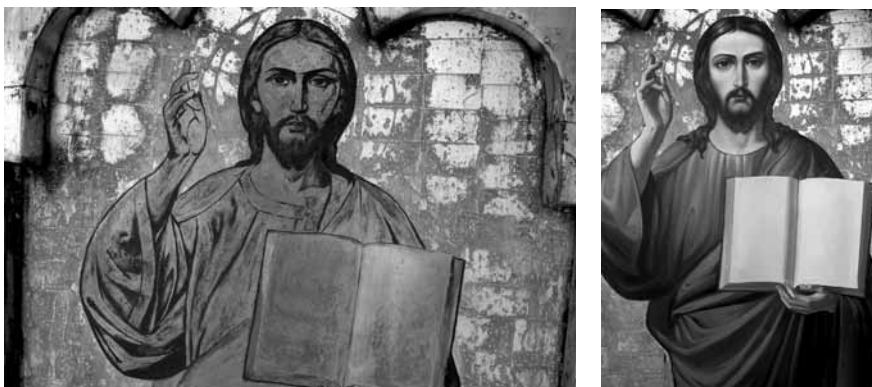
Зведена за 14 років, виконана у класичних та барокових традиціях восьмигранна чотириярусна вежа заввишки 96 з половиною метрів, яка була до недавнього часу найвищою архітектурною будівлею в Україні, і сьогодні вражає своїм архітектурним рішенням, красою і витонченістю. Через те, що збудована поблизу зсувних схилів на високому правому березі Дніпра, дзвіниця на 62 см похилена у північно-східному напрямку і тим нагадує Пізанську вежу, хоча на відміну від знаменитої пам'ятки архітектури італійського середньовіччя її нахил падіння не збільшується [2].



Кожен з чотирьох ярусів Великої лаврської дзвіниці мав своє особливе призначення. Так, перший ярус призначався для зберігання лаврського архіву. Ярус був виготовлений із спеціальних прямокутних каменів, «під руст». Другий ярус, обрамлений доричними колонами, які спираються на триступінчастий цоколь, містив монастирську бібліотеку, що налічувала більш як 30 тис. книжок. Третій ярус з колонами іонічного ордера, з невеликим потовщенням у середній частині колон і звуженням у верхній, що закінчується двома великими завитками, утримував 13 дзвонів, яких на сьогодні збереглося лише три невеликі: «Безіменний», «Балик», «Вознесенський». Найбільший дзвін — 1636 пудів. А дзвін «Успенський» вагою у тисячу пудів відливав І. Моторін — майстер знаменитого московського «Цар-дзвона». У сумнозвісній 1930-і, коли розгорнулася кампанія боротьби з релігією, коли грабувалася і знищувалася православна святиня, на території Лаври працював художник-реставратор, у майбутньому організатор центральної науково-дослідної художньо-реставраційної майстерні Лука Калениченко, який підписав лист-протест щодо незгоди здавати дзвони на переплавку. І за це поніс кару, на нього зводили усілякі наклепи, одним словом, цькували як могли. Та можливо, лише завдяки таким відчайдухам, які нерідко платили за це своїм життям, музика дзвонів у Лаврі не завмерла та й узагалі — вдалося зберегти чимало реліквій та експонатів [3].

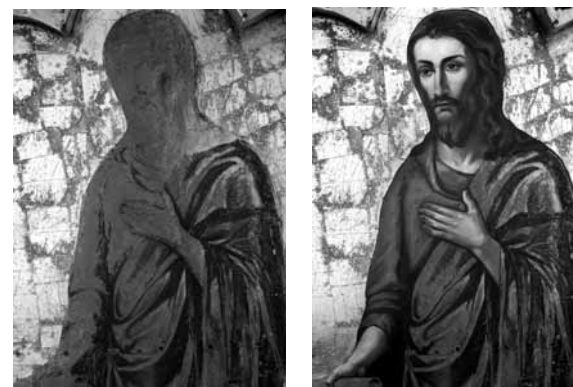
У четвертому ярусі дзвіниці з колонами коринфського ордера у XVIII ст. встановлено годинник, який замінено у 1903 році на інший, подібний до Кремлівських курантів, вагою чотири з половиною тонни, який виготовив московський майстер Андрій Єнодін. Механізм настільки ідеально і злагоджено працює, що не потребує ремонту і досі, хоча його гарантійний термін встановлено у 15 років. Один раз на тиждень він заводиться за допомогою лебідки ручним способом. Щоп'ятнадцять хвилин та кожну годину сім дзвоників видобувають мелодійні звуки, які чути далеко навкруги.

А під самою банею барабану зображено святих на повен зріст. Погодні



умови, різка зміна температур — це ті чинники, які негативно впливали на розписи. Невблаганний час майже знищив зображення, а тому втручання реставратора стало доконечною і необхідною потребою.

Перш ніж почати реставрацію, науковці досліджували архівні матеріали, де б було зафіксовано технічні особливості виготовлення ікон. Матеріали, знайдені у ЦДІАУ в Києві, містять датовані 1895 р. відомості про те, що вісім образів, розміщених на барабані, є скороченою версією Деїсуса. Це образи Ісуса Христа, Богородиці, Іоана Предтечі, апостолів Павла, Петра, Іоана Богослова, Андрія Первозваного та св. Миколая Чудотворця. Тоді на момент огляду стан іконопису виявився аварійним, тож рішенням Духовного Собору було визначено необхідність повного оновлення ікон барабану дзвіниці з використанням як основи для іконопису цинкових дощок. Як саме виготовлялися такі дошки? Технологію їх виготовлення описано у виконавчому кошторисі, де зазначено також, що цинку витрачено 18 пудів (295 кг), заліза — 24 пуди (393 кг), цинкове полотно кріпили до металевої рами мідними заклепками. А сам іконопис виконували представники Лаврської іконописної школи. До речі, саме в Лаврській іконописній школі, за документами 1892 р., працювало 29 послушників на чолі з відомим живописцем І. С. Їжакевичем. А для реалізації масштабних архітектурно-будівельних робіт залучалися консультантами відомі діячі культури, серед них В. М. Васнецов та професор Петербурзької академії мистецтв Г. І. Котов, виконували розписи Собору В. І. Верещагін і Г. І. Попов. В архіві не виявлено відомостей про те, чи здійснювалися реставраційні роботи за радянської доби. Але можна припустити, що деяке поновлення відбувалося, якщо врахувати, що шатро було пошкоджено у роки Великої Вітчизняної війни, хоча сама дзвіниця дивовижним чином не постраждала під час вибуху в 1941 р. Успенського собору, зберігся і її старовинний іконопис.



Ікони барабану, що містять зображення святих на повен зріст, виконано на великому мистецькому рівні з позолотою на тлі. Художньо-декоративне звучання посилює спокійна гама кольорових співвідношень. Тож необхідно було у процесі реставрації якомога більше зберегти як сам колір, так і традиційні матеріали та первісну технологію виконання. Тобто канонічність виконання зображень мала проглядати в усьому. Але це не холодне і жорстке малярство. Невловимий чар випромінюють обличчя і самі постаті. Гармонія барв творить акорд найвищого гатунку, який підносить нас у духовному вимірі. Усе це надає вишуканості архітектурній композиції в цілому.

Щоб не допустити будь-якої випадковості в методах реставрації живопису, спочатку вивчають загальний стан об'єкта, обмежуються зовнішнім оглядом і фотофіксацією. Потім вивчають стан давньої штукатурки, біологічних і хіміко-фізичних процесів її пошкодження. Пиловидна чи порошкоподібна штукатурка призводить до того, що послаблюються сили зчеплення між шарами штукатурки та стіною. Реставратори у порожнини, що утворилися таким чином, вливали розчини смоли і казеїну з додаванням мінеральних речовин. Готували також суміші, де використовували товчену цеглу, мармурову крихту, дрібний кварцовий пісок, вапно, попіл.

Наслухавшись від Олександра Сіренка про різноманітні технології реставраційних робіт, я наважуюся напроситися до нього, щоб побачити все на власні очі та відчути отой дух творення, що притаманний лише обраним. І от нарешті такий день настає, і я з нетерпінням тупцюю біля входу до дзвіниці. «Сходження буде непростим», — попереджає Олександр, та вже ніщо не може мене стримати, бо готова витримати все. Десять, двадцять, сорок, сто сходнок... Ліку мовби немає кінця. Олександр призупиняється: «Обережно, голубине гніздо... щоб не сполохати». Ідилічна картина в ідилічному просторі: двійко



пташок сидять, притулившись одне до одного, воркючи і гріючись спільним теплом. Ми тихо обминаємо їх і прямуємо далі, тобто все вище і вище. І от подолали 374 сходинки. Все!

Далі вхід для мене заборонений: на саму гору, а це близько 100 м, йдуть важкопрохідні ристування. А мені лишається скільки завгодно вдивлятися у височінь, намагаючись розгледіти фасадні ікони. Попереджуючи моє запитання, Олександр сміється: «Так щодня, і за будь-якої погоди». І почав енергійно, мовби скелелаз, пробиратися тільки йому доступними підйомниками. «Одержимий», — подивилася йому вслід і побажала подумки успішної праці. І справді, я бачила, що з цієї миті для нього перестало існувати все навколишнє, несуттєве, він входив у свій світ — світ гармонії і творення. А завдання у нього найскладніше — відновити майже втрачений розпис, якнайбільше наблизивши до оригіналу, адже все мало бути ідентичним давнім іконним зображенням — і постава, і жести, і навіть складки на одязі, не кажучи вже про кольорове рішення. Для цього вдавався до прискіпливих пошуків: звряв давні ікони, переглянув сотні томів спеціальної лектури. Ледь уловимі кольори Олександр намагався повністю зберегти, добирав подібні. Досить часто доводилося, наприклад руку, писати з натури і для цього залучав навіть свою дочку, яка, розуміючи велику відповідальність, із задоволенням позувала батькові. І так потроху вирисовувався образ у всій своїй повноті і багатогранності. Потім створював живопис на картоні у натуральну величину.

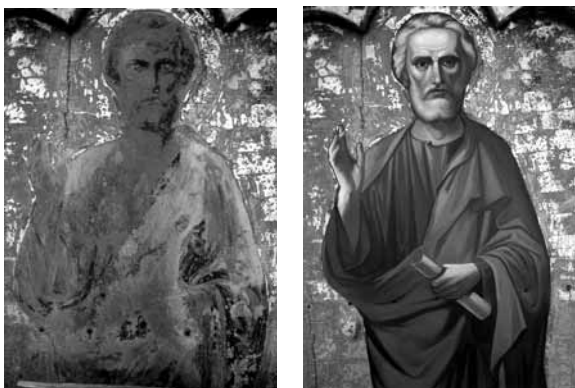
Зведення і утримування ристування на таких спорудах дорогартісне, бо кожен день потребує великих капіталовкладень. Тож на реставраційні роботи відводилося замало часу [4]. Візьмімо ще й до уваги надзвичайно важкі умови виконання. Адже не лише щоденне долаання сходів ускладнювало роботи. Реставрація здійснювалася на відкритому повітрі, і спочатку навіть не було на



майданчику захисної сітки. Лише відчайдухи могли бути там. Але Олександр навіть з цього скористався — створилася прекрасна нагода фотографувати ледь не з пташиного польоту. І ці світлини передають і нам відчуття зависання у повітрі, свободи, невагомості. Ніби ще трохи, і ми опиняємося у високості серед святих і ангелів, стаючи трохи ближчими до Бога. Таке найвище піднесення над суєтним окрилює, одухотворює. Тут час завмирає, розчиняється у вічності, у німотному спогляданні власного єства, години здаються однією миттю.

Та все ж закони реставрації диктують жорсткі і невідмінні правила. Потрібно було відчистити поверхню живопису від пилу і різного роду забруднень. Для цього використовують традиційні способи, які здійснюють у кілька етапів. На поверхню пензлем наносять піну з дитячого мила. Потім обережно протирають ватно-марлевым тампоном, змоченим у пінені — спеціальному розчині, що входить до складу смоли хвойних дерев, скіпідару і не розчиняється у воді. Укріплюють олійний живопис розчином такого пінену з піхтовим лаком. Потемнілу оліфу знімають ватно-марлевым тампоном, змоченим в емульсії спирт-пінену. Якщо ж цього недостатньо, накладають компрес з додаванням у невеликих кількостях розчинника діметоксиду або діметилсульфоксиду.

Після того, як поверхню підготовлено, починають працювати з самим живописом. На ікони переносять малюнок з картонів, який виконано червоною вохрою. Тріщини і дірки затирають шпаклівкою, що містить епоксидні смоли; після чого всю поверхню ґрунтують. Великою мірою на збереження творів живопису впливає якість ґрунтовки, на яку нанесено зображення. Давні майстри використовували клейові, олійні, казеїнові та емульсійні ґрунти. Іноді живопис майже повністю втрачено, але ще можна виявити залишки тону. Для цього поверхню вкривають піхтовим лаком з піненом, а потім олійними художніми фар-



бами створюють тон, трохи світліший від первісного. Коли тонування завершено, накладають захисний шар. Його готують з воску, який розтоплюють на водяній бані, і додають суміш лаку з піною. Суміш ще теплою наносять ватно-марлевым тампоном на поверхню живопису. Отже, все робиться для того, щоб вберегти фасадні ікони від впливу атмосферних умов, «законсервувати» їх ще на тривалий час.

Усі етапи роботи художник фіксував на фото. По закінченні нагору піднялися майстри золотих справ, тобто ті, хто працює із золотом. До цього було знято із зображень шари золота, яке ще де-не-де було виявлено і відповідно до опису здано на збереження у відповідні інстанції. Тепер же справжнім сусальним золотом знову, де це потрібно, вкривали поверхню, Олександр після цього навів контури, підправив німби і написи. І на цьому його робота завершувалася, починалася інша сторінка в житті, можливо, розповідь про яку буде ще попереду.

А зараз, спостерігаючи за Олександром Сіренком, за тим, як він працює над розписами, до яких, певно, більше ніхто і ніколи не повернеться і яких фактично не видно нам із земної тверді, мене не покидала думка про те, що завдяки справжнім майстрам реставраційного цеху, які за покликом Всевишнього несуть у вічність неповторні зразки вищого мистецтва, ми зберігаємо й свою правічну основу, ту основу, на якій і тримається наша духовність. Лавра з її величними спорудами лишається позачасовим простором. Вони й тільки вони є доказом нашої присутності (присутності України як держави) у світовій спадщині ЮНЕСКО.



1. Докладніше про історію будівництва Великої лаврської дзвіниці див: *Сіткарьова О. В.* Формування архітектурного ансамблю Києво-Печерської лаври XVII–XX ст. — К., 2007. — Ч. III, т. I. — С. 159–165. Крім того, дослідниками дзвіниці є Юрій Нейман, Марк Захарович Петренко (Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Путівник. — К., 1979) та історик, церковний краєзнавець, дослідник «Києво-Печерського патерика» Владислав Дятлов.

2. *Дятлов В.* Знаєте ли вы? (Десять интересных фактов из истории Киево-Печерской Лавры) <http://archiv.orthodox.org.ua/page-292.html>.

3. У 1940-х про стан Лаврської дзвіниці писав і Гліб Лазаревський на сторінках евакуйованого в роки війни в Уфу журналу «Українська література»: «Не грають уже куранти Лаврської дзвіниці, не чути вже її могутніх дзвонів. Але бодай вона стоїть ще на землі, і шапка паде з голови, коли захочеш подивитися не неї зблизька. Недаремно кажуть старі люди, що коли будували її, то вночі входило в землю все збудоване вдень, і тільки, коли закінчили її всю, виросла вона з землі на всю свою височінь» (*Лазаревський Г.* Доля київських церков // Київська старовина. — К., 2007. — С. 479).

4. Реставраційні роботи здійснював Український державний науково-дослідний та проектний інститут «УкрНДІпроектреставрація» згідно з документом: «Комплексні наукові дослідження: Дослідження живопису ікон барабану» (шифр 82, т. II, кн. 5), який підписали директор Інституту О. Є. Молох, начальник КАРМ-1 А. І. Цяух та начальник сектору живопису С. М. Баяндін.

Анотація. Дослідження живопису ікон барабану бань дзвіниці Києво-Печерської лаври виявили доконечну необхідність виконати реставраційні роботи, аби зберегти для нащадків старовинні розписи-ікони. Виконання цих робіт було ускладнене важкими умовами здійснення реставрації, пов'язаними із значною висотою та відкритим простором. При цьому важливо було додержати традиційних матеріалів та автентичної технології. Цим питанням і присвячена стаття.

Ключові слова: методика реставраційних робіт, восьмигранна чотириригусна вежа, іконографічні розписи барабану бані.

Аннотация. В ходе исследования живописи икон барабана купола колокольни Киево-Печерской лавры обнаружилось, что крайне необходимо выполнить реставрационные работы, дабы сохранить для потомков старинные росписи-иконы. Выполнение этих работ было сопряжено с большими трудностями, связанными со значительной высотой и открытым пространством. При этом важно было соблюсти традиционные материалы и аутентичную технологию. Этим вопросам и посвящена статья.

Ключевые слова: методика реставрационных работ, восьмигранная четырехъярусная башня, иконографические росписи барабана купола.

Summary. The investigations of the drum bathe bell tower of Kyivo-Pecherska Lavra exposed the necessity of restoration works in order to preserve old painted icons. These works were complicated by the difficult conditions of the restoration caused by height and open space. It was important to use traditional materials and authentic technologies. The article is devoted to this problem.

Keywords: methods of restoration works, octagonal four bell tower, iconographic paintings of the drum bathe.

Сергей ИВАНОВ

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ТЕОЛОГИЯ И ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Философский анализ всякого явления подразумевает выход на его исходные сущностные причины. Применительно к вопросу о возникновении европейской науки, таковой причиной, по мнению автора, следует считать своеобразное разрешение проблемы *универсалий*, являвшейся главным камнем преткновения, мерилем истинности и критерием идеологических оценок в средневековой схоластике. На чем базируется данное утверждение?

Прежде всего, на очевидности того, что наука не могла появиться внезапно, подобно вспышке молнии из тьмы религиозного «мракобесия» Средних веков. Для понимания того, что в своем начале она лишь *продолжала* линию религии, достаточно простого сравнения между скептицизмом Декарта, выступающим необходимым условием признания факта существования за познающим субъектом: «De omnibus dubitandum est» (Во всем должно сомневаться) и св. Августином:

Разум. Ты, который желаешь знать себя, знаешь ли ты, что существуешь?

Августин. Знаю.

Разум. Откуда же знаешь?

Августин. Не знаю.

Разум. Простым ли ты себя чувствуешь или сложным?

Августин. Не знаю.

Разум. Знаешь ли ты, что ты движешься?

Августин. Не знаю.

Разум. Знаешь ли ты, что ты мыслишь?

Августин. Знаю.

Разум. Итак, то истинно, что ты мыслишь?

Августин. Истинно (Монологи II, 1) [2, т. 1, ч. 2, с. 595].

Равным образом, ни в рациональной, ни в эмпирической своих составляющих наука не являлась результатом простого накопления, суммирования

и обобщения фактов, «диалектически» (*количество* ↔ *качество*) приведем к революционному скачку в мировоззрении. Даже механическое приплюсование сюда многих других дополняющих факторов (университеты, изменения условий труда и пр.) дать ничего не способно, ибо относится к разряду следствий.

Просветельско-позитивистское мировоззрение выдвинуло в качестве объяснения генезиса науки *общественную потребность*, которая, как некогда выразился Ф. Энгельс, способна двигать знание вперед эффективнее десятка университетов. Это действительно так, но при одном уточнении: самой потребности первоначально должно быть *позволено* ее возникновение. Последнее, однако, относится уже к области не материальной, но ментальной реальности. Без соответствующих изменений в сознании никакая «потребность» возникнуть не могла.

Проблема это сложная, вызывающая затруднения не только среди ученых, но и в лагере философском, точнее, — в материалистическом его крыле. К примеру, в «Одномерном человеке» Г. Маркузе пишет: «Наиболее очевиден тот ответ, что научные абстракции в значительной степени возникали и доказывали свою истинность в процессе реального покорения и преобразования природы, что было невозможно для философских абстракций» [8, с. 300–301].

Это типичная в своей неправильности точка зрения, поэтому, собственно, я ее здесь и привожу. Маркузе лишь фиксирует факты, то есть идет традиционно-описательным путем, но, главное, ему остается совершенно непонятной роль философии в процессе становления науки. Он также все сводит к определенной «потребности», — не более! Однако никакого ответа на прозаические «потребности» социума в первоначальных попытках «научного» осмысления мира не было, да и сами эти попытки имели совсем не научную природу.

Следует признать, что в «осевое» для европейской науки время — в XV–XVI вв. — не «потребность» как таковая, но именно обусловившая эту «потребность» религиозная философия и была главной идейной направляющей начинавшегося научного поиска. Это уже позднее потребность действительно стала стимулирующим фактором его развития. Таким образом, вопрос о возникновении науки сводится к вопросу о возникновении этой пресловутой «потребности».

Как известно, под проблемой универсалий понимается идущий еще от Платона и Аристотеля спор о природе подлинно сущего. Идеально ли оно предшествует конкретным вещам в качестве их общего, выражаемого понятием замысла или связано с ними материально — в зависимости от выбора между двумя этими позициями в средневековой схоластике выделились два главных подхода: *реализм* и *номинализм*.

Философской платформой реализма выступал *платонизм*. Условная фор-

мула реализма сводилась к тезису «*universalia sunt ante rem*» (всеобщее *прежде* вещи). Таким образом, бытие материального предмета зависело от его прообраза (*сущности, идеи, понятия*), что являлось фактическим обоснованием идеи Творения: «Вначале было Слово».

Напротив, связанный с *аристотелизмом* номинализм выводил само понятие из вещи — «*universalia post res*» (всеобщее *после* вещи). Это означало, что понятие не имеет самостоятельного существования вне предмета и человеческого ума. Оно — не более чем произвольно-субъективное имя предмета, бытие которого не в понятии, а в нем самом, в его конкретной предметности.

Из увязывания реализмом бытия предмета с его понятийным прообразом с необходимостью вытекал вопрос о *смысле* предмета, удививший познавательное рассуждение от чувственной данности к метафизической проблематике. Напротив, номинализм акцентировал внимание не на сущностном, но на проявляющемся, стремился увидеть в форме функциональное *назначение* предмета.

Можно сказать, что в сфере познания основное различие между реализмом и номинализмом, сводилось к тому, что реалист полагался на свои чувства всего лишь как на источники зрительных образов и эмоциональных стимулов, в то время как номиналист полагался на них как на источники восприятия *реальной действительности*. Попытками смягчить это противоречие явились умеренный реализм Фомы Аквинского, соединившего платонизм и аристотелизм в единой универсалистской концепции бытия (томизм), и концептуализм Пьера Абеляра, согласно которому «общие понятия» имеют объективное существование в вещах («*...in rebus*») как производные человеческого ума, возникающие на основе данных органов чувств.

Какое все это имело отношение к возникновению науки? — Самое непосредственное. Дело в том, что Платон воспринимался западным христианством прежде всего через Августина, недвусмысленно определившего цель и границы познания: «Что ты желаешь знать? — Бога и душу. — И более ничего? — Совершенно ничего». Однако Аристотель указывал на другие — вполне естественные и земные ориентиры. Если понятие не предшествует предмету, а лишь *обозначает* его, то, соответственно и сущность, прежде отделенная платонизмом от предмета, заключается в самом предмете, становится тождественной ему. Между тем, у Аристотеля, под сущностью подразумевалась «цель возникновения» [3, т. 1, с. 150]. Иначе говоря, вопрос о сущности был тождественен вопросу «Для чего?» Сущность являлась замыслом или *формой* вещи, понятийно указующей не на пространственные ее характеристики, но на то, для чего *функционально* пригодна вещь. Соответственно и познание сущностного в вещах означало уже не умозрительный поиск абстрактных и заоблачных истин, но выявление их целевого предназначения.

Поскольку предназначение не является чем-то внешним вещи, не есть ее «истинное» и трансцендентное сущностное начало, а присутствует в самой вещи и внешне лишь *для нас*, то значит, оно не может не отличаться в своем внутреннем бытии от того *смыслового* бытия, которым наделяет его человек. *Вещь-для-себя* — иная, чем вещь нам являющаяся. Более того, для каждого из нас в отдельности это смысловое бытие также способно открываться по-разному. Поэтому среди множества внешних смыслов сопутствующих вещи необходимо выделить лишь некую грань, универсально общую для всех. Очевидно, что таким универсальным смысловым значением способна обладать, к примеру, «некрасивость» вещи исключительно для меня, но ее способность удовлетворять сугубо практическим и утилитарным *потребностям* — не только моим собственным, но и чужим. Эту нехитрую мысль в полной мере выразил уже один из первых философов Нового времени Фр. Бэкон: «Те нелепые и как бы обезьяньи изображения мира, которые созданы в философиях вымыслом людей, мы предлагаем совсем рассеять... Итак, истина и полезность суть... совершенно одни и те же вещи» [4, с. 77]. Примечательно, что современниками эти слова Бэкона были приняты почти как новое Откровение. Хотя в них не было *ничего*, кроме логического вывода из аристотелевской философии, они действительно очень точно обозначали рубеж между принципиально различными способами миропонимания.

Религиозный подход к природе был достаточно прост: господство в вопросе об универсалиях принципа «...*ante rem*» лишило ее какой-либо подлинной самостоятельности. Природа — не более чем символический объект, бытие которого целиком производно от высшей трансцендентной реальности. В то же время, это еще и «*Книга*», таящая божественные смыслы, которые требуют своего прочтения. Наши органы чувств, непосредственно воспринимающие природу, лишь указывают нам на *нечто*, рождающее смутное воспоминание (платоновский *анамнезис*). Однако сам смысл подобного воспоминания открывается не во внешнем, а исключительно во внутреннем опыте, означающем проникновение в таинства собственной души. Именно в душе мы читаем заключенные в природе божественные письма и постигаем Бога.

Нужна ли была для этого наука? — Нет, не нужна, ибо, как говорил еще Екклезиаст, «многознание не есть мудрость». Досхоластической эпохе наука представлялась не более чем мирским соблазном, рождающим тщеславие и суетное любопытство. Поэтому отцов церкви интересовало не столько исследование структуры физического мира и управляющих им законов, сколько поиск следов Бога в творении. Пока объективность понятия не вызывала сомнений, задача познания природы ими не ставилась.

Однако времена менялись. Первоначальный энтузиазм раннего христиан-

ства — жертвенного и не требующего никаких доказательств своей истинности — остался в прошлом. Накопились вопросы, от которых уже нельзя было отказаться волевым усилием или обратившись к авторитету. К тому же из самого авторитета следовало, что разум есть Дар божий человеку, а раз так, то он является достаточно надежным критерием истинности нашего познания. В IX в. Иоанн Скот, предвосхищая теорию «двух истин», прямо заявляет, что авторитет рождается из разума; между разумом и Писанием нет прямых противоречий, если же они все-таки каким-то образом противоречат друг другу, то предпочтение должно быть отдано разуму.

С другой стороны, принципиальная отделенность творения от Творца, явления от сущности не оставляла человеку никакой подлинности в этом мире, кроме его души, — единственной связующей нити с истинной причиной всякого бытия, — Богом. Познание Бога через душу, о котором говорил Августин, хорошо, но является ли оно достаточным? Человек — венец творения и заглядывая в себя, он узнает Бога. Но ведь и мир также творение Бога! Можно ли сомневаться в действительности мира? К тому же разум подсказывает, что путь к Богу станет короче, если его поиск в нашем внутреннем опыте будет подкреплен опытом внешним.

Словом, проблема изучения мира назрела и потребовала своего разрешения. Платонизм дать его не мог, ибо сам являлся тем идейным началом, которое разделило мировоззренческой пропастью общее и единичное. Насущная потребность в последнем — как для *осознанного* служения Богу, так и для устройства конкретно-практического, повседневного, а не только абстрактно-созерцательного человеческого бытия — ориентировала на поиск методологической платформы, идейно альтернативной учению Платона. Она могла иметь только один источник — *аристотелизм*, нуждающийся, правда, в предварительной обработке и устранении тех «заблуждений», которые делали его неприемлемым и опасным для христианства.

Вырастающее из Аристотеля искушение чувственностью изменило мир. Монастырь перестал быть единственным прибежищем знания. Признание «двойной истины» дало импульс началу эпохи европейского университетского образования. Особо показательно, что появление университетов не просто совпало с распространением аристотелизма (которое, по сути, и выдвинуло требование новых образовательных форм), но как бы обозначило грань переноса интереса от Аристотеля-логика на Аристотеля-натурфилософа. Другими словами, был заявлен интерес к миру природы, к миру материальному. Человек взирал на него уже без страха и трепета, но вполне по-деловому.

Августинианство означало непосредственное — суть интеллектуальное постижение Бога, дающее высшее *цельное* знание на все времена: «Как абсо-

лютно Твое бытие, так абсолютно и знание: неизменно Твое бытие, неизменно знание и неизменна воля» [1, с. 207]. Аристотелизм, признав сущностное за единичной формой, вполне однозначно увязывал значение истины с предметной областью и конкретикой существования — неизбежно временного и ограниченного теми или иными условиями. Это не только подвигло средневековых схоластов по-новому взглянуть на мир, но вселило в них определенный оптимизм — подчас даже чрезмерный.

Тем не менее, главное было сделано — благодаря аристотелизму произошел переход от сугубо созерцательного восприятия действительности к стремлению измерить эту действительность практически. На такой вывод вполне определенно выводило признание того, что сущность вещи неотделима от ее материальной основы. Следовательно, и об этом прямо заявляет номинализм, понятие не имеет самостоятельного существования вне предмета и человеческого ума. Именно вещественное бытие предмета и является первым необходимым условием для возникновения познавательной ситуации. Сначала предмет, затем — понятие. Несуществование предмета следует считать основанием для признания понятия о нем пустым классом¹.

По мнению В. И. Уколовой, «в номинализме с его интересом к индивидуальным вещам и мощной силой мыслительной дезинтеграции, уже брезжило наступление новой интеллектуальной эпохи, когда люди больше будут интересоваться явлениями земного мира, чем неизменной красотой мира вечного» [9, с. 73]. Так оно и случилось. Спор об универсалиях не только идейно предопределил окончание Средних веков и рождение Нового времени, но так же оказал самое непосредственное влияние и на формирование его познавательной парадигмы. Собственно говоря, она явилась своеобразным *методологическим* «довеском» к выпестованному самой схоластикой *логическому* доказательству (Дунс Скот, Оккам) невозможности рациональной теологии. Косвенно это подтверждала и сама наука, еще долго продолжавшая говорить и мыслить вполне религиозно.

Философия уже не вглядывалась в природу столь же трепетно и созерцательно как когда-то античность, она не презирала ее как в ранние Средние века. Природа перестала быть исключительно греховной и открылась человеческому взору подобно кладовой, полной сказочных, но при этом вполне материальных богатств. Условием овладения ими могло быть только знание — не отвлеченное как прежде, но ориентированное на удовлетворение человеческих потребностей. Требование критериев достоверности для мира становится

¹ Логическим следствием этого положения и стал атеизм, родившийся не на основе «научного основания» действительности, но в недрах еще сугубо теологического мировоззрения.

главным вопросом. Отыскать же их философия пытается уже не через обращение к Богу, но в самом человеке, в его познавательных возможностях. Гносеологические теории начинают становиться общей доминантой большинства философских систем, само же знание рассматривается с точки зрения его прикладного значения — как условие обретения человеком власти над окружающим миром.

Одним из первых практических следствий начинающейся идейной переориентации явилось ясно выраженное в сфере науки и отразившее признание сущностного значения за материальной вещью стремление различных областей знания к дистанцированию друг от друга. Этот факт в полной мере продемонстрировало осуществленное Фомой Аквинским размежевание физической и математической астрономии, вследствие чего они стали развиваться относительно автономно друг от друга, причем математическая астрономия с самого начала оформляется в сугубо практическом ключе.

Постепенно осуществленное умеренным реализмом и номинализмом перенесение бытия с вершин горних на действительность земную, предало этой действительности отрицаемый за ней ранее смысл. Фактическим выводом из признания понятия «*post res*» (после вещи) оказывалось «бытие определяет сознание». А раз так, то уже мирское, а не небесное, наука, а не миф должны были стать решающими факторами в вопросе взаимоотношения человека с окружающей его действительностью.

Примерно со второй половины XIII в. в Европе активизируются астрономические наблюдения, получают распространение специальные приборы и приспособления, прежде всего астролябия и квадрант, создаются небесные карты и глобусы. В Париже Жан Буридан, переосмысливая проблему движения, которое Аристотель объяснял на основе взаимодействия тела и среды, приходит к выводу, что причиной движения является сила, передаваемая телу в момент начала движения. Фиксируя у тела наличие тенденции к продолжению движения, Буридан фактически предвосхищает фундаментальный для современной динамики принцип инерции.

Николай Орем разрабатывает теорию гравитации, согласно которой гравитация определяется не отношением физической сущности и естественного места, как полагал Аристотель, а отношением между различными физическими сущностями. Таким образом, становилось возможным обоснование движения тела не только по отношению к Земле, а огня — к периферии универсума, но и по отношению к другим телам. Земля не является неподвижным центром, но есть такая же планета как и все остальные. Об этом уже прямо заявил Николай Кузанский (1401–1464), теолого-космологическая концепция которого стала непосредственным преддверием к учению Коперника.

Чтобы понять теоретические основания происходивших процессов, *общее и различающееся* в их направленности; то, посредством чего вообще стало возможным признание и *оправдание* практической потребности, внезапно превратившейся в действенный стимул развития науки, достаточно просто выстроить логическую модель развития познания, используя в качестве исходных посылок реалистический и номиналистический подходы. Последнее представляется вполне оправданным, если учесть, что немаловажной особенностью позднего средневековья, в области натурфилософии, было исследование наряду с реальными, также и сугубо гипотетических ситуаций. Как пишет В. П. Зубов, «авторы XIV в. не ограничивались ссылками на те или иные новые наблюдения. Они неустанно производили “мысленные эксперименты”, все более исследовали область логически возможного, т. е. непротиворечивого, и тем способствовали освобождению от предвзятых и непроверенных положений. Они ...пытались отвлечься от “перводвижной сферы” (*primum mobile*), мысленно уничтожая ее или исследуя, какое влияние уничтожение ее движения могло бы оказать на “земные явления”, они мысленно останавливали ее, заставляли вращаться быстрее или медленнее и т. д. и т. д.» [6, с. 10].

В нашем случае речь идет не о природе как таковой, но о посылах познающего сознания, встраивающих его в русло вполне конкретных познавательных ориентиров. Итак, предположим, что мировоззренческой основой познающего субъекта являются принципы философского реализма. Субъект занят исследованием некоего предмета чувственного мира, но при этом сознание субъекта базируется на послышке, что этот мир со всем многообразием наполняющих его чувственных вещей и явлений, не может быть подлинным. Подлинность, согласно реалистической концепции, принадлежит не миру и единичным вещам, но общему замыслу о мире и вещах. На что в таком случае может быть направлена познавательная процедура, коль скоро ее целью должно быть постижение *объективно существующей* истины о данном предмете? — Очевидно, что не на сам сомнительный в своей единичности и чувственности предмет, но на его несомненную причину, — *прообраз, идеальную сущность*, — при абстрагировании от факта и форм конкретного существования. Таким образом, познание изначально оформляется как *сущностно-смысловое*, ориентированное на исходную причину предмета и ответствующее на вопрос «почему?» Более того, познавая идеальное *общее* предмета, субъект (по аналогии с математическими истинами) всегда сможет объяснить и отдельные предметы данного вида или рода, иначе говоря, субъект действует на основе дедукции, «посредством которой, — говорит Декарт, — мы познаем все, что необходимо выводится из чего-либо достоверно известного» [5, с. 87]. Наконец, из принципов целостности и разумности мира, на которых базируется реализм, следует, что природа подчинена не ирра-

циональному случаю, но логической необходимости и законам гармонии. Следовательно, познавательная деятельность субъекта, соприкасаясь с умопостижимым, не может носить опытный характер. Она осуществляется, главным образом, *интеллектуально*, — вне зависимости от того, идет ли субъект в своем рассуждении путем рационально-логическим или действует интуитивно.

Рассмотрим и противоположный вариант. Предмет — это факт, с которым сталкивается познающее сознание. При этом субъект не признает за предметом никакой идеальной сущности. Сущность или форма предмета в самом предмете¹. Соответственно, она не имеет и не может иметь какого-либо иного нематериального существования в виду его излишности. Здесь все более чем конкретно и заинтересованность в исследовании предмета изначально связана с возможностью получения от него практически-значимой пользы. Вследствие этого, познание начинается с вопроса о неизвестном для субъекта, но при этом чувственно-воспринимаемом предмете, то есть с внешнего *опыта*, с эмпирии. «Ведь познаваемое, надо полагать, существует раньше, чем знание», — указывал еще Аристотель [3, т. 2, с. 69]. Сам познавательный процесс сводится не к проникновению в смысл предмета, а к его *описанию* и сравнению с другими предметами. Последнее предполагает ответ на вопрос «Что есть предмет, как он устроен и чем отличен от других?». Формальное выяснение этого вполне достаточно для того, чтобы сделать вывод о назначении предмета и, через соотнесение его с другими предметами рода, классифицировать *понятийно*. Логика познания в этом случае выстраивается исключительно *индуктивным* путем — от частного к общему².

Выстроенная нами модель дает действительно новую трактовку истории науки. Она предельно проста, хотя воспроизводит событие эпохального масштаба. Разумеется, процесс перехода от религиозного к научному осмыслению мира не был одномоментным; движение мысли испытывало сильнейшее внутреннее сопротивление со стороны веры, которую здесь следует понимать отнюдь не как предрассудок, но как способ онтологической привязки сознания

¹ К примеру, у Фр. Бэкона как первого философа Нового времени, понимание формы, по крайней мере, в двух пунктах существенно отлично от прежней реалистической трактовки. Это, во-первых, признание материальности самих форм и, во-вторых, вытекающее отсюда убеждение в их познаваемости.

² Так, уже у Жильбера де ля Порре, придерживавшегося аристотелевского взгляда на проблему универсалий, идеи, существующие в вещах, образовывали объективную основу познавательного процесса, выступали онтологическими критериями его истинности. Поскольку же абстрагирование, в результате которого возникают общие понятия, было не отделимо от опыта, то и познавательная процедура, в трактовке Жильбера, приобретала опытно-индуктивную направленность.

к окружающему бытию и его своеобразному объяснению. Выход же за эти, ограниченные религией пределы стал возможен на основе кардинального, хотя и растянувшегося на века, сдвига в понимании природы *понятия*, обусловленного не только философскими умпостроениями, но целым комплексом сопутствующих обстоятельств — исторического, культурного, социального плана. Речь, таким образом, идет о настоящей идейной революции, осуществившейся задолго до Лютера, *внутри* еще средневекового мировоззрения. Именно эта революция и подготовила собой все последующие события, придав им вполне конкретный характер и направленность.

Отталкиваясь от схоластики, с одной стороны, мы выходим на обобщенную форму теоретического и упорядоченного *знания о действительности*, с другой, — приходим к пониманию науки как способу целенаправленного *освоения мира человеком*. Существенно и то, что при этом не утрачивается осознание исторической преемственности между, казалось бы, совершенно различными эпохами. Мировоззренческие картины Средних веков и Нового времени уже не исключают друг друга, но как бы взаимно накладываются одна на другую. По сути, вся идейная и методологическая платформа грядущего научного и технического «прогресса» оказывается посылочно сформированной на основе тех же ориентиров, которые вели за собой еще религиозное сознание. Реализм, заменивший понятие Бога космическим универсумом, реализует себя здесь на новом уровне. Декарт и Вольф, рационализм в целом предсказаны. Равно Бэкон и Гоббс, сенсуализм Беркли и агностицизм Юма, позитивистская философия XIX века, не возникают неизвестно откуда, но выводятся из номинализма как его *безальтернативные* следствия. Все последующее развитие науки фактически выстраивается вокруг взаимодополняющих комбинаций этих двух тенденций.

1. *Августин Аврелий. Исповедь // Августин Аврелий. Исповедь; Абельр П. История моих бедствий / Пер. с лат. — М., 1992.*
2. *Антология мировой философии: В 4 т. — М., 1969. — Т. 1, ч. 1–2: Философия древности и средневековья.*
3. *Аристотель. Соч.: В 4 т. / Пер. с др.-греч. — М., 1976. — Т. 1, 2.*
4. *Бэкон Ф. Соч.: В 2 т. / Пер. с лат. — М., 1972. — Т. 2.*
5. *Декарт Р. Избр. произв. / Пер. с фр. и лат. — М., 1950.*
6. *Зубов В. П. Пространство и время у парижских номиналистов XIV века // Из истории французской науки. — М., 1960.*
7. *Кимелев Ю. А., Полякова Н. А. Наука и религия: Ист.-культурный очерк. — М., 1988.*
8. *Маркузе Г. Одномерный человек: Исслед. идеологии развитого индустриального о-ва / Пер. с англ. — М., 1994.*
9. *Уколова В. И. «Последний римлянин» Бозций. — М., 1987.*

Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМИНОВА

ГОЛОВНИЙ АРХІТЕКТОР ПОЛТАВИ ХХ СТОЛІТТЯ

До сторіччя від дня народження Л. С. Вайнгорта

Стаття до ювілейної дати архітектора — це особливий жанр архітектурознавчого тексту, це завжди авторська рефлексія життєдіяльності ювіляра у контексті епохи, тому суб'єктивного ставлення уникнути не вдається. Коли йдеться про постать архітектора, якого маєш за честь вважати одним із своїх вчителів, з яким пощастило працювати й спілкуватися, опиняєшся віч-на-віч з величезною проблемою: що саме ти можеш сказати про особистість, яка своїм життям і діяльністю у ХХ столітті визначила долю українського міста й, опосередковано, твою власну?

У цій ситуації поступово приходиться розуміння того, що ти є представником останнього покоління, своєрідним посередником між поколінням другої половини ХХ і початку ХХІ століть. Останнього у тому сенсі, що вже сталася докорінна зміна поколінь, й для тих, хто прийшов в архітектуру на початку ХХІ, архітектори велично-трагічного ХХ ст. — щось на кшталт заархівованих раритетів, а не найближчі попередники. Тому треба залишити про них такі тексти, які б виконували роль комунікаційних шлюзів, бо занадто швидко змінилися покоління та дуже велика між ними відмінність у способах мислення.

Оповідь про Лева Семеновича Вайнгорта (27.11.1912, Варшава — 18.04.1994, Полтава) [1] можна розпочинати з переконливого твердження, що в його особі історія архітектури України має приклад Головного Архітектора Міста не за тимчасовою посадою, а за способом мислення, самовизначення й організації власної життєдіяльності. З цього моменту хотілося б детальніше і — від самого архітектора, оскільки тридцять років роботи головним архітектором Полтави за умов регулярних змін генеральних секретарів й місцевих

У статті використано фотографії з видання: Полтава: Архітектура, історія, мистецтво. Матеріали Першої наук. конф. «Вайнгортівські читання», 27 листопада 2002 р. / За ред. В. Трегубова. — Полтава, 2002. — 68 с.



Обкладинки книжок Л. С. Вайнгорта

очільників єдиної правлячої партії, ідеологічних напрямів в архітектурі — це фантастичний випадок в архітектурній практиці радянської доби. Однак, коли маєш можливість безпосередньо запитати архітектора і почути відповідь, цим шансом не користуєшся, оскільки в молоді роки такі питання чомусь не виникають. Запит приходиться набагато пізніше, тоді й починаєш шукати відповідь поміж рядків трьох книжок Л. С. Вайнгорта [2, 3, 4]. Дві перші — прижиттєві видання, третя вийшла друком у 2001 році зусиллями рідних, друзів та колег. З кожної з них вочевидь випрозорюється залюбленість Лева Семеновича у Полтаву, його відповідальне самовизначення архітектора над усіма ситуативними «коливаннями курсу партії», які неодноразово відбувалися за його життя. Безперечно, що архітектор Лев Вайнгорт завжди мислив глобально, а діяв — локально, надаючи пріоритети інтересам міста, артистично маневруючи між забаганками тимчасовців-можновладців.

За стислими текстами, обмеженими рамками видання, відчуваються великі знання історії Полтави, глибоке розуміння чинників, що обумовили формування міста на різних етапах. У невеликих нарисах у логічній послідовності неодноразово згадується губернський архітектор М. А. Амвросімов, автор проекту розпланування Полтави 1803–1805 рр. З дискурсу, розгорнутому в текстах головним архітектором Полтави ХХ ст. Вайнгортом, випромінюється, що М. Амвросімов для нього — колега, з яким він постійно перебував у позачасовій комунікації. Лев Вайнгорт немовби перейняв від свого попередника символічну естафету Відповідальності Архітектора за Місто і, попри всі труднощі свого часу, гідно проніс через все своє життя. *«Уже давно лежит в моем столе медаль “Ветеран труда”. Ветеран по латини — “старый солдат”. Таким я себя чувствую, потому что более тридцати лет держал оборону против налетов мо-*



Архітектор Лев Семенович Вайнгорт

ды, моментальной выгоды, воинствующей некомпетентности и дурного политиканства в застройке исторического центра Полтавы» [4, с. 68].

Валерій Трегубов [5]; учень і колега Вайнгорта, визначає п'ять етапів професійного шляху архітектора: 1938–1941 — професійне становлення та формування світоглядних позицій; 1944–1960-і — відбудова повоєнної Полтави; 1960-і — кінець 1970-х — викладацька робота на архітектурному факультеті Полтавського інженерно-будівельного інституту [6]; кінець 1970-х — 1986 — створення Заповідника-музею М. В. Гоголя; 1986–1994 — науковий співробітник Полтавського краєзнавчого музею, реалізація програми комплексної реставрації будинку Полтавського земства, пам'ятки українського архітектурно-модерну [7].

Погоджуючись з вищезазначеною періодизацією, варто підкреслити, що кожен з етапів — це великий реалізований проект архітектора Вайнгорта як Головного Архітектора Полтави ХХ століття. Головного архітектора не за посадою, а за особистим життєвим самовизначенням, з притаманною йому величезною відповідальністю за Місто при вирішенні професійних проблем, при організації роботи різних фахівців, при налагодженні комунікації з різними дієвцями.

Початок професійного шляху: «МОЛОДОЙ БЫЛ, НЕ БИТЫЙ»

Полтавчанин Лев Вайнгорт, випускник Харківського інженерно-будівельного інституту, учень архітекторів О. М. Бекетова та А. Г. Молокіна, став головним архітектором Полтави у 1938 році, у неповних двадцять шість років [8].

Полтава — традиційне українське місто з великим культурним потенціалом, багатою спадщиною, що виникло в результаті масштабних історич-

них процесів (на відміну від багатьох новітніх радянських міст — додатків до видобувних, виробничих центрів). Історія Полтави, що бере початок з IX ст., налічує кілька етапів містобудівного розвитку. Полтавська баталія 1709 р. прославила місто і через сто років обумовила перетворення його на центр нової губернії з резиденцією генерал-губернатора Малоросії. Перевтілення невеличкого провінційного містечка на центр багатой губернії стало поштовхом до зміни складу населення, масштабного розгортання будівництва. Перший генерал-губернатор О. Б. Куракін заходився перетворювати Полтаву на «Петербург в мініатюрі» [3, с. 22; 9, с. 11].

Загальновідомий міф про Полтаву як «Петербург в мініатюрі» ґрунтується на подіях Північної війни XVII ст. і спільних класицистичних засадах архітектурно-розпланувального розвитку. Прискорене будівництво північної столиці імперії, яка була заснована 1703 р. як форпост Росії на Балтиці та великий торговельний вузол, розпочалося саме після Полтавської битви. Розбудова Санкт-Петербурга в перші десятиліття XVIII ст. вплинула на подальший містобудівний розвиток поселень в усій імперії. Синтетичний характер класицизму, який орієнтувався на досягнення гармонійної єдності архітектури з іншими видами пластичних мистецтв, вельми сприяв формуванню цілісного образу Петербурга. Типи парцеляції, ці «первинні чарунки» міського простору (садиби та квартали) й «первинні модулі» забудови — «зразкові» проекти будинків, разом з новим регулярним розплануванням поселень протягом другої половини XVIII — першої третини XIX ст. отримали розповсюдження в багатьох містах Росії та України.

Класицистичний підхід, з притаманними йому рисами спів масштабності людині, гармонійної взаємодії з природним оточенням, скульптурною пластикою та орнаментально-пластичним оздобленням, надавав численні засоби для створення людського, затишного середовища в широкому діапазоні — від великих громадських ансамблів до камерно-побутових композицій приватних осель.

На початок XIX ст., на момент прийняття рішення про створення губерньського центру, Полтава являла собою напівзруйновану фортецю з передмістями. Від 1803 р., згідно з генеральним планом Полтави роботи керівника Будівельної експедиції та губерньської креслярні, надвірного радника М. А. Амвросімова, вихованця московської архітектурної школи, учня архітектора М. Ф. Казакова, розпочалися істотні трансформаційні процеси. Межі Полтави розширюються на захід та південний захід; основною композиційно-розпланувальною віссю стає нова головна вулиця, яка з'єднує старовинну частину (фортецю) з новоствореним адміністративним центром у вигляді круглої площі діаметром 345 м з вісьмома радіальними вулицями [2, с. 4; 9, с. 11]. На секторах-кварталах Круглої площі упродовж 1804–1811 рр. було зведено



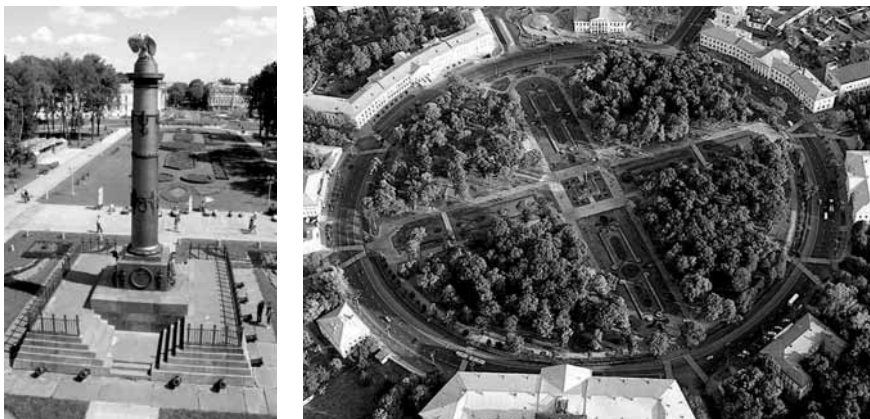
Диплом про закінчення Харківського інженерно-будівельного інституту
Л. Вайнгорт біля дзвіниці Святоуспенського собору. Полтава, 1939

сім адміністративних будівель (з них п'ять — за «зразковими проектами» російського зодчого А. Д. Захарова), а у геометричному центрі площі — величуну колону-монумент Слави (до 100-річчя Полтавської битви) [10].

За півтора століття площа стала знаковим класицистичним простором Полтави з геометричним розплануванням, витонченим лаконізмом декору фасадів будівель, пропорційною співмірністю скульптурного монументу забудові.

Раціонально-функціональне класицистичне упорядкування Полтави надало їй цілісності й структурної чіткості. Низка суспільно-політичних, економічних, культурних чинників обумовила розвиток міста впродовж XIX — початку XX ст. Бурхливий розвиток капіталізму у пореформений період сприяв перетворенню Полтави на торговельно-промисловий центр губернії. Межі міста розширилися, з'явилася значна кількість нових типів житлових і громадських будівель. При цьому стійкі класицистичні традиції виконували роль провідного напрямку архітектурного розвитку [11].

Гуманістичні принципи класицизму, ці своєрідні «архітектурні ДНК» Полтави, на десятиліття визначили міський архітектурний розвиток. На їх захист і забезпечення спадковості у XX ст. й була спрямована діяльність архітектора Вайнгорта. За першим генеральним планом радянської доби, розробленим Діпромїстом УРСР у 1934–1935 рр. (автор — архіт. А. І. Станіславський), Полтава мала набути рис соціалістичного міста з розвиненою промисловістю. Реалізація ідеї «соцміста» у 1930-х на територіях, що формувалися історично, зумовила появу сукупності проблем і негативних наслідків, які й дотепер відчувають на собі мешканці пострадянських міст. «Соцмісто» задавалося набором



Пам'ятник Слави на Круглій площі

Загальний вигляд ансамблю Круглої площі. 2005. Фото В. Самсонова

планових і проектних документів, які містили в собі особливу реальність, що не відповідала реальним процесам життя, притаманним конкретним містам. Ця проектна картина була закладена в систему постанов, інструкцій, нормативів і транслувалася без змін. Повсюдною була практика «вольових» рішень, що приймалися одноосібно і, найчастіше, всупереч здоровому глузду та історико-культурному підґрунтю.

Саме в такій ситуації й опинився молодий архітектор Лев Вайнгорт. *«Какие грандиозные архитектурные планы обуревали меня... Какие прекрасные перспективы мнились... Не понимал я тогда, что в новой должности самыми важными и трудными окажутся не вопросы творческие, а вечная проблема: архитектор и власть. Тем более, та власть. Тогда, в двадцать шесть, я был не только увлеченный специальностью молодой архитектор, но и парень с полтавской окраины, лихой чечеточник, синеблужник, вдохновленный размахом метростроя и уверенный в том, что смогу применить свои знания в родном городе наилучшим образом»* [4, с. 5–6].

Перше випробування архітектора відбулося восени 1938-го, коли секретар облвиконкому наказав йому готувати документи для влаштування гаражів на місці зруйнованого Свято-Успенського кафедрального собору. Лев Вайнгорт став пояснювати, чому не можна будувати на історичному місці і висловив готовність терміново відвести іншу ділянку: *«решил не сдаваться и не допустить гаражей на месте разрушенного собора. Молодой был, не битый»* [4, с. 6].

Завдяки кмітливості молодого головного архітектора в історичному



Руїни нової Полтави. 1943

На відбудові Полтави. 1943

центрі Полтави не лише не виникли гаражі, а й збережено дзвіницю Свято-Успенського собору, на місці якої передбачалася гігантська постать Сталіна. Наприкінці 1930-х Лев Вайнгорт заповзятю опрацював й узгоджував у відповідних інстанціях питання будівництва в Полтаві трамваю і, навіть, фунікулера. Проте склалося не так, як гадалося.

Проект перший: ПОДОЛАННЯ ВЕЛИКОЇ РУЇНИ

Проблема відродження та розвитку міст завжди постає у критичний момент історії й визначені в той період напрями визначають їх подальшу долю. За два роки фашистської окупації (1941–1943) Полтава була перетворена на суцільну руїну. *«Полтавы не было. Искоренные огнем металлические конструкции, зиявшие пустыми глазницами остатки фасадов, целые части которых украшали надписи: “Мин нет” или более развернутые: “Проверено. Мин не обнаружено”. Нефрлазные горы кирпичи и щебня — таким предстал перед нами центр города»* [4, с. 13].

Після повернення з евакуації (лютий 1944) розпочався перший великий проект архітектора Вайнгорта — подолання великої руїни та відродження Полтави. Цей проект мав три етапи: *«1943–1944 — розчистка і прибирання руїн; 1945–1957 — масова відбудова будинків, історичних та архітектурних пам'яток, реконструкція забудови; 1958–1966 — розвиток нового будівництва і комплексного благоустрою»* [3, с. 72].

Перший етап (1943–1944). Ще йшла війна, а в новоствореному Управлінні головного архітектора міста розгорнулася діяльність з розробки проектів відбудови Полтави. 1944 року інститутом Діпромисто УРСР було опрацьовано схему нового генплану й проект першочергових архітектурно-розпланувальних заходів на найближчі два–три роки (автор архіт. О. О. Малишенко, співав-



На відбудові будівлі Дворянського зібрання. 1945
Кінотеатр (Дворянське зібрання), 1946

тор архіт. Л. С. Вайнгорт за участю ст. економіста І. Е. Ярославського та архітекторів В. К. Троценка, М. Ф. Конопльової) [3, с. 72].

Про «передпроектну ситуацію» повоєнної Полтави промовисто свідчать масштаби руйнувань, яке зазнало місто. З 700 тисяч квадратних метрів державного комунального житлового фонду половина спалена повністю, а друга половина пошкоджена пожежами на 90%. Вибухами та вогнем зруйновано громадські будівлі (1 800 000 м³); повністю знищено будівлі та лабораторії трьох вузів (педагогічного, сільськогосподарського та інженерів сільськогосподарського будівництва), всі 12 технікумів, 33 (з 35) школи; спалено Центральну наукову бібліотеку та її філіали, медичні заклади. «Сожжены: Государственный областной драматический театр им. Гоголя, сцена которого представляла уменьшенную копию одного из старейших театров мира — Миланского театра; 4 клуба-дворца, один из которых в архитектурном отношении был построен в строго выдержанном украинском стиле, 3 кинотеатра, замечательное здание театра Красной Армии с лучшим в городе концертным залом. Разграблен и сожжен Полтавский государственный музей (будинок Полтавського земства, 1903–1911. — Н. К.-П.). Здание музея представляло собой уникальное в художественной архитектуре сооружение, построенное в украинском стиле, с замечательным рисунком фриз, простенков, орнаментов в облицовке, как внешнего фасада, так и внутренней отделки зал. Потолки и простенки были расписаны по эскизам украинских художников. В главном зале было три больших панно работы Васильковского: “Выборы полковника Пушкиря на Спасской площади”, “Казак Голота и татары”, “Ромодановский шлях”. Эти панно имели большое художественное и историческое значение» [12, с. 260–262]. Крім того, втрат зазнала меморіальна спадщина Івана Котляревського, Миколи Гоголя, Панаса Мирного, Архипа Тесленка; повністю зруйновано садибу й будинок-музей В. Г. Короленка.



Інтер'єр зали кінотеатру. 1947
Музично-драматичний театр ім. М. В. Гоголя

Після визволення Полтави (вересень 1943) першочерговим завданням, звісно, було відновлення зруйнованої інфраструктури міста (електростанції, водогону, водовідведення та інших комунальних будівель і споруд, мосту через р. Ворскла), промисловості, транспорту. Можна тільки дивуватися самовідданих праці полтавців, оскільки вже в грудні 1943-го у Полтаві запрацював локозавод і одночасно відкрито Літературно-меморіальний музей Панаса Мирного, книжкову крамницю (на розі вулиць Леніна та Комсомольської. Добре пам'ятаю з дитинства цю скарбницю книжково-канцелярських коштовностей, на яких виросло кілька повоєнних поколінь полтавців — Н. К.-П.). До першої річниці визволення Полтави вже налагодили випуск продукції м'ясокомбінат, паровозоремонтний завод, завод «Метал», бавовнопрядильна фабрика та інші підприємства [12, с. 402].

Це лише начерки історичного тла, на якому розпочався перший великий проект молодого архітектора Лева Вайнгорта. Документи свідчать, що одночасно з відбудовою комунального господарства було розпочато відродження історико-культурної спадщини. І саме роботи з відновлення спадщини стали важливим чинником консолідації зусиль місцевої влади, професіоналів та громадян міста.

Другий етап (1945–1957). Символічно, що відбудова центру Полтави у 1940-х розпочалася з ядра — ансамблю Круглої площі (як і на початку ХІХ ст. нова забудова). Думки і підходи до вирішення цього завдання були суперечливими, тому 1945 р. був проведений «Конкурс на складання форпроекту реконструкції і відбудови м. Полтави», на який були представлені проекти Академії архітектури УРСР, Діпроміста УРСР та Управління головного архітектора м. Полтави. Цілковито ймовірно, що за умов здійснення першого чи другого проекту Полтава б назавжди втратила чарівний класицистичний ансамбль, оскільки в них на масштабній Круглій площі пропонувалося зведення нових



Зразки виробів скульптурної майстерні
Управління головного архітектора Полтави. 1949

архітектурних композицій. У цей доленосний для міста момент його Головний архітектор зробив все можливе й неможливе для того, щоб проект «центру соціалістичної Полтави» не відбувся. Завдяки миттєвій реакції, наполегливості та вмінню налагоджувати комунікаційні зв'язки й вирішувати складні проблеми, Лев Семенович зумів консолидувати полтавських фахівців, підняти громадськість, переконати владу в особі першого секретаря обкому КП(б)У В. С. Маркова, отримати підтримку правління Спілки архітекторів СРСР [4, 13]. У результаті було схвалено проект полтавських архітекторів (архіт. Л. С. Вайнгорт, Д. С. Литвинцев, М. К. Лябнук, М. Є. Оніщенко, П. П. Черняховець), яким передбачалося розкриття потенціалу класицистичних засад з дбайливим збереженням архітектурної композиції ансамблю Круглої площі, реставрацією будівель [3, с. 76].

Проектні й будівельні роботи на Круглій площі розгорнулися у 1945–1946 рр. Першою відновленою будівлею стало колишнє Дворянське зібрання (1810), в якому було розміщено кінотеатр. Альбом фотографій 1947 р., наданий до Академії архітектури й будівництва УРСР головним архітектором Полтави Л. С. Вайнгортом, став своєрідним звітом про виконану роботу, що зараз має особливу історичну цінність [14]. Завдяки зусиллям і майстерності великого колективу будівельників та архітекторів було відтворено один з найцікавіших класицистичних ансамблів початку ХІХ ст., звільнено від прибудов його будівлі, фасадам повернено первісний вигляд. В історії архітектури ця величезна робота стоїть в одному ряду з відродженими приміськими ансамблями Санкт-Петербурга (Петергоф, Павловськ тощо) [13].

Зберігаючи радіально-кільцеву систему й регулярно-розпланувальну структуру ХІХ ст., органічно поєднану з природним ландшафтом, архітектори післявоєнної Полтави намагалися максимально розкрити містобудівний потенціал за умов перманентного зіткнення інтересів майбутнього з потребами



Панорама будівництва виставки. 1949
Головний вхід на виставку. 1949

сьогодення. Жовтневий проспект був звільнений промислових підприємств. Нашарування випадкової забудови ліквідувалися, місця руїн перетворювалися на площі, бульвари. Місто отримало публічні простори — нові площі: Театральну (на місці розібраних руїн поліграфічної фабрики, де у 1952–1957 рр. за проектом архітекторів А. А. Крилова та О. О. Малишенка зведено будівлю театру), Клубну (з Будинком культури бавовнопрядильного комбінату на вул. Жовтневій), Транспортну, ім. Зігіна, ім. Леніна. На місці паливних складів сформовано площу ім. Дзержинського, а на розчищених згарищах комбикормового й олійного заводів, автобази та взуттєвої фабрики виростили нові житлові квартали [3, с. 73]. З особливою увагою була впорядкована площа біля залізничного вокзалу Полтава-Південна. В цілісному класицистичному ансамблі вирішено будівлі пасажирського вокзалу (архіт. Є. А. Лимар), Палацу культури залізничників (архіт. Г. Мацкевич), технікуму залізничного транспорту (архітектори В. С. Яников і А. В. Лобода) [9, с. 51].

Створенню кожної з площ на розчищеній від руїн території передувало проведення тимчасових виставок «досягнень народного господарства». Цей своєрідний PR-хід робив наміри головного архітектора і міської влади щодо напрямів перспективного розвитку міста публічними і зрозумілими для громадян. «Чтобы показать людям сделанное и ближайшую перспективу, было решено провести в годовщину освобождения города выставку достижений Полтавы и области за 1943–1944 годы. Первая выставка разворачивалась на партере перед монументом Славы в Октябрьском парке. <...> А выставки стали традиционными. Ежегодно для них расчищали от руин тот или иной квартал и выстраивали выставочный городок. Своя хитрость была в этом деле. После каждой выставки город обогащался приведенной в порядок площадью. Архитекторы проверяли масштаб будущей застройки. Но искренняя радость постепенно сменялась казенным оптимизмом. Потом, в конце пятидесятых,



Делегація ленінградських архітекторів у Полтаві. 1948
Біла альтанка. 1954



закончились и сами выставки» [4, с. 15–18]. Цей аспект в історії Полтави другої половини 1940-х є цікавим прикладом архітектури деіндустріалізації, яка зараз, на початку ХХІ ст., набуває особливої актуальності.

До реалізації проекту відродження Полтави активно були залучені архітектори Москви, Ленінграда, Києва [4, с. 75]. 20 червня 1948 р. датовано повідомлення у місцевій газеті «Зоря Полтавщина» про звернення виконкому Полтавської міськради і Відділу спілки радянських архітекторів до «ленінградських архітекторів з проханням надати практичну допомогу в розв'язанні ряду питань по відбудові Полтави.<...> Крайчим архітектурним силам Ленінграда було доручено вивчення схеми генерального плану реконструкції Полтави. Близько 80 видатних архітекторів Ленінграда слухали повідомлення полтавчан про хід відбудови міста. Головний архітектор Полтави т. Вайнгорт зробив доповідь про історичне минуле нашого міста і схему генерального плану реконструкції. Обговорення схеми викликало велику активність ленінградців. З своїми міркуваннями виступили член-кореспондент Академії наук УРСР Євген Іванович Катонін, архітектор Володимир Альбертович Гайкович, головний архітектор Ленінграда, член Академії архітектури СРСР Микола Варфоломійович Баранов, професор Лев Михайлович Тверської й ін. В своїх виступах вони відмічали правильність основних контурів схеми генерального плану, але вказали і на ряд істотних недоліків у ньому» [12, с. 298]. За цими рядками сповна випрозорюється енергія Лева Вайнгорта, його пристрасність, жагуче бажання відродити рідне місто у всій його красі. З цією метою він докладав всіх зусиль для того, зробити це найкращим чином, залучаючи до полтавських відбудовних справ кращих архітекторів та митців, тим самим продовжуючи традицію участі у розвитку Полтави петербурзьких і московських архітекторів.

1954 року за проектом Л. С. Вайнгорта на Івановій горі було відбудовано



Спорудження пам'ятника
О. І. Зигіну. 1957
Сучасний вигляд



Білу альтанку — знаковий полтавський об'єкт, улюблене місце відпочинку полтавчан. Реалізації проекту напівкруглої в плані колони на стилобати з восьми колон доричного ордеру, які несуть розвинений антаблемент, значно посприяли політичні обставини, оскільки напередодні 300-річчя возз'єднання України з Росією йшлося про «міцну, непорушну, братерську дружбу радянських народів, згуртованих навколо Комуністичної партії». В історії архітектури України її автор залишив також красномовну байку, яку дуже любляють полтавські архітектори. Суть її полягає в тому, що на завершальній стадії робіт на будівництво прибув секретар обкому з представником ЦК ВКП(б), який і почав жваво розповідати гостю, що новобудова символізує не тільки ювілейну дату, але й непорушний союз радянських республік. Про те, що було далі, свідчить Лев Вайнгорт: «Представитель ЦК удивился: «А ведь у вас, уважаемый Михаил Михайлович, не получается. В сооруженной ротонде только 8 колонн, а в СССР 15 республик. Где еще 7 колонн?» Честно говоря, насчет «символа дружбы союзных республик» я услышал впервые, но не подводит же первого секретаря обкома. С перепугу выдаю импровизацию: «Да, колонн 8, но между ними 7 промежутков, называемых в архитектуре интерколумниями. В сумме будет 15. А поскольку для Ротонды применен дорический ордер, то в опоясывающем поверху фризе, в данном классическом ордере, над каждой колонной полагается тригиф (выступ), а в каждом интерколумнии — метоп (впадина). И мы предусмотрели вместо тригифов и метоп по наружной плоскости фриза разместить 15 гербов союзных республик». <...> Неожиданно моя импровизация произвела впечатление» [4, с. 46–47].

По суті, за післявоєнні роки Полтава була створена заново. Кожен відбудований чи новостворений об'єкт — це штучна робота, це результат напруженої колективної співпраці різних фахівців, яких надихав своїм ентузіазмом Головний архітектор. Документи свідчать про копітку роботу над кожною

будівлею, про те, як старанно опрацьовувалося кожне рішення, як здійснювався пошук найбільш влучного місця розташування пам'ятників. При цьому вельми дієво застосовувався «зелений інструмент», оскільки Полтаві притаманний органічний зв'язок архітектури, монументальної скульптури та зелених насаджень. Майже кожен з парків та бульварів є партером, зеленим тлом для пам'ятників. 1957 року на початку Каштанового бульвару споруджено пам'ятник О. І. Зигіну (скульп. А. Ю. Кербель, В. Е. Цигаль, архіт. Л. С. Вайнгорт) [15]. У 1945–1950 рр. на Першотравневому проспекті відроджено міський парк культури та відпочинку «Перемога», створено дендрарій в районі поля Полтавської битви (1963), сквер на площі ім. Леніна, де 1960 року встановлено пам'ятник засновнику Радянської держави (скульптор А. Ю. Кербель, архітектори О. М. Душкін і Л. С. Вайнгорт). 1970 року у парку ім. Котляревського споруджено величний пам'ятник Солдатської Слави (скульптори Е. М. Кунцевич, І. В. Мізенцев, архітектори І. М. Кислий та Л. С. Вайнгорт)». В цілому *«за післявоєнні роки загальна площа зелених насаджень збільшилась на 1700 га. Парки та бульвари займають 200 га»* [3, с. 88].

Третій етап (1958–1966). По завершенні героїчного відбудовного періоду розпочався новий етап. Постанова ЦК КПРС та ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 р. «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» різко змінила напрям розвитку архітектури. Настав «зоряний час» масового індустріального будівництва, в який архітектори опинилися у проблемній ситуації: створювати нову, «соціалістичну за змістом», архітектуру треба було обмеженими засобами за умов мінімального фінансування та посиленого державного контролю. На перше покоління масового житла, на індустріальне домобудування покладалися великі сподівання щодо появи нової естетики, досягнення соціальної рівноправності всіх членів суспільства. Підміна цінностей сталася дуже швидко. Декларації щодо турботи про радянських людей витіснили жорстка типізація та вимоги мінімізації витрат задля зручності домобудівного конвеєра. По всій великій державі почали поставати одноманітні житлові райони, хоча, з другого боку, завдання відселення людей з підвалів та бараків у деякій мірі виконувалося. Містам фактично було відмовлено у власних процесах розвитку, оскільки вони вже не розглядалися як утворення, що живуть по законам історії, а перетворилися на об'єкти, де має функціонувати промисловість, а навколо неї — транспорт, соцкультпобут, житло тощо.

Для мислячого професіонала Вайнгорта хибність такої містобудівної політики була очевидною. Свої думки щодо інституту головних архітекторів міста як аванпосту практики містобудування він неодноразово принагідно висловлював [16]. 1992 року головний архітектор Полтави цілком відверто говорив про своє давнє ставлення: *«Все наше советское градостроительство ориенти-*

ровалось на то, что города наши должны быть аккумулятором производства. Оно стало первой категорией — мы развивали крупную промышленность. Это ошибка не только Полтавы, это ошибка всей нашей градостроительной политики. Если мы будем потрафлять развитию промышленности, города не будет» [17, с. 8].

У 1960-х набирали оберті процеси екстенсивного зростання міських територій й забудови на вільних, прилеглих до міст ділянках, оскільки це були зручні полігони для розгортання будівельної індустрії. Монотонність типових проектів архітектори Полтави намагалися подолати за допомогою декоративних засобів. Керамічними вставками оздоблено десятки житлових будинків на вулицях Комсомольській, Фрунзе, Леніна, Пушкіна, Шевченка, Першотравневому проспекті та інших. Проте настав момент, коли «радянська машина» перестала сприймати нормального, мислячого архітектора Лева Вайнгорта. *«Из своего большого опыта я понимаю, что в административно-бюрократической, тоталитарной системе было легче принимать и осуществлять решения. Можно сказать, что послевоенное возрождение Полтавы — это 25 лет (с 1944 по 1969 год). В ту пору все больше и больше набирал обороты маховик тоталитаризма; гигантомания, промрайоны, жилье районы. Сейчас я даже благодарен начальству за то, что меня «ушли» в Строительный институт, где я получил возможность поработать со студентами и получить весь этот богатый материал»* [17, с. 9].

Проект другий: АРХІТЕКТУРНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ

Архітектурний факультет Полтавського інженерно-будівельного інституту, створений 1966 р., це унікальний майданчик трансляції досвіду досвідчених архітекторів-практиків Полтави: Лева Вайнгорта, Зої Котлярової, Олександра Шуміліна та інших, які й створили унікальну творчу атмосферу навчального процесу. Вайнгорт фактично першим започаткував науково-дослідну роботу зі студентами. Звісно, що провідними темами досліджень стали історичне ядро Полтави, унікальні архітектурні споруди міста та області. Перший досвід аналізу та наукової систематизації архітектурних об'єктів багато випускників факультету отримали саме під керівництвом Лева Семеновича.

Як один з «продуктів» цього проекту Вайнгорта можу засвідчити про визначний педагогічний талант Головного архітектора Полтави. Одразу після вибору першої в своєму житті наукової теми «Еволюція архітектурного ансамблю Круглої площі в Полтаві» відчула «доросле» ставлення до себе й отримала можливість користуватися унікальними особистими архівами вчителя. Доторкнувшись до архівів, зрозуміла, яка величезна напружена робота стоїть за всім



Під час роботи зі студентами на архітектурному факультеті. Кінець 1970-х

цим надбанням. Добре запам'яталось й те, з яким молодечим запалом Вайнгорт обговорював тему, з яким інтересом підштовхував до наступних кроків наукової розвідки.

Лев Семенович завжди був сповнений творчих ідей, вмів гідно оцінити хорошу ідею та допомогти в її реалізації, в чому неодноразово мали змогу переконатися і колеги, і студенти. В студентські роки здавалося само собою зрозумілим, що нашого викладача добре знають в Ленінграді, Москві, Києві, Таллінні. Всі місця наших студентських практик — це результат дружніх контактів Вайнгорта з колегами-професіоналами з різних міст.

На майданчику архітектурного факультету втілювалися творчі плани і задуми архітектора Вайнгорта. У студентських проектах, посилені енергією молоді, вони набували конкретних рис і — реалізовувалися у часі й просторі. Саме педагогічна діяльність надала змогу майстру з архітектури відродження Вайнгорту повернутися до теми, яка його хвилювала з 1940-х — відтворенню спаленої під час Другої світової садиби М. В. Гоголя у с. Василівці. Ще 1947 р. було розроблено генеральний план села, в якому передбачалося відновлення ставків та історико-архітектурної зони заповідника (архіт. Л. С. Вайнгорт, інж. Н. Завалій) [18].

Активна науково-дослідницька й проектно-пошукова робота, очолювана Вайнгортом, розгорнулася на початку 1970-х. У дипломному проекті Є. Сірої «Відтворення Гоголівської садиби» (1973) було розроблено ретроспективний план села і садиби Гоголів-Яновських, пропозиції по відновленню флігеля. Подальше упорядкування генерального плану садиби з розташуванням меморіальних будівель виконується студентом А. Поліщуком (1977). В наступні роки роботи активізувалися: студентка Т. Шевченко опрацьовує плани та фасади будівель гоголівської садиби (1978), студент Ю. Петрук — комплексний генеральний план села з врахуванням заповідника-музею М. В. Гоголя (1979) [18].

Проект третій: МИКОЛА ВАСИЛЬОВИЧ ГОГОЛЬ

«Год за годом писались курсовые. Потом пошли дипломы. И оказалось, что не все так безвозвратно утеряно. <...> И появились энтузиасты. Идея восстановления Гоголевского имения, кроме меня, увлекла полтавского художника Виктора Батурина. Третьим стал тогдашний заместитель начальника областного управления культуры Дмитрий Павлович Кальной. На многие годы для нас троих это стало делом нашей жизни. <...> Историю наших трехлетних приключений в московских и киевских инстанциях, контактов с писателями, музейщиками и черт-те с кем еще в столицах и не-столицах, мистических (в стиле Гоголя) совпадений и фантастических везений я напишу когда-нибудь отдельно. Кончилось все тем, что музей стоит» [4, с. 62–63].

На жаль, обіцяного «напишу когда-нибудь» не сталося. Маємо поки що розпорошені матеріали, найбільш вичерпною на сьогодні є стаття Ю. М. Євреїнова, яка написана під впливом свіжих вражень після відкриття 1984 р. відродженого гоголівського заповідника [18].

За відомостями щодо виконаних в с. Гоголево (Василівці) величезних за обсягом робіт (до 175-річчя з дня народження М. В. Гоголя), за великим колективом спеціалістів постає Головний архітектор, організатор і керівник цього проекту — Лев Вайнгорт, діяч державного масштабу, який взяв на себе відповідальність за розробку ідей-концепції, проектного рішення та його реалізації. Навіть більше — він особисто активно працював на всіх рівнях, був першим директором заповідника. Чомусь не викликають сумніви думки, що у цьому проекті архітекторіві відродження «допомагав» і сам Микола Васильович.

По завершенні гоголівського проекту Вайнгорт повернувся до наступного, також відкладеного у часі, проекту відновлення полтавського шедедру українського архітектурного модерну. Проекту, який виявився останнім в його земному житті.



Будівля Полтавського краєзнавчого музею. 2012

Проект четвертий. ПОВЕРНЕННЯ ДО УКРАЇНСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО МОДЕРНУ

Повоєнна відбудова унікальної будівлі Полтавського земства — це результат багаторічної роботи великого колективу проектувальників, будівельників, художників. Відродження будівлі розпочалося у 1946–1947 рр. проектними роботами П. Ф. Костирка, вихованця і колеги В. Г. Кричевського. Основні реставраційні роботи розгорнулися у 1954–1961 рр. за робочими креслениками полтавських архітекторів В. Крачмера, Н. Квітки, Є. Андрейка та інших [19]. Автори відбудовних робіт намагалися максимально наблизитися до первинного образу. Хоча й вважається, що роботи було закінчено на початку 1960-х [9, 19], однак насправді залишилося багато незавершеного. Зокрема, не вдалося відтворити унікальну полив'яну кольорову черепицю, розписи центральної зали (зали засідань земства).

Обійнявши посаду заступника директора з наукової роботи Полтавського краєзнавчого музею, Вайнгорт заходився з притаманною йому заповзятістю продовжувати відновлювальні роботи на будівлі, яку він добре пам'ятав з довоєнних часів, долучаючи до цього кращих вітчизняних фахівців з «Укрпроектреставрації» (серед яких його учень С. Я. Халепа). Лев Семенович здійснив спробу замінити черепицю на даху, яка, на жаль, не відповідає колірній гамі, що на початку ХХ ст. замислив В. Г. Кричевський, і при експлуатації виявилася неякісною. Енергійні зусилля Вайнгорт спрямував на реставрацію центральної зали. Добра нагода для цього з'явилася після того, як простір зали звільнили від виробничих досягнень «розвиненого соціалізму». Довгий час ніхто не нава-



Інтер'єр відновленої Центральної зали Краєзнавчого музею. 2012

жувався взятися за реставрацію головної зали. Величезну за обсягом та складністю роботу здійснив художник-монументаліст, реставратор А. Г. Тоцький [20].

ПОЖИТТЄВИЙ ГОЛОВНИЙ АРХІТЕКТОР ПОЛТАВИ

Востаннє автору цієї статті довелося безпосередньо попрацювати з Вайнгортом 1992 р., невдовзі після проголошення незалежності України. Полтава однією з перших визнала, що першочерговим завданням є відродження національної культури. Однак після проголошення міста Центром духовного та культурного відродження постало питання: у чому саме полягає ідея відродження? На вирішення цієї проблеми й була спрямована робота сесії ситуаційного аналізу й семінару, які відбулися в Полтаві у лютому та травні 1992 р. Лев Семенович взяв активну участь у цих заходах, що були орієнтовані на консолідацію зусиль влади і громадян міста, незалежно від їх соціального статусу та професії [17].

Широким мисленням, яким він завжди охоплював все місто в цілому, своїм невичерпним ентузіазмом, прагненням до пошуку кращого рішення виходу з кризового становища, Лев Вайнгорт ще раз наочно продемонстрував, що він є Дійсним Головним архітектором Полтави. Протягом всього життя й на будь-якому службовому місці він діяв згідно з професійним званням «головного будівничого», відповідально ставлячись до всіх завдань — від виділення ділянки під будівництво до проблем перспективного містобудівного розвитку, вирішуючи їх у важких, часом гострих ситуаціях боротьби відомчих чи приватних інтересів на користь суспільним потребам міста. За таких умов головному архітектору міста потрібно володіти високою принциповістю, сміливістю, а часом і мужністю, щоб зуміти відстояти інтереси міста. І чим більше професійних і моральних перемог у головного архітектора — тим багатше місто, тим зруч-

ніше і приємніше жити в ньому його громадянам, хоча багато з них можуть і не знати, кому вони зобов'язані людським масштабом, затишком гармонійного середовища свого міста.

Полтаві надзвичайно поталанило: у ХХ ст. у неї був справжній Головний архітектор, який, попри всі політичні й ідеологічні обставини свого часу, реалізовував просвітницький ідеал класицизму — ідеал людини, що втілювався у співмірності, гармонійній завершеності архітектурних ансамблів, у плідній взаємодії різних видів мистецтв. Лев Семенович відроджував й розбудовував Полтаву для її громадян, щоб їм зручно і затишно жилося у рідному місті, а не для розвою промисловості. Творча особистість архітектора ніколи не зупинялася на досягнутому. Лев Вайнгорт завжди жив і працював на декількох щаблях одночасно: у просторі генерування ідей, їх проектних розробок та просторі реалізації.

Архітектурні байки-бувальщини. Повертаючись до публікацій Вайнгорта, слід ще раз згадати про «Записки провінціального архітектора» [4], які є унікальним виданням мемуарів архітектора у жанрі архітектурної байки-бувальщини. Пам'ятаю, як наприкінці 1980-х привезла Вайнгорту у дарунок книжку П. Ю. Шпари [21] і, спостерігаючи за емоцією Лева Семеновича, зрозуміла, що «влучила» у його сокровенне бажання. Втім, у кінцевому підсумку його «Записки» за літературним жанром істотно відрізняються від роботи харківського колеги. 1987 року, працюючи над статтею до 75-річчя з дня народження Вайнгорта, мала змогу ще раз попрацювати з його архівами. Лев Семенович люб'язно надав мені деякі свої рукописи і, з його дозволу, їх законспектувала. Ці фрагменти не увійшли до «Записок», тому зараз я вважаю за необхідне їх оприлюднити.

«О главном архитекторе. Более 30 лет проработал я главным архитектором г. Полтава. На собственном опыте познал, что работа главного архитектора хлопотлива и беспокойна. Вот картина обычного дня работы главного архитектора г. Липецка, который описан Ю. Черновым в очерке “Жизнь камня” (Литературная газета, № 16 от 8.02.1965). “...Сию я в тесном, заваленном чертежами, проектами и макетами кабинете главного архитектора г. Липецка А. Пальнова. Непрерывно, громко и требовательно звонит телефон. Через “заслон” приемной прорываются нетерпеливые посетители. Надо решить десятки, сотни вопросов, не терпящих отлагательства. Кончается рабочий день, а кругооборот дел не стихает, и никто не поглядывает на часы, привыкли». Знакома мне эта картина. В течение 30 лет я был участником ее. Ежедневно начинал я свой рабочий день с нахлынувших проблем, вопросов, неотложных справок, телефонных вызовов. Жизнь ставила калейдоскопические разнообразные вопросы: где поставить киоск? Куда проложить новую линию электропередачи?

Где лучше разместить новый трехэтажный дом... Их требуют решать сейчас же, мгновенно. Нажимает начальство, ждут ответа застройщики, обеспокоен горисполком, райсоветы.

Вот в этой обстановке необходимо владеть искусством маневрирования, преодоления волевых нажимов “начальства”, “именитых застройщиков”. Нужна осмотрительность и мгновенная реакция, давая оценку проблемы, исходя из общих градостроительных интересов. Чтобы не дать ретивым застройщикам обойти, нарушить генплан города, следует обладать настойчивостью и умением оперативно решать те или иные вопросы текущей застройки и реконструкции города.

Очень важна гласность градостроительных дел, что достигается докладами на рабочих собраниях, на избирательных участках перед избирателями, статьями в газетах. Нужно всегда быть активным, ощущать пульс жизни города, его нужд и болевых проблем, ощущать их наподобие врача, исследующего пациента буквально пальцами. Ведь главный архитектор — это своеобразный детонатор, призванный фиксировать, реагировать на все нужды и отклонения в развитии и застройке города.

Институт главных архитекторов — это аванпосты практики градостроительства. В их работе накоплен интересный опыт, и ни Госстрой, ни Союз архитекторов до сих пор его как следует не обобщил. Не упорядочена структура, штаты управлений главных архитекторов. На многих совещаниях, пленумах, собраниях, семинарах говорят об этом. Но, увы, сдвигов нет.

Самое интересное узнаем, получаем ответ на свои сомнения в кулуарах, когда обмениваемся мнениями со своими коллегами. Чтобы избежать случайностей, ошибок, научить главных архитекторов организовывать работу по реализации генпланов городов, необходимо, помимо даже утвержденных генпланов, иметь четкий тактический план. И, ориентируясь на него, имея в виду главную стратегическую задачу реконструкции, решать и находить гибкие организационные и творческие пути, чтобы целеустремленно и поэтично добиваться комплексности и законченности в застройке или преобразовании городских кварталов.

Вот листаю я альбом фотографий первых месяцев после освобождения Полтавы после гитлеровских оккупантов. Родной город в руинах и пепле пожаров. Щемило сердце, глядя на мертвые глазницы окон, сожженных остовов зданий. Неотступно каждодневные заботы о том, как скорее возродить Полтаву. Радовались мы каждому огоньку в восстановленной лачуге, дому, дымку из труб, наскоро восстановленного цеха среди груд развалин, остатков предприятий. Сознание подсказывало, а ведь скоро через два-три года придется все это сносить по вновь разрабатываемому генплану, но что поделаешь, на первых

порах нужно вдохнуть жизнь в город и соорудить какую-либо крышу над головой. Так в столкновении интересов будущего с сиюминутными потребностями сегодняшнего дня создавался плацдарм для планомерного восстановления и реконструкции Полтавы. Но это делалось сознательно. В работе главного архитектора нужна стратегия и тактика, чтобы не было антагонистических противоречий между днем нынешним и днем грядущим.

Так было и при возрождении Полтавы. Когда через год-другой, т. е. после долгожданного Дня Победы 1945 г. встала во всю ширь проблема кардинального восстановления заводов и фабрик, при поддержке обкома партии удалось правильно решить эту задачу путем переноса из центра в промышленный район все разрушенные предприятия. Но это далось нелегко. Мне, главному архитектору, приходилось все время быть в сложном положении как бы между молотом и наковальней, защищая принципиальные положения генплана Полтавы о выносе разрушенных предприятий из центра города перед настойчивыми домогательствами министерств, ведомств, даже некоторых руководящих «отцов города» оставить все на своем месте.

Сущность творческой работы главного архитектора. Он всегда полон сопоставления, прикидок, вариантов отвода участка, постановки зданий, размещения промпредприятий — это важный первый творческий процесс. И так, вариантный подход ко всему. При этом должна быть одержимость, попытка объять, учесть все, уметь чувствовать проблемы будущего и сегодняшнего дня, т. е. диалектику развития.

Рост, развитие города не может протекать без противоречий прошлого, настоящего с проблемами будущего. Задача главного архитектора уметь «держать руку» на пульсе города, ощущать его, исследовать каждодневно его состояние, нужды и находить оптимальный путь гармоничного решения его застройки, реконструкции, как преодолеть противоречие между желаемым и возможным.

Жизнь, работа главного архитектора всегда полна противоречий, не только реконструкции старых кварталов, частей города, но и нового строительства, противоречиво и само положение главного архитектора.

1. Противоречия подчиненности и отчетности (Госстрой, горсовет).
2. Противоречия творческих условий.
3. Противоречия желаний и возможностей.
4. Противоречия нехватки времени.

Заметки главного архитектора. С Полтавой связана вся моя сознательная жизнь, лучшие годы творчества. Полтава определила мою судьбу архитектора-градостроителя. <...> Это время для моего поколения насыщено было многими эпохального значения событиями. Свои личные впечатления и пере-

житое как участника и свидетеля эпохи первых пятилеток, индустриализации страны, тяжелых лет Отечественной войны 1941–1945 годов, затем самозабвенного труда возрождения и развернутого социалистического строительства просятся на бумагу, ибо, как утверждал В. И. Ленин, «дело публицистов писать историю современности и стараться писать ее так, чтобы наше бытописание приносило посильную помощь непосредственным участникам творения». В этом ленинском завете я вижу свой долг одного из бытописателей и участников событий полувека 1930–1980 годов, насыщенного многими историческими событиями и делами.

<...> Как быстро промчались эти годы. Как изменили они облик родной Полтавы. Нет следов развалин. Иду я по улицам, наполненным липовым цветением, каждое здание, ограда, деталь дороги и близки мне, как знакомы они мне малые и большие, кирпичные или оштукатуренные, белые, желтые, красные. В каждом из них частица моего труда, забот по их возрождению или строительству, каждое из них несет на себе отсвет времени, условий истории создания. Историю каждого здания я до сих пор отчетливо помню и постараюсь изложить как свидетель и участник возрождения большинства из них. Поэтому мои воспоминания особого рода, где тесно переплетаются прошлое и сегодняшнее, общее и сугубо личное, выстраданное личным участием и вкладом, то ли как автора, то ли организатора возрождения.

Сколько на них потрачено усилий, нервов и страданий! Много, ох как много в этой родной, ныне цветущей и смотрящей в грядущее Полтаве выстрадано. Как-то <...> мы беседовали с известным журналистом о современной архитектуре и творчестве архитектора. Он высказал такую интересную мысль: «Архитектура — это страдание. Ведь архитектура — область искусства. А всякое произведение искусства вызывает эмоции как у творца, так и созерцателя данного произведения. Если нет эмоций, то и нет подлинного произведения искусства. У архитектора как зодчего-творца здания, памятника и т. п. это эмоции страдания, вынашивания рожденного образа в процессе разработки проекта, а затем бесконечные заботы и порою переживания и страдания в ходе реализации этого проекта, возведения запланированного здания. А если речь идет не о строительстве отдельного здания, а приходится заниматься строительством, реконструкцией целого города, представляю себе, сколько тут будет переживаний, столкновений взглядов, противоречивых мнений, указаний, и все это, так или иначе, отразится в страданиях того архитектора, кому доверено организовывать, руководить делом возрождения города, как например, Вам, — обратился он ко мне, — как главному архитектору Полтавы».

<...> Годы возрождения Полтавы вошли целиком в мое личное и творческое бытие, определили мою судьбу. Я до конца дней своей жизни остаюсь свя-

заним с родной, выстраданной, возрожденной Полтавой. И как бы мои недруги не старались меня отделить от Полтавы, вычеркнуть мою фамилию из документов истории послевоенной Полтавы, они этого не в силах будут сделать, ибо останется глубокий материальный след на улицах и площадях города в виде памятников, зданий и ансамблей, к которым я причастен как создатель, их создававший, выстрадавший. Мой творческий путь архитектора был начат и пройден в Полтаве. Если можно так сказать, то биография города послевоенных времен слилась с моей личной биографией, она прошла через сердце мое.

<...> Были ошибки, промахи, исправлял их, мотал на ус, много и самозабвенно отдавался работе по восстановлению родной Полтавы. Всегда был в гуще дел. Это была жизнь полная забот о делах малых и больших, полная романтики сложного, но созидательного труда послевоенного возрождения, который совершал советский народ под руководством Коммунистической партии.

Суждения о жизни, труде главного архитектора, прочувствованные на собственном опыте в течение 30 лет работы на этой должности в г. Полтава. Во-первых, не всякий имеющий диплом архитектора пригоден на пост Главного архитектора города. Для этого необходима не только профессиональная подготовка, диплом и талант проектировщика, но еще важные качества организатора, обладающего широким мышлением, инициативой и смелостью в реализации генплана реконструкции города. Словом, нужно умение всегда видеть за отдельными деревьями весь лес. Главный архитектор подобен дирижеру, добивающемуся от всех симфонического ансамблевого звучания оркестра. Т. е. главный архитектор должен уметь мыслить не отдельным зданием, а целыми кварталами, площадями, с размахом и оглядкой на будущее. Для этого ему необходимо знать не только науку градостроительства, но и обладать практическим стажем и жизненным опытом. Конечно, в первую очередь, важно изучить и знать историю города, его памятников, чтобы преломить через свое профессиональное мышление своеобразие и архитектурную среду» [22].

На превеликий жаль, фізичні особливості тіла в часі істотно обмежують можливості людини. Переконана, що особистісний потенціал архітектора Вайнгорта був би співмасштабним і викликам ХХІ ст. Принади новітнього українського олігархічного капіталізму не затьмарили б його ясний розум. Лев Семенович легко обходив би спокуси миттєвого збільшення власних статків ціною зради суспільних цінностей, професійних цілей і принципів (на що, на жаль, зараз «хворіють» багато фахівців з архітектури).

Навпаки, в умовах соціальних трансформацій, головний архітектор Полтави з притаманною йому пристрасною залюбленістю у рідне місто, розбудову-

вав би партнерські комунікаційні зв'язки з новим приватним замовником. І — з вишуканою майстерністю спрямовував би корпоративні й приватні капітали не тільки на отримання очікуваних замовником прибутків, але (й у першу чергу!) на забезпечення суспільних інтересів Полтави з користю для всіх громадян.

1. За документами — Арія-Леон Семенович Вайнгорт, тому в різних джерелах є посилання як на Л. С. Вайнгорта, так і А. С. Вайнгорта. Усталеним є: Л. С. Вайнгорт.

2. *Вайнгорт Л. С.* Монумент Славы в Полтаве. — К., 1959.

3. *Ігнаткін І. О., Вайнгорт Л. С.* Полтава: Історико-архітектурний нарис. — К., 1966.

4. *Вайнгорт Л. С.* Записки провинциального архитектора. — Полтава, 2001.

5. Завдяки зусиллям В. О. Трегубова у Полтаві з 2002 р. провадяться Вайнгортівські читання, присвячені пам'яті архітектора, видаються наукові збірки матеріалів конференцій. Однак питання поглибленого дослідження творчості Л. С. Вайнгорта і його колег залишається актуальним.

6. Зараз — Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка.

7. *Трегубов В.* Наукова, педагогічна та творча діяльність Л. Вайнгорта в контексті культурного розвитку Полтавщини // Полтава: Архітектура, історія, мистецтво. Матеріали Першої наук. конф. «Вайнгортівські читання», 27 листопада 2002 р. / За ред. В. Трегубова. — Полтава, 2002. — С. 4–10.

8. Сім'я переїхала до Полтави на початку Першої світової війни у 1914 році. В Полтаві й пройшло дитинство, юність Вайнгорта. Вищу архітектурну освіту він отримав у Харківському інженерно-будівельному інституті, по закінченні якого деякий час працював на будівництві московського метро.

9. *Гладиш К. В.* Свідки давнини і сьогоденності: Пам'ятки архітектури Полтавщини. — Харків, 1972.

10. До речі, перший та другий варіанти монументу належали М. А. Амвросімову. До реалізації було ухвалено другий варіант, який був доопрацьований петербурзьким архітектором Ж. Тома де Томоном. Див.: *Вайнгорт Л. С.* Монумент Славы в Полтаве. — К., 1959.

11. *Савченко Т.* Передумови та чинники впливу на розвиток архітектури Полтави кінця ХІХ — початку ХХ століть // Полтава: Архітектура, історія, мистецтво. Матеріали ІV Всеукр. наук. конф. «Вайнгортівські читання», березень 2012 р. / За ред. В. Трегубова. — Полтава, 2012. — С. 38–42.

12. Полтаві 800 років. 1174–1974: 36. документів і матеріалів. — К., 1974.

13. *Чазова В., Снарбер М.* Чтобы помнили. — Полтава, 2001. — С. 21–25.

14. Реставрація архітектурних пам'яток в г. Полтаве (кіно-театр). Альбом фотографій і текст, підписаний головним городським архітектором Вайнгортом 1.02.1947. — Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного: 72 НТЗ-404, Инв. № 239542.

15. Вибрані матеріали з архіву Л. Вайнгорта. Історико-хронологічна ілюстрація спорудження пам'ятника командувачу армії генерал-лейтенанту О. І. Зігіню, який загинув у боях на Полтавщині 27 вересня 1943 р. // Полтава: Архітектура, історія, мистецтво. Матеріали ІІ наук. конф. «Вайнгортівські читання», грудень 2003 р. / За ред. В. Трегубова. — Полтава, 2003. — С. 127–134.

16. *Вайнгорт Л.* Традиции и новаторство (Из опыта восстановления и настройки Полтавы) // Строительство и архитектура. — 1963. — № 9. — С. 5–8.

17. Кондель-Пермінова Н. Концепція духовного та культурного відродження Полтави (1992) // Полтава: Архітектура, історія, мистецтво. Матеріали III Всеукр. наук. конф. «Вайнгортівські читання», грудень 2009 р. / За ред. В. Трегубова. — Полтава, 2009. — С. 5–16.

18. Евреинов Ю. Н. Ценность, которая принадлежит всем: Заповедник-музей Н. В. Гоголя // Строительство и архитектура. — 1985. — № 1. — С. 3–5.

19. Ханко В. Будинок Полтавського земства. До 100-річчя з часу спорудження // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 2. — С. 8–9.

20. Кондель-Пермінова Н. До історії відродження будівлі Полтавського земства // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць / ППСМ АМУ. — К., 2007. — Вип. 4. — С. 43–64.

21. Йдеться про книгу: Шнара П. Е. Записки архитектора. — К., 1988.

22. Виписки з рукописів, наданих А. С. Вайнгортом 1987 року, зберігаються в архіві автора цих рядків.

Анотація. Стаття присвячена творчості Лева Семеновича Вайнгорта (1912–1994), особі якого історія архітектури України має приклад Головного архітектора Міста не за тимчасовою посадою, а за способом мислення, самовизначення й організації власної життєдіяльності. Тридцять років плідної роботи головним архітектором українського міста Полтави за умов регулярних змін очільників єдиної правлячої партії, ідеологічних напрямів в архітектурі — це унікальний випадок в архітектурній практиці радянської доби.

Ключові слова: головний архітектор міста, повоєнна відбудова, відродження культурно-історичної спадщини.

Аннотация. Статья посвящена творчеству Льва Семеновича Вайнгорта (1912–1994), в лице которого история архитектуры Украины имеет пример Главного архитектора Города не по временной должности, а по способу мышления, самоопределения и организации собственной жизнедеятельности. Тридцать лет плодотворной работы главным архитектором украинского города Полтавы в условиях регулярных изменений вождей единственной правящей партии, идеологических направлений в архитектуре — это уникальный случай в архитектурной практике советской эпохи.

Ключевые слова: главный архитектор города, послевоенное восстановление, возрождение культурно-исторического наследия.

Summary. The article is devoted to the work of the Lev Semenovich Weingort (1912–1994), in whose personality the Ukrainian history of the architecture has an example of the Principal city architect not by temporary position but by the way of thinking self identification and organizing his life. Thirty years of the fruitful work on the position of the principal architect of Poltava in the conditions of the instant changes of one ruling party heads and ideological trends in the architecture is a unique case in the architectural practice of the Soviet epoch.

Keywords: principal city architect, post war rebuilding, revival of the cultural and historical heritage.

Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА

КОНЦЕПЦІЯ ДУХОВНОГО И КУЛЬТУРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ ПОЛТАВЫ

Публикуемая впервые в полной версии концепция разработана в 1992 г. коллективом научных сотрудников (А. Зинченко, С. Сёмин, Н. Кондель-Перминова, Б. Ерофалов, С. Полукеев) НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства в Киеве (КиевНИИТАГ) в ситуации совместной работы с городскими властями, архитекторами, представителями неформальных объединений горожан на волне общественного подъема. В 1991 году инициатива городских властей о превращении Полтавы в Центр духовного и культурного возрождения Украины была поддержана Верховной Радой Украины. Однако беспрецедентность ситуации, отсутствие опыта и образцов подобной работы вызвали целый ряд затруднений и проблем, связанных с переводом инициативы на уровень конкретных действий. В этих проблемах была сконцентрирована суть социо-культурной ситуации, сложившейся в Украине после провозглашения ее независимости: каким путем должно идти воссоздание украинской государственности, какие выбрать приоритеты? Тогда представлялось, что первостепенное значение имеет возрождение национальной культуры. Украина станет современным государством, если сможет создать национальную культуру, позволяющую каждому жителю Украины самоотождествляться со своим государством и народом, независимо от происхождения и национальной принадлежности. Обращение к национальному достоянию, то есть всей совокупности историко-культурных содержаний как результата многовекового существования Украины, фрактовка и оценка национального достояния с современных позиций — единственно возможный путь создания современной украинской культуры.

С 1980-х в КиевНИИТАГ велись разработки корпуса понятий, связанных с разворачиванием в Украине деятельности по сохранению историко-культурного наследия, с обеспечением оргуправленцев необходимыми знаниями и представлениями. В основе идеи возрождения национальной культуры Украины рассматривалось понятие историко-культурного наследия как основного ресурса

развития, что гораздо шире представлений об отдельном памятнике. Исторический памятник — всего лишь след, знак тех живых содержаний, которые зарождались или активизировались на соответствующих этапах существования Украины. Выявлять и охранять на законодательной основе такие знаки — задача важная, но частичная. Необходимо восстанавливать и то, что фиксируют эти знаки. Позитивные стороны прошлого должны воспроизводиться в современной жизни, только в такой форме они могут дать импульс развитию Украины и во многом определить направление этого развития. В связи с этим первоочередной задачей для Украины и, в частности, Полтавы, представлялся запуск многоуровневой деятельности по сохранению историко-культурного наследия.

В сентябре 1991 г. в Полтаве состоялось совещание, на котором обсуждалась суть вопроса о превращении города в Центр духовного и культурного возрождения Украины (присутствовали депутаты горсовета, главный архитектор, главный художник города, сотрудник КиевНИИТАГ Н. Кондель-Перминова). В результате удалось убедить собравшихся в том, что прежде чем начинать осуществлять «практические дела» (к которым все активно призывали), необходимо проработать ряд вышележащих уровней, обеспечивающих выполнение практических действий на местах. Суть этих уровней:

- уровень формирования местной политики, что означает выявление в городе разных интересов, позиций, выделение их историко-культурных содержаний. На этом уровне ставятся и прорабатываются вопросы: что нужно городу; каким видят будущее своего рода жители и др.;

- уровень разработки Концепции Центра духовного и культурного возрождения (цели, задачи, основные функции, приоритеты);

- уровень проектирования под выработанную концепцию соответствующих организационных и управленческих форм с учетом специфики Полтавы.

В феврале 1992 г. в Полтаве была проведена сессия ситуационного анализа в рамках разработки Концепции духовного и культурного возрождения города, в которой приняли участие представители городских властей и общественных организаций, архитекторы, художники, историки, краеведы. На основании результатов, полученных при «погружении» в городское сообщество, выделения смысловых фокусов, присущих Полтаве, и была разработана публикуемая ныне Концепция.

Предполагалось продолжение работ, направленных на складывание в Полтаве новой деятельности по сохранению культурного наследия, на задействование историко-культурного потенциала при формировании гражданского общества. К сожалению, Полтаву постигла участь всех постсоветских городов, оказавшихся в эпицентре интересов олигархического капитализма. Тем не менее, первый опыт публичного взаимодействия властей, профессионалов и горожан

имел свои последствия. Во второй половине 1990-х была осуществлена комплексная реконструкция исторического центра Полтавы, отмеченная Государственной премией Украины в области архитектуры (2000). Разработаны «Правила застройки и использования территории Полтавы», которые, к сожалению, до сих пор не являются общедоступным и рабочим документом.

Введение. Вопрос о возрождении и развитии городов всегда возникает в критические моменты их истории. История Полтавы насчитывает целый ряд этапов, когда город возрождался после значительных разрушительных воздействий. Последним и наиболее близким к нам по времени этапом является возрождение города после Великой Отечественной войны. Нынешняя кризисная ситуация, связанная с разрушением существующих социально-экономического и идеологического механизмов и переходом к новым формам городского управления, к иным хозяйственным отношениям, к строительству гражданского общества — в ряду таких переломных исторических ситуаций. Выходом из них (когда старые представления и нормы уже не работают, а других необходимых понятий и форм работы еще нет) может стать разработка программ культурного и духовного возрождения. Программы нужно разворачивать параллельно со становлением муниципальных и региональных органов самоуправления. В условиях развала традиционных хозяйственных и проектных структур единственная надежда остается на собственные силы, на силы граждан города, независимо от их социального статуса и профессиональной принадлежности.

Первым и важнейшим шагом в этом направлении является складывание локальных групп единомышленников, которые брали бы на себя ответственность за будущее родного города и в свободном (клубном) режиме вели постоянный анализ положения дел, разрабатывали практичные планы и проекты работ (краеведческих, архитектурно-градостроительных, образовательных и др.) и доводили их до реализации. С этой целью в Полтаве и была проведена двухдневная сессия ситуационного анализа, в которой приняло участие свыше 100 человек, в том числе группа специалистов по разработке программ городского развития из Киевского научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства.

Данное мероприятие проводилось в рамках работ, связанных с созданием в Полтаве Центра духовного и культурного возрождения. Идея такого Центра возникла в городе вследствие всеобщей неудовлетворенности существующим положением дел, о чем говорили многие выступавшие. В чем причины и истоки этого критического отношения?

Полтава — город в традиционном смысле этого слова, который возник вследствие масштабных исторических процессов (в отличие от многих новых

советских городов — придатков при добывающих, производственных и научных центрах). Начало конфликтным ситуациям, сложившимся в последовательную цепь затруднений и проблем, было положено в 1930-е, в связи с реализацией идеи «соцгорода» на территории, живущей в естественно-исторических процессах. Соцгород задавался набором плановых и проектных документов, которые содержат особую реальность, не соответствующую процессам жизни города. Эта проектная картина была заложена в систему постановлений, инструкций, нормативов, что и транслировалось без изменений. Повсеместной была практика «волевых» решений, принимаемых единолично и, зачастую, вопреки здравому смыслу и историко-культурным основаниям. В результате сегодня мы имеем совокупность проблем и отрицательных последствий, которые ощущают на себе жители города. В их числе наиболее очевидные: у транспорта свой план, а люди нормально добраться до места работы не могут. Свои планы выполняет и торговля, но купить ничего нельзя; новые жилые дома все время строятся, но очереди на жилье растут и т. д. Пребывание в такой действительности неминуемо ведет к утрате смысла жизни, веры, духовности.

На сессии ситуационного анализа были представлены общественные группы, ориентированные на изменение существующего положения дел и готовые к участию в широкомасштабных работах по возрождению города (краеведы, архитекторы, экологи и др.). На современном этапе общественные инициативы в Полтаве сопровождаются формирующейся городской политикой, направленной на разворачивание этих работ, нынешние руководители города прилагают большие усилия для этого. Все это позволяет уже сегодня говорить о реальной возможности складывания в городе новых, соответствующих именно Полтаве, ее специфике форм городского самоуправления, структур общественной жизни.

Каковы возможные направления этих работ?

Полтава — место высокого историко-культурного качества. Она входит в первую десятку городов Украины, обладающих соответствующим потенциалом для духовного и культурного возрождения, что позволяет говорить о реальных возможностях преодоления последствий социалистического периода жизни города. В ходе ситуационного анализа отчетливо проявилась особенность полтавчан — стремление к практическим делам, к конкретным, реальным, зримым результатам. Для того, чтобы вкладываемые средства, прилагаемые усилия приносили должные результаты, необходимо иметь культурные ориентиры и формы возрождения. Такие ориентиры в процессе двухдневной работы были очерчены.

Их суть: основным условием реального запуска процессов духовного и культурного возрождения является смена подходов к городу, понимание его,

прежде всего, как самостоятельной и самоуправляемой общности людей — граждан города. Город должен строить (возрождать) себя сам, в зависимости от потребностей и возможностей проживающих в нем граждан. Необходимо отказаться от господствующих в практике сложившихся градостроительных представлений и единиц измерений (типа квадратных метров жилья, койко-места, посадочные места на душу населения и проч.), которые стали догмой, сковывающей инициативы и переход к качественно новым представлениям. Попытки решения практических задач никогда не увенчаются успехом, если не будет осуществлена эта смена.

Что может быть положено в основу иного отношения к городу как определенному месту, обладающему собственной культурой, духом? С каждым конкретным местом связан свой особый тип человеческой индивидуальности, человеческих общностей, именно это должно быть в центре внимания. Идея «места», «духа места» может быть положена в основу концепции духовного и культурного возрождения города, так как она ориентирована на самоорганизацию, саморегуляцию, использование местных ресурсов и материалов.

Полтава целиком соответствует понятию места, трансляция историко-культурного содержания которого не прерывалась на значительное время. Культурное и духовное возрождение города означает изменение сознания его жителей, привлечение их к историко-культурному опыту места, создание условий для отождествления человека с его окружением, что есть основа человеческого чувства принадлежности к некоему месту. Или, иначе говоря, просвещение и историко-культурное образование горожан — одна из первоочередных задач в контексте работ по возрождению. Об этом говорили многие из выступавших, высказывавшие чувство глубокой озабоченности по поводу низкого уровня знаний об истории своего города среди широких слоев населения.

Самым сложным, но чрезвычайно важным слоем городской жизни являются разного рода сообщества людей, клубы, несущие разные идеи. Наличие этого слоя определяет существо городской жизни, так как именно здесь возможно взаимопонимание и взаимодействие людей. В последние годы ведущей практикой была практика обсуждений в производственных ситуациях, когда все участники жестко связаны своими статусами, должностными обязанностями, из-за чего не могли высказывать свою личную точку зрения и тем самым влиять на ход событий. В таких ситуациях заранее predetermined, кто и что будет говорить. В связи с этим важнейшим условием и предпосылкой духовного и культурного возрождения есть возвращение этой важнейшей компоненты — умения слышать и понимать чужие идеи, будучи даже с ними не согласным, но уважая другую культуру, другую точку зрения.

Духовное и культурное возрождение обуславливают процессы, направ-

ленные на формирование гражданского общества. Будущее задается только в гражданской сфере, откуда поступают задания для исполнения как в административно-исполнительные органы, так и в профессиональную сферу. Эти процессы в том или ином виде уже прослеживаются в Полтаве, богатой своими гражданскими традициями. В нынешней ситуации активизации различных общественных инициатив (после длительного периода их подавления) особое значение приобретают их координация и соорганизация. Эту роль должна сыграть Программа духовного и культурного возрождения Полтавы.

Очевидным обстоятельством, определяющим ближайшее будущее, является выход на первый план работ по реконструкции, реставрации, ремонту и т. п., что потребует переноса усилий управленцев, проектировщиков, хозяйственников и других в эту сферу. Существенным является понимание и того, что новых централизованных капиталовложений ожидать не следует, а надо ориентироваться на местные средства и ресурсы. Отсюда практическое решение проблем возрождения Полтавы возможно лишь при условии одновременного взаимодействия и разворачивания следующих основных направлений работ:

- поиск и определение соответствующих специфике Полтавы форм и методов самоуправления, руководства;
- развитие общественных структур, находящихся пока в зачаточном состоянии;
- содействие становлению и укреплению сферы предпринимательства, в которой могли бы проявить себя энергичные, знающие и желающие работать люди;
- смена ценностных ориентаций в профессиональной сфере, направленная на формирование отношения к опыту прошлого как ценности сегодняшнего дня;
- создание соответствующей материально-технической базы.

К сожалению, на сессии ситуационного анализа не были представлены предпринимательские структуры, что не позволило на данном шаге выйти на детализацию работ по возрождению Полтавы. Возникло также понимание того, что экономические, хозяйственные, материально-технические проблемы второстепенны. Проблемой первостепенной важности является проблема образования, просвещения и подготовки людей к работам по возрождению города. Полтава, обладающая значительным интеллектуальным потенциалом, сосредоточенным в высших и средних учебных заведениях, музеях, общественных организациях и т. д. имеет все возможности для решения проблемы возрождения на нынешнем этапе своего исторического развития.

Проблема духовного и культурного возрождения

Актуальность проблемы. Современная ситуация в Украине характеризуется рядом особенностей, многие из которых проистекают из набирающей все большую силу и масштабность тенденции к распаду сложившихся за советский период политических, административных, хозяйственно-экономических и прочих структур. Одним из последствий этой тенденции явилось провозглашение государственной независимости Украины. Эта чисто политическая философия пока что не поддержана соответствующими мероприятиями в сфере государственного строительства, создания собственной хозяйственно-экономической системы, осуществления самостоятельной внешней политики и т. д.

Между тем тенденция распада сложившихся структур и связей постепенно набирает силу, достаточно резко проявляется и зачастую дает негативные результаты на всех уровнях и во всех сферах жизни страны. Элементы распадающихся структур оказываются предоставленными своей судьбе и вынуждены бороться за выживание, исходя, в основном, из собственных возможностей. Все они — от ведомств и политических группировок до предприятий, учебных заведений и спортивных клубов — заняты отстаиванием только своих собственных интересов, зачастую игнорирующих интересы общества и государства. Таким образом, борьба за выживание становится основным содержанием и целью деятельности автономизированных образований. В контактах между ними главную роль начинают играть соображения экономического характера как наиболее универсальные при установлении непосредственных связей между любыми формами социальной общности, начиная от семьи и кончая государством. Законодательные основы обеспечения подобных шагов взаимосвязей пока находятся в начальной стадии разработки, поэтому произвол современной переходной ситуации предоставляет широкие возможности для выживания более сильных коллективов за счет слабых.

Ситуация борьбы за выживание — одно из следствий тенденции к распаду сложившихся структур и ни в коей мере не может ей противодействовать. Между тем складывание новых политических, экономических и прочих структур есть наиболее важная и наиболее трудная задача переходного периода. В рамках этих задач по стабилизации переходной ситуации и возникает тенденция возрождения в противовес концепции выживания.

Суть концепции — в поиске и оценке собственного жизненного потенциала каждой социальной общности и ресурсов территории, к которой эта общность прикреплена. Причем такая оценка должна производиться не в ориентации на обеспечение нужд сегодняшнего существования, а исходя из перспектив и направлений развития, наиболее приемлемых для каждого раз конкретного об-

разования, которое представляет собой тесно связанную пару: социальная общность и ее территория. Город является одним из типов такого рода образований.

Очевидно, что основным потенциалом развития такого рода образований являются люди, их знания и сознание, коллективные формы, в которых они живут и действуют. Ресурсом развития в данном случае можно считать природные характеристики территории, ее инфраструктуру (транспортные, энергетические, информационные и др. сети), наличие производственных единиц и т. д. Еще один важный аспект для выработки направлений развития — это степень связи между социальной общностью и ее территорией.

Исходя из этого, концепция возрождения направляется на разработку организационных форм, средств и приемов повышения потенциала развития такого социо-территориального образования и перевода в активное состояние его ресурса развития. Еще одна задача концепции возрождения — разработать и выдвинуть на общее обсуждение некоторые принципы, которые впоследствии могли бы лечь в основу новой мировоззренческой и ценностной системы, призванной стабилизировать переходную ситуацию. В частности, гипотеза такой системы могла бы указать направления построения объемлющих социально-политических, хозяйственно-экономических и социально-культурных структур, по отношению к которым смогут самоопределяться автономные единицы переходной ситуации, и их взаимные отношения борьбы в рамках цели выживания постепенно можно будет заменять связями кооперации, коммуникации и координации, ориентированными на цели развития.

Представление о духовном и культурном возрождении в современной культурологии. Сегодняшнее представление о духовном и культурном возрождении имеет своим прототипом ситуацию, которая сложилась в Северной Италии в XIV–XVI вв. Современные исследователи культуры путем анализа феномена Итальянского Возрождения зафиксировали ряд его общих признаков, дающих представление об этом типе культурного развития. В общем виде Ренессанс определяется как сознательное обращение к иной культурной традиции, к другим образцам, нежели те, которые доминируют в данной культуре.

Есть особенности в трактовке представления об иной культурной традиции. Речь идет отнюдь не о культурных моделях, которые являются чуждыми для данной социальной общности, привносятся зачастую извне под давлением внешних обстоятельств. В этом случае можно говорить только о заимствованиях культурных образцов, культурных влияниях, взаимодействии культур, но не о культурном возрождении.

Возрождение есть восстановление своих же культурных традиций (принадлежавших данной социо-культурной общности и данной территории в прошлом), преемственность которых была затруднена или нарушена в последую-

щие периоды. Культура-восприемница как-бы вспоминает о том, что она наследница ушедшей цивилизации. Точнее, никогда об этом не забывая, она начинает истолковывать эту реальную и легендарно запечатленную историческую связь как духовное единение, как этнокультурное родство.

Иными словами, происходит то, что в современной культурологии именуется культурной компенсацией, то есть смена оценок по отношению к периодам недавнего и отдаленного прошлого. Мировоззренческие и ценностные системы недавнего прошлого рассматриваются как себя изжившие. В переходной ситуации, которая, как сказано выше, разворачивается при принципиальном отказе от сложившихся культурных ориентиров, ценностный приоритет получают культурные содержания отдаленного прошлого.

Естественный для переходной ситуации культурный переворот назревает постепенно, но вполне закономерно. Его участники могут долгое время не осознавать его необходимости и неизбежности, однако объективно приводят к его осуществлению, перенося внимание и постепенно обсуждая культурные содержания своего давнего прошлого и придавая тем самым этому историческому опыту статус древности. Старина тем самым превращается в древность, отрываясь от своих архаических истоков и приобретая характер объективного исторического опыта, который может быть использован в актуальных ситуациях.

Таким образом, исторический опыт формируется в процессе сложных превращений. Сначала культурные содержания прошлого постепенно отодвигаются в зону забвения, вытесняемые туда актуальными культурными содержаниями. Затем в эту же зону отодвигаются культурные содержания следующего исторического этапа в связи с констатацией их неадекватности актуальным ситуациям. В это же время культурные содержания предыдущего исторического этапа постепенно отслаиваются от ситуаций их употребления в прошлом и приобретают вид объективного исторического опыта, который может стать содержательным и структурообразующим фактором при формировании новой мировоззренческой и ценностной системы.

Процессы культурного возрождения, осуществляющиеся в рамках социальных общностей большого масштаба, приобретают актуальное значение и закрепляются в культуре, если они осуществляются на фоне процессов восстановления исконных (архетипических) свойств территории, к которой прикреплена социальная общность. Последнее в современной культурологии в наиболее общем виде именуется духом места. Считается, что дух места заметно влияет на сознание людей, устанавливающих содержательную связь с конкретным местом, он же во многом определяет характер человеческих действий и формы организации человеческой жизни и деятельности.

Учитывая эти два типа процессов (культурное возрождение и выявление

духа места), и можно говорить о духовном и культурном возрождении социальных общностей, тесно связанных с местом своей локализации. Разумеется, подобное представление о возрождении может быть использовано только в ситуациях большого масштаба. Например, оно в полной мере применимо для прослеживания аналогичных процессов в рамках задач по созданию современной национальной культуры в Украине. Тем не менее, представление о духовном и культурном возрождении, взятое в модельной форме, может быть использовано и для организации работ в локальных ситуациях. Одной из таких ситуаций может считаться ситуация в Полтаве.

Основные представления, обеспечивающие переход к духовному и культурному возрождению Полтавы

Характеристика места. Прежде всего, следует уточнить содержание термина «место» в контексте излагаемой концепции. Его содержание в самом общем виде может быть задано в рамках противопоставления двух видов процессов: развития и стабилизации. Для понимания процесса развития важной становится задача выделения определенных ориентиров и направлений развития и их оценка, то есть различения спонтанных изменений и целенаправленного и ценностно ориентированного развития экономики, хозяйства, государственных и общественных структур и т. д. Для понимания процесса стабилизации важной становится задача фиксации и анализа стабильных (архетипических) факторов, определяющих малую степень изменчивости форм человеческого (индивидуального и общественного) существования, типов отношений между людьми и характера их действий.

В определенном смысле проблемы развития конкретного территориального образования не будут содержательно определены и найдены эффективные пути их разрешения, если параллельно с этим не будут обеспечены условия стабильности человеческого существования на данной территории. Если такое требование не выполняется и развитие определенных структур ведет к разрушению или упадку форм жизни и деятельности людей, то такое развитие можно определить как регрессивное и с ценностных позиций оно должно быть отвергнуто.

Именно этот тип регрессивного развития был характерен для Украины советского периода. Результатом такого развития стало повсеместное разрушение, выхолащивание или подавление исторически сложившегося богатства форм человеческого существования, традиционных для Украины в прошлом. Богатство таких форм было естественным следствием сложности исторического пути Украины, разнообразия ее этнических регионов, наличия ряда крупных культурных центров, имеющих свою специфику и т. д.

Необходимым условием для выработки направления развития, форм и способов его осуществления является понимание принципов существования современного мира и направленности изменений в нем, выраженных в совокупности общемировых исторических тенденций. Тогда, по существу дела, развитие конкретного территориального образования будет связано с реализацией некоторых из этих тенденций в хозяйственно-экономической, социально-культурной областях жизни и деятельности на конкретной территории. Все это предполагает, прежде всего, использование собственного потенциала и ресурсов территории для целей развития.

В связи с этим одной из первоочередных становится задача выявления, оценки и активизации потенциала развития конкретной территории. Вместе с тем это и наиболее сложная задача — решить, каким потенциалом располагает территория или какой ресурс можно получить для реализации соответствующих тенденций общемирового развития в конкретном месте.

Одним из главных факторов, определяющих ценность, значимость потенциала места, является человеческий фактор. Можно назвать также ряд других факторов (природный, экономический, производственный, организационный), однако первоочередным выступает все же человеческий фактор, так как именно уровень сознания и культуры людей, объем их знаний и практического опыта, степень их профессиональной квалификации определяют эффективность деятельности в хозяйственно-экономической и социально-производственной сферах.

Отсюда очевидной становится значимость задач духовного и культурного возрождения в границах конкретного территориального образования, будь то город, этническая область, страна в целом. Причем здесь под возрождением следует понимать такого рода процессы, которые прежде всего приводят к позитивным изменениям в сфере человеческого (коллективного или индивидуального) сознания, к восстановлению или активизации характерных для данного территориального образования форм человеческого существования, типов отношений между людьми, их действий. Ибо только восстановление исторически присущих конкретному месту форм жизни и деятельности, а не насильственное внедрение чуждых для данного места форм, позволяет эффективно использовать собственный потенциал места для целей позитивного развития.

Исходя из вышесказанного, содержание термина «место» можно определить через анализ его потенциала и его ресурсов. Место это, прежде всего, конкретная территория с ее природными характеристиками — топографическими, почвенно-климатическими, наличием полезных ископаемых, водных, лесных и энергетических ресурсов и т. д. Территория с природными характеристиками и формой ее структуризации через транспортную инфраструктуру, сеть поселений и структуру производства в данном случае выступает как подоснова, на ко-

торой разворачивается все разнообразие пространственных форм организации жизни, общения и деятельности людей.

Население конкретного региона живет в совершенно конкретном природном и искусственном окружении и связано с ним двумя типами отношений. С одной стороны, происходит осмысление людьми своего окружения и выделение его содержательных (в частности, образно-символических) характеристик, что позволяет сформировать сложную систему ориентации в нем. С другой стороны, люди постоянно преобразуют окружение, в большей или меньшей степени, постоянно приводя его в соответствие с собственными представлениями о том, каким оно должно быть, чтобы соответствовать принятым в данном месте формам жизни, общения и деятельности людей.

Именно эта тесная связь или симбиоз форм жизни людей и форм ее пространственной организации, укорененных на конкретной территории, является основным содержанием термина «место». Очевидно, что как сами формы, так и их симбиоз на каждой конкретной территории имеют длительный период и давние традиции существования. Передача этих традиций из поколения в поколение и обеспечивает стабильность этих форм. Внешние проявления этих форм могут изменяться, сами формы могут обогащаться и развиваться, но их основополагающие характеристики (или принципы построения и существования) должны оставаться неизменными. Насильственное внедрение новых форм, чуждое данному месту, не должно допускаться. Только при соблюдении этого условия открывается возможность наиболее эффективного использования потенциала места и ресурсов территории для целей развития региона.

Однако именно это условие повсеместно нарушалось на территории Украины в советский период. Отсюда задачи духовного и культурного возрождения конкретного места могут интерпретироваться как задачи восстановления и внутреннего развития традиционных, присущих конкретному месту форм жизни, общения и деятельности людей и соответствующих им форм пространственной организации. В данном случае Полтава рассматривается как одно из таких мест.

Общая характеристика места. Полтава является крупным городом со значительным историко-культурным потенциалом. Ее можно отнести к довольно немногочисленной в Украине разновидности исторических городов, которые, пережив в давнем прошлом период расцвета, смогли избежать упадка. Полтава за минувшие триста лет живет в режиме относительно стабильного существования и роста, не прерываемого катастрофическими кризисами и значительными спадами. Весь этот период Полтава остается административным и культурным центром довольно обширной территории. Это обстоятельство позволяет надеяться на то, что процессы передачи традиций, сохранения тра-

диционных форм жизни и форм их пространственного обеспечения на ее территории не искоренены полностью, как в некоторых других местах. Поэтому сохраняется возможность восстановить их в относительно полном виде.

Полтава — это центр определенного исторического региона, этнической зоны, имеющей своеобразные народные традиции и специфический исторический опыт. Полтава в какой-то мере концентрирует в себе этот опыт и традиции и оказывает обратное влияние на подлежащую ей территорию, способствуя внутреннему развитию традиционных форм жизни и форм ее пространственного обеспечения. В данном случае административные границы города не имеют решающего значения и Полтаву должно рассматривать как место, представляющее собой единство города и его довольно обширного окружения.

Полтава — это пункт пересечения, взаимодействия и взаимного влияния разных культур. В основном, это украинская и российская культуры. Это обстоятельство создавало в прошлом и создает теперь благоприятные условия для получения позитивных результатов в разных сферах деятельности — художественной, научной, инженерной и др.

Эта предварительная и самая общая констатация историко-культурной ситуации Полтавы позволяет поставить ряд вопросов, ответы на которые должны быть найдены посредством изысканий, проводимых силами местных инициативных групп.

1. Интерпретируя Полтаву как конкретное место, необходимо ответить на вопрос: каковы масштабы и где границы этого места, заключающего в себе относительно однородные историко-культурные характеристики?

2. Каковы традиционные формы организации жизни и формы ее пространственного обеспечения, характерные для Полтавы как места (в прошлом и сегодня) и каковы механизмы (способы) передачи этих форм из поколения в поколение?

3. Каковы возможности и результаты классификации этих форм путем отнесения их к определенному типу исторической культуры? Основные типы культур — это историческая украинская, историческая российская и современная советская. Производные от них — это классификации по историческим периодам — XVII, XVIII, XIX или по стилям — барокко, классицизм, модерн и т. д., или по социально-культурному признаку — народная сельская культура, городская культура, профессиональная культура и т. д.

Ответы на перечисленные вопросы помогут конкретизировать представление о Полтаве как о месте, обладающем одновременно и качеством единства его историко-культурного содержания, и качеством неоднородности этого содержания, заданным сложностью исторического пути Полтавы. Опираясь на это представление, можно будет разработать реестр существовавших в про-

шлом, имеющих сегодня и потенциально возможных форм жизни, общения и деятельности людей и форм пространственной организации всего этого.

Восстановление и актуализация указанных форм воссоздания и будет основным содержанием работ по духовному и культурному возрождению Полтавы.

Ниже будут изложены приемы и способы организации этих работ и приведены варианты мероприятий, необходимых для обеспечения этих работ. Работы по духовному и культурному возрождению Полтавы должны осуществляться собственными силами путем выявления и актуализации потенциала и ресурса места.

Основные тенденции, определяющие характер перехода к духовному и культурному возрождению Полтавы. Как сказано выше, город и его окружение, понимаемые как место, хранящее в себе специфический исторический опыт, должны достичь такого состояния, когда его население — инициативные общественные группы, представители деловой сферы и органы городского самоуправления — получили бы реальную возможность собственными силами выдвигать и реализовывать программы городского и регионального развития. Такого рода состояние и можно считать основным ориентиром для программ духовного и культурного возрождения конкретного места. Ведущим направлением работ в рамках духовного и культурного возрождения места будет поиск, выявление и активизация наличного (в частности, историко-культурного) потенциала места. В этом и заключается основной смысл концепции духовного и культурного возрождения.

Наличный потенциал места можно рассматривать с двух сторон, имея в виду представление о месте как о связи конкретной территории, имеющей специфические характеристики, с соответствующими формами организации жизни, общения людей и деятельности, исторически сложившимися на этой территории.

Тогда, с одной стороны, потенциал места заключен в особенностях самого места в его предметно-пространственном выражении — это естественные (топографические, природно-климатические и прочие) характеристики, особая пространственная организация места, его промышленный и сельскохозяйственный потенциал, транспортная и информационная инфраструктура, материально-вещественное и художественно-образное выражение культурных традиций и обычаев жизни, присущих этому месту. С другой стороны, это потенциал места, который несут в себе люди, эту территорию населяющие, то есть сами культурные традиции и обычаи жизни, определяющие особенности жизни людей, социальных групп, социокультурных общностей, приемы, способы и формы организации жизнедеятельности, типичные для данного места представления людей о себе, об окружающем мире, о прошлом и современности и т. д.

Перечисленные особенности конкретного места должны быть выявлены и соответствующим образом зафиксированы. Такого рода работа ведется повсеместно и в ней достигнуты довольно значительные результаты, однако они, как правило, не выходят за пределы узко специализированного интереса этнографов, краеведов, музейных работников. Для того, чтобы характеристики места стали активным фактором сегодняшней жизни, чтобы исторический опыт места был восстановлен в его жизненных, а не музейных формах, необходимо его активное использование в целях дальнейшего социально-культурного и хозяйственно-экономического развития территории. Только в этом случае можно говорить о потенциале места, о возможности преобразовать его в один из основных факторов, детерминирующих сегодняшнюю жизнь места.

Общая направленность работ. Исходя из сказанного, представляется необходимым наметить два основных ориентира (глобальный и конкретный), в соответствии с которыми следует разворачивать мероприятия по духовному и культурному возрождению. Глобальный ориентир задается пониманием современных общемировых историко-культурных тенденций, в рамках которых сегодня живет и развивается мировое сообщество. Определение этих тенденций — это особая исследовательская работа, которая выходит за рамки данной темы. Можно только отметить, что стратегической (дальней) целью духовного и культурного возрождения Полтавы и последующего ее развития будет достижение состояния, при котором Полтава будет существовать по тем принципам, которые приняты в мировом сообществе.

Возможны два варианта осуществления этой стратегии. В одном случае это поиск организационных форм и ресурсов для самостоятельного выхода Полтавы (города и его окружения) на уровень общемировых стандартов жизни и продуктивной деятельности. В другом — это движение может осуществляться Украиной в целом и Полтавой как ее интеграционным элементом. Оба варианта пока что одинаково проблематичны для рассмотрения и разработки, так как еще не сформирована соответствующая стартовая ситуация. На задачи формирования такой ситуации и ориентирована разработка концепции духовного и культурного возрождения Полтавы.

В этом случае значимым становится другой (конкретный) ориентир. Сегодня основные усилия должны быть направлены на создание условий для формирования нового поколения полтавчан, которое обоснованно и целенаправленно сможет самостоятельно решать проблемы развития своего города и региона. Для этого новое поколение должно обладать определенными качествами, которые сегодня можно наблюдать только у небольшого числа людей (буквально, у единиц). К тому же, эти качества в условиях сегодняшней жизни не получают сколько-нибудь значимой реализации.

Среди этих качеств можно назвать понимание особенностей современно-го мира и направлений его развития, осознание своего места во всем этом, целей и ценностей собственного (индивидуального и общественного) существования, возможностей значимого вклада в жизнь и культуру и т. д. Среди этих качеств особо нужно выделить чувство принадлежности человека к конкретному месту, способность владения обширным историческим опытом, сконцентрированным в конкретном месте, умение использовать богатый потенциал места в своей жизни и продуктивной деятельности.

Таким образом, при формировании нового поколения полтавчан необходимо достичь определенного равновесия между двумя группами личностных качеств — ориентированных на максимально широкий мировоззренческий горизонт и детерминированных укорененностью человека на конкретном месте. Перекос в сторону большого объема знаний и широкого кругозора и недостаточное внимание к природе человека и многовековым традициям его жизни может опять вызвать большевистские рецидивы — форсированное экономическое развитие, ведущее к социальному и культурному упадку.

Параллельно с решением задач по формированию нового поколения полтавчан необходимо решать задачи по отношению к сегодняшнему поколению. В первом случае это задачи формирования у подрастающего поколения нового (современного) типа сознания, адекватного отношения к окружению и способности к целенаправленному действию. Во втором — это задачи изменения существующих сегодня ориентиров и ценностей жизни, общий подъем культурного и образовательного уровня, переквалификация и подготовка специалистов, которые должны обеспечивать разворачивание мероприятий по духовному и культурному возрождению Полтавы. Имеются ввиду специалисты по сбору и систематизации знаний об историческом опыте и сегодняшних проблемах жизни в конкретном месте, специалисты по передаче этих знаний местному населению, специалисты по выявлению и фиксации предметно-пространственных качеств исторического окружения и т. д. Особое внимание следует уделить подготовке специалистов, обеспечивающих создание условий для формирования нового поколения полтавчан. В частности, речь идет о специалистах из деловой сферы, привлечении внесударственных средств для указанных целей.

Таким образом, концепция духовного и культурного возрождения Полтавы конкретизируется в совокупности мероприятий, имеющих по существу воспитательный, просветительский и образовательный характер. Отдельно должны быть проанализированы и введены в действие приемы, способы и организационные формы, обеспечивающие условия для достижения указанных целей. Идея заключается в том, чтобы подготовить новое поколение полтавчан (действующих индивидуально и организованных в разные типы социокультурных

общностей), которые самостоятельно выберут соответствующие ориентиры для развития Полтавы, режимы разработки идей, способы действия, подходы к актуализации потенциала места и т. д.

Задача сегодняшнего дня — развернуть и реализовать такую совокупность условий и форм обеспечения и организации деятельности, которые бы привели к складыванию соответствующей воспитательной и образовательной системы.

Представление о краеведческой сети. Сразу же следует заметить, что задачу формирования нового поколения полтавчан нельзя решить, ориентируясь на современную школьную и вузовскую системы. Эта система является слепком сегодняшней жизни и в ней воспроизводится тот тип «советского человека», от которого необходимо избавиться. Его основные черты — это бессодержательность существования, отсутствие широкого мировоззренческого кругозора, прагматизм и конформизм худшего толка, пренебрежение ценностными ориентирами, которые выработало и по которым живет мировое сообщество. Попытки усовершенствовать, улучшить советскую образовательную систему изнутри не могут дать значимых результатов. Необходима кардинальная ее перестройка, которая должна производиться в масштабах всей страны, и потому она выходит за пределы компетенции конкретного места.

Тем не менее, возможности конкретного места (в данном случае Полтавы) позволяют начать складывание особых образовательных единиц, создающих условия для формирования нового поколения полтавчан. Основное отличие нового типа образовательных единиц от тех, что сегодня составляют систему «советского образования», состоит в следующем.

В существующей системе основной задачей является передача определенного объема знаний (и этот объем с каждым годом становится все больше и больше), последующее закрепление этих знаний с помощью разного рода практических занятий и проверка качества закрепления (усвоения) знаний через экзамены, контрольные работы, зачеты и т. д. По существу, в этой системе формируются люди, которые, в лучшем случае, овладевают каким-то объемом знаний и вырабатывают в себе способность более или менее успешно проходить проверку на наличие у них этих знаний.

В последующей практической деятельности такие люди невольно (или сознательно) ориентируются не на значимый результат своей работы, не на достижение высокого качества результата, а на деятельность по составлению разного рода отчетов, рапортов, сводок и т. д. Тем более, что само положение дел в практической сфере подталкивает их к этому — социальный статус человека и его жизненный успех сегодня зависят в значительной степени от его умения рапортовать и в весьма малой степени — от качества его работы.

Те люди, которые сознательно ориентируются на достижение значимых результатов в своей деятельности, как правило, встречаются со значительными трудностями. Разумеется, такие люди всегда есть, они не могут окончательно исчезнуть, а именно такие люди представляют большую ценность для конкретного места. Исходя из сказанного, можно ставить конкретную задачу в рамках духовного и культурного возрождения Полтавы — создание условий для увеличения числа подобных людей.

В общем виде целью является формирование таких воспитательных, учебных и образовательных ситуаций, в которых главным был бы не процесс передачи знаний, а разные виды целенаправленных действий, дающих значимый результат. Иными словами, основное внимание должно уделяться формированию способности к действию, результат которого имеет ценность в социальном и культурном плане.

Важным становится также вопрос о том, каким образом оценивать результат продуктивного действия. Сегодня этим занимаются разного рода «компетентные органы», основной задачей которых является сохранение существующего положения вещей. Поэтому главным в оценке значимости результата до сих пор выступает не сам результат, а то, насколько он способствует укреплению существующих структур власти — подчинения. Такое положение вещей будет сохраняться и дальше, если функцию оценки и дальше будут узурпировать разного рода административные органы.

Это положение вещей нужно менять. Функция оценки результатов продуктивной деятельности должна принадлежать преимущественно общественной сфере, оценка должна даваться не директивно и кулуарно, а в режиме свободного, открытого обсуждения, в спорах, путем противопоставления различных мнений, точек зрения и т. д. Эксперты-профессионалы, которые до сих пор находились в зависимости от директивных органов и их заключения решающей роли в окончательной оценке не играли. Теперь должна сложиться ситуация, в которой решения будут приниматься путем общественного обсуждения, а специалисты по экспертизе, прогнозированию и проектированию смогут придавать этим решениям квалифицированный вид. Разумеется, для изменения ситуации, о которой идет речь, нужно довольно много сил и времени, но уже сегодня есть все основания для непредвзятых оценок, результатов практического действия. Это исторический опыт места. Значимые социокультурные действия и их результат уже сегодня можно соотносить с традициями жизни, общения и деятельности, характерными для конкретного места, и получать соответствующую систему оценок. Сказанное позволяет зафиксировать ряд требований, выполнение которых приведет к созданию условий, благоприятных для формирования новых поколений полтавчан.

Первое требование — отказ от преимущественной ориентации на существующую систему образования при решении задач по формированию нового поколения полтавчан. Это не значит, что она должна полностью игнорироваться. Сложившаяся сеть полтавских вузов, при целенаправленном ее использовании, может поставлять разного рода специалистов для обслуживания нового типа воспитательных, учебных и образовательных ситуаций. Возможно также использование учебной базы полтавских вузов и школ. Подробнее об этом будет сказано ниже.

Второе — выделение особого рода ситуаций действия, в ориентации на которые можно будет разворачивать необходимые воспитательные, учебные и образовательные процедуры. Это не значит, что подобные ситуации нужно создавать наново, на пустом месте. Нужно организовывать поиск, выявление и соответствующее оформление таких ситуаций, реально или потенциально имеющихся в городе. Об этом также будет подробнее сказано ниже.

Третье — активное использование историко-культурного потенциала места. Имеется в виду не только сбор, систематизация и передача подрастающему поколению знаний о прошлом Полтавы, Полтавщины, Украины и т. д. Важной также является передача этому поколению традиций культуры и быта повсеместной жизни, характерных для данного места. Тогда эти традиции будут воспроизводиться в жизни и общении людей, в их продуктивной деятельности, и тем самым возникнет благоприятная ситуация для выработки системы оценок, носящих уже не директивный, местнический, а общечеловеческий, общезначимый характер.

Перечисленные требования задают основные ориентиры для разворачивания краеведческой сети.

Основные направления разворачивания краеведческой сети. Основным контекстом для разворачивания краеведческой сети является совокупность работ по выявлению историко-культурного потенциала места. Иными словами, сначала должна быть произведена структуризация уже имеющихся в Полтаве в достаточном объеме знаний о месте и жизненного опыта старожилов. Первым шагом может быть выделение опорных пунктов краеведческой сети. Для этого инициативная группа в Полтаве должна выработать свое представление о месте, о масштабах и границах этого места.

Возможны несколько вариантов: то ли это будет Полтава в границах исторической застройки или в административных границах города, то ли это будет довольно обширная территория, имеющая относительно однородные этнические характеристики. В зависимости от варианта представления о месте, сохраняющем конкретный исторический опыт, может быть применен соответствующий вариант структуризации места через выделение опорных пунктов краеведческой сети.

Последовательность и направления разворачивания краеведческой сети могут быть определены и перебором вариантов представлений о месте. Иными словами, можно вначале задать минимальный масштаб места и соответствующую структуризацию краеведческой сети и постепенно переходить ко все большему масштабу места и расширению краеведческой сети. Здесь важно не переступить предельную границу, за которой качества целостности и внутренней однородности места теряются и начинается дробление места. Все это проверяется только экспериментальным путем и собственными силами.

В общем виде опорными пунктами краеведческой сети можно читать уже существующие краеведческие, исторические и прочие музеи, мемориальные квартиры выдающихся людей, основные памятники истории, культуры и архитектуры, участки сохранившейся исторической застройки и достопримечательные места (то есть ландшафты, несущие следы исторических событий или сохраняющие свою тождественность на протяжении длительного периода времени).

Второй шаг в разворачивании краеведческой сети — это проектирование системы экскурсионных маршрутов, соединяющих опорные пункты. Каждый экскурсионный маршрут должен нести определенную тематическую нагрузку. Можно привести в пример несколько видов подобных экскурсионных маршрутов.

Они могут воспроизводить последовательность этапов жизни знаменитых людей края, города, места. То же самое может быть сделано по отношению к известным литературным героям-землякам. Маршруты могут воспроизводить последовательность важных исторических событий, происходивших на данной территории, или образ жизни и линию поведения конкретных социальных слоев и сословных групп, живших в сохранившемся до сих пор предметно-пространственном окружении в конкретный период в прошлом.

Еще один вид — это экскурсии, маршруты которых помогают выявить и освоить стабильные, не изменяющиеся на протяжении длительного времени характеристики окружения — характерных ландшафтов, комплексов построек народных мастеров и т. д. Специфическим видом экскурсий могут быть такие, которые воспроизводят традиционные маршруты городского люда, селян, маршруты влюбленных, маршруты молодежных групп, молодых матерей с детьми, семейных прогулок и т. д.

Весьма продуктивной может стать привязка к событийной канве экскурсий различных календарных и разовых празднеств, ярмарок, фестивалей, особенно если направить их на восстановление традиций массовых действий, характерных для конкретного места.

Экскурсия обладает рядом качеств, которых нет в обычной учебной ситуации, направленной на пассивное восприятие учебного материала. Экскурсия

позволяет передачу конкретных знаний о крае сразу же дублировать в поведенческих структурах, разворачивать структуры взаимодействия и общения экскурсантов, имитировать исторические события в разного рода игровых формах. Все это позволяет надеяться на усвоение тематического материала на уровне структур сознания, а не памяти фактов. В случае достижения положительного эффекта исторический опыт места перестает быть пассивным багажом знаний узкого круга людей, и станет значимым фактором, активно влияющим на мировоззрение, поведение и поступки полтавчан.

Следует подчеркнуть, что данная система и методика экскурсий предназначена исключительно или преимущественно для местных жителей и должна разворачиваться параллельно туристической сети, предназначенной для приезжих. Разумеется, в реальной ситуации возможно пересечение или частичное наложение друг на друга краеведческой и туристической сети, однако, следует помнить, что цели и задачи у них разные. Сфера туризма является частью экономической системы и поддержание туризма призвано обеспечивать приток необходимых для города и края финансовых средств. Функционирование краеведческой сети должно обеспечивать воспитание истинных полтавчан, впитавших в себя исторический опыт места и воспроизводящих его в своих взглядах, поступках и действиях.

Экскурсионные маршруты — это основа краеведческой сети. Совокупность этих маршрутов должна быть задана таким образом, чтобы по возможности полностью использовать имеющийся сегодня объем знаний о прошлом конкретного места. Параллельно с этим должны разворачиваться два других вида работ.

Должна быть продолжена краеведческая работа по дальнейшему накоплению и систематизации исторических знаний. Она, как и сейчас, может продолжаться на базе имеющихся в городе музеев, библиотек, постоянных выставок и т. д. К этой работе следует активно привлекать учителей и школьников, преподавателей и студентов. Важную роль в краеведческой работе может сыграть потенциал Полтавского педагогического института.

Другой вид работ — это поддержание в надлежащем состоянии предметно-пространственного окружения — ценных построек, фрагментов исторической застройки, любых материальных остатков прошлого. Зачастую реставрация, реконструкция, регенерация исторической застройки может дать большой результат для указанных целей, нежели сбор сведений и фактов о прошлом, так как в ясных и очевидных формах, пригодных для непосредственного восприятия местными жителями, представляет историко-культурный потенциал места.

Разумеется, работы по реконструкции и реставрации исторической застройки должны производиться соответствующими специалистами. Однако

и здесь есть много видов работ, требующих неквалифицированной рабочей силы. К ним необходимо привлечь как можно больше местных жителей, особенно студентов и школьников. Полтавский инженерно-строительный институт уже сейчас может начинать готовить специалистов, для которых работа с исторической застройкой должна стать средством максимального проявления и фиксации в очевидных формах историко-культурного потенциала места.

Теперь можно подытожить сказанное и дать общее представление о краеведческой сети. Она должна иметь опорные пункты, структурирующие довольно сложную деятельность, в которую вовлечены местные жители. По возможности, одни и те же люди будут участвовать в тематических экскурсиях, а также принимать участие в краеведческой работе в узком смысле слова (сбор и систематизация знаний о крае) и в работе по локализации исторического опыта места (реконструкция и реставрация исторической застройки). Этот сложный деятельностный контекст (знание — маршрут — окружение) должен стать подосновой, на которой будут разворачиваться ситуации воспитания, подготовки и образования, задающие условия для формирования нового поколения полтавчан.

Приемы, средства и организационные формы, обеспечивающие разворачивание работ

Общие принципы организации работ. Разворачивание краеведческой сети в Полтаве не является самоцелью. В рамках данной концепции она рассматривается как средство стабилизации ситуации в городе, противостояния тенденции распада городских структур. Попытки, направленные на восстановление отдельных структур городской жизнедеятельности, не могут иметь успеха, так как в этом случае не будут восстановлены взаимосвязь и равновесие между ними, и город как целое не сможет существовать.

В границах города необходимо создать базовую структуру жизнедеятельности, в ориентации на которую может быть достигнута взаимосвязь отдельных сфер жизни города. Разворачивание краеведческой сети, разумеется, только один из вариантов создания такой базовой структуры, но для Полтавы он представляется на данном этапе наиболее приемлемым. Значительный историко-культурный потенциал Полтавы — это важный фактор стабилизации ситуации в городе. Стабильные в масштабе исторического времени характеристики места вполне могут стать структурообразующими элементами, в ориентации на которые хаос сегодняшней переходной ситуации можно будет постепенно переводить в упорядоченную, разумно организованную форму.

Стабильные характеристики места посредством традиции сохраняются как в сфере человеческой жизни, так и в особенностях территориальной (про-

странственной) организации этой жизни. Чтобы получить достаточно полную картину места, необходимо выявить, с одной стороны, традиционные для Полтавы формы организации жизни и деятельности людей, а также традиционные ценностные ориентиры, придающие смысл повседневной человеческой жизни. С другой стороны, необходимо выявить пункты локализации традиционных для данного места процессов в сфере жизни, труда и отдыха людей, зафиксировать инфраструктурные формы и способы связи выделенных пунктов и сетевые формы, в которых обычно осуществлялось внутреннее освоение места и его внешнее разрастание.

Разумеется, такая работа требует весьма трудоемкого исследования и тщательного анализа исторических данных, но если она будет выполнена, пусть не во всей полноте, но осмысленно и целенаправленно, в результате будет получена содержательная картина или «карта» места. В ней будут зафиксированы принципиальные характеристики места и закономерности его изменений в истории. Все это будет важной системой ориентиров, по отношению к которой можно будет производить разработку и оценку проектов и программ для Полтавы.

Второе необходимое условие — это задание соответствующей системы представлений, в ориентации на которую можно будет разворачивать работы по стабилизации ситуации в Полтаве. В этих представлениях нужно будет зафиксировать принципиальные черты переходной ситуации на локальном уровне. Исходным материалом для разработки этих представлений может послужить ситуация в стране, основные тенденции, ее определяющие.

Тенденция к слову системы централизованного административного управления со своей иерархией (город — район — область — республика) ставит перед необходимостью формирования системы местного (в данном случае городского) самоуправления, которая и призвана решать задачи по обеспечению бесперебойного функционирования городских систем, исходя, в основном, из собственных средств и возможностей. Причем, работа по организации таких самоуправляющихся единиц уже приобретает конкретные формы в разных местах страны, и можно прогнозировать складывание системы из разного рода территориальных образований, организованных на принципах самоуправления. Поэтому для Полтавы в ближайшей перспективе станет актуальной задача установления связей кооперации с подобными самоуправляющимися единицами в других местах.

Тенденция к слову советской хозяйственно-экономической системы, построенной по принципу ведомственного подчинения, ставит перед необходимостью формирования сферы деловой активности, локализованной в том числе и в городах. Здесь ведущую роль призваны сыграть не производственные,

а предпринимательские структуры, ориентированные на эффективное использование потенциала места и поиск ресурса развития территории. Разумеется, сфера деловой активности является внешней по отношению к городу, она осуществляется в рамках экономической системы, представленной ее важнейшими компонентами — банковской системой и рыночным пространством, разворачиваемом в деятельности разного рода бирж (фондовой, товарной, сырьевой, ценных бумаг, рабочей силы и др.). Причем, сфера деловой активности не имеет локальных разновидностей и игнорирует не только границы города, но и границы государств. В связи с этим для Полтавы важной задачей становится обеспечение условий для реализации в ее границах деловых интересов максимально возможного масштаба.

Крах советской идеологической системы и активизация процессов национального самоосознания положили начало формированию в Украине гражданского общества. Гражданская сфера является также внешней или объемлющей по отношению к каждому конкретному месту, но ее формирование происходит принципиально иным образом, чем формирование деловой сферы. Деловая сфера Украины складывается во многом как продолжение делового мира Запада, стран СНГ и должна получить правовое определение в республиканском законодательстве.

Гражданское общество в Украине может возникнуть, только если создание развитых общественных структур будет происходить в каждом конкретном месте. Сумма результатов на местах и даст результат для Украины в целом.

С большой степенью вероятности можно утверждать, что три названные сферы деятельности (сфера местного самоуправления, сфера деловой активности и сфера гражданского общества), их складывание и разворачивание будут определять специфику переходной ситуации (в макромасштабе) в ближайшие несколько лет. Очевидно, что эти сферы деятельности будут складываться и разворачиваться в соответствии с собственными принципами и во многом независимо друг от друга. Очевидно, что они также будут диктовать свои условия и на локальном уровне, что отнюдь не будет способствовать стабилизации ситуации в границах конкретных мест, в частности, в Полтаве.

Поэтому важной задачей является обеспечение взаимосвязи процессов, порождаемых этими сферами деятельности на местном уровне. Для этого и необходимо развернуть базовую структуру деятельности, в которой достаточно полно была бы представлена специфика конкретного места, а для ее разворачивания и поддержания использовать возможности, предоставляемые тремя названными сферами деятельности.

Исходя из сказанного, можно конкретизировать организационные задачи, решение которых обеспечит переход к духовному и культурному возрожде-

нию Полтавы. В городе необходимо создать три организационные формы, которые будут как бы представителями трех названных сфер деятельности на местном уровне.

Во-первых, это ядро сферы местного самоуправления. Это может быть Городской клуб Полтавы, общественная организация, в которой должно быть достаточное представительство депутатского корпуса Горсовета. И где в свободной форме будут обсуждаться принципы управления городом, исходя из аналогичных традиций места, разрабатываться проекты Городского Устава или Городского Кодекса.

Во-вторых, это ядро сферы гражданского общества. Это может быть Центр духовного и культурного возрождения Полтавы, общественный орган, координирующий действия различных общественных организаций, объединенных названной целью. Центр должен создать условия для свободной коммуникации представителей местных групп, клубов, обществ, заинтересованных в возрождении Полтавы, для обсуждения разных точек зрения на пути и способы возрождения города, на направления работ по разработке пакетов проектов и программы возрождения.

В-третьих, это ядро сферы деловой активности. Это может быть Фонд возрождения Полтавы, общественная организация, которая должна заниматься поиском спонсоров и меценатов для указанных целей, инвестировать из имеющихся средств отдельные проекты в рамках программы возрождения, интересовывать представителей делового мира в инвестировании проектов и т. д.

Очевидно, что каждая из перечисленных организаций должна иметь собственные принципы функционирования, тогда они смогут выполнять возложенные на них задачи, а взаимосвязь между ними будет осуществляться не на базе официальных служебных контактов, а в рамках общей заинтересованности в разработке и реализации Программы духовного и культурного возрождения Полтавы. Разумеется, создание этих общественных организаций не влечет за собой необходимости в должностной раскладке. Каждый, кто заинтересован в возрождении Полтавы, должен определить для себя, к решению каких и скольких задач он будет подключаться, в рамках каких (одной, двух или всех трех) организаций и в каком качестве он будет принимать участие.

По нашему мнению, такая организационная структура сможет обеспечить разворачивание работ в двух направлениях. Во-первых, это историко-культурный анализ и выявление потенциала места и ресурса территории, во-вторых, это обеспечение условий для стабилизации ситуации на локальном уровне. Кроме того, успешное функционирование Клуба, Центра и Фонда в течение нескольких лет и разворачивание базовой структуры деятельности на основе краеведческой сети могут создать условия, в которых актуальным станет об-

суждение проблем развития города и выработка соответствующих программ.

Основные направления работ на локальном уровне. С какой-то степенью определенности можно говорить только о первом этапе работ. Здесь главной целью становится повышение уровня сознания и уровня культуры горожан. Понятие места есть базовая категория культуры и чуть ли не единственная на сегодня, вокруг которой можно разворачивать процессы создания современной национальной культуры. На локальном уровне это означает воспитание у людей чувства принадлежности к конкретному месту. Отождествление человека с местом позволяет ему раскрыть для себя смысл повседневного существования, понять ценность единичной конкретной жизни в масштабе исторического существования города и страны, этноса и нации.

Уровень личной культуры человека напрямую зависит от того, в каких масштабах он мыслит свое существование, какой объем исторического опыта он реализует в своем мировоззрении, поведении, действиях. Задача так понимаемого повышения культурного уровня населения Полтавы практически может быть решена задействованием значительной части городского населения в краеведческо-экскурсионной работе так, как это описано выше.

Повышение уровня сознания горожан также может осуществляться путем задействования их в краеведческо-экскурсионной работе через организацию особого рода образовательных ситуаций, в которых горожанам будут прививаться способности к осуществлению первичных интеллектуальных функций. Одна из них — это функция понимания. Она выражается в способности различать разные формы социокультурной организации жизни и деятельности и в умении переходить из одной коллективной формы в другую в течение суточного, недельного, годового циклов. Умение человека различать эти формы как разные позволит ему правильно, адекватно ситуации понимать свое ролевое, позиционное, функциональное место в коллективе и т. д.

Другая функция — это рефлексия, то есть способность увидеть себя и свои действия со стороны, дать им оценку и принять соответствующее решение по этому поводу. Способность к рефлексии помогает человеку самоопределиваться в новой для него ситуации и ставить цели, которые можно в этой ситуации достигнуть. Пока недостаточно ясно, какого рода должны быть образовательные ситуации, чтобы создать условия для выработки у горожан соответствующих способностей к рефлексии и пониманию. Пока это остается задачей для конкретных методологических разработок.

Отдельный вопрос — об организации условий для подготовки разных специалистов, которые должны разворачивать и обслуживать краеведческую сеть в городе. Нужны специалисты по сбору и систематизации знаний о прошлом края (места), специалисты по выявлению специфики места посредством рекон-

струкции исторической среды города, специалисты по проведению краеведческих экскурсий. Начать можно с переподготовки имеющихся профессиональных кадров, параллельно нужно готовить условия для подготовки нового поколения специалистов.

Исследовательское, методическое и проектное обеспечение работ. Исходя из сказанного, можно выделить три класса задач, которые уже сейчас приобретают актуальность в рамках работ по духовному и культурному возрождению Полтавы.

Во-первых, это организационные задачи, которые должны решаться на местном уровне с помощью собственных сил и средств. Это задачи создания вышеизложенных Городского Клуба, Центра и Фонда. Это также задачи подготовки специалистов на базе местных учреждений культуры и учебных заведений. А также это задачи привлечения местного населения (максимально возможного числа горожан) к работам по разворачиванию и использованию краеведческой сети.

Во-вторых, это задачи проектного обеспечения организационных мероприятий. Эти задачи отчасти выходят за пределы местной компетенции и должны решаться совместно с приглашенными специалистами. Речь идет о разработке форм и техники подготовки специалистов, обслуживающих краеведческую сеть, в частности, о разработке ряда лекционных курсов, семинаров и практических занятий для этих целей. Также необходимо спроектировать ознакомительные и подготовительные формы для тех, кто будет работать в сферах местного самоуправления, деловой активности и гражданского общества. Последняя задача наиболее эффективно может быть решена путем проведения серии тематических и организационно-деятельностных игр.

В-третьих, это задачи теоретического и методологического обеспечения процесса разворачивания краеведческой сети и трех названных сфер. Эти задачи могут быть решены приглашенными специалистами без участия местных сил. В частности, необходимо сформировать теоретические представления об историко-культурном наследии, разработать теорию места, теорию краеведения и т. д. Также необходимо осуществить методологическую разработку понятий о сферах местного самоуправления, деловой активности и гражданского общества, ряд иных представлений и понятий. Также может быть поставлена задача общеметодологического плана — разработка понятия возрождения места в рамках двух глобальных процессов — стабилизации и развития.

Анотація. Концепція, що вперше оприлюднюється, розроблена в перший рік після проголошення незалежності України (1992) на хвилі високої громадянської активності полтавців. Представлено основні поняття, організаційні форми, прийоми, засоби активізації провідних ресурсів міського розвитку в умовах розпаду радянської адміністративно-господарської та економічної системи.

Ключові слова: концепція, місто, ресурс розвитку, історико-культурний потенціал місця, освіта, громадянське суспільство.

Аннотация. Впервые публикуемая концепция разработана в первый год после провозглашения независимости Украины (1992) на волне высокой гражданской активности полтавчан. Представлены основные понятия, организационные формы, приемы, средства активизации основных ресурсов городского развития в условиях распада советской административно-хозяйственной и экономической системы.

Ключевые слова: концепция, город, ресурс развития, историко-культурный потенциал места, образование, гражданское общество.

Summary. For the first time published a concept developed in the first year after independence, Ukraine (1992) high on a wave of civic activism Poltava. The basic concepts, organizational forms, methods, means of increasing core resources of urban development in the collapse of the Soviet administrative-economic and economic system.

Keywords: concept, city, resource development, historical and cultural potential of the place, education, civil society.

Марина КОНДРАТЬЄВА

ПЕРШІ ФОТОГРАФИ

Загадка появи фотографії

Що у наш час означає «зробити фотографію»? Це знайомий кожному процес, що займає пару секунд. Перебуваючи у відпустці, людина робить десятки фотографій «милицею». Під час весілля або на дні народження, для роботи чи задоволення — ми робимо фотографію не замислюючись. Фотографія стала повсякденністю, для професіоналів — творчістю та можливістю заробити.

Наше життя важко уявити без кольорових знімків у комп'ютері чи в родинному альбомі. Та ще сто років тому фотографія була революційним винаходом, дорогим задоволенням (оскільки один знімок коштував недешево), подекуди унікальним дивом: реальність застигала фотопапером на десятиліття. Як же з'явилися фотографія і як склались долі перших фотографів?

Хоча спроби отримання фотографічного зображення відбувалися іще у XVII ст., роком винаходу фотографії вважається 1839-й, коли у Парижі з'явилася так звана дагеротипія. На основі власних досліджень і дослідів Нісефора Ньєпса французькому винахідникові Луї Дагеру вдалося сфотографувати людину і отримати стійке фотозображення. Піонер фотографії Ньєпс (по вне ім'я Жозеф Нісефор) — автор першого фотопейзажу.

Він народився в багатій родині. Його батько був радником короля, а мати — дочкою відомого юриста. Інтерес до винахідництва виявився в Ньєпса ще в дитинстві, але він готувався до духовної кар'єри; відмовившись від неї в 1792-му, він став армійським офіцером. Залашив армію у перший період Французької революції через роялістські симпатії. З приходом Наполеона Ньєпс повернувся до війська і брав участь у військових діях на Сардинії та в Італії. Через поганий стан здоров'я вийшов у відставку і декілька років був у Ніцці державним чиновником. У 1801 р. повернувся додому в Шалон, і разом з братом Клодом присвятив все подальше життя науковим дослідженням. Виготовлював перший фотопапір із асфальту. Експозиція першої фотографії тривала 8 годин. Ньєпс сфотографував дах будинку. Ця фотографія вважається першим фотопейзажем.

Значний внесок у досягнення фототехніки зробили такі учені, як французи А. Фізо, А. Клоді, угорець Й. Петцваль, американець С. Морзе і багато інших. Зображення на срібній пластинці коштувало багато, виготовлялося в одному примірнику, через блиск розглядати його було украй скрутно.

У 1851 році англієць С. Арчер покрити скло коллодіоном. Позитиви стали друкувати на альбуміновому папері. Фотографії можна було розмножувати. Ще через два з невеликим десятиліття Річард Меддокс запропонував зйомку на сухих броможелатинових пластинках. Таке вдосконалення зробило фотографію близькою до сучасної.

У 1873-му Г. Фогель виготовив ортохроматичні пластинки. Пізніше були сконструйовані об'єктиви-анастигмати.

У 1889 році Д. Істмен (засновник фірми «Кодак») налагодив виробництво целулоїдних плівок.

У 1904-му з'явилися перші пластинки для кольорової фотографії, випущені фірмою «Люм'єр».

Ані Ньєпс, ані Дагер, ані Талбот (перші експериментатори у мистецтві фотографії) не користувалися терміном «фотографія», який був узаконений і отримав право на існування лише у 1878 р. в словнику Французької академії. Більшість істориків фотографії вважають, що термін «фотографія» уперше був застосований англійцем Дж. Гершемом 14 березня 1839 р. Проте відома й інша версія, що віддає пріоритет берлінському астрономові Іоганну фон Мадлеру (25.02.1839).

Американський фотоамастор Г. В. Гудвін (1822–1900) у 1887 р. подав заяву на винахід: «Фотографічна плівка і процес її виробництва». Впровадження фотоплівки, а потім розробка Дж. Істменом (1854–1933) системи фотографії з використанням цього фотоматеріалу привели до фундаментальних змін у фотопромисловості, зробили фотографію доступною масовому споживачеві як технічно, так і економічно. Доля західних винахідників (на відміну від наших співвітчизників) склалися гарно: їх поважали за життя і пам'ятають дотепер.

Перший у Києві і, ймовірно, один з перших в Україні фотознімків зробив у 1853 р. англієць Джон Борн. На прохання свого земляка, інженера Чарльза де Він'юоля, він зберіг його чудове творіння — Ланцюговий міст через Дніпро.

Саме з легкої руки Джона Борна у Києві в 1860–1870-і почався розквіт видової фотографії. Завдяки фотографічному буму, що спалахнув, наче папір, було збережено краєвиди багатьох вулиць, парків, будівель, що не дійшли до сьогодення через руйнування війнами та часом.

До речі, саме в Києві у 1867 р. був створений перший в імперії фотокалендар, за що його автори, Віктор Воюцький і Олександр Рудковський, отримали від імператора Олександра II золоті годинники із золотими ланцюжками.

Захопився фотографією і 27-річний київський поет Володимир Висоцький (який за походженням мав польське коріння). У 1873 р. на розі Хрещатика та Лютеранської він відкрив фотоательє і відразу ж домігся популярності. У 1882 р. В. Висоцький отримав Срібну медаль на Всеросійській художньо-промисловій виставці в Москві (на Ходинському полі), а згодом — царські дарунки за фотороботи для членів августійшої сім'ї. Він став офіційним фотографом Київського університету. Після смерті В. Висоцького його ательє перейшло до дружини і сина.

Висоцький-молодший, який запровадив новинку (знімки при електричному освітленні), теж мав у Києві велику популярність. Його ательє, кажучи сучасною мовою, надавало клієнтам бонуси: для зручності тих, хто приїжджали фотографуватися у бальних костюмах, була наготові спеціальна карета.

Генріх Лазовський відкрив фотоательє на розі Хрещатика і Прорізної у 1891 р. (тепер на цьому місці ресторан «Козак Мамай»). Вже через шість років у його розпорядженні знаходилося 13 200 негативів. Саме Г. Лазовський став першим, хто почав розмальовувати чорно-білі фотознімки, лише одним йому відомим способом добиваючись стовідсоткової передачі реальних кольорів у найдрібніших деталях.

«Королем видової фотографії» по-праву вважався генерал-лейтенант Дмитро Біркін. Командир Київської інженерно-будівельної команди, а потім і начальник Інженерного управління Київського військового округу, він брав активну участь у створенні системи водопостачання міста, під його особистим спостереженням зводилися не лише всі кріпосні споруди, але і, наприклад, Володимирський собор на Бібіковському бульварі. Д. Біркін винайшов спеціальний фотоапарат для нівеляції і зйомки місцевості. Саме цей винахід дозволив йому створити унікальну панорамну зйомку багатьох київських краєвидів XIX ст.

Великою кількістю винагород був відзначений киянин Франц де Мезер — за альбоми краєвидів Києва і околиць. Уродженець Волині, він приїхав до Києва у 1852 р., де став вчителем малювання в Інституті шляхетних панянок. І лише одиниці та поліція знали, що коїлось у київських фотоательє вночі: там знімали фотографії порнографічного змісту. Поширеним явищем в ігрових закладах Києва була пропозиція тим чоловікам, які програли велику суму грошей, покривати ці борги за рахунок їхніх дружин. Ті приїздили уночі до фотоательє, де їх примушували брати участь у порнографічних фотосесіях. Єдине що дозволялось жінкам, — закривати очі чорною стрічкою, аби не можна було упізнати їхню особу. Такі картки продавалися по 3 рублі за пачку. Київські повії робили у фотоательє візитні картки, на яких теж були фотографії із зрозумілим змістом.

Мистецтво фотографії в Україні завжди мало прихильників. Саме завдяки

фотографії ми можемо уявити собі, як виглядали наші прабабусі і прадідусі, якими красивими були українські міста, можемо відтворити побут і мораль того часу. Змінюються часи, люди помирають і народжуються, і саме завдяки фотографії минуле стає сьогоденням, переростаючи у вічність.

Анотація. Стаття містить дослідження творчого та особистого доробку перших фотографів. Автор досліджує історію появи мистецтва фотографії та долі перших фотографів.

Ключові слова: фотографія, київські фотографи.

Аннотация. Статья посвящена исследованию творческого и личного наследия первых фотографов. Автор исследует историю появления искусства фотографии и судьбы первых фотографов.

Ключевые слова: фотография, киевские фотографы.

Summary. The article deals with the creative and personal legacy of the first photographers. The author examines the history of the appearance of the art of photography and the fate of the first photographers.

Keywords: photography, photographers Kyiv.

Михайло КРИВОЛАПОВ

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КРИТИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК АКТИВНИЙ РУШІЙ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

Формування образно-стильових філософських концепцій в культурі, мистецтві України на початку ХХ ст. та осмислення їх художньою критикою, визрівання ідейно-естетичних засад критичної думки, відбувалося на тлі тогочасних мистецьких процесів, що проходили дуже бурхливо в активній ідейній боротьбі між реалістами й авангардистами.

Із фактажу цього періоду чітко уявляється активне середовище українських художніх критиків з їх індивідуальними естетичними поглядами й уподобаннями. Відтак стає зрозуміло, що у цьому середовищі з'явилися яскраві особистості, здатні у своїх виступах піднімати актуальні проблеми творчості, художнього пошуку. Однією із важливих була проблема реалізації національної ідеї засобами мистецтва. Ця ідея гуртувала у літературних і культурологічних колах і розбурхувала творчу уяву і наукову думку щодо орієнтації на національні духовні надбання. Висвітлюючи цей аспект культурного буття, критика протягом століття справедливо піддає критиці Ленінову концепцію «двох національних культур», що суперечить об'єктивному й історичному розвитку української нації.

Тенденції і напрями у сфері художньої критики на зламі ХІХ–ХХ ст. неможливо зрозуміти поза зв'язку не тільки із провідними ідеями естетичної мистецтвознавчої думки і художньої практики, а й з основними пріоритетами у царині позахудожньої свідомості у контексті тогочасних соціально-культурних, політичних та ідеологічних процесів — Жовтневого перевороту.

Проголошувалися численні маніфести, декларації, точилася запальна полеміка навколо того, яким має бути мистецтво майбутнього суспільства — пролетарським чи селянським, буде воно продовжувати класичні традиції, чи знехтує ними і буде служити утилітарним потребам людини, і увійде у виробничу сферу гарнізонного індустріального світу. Розплутуючи цей клубок суперечностей, не можна вдаватися до прямолінійних оцінок за принципом «чорне —

біле», за яким одні явища розхвалюються, підносяться, а інші заперечуються.

Вже 10 листопада 1917 р. було видано декрет «О печати» (проти контрреволюційної друкованої продукції різних відтінків), 11 січня 1918 р. підписано декрет «О государственном издательстве», де чітко поставлене завдання про залучення «авторитетних критиків, істориків літератури», а також те, що треба запрошувати експертів і делегатів трудових організацій при виданні літературної класики, тобто впроваджувався своєрідний вид робітничо-селянської цензури.

У лютому 1918 р. опубліковано декрет за підписом В. Леніна «О введении в Российской республике западноевропейского календаря». Декретом були ліквідовані релігійні свята в Росії і проголошений «Красный календарь», що запровадив нові революційні свята — Перше травня, роковини Жовтня. У цей час з'явився новий тип агітаційного мистецтва — агітаційний плакат.

У квітні 1918 р. приймається декрет про монументальну пропаганду «О памятниках революции». Спеціальній комісії було доручено мобілізувати художні сили на створення пам'ятників, «долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции». На підставі цього декрета були споруджені також пам'ятники великим українцям — Григорію Сковорді й Тарасу Шевченку. Ці пам'ятники були низького художнього рівня. Критика звертала увагу на відсутність реалістичного зображення, підіймала питання «про принципи схожості» (портретної). Це стосувалося зокрема пам'ятника Ж. Жоресу (французькому соціалісту, пацифісту, «полум'яному трибуну»). Критика відзначала, що скульптор С. Стриж не знайшов вірного вирішення, зрозумів схожість поверхово і формально.

У статті «Два пам'ятники», характеризуючи образи К. Маркса (скульптор О. Матвеев) і Фердинанда Лассаля (скульптор В. Синайський) у Петрограді, визнано вдалим, тому, що через зовнішність було передано й зміст діяльності борця-героя.

Відносно майбутнього розвитку мистецтва підкреслювалось, що живопис в майбутньому буде предметним чи безпредметним, і знаючи суперечки з цього питання, «я завжди мовчу... Найзручніше за все передбачити тим, хто стоїть в стороні і вивчає...» Предметні художники підтверджують, що буде предметно, безпредметні — навпаки, Кандинський стверджує, що розвиток буде йти віднині паралельно [1].

Відомий російський мистецтвознавець і художній критик Я. Тугендхольд висловлював з цього приводу свою думку: «Жовтнева революція розпалила в головах мрію про мистецтво монументальне, безпосередньо злите із життям мас, про мистецтво, пов'язане з виробництвом і життєво будівничим» («Виставка картин» [2]).

З цього приводу висловлювався і видатний теоретик М. Пунін... (Пакуліну) — «нас розсудить час... Віра в себе — це правильна лінія: єдиний сумнів — чи справжня ця твердість чи впертість — не здавати позиції? ...Поняття реалізму у нас не різні, по суті одній — різні світосприйняття».

«...Не потрібно боятися мас, не потрібно догоджувати... Прийде час — зрозуміють. ...Не мені вас залякувати. ...Я вас боюсь! ...Ви можете збити художню культуру, перервати еволюцію. ...Вам важливіше не декларації писати, а робити писемні твори» [3].

Аналізуючи професіональний рівень критичної думки в Україні на початку ХХ ст., необхідно констатувати, що у цей час утворилося тривке підґрунтя для повновартісного її функціонування і розгалуження по таких осередках як Київ, Харків, Одеса, в Галичині.

Важливим чинником функціонування художньої критики на початку ХХ ст. урізноманітнення її концепції, підвищення професіоналізму була причетність до неї як мистецтвознавців та художників, так і речників інших професій.

Прикметною рисою критичної думки було те, що вона визрівала у тісній співпраці діячів образотворчого мистецтва, літератури та інших галузей творчості, а також соціології та інших суміжних з нею наук.

Оскільки мистецькі явища і концепції, що формувалися в Україні, багато в чому співпадають з тими, що у пореволюційний час виникали в РРФСР, а нерідко там ініціювалися (як наприклад, монументальна пропаганда, агітаційно-масове мистецтво тощо), доцільно розглянути окремі теоретичні декларації деяких російських речників нової культури. Це слушно, оскільки теоретичне підґрунтя в Україні жилося з російських джерел.

Російська художня критика, в повному значенні слова, започатковувалася з другої чверті ХІХ ст. і виростала, в основному, з літературної критики. За трибуну вона мала періодичну пресу та «Журнал изящных искусств», що видавався з 1823 по 1825 р., а упродовж 1836–1841 рр. — «Художественную газету» Н. Кукольника. У той час літературна критика, сама ще повністю не сформувавшись як окрема галузь професійної діяльності, але вже набираючи сили, вторгалася в суміжну її сферу образотворчого мистецтва, де ще панувала цехова замкненість і Петербурзька академія мистецтв була повновладною господаркою. Саме Академія, класицистична мова якої на той час сприймалася як архаїзм. Таким чином, у критичних виступах визначалися дві позиції: з одного боку — прихильники й оборонці академізму (О. Оленін, В. Григорович, Н. Кукольник), а з іншого — ті, хто перспективний шлях мистецтва бачив у його спілкуванні з дійсністю, в його життєвості (К. Батюшков, М. Гнедич).

З 1840-х дедалі вагомніше заявляє про себе плеяда художників позаакадемічної орієнтації, і Академія починає зазнавати дедалі гостріших нападів кри-

тики. У цей час значний революційний вплив на уми справляють пристрасний виступ В. Белінського, О. Герцена, М. Огарьова, що стосувалися не лише літературної, але й мистецької творчості. На їх реалістичній програмі розвитку російського мистецтва будувалися статті В. Боткіна, В. Майкова.

У палкому полемічному запалі суперечок навколо питання про шляхи розвитку мистецтва художня критика слідом за літературною засвоює публіцистичний тон. Цей тон зумовлювався і характером творчості художників, які, звертаючись до реальної дійсності, загострювали соціальні мотиви і, згідно з ідеологією революційних демократів, закладали в такий спосіб естетичні основи мистецтва, відкривали критичній думці нові шляхи. Тож особливість російської критики в тому й полягає, що в оцінках художніх творів, а тим більш у міркуваннях щодо їх змісту вона знаходила привід для загострення уваги рідше на суспільних проблемах, ніж на мистецьких обґрунтуваннях.

Критичний реалізм, вкорінюючись у мистецькому житті, викликав дедалі більше зацікавлення публіки і заохочував на виставки широкі маси глядачів. Особливо знаменним явищем стали виставки передвижників. У цій ситуації відчутнішою ставала потреба у спеціальних виданнях з питань мистецтва, призначених не лише для широкої публіки, а й розрахованих на компетентну аудиторію, на самих художників, щоб у такий спосіб стати полігоном для професійного випробування критики. Отже, починаючи з 1870-х, з'являється низка журналів: «Пи́ла», «Художественный журнал», «Вестник изящных искусств», «Артист», «Мир искусства», «Аполлон» та інші.

Пожвавлення в мистецькому житті, протистояння в ньому двох таборів, що розмежовувалися за ознаками офіційно-академічного і реалістичного спрямування, загострило вістря критичних стріл, що взаємно пускалися в той або той бік. Це дало щедрю поживу для преси, і на її шпальти вихлюпнулася поверхова і сварлива критика, названа В. Стасовим фейлетонною. Не вгавала й реакційна критика, намагаючись дискредитувати передвижницький напрям.

Велику підтримку передвижництву — визначному і своєрідному напрямку російської художньої культури останньої третини XIX ст. — надав своїми бойовими виступами палкий прихильник і глашатай реалістичного мистецтва В. Стасов. Його критична думка протікала в річищі «реальної критики», яка заради критики тодішньої соціальної дійсності, відображеної в мистецтві, відсувала на другий план творчі питання. Для цього були об'єктивні причини. Саме через зміст та актуальну для свого часу тематику реалізм у російському мистецтві другої половини XIX ст. здобув широке коло прихильників.

Відстоюючи первинність змісту, Стасов, проте, не заперечує значення форми в його розкритті, а лише звужує його. «Яким би великим і прекрасним не був зміст, — стверджує він, — наш час через нього самого не помириться

з невмілістю форми». Але, на його погляд, «внаслідок остаточного оволодіння формою мистецтво не вважає її по-давньому остаточним, головним завданням; вона стоїть для нього на другому місці» [4].

Стасов, як послідовний прихильник реалістичної школи передвижницького типу, несхитно стояв на своїх позиціях і тоді, коли наприкінці XIX — на початку XX ст. передвижництво увійшло у кризову фазу і епігонство заступило колишню славу провідних майстрів цього напрямку. На зміну виступило нове покоління, яке, відчувши запалісняву атмосферу, повернуло свій погляд на Захід, стало придивлятися до його новітніх течій, прагнучи принципових змін.

Цю тенденцію спершу відчула і підтримала редакція московського журналу, що видавався протягом 1889–1895 рр., залучивши до співпраці як критиків молодих професійних художників і освіживши за їх участю художню критику. У той час, як професійні критики сформувалися у 1860–1870-х на ґрунті публіцистики, критики нового типу, тобто критики-художники, виступили на підтримку формальних пошуків, здатних оновити російський живопис.

Ще послідовніше в цьому напрямі повівся журнал «Мир искусства» навколо якого згуртувалося об'єднання художників під однойменною назвою. Дотримуючись західницької організації і зосереджуючи свої інтереси виключно на мистецтві у всіх його виявах, журнал висвітлював усе нове, що з'являлося як у Росії, так і зарубіжжям.

Складна соціальна і політична обстановка в Росії початку 1890-х спричинила суперечливу за ідейними тенденціями ситуацію як у мистецтві, так і в художній критиці.

У цей же час реалістичне мистецтво, радикально відмежувавшись від академізму як офіційного напрямку, досягає вершин свого розвитку, широко охоплюючи явища соціальної дійсності, національної історії, зображуючи фольклорно — етнографічні сюжети, мотиви рідної природи. Народ, осмислений як головна рушійна сила історичного процесу, стає головною дійовою особою в мистецтві. У цей період з'явилися кращі картини І. Рєпіна, В. Сурикова, В. Васнецова, М. Ярошенка та інших художників-реалістів, творчість яких визначала основні орієнтири і здобутки російського мистецтва 1880-х — початку 1990-х.

Бурхливий розвиток російського мистецтва, що зумовив появу видатних творів живопису, в яких підіймалися важливі національні проблеми, сприяв активізації критичної думки стосовно проблем реалістичного мистецтва.

Водночас активізуються також сили протилежного, консервативного табору. З особливою озлобленістю виступає крайнє крило (В. Авсеєнко, А. Ледонов, М. Соловійов), до якого дедалі гучніше долучається голос націоналістичної критики в особі В. Буреніна, А. Дьякова, О. Суворіна. З цим табором змикали-

ся апологети «чистого» «незацікавленого» мистецтва (М. Мінський, В. Чуйко, В. Воскресенський).

Здійснений 1 березня 1881 р. замах народовольців на Олександра II, який обірвав життя російського монарха, змусив уряд вжити заходів, спрямованих на зміцнення самодержавної влади, повівши наступ на обмеження демократичних свобод. Реакція заглушила ліберальний рух. Народництво опинилося у глибокій кризі. Розчароване в можливості селянської революції, воно стає на шлях пристосування до буржуазної дійсності. Переслідування зазнає марксист, який дедалі ширше починає оволодівати умами російської інтелігенції.

Преса однією з перших стала жертвою наступу реакції. Д. Толстой, призначений на посаду міністра внутрішніх справ, називав майже всю російську пресу огидною і зазначав, що багато газет бажано було б закрити. На підтвердження своєї думки йому восени 1882 р. «з погляду виключних обставин часу» вдалося провести новий закон про пресу, відомий під назвою «Временных правил от 27 августа». Після введення цих «правил» значно посилюється адміністративний тиск на пресу, внаслідок чого перестали виходити всі радикальні і значна частина ліберальних видань. Жорстка цензура, заборона на роздрібний продаж спричинили припинення існування газет «Голос», «Молва», «Русский курьер», «Московский телеграф» та ін. Особливе обурення громадськості викликало закриття найбільш яскравого журналу 1870–1880-х «Отечественные записки». Визначний діяч народництва, письменник і критик, співредактор М. Салтикова-Щедрина М. Михайловський по закритті журналу писав з цього приводу в підпільному виданні «Народна воля», що це був «майже єдиний орган російської преси, в якому кризь дим і кіптяву цензури світилася іскра розуміння завдань російського життя у всьому його обсязі».

Закриття передових газет і журналів змушувало письменників і критиків співпрацювати в безликих видіннях «ринкового призначення». Але навіть і такі вцілілі видання, як «Вестник Европы», «Русская мысль», «Русские ведомости», не підносилися до рівня «Отечественных записок» за бойовим характером.

Період кінця XIX — початку XX ст. став для російської художньої критики справжнім «золотим віком». До того вона ще ніколи не мала такого рясного суцвіття обдарованих особистостей, яке утворили О. Бенуа, І. Грабар, С. Дягільев, С. Яремич, М. Реріх, М. Радлов, М. Пунін, Я. Тугендхольд, А. Ефрос, М. Волошин та інші. У складній, небувалій до цього часу в російському мистецтві ситуації, позначеній калейдоскопічними змінами течій, заплутаністю творчих проблем, вони своєю діяльністю допомагали як глядачам, так і художникам розбиратися в тому, що діється в мистецтві.

Соціальні зміни, що відбулися в середині XIX ст., висунули багато проблем. Зокрема, перед художньою культурою України ставилися завдання ре-

алістичного відображення життя української нації. Саме ці патріотичні тенденції були притаманні творчості українських митців періоду 1870–1890-х, завдяки активній діяльності в Україні Товариства пересувних художніх виставок.

Справою честі для художника, своєрідним іспитом на творчу зрілість було прийняття до Товариства, право виступати на його виставках. Це дало нагоду В. Стасову, пристрасному пропагандисту творчості передвижників, сказати, що в Росії не було таких ідейно значних художників, які не вважали за честь і найглибшу потребу вступити до лав передвижників та приєднати свою силу до загальної сили [5].

Передвижництво стало могутнім чинником суспільного руху. Патріотична діяльність передвижників розбудила серед широких народних мас інтерес до мистецтва, і не тільки у великих культурних центрах, як Петербург і Москва, але, що особливо важливо, дала поштовх до розвитку мистецтва в тодішній російській провінції.

Великий вплив мало передвижництво на розвиток українського мистецтва. Можна з певністю стверджувати, що українське мистецтво другої половини XIX ст. своїм становленням і розвитком багато в чому завдячує діяльності Товариства на Україні.

Передвижники ідейно й організаційно об'єднали розпорошені та нечисленні попервах художні сили на Україні. Досить сказати, що найвидатніші українські митці — М. Кузнецов, К. Костанді, С. Світославський, П. Мартинович, М. Пимоненко, О. Левченко, Г. Ладиженський, А. Позен, П. Нілус, С. Костенко, Є. Буковецький, С. Кишинівський, Г. Головков, Т. Дворников, Г. Світлицький, О. Мурашко, О. Розмаріцин — були передвижниками.

Слід сказати і про те, що багато художників-передвижників черпали свої теми з історії і сучасного побуту українського народу. В їхніх картинах проявилися кращі риси демократичного російського мистецтва, на них вчилися українські митці глибокому розкриттю життєвих явищ, створенню типових народних образів.

Неможливо переоцінити величезне значення для піднесення художнього життя на Україні передвижних художніх виставок, які відвідували міста Київ, Одесу, Харків, Полтаву, Дніпропетровськ (колишній Катеринослав). Регулярний показ творів передвижників викликав серед населення, особливо інтелігенції, інтерес до мистецтва, що пропагувало високі громадські ідеали. Якщо першу передвижну виставку в Києві (1872) відвідало 2 180 людей, то десяту (1883) — уже 7 500. Особливо велике значення мали виставки передвижників для зростання майстерності художників, які працювали в Україні і часто були відірвані від мистецького життя Петербурга, Москви, де воно було значно активнішим. М. Мурашко, засновник і керівник Київської рисувальної школи,

відзначаючи величезне значення передвижних виставок для розвитку учнів, писав: «Приїзд виставки — це було для нас свято; я вимагав від учнів не дивитися, а просто вивчати майстрів виставки... Учні школи, потрапляючи на виставку рано-вранці, до появи публіки, робили коротенькі нотатки олівцем і фарбами. Тут був я обов'язково і ціла група старших з учнів нашої школи, які багато чим зобов'язані виставкам своїм розвитком. Не маючи музею чи постійної виставки, це було єдиним стимулом мистецького розвитку поза тим, що було в школі» [6].

З діяльністю Товариства передвижних виставок, і в зв'язку з цим — з активізацією художнього життя в Україні (організацією щорічних виставок творів українських художників у різних містах, створенням художніх товариств), розвивається і художня критика в Україні. В Києві з серйозними статтями про творчість передвижників виступають О. Шкляревський (професор медицини), Г. Павлуцький, П. Павлов (професори Київського університету), М. Шугуров; у Харкові — професор М. Сумцов; в Одесі — Н. Кондаков (відомий історик російського мистецтва, професор Одеського університету). Особливо велике значення мали виступи М. Мурашка, талановитого критика, пропагандиста російського реалістичного мистецтва, близького друга І. Рєпіна. Влучну характеристику творчості видатного українського живописця, громадського діяча К. Костанді дав І. Рєпін: «Костанді відзначався тоді надзвичайно красивим і глибоким моделюванням, рисунки його були закінчені до неймовірних тонкощів переходів у напівтонах... На виставках, в колекціях видатних меценатів труд Костанді, як дорогоцінний камінь, виділявся і звеселяв при всій скромності розмірів і невігадливості сюжетів» [7], — писав він у 1922 р.

У 1891 р. М. Мурашко відзначав, що «Пимоненко, безперечно, і зараз уже залишає старика Трутовського за собою. Його сюжети ті самі, що і в Трутовського, але в них типи не такі умовні, більше простоти і правди, і в техніці в нього більше руху до кращого». У 1893 р. М. Пимоненка за рекомендацією І. Рєпіна приймають до Товариства пересувних художніх виставок, і з цього часу художник не пропускає жодної виставки. Ставши передвижником, Пимоненко беззастережно і до кінця стає співцем трудового селянства. Це визначило народність його мистецтва.

Живопис Пимоненка — яскравий приклад дальшого творчого розвитку традицій Т. Шевченка, який першим в українському образотворчому мистецтві звернувся до життя народу.

З реалістичними творами виступають багато митців на виставках Товариства південноросійських художників, Товариства київських художників. На початку ХХ ст. на творчий шлях виходить група митців молодшого покоління. Це — талановиті живописці: О. Мурашко (1875–1919), Г. Світлицький

(1872–1948), М. Бурачек (1871–1942), М. Яровий (1875–1940), Ф. Красицький (1873–1944), Ф. Кричевський (1880–1947); графіки Г. Нарбут (1875–1920), В. Заузе (1859–1939).

Велике значення для розвитку мистецтва на західноукраїнських землях мала громадська діяльність художника Івана Труша, а також його виступи як художнього критика. З ініціативи І. Труша і Ю. Панькевича 1898 р. у Львові було засновано «Товариство для розвою руської штуки», яке ставило за мету об'єднати розпорошені до цього сили українських митців Західної України, пропагувати їхню творчість. І. Трушу належить ініціатива у створенні «Товариства прихильників української науки, літератури і мистецтва» (1905), організації першого у Львові українського мистецького журналу «Артистичний вісник» (1905). Труш — автор серйозних досліджень про творчість Шевченка та ряду російських митців — був одним із зачинателів української художньої критики на Західній Україні, надавши їй європейських рис. Йому належать оригінальні дослідження про Шевченка-художника, П. Мартиновича, В. Верещагіна, огляди виставок, що відбувалися у Львові, тощо. Його авторитетні виступи у заснованих ним журналах «Будучність» (1899) та «Артистичний вісник» мали помітний вплив на поступ художньо-критичної думки та мистецької практики тощо.

У 1920-і гостро і широко обговорювалось питання про сутність художнього процесу і методи художньої критики. Критика активно розповсюджувала концепцію «нового» мистецтва, згідно якої воно повинно бути «суспільно організуючим», безпосередньо зв'язаним з виробництвом, працею, утилітарним потребами людини. Ця теорія особливо активно і наполегливо випроваджувала під впливом О. Богданова.

Пропагуючи ці вчення «Про пролетарську культуру», автономну по відношенню до пролетарської держави, теорія будувалася за «особливою» філософською системою — суб'єктивного ідеалізму і позитивізму, що було піддано гострій критиці В. Леніним ще у 1908 р.

Суперечність досліджуваних явищ в художній культурі і критиці обумовлена суперечливою природою суспільної свідомості переломної доби, за якої відбувалася зміна однієї соціально-політичної формації іншою. На цьому ґрунті і виникли такі течії «Пролеткульту» зі своїм нігілізмом, ліворадикальних футуристів і панфуристів їх антиестетичною платформою. Треба наголосити, що саме футуристи та їхні адепти критики й теоретики, що виступали у Семеновому часописі «Нова генерація» були у фарватері авангардизму і мали орієнтацію на європейський модернізм. Треба констатувати, що діяльність «Нової генерації» можна оцінювати позитивно.

У перші десятиріччя ХХ ст. українські митці дедалі пильніше стали при-

дивлятися до мистецького досвіду Західної Європи, безпосередньо ознайомлюючись з ним у Кракові, Мюнхені, Парижі.

Це спонукало художню критику поставити обговорення процесів европеїзації у контекст дискусії про український національний стиль.

Зі статтями, що захищали європейську культуру, є правомірність застосування естетичних принципів імпресіонізму, здатних збагатити виражальні засоби реалізму, виступили В. Фельдман, М. Кириллов, І. Труш та ін.

Досвід європейської критики, а також міжнаціональні мистецькі контакти, особливо поживлені наприкінці XIX — на початку XX ст., мали позитивний вплив на розвиток критичної думки Росії.

У західноєвропейському стилі модерн критики знаходили суголосність українському стилю. Естетизм і елітарність, вільне від тенденційності «чисте мистецтво», визначали основу програми речників українського модерну, задекларовану у статтях на сторінках «Сяйва» та «Української хати».

У час масштабних соціальних зрушень і великих політичних катаклізмів питання напрямів руху художньої культури загострилися як ніколи. Мистецтво повернуло у вир активної боротьби за майбутнє, висуваючи ідеали або будуючи утопії.

Соціальні утопії, нові художні ідеали відкрито захищалися українським авангардом. Його концептуальне кредо полягало у твердженні, що теургічне перетворення світу і людини засобами мистецтва конче потребує нової образної мови. Тому цей напрям був зорієнтованим передусім на формотворчий пошук.

За порівняно невеликої кількості митців-авангардистів в Україні все-таки були представлені основні течії і різновиди авангарду — кубізм (О. Архипенко, І. Кавалерідзе, В. Єрмилов), кубофутуризм (О. Екстер, супрематизм Д. Бурлюк, К. Малевич). Активний пошук образно-пластичного осмислення художньої форми вів представник протоконструктивізму В. Татлін.

З кольором і композицією активно експериментували представники супрематизму (К. Малевич) та абстракціонізму (В. Кандинський).

Розгортається архаїзуючий напрям авангардного пошуку — неовізантизм і неоренесансні тенденції (М. Бойчук, С. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Мизін, О. Павленко, М. Рокицький).

У різних містах України авангардисти створюють свої Салони («Кольцо» та «Общество независимых художников» в Одесі, «Голубая линия» в Харкові), влаштовують виставки своїх творів.

Аналітичне осмислення експериментаторства реалізовувалися в рецензіях, полеміці, у програмах і маніфестах об'єднань, публікаціях окремих художників. Основи творчості кубістів і супрематистів обґрунтував К. Малевич, конструктивістські ідеї захищав у своїх виступах В. Татлін. Авангард пропагували

О. Богомазов, Д. Бурлюк, В. Іздебський та інші художники, художні критики та літератори М. Скроцький, М. Бялковський.

Якщо в українській публіцистиці кінця XIX ст. дискусії щодо природи новаторства зосереджувалися переважно на теренах літератури, то на початку наступного століття вона зацікавлюється проблемами авангарду у діяльній образотворчості, дизайну. Увагу критики привернули нестандартність і високий рівень робіт майстрів, порівняно велика кількість виставок, де експонувалися твори авангардистів, їх популярність у Росії та Західній Європі. Центром авангардистської критики завдяки діяльності В. Кандинського та В. Іздебського була Одеса.

Однак сприйняття новацій авангардистів у широкому загалі критики було неоднозначним. Традиціоналісти звинувачували їх у неправдивості образів, алогізмі, антигуманності.

Втім, полемічний діалог відіграв і позитивну роль у зростанні професіонального рівня критики. Сприяв жвавим і переконливим аргументаціям критичних зауважень, виробленню уміння зацікавити широке коло читачів і глядачів. Здобутком нової критики було глибоке розуміння діалектики, розвитку як суспільної думки, так і художньої культури.

Крім авангарду у полі зору критики був модерн, який прокладав свої шляхи до нової стилістики. Йому найбільшу увагу приділяли критики, які гуртувалися навколо видань, що мали зв'язки з художниками об'єднання «Мир искусства» та літераторами-символістами. До них належали Г. Павлуцький, Є. Кузьмін, Д. Митрохін, О. Філіппов. Вони вважали, що естетична програма «миріскусників» з її орієнтацією на високий професіоналізм, на європейські здобутки в мистецтві, формуванням та розвитком зацікавленості в суспільстві пам'ятками вітчизняної культури найближча до української культури.

Потужною у художній критиці України була течія, яка переймалася проблемами впровадження у сучасний культурний процес історико-мистецьких традицій. Більшість авторів, які виступили з цього приводу на сторінках журналів «Киевская старина», «Украинская жизнь», «Сяйво», «Ілюстрована Україна», вважали, що саме бароко є найбільш адекватною формою вираження національного начала в українській архітектурі. С. Єфремов, народницький соціаліст, застерігав, що відхилення від традиційної сільської тематики означає втрату національної своєрідності українського мистецтва.

Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX ст. розвивалось у складних історичних умовах, у боротьбі за ідеали народності та реалізму. Розвивались і утверджувались й інші течії, такі як модерн, символізм, авангард. Чимало художників, що відстоювали різні принципи, пізніше схвально зустріли Жовтневий переворот і віддали свій талант відображенню нових соціальних реалій.

На початку ХХ ст. активно функціонувала демократична критика, пов'язана з реалістичним напрямом мистецтва, що мав глибоке і міцне коріння у ХІХ ст.

Своїм становленням і розвитком ця лінія критики значною мірою завдячує передвижним виставкам, що влаштовувалися у великих містах України і стимулювали діяльність місцевих рецензентів, які від оглядів прийшли до висвітлення загальних проблем мистецтва. Пожвавленню художньої критики, розширенню і поглибленню її проблематики сприяла активізація культурно-мистецького життя, що впродовж останньої третини змінила українську мистецьку школу. На ґрунті патріотичного піднесення реалізм знаходив міцну основу для порушення гострих соціальних питань. На початку ХХ ст. вона була значним явищем національної культури, яке потребувало свого осмислення й оцінки художньою критикою.

Найвизначнішою постаттю в галузі української художньої критики другої половини ХІХ — початку ХХ ст. був М. Мурашко. Коло його інтересів поширювалося від зацікавлень історією мистецтва до проблем сучасного йому художнього життя. У його оглядах пересувних виставок властиві глибокі думки, правильні оцінки, критичні зауваження з приводу окремих творів.

З капітальними статтями у київській періодиці виступали П. Павлов, А. Шклярєвський, Г. Кибальчич, С. Яремич, Г. Павлуцький; в одеській Н. Кондаков, П. Нілус, А. Теплицький, М. Вучетич, І. Антонович, О. Федоров; у харківській — О. Кисельов, М. Сумцов, В. Карпов, В. Селіванов.

Значний вплив на українську демократичну критику і публіцистику справляли погляди українських письменників П. Грабовського, М. Коцюбинського, І. Франка, Лесі Українки, які істотно збагатили естетичну думку в Україні. До цієї плеяди долучалися представники західноукраїнської творчої інтелігенції О. Кобилянська, В. Стефаник, І. Труш, які у своїх виступах з питань образотворчого мистецтва ратували за розширення пріоритетів реалізму, за оновлення палітри його художніх засобів.

О. Кобилянська, аналізуючи природу реалізму, доводила його неадекватність «грубому реалізму», натуралізму, розглядала проблему народності мистецтва.

І. Труш вбачає художню правду не в зовнішній подібності, а у відтворенні внутрішньої природи образу. Підкреслюючи головне значення для живопису до натури, він заперечує натуралізм і схвалює його збагачення технічними засобами інших напрямів.

Дискусії навколо категорії реалізму, які розпочалися на межі ХІХ–ХХ ст., призвели до суттєвих змін парадигми реалізму, що активно функціонувала у мистецтві ХІХ ст. Модифікувалося змістове наповнення і структура категорії: принципи образних узагальнень, співвідношення ідеалів і фактів.

Демократична критика, яка концентрувала увагу на творах, присвячених соціальним проблемам життя, була базою для формування марксистської критики, політично задекларованих В. Леніним принципів класовості і партійності мистецтва.

Основним теоретиком методології літературно-художньої критики, що ґрунтувалася на історико-матеріалістичній теорії, яка спрямовувала на класовий аналіз творів «мовою життя» був Г. Плеханов. Полемізуючи з ідеалістами і позитивістами, він першорядну основу естетично-мистецького розвитку визначав характером суспільних відносин та їх класовими суперечностями. Проте, Г. Плеханов не був таким категоричним у своїх поглядах, як В. Ленін.

Згідно з ленінським положенням, марксистська художня критика обґрунтовувала переваги реалістичного методу художньої творчості над модерністськими. Її речники виступали на сторінках українських видань різних спрямувань.

Постійний зв'язок з цими виданнями підтримував А. Луначарський, опублікувавши низку статей з питань мистецтва і естетики. Він торкався творчості Т. Шевченка, рецензував праці М. Драгоманова, захищав реалізм, критично аналізував теорії авангардизму.

У розробці принципів марксистсько-ленінської критики брав активну участь В. Боровський, працюючи упродовж 1907–1912 рр. в Одесі, він виступав у місцевій пресі зі статтями, у яких захищав принцип партійності і мистецтва, обґрунтовував більшовицьке розуміння тенденційності, критикував модернізм.

Щоправда, методологія марксистської критики розроблялася і застосовувалася, головне, на основі літературної творчості. Почасти вона торкалася й загальних мистецтвознавчих проблем. Вони, зокрема, ставилися у статтях В. Войтоловського.

Близьким до марксистської критики був Д. Антонович. Проблеми національного в українській культурі він розглядав у співвідношенні їх з історичними, соціальними, класовими, мистецькими та іншими факторами.

На початку ХХ ст. марксистська критика не була провідною силою у художньому житті, а радше прологом до тієї політики, що стала здійснюватися у галузі мистецтва більшовицькою владою після жовтневих подій 1917 р. Тоді було визначено аксіологічну спрямованість художньої критики: аналіз творів під кутом їх класової оцінки, осмислення художнього ідеалу, пов'язаного з політичною боротьбою пролетаріату. За ініціативи І. Труша та Ю. Панькевича 1898 р. у Львові було засновано «Товариство до розвою руської штуки», яке ставило собі за мету об'єднати доти розпорошені мистецькі сили українських митців Західної України, пропагувати творчість українських художників. І. Трушу належить також ініціатива у створенні «Товариства прихильників української науки, літератури і мистецтва».

Тогочасні газетні і журнальні видання давали широке поле для ґрунтовних критичних виступів, аналізу великих виставок, які з другої половини 1920-х ставали дедалі органічнішим проявом мистецького життя. У той час попри дискусії навколо модерністських тенденцій, розгорілася гостра полеміка між такими великими угрупованнями як Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) та Асоціацією художників Червоної України (АХЧУ). Головну причину, окрім міжособистісних чвар, є втручання партійного керівництва у справи мистецтва, його ідеологічний тиск, який здійснювався як партійними директивами, так і через ідейну заангажовану художню критику. Справді, міжгрупові стосунки найбільше і загострювалися на ґрунті боротьби за гегемонію в мистецтві того чи іншого угруповання. Саме на цьому ґрунті і нищилася школа монументалізму М. Бойчука, яка стала не лише об'єктом позитивних оцінок, але й потрапила під тривалий обстріл супротивників. Так само було, як стверджує автор, з іншими напрямками, позначеними тавром формалізму й іншими «-ізмами». Тож цілком зрозуміло, що чимало уваги приділяється компартійній політиці у галузі мистецтва. Компартійна номенклатура загострювала міжгрупові протистояння, що і дало можливість постановою ЦК ВКП(б) «Про перебування літературно-мистецьких угруповань і організацій» від 23 квітня 1932 р. зліквідувати мистецькі угруповання й організації, утворити творчі спілки і через них здійснювати ідеологічний диктат. Почалися переслідування, від яких постраждали не лише так звані «формалісти», «націоналісти», але й критики, що стояли на ортодоксальних марксистських позиціях.

Чи не найгострішою проблематикою художнього життя України 1920-х — початку 1930-х, доби, позначеної духом творчого дерзання, але водночас сповненої суперечливих взаємопереплетінь різноманітних тенденцій і напрямів.

Часто критика опинялася на вістрі протиборних сил, що обумовлювало її структуру з багатшаровістю ідей і критеріїв, які визначалися художньою практикою. Ще тривкими залишаються позиції передвижництва, водночас ряд художників працюють у рамках тогочасної європейської стилістики імпресіонізму та постімпресіонізму, утверджуються модерн, символізм авангард, формуються риси неовізантизму. Стилістика цих течій перегукується з колористичними традиціями української художньої культури. На платформі цих течій створюються нові салони, зокрема «Звено», «Кольцо», «Салон Б. Іздебсько-го», «Салон І. Замараєва».

Подем діяльності художньої критики стають професійні журнали «Артистичний вісник» (Львів), «В мире искусств» (Київ) «Літературно-науковий вісник», рецензії і статті публікуються на шпальтах періодики («Киевская искра», «Южный голос», «Южные записки»). Від першого десятиріччя уже не дилетанти визначали рівень рецензування, а професійні критики, публіцисти

і вчені-культурологи, зокрема М. Грушевський, Г. Павлуцький, Д. Антонович, М. Вороний, М. Мочульський, Г. Хоткевич, Є. Агафонов, С. Кишинівський, І. Труш, О. Кобилянська та багато інших.

Категорія національного, що є чи не найуніверсальнішою з естетичних парадигм української культури, набула особливої актуальності на початку ХХ ст. з ослабленням її утисків самодержавним режимом. У цей час українська літературна та художня критика об'єдналася у боротьбі за оновлення національного мистецтва. У ній найактивнішу участь брали журнали «Сяйво», «Дзвін», «Українська хата», «Искусство и печатное дело». Статті з питань української національної культури друкували Д. Антонович, О. Авротинський, М. Сріблянський. Виступали й російські критики В. Воровський, А. Луначарський, Л. Войтовський, Я. Тугендхольд, Д. Митрохін. Українські критики Є. Кузьмін, Г. Павлуцький, С. Камишников друкувались у російській столичній пресі.

Національна ідея пронизувала досить різні за ідеологічними, політичними та естетичними спрямуваннями культурні об'єднання. На неї була зорієнтована діяльність угруповання, очолювана професором Львівського університету М. Грушевським. Національні позиції захищали речники демократичного крила І. Франко та М. Коцюбинський. Національні традиції пропагували і художні критики, що гуртувалися навколо журналів декадент-естетспрямування, таких, зокрема, як «Українська хата» (1905–1914), а також ті, що виступали у друкованому органі Української соціал-демократичної робітничої партії — журналі «Дзвін». На відміну від програмного аналітизму «хатян» у «Дзвоні», де виступали В. Винниченко, Л. Юркевич, В. Левинський, Д. Донцов та інші прибічними українського марксизму, соціалізму і націоналізму, їх ідею сприймали як єдине ціле. Хоча щодо утвердження пріоритетів національного в українській культурі практично збігались. Як автотентичне втілення духу нації трактували мистецтво публіцисти газети «Рада».

Тезу виявлення національної ідеї у творах мистецтва активно проводив С. Єфремов у статтях «У пошуках нової краси» і «На мертвій точці».

З проблемами національного межували й питання щодо історичних орієнтацій сучасного українського мистецтва, доцільності використання стилізованих надбань попередніх епох.

Національним орієнтаціям у культурологічній теорії войовничо протистояла висунута В. Леніним концепція «двох національних культур». Вона була спрямована, головним чином, проти похваллення національного руху в Україні і, насамперед, ідей, що висували представники УРСДРП (В. Винниченко та інші). Засуджуючи теорію «єдиного потоку» і культурної автономії, у своїх статтях Ленін висунув тезу про наявність у кожній національній культурі двох непримиренних, антагоністичних культур — революційно-демократичної і реак-

ційної. Винниченко категорично обстоював доцільність засвоєння і подальшого розвитку тільки першої з них.

Активну участь у дискусіях щодо національного в українській літературі брав пропагандист ленінізму М. Ольмінський, виступаючи з критикою поглядів і творчості В. Винниченка.

На вістрі ідейних дискусій стосовно національної культури використовувалося тлумачення творчості Т. Шевченка. У протилежних оцінках зіткнулися погляди представників різних напрямів у сферах ідеології та художньої критики. Демократична критика, починаючи з 1860-х, дала йому — в особі Л. Жемчужникова першу об'єктивну оцінку, — як виразникові національних надбань української культури на основі реалізму.

З протилежного табору залунали голоси про низький художній рівень творів Т. Шевченка (А. Русов). Є. Кузьмін намагався довести, що у творчості Шевченка відсутня тенденційність, ідейність, що він був першим декадентом.

На початку ХХ ст. активізувалися намагання марксистської критики знівелювати національну сутність творчості Шевченка, «перетягти» його у табір борців за соціалізм (А. Луначарський).

Проти таких тенденційних тверджень виступала більшість художніх критиків. Львівська газета націонал-ліберального напрямку «Діло» (1911, 10 березня) чітко висловила про те, що Шевченко насамперед поет, а не ніякий політичний діяч. Д. Антонович на прикладах аналізу творчості Шевченка пропонував на всіх художників минулого дивитися в історичній перспективі.

Відтоді в історії української культури на всіх її обширах розпочався новий період розвитку, сповнений найдраматичніших і найтрагічніших перепетій і колізій.

У цей час з арени професійної діяльності зійшло, зазнавши шельмування, переслідувань і репресій, покоління критиків 1920-х — початку 1930-х. Було закрито журнали, на сторінках яких вони могли висловлюватися. Критика змушена була стати тлумачем і охоронцем принципів соцреалізму, служити очищенню від негодних підозрілих елементів, всіляко розвінчувати їхню так би мовити «ворожу діяльність», що було цілком в дусі тодішнього тоталітаристського обскурантизму. У лексиці критиків поширилися такі слова як «махровий націоналіст», «петлюривець», «фашистський контррозвідник». Лунали заклики до пильності у боротьбі з класовим ворогом. Оберти «маховика» карально-репресивної ідеологічної машини посилювалися. У зв'язку із доповіддю Сталіна «Про недоліки партійної роботи і заходи з ліквідації троцькістських дворужників» на пленумі ЦК ВКП(б) 5 вересня 1937 р. проводилися кампанії із засудження «авантюристичних і випадкових елементів» та очищення від них мистецького середовища, проголошувалися заклики до посилення критики і самокритики.

Війна зупинила сатанінські оберти сталінської каральної машини. Було не до внутрішнього й удаваного ворога, а — до справжнього, сильного і небезпечного. Хай мистецьке життя ще й жевріло в евакуації, хай художники на хвилі патріотизму додавали свою дециму для піднесення бойового духу воїнів, інформація про події на фронті була набагато важливішою за проблеми мистецтва. Тому за часів війни маємо обмаль скупі інформації про деякі виставки, що влаштовувалися в евакуації, про діяльність тих художників, які опинилися в окупованих гітлерівцями Києві і Львові, адже і вони не припиняли діяльності. Дехто з них емігрував при відступі німецьких військ за кордон, повоюючи нових переслідувань з приходом радянських військ.

Після війни мистецьке життя пожвавилось і набрало повноти. На царину творчості вийшло молоде покоління, виховане в дусі соцреалізму, і заявило про себе як таке, що здатне творчо мислити і втілювати задум навіть у вузько регламентованими офіційними методами засобами і тематикою. Втім критика і тут ідеологічно була залежна і кон'юнктурна. Вона і тут зуміла знайти «кістку у горлі». Постанови ЦК ВКП(б) «Про оперу “Великая дружба” В. Мураделі», про журнали «Звезда» і «Ленінград» знову з'явився привід для цькування «безрідних космополітів», «націоналістів», тому ці питання виносилися на шпальти газет, обговорювалися на спілчанських форумах. Активно обговорювалися й питання про стан і чергові завдання критики як рупора партійних ідей та настанов. І все-таки, не заважаючи на те, що творча воля художника була защемлена в жорстких лещатах цензури, обдаровані митці зуміли розкрити талант. Вільнішою і лояльнішою художня критика у становленні до новацій, принесених художниками-шістдесятниками. За часів «хрущовської відлиги» прочинилися двері на Захід і стала доступною інформація про життя «загниваючого» капіталізму, її ми, покоління, що вже виросло тоді і уже свідомо осмислювало, що є не тільки світ, який видно у радянському вікні, а що світ набагато ширший, різноманітніший, цікавіший і привабливіший. Ми читали критичні матеріали, про цей світ і розуміли усе навпаки. Ми змогли поглянути вглибину нашої історії та її недалеко минуле і зрозуміти, що поступ нашої культури був значно різноманітніший ніж він висвітлювався радянською наукою. З історії було відверто викреслено низку імен затаврованих діячів культури. З цими факторами провідники комуністична ідеологія змушена була рахуватися і почасти — миритися з певними проявами вільнодумства, яке дозволяла собі творча молодь.

Образотворче мистецтво цього часу відзначається розмаїтістю художньо-образних засобів, хоча за ідейно-тематичною та жанровою структурою, за змістом ще залишається у межах постулатів соцреалізму, але у мистецькому середовищі уже намічались тенденції нонконформізму, що виражався у підпільному експериментуванні і що дістало назву «андеграунд». Втім такі

головні позиції посідали як помірковані реалісти, так і художники пострелістичних переконань, які спиралися на образно-формотворчі новації, трансформуючи їх в систему реалістичної художньо-пластичної форми. Вони і були експонентами художніх виставок, чисельність яких з роками зростала. Це давало поживу для розширення поля діяльності критики, яка здійснювалася на обговореннях виставок, конференціях, сторінках преси. Параметри її діяльності зростали кількісно, якісно зростав і її професійний рівень. Проте вона ґрунтувалася на марксистсько-ленінських засадах. Мистецькі явища вона кваліфікувала з позицій ленінської теорії партійності і народності, хоча і змушена була рахуватися з новаціями, що відбувалися у трансформації художньої форми та умовної образності. Водночас художньому критикові зась було критикувати маститих, тих, хто стоять біля керівного керма, або тих, хто втілював кон'юнктуру тематику. Так з'явилася компліментарна критика. Під її «вогонь» не потрапляли лише ті, хто не мирився з існуючим станом речей не лише у мистецькому, але й суспільному житті.

Отже, обличчя української критики як складової частини художньої культури визначилося на межі XIX і XX ст., коли її функціонування стало настійною потребою. У цей час європейська критика після двохсотрічного розвитку вступила у новий етап XXI ст., який визначився новою специфікою функціонування художньої культури. Відтоді її річище розійшлося на безліч напрямів. Мистецький процес, відносна цілісність якого ще зберігалася наприкінці XIX ст., роздробився на численні напрями, течії, представлені не лише окремими групами, об'єктами, а й окремою постаттю, творчість якої не піддається якійсь звичній, більш-менш унормованій стильовій класифікації. Самі художники, виробляючи власні естетичні програми і впроваджуючи їх у творчу практику, виявилися найбільш точними їх виразниками і коментаторами своїх творів. Тож на долю професійних критиків випало з апологетичних позицій підтримувати одні явища чи напрями, до яких вони були більш ухильніші, або заперечувати інші, знову-таки з позицій тих напрямів чи художників, які їм імпонують. Таким чином, критика початку XX ст., порівняно з попередніми періодами, позбавилася відчуття спадкової причетності до традицій минулого. Хоч у критиці нового періоду і з'явилися авторитетні постаті, її розвиток не вкладається у межі будь-якої закономірності. Значною мірою вона підпорядковувалася потребам художнього ринку і зосередилася на сторінках модних видань та престижних галерей, рекламуючи те мистецтво, яке з погляду бізнесових позицій здатне принести високі прибутки.

Критика початку XX ст. за її орієнтаціями поділялася на кілька основних груп. Перша — просвітительська. Вона відстоювала тенденції товариства передвижних виставок і зосереджувалася на внутрішніх проблемах реалізму і на-

родності. До другої належали адепти новаторських течій. Вони розмежовувалися на два угруповання — тих, які розробляли концепції авангарду, і тих, хто популяризував ідеї модерну. До останніх примикали теоретики і критики, які ґуртувалися навколо видань «Мира искусства» та були пов'язані з літераторами-символістами. Ця група орієнтувалася на високий професіоналізм, відродження культурних традицій з одночасним використанням європейського досвіду. Нарешті, до третьої групи, що в подальшому запанувала в українській культурі майже на кілька десятиріч, належали публіцисти, що стояли на позиціях так званої марксистської естетики.

Втім, такий розподіл є досить умовним, якщо врахувати, що рух українського мистецтва і художньої критики становили складну взаємодію ідей і напрямів. Зокрема, це чи не найбільш стосується визначень національної своєрідності мистецтва, що лежали в основі більшості мистецьких програм, які відзначалися значними розбіжностями, навіть запеклою боротьбою у визначенні шляхів досягнення спільної мети. Варто зауважити, що ситуація навколо питань культури пов'язана з політичним рухом. Поряд з митцями і критиками проблеми художньої культури обговорювали політики й ідеології різної партійної залежності, які по-різному бачили майбутнє України, відтак і її духовне життя.

1. *Кандинский В.* Статті. Воспоминания. Автобиографические записки. — М., 1982. — С. 51.

2. *Тугендхольд Я.* Заметки о современной живописи // Русское искусство. — 1923. — № 2/3. — С. 95.

3. Фрагменти протокольного запису Відкритого засідання Художнього відділу ГРМ 18.05.1928 // Відділ рукопису Державного російського музею. Ф. 127, од. зб. 69, арк. 8–10 зв.

4. *Стасов В. В.* Избр. соч.: В 2 т. — М., 1937. — Т. 1. — С. 75–77.

5. *Стасов В. В.* Избр. соч.: В 2 т. — М., 1937. — Т. 1. — С. 75–85.

6. *Мурашко М. І.* Спогади старого вчителя. — К., 1954. — С. 34.

7. *Ретин И. Е., Стасов В. В.* Переписка. — М.; Л., 1949. — Т. 2. — С. 313.

Анотація. Розглядається явище української художньої критики другої половини XIX — початку XX століття як активний рушій мистецького процесу. Автор, академік Михайло Криволапов, доходить висновку, що з фактажу цього періоду чітко уявляється активну аудиторію українських художніх критиків з їх індивідуальними естетичними поглядами й уподобаннями. У цьому середовищі з'явилися яскраві особистості, здатні у своїх виступах підняти актуальні проблеми творчості, художнього пошуку. Однією із важливих була проблема реалізації національної ідеї засобами мистецтва. Ця ідея ґуртувала літературні і культурні кола, розбурхувала творчу уяву і наукову думку до орієнтації на національні духовні надбання.

Ключові слова: мистецький процес, художня критика України, злам XIX–XX століть, пошуки національної ідеї.

Аннотация. Рассматривается явление украинской художественной критики второй половины XIX — начала XX века как активный движитель художественного процесса. Автор, академик Михаил Криволапов, приходит к выводу, что, опираясь на фактаж этого периода можно четко представить аудиторию украинских художественных критиков с их индивидуальными эстетическими взглядами и предпочтениями. В этой среде появились яркие личности, способные в своих выступлениях поднимать актуальные проблемы творчества, художественного поиска. Одной из важных была проблема реализации национальной идеи средствами искусства. Эта идея объединяла литературные и культурные круги, провоцировала творческое воображение и научную мысль к ориентации на национальные духовные богатства.

Ключевые слова: художественный процесс, художественная критика Украины, рубеж XIX–XX веков, поиск национальной идеи.

Summary. The phenomenon of the Ukrainian art criticism of second half XIX — the XXth century beginnings as the active engine of art process is considered. The author, academician Michael Krivolapov, comes to a conclusion that from a set of historic facts it is possible to present accurately an audience of the Ukrainian art critics with their individual aesthetic views and preferences. This environment there were the outstanding personalities capable in the performances to lift actual problems of creativity and art search. The problem of realisation of national idea art means was one of important. This idea united literary and cultural circles, provoked creative imagination and scientific thought to orientation to national spiritual riches

Keywords: art process, the art criticism of Ukraine, boundary XIX–XX of centuries, search of national idea.

Рада МИХАЙЛОВА

АНТИЧНІСТЬ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ТА ЖИВОПИСУ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСИ

Вплив античності на світову художню культуру як предмет наукових досліджень не втрачає актуальності протягом багатьох десятиліть: її важливу роль відзначають в образах архітектури, літератури, філософії, образотворчого мистецтва, освіти, наукових знань [1–5].

Особливий зміст належить античним елементам у добу середньовіччя. Усипадковані Візантією [6], вони органічно увійшли у її нову феодальну середньовічну ідеологічно-світоглядну систему, імперську державотворчу політику, офіційну культово-релігійну практику [10]. Через посередництво Візантії, зважаючи на її високий політичний авторитет, антична культурна складова стала також основою середньовічної мистецької культури багатьох європейських держав, зокрема давньоруських.

На Русі античну премудрість опановували у Києві, Чернігові, Володимирі Суздальському, Смоленську, Полоцьку, Новгороді. Так само античність стала важливим культурним вектором на Галичині та на Волині, об'єднаних 1199 р. Романом Мстиславичем Волинським в одне з найбільших давньоруських князівств. Вивчення змісту та особливостей впливу античного спадку на розвиток його культури є завданням даної статті.

Розташована найближче з усіх давньоруських земель до Візантії, Галицько-Волинська Русь була визнана у державі ромеїв за топархію — самостійну територіально-політичну одиницю, на чолі якої, за висловом візантійських хроністів, стояли галицькі властители-князі, до яких направляли посольства¹, з якими укладали військово-політичні союзи² [7], заключали шлюбні догово-

¹ Мануїл Комнін направляв до Галича посольство 1165 р., а галицький князь, у свою чергу — до Константинополя, яке очолив єпископ Кузьма; також до Царгорода посольства відправляли 1185 р. та 1200 р.

² З другої половини XII ст. у боротьбі з мадярами, поляками; у 90-і — проти половців.

ри¹ [8, с. 8]. Головні інтереси Візантії полягали у політичній та економічній площині, а зоною активних греко-слов'янських контактів протягом століть залишалося Північне Причорномор'я, Понт Евксинський [9], заселений від VII ст. до н. е. греками-переселенцями, які сусідили із слов'янами та їх союзниками-кочівниками. Місцями торговельно-економічних операцій були Херсонес — давній, від античних часів, центр торгівлі та Тмутараканське князівство, частина якого була розташована на Таманському півострові, частина — в Криму, де виникли нові пункти. Саме у Тмутаракані, володінні Святославичів, посідали престол давньоруські властители: до 1036 р. — Мстислав Володимирович (978–1036); до 1066 р. — Ростислав Володимирович (у 1065-х), засновник династії галицьких князів; до 1083 р. — Давид Ігоревич (близько 1055–1112/3), князь володимиро-волинський; далі — брати Роман (?–1079) та Олег Святославичи (близько 1053–1115). Останнього, який увійшов до історії під прізвиськом «Гориславич», дослідники вважають одним із найбільших політичних авантюристів Європи XI — початку XII ст. 1076 року в результаті князівських чвар він втратив стіл у Володимирі-Волинському, де сидів з 1073 р. і став князем-ізгоем, позбавленим землі та прав. Ув'язнений у Чернігові за намагання заволодіти цим містом, він зумів втекти до Тмутаракані, але зраджений місцевими можновладцями-хозарами, опинився у Царгороді, а згодом — на о. Родос. Знавець грецької мови, Олег досить вільно почувався у Греції. 1083 року, одружившись з грецькою аристократкою Феофанією Музалон, печатку якої знайшли під час археологічних розкопок 1912 р., він також зумів налагодити стосунки і з імператором Олексієм I Комніним (1048–1118, імператор з 1081 р.). Ставши на чолі візантійського війська, разом із союзними йому половцями, Олег відбив Тмутаракань, яку згодом, 1094 р., залишив своєму благодійнику-імператору, посівши князівський стіл у Чернігові.

Відтак культура приєднаних до Візантії кримсько-причорноморських міст потужно впливала на політико-правове, ідеологічне та мистецьке життя Галицько-Волинської Русі: на будівництві культових споруд, образотворчому та прикладному мистецтві позначилися античні та греко-візантійські традиції, які разом із новою релігією, християнством, походили з передової держави Європи — царства Ромеїв.

¹ 1104 року дружиною візантійського імператора Ісаака II Комніна, стала Ірина, дочка галицького князя Володаря Ростиславича. 1164 року їх син Андронік I Комнін, брат діючого імператора Олексія II Комніна та претендент на трон, змушений був після невдалої спроби його захопити, емігрувати до Галича, де перебував під опікою князя Ярослава Осмомисла. 1183 року Андронік вступив на візантійський трон. Син володимиро-волинського князя Любарта Гедиміновича (?–1384), Дмитро (1370?–1449), засновник роду Сангушків, отримав виховання при імператорському дворі у Візантії, після чого повернувся до Луцьку, де княжив упродовж життя.

За греко-візантійськими взірцями у Галицько-Волинській Русі, як і у інших князівствах, будували кам'яні храми нових типів — базиліки та хрестово-купольні, які у Візантії набули класичних форм. Урочисті, композиційно замкнені, вони справляли високе художнє враження. Для їх зведення використовували не лише будівельні прийоми й вироблену протягом попередніх століть систему розпланування, а й створені у античну добу матеріали — цеглу-плінфу та тесаний камінь, перший з яких переважно застосовували у волинських спорудах, інші — на Галичині [11]. Також використовували вироблену в античний час систему пропорційних співвідношень, яка позначилася на давньоруському методі будівництва та мірально-метричних засобах. Її основу склали розміри людського тіла: сажень — зріст людини з піднятою рукою, що дорівнював близько 2,13 м, лікоть — короткий 46,284 см та довгий — 61,712 м, п'ядь — велика 0,31 та мала 0,19 м, чверть, палець, стопа тощо [12]. За відсутності кутомірних інструментів, будівлі вимірювали за математично складеними рисунками-графіками. Графік-«вавілон» у вигляді трьох квадратів, вписаних один в інший, зображено на кам'яному саркофазі, який знаходився у храмі Василева на Буковині [13, с. 42].

У церкві святого Пантелеймона, яку звели на межі XII–XIII ст. у Галичі, ширина portalу дорівнює 508 см, тобто одинадцяти ліктям, висота — 601 см — тринадцяти. У фортеці Тустань XIII ст. на Галичині вжито малу й велику п'ядь (0,19–0,31 м), лікоть (0,38–0,62 м), мірну сажень (1,76 м) [14, 15].

Традиції кам'яного будівництва грецьких храмів Північного Причорномор'я [16, с. 425] позначилися на системі пропорційності храму у Дорогобужі, замовленого Давидом Ігоревичем, який деякий час князував у Тмутаракані; домірність елементів Успенського собору у Володимирі-Волинському, побудованому Мстиславом Ізяславичем, пояснюють впливами ідей митрополита Єфрема, який, за літописом, деякий час перебував у Греції, «і там всякої краси навчився». Цей собор, зведений у 1154–1160 рр. мав план, близький до константинопольської церкви Мірелаїона X ст., а за формою плоских бань наближався до церкви Коїмізіса у Дафні у Греції [17].

Якщо грецький язичницький культ здійснювали переважно біля фасаду храму, який слугував своєрідним фоном для його проведення [18, с. 125], умовно як місце, за яким з висоти Олімпу могли спостерігати античні боги, то християнські релігійні дієства були перенесені у середину культової будівлі, до інтер'єру. Його замкнений простір відповідав ідеї «внутрішнього світу» людини-християнина. Зовнішня, стримана у декорі екстер'єрно-фасадна частина храму символізувала суворість та християнську смиренність, а інтер'єр, який вражав багатством оздоблення, — блага небесного раю, обителі християнських святих.

При цьому оздоблення православного храму у галицько-волинських землях керамічними плитками, прикраси, імітація інкрустацій, похідних від античної поліхромії, кольорове розфарбування скульптури (у православному храмі нечисленній), належали еллінській художній традиції.

Перенесене у закриті приміщення культово-обрядове християнське дійство — літургія, у свою чергу, поєднувало традиції театрального, ораторського, музично-виконавського мистецтва, похідні від античної художньої практики. Відтак «спіритуалістичний театр» православної церкви захоплював і підносили душу християнина, як колись антична трагедія душу грецького глядача. З античних культів походило й масове священнодійство — колективний молебень. Його інтимною формою була одноосібна молитва — індивідуальне звернення до Бога, яке у християнські часи стали здійснювати перед іконою.

Поняття ікона — «образ», «зображення» — виникло також у добу античності, звідки було перенесено до інших європейських мов [19, с. 86]. Його поширення було невід'ємною частиною культу ікон.

До галицько-волинських міст, як і до інших давньоруських центрів, перші ікони завозили з Візантії. У X ст. їх, судячи з літописних згадок та вцілілих взірців, було небагато. Більшість ікон, які дійшли до нашого часу, датують XII–XIII ст., що є непрямим свідченням збільшення їх кількості у цей період із розширенням іконописання у самій Візантії та за її межами. Особливого шанування у галицько-волинських землях зазнала константинопольська темперна ікона Богородиці XII ст., яка знаходилася у Холмі та мозаїчна ікона Богородиці кінця XII ст., яка потрапила до Галича, а на початку XIII ст. була вивезена звідти блаженною Соломією [20, 21]. Античні взірці вбачають у рисах чудотворної ікони із Луцька «Волинської Богоматері» XI ст. (за іншою версією, останньої третини XIII ст.)¹ та ікони «Дорогобузької Богоматері» межі XIII–XIV ст.², також чудотворної, якій водночас притаманна і візантійська, і романська стилістика [23].

На другу половину XIII — початок XIV ст., період формування іконописних центрів на Волині, припадає творчість талановитого іконописця Петра, ігумена Ратненського монастиря. Опис його життєдіяльності та, навіть, точну дату смерті — 1326 р., надає «Анфологійон», виданий в Києві 1619 р. та «Житіє Московського митрополита Петра», де Петро постає спочатку як засновник Дворецького монастиря на Львівщині, а згодом — церковний подвижник Московської Русі. На окрему увагу заслуговує його характеристика як видатного

маляра. Адже саме талант живописця відіграв у долі Петра виключно важливу роль. Одна з ікон, піднесена тоді ще скромним маловідомим ігуменом із вдячністю за благословення митрополиту Максиму, вразила останнього художніми якостями.

1305 року Максим рекомендував Петра на вищий церковний сан. Отримавши його у Константинополі, Петро в 1308–1326 рр. переїхав до Москви, де у церковній столиці Русі від часів Івана I Даниловича Калити, знаходилася резиденція митрополитів.

Діставши високу посаду, колишній волинський ігумен Петро не полишив малювання: до останку свого життя, подібно апостолу Луці, який, за біблійними оповідями, першим відтворив образ Богородиці, він малював ікони. За словами літописців, ігумен-іконописець розсилав свої твори по давньоруських монастирях як церковні дари.

Пензлю Петра Ратненського приписують ікону «Петрівської Богоматері». Оригінальність цього твору свідчить про непересічний художній дар та індивідуальність її автора. Мистецький стиль Петра був сформований на класичній візантійській традиції, згаданій у багатьох джерелах як «грецька манера». Однак це не завадило йому створити образ нового гуманістичного спрямування. Так, близьким до творів із зображенням Богородиці сучасних йому італійських майстрів проторенесансу, вірних «грецькій манері» і водночас здатних на індивідуально-неповторну передачу біблійної події, є його сповнений «суворого етосу» образ Богородиці. Її відрізняє «затамоване дихання» високих почуттів, душевне відсторонення, самозаглиблення, інтелектуальність. Усвідомлення всієї глибини акту жертвності Марії автор досягає не лише витонченим лінійним малюнком, а й колористичним рішенням — сміливими співвідношеннями червоного кольору фону та контрастних йому блакитних відтінків чіпця Богородиці й шат дитини-Христа. Емоційну напругу дещо пом'якшують теплі вохристо-жовті відтінки карнації³, введені у колористичну композицію згідно традицій «грецької манери» [22].

Очевидно, що під час перебування у Візантії Петро отримав цінні мистецькі враження, а можливо й професійні поради, що позначились на його творчості та художній манері. «Петрівська Богородиця» є твором, який свідчить не лише про сміливе експериментування з кольорами у рамках сформованої грецько-візантійської традиції, а й про вдале поєднання із нею місцевих тенденцій. У даному творі вони виявляють себе у поєднанні «східних» та «західних» рис, органічне змішання яких притаманне для рідної Петру культури Галицько-Волинської Русі. У зазначеному творі це, наприклад, блакитний ко-

¹ До 1962 р. знаходилася у луцькій Покровській церкві, нині — у Національному художньому музеї України (Київ).

² Знаходилася у Рівненському обласному краєзнавчому музеї.

³ Знаходиться у Державній Третьяковській галереї (Москва).

лір чіпця Богородиці, який частіше зустрічається у західному живописі, на відміну від темно-червоного у східному; урочистий настрої, притаманний західним церковним творам із зображенням Богоматері у парадних композиціях типу «Маєста».

Такий сміливий індивідуальний підхід, по суті, належав новій проторенесансній художній тенденції. Вона проявилась у другій половині XIII — на початку XIV ст. і стала провідною в Італії у XV–XVI ст., у період Високого Ренесансу. Відтак аналогічні тенденції притаманні Дуччо ді Буонисенья (близько 1255–1319) із Сієни, твори якого характеризують ліризм, неприхована людяність і теплота; його наступнику Сімоне Мартіні (близько 1284–1344) — з його поетичною емоційністю та колористичною вишуканістю; римському живописцю Пієтро Кавалліні (близько 1250–1330), у чийх роботах зникає «потойбічний» і виникає «живий вираз», флорентійцю Ченні ді Пеппо, званого як Чимабуе (близько 1240–1305), життєво достовірного та експресивного. Підсумком таких пошуків у італійців є творчість Джотто ді Бондоне (1266/67–1334), який прийшов до небаченої до того індивідуалізації образів та реалістичності деталей, близьких поетичним картинам «Божественної комедії» Данте. У давньоруському мистецтві такий художньо-узагальнюючий акорд утілює Андрій Рубльов у своїй знаменитій «Трійці».

Однак для цього найвищого та кульмінаційного моменту давньоруське мистецтво мало здійснити свій шлях сходження. Його значну частину здолав Петро Ратненський. Подібно до Мадонн сучасних йому італійців, його самовираз митця-аналітика передає філософічно-елегічна думка про «світлу печаль сутнього», що позначилася на іконописному творі. Цей настрої робить образ «Петрівської Богоматері» незвичним, відмінним від інших — пересічно-ординарних. Глибоко сприйнятий сучасниками, він успадкований й розвинутий в подальшому й у філософії Сергія Радонезького, і у творчості Рубльова, ідейне підґрунтя яких вміщувало, вочевидь, тематичне та змістовно-образотворче нашарування античного гуманізму на давньослов'янську основу. До останніх належали й галицько-волинські мистецькі прийоми іконопису Петра Ратненського, які вплинули в Росії також на різьблення та архітектуру.

Щодо античного змістовного наповнення¹ давньоруського іконопису, варто зокрема звернути увагу на нову на той час іконографічну композицію «Покрова Богородиці», яка з'явилася у XII ст. у зв'язку зі святом, започаткованим та офіційно затвердженим Андрієм Боголюбським (1110–1174) у Володимиро-Суздальській Русі². Пов'язана з ідеєю чудодійної сили священних шат, дана те-

¹ Як місцевий, галицько-волинський аналог можна навести ікону «Покрови» XII–XIII ст. з Галичини із Національного художнього музею України (Київ).

ма у давньогрецькій міфології належала циклу, присвяченому Афіні, богині-діві та воїтельці, покровительці міста, названого на її честь. Саме Афіні належав священний пеплос — плат-покривало, символ захисту афінян та їх міста, який щорічно під час Панафінейських свят підносили богині неодружені дівчата, юні ткалі чарівного плату [24–26]. За сюжетом «Покрови», діва Марія на знак свого заступництва перед Богом також розстеляє плат мафорій, який захищає людей. За легендою, вперше така подія відбулася у грецькому Влахернському храмі у Царгороді, де під час нічної служби Андрій Юродивий з учнем Єпіфанієм бачили як Богородиця у супроводі святих молилася біля амвону, а потім зняла з голови плат та простерла його над усіма хто знаходився у церкві [27, с. 123].

Спільні з античними міфологічними героями риси мають святі воїни, особливо шановані на Русі та відображені у низці іконописних творів. Зокрема Юрій Змієборець¹ [28], який перемагає дракона у іконографічній композиції «Чудо Георгія про змія», подібний до Геракла, переможця Лернейської гідри, або Персея, який здолав Медузу Горгону, чи Тесея, що заколов Мінотавра, Язона, що убив дракона-охоронця Золотої руни, Кадми, який поборов фіванського дракона. Історія про прекрасну діву, яку спасає від чудовиська Георгій-змієборець, близька оповіді про античного героя Персея, рятівника ефіопської царівни Андромеди. Покинута на березі моря в очікуванні чудовиська-людожера задля спасіння країни, вона отримує визволення від сміливця-воїна Персея.

Риси крилатого античного генія слави притаманні образу християнського святого Михаїла. Перетворений на римського бога елліністичного Сходу та Малої Азії, він спочатку існував у пантеоні богів Ірану як сонячне божество Мітра [29]. У європейському та давньоруському мистецтві цей образ перетворився на небесного воїна-архистратига. У давньоруських іконах святого Михаїла зображували у амуніції римських воєначальників або у драперіях тоги римського патриція. На іконі «Архангел Михаїл з діяннями» кінця XIV ст. із с. Сторона Дрогобицького району він зображений у червоному плащі типу грецької хламиди із застілкою на правому плечі, яка утворює на грудях красиву драпіровку, характерну для античного одягу.

«Античність» присутня й у іконі кінця XII — початку XIII ст. із зображен-

² (До с. 350) Одне із найбільших давньоруських державних формувань у Північно-Східній Русі; у X — середині XII ст. Ростово-Суздальське князівство — уділ Київської Русі, з середини XII ст. — велике князівство, з середини XIV ст. — землі, включені до складу Московського князівства.

¹ Як приклад можна назвати ікону XIV ст. із собору Іоакіма і Анни в с. Станілі Львівської обл. (Львівський національний музей).

ням «святців»-менологій із Музею українського мистецтва у Львові. Пов'язана із щоденним читанням молитов, псалмів та гімнів на честь певного святого, вона відповідає розрахункам церковного календаря, прийнятого 47 р. до н. е. Гаєм Юлієм Цезарем [30]. Автором ікони дослідники вважають майстра-слов'янина, учня грецької школи.

Варто також наголосити, що змістовне наповнення та формування образного ряду давньоруських ікон «класичного» типу також були прямо пов'язані із грецькою культурою. Істотну роль у такому процесі відіграє грецький теолог Діонісій Ареопіт (VII ст.), автор так званих правильників іконного малювання, єрміній, якими ілюстрували дозволений церквою канон. На іконографію середньовічного живопису вплинула теорія символів кольорів і просторових співвідношень Діонісія Ареопіта, у якій визначено обумовленість загальної композиції, колористичне рішення, розміщення деталей. Обов'язкові елементи композиції створювали своєрідну ієрархічну вертикаль, на якій у певній системі знаків знаходили місце усі теми з відповідним ідеографічним інтерпретуванням. Завдяки такій системі утримувалася якість творів і не допускалося їх «зниження». Втрата пріоритету канону у XIII–XIV ст. одразу позначилася на іконописі, коли з'явилися далекі від традиційних норм та вимог «авторські» стилістичні версії та вільне трактування сюжетів. Дотримання норм зберігало також і технології, і фахові культурно-церковні терміни, які у грецькому середовищі застосовували від початку іконописання.

Художній спадок античності відіграв виключно важливе значення у мистецьких процесах Галицько-Волинської Русі: він став основою ідей, які позначилися на архітектурі, скульптурі, живопису як у змісті, так і в технічних особливостях, в художніх уявленнях тощо. Античність несла у собі багатовіковий мистецький досвід, додавала суворому, символічно-умовному християнському вченню елементи чуттєво-оптимістичного, гуманістичного світобачення. Давньогрецький спадок, з притаманною йому рано усвідомленою рівновагою високого, прекрасного, домірного, сприяв виробленню цих властивих мистецтву категорій та визначав головні критерії сприйняття мистецьких творів. У галицько-волинських землях ці тенденції, співзвучні місцевим традиціям, сприяли розвитку й акумулюванню творчих ідей, важливих для поступальної ходи регіональної культури.

1. Тихомиров М. Н. Русская культура X–XVIII веков. — М., 1968. — С. 448; Античность и Византия / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. — М., 1975. — С. 416.
2. Лихачёва В. Д. Искусство Византии IV–XV веков. — Л., 1986. — С. 255.
3. Уколова В. И. Античное наследие в культуре раннего средневековья (конец V — середина VII века). — М., 1989. — С. 320.
4. Медведев И. П. Византийский гуманизм XIV–XV вв. — СПб., 1997. — С. 342.

5. Аверинцев С. С. Образ античности. — СПб., 2004. — С. 480.
6. Фролов Э. Д. Русская наука об античности. Историограф. очерки. — СПб., 1999. — С. 544.
7. Описание Никитой Хониатом. Див.: *Каждан А. П.* Никития Хониат и его время // Изд. подгот. Я. Н. Любарский, Н. А. Белозерова, Е. Н. Гордеева. — СПб., 2005. — С. 546.
8. Войтович Л. Галицьке князівство на Нижньому Дунаї // Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України: Матеріали Міжнар. наук. конф. — Галич, 2008. — С. 3–19.
9. Давньогрецька назва Чорного моря — «гостинне».
10. Греки і Києво-Печерська лавра. Слід у віках. Каталог виставки / Вступ. ст. Є. П. Кабанець. — К., 1999. — С. 31.
11. Шуази Ог. Строительное искусство древних римлян / Пер. с фр. — М., 1938. — С. 168.
12. Мёссель Э. Пропорции в античности и в средние века / Пер. с нем. — М., 1936. — С. 258.
13. Логвин Г. Н., Тимошук Б. А. Белокаменный храм XII века в Василеве // Памятники культуры СССР: Исследования и реставрация. — М., 1961. — Вып. 3. — С. 37–50.
14. Відомі також проста (1,52 м), навкісна (2,16 м) й велика (2,48 м) сажень. Див.: *Мозитич І. Р.* Дослідження церкви св. Пантелеймона у літописному Галичі // Галич і Галицька земля. — К.; Галич, 1998. — С. 86–90.
15. Рожко М. Ф. Міста, дерев'яне будівництво, наскальні та оборонні споруди Карпат IX–XIV ст. // Етногенез та етнічна історія населення українських Карпат. — Львів, 1999. — Т. 1: Археологія та антропологія. — С. 361–461.
16. Культура, побут і релігія у I–III ст. // *Давня історія України: У 3 т. / За ред. П. П. Толочка та ін.* — К., 1998. — С. 424–452.
17. Жук Р. Ритмічні особливості української церковної архітектури // *Пам'ятки України.* — 1991. — № 4. — С. 38–45.
18. Дмитриева Н. А. Краткая история искусства. Очерки. — М., 1968. — С. 345.
19. Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего средневековья. — СПб., 2000. — С. 384, іл.
20. Віднайдена у 2000 р. Див.: Чудотворна ікона Холмської Богородиці: Повернення з небуття. — Луцьк, 2003. — С. 36, іл.
21. Свенцицька В. І., Сидор О. Ф. Українське малярство XIV–XVII ст. — Львів, 1990.
22. Овсійчук В. А. Митрополіча і художня діяльність Петра Ратенського // *Осягнення історії. Збірник праць на пошану проф. М. П. Ковальського / За ред. А. Винара, І. Пасічника.* — Остріг; Нью-Йорк, 1999. — С. 389–396.
23. Milyaeva L. The Ukrainian Icon XI–XVIIIth centuries: From Byzantine Sources to the Baroque. — Bournemouth, 1996. — P. 239. В Україні відомо до двадцяти чудотворних ікон такого типу.
24. Жебелев С. А. Афина и Афины // *Записки Восточного отделения Русского археол. общества.* — 1925. — Т. XXVI. — С. 255–280.
25. Жебелев С. А. Парфенон в «Парфеноне» (К истории культа Афины Девы) // *Вестник древней истории.* — 1939. — № 2. — С. 47–56.
26. Немировский А. И. Мифы Древней Эллады. — М., 1992. — С. 312.
27. Косцова А. С. Сюжеты древнерусских икон. — СПб., 1992. — С. 223.

28. Михайлова Р. Д. Образ святого Георгія в художній культурі Галицько-Волинської Русі // Українська культура: Минувле. Сучасне. Шляхи розвитку: Зб. наук. праць. — Рівне, 2001. — Вип. VI. — С. 10–16.

29. Лелеков А. А. Искусство Древней Руси и Восток. — М., 1978. — С. 157.

30. Климишин И. А. Календарь и хронология. — 2-е изд., переработ и доп. — М., 1985. — С. 320.

Анотація. У статті вивчається важлива роль античного спадку та особливості впливу греко-візантійських традицій на політико-правове, ідеологічне, мистецьке життя, будівництво культових споруд і розвиток культури Галицько-Волинської Русі.

Ключові слова: античність, Візантія, культура, Галицько-Волинська Русь, традиція.

Аннотация. В статье исследуется роль античного наследия и особенности влияния греко-византийских традиций на политико-правовую, идеологическую, художественную жизнь, строительство культовых сооружений и развитие культуры Галицко-Волынской Руси.

Ключевые слова: античность, Византия, культура, Галицко-Волынская Русь, традиция.

Summary. The article examines the role of the ancient heritage and especially the influence of Greco-Byzantine tradition in the political, legal, ideological, artistic life, the construction of religious buildings and the development of culture of Galicia-Volyn Rus.

Keywords: antiquity, Byzantium, Culture of Galicia-Volyn Rus tradition.

Наталія МУСІЄНКО

КИЇВСЬКЕ МІСЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЯК АРТ-ПРОСТІР

Нет на свете города красивее, чем Киев.

Михаил БУЛГАКОВ

Місто є живим організмом: воно народжується, розвивається, зростає, а потім, як і все живе, хилиться до свого кінця. Проте, існують у світі вічні міста. Їх руйнують жорстокі соціальні та природні катаклізми, а вони постають з попелу і руїн, відроджуються, немов Фенікс, знову наповнюються життям, вражають величчю і красою.

Серед таких міст, поруч з Єрусалимом та Римом, можна назвати Київ.

Оноре де Бальзак називає Київ Північним Римом, а Теодор Драйзер порівнює Київ з Парижем. Мирон Петровський, один з найкращих знавців творчості М. Булгакова, у програмній книзі «Город и мастер» пише: «Родной город, заученный с детских лет наизусть, как “Отче наш”, Булгаков снабдил приметами Иерусалима, но каким образом он нарисовал Иерусалим, который никогда не видел <...> древний Иерусалим Булгаков писал с киевской природы, сравнимой с пейзажем на панораме Голгофа» [7, с. 348]. Далі М. Петровський стверджує: «Представление о сходстве двух городов Булгаков воспринял в качестве киевлянина из самой атмосферы городской культуры и разделял его со всеми киевлянами» [7, с. 349].

Відомий культуролог Петр Вайль для назви своєї книги скористався виразом *genius loci* — геній місця. Він акцентує зв'язок матеріального середовища, його вплив на інтелектуальне і духовне життя суспільства.

Назвати Київ вічним містом — не перебільшення. На різних етапах історії Київ ставав прихистком для тих, хто знаходив за його мурами порятунк від нападів кочових племен. Київ був утіленням космічного порядку, який протистояв непередбачуваному Хаосу. Не раз спалений і зруйнований, він знову і знову повставав на дніпровських схилах, чаруючи не лише струнками силуетами своїх храмів, але, як писав філософ Георгій Федотов, «первозданной красотой Божьего мира, которая открывается здесь превыше всех памятников человеческих» [9, с. 63]. Г. Федотов убачав у Києві гармонійне поєднання начал

Сходу та Заходу, що робить його спадкоємцем еллінської культури. Київ гармонічно об'єднав у собі красу природного ландшафту і красу зодчества.

Суворе ХХ ст. нанесло чимало ран місту. Були підірвані київські святині: Михайлівський златоверхий монастир, Успенський собор, Десятинна церква, злетів у повітря Хрещатик. Лише диво врятувало Софію Київську. Місто важко загоювало рани. Письменник Ілля Еренбург писав: «Светлый пышный Киев издавна манил дикарей. Его много раз разоряли. Его жгли. Он воскресал. Давно забыты имена его случайных поработителей, но бессмертно имя Киева» [10].

Режисер Сергій Параджанов, розповідаючи про задум фільму «Київські фрески», розкрив мрію розкрити урбаністичну тему і зробити фільм про Київ: «Киев уже не раз бывал на экране — исторический, пейзажный, архитектурный, индустриальный, разрушенный войной. Но почти никто не всматривался в душу Киева, не замечал его человечности. Есть Киев новый и древний. И это один и тот же город. Город, который с каждым поколением обретает новую красоту, не теряя при этом старой. Биография Киева немыслима без его детства. И поэтому так хочется сделать фильм о времени, — о великом зодчем, который постоянно реконструирует, восстанавливает, разрушает, достраивает» [6, с. 47–48]. Так, час є великим зодчим. У цьому важко не погодитися з кіномитцем. Але страшно, коли місію посланців часу присвоюють бездушні невігласи, яких турбує лише власна вигода. Охоплені безумними руйнівними ідеями, вони інфікують і своє оточення. Навіть видатним художникам, поетам, кінематографістам, часом здається, що варто все зруйнувати «до основанья». А на місті руїн виростають монстри: спочатку один такий навпроти Оперного театру на вул. Володимирській, 51–53, а потім ще один недолугий велетень «Леонардо» — на вул. Богдана Хмельницького, 17/52 — візуально знищив улюблену киянами будівлю їхнього театру.

Дійсно, місто має розвиватися і його обличчя змінюватиметься. Головне питання: як? Американський науковець Блер Рубл глибоко досліджує ці процеси на прикладі трьох міст: Чикаго, Осаки та Москви, і переконливо демонструє, що прагматизм і плюралізм є рушіями у розвитку великого міста [8]. Проте, міське середовище є не тільки утилітарним та функціональним, але й артистичним простором, який формує городян, їхню самоідентифікацію, спосіб життя. Сьогодні міста намагаються використовувати свій артистичний творчий потенціал для привабливання туристів і бізнесу.

Ще наприкінці ХІХ ст. віденський архітектор Камілло Зітте у праці «Містобудування на художніх засадах: Посібник для вирішення сучасних питань архітектури та монументальної пластики з особливою увагою до Відня» [12] вказує на великі досягнення міст у розвитку транспорту, санітарії, тощо, проте зауважує ігнорування естетичного фактору. Автор констатує ненормальність

такої ситуації і робить спробу проаналізувати старі міста з їхніми площами та ансамблями. Він сподівається, що встановивши причини їхнього сильного духовного впливу, можна буде досягти аналогічного в сучасності. Тому художньому аспекту містобудування має приділятися така сама увага, як технічному. Так було у Середні віки, і за епохи Відродження. У роки, коли економічні проблеми міста відсунули естетику на задній план, К. Зітте нагадав, що архітектура і містобудування входять до числа мистецтв. Зітте вважав, що містопланувальники зможуть скористатися описаними ним взірцями. Соціальний фактор він залишив поза своєю увагою, проте очевидно, що артистичний простір міста формується і змінюється в соціальному контексті.

Що ми маємо на увазі, кажучи про київське міське середовище як артистичний простір? Безперечно, основну роль грає архітектурна складова. Також невід'ємною частину артистичного простору сьогодні є *public art*, його домінанта — соціальна скульптура, різні види *street art*, тощо. Аналізуючи київське міське середовище як артпростір, нам здається важливим виділити такі його складові:

- архітектурна складова в її історичному та сучасному проявах,
- *public art*, який поступово наповнює Київ.

Архітектура як основа київського артпростору

Один киянин, який народився у комунальці у центрі Києва, придбав квартиру у спальному масиві. Син його вже ріс у новобудовах. Проте батько, майже кожних вихідних водив сина на екскурсії київським центром. І не тільки показати красу вічних храмів, а й познайомити з київськими садибами та двориками, будинками та сквериками, — тією міською забудовою, яка сформувала його самого.

На зламі ХІХ–ХХ ст. Київ охопила справжня будівельна лихоманка. На місті садіб поставали шести–семиповерхові прибуткові будинки, які на той час здавались грандіозними. Звичайно, продовжували зводити розкішні садиби, і розбивати нові сади і парки, промислові та громадські будинки, але саме прибуткові будинки стали основою тогочасного будівельного буму [3]. Утім жодна нова будівля, включаючи відомий дім Морозова (вул. Володимирській, 61/11), не тиснула, не поглинала архітектурного ансамблю Імператорського університету св. Володимира. Характерним для тодішньої забудови була співмірність будівель, які повставали в центрі міста. Кожний з будинків мав власне обличчя, був не схожим на інші, та разом вони створювали ансамбль. Архітектори, якими і нині пишається Київ, використовували нові матеріали цемент і бетон, що відкривають широкі можливості. Зводяться будівлі у стилі необароко,



Лаврський краєвид: візитівка Києва зникає

неокласицизму, неоренесансу, неоампіру, неоготики. На їхніх фасадах з'являються міфологічні персонажі, а балкони та решітки оформлюються вишуканою ковкою. Часто будинки прикрашаються гербами та іменами власників. Київ наповнюється артистичним і романтичним духом, залишки і енергетика якого, попри великі втрати, досі привертають увагу.

У середині ХХ ст., у важкі повоєнні часи, основною метою будівничих було надати людям житло, проте нікому не спало на думку забудувати п'ятиповерхівками Хрещатик. Безумовно, що побудова «спальних масивів» вирішила чимало біжучих соціальних проблем. Однак нині вже абсолютно очевидно, що їхня естетична спрощеність не така вже безневинна річ. Спрощена геометрія спальних кварталів та одноманітність будинків може стати фатальною для нормального розвитку людини, загальмувати розвиток естетичних почуттів. Світова практика наводить численні приклади, як запобігти перетворенню будинків у безликих близнюків. А чи є у Києві новітні споруди, куди б стікалися туристи, щоб подивитися саме їхнє архітектурне рішення, як до Національного музею мистецтва ХХІ ст. (МАХХІ) у Римі, що створила архітектор Заха Хадід? Нам складно навести такі приклади в Києві. Список київських новітніх споруд, проти яких протестують городяни, є значним, натомість, таких, чия поява викликає гордість за місто, — бракує. Хоча саме від архітектури люди очікують найбільших вражень: по них вони їздять світами. За ними вони приїжджають до Києва. Поки що. Хотілося б, аби нові архітектурні форми міста були артистичними і виразними, проте не подавляли старої традиційної забудови, а ставали органічною частиною артистичного простору міста. Це ви-

магає митецького таланту і такту: вміти професійно вписати свій інноваційний проект у старе місто.

В епоху постмодернізму у містобудуванні набрав популярності контекстуалізм і метод включення, що був запропонований Робертом Вентурі. Архітектор, який його застосовує, намагається об'єднати минуле і сучасне, історію і новації. Майбутнє він розглядає у контексті минулого. Метафізикою контекстуалізму є ідеалізація буденного минулого. Архітектура витримується у масштабі тієї забудови, що існує і стає екраном, в якій виразно віддзеркалюється традиційні споруди. Це один з підходів, що міг би бути цікавим для втілення у Києві.

Наразі класична фоновіа забудова центру Києва проростає аномаліями, або акцентами, як їх називають самі автори. Висотні будівлі офісів (бізнес-центр «Парус», вул. Мечникова, 2-А) здіймаються над чотирьохповерховою забудовою, а елітні житлові будівлі («Фреско-Софія», вул. Олесь Гончара, 17–23) намагаються втиснути в старі київські квартали. Очевидною є прикра тенденцію зводити будівлі, які тиснуть своєю масою на навколишню забудову, руйнують її як візуально, так і фактично. Більш того, не лише старі київські садиби чи прибуткові будинки потерпають від такого тиску. Страждають Софія Київська і Києво-Печерська лавра. А вони і є тими справжніми історичними, архітектурними, духовними акцентами, навколо яких віками будувався і концентрувався Київ.

Для мозаїчних фресок Софії у першу чергу небезпеку складає вібрація від важкої будівельної техніки у безпосередній близькості від собору, а також великий струм транспорту (адже саме тому з Софійської площі були прибрані зупинки туристичних автобусів і комунального транспорту). Крім вібрації, на стан фресок і мозаїки впливає підвищена загазованість, рівень концентрації вихлопних газів на території Софійського собору і в самій його будівлі вже підвищує припустимий у 1,5–8 разів, що викликає ефект Ребіндера: зміну механічних властивостей твердих тіл внаслідок фізико-хімічних процесів. У зв'язку з цим на Софійській площі небажано проводити концерти з використанням звукопідсилювальної апаратури. 2005 року мозаїка відшарувалася на 5–6 см, а у декотрих місцях — до 9 см. Тільки зусиллями провідних спеціалістів-реставраторів вдалося запобігти осипанню мозаїчного панно. Саме заради збереження храму у ньому не проводяться великі богослужіння: копит свічок і голосні церковні співи несуть додаткову загрозу фрескам. Проте головною загрозою Софії сьогодні є масштабне будівництво у його буферній (охоронній) зоні. За останні роки на території Заповідника пройшло значне підвищення рівня ґрунтових вод (більш ніж на 2 м), і сьогодні цей рівень катастрофічно наближується до критичної межі — за підвищення на 1,5–3,5 м вже найближчо-

го часу може початися намокання ґрунтів, що неминуче призведе до деформації, а можливо, і руйнування фундаментів Софійського собору та інших пам'яток Заповідника.

На 35-й сесії ЮНЕСКО в Парижі (червень 2011 р.) громадськість Києва представила відеофільм про катастрофічне положення Софії Київської та Печерської Лаври, які вже двадцять років внесені до Списку всесвітньої спадщини. Коротке відео промовисто демонструє, як зникає за новобудовами Софія, якою загрозою є будівництво в її буферній зоні, а також біля Лаври. Справжні акценти міста безповоротно змінюються або зникають за багатоповерхівками, а отже, пропадають орієнтири для городян, перш за орієнтири духовні та естетичні.

Варто уточнити, що вид з Дніпра на Лаврську дзвіницю вперше змінила 102-метровая статуя Родина-Мати, яка була встановлена 1981 року. Замість запланованої чаші з Вічним вогнем вона тримає у руках меч. Існує чимало київських легенд про цей монумент. Згідно з однією із них, першому секретарю ЦК КПУ В. Щербіцькому подзвонив Київський митрополит і сказав, що йому було видіння: у жодному разі не можна піднімати меча, який є символом війни, вище з хрест Лаврської дзвіниці, оскільки тоді розпочнеться довга і виснажлива війна. Меч вкоротили на 12 м. Хоча деякі архітектори стверджують, що цим вкороченням меча досягнуто рівноваги з будівлею Лаври, проте якщо дивитися на Лавру з Дніпра в районі Оскорків, статуя все одно перекидає давню святиню.

Сьогодні головну візитівку Києва — краєвид на Лаврську дзвіницю — візуально знищує будинок на Кловському узвозі, 7-А. Іван Куровський, власник компанії «Житло-Буд», який збудував висотку, і народний депутат, на пресконференції сказав, що з морально-етичної точки зору будівля йому не дуже подобається. І мабуть, через те домігся дозволу на підвищення будови ще на шість поверхів. Коментарі у такому випадку є зайвими. Через масові забудови гігантськими будівлями весь Дніпровський схил втрачає гармонійний вигляд. «Київ, Лавра, Дніпровські кручі. Місто, якого немає» — так назвав фотоальбом у Facebook активіст громадської ініціативи «Збережи старий Київ» Тимур Ібраїмов.

Чи впливають такі процеси на формування та розвиток київського міського середовища як на артпростір? Ми маємо на увазі не тільки всесвітньо значимі пам'ятки, що знаходяться під охороною ЮНЕСКО, але й також київську міську забудову кінця XIX — початку та середини XX ст., яка створює неповторний київський шарм. Саме ці будівлі підлягають сьогодні агресивній атаці з метою знищення. Список зруйнованих пам'яток весь час поповнюється. Під новий 2011 рік по вул. Сагайдачного, 1, була знесена так звана садиба архітектора М. Казанського; влітку 2011 р. згорів 105-річний будинок по вул. Алли Тарасової, 4, біля готелю «Hyatt»; навесні 2011 р. сторічну садибу у стилі модерн

по вул. Мельникова, 51 зруйнували для будівництва Посольства Казахстану, хоча за твердженнями головного архітектора міста Києва Сергія Целовальника, садибу планувалося вмонтувати в нову споруду. Сумною київською традицією стала руйнація старовинної забудови на свята, особливо під Новий рік, коли йде черета довгих вихідних і відпусток, а отже, ще важче докричатися до чиновників і правоохоронних органів за допомогою. А потім: немає архітектурної пам'ятки — немає проблеми для забудовника. Ніхто відновлювати її вже не буде. А місто втрачає своє обличчя, Тому невід'ємною частиною розвитку київського міського артпростору є охорона його культурно-історичних пам'яток.

Що таке вандалізм? Так увічнило себе в історії германське плем'я вандалів, яке 476 р. пограбувало і розорило Рим. Цікаво, що термін виник під час Великої французької революції саме стосовно руйнування пам'яток мистецтва. Питання вандалізму, тобто злочинств проти культурних цінностей, сьогодні хвилює психологів, культурологів, соціологів. Дійсно, чому? Інколи вандали шукають ідеологічних виправдувань своїм діям. Так було у 1930–1960-х, коли нищилися храми: боролися з «опіумом для народу», коли залили бетоном «Стіну пам'яті» на Байковому цвинтарі — творіння київських скульпторів В. Мельниченка і А. Рибачук, над яким вони працювали багато років. Вердикт: не відповідає принципам соціалістичного реалізму. В цьому ряді і «бульдозерна виставка» в Москві у вересні 1974 р., заборонені спектаклі, покладені на полицю фільми. Дійсно, були часи, коли вандалами керували політичні химери, але що відбувається нині?

Ми стаємо свідками естетичної глухоти зодчих, хоча саме творіннями архітекторів минулого написана книга культури, що залишилась у віках. Чому ж сьогодні багато з них нівечить і псує те, що залишилось нам всім у спадок. Чому обов'язково треба будувати житловий будинок на вул. Олесь Гончара, 17–23, який експерти ЮНЕСКО охарактеризували як «претензійну будівлю, з псевдоісторичними елементами, що абсолютно не вписуються до історичного архітектурного контексту». Через нього піднімаються ґрунтові води в Софії, а забудовники намагається довести, яким безпечним для тисячолітнього храму є їхній проект. Або будівництво над станцією Метро «Театральна» по вул. Богдана Хмельницького, 7, де бетонну коробку затиснули в історичну забудову між Національним академічним театром російської драми і будівлями колишньої Колегії Павла Галагана.

Ці та інші будівництва, що нівечать обличчя Києва, мають просте, навіть банальне пояснення: бажання отримати матеріальний зиск. Настійливе бажання. Воно затьмарює очі архітекторів, примушує чиновників ставити свої підписи на незаконних погодженнях, штовхає депутатів на піар-кампанії вандалізму.

Так, один з них, відомий бійками в парламенті, цинічно стверджує, що варварська забудова історичного центру міста допоможе вирішити киянам «квартирне питання». Лише уявімо, що хтось у Парижі надумав вирішувати квартирні питання, ущільнивши забудову Елісейських полів чи збудувавши хмарочос на Монмартрі, що закриває собою базиліку Сакре-Кер. Є в історичній частині Парижу одна висотна будівля — Монпарнаська вежа. І є плани про її ліквідацію, аби не псувала ансамбль старих кварталів. Варто підкреслити, що саме після її зведення було заборонено будівництво хмарочосів в історичній частині французької столиці. Іронічно стверджуються, що найкращий вигляд Парижа відкривається саме з неї — бо тоді її не видно (парафраз відомого висловлення Гі де Мопассана щодо Ейфелевої вежі). А для архітектурних експериментів існує Дефанс: ще Шарль де Голь обрав віддалений від центру район міста для того, щоб розвантажити старий Париж і створити модерний діловий квартал. Тут змогли реалізуватися сміливі архітектурні проекти, які втім продовжили концептуальні ідеї зодчих Лувра: Гігантська арка (Grande Arche) в Дефанс створює одну вісь з Триумфальною аркою на площі Етуаль-Шарль-де-Голь та аркою Каррузель перед Лувром (королівський шлях з Лувра до Версаля).

Де ж наш київський Дефанс? Коли зреалізуються проекти з перенесенням ділового вантажу на Теличку замість промислової зони, або на Лівий берег Києва? Коли і як буде зупинено безумство вандалів у нашому місті?

А поки що приречені на загибель будинки в центрі Києва: вул. Пушкінська, 35–37, вул. Богдана Хмельницького, 10–14, вул. Велика Житомирська, 32 тощо. Громадськість нарахувала більш ніж 110 будинків, у більшості своєї колишні прибуткові будинки, що знаходяться у стадії руйнації. Деякі з них більш століття слугували городянам. На них висять дошки: «охороняється законом». Та вже багато років вони стоять пустками і свідомо доводяться до аварійного стану, аби потім бути знесеними і заміненіми на бетонні коробки. А сумним еталоном такої бездарної коробки став будинок КИЇВПРОЕКТу (вул. Богдана Хмельницького, 16–22), наочно підкреслюючи ці тенденції у проектуванні міста.

Ірина Карманова, znana київська журналістка, яка послідовно досліджує ці болючі для міста питання, зокрема привертає увагу до елегантного, проте повністю занедбаного будинку по вул. Велика Житомирська, 32, що побудований у 1910–1911 рр. у стилі модерн архітектором І. Ледоховським [2]. Це односекційна будова. Композиція головного фасаду асиметрична і облицьована штучним гранітом. Зберігся виразний ліпний декор (листя каштану зі зміями, що переплітаються) і романтичний вигляд. За радянських часів кияни дали будинку назву «Наречена старого генерала», оскільки він був пофарбований у ніжно-рожевий колір. Раніше приміщення квартир прикрашали сюжетні фризи на тему античної міфології та ліпнина. Перебудови і надбудови у сере-

дині та наприкінці ХХ ст. завдали будинку багато шкоди, були втрачені деякі елементи, зокрема композиція на теми античної міфології, а також ажурні ковані ворота, Зараз будинок знято з експлуатації, і він швидко руйнується. Він є пам'яткою місцевого значення, хоча достойний мати статус національної пам'ятки. Знаходиться в буферній зоні Софії, а також на території Державного історико-архітектурного заповідника «Стародавній Київ». Існують відомості, що будівля знаходиться на балансі ГУ МВС України у Києві, проте грошей на її реставрацію й утримання немає. Хоча саме така архітектурна перлина могла би приваблювати киян та гостей міста, а не викликати лише сум і розпач у городян. Цікавою є ініціатива ГС Свідомо зробити фотовиставку таких будівель.

В самому центрі Києва по вул. Пушкінській, 35-37, знаходиться садиба Ф. Міхельсона та його прибуткові будинки, що були збудовані архітектором В. Сичуговим у 1884–1896 рр., на замовлення цього депутата Міської думи і відомого підприємця. Сьогодні ці похмурі, колись розкішні кам'яниці в стилі модерн та флігель з елегантно прикрашеним фасадом, умисно доводяться до стану руйнації сучасними власниками. Як тільки грандіозні плани освоєння цього ласого куточка історичного центру не плекають у владних коридорах, та поки жоден не орієнтований на збереження, реставрацію та наповнення новим життям вказаних будівель.

Будинки тієї ж епохи, що стоїть по вул. Богдана Хмельницького, 12–14 знавав колись кращих часів. Зараз він теж цілеспрямовано руйнується. Мешканці давно відселені. На даху та балконах ростуть дерева, вибиті вікна. Художників, які облаштували тут сквот, було виселено силою. У 1960–2007 рр. на першому поверсі будинку розміщався київський культовий магазин «Українські ласощі». Численні магазини, які потім займали його місце, ніколи довго не затримувалися, — сьогодні на фасаді першого поверху знову висить табличка «оренда», а інші поверхи цієї кам'яниці можуть слугувати майданчиком для фільмів жаків. Хоча поруч з цим будинком знаходяться Шевченківська державна райадміністрація та КИЇВПРОЕКТ, це жодним чином не уповільнює його руйнування: чиновники і містопланувальники його просто ігнорують. Київське історичне середмістя є невеликим, а його послідовна руйнація — очевидною для городян.

Хочеться навести один з епізодів руйнації старих будівель, який набув особливо символічного характеру. Під час будівництва безумовно потрібної розв'язки на Московській площі, батькам міста забракло вміння і бажання зберегти старовинний мініатюрний будинок пошти 1904 року. Сьогодні, коли конструкторські можливості та новітні матеріали могли б дозволити вмонтувати маленьку перлинку старого міста в новітню естакаду, вони прийшли до найпростішого та найдешевшого рішення. Далекі не креативного чи артистичного:

знести стару будівлю. А коли прийшов час її руйнувати, то за кермо екскаватора сів сам тодішній мер Л. Черновецький, і перед камерами з насолодою наносив удари по старій будівлі. Це були символічні удари.

І на протигагу цьому інше враження: в одному з сучасних готелів Монреалю в холі стоїть маленький будинок XVIII ст. із дбайливо збереженою архітектурою. Сьогодні він слугує музеєм і сувенірною крамницею. У діловому центрі Монреалю височать характерні для Північної Америки хмарочоси, але ніхто не зводить їх у Старому порту, кварталі, де збереглися кам'яниці XVI ст.

Розвиток київського міського середовища як артпростору потребує органічного поєднання інноваційних артініціатив і проектів зі збереженням історико-культурних пам'яток, а також київського ландшафту. Втрата другої складової загрожує Києву взагалі втратою унікального обличчя. Повернемося до думки Г. Федотова про красу київських пейзажів, про багатство природи нашого міста: «Изумительная особенность киевского городского пейзажа — это вторжение в него природы, почти нетронутой человеком <...> Сколько народу ходило по этим холмам, сколько культур осаживалось здесь!» — пише філософ [9, с. 61–62]. Ще ніколи не зазнавала вона такого варварського нищення: від маленького скверу з бузком над станцією метро «Театральна» до неповторного пейзажу дніпровських схилів з його парками та золотими банями церков. Будівництво на схилах Дніпра триває попри порушення Європейської ландшафтної конвенції, що була ратифікована Україною 2005 року. Зводяться висотка прямо над Аскольдовою могилою по вул. Івана Мазепи, 11, а також друга черга скандальної будівлі на вул. Михайла Грушевського, 9-А. У липні 2011 р. київські схили були включені до об'єднаної буферної зони Софії та Лаври, та чи врятує це їх?

Із середини нульових років XXI ст. захист київського міського середовища став поштовхом для створення низки громадських рухів та ініціатив. Хочемо окремо підкреслити, що громадські акції часто супроводжуються театралізованими діями: і в такий спосіб артпростір міста наповнюється новітньою енергетикою і створює своє нове обличчя міста.

2011 року — 3 квітня, 11 червня, 25 жовтня і 10 грудня — відбулися чотири марші захисників Києва, які ініціювала ГІ «Збережи старий Київ». Марші пройшли як артистичний перформанс, і зробили акцент на збереженні культурно-історичного середовища. Маршрут першого маршу був таким: Замок Барона (вул. Ярославів Вал, 1) — незаконне будівництво біля метро Театральна (вул. Богдана Хмельницького, 7) — КМДА (вул. Хрещатик, 36) — місце незаконної забудови біля готелю «Дніпро» (Європейська площа) — Український дім, де відбувся концерт гуртів на підтримку збереження Києва. Маршрут другого маршу був таким: Замок Барона (вул. Ярославів Вал, 1) незаконне будів-



Репортаж з маршів захисників Києва

ництво на вул. Олеса Гончара, 17–23 — Пейзажна алея — Андріївський узвіз — Контрактова площа. Третій і четвертий марш теж робили акценти на збереженні старого Києва та його зелених зон. Учасники маршів виступали проти прийняття нового Генерального плану Києва, оскільки не зроблено аудит виконання чинного Генплану — а отже, нема підстав, що новий буде краще, а влада приховує реальні причини, чого у місті відбувається забудовницьке свавілля.

Хоча захисники Києва оголосили низку різних вимог, зокрема екологічних, доміантою звучало збереження культурно-історичного середовища міста. На марші 3-го квітня величезні ляльки, які зображали забудовників, намагалися розігнати учасників, а також посадити у величезну клітку саму Софію, точніше, її макет, який тримає Ярослав Мудрий біля Золотих воріт. Стало вже традицією розпочинати марші біля Замку Барона (вул. Ярославів Вал, 1). Цей овіяний численними легендами, будинок завжди був улюбленцем киян. Він був збудований у 1896–1898 рр. у стилі неоготики, автором його проекту був архітектор М. Добачевський. На початку XX ст. на першому поверсі знаходився кінотеатр, потім кондитерська. Після націоналізації шикарні квартири були перероблені в комуналки, а наприкінці XX ст. мешканців виселили. З того часу будинок стоїть пустою. Коли у січні 2011 р. містом прокотилася чутка, що його

збираються зносити, заклик на його захист був поширеним через соціальні мережі, і акція, що теж пройшла як театралізоване дійство, зібрала багато небайдужих киян.

Цікавим прикладом залучення ідей street art до збереження Києва став фотопроект громадянської служби «Свідомо» та ГІ «Кияни проти руйнації Києва». Протягом тижня, з 23 по 30 березня 2011 р., з 13:00 до 14:00, біля колишнього Театрального скверу по вул. Богдана Хмельницького, 7 активісти фотографували перехожих, які підтримували ідею поновлення скверу. Фотографії робилися на фоні скандального будівництва, що його зруйнувало. Учасники тримали в руці аркуш, де було написано: «тут має бути сквер». Потім усі фотографії були об'єднані в один банер, що став вже сам по собі артефактом і демонструвався в різних місцях: перед мерією, в Будинку архітектора, на різних театралізованих акціях, тощо. Яскравим став фінал цієї street art фотосесії: молоді люди проникли на будівництво і спреєм розмалювали його стіни квітами, написавши: «тут має бути сквер». Подія була широко розповсюджена київськими медіа. Нам видається цікавим і важливим, що сьогодні street art використовується для захисту київського міського середовища. Це далеко не єдиний фотопроект «Свідомо». Для привернення уваги киян до руйнації старого міста разом з фотографом Сергієм Усом на мапі Києва були обрані найбільш болючі «точки» — будівлі та будиночки що руйнуються просто на очах. Була підготовлена фотовиставка, яку розгорнули на Хрещатику просто неба. Цікаве в цьому проекті є в прочитання сумної долі будинку по вул. Великій Житомирській, 32, про який згадувалося вище. Фотозйомка дівчини, яка нібито вийшла на балкон будинку після званої вечери сто років тому, а опинилась 2011 р., назад не може повернутися: двері замкнуті. Для авторів — це душа цього будинку, що замкнена на маленькому балконі. Ще однією точкою для фотовиставки став Ярославів Вал, 15-Б. Добре відомий киянам як дім всесвітньо відомого авіаконструктора Ігоря Сікорського. Теж у занедбаному стані — замість меморіальної згадки про великого киянина, його садиба перетворюється на руїну.

У Європі дбайливо зберігаються міста, їхні вулиці та площі читаються, як роман, у нашому, київському романі весь час вириваються сторінки, а боротьба за збереження Києва обертається часто на гостросюжетний трилер, де артистичному компоненту складно протистояти тотальній корупції, невігластву та силі.

Як свідчить історія і приклади великих міст, митці можуть виступати і як руйнівна сила. «Громадська коаліція по захисту Москви» протистоїть не тільки класичним чиновникам-корупціонерам, але й відомим митцям. Гаряча боротьба йде за збереження району Патріарших ставків. Там режисер і бізнесмен Нікіта Михалков бере в оренду два старовинних будинки із зобов'язанням їх реставрувати, упорядкувати й озеленити прилеглу територію. Через кілька



Тут має бути сквер

років виявляється, що будинки в аварійному стані і підлягають негайному знесенню, що і виконується. На звільненому місті Михалков починає зводити багатоповерховий готель з підземним паркінгом. Цікаво, що гроші на будівництво він позичає під заставу тих самих старовинних будинків. Проте вони знесені — отже, під заставу пішло чисте повітря. На іншому боці барикади — відома російська актриса Тетяна Догілева, координатор «Громадської коаліції захисту Москви», активісти якої виступають проти будівництва готелю і чітко пояснюють свою позицію. Порухені норми будівництва: за нормами котлован має бути не глибше трьох метрів, а забудовник іде на дванадцять метрів, що приводить до порушення водного балансу та підтоплення сусідніх будинків. Будинки тріщать і приводять до стану аварійності, а це означає подальше знесення. При чому, коли зноситься аварійний будинок, то забудовник не має жодного зобов'язання перед мешканцями. До того ж, порушена необхідна пропорція міри — висоти майбутнього готелю і ширини вулиці. Коли слухаєш захисників Москви, то здається, що ми живемо в одному місті: ті ж хитрощі чиновників, фальшування громадських слухань, неможливість отримати документи, виклики активістів до суду. Так само, як і в Києві, руйнуються старовинні будинки — під протести мешканців з воєнізованою охороною. У серпні 2011 р. впав ще один — будинок № 25 по Великому Козихинському провулку. Мешканці

намагалися не допустити злому 150-річної будівлі, проте їх, а також журналістів, що це висвітлювали, воєнізована охорона побила, а відеотехніку розбила. Міліція була бездіяльною.

Урбаністичний пейзаж міста весь час змінюється — іноді завдяки мудрим правителям і натхненним зодчим, а іноді внаслідок варварських атак на місто. Особливою чутливістю у зображенні урбаністичного пейзажу був наділений Микола Гоголь, — підкреслює відомий український кінознавець Оксана Мусянко, яка досліджує інтертекстуальність творів письменника, порівнюючи його тексти з кінематографічними. Письменник наче проникає в живу душу міста, хай це столиця або повітове містечко [5]. Гоголя турбував вигляд сучасних йому міст. У статті «Про архітектуру нинішнього часу» письменник каже: «Мне всегда становится грустно, когда я гляжу на новые здания, непрерывно строящиеся, на которые брошены миллионы и из которых редкие останавливают изумленный глаз величеством рисунка, или своевольно дерзостью воображения, или даже роскошью и ослепительной пестротой украшений. Невольно втесняется мысль: неужели прошел невозвратно век архитектуры?» [1, с. 57]. Майже два століття відділяють нас від цієї точної і сучасної думки. Урбаністичний пейзаж весь час змінюється, а питання консенсусу минулого і майбутнього в зодчестві продовжує залишатися актуальним. Органічне поєднання старого і нового стає ознакою вічних міст.

Public art поступово наповнює Київ

Public art називається будь-який витвір мистецтва чи дизайну, що створюється митцем для того, щоб бути встановленим у публічному просторі, найчастіше просто неба, і орієнтований на непідготовленого глядача. Такий мистецький витвір може височити заввишки кількох поверхів чи бути вимощеним на тротуарі під ногами. Він може бути відлитим, вирізьбленим, побудованим, змонтованим, намальованим або сфільмованим. Незалежно від своєї форми, public art привертає увагу. Пам'ятники, меморіали і скульптури можна вважати найстарішими формами офіційно санкціонованого public art. Проте він не обмежується фізичними об'ємами і використовує танці, вуличний театр, поезію, відео, музику, живопис, тощо. Public art народився в місті: його місією є комунікація із міським середовищем і громадою, допомога громаді усвідомити свою ідентичність та висловити свої цінності засобами мистецтва, підкреслити унікальність певного публічного простору.

Public art все більше включається в артпростір Києва і одночасно формує його [4]. Серед піонерів українського public art — Віктор Сидоренко, знаний український художник, учасник 50-ї Венеційської бієнале. Він вийшов на ву-



«Деперсоналізація» Віктора Сидоренка

лиці Києва зі своїм мистецтвом: інсталяція Сидоренка «Деперсоналізація» була представлена у Києві 2008 року. Спочатку у липні на Алеї Казимира Малевича, що на вул. Володимиро-Либідській, у рамках проекту «Сучасне мистецтво у публічному просторі», у серпні на вул. Артема, 52 та вул. Щорса, 44 у рамках проекту «Місто — територія мистецтва». Обидва проекти ініціювала арт-фундація «Айдос».

«Деперсоналізація» складається зі скульптур чоловіків різних кольорів, які застигли в однакових позах на вулицях міст, підштовхуючи перехожих до роздумів. Художник використовує всі кольори райдуги плюс чорний. Різнокольорову тему автору нав'яли численні українські виборчі кампанії. І дійсно, здалеку, різнокольорові мужчини викликають асоціацію численних агітаційних політичних прапорів, що городяни звикли бачити на вулицях Києва, а також провокують до роздумів про свою ідентифікацію. Проте вийшовши на вулицю, вони постраждали від вуличного вандалізму: сім скульптур було вкрадено в ніч 26 на 27 серпня 2008 р. на вул. Щорса, 44. Мистецтво оцінили з економічної точки зору, адже автор є відомим у світі художником. Незважаючи на це, В. Сидоренко відновив і продовжив інсталяцію у київському міському просторі.

У листопаді 2009 р. на Європейській площі Києва постав червоний гігант

з наступного проекту художника — «Левітація». Поставлений на сходах перед Українським домом як символ IV Міжнародної художньої виставки-ярмарку «АРТ-КИЇВ contemporary '2009», він одразу актуалізувався і набув соціально-політичних рис. Рукою вказував на Кабінет міністрів України, а рота закрив марлевою пов'язкою, відгукнувшись на епідемію тодішнього т. зв. свинячого грипу. Мистецтво В. Сидоренка завжди підкреслено антропологічно — у київському міському середовищі воно набуває особливого прочитання: акцент робиться на роздумах про самоусвідомлення особистості. Художник вважає, що успіх будь-якої спільноти: від країни до сім'ї — базується на мистецтві вести діалог. Мистецтво художника підштовхує до роздумів саме про можливість такого діалогу та формування ідентичності.

Аналізуючи артпростір Києва, цікаво взяти до уваги досвід Сіетла, де public art порівнюється з публічною бібліотекою, яка містить широкий спектр книжок: від дитячих казок до сучасних романів, від класики до актуальної літератури. Так само репрезентативним має бути і public art: збагачувати місто, урізноманітнювати його культуру, надавати голос тому, що ще не висловлено, виконувати меморіальні функції — формувати спільну долю городян.

Метрами київського public art є автори проекту «Interesni kazki»: Олексій Бордусов (АЕС) та Володимир Манжос (WAONE). Вони створюють настінні картини, графіті, скульптури, інсталяції. Мета: зробити київський простір більш позитивним. У тандемі художники працюють з 2003 р. Вони оживляють сумні стіни сумних будинків, приносять людям радість і натхнення. Знаряддя їхньої праці — спреї з фарбою і стіна. Людина з телевизором замість голови, варіації на тему світу споживання і втрати духовності. Усе це на вуличних малюнках Олексія Бордусова та Володимира Манжоса. Вірніше, на масштабних вуличних фресках. Жодних гонорарів, усе за свій кошт. Вони називають себе муралісти, а їх творчість порівнюють із роботами муралістів Південної Америки. Сьогодні роботи художників є на стінах міст Франції, США, Індії, Іспанії та інших країн, проте, вони завжди повертаються до Києва, прикрашають його стіни своїми прекрасними малюнками, створюють київський артпростір. У Києві їхні роботи можна побачити на вул. Вадима Гетьмана, 30, Глибочицькій, 27 та у багатьох інших місцях. Торговельний центр «Большевик» фрески художників прикрашають і зовнішній, й внутрішній простір. Дуже цікавою є фреска на території ІПСМ НАМ України. Безумовно, буде дуже цікавим, якщо митці зроблять екскурсію по київських роботах.

Олексій Бордусов зазначає, що Київ просто окупований рекламою і став схожим на великий базар. «Ми хочемо робити роботи некомерційного характеру. Щоб це було мистецтво, яке впливає на людину напряму і позитивно. Щоб це було просто». Володимир Манжос підкреслює, що картини залишать-

ся більше для майбутніх поколінь, а стіни — це те, що багато людей побачить вже сьогодні. «Відразу відчувається віддача — тому що все відбувається не через сто років, коли почнуть цінувати твої роботи, а прямо тут і зараз».

Художники відкриті для співпраці з громадою — і заохочують звертатися до них, якщо є бажання розмалювати фасад свого будинку. Для цього головним є згода всіх мешканців, а вже дозвіл чиновників міста вони беруться отримати особисто. Колись, вони починали у стилі традиційних графіті, що без дозвільно захоплює міський простір. Проте, зі своїм казковим проектам і масштабними роботами вийшли на новий рівень сприйняття київського громадського простору.

В епоху постмодерна очевидним є нівелювання відстані між масовим та елітарним мистецтвом, їхнє взаємо поглинання. Public art є тим котлом, де проходить це вирування. Про це, зокрема, свідчить практика street art, що особливо швидко може перекочувати з розряду забороненого до дорогих галерей. Це точно показав street art художник Бенксі в своєму фільмі «Вихід через сувенірну крамницю» (Exit Through the Gift Shop), який був номінованим на Оскар '2010 за кращий документальний фільм. Стрічка розповідає про Тьєррі Гуетта, француза, який іммігрував до Лос-Анджелеса і захопився фільмуванням процесу вироблення графіті. Герою є важливим сам процес і, як пізніше з'ясується, він ніколи не передивлявся відзнятого ним матеріалу, а отже, не зміг зробити з нього фільм. Проте пристав на пропозицію спробувати себе самого у графіті. Це йому вдалося і дуже швидко завершилося гучною виставкою з великим продажем. Багато років спостерігаючи, як продукуються заборонені графіті, Гуетта, не тільки відтворив чимало відомих йому деталей, але й успішно і швидко їх продав, викликавши відвертий подив колишніх героїв своїх фільмувань. У тому числі й втаємниченого Бенксі, який ніколи не знімає з себе капюшон і не показує свого обличчя, багато років уникає пресу і переходується від влади, є людиною загадкою, чие справжнє ім'я невідоме. Славу Бенксі здобув екзотичними художніми інсталяціями в різних кінцях світу — його графіті з'явилися на стіні, що розділяє Ізраїль і Палестинську автономію, в Діснейленді він встановив манекен у вигляді скованого наручниками в'язня Гуантанамо, так щоб його побачили відвідувачі російських гірок, а в Нью-Йорку він розмалював слона під колір шпалер. Символ утаємниченості, Бенксі у фільмі показав, наскільки швидко протестний художній матеріал може поширюватися, комерціалізуватися і продаватися. Заборонені графіті стають дорогим товаром, кіч стає гламуром, і одночасно тривають теоретичні дискусії про природу, цінність і напрямки public art.

Так, гострі публічні дискусії в Києві викликав «Парк сучасної скульптури та інсталяції Києва» (Kiev Fashion Park) на Пейзажній на алеї, яка є улюбленим

місцем прогулянок киян, а також плацдармом тривалих забудовних війн. Тут городяни виступили проти спроб МЗС України збудувати собі житловий будинок за рахунок особо цінного громадського простору, який знаходиться в буферній зоні Софії. Натомість, 2010 р. був побудований комплекс дитячих майданчиків. Автором проекту стала архітектор-дизайнер Ольга Кондрацька, спів-авторами — скульптор Костянтин Скретуцький і художниця Леся Кара-Коця. На думку авторів, Київ завжди був містом парків і затишних скверів, алея є невід'ємна частина цього образу, отже, реалізація цього проекту важлива для її збереження від незаконної забудови і надання їй нового змісту. Проект дитячих майданчиків здобув широку підтримку громади, натомість, інший public art проект на Пейзажці викликав гостру громадську дискусію.

«Парк сучасної скульптури та інсталяції» відкрився 27 травня 2011 р. і представив киянам сімнадцять робіт сучасних українських авторів. Зокрема, «Любов-ріка» Олександра Лідаговського, «Форма світла» Жанни Кадирової, «Буратіно» Василя Татарського, «Пам'ятник Kolenu» Михайла Вертуозова, «Дош» Назара Білика, «Майстер і Маргарита» Олексія Владимірова, «Райдуга» Олександра Олексієва. Також в парку виставлені лавочки сучасних українських дизайнерів і скульпторів, серед яких: «Руки» Лілії Літківської, «Лавка миру» Олексія Залевського, «Килим» Лілії Пустовіт, «Як вдома» Володимира Кузнецова, а також роботи Зінаїди Ліхачевої, Костянтина Скритуцького, Сергія Данчинова, Андре Тана, Ольги Громової. Скульптури і лавки були придбані меценатами на благодійному аукціоні у рамках «Великого скульптурного салону» в березні 2011 р. у Мистецькому Арсеналі, а потім передані місту як подарунок. Парк отримав підтримку міської влади, і одночасно викликав протест у деяких художників, зокрема Нікіти Кадана та Ксенії Гнилицької та інших, які виступили з акцією: «Пейзажна алея — не приватна галерея». Протестувальники вбачають загрозу перетворення алеї на Діснейленд. Адже це не просто зелена зона, що потребує благоустрою, а частина національної спадщини під охороною ЮНЕСКО. Зокрема, вони пропонували перенести цей парк до неісторичної частини міста.

У процесі робіт зі встановлення парку було демонтовано дві лавки архітектора Авраама Мілецького для того, аби на цьому місці встановити нову дизайнерську лавочку. Це викликало хвилю незадоволення, і лавки були повернуті на місце, а організатори парку виступили з ініціативою відремонтувати їх, а також всі старі лавки в алеї. Автор проекту парку Олександр Соколовський прокоментував суспільний резонанс і протести. Він готовий прибрати з Пейзажки арт-об'єкти, якщо громада буде незадоволена, проте хоче почути арткритиків, ландшафтників, дизайнерів, архітекторів. Якщо вони скажуть, що арт-об'єкти не вписалися до Пейзажної алеї, то їм будуть шукати інше місце в іншій частині Києва, де вони органічніше вписуватимуться. О. Соколовський пуб-



Пейзажна алея у Києві: Парк сучасної скульптури та інсталяції

лічно прийняв список умов від художньої спільноти Києва про необхідність відкритого конкурсу з компетентною незалежною комісією, яка відбиратиме роботи для парку. І пообіцяв, що вони будуть виконані на другому етапі проекту: на Володимирській гірці й на Русанівці. Там, до 20-ї річниці Незалежності України з'явилися арт-об'єкти, які відбирало журі на конкурсній основі. Результати конкурсу, протокол конкурсної комісії був викладений в відкритому доступі в Інтернеті. Зокрема, право бути встановленими на Володимирській гірці отримали скульптури «Побачення» Валерія Пирогова, «Пластика степу» та «Композиція з гострими кутами» Олександра Дяченка, а також лавочка «Слід птаха» Станіслава Дьоміна. На Русанівці: скульптури «Де ти?» Зінаїди Ліхачевої, «Я і ти» Петра Антипа, «Мішалка» Жанни Кадирової, «Без назви» Людмили Бетліємської, а також лавочки «Квадро» Олександра Волосенка та Григорія Бутенка і «Розірване коло» Івана Заверталоюка та Юлії Супрунович. Також наприкінці липня 2011 р. у сквері на перетині вулиць Федорова та Великої Васильківської встановили двадцять авторських лавочок.

Широка громадська дискусія навколо нових арт-об'єктів ще раз підтверджує, що артпростір Київ потребує нових цікавих рішень і поповнень, а також діалогу з громадою міста, щодо їх встановлення.

Опоненти «Парку сучасної скульптури та інсталяції» закидають неспівмірність із історичним простором, де він знаходиться, і те що разом роботи не виглядають як цілісний парковий комплекс, оскільки виконані різними авторами і не мають спільного стрижня. Утім еkleктика від початку була зрозуміла для засновників, адже різні люди купують для міста різні артоб'єкти. Акцентувалося, що Пейзажка стане ще більш відомою і популярною, до неї буде прикута увага громади, а отже це стане ще одним запобіжним заходом для потенційної забудови алеї. Голосно протестують проти такої концепції ті, хто вважає, що Пейзажка лише постраждає від еkleктичного нагромадження малих архітектурних форм. І, звичайно, далеко не всі такі форми подобаються киянам, котрі тут люблять гуляти. Критикуючи нові інсталяції, вони кажуть, що якщо обирати кіч або нічого на алеї — то краще все ж таки — нічого. Очевидно, що дискусії щодо облаштування київського міського простору стає дедалі актуальнішим серед киян. І це є відображенням світової тенденції.

Французький філософ Анрі Лефевр акцентував, що «виробництво простору є соціальним процесом, який обумовлює соціальну поведінку людей та їхнє сприйняття» [13]. Соціальні рухи створюють свої власні нестабільні простори, у той час як архітектори і планувальники міст, як слуги держави, створюють репрезентації простору, що перекодує динаміку влади в сконструйоване середовище. Вивчаючи проблеми міста, 1968 року, філософ уперше сформулював термін «право на місто». Лефевр стверджував, що саме в місті права громадян постійно оспорується внаслідок боротьби за формування середовища і умов громадського простору. «Право на місто» поєднує всі права городян, включно з правом мати власний дім і доступом до міських просторів. Важливо уточнити, що для філософа «право на місто» означає право створювати його як колективний витвір мистецтва.

Коли 1965 р. у Чикаго встановили скульптуру Пабло Пікассо «Голова жінки», в місті відбувалася гаряча полеміка, було багато незадоволених. А згодом саме цей Чиказький Пікассо став візитівкою, одним з основних символів міста. Аналогічну полеміку пережила скульптура Олександра Кальдера «Висока швидкість» (La Grande Vitesse), яка встановлена у місті Гранд-Репідс (шт. Мічиган, США). Після тривалої полеміки громадськості з часом вона стала логотипом міста і прикрашає поштовий папір та машини міськради. І хоча назва скульптури обігрує назву самого міста, ані в ній, ані у роботі Пікассо немає спроби встановити контакт із конкретним контекстом.

Безумовно, існує чимало прикладів, коли артоб'єкти так і не були прийняті громадою і згодом демонтовані. Також є поширеною практика встановлювати артоб'єкти на певний визначений термін, а потім змінювати на інші.

Сьогодні виробництво київського артпростору триває в контексті гострих

публічних дискусій. Багато київських районів практично не включені в артпростір міста із-за своєї невиразної архітектури і відсутності будь-яких художніх акцентів. Важливим є перенесення туди інновацій і реалізацій public art. Цікаві ініціативи існують, як виставки у під'їзді, що організовує громадянська служба «Свідомо», розписи стін будинків на Оболоні та в інших районах, проте для досягнення вагомих результатів, постає необхідність вироблення концепції public art в Києві. Таке завдання потребує співпраці різних акторів — митців, громади і держави [11].

Отже, можемо зробити такі висновки.

Проблематика розвитку київського міського середовища як артпростору є міждисциплінарним актуальним напрямком. Нами окреслені два з її багатьох компонентів: архітектурна складова і public art.

Архітектурна історична спадщина Києва, яка є домінантою київського міського артпростору, потерпає від постійного методичного нищення. Боротьба за її збереження дала поштовх народженню громадських ініціатив та рухів, які широко використовують артистичні компоненти в своїй діяльності і в такий спосіб теж наповнюють київський артпростір. Натомість, новітня київська міська архітектура стає об'єктом протестів, бо часто не задовольняє художньо-естетичних потреб городян. Замість того, щоб розвивати київське міське середовище шляхом здійснення модерних архітектурних проектів в нових районах міста, триває забудова історичного центру за рахунок руйнації старих будівель, а також у зелених зон, проти чого активно виступають кияни.

Public art є важливою складовою київського артпростору. Public art все більше з'являється на вулицях Києва і в його парках, пропонує глядачеві нове осмислення сьогодення, впливає як на сприйняття міського середовища, так і на формування київської сучасної міської ідентичності городян. Проте тенденція встановлювати артоб'єкти у київських культових місцях, де є багато киян та туристів, часом викликає спротив у городян. Адже, багато київських районів практично не включені в артпростір міста через свою невиразну архітектуру і відсутність будь-яких художніх акцентів. Важливим є перенесення туди інновацій і реалізацій public art.

1. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 17 т. — М., 1937–1952. — Т. VIII.

2. Карманова И. Смерть невесты // Уикенд. — 2011. — №7 (546). — 17 февр.

3. Малаков Д. Прибуткові будинки Києва. — К., 2009.

4. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. — К., 2010. — Вип. 7. — С. 136–149.

5. Мусієнко О. Урбаністичні візії в прозі Гоголя і кінематограф // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. — К., 2010. — Вип. 6. — С. 318-335.

6. Параджанов С. Исповедь: Киносценарии. Письма. — СПб., 2001.

7. Петровский М. Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб., 2008.

8. Рубл Б. Прагматизм і плюралізм як рушії розвитку великого міста (Чикаго «позолоченої доби», Москва «срібного віку» та Осока епохи Мейджі). — К., 2010.

9. Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избр. ст. по философии русской истории и культуры: В 2 т. — СПб., 1991. — Т. 1.

10. Эренбург И. Киев // <http://bibliotekar.ru/informburo/12.htm>.

11. The Arts of Democracy: Art, Public Culture and the State / Ed. by C. N. Blake. — Washington, 2009.

12. Sitte C. City Planning According to Artistic Principles. — New York, 1965.

13. Lefebvre H. La production de l'espace. — P., 1974. — Ch. II. L'espace social. — P. 83-96.

Анотация. Дослідження розглядає київське міське середовище як артпростір, його дві основні складові: архітектурну складову і сучасний public art, їхній розвиток, взаємозв'язок. Акцентується участь громади Києва в процесі розвитку міського артпростору, в захисті культурної історичної спадщини міста.

Ключові слова: артпростір, київське міське середовище, public art, суспільний діалог, культурна історична спадщини Києва.

Аннотация. Исследование рассматривает киевскую городскую среду как арт пространство, его две основные составляющие — архитектурный компонент и современный public art, их развитие и взаимосвязь. Акцентируется участие общественности Киева в развитие городского артпространства, в защите исторического наследия города.

Ключевые слова: артпространство, киевская городская среда, public art, общественный диалог, культурное историческое наследие Киева.

Summary. This article studies Kyiv city environment as an art space, its two main parts: architectural components and public art, their development and mutual influence. Participation of Kyiv community in the city art space development considered to be very important.

Keywords: Art space, Kyiv city environment, public art, public dialogue, Kyiv cultural historical heritage.

Олег ОЛЕНЕВ

ИМПРЕССИОНИЗМ МАНДЕЛЬШТАМА

Очная ставка с замыслом

I

На страницах грандиозного наследия Осипа Манделштама можно встретить упоминания о многих художниках, среди которых: Рембрандт, Джотто, Пикассо, Пироманашвили, Курбе, Рафаэль Санти, Микеланджело, Матисс, Ван Гог, Гоген, Сезанн, Синьяк, Ренуар. Но, не считая барбизонцев («Эрмитажные воробьи щебетали о барбизонском солнце, о пленэрной живописи, о колорите, подобном шпинату с гренокками...» [2, с. 478]), только импрессионисты как живописная школа и стилистическое направление удостоились трепетного внимания со стороны поэта.

Поэтому нашей задачей будет не только обводка рамок художественной традиции импрессионизма, по Манделштаму, но также предложение об удобоваримой интерпретации закономерности этого явления в контексте творчества поэта. В свою очередь, наш интерес к освещению импрессионизма как идейно-теоретической платформы Манделштама подогревается тем, что эмпатический метод вхождения в «объем» картины применен, как покажет разбор программного стихотворения «Импрессионизм» (1932 г.), и к версификации.

Итак, перед обоснованием закономерности интереса Манделштама к проблематике импрессионизма как ключевого идейно-стилистического направления и эстетической программы необходимо определить рамки этого «сюжета»: в газпаровском понимании, «последовательность взаимосвязанных мотивов» [1] — для того, чтоб обнаружить специфический предмет наших изысканий.

Фрагмент «Путешествия в Армению» (1931–1932 гг.) под названием «Французы» концептуально вскрывает подоплеку такого интереса, одновременно очерчивая характер и демонстрируя основные черты идейно-стилистической со-направленности художников круга импрессионистов. Необходимо отметить, во-первых, что импрессионизм, по Манделштаму, включал:

– помимо импрессионистов как таковых (Монэ: «В комнате Клода Монэ воздух речной» [3, с. 199]; Писсарро: «...серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие как колеса огромной лотереи, с коробочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах» [3, с. 199]; Ренуар: «Глядя на воду Ренуара, чувствуешь волдыри на ладони, как бы натертые греблей» [3, с. 199]),

– также постимпрессионистов (Сезанн: «Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Она незыблема, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти» [3, с. 198]; Ван Гог: «Ван-Гог харкает кровью, как самоубийца... Я никогда не видел такого лающего колорита... Его холсты, на которых размазана яичница катастрофы, наглядны, как зрительные события...» [3, с. 198–199]),

– фовистов (Матис: «Ему не знакома радость наливающихся плодов. Его могущественная кисть не исцеляет зрения, но бычью силу ему придает, так что глаз наливается кровью» [3, с. 198]; Синьяк: «Синьяк придумал кукурузное солнце» [3, с. 199]),

– и даже пуристов (Озенфан: «Озенфан сработал... красным мелом и грифельными белками на черном аспидном фоне... формы стеклянного дутья и хрупкой лабораторной посуды» [3, с. 199]).

Во-вторых, «живая импрессионистская среда» для Манделштама — это «храм воздуха и света и славы Эдуарда Манэ и Клода Монэ» [3, с. 194]; изъяснение «закона «оптической смеси», прославление «работы мазками» и важность употребления «одних чистых красок спектра» [3, с. 185]. В-третьих, «среда» импрессионистов не только световоздушна, но предметно объемна и телесно осязаема (имеется в виду животрепещущая фактура, насыщенный колорит, эффект внутреннего жизнеподобия живописных манер импрессионистов) «температурным» зрением художника [3, с. 199]. В этой связи логично предположить, что «осевой» набор качеств живописного импрессионизма применялся Манделштамом и к поэтическому субстрату, тем более что на этот счет имеется несколько недвусмысленных свидетельств самого автора (из фрагмента «Москва»: «При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории <Синьяка> я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени» [3, с. 186]; а равно: «Задача разрешается не на бумаге и в камер-обскуре причинности, а в живой импрессионистской среде в храме воздуха и света и славы Эдуарда Манэ и Клода Монэ» [3, с. 194]).

Но для того чтоб уловить присутствие живописной манеры в стихотворении «Импрессионизм», необходимо прежде всего уяснить синтезированный Манделштамом метод вхождения в «новую материальную среду»: метод, произведенный соположением трех элементов определения цвета и тремя фазами

«способа смотреть картины» [3, с. 198–200], тремя этапами «реставрации картины» [3, с. 199–200].

II

«Французы» из «Путешествия в Армению» относятся к тематике, это — «лучшие желуди французских лесов», импрессионисты. Как показал беглый обзор ключевых представителей этого направления (вкуче с последующим, имплицитным, этапом «переживания» этих имен стихотворением «Импрессионизм»), импрессионизм понимался Манделштамом широко, с выходом за пределы узкой академической традиции или формальной школы в классической живописи. Чтобы понять, каким именно образом этот потенциал художников эмпатично входит в поэтику Манделштама, каким образом строится «словесный» импрессионизм, основанный — первоначально — на системе живописных (то есть «очных») отсылок, необходимо проанализировать «цветовой» метод Манделштама-импрессиониста.

Цвет есть не что иное, «как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем» [3, с. 198]. Отталкиваясь от этого соображения, выделим три элемента эмпатичного метода вживания и вчувствования Манделштама в живописное произведение, примененные им и к построению сюжетики импрессионизма словесного, — старт, дистанция, объем.

Далее «выздоровливающим от безвредной чумы наивного реализма» предлагается такой способ «смотреть картины» [3, с. 199]. Подобно триединым элементам в определении цвета, существует всего три фазы «рассекания больших температурных волн пространства масляной живописи» [3, с. 199]. Первая: такое зрительное достижение температурного равновесия, когда хрусталик находит «единственную достойную <для данной картины> аккомодацию» [3, с. 199]. Тогда начинается второй этап реставрации картины, постепенный процесс ее «отмывания, совлечения с нее ветхой шелухи, наружного <...> варварского слоя, который соединяет ее <...> с солнечной и сгущенной действительностью» [3, с. 199]. Наконец, третий и последний этап вхождения в картину, то есть в «новую для него <глаза> материальную среду» (заметим, что глаз, как зрительный орган «благородного упрямства», обладает не только «телесной температурностью» зрения, но также «акустикой, наращивающей ценность образа» [3, с. 199]), — этот этап начинается сразу после «выхода на улицу из посольства живописи» и представляет собой «очную ставку с замыслом» [3, с. 200].

Несомненно, этот последний фрагмент является самым эзотеричным из приведенных, и не получает достаточного развития в последующих изысканиях поэта: видимо, потому, что Манделштам полагал его самоочевидным. Эта «очная ставка» и есть то слепое пятно дискурса, которое мы попытаемся

разобрать, подвергнув гипотезу проверке на материале «Импрессионизма».

Представляется, что вышеприведенные элементы определения цвета (то есть старт, дистанция, объем) прямо соответствуют трем фазам зрительной, телесной и акустической эмпатии: «равновесию» зрения, «отшелушиванию» наружных слоев и пресловутой «очной ставке с замыслом». Поэтому, во-первых, чувство старта есть зрительный этап обретения температурного равновесия глаза для достижения единственно возможной для данной картины аккомодации хрусталика. Во-вторых, дистанция есть постепенное вовлечение с картины ветхой шелухи и наружного варварского слоя, мешающим внутренне восторженному адепту телесного зрения соединиться с замыслом произведения в новой материальной среде незыблемой солнечности и сгущенности («Ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия» [3, с. 200]). В-третьих, стереоскопический объем живописной цветописы, по Манделштаму, соответствует наочности замысла световоздушной моделировки «Импрессионизма».

III

Если «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» [3, с. 226], как нам сообщили в «Разговоре о Данте», то не менее претенциозной, чем однозначная трактовка какого-нибудь слова, окажется попытка адаптировать методологию живописного импрессионизма к «Импрессионизму» в звучащей и значащей стихии речи. Итак, попеременно выводя Манделштамовы строфы на арену для берейтерских упражнений, уясним поэтическую речь как «скрещенный процесс» [3, с. 216] поэтапного соположения очной ставки «солнечной и сгущенной действительности» [3, с. 199] с живописным замыслом «Импрессионизма».

Во-первых: «Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени / И красок звучные ступени / На холст, как струпы, положил» [3, с. 64]. Ощущение колористического и световоздушного старта, как первой фазы зрительного равновесия в достижении тотально-синестезийной эмпатии («Стояние перед картиной, с которой <...> сравнялась телесная температура вашего зрения» [3, с. 199]), преподносится с помощью внедрения позиции внешнего наблюдателя, «художника», который нам нечто изображает. Переход к следующей фазе очной ставки с живописным замыслом импрессионизма осуществляется уже во второй строке, где звучная телесность глубокого обморока положена на холст, как струпы. Дистанция, отделяющая телесность вхождения в замысел от зрительной эмпатии первой фазы, преодолевается с помощью «красок звучных ступеней» (ступени как метафора перехода). Таким образом, уже в первой строфе переход на рельсы полнометражной акустической объем-

ности практически завершен (за счет «звучных ступеней»), вот только внешнее нахождение «холста» несколько поодаль от нарождающейся стереоскопичности общего процесса смущает.

Во-вторых: «Он понял масла густоту — / Его запекшееся лето / Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту» [3, с. 64]. После уверенного прохождения фаз старта и дистанции, и, соответственно, «совлечения шелухи» зрительной и телесной эмпатии с очной ставки солнечной и сгущенной действительности замысла импрессионизма, надлежит определить, оставаясь в зоне досягаемости второй строфы, нарастающую наочность живописной синестезии Манделштама как акустическую объемность. Используя всевозможные расширяющие рамки дискурса существительные, прилагательные и глаголы, даже сложные образы (такие как «густота масла», «запекшееся лето», «разогретость мозгом», и «расширенность в духоту»), как теплые медиумы (по Маклюэну), автор сигнализирует о возникновении дополнительного измерения, окончательно убеждающего в очности вхождения в замысел действительности.

В-третьих: «А тень-то, тень все лиловой, / Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, — / Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей» [3, с. 64]. Навязчивая предметность третьей строфы является как бы зримым противовесом, тенью долгожданного и краткосрочного вхождения в разогретую очность солнечного тела импрессионистического замысла. Кроме того, буквально осязающая предметность вещей свидетельствуют о их косной материальности в тени будто бы только наочного Замысла (свисток, хлыст, тухнущая спичка, повара на кухне, готовящиеся жирные голуби). Предметность материальных вещей кажется настолько реальной, что у Манделштама не остается другого выхода, кроме как показать вещи, безусловно наполненные потусторонне «солнечной» жизнью («тень <...> как спичка, тухнет, — ты скажешь: повара на кухне готовят <...> голубей»). Сюжеты этой сгущенной, вплоть до безусловной неразличимости (свисток иль хлыст?), действительности альтернативно претворяют земную жизнь (повторы «тень-то, тень» и эпитет «лиловый», коррелирующий со второй строфой).

Наконец: «Угадывается качель, / Недомалеваны вуали, / И в этом солнечном развале / Уже хозяйничает шмель» [3, с. 65]. Скажем о повторах в этой немислимой тавтологичности будто бы очной действительности: снова в «солнечном развале» угадывается архетипичный для Манделштама-импрессиониста «лиловый мозг» (снова «мозг», потому что: «серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие как колеса огромной лотереи, с корбочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах» [3, с. 199]) разгоряченной сирени. Вечное лето... и хозяйничает шмель — со своими дремучими восприятиями «пчелиной сирени», яростно горящей

на стене. С символами сирени и «шмеля» четвертой строфы напрямую коррелирует тавтологичный отрывок из черновика «Французов»: «Роскошные плотные сирени Иль-де-Франс, сплюсненные из звездочек в пористую, как бы извлектовую губку, сложившиеся в грозную лепестковую массу; дивные пчелиные сирени, исключившие [из мирового гражданства все чувства] <...> на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, — горели на стене...» [3, с. 384]. А вуали — недомалеваны, потому что малевать внезапно оказалось незачем.

IV

Словесная живопись Манделштама в «Импрессионизме» свидетельствует, что поэт не всегда придерживался изложенной во «Французах» триединой концепции восприятия полотен. Следуя за М. А. Гаспаровым, выделим в тексте три уровня: «образ», «мотив», «сюжет», — затем, чтоб выявить ряд любопытных отклонений версификационного праксиса поэта от теоретических выкладок. Например: если образ есть «всякий чувственно вообразимый предмет или лицо» [1], то таким «предметом» (в качестве подлежащего дискурса) для нас будет цвет, цветопись. Мотив — «всякое действие» [1], а потому цветопись включается в контекст различных пространственно-временных постановок стихотворения. Субъект-объектные взаимодействия этих постановок и составят сюжет, то есть «последовательность взаимосвязанных мотивов».

В «Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени...» с самого начала Манделштам разводит по разные стороны баррикад «художника» и «нас» — видимо, для пущей убедительности сведения этих позиций много-субъектного [4] авторского «я» воедино, в процессе проникновения в замысел картины. Сведение этих позиций многосубъектного автора воедино уже началось (во второй строке), и «обморок» проникновения в замысел создателя полотна происходит на «глубине» сиреневого цвета.

«И красок звучные ступени / На холст, как стружья, положил» — но погружение батискафа зрительского/авторского внимания в глубины сиреневого цвета происходит отнюдь не молчаливо. Сила воздействия красок измеряется с помощью «звучных ступеней», тактильно положенных на холст, как стружья. Начиная с четвертой строки субъект высказывания идентифицируется с позицией художника. Синестезия художественного слуха Манделштама проявляется в плотской субстанции звучных струж холста.

«Он понял масла густоту — / Его запекшееся лето...» — глубина цвета сменяется «густотой» «запекшегося лета», причем авторское «я» снова разделяется на регионы активного «он» и — возможно — безлико соучаствующего, по мере сил, «мы». Накаленный цвет вскипает «густой» стеной брызгающего подсолнечного масла на сковороде, грозя поглотить полисубъектность вос-

приятия, довести его (восприятие) до исступления. (Спуск еще продолжается, однако пространственная тактильность сиреневой глубины сменяется запекшестью доведенного до кипения масла.)

«Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту» — цветовым детектором подобного температурного режима немедленно выступает лиловый мозг, демонстрирующий не столько привычную (на данной стадии проникновения в замысел) разогретость, сколько объемную стереоскопичность расширенности в духоту. Итак, в этой точке сходятся траектории тактильности, температурности, пространственности проникновения вглубь и стереоскопии. Заметим, что объемная перспектива «расширенности в духоту» полностью вытесняет позицию невовлеченного в процесс со-творения зрителя, ибо все имеющиеся в наличии части авторского «я» активно, по мере сил и возможностей, подключены к синестезии со-беседования.

«А тень-то, тень все лиловой, / Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет...» — и вот, уже в третьей строфе, строгая действительность цвета начинает прельщаться наличной, оформленной и различимой предметностью свистка иль хлыста, перегорев, как спичка. Причина перегорания цветописи в том, что из расширенной в духоту тень становилась все лиловой — до нестерпимости. (Так действительность цветовых перетурбаций становится о-предмеченной, и жарко лиловый колорит «запекшегося лета» вдруг схлынывает — до неузнаваемости — в холодном огне тухнущей спички.) Авторская «я» теряет лицо (безликое, как субъектное присутствие собирательного «мы», которое отнюдь не «он» активно творящего художника, по аналогии с предыдущей строфой стихотворения), приобретая взамен предметное нахождение.

«Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей» — предметная линия продолжает иметь место. Появляется «ты», переноса затухающую спичку внимания на приготовление «жирных голубей» поварами. Эмпатия ретранслирует себя в совершенно альтернативном кругу «предметных» образов, причем авторское «я», кажется, безвозвратно кануло в лету температурных тональностей цветописи, и теперь только внешнее «ты» может пере-актуализировать интенсивность сюжетики. Растворившись в цвете, погибшее на нескольких регионах авторское «я» снова пытается обрести свою живую телесность с помощью живописания приготовления трапезы, будто бы совершенно внешней и случайной к уже отслеженным внутри произведения закономерностям.

«Угадывается качель, / Недомалеваны вуали...» — с всевозрастающей силой предметность начинает набирать обороты некогда задававшей тон (первая фаза стихотворения, до начала третьей строфы) цветописи: то холодный, сиреневый, тон, то теплый — лиловый. Из тьмы, — то холодной, то теплой, — полнейшего температурного растворения многосубъектной личности автора в сут-

гестивном колорите проступает (по-видимому, с этим связана тотальная процессуальность глаголов «угадывается», «недомалеваны») что-то колеблющееся (поэтому — «качель», «вуали»), пытаюсь вывести рамки воспринимающего сознания на свет. Итак, наступающая широким фронтом предметность очерченных (звукописью: качель недомалеваны вуали) объектов возрождает цвет как таковой.

«И в этом солнечном развале / Уже хозяйничает шмель» — в свою очередь, как элегантный вальсирующий партнер, свет/цвет пропускает о-предметного шмеля, и круг замыкается. Автор навсегда исчез в опредмеченном свете — сияющей тьмы бесцветной картины, в которой, как в ковчеге, уже были собраны ростки всех вещей, явленных и неявленных. Вечно возвращаясь, «хозяйственный шмель» никогда полностью не вернется из «солнечного развала».

V

Мандельштамов импрессионизм отличается рядом характеристик и от собственного метода, и от импрессионизма исторического. Словесная композиция стихотворения строится по законам живописной. Помимо строфичной линейной перспективы, синестезийность выражения достигается цветописью (колористикой), сюжетикой (композитивностью), температурностью звучания мазков как особой техники письма. Степень достигнутой синестезийности откровенно пугает, вплоть до полного жизнеподобия световоздушной среды, переданной цветописью звучащего и значащего слова. Произведение это не только ритмично, оно имеет собственное сюжетное время, одновременную полифонию регионов авторского «я», даже онтологическую степень (у каждого своя) приближенности фрагментов к глубинной растворенности проникновения в замысел создателя-импрессиониста.

Повествуя о произведении произведения, созидании альтернативного, словесного, полотна, на мотив живописного, оно архитектурно, демиургично, теллургично. Мета-задача: телесно почувствовать время-пространство наступления некоего первозданного синтеза материи и формы, наочно его представив с помощью поистине несметных средств художественного выражения. Следует отметить, что к 1930 г. подобная тема волновала Мандельштама уже несколько десятилетий.

Иными словами, мета-нарратив. Повествование, делающее своим предметом даже не замысел создания как такового, а создание самого себя, вполне конкретного тела художественного произведения. Творение уподобилось процессуальному созданию: поли-субъектно, поли-темпорально, поли-дискурсивно, трансгрессивно.

1. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. — М., 1997. — Т. 2: О стихах. — С. 9-20.
2. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева: В 4 т. — М., 1993. — Т. 2: Стихотворения. Проза.
3. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева: В 4 т. — М., 1994. — Т. 3: Стихотворения. Проза.
4. Черашня Д. И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход: Учеб. пособие. — Ижевск, 2004.

Анотація. Постулюючи розширене сприйняття Осипом Мандельштамом ідейно-стилістичного напрямку імпресіонізму, в статті зроблена спроба виокремити метод словесного імпресіонізму поета, із залученням даного методу входження в твір до аналізу поезії «Імпресіонізм».

Ключові слова: Мандельштам, імпресіонізм, емпатія, синестезія.

Аннотация. Постулируя расширенность понимания Осипом Мандельштамом идейно-стилистического направления импрессионизма, в статье делается попытка вычленить метод словесного импрессионизма поэта с последующим применением данного метода входжения в картину к анализу стихотворения «Импрессионизм».

Ключевые слова: Мандельштам, импрессионизм, эмпатия, синестезия.

Annotation. Being declared as an extended understanding of impressionism given by Joseph Mandelstam, in the article was made an attempt to define a method of linguistic impressionism — with these findings of emphatic method of immersion into a work of art applied to an analysis of poem Impressionism.

Keywords: Mandelstam, impressionism, empathy, synesthesia.

Олег ОЛЕНЕВ

ЯКОПО СЕЛЛАЙО VS. АНЖЕЛО ПОЛИЦИАНО

Два варианта «Сказания об Орфее»



Рис. 1

Доказано, что крупнейший гуманист и основатель новоитальянской драмы Анжело Полициано влиял на творчество Сандро Боттичелли [1, с. 21]. Известно, что Якопо Селлайо учился вместе с Боттичелли под началом Филиппо Липпи [2]. В связи с этим, весьма вероятно связь третьей панели цикла «Орфей и Эвридика» кисти Селлайо с произведением Полициано «Сказание об Орфее». Следует напомнить, что пьеса создана в 1471 г. [1, с. 28], во то время как появление цикла Селлайо датировано не ранее 1475 г. [3].

Попытаемся интерпретировать символично-образный ряд художника, используя пояснительный потенциал литературного произведения, спускаясь иногда на уровень первоисточников («Георгики» Вергилия и «Метаморфозы» Овидия), возможно неизвестных автору из ремесленной среды.

Однако, помимо сцены «Орфей в аду» (третья панель из Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко, Киев), имеется еще две панели этого цикла, первая из которых (Музей королевского дворца на Вавеле, Краков) изображает Орфея перед прирученными животными, а вторая (Музей Бойманса ван Бейнингена, Роттердам) — показывает сцену погони пастуха Аристея за нимфой Эвридикой (рис. 1). Образ Аристея, созданный Вергилием (Георгики, IV), появляется затем у Полициано, причем «она бежала прочь от Аристея, и в миг, когда к потоку приближалась, в пятю впиалась ей жалом, не жалея, змея, которая в цветах скрывалась» [1, с. 59]. Описание Полициано полностью идентично сцене, представленной на второй панели. Так, в левой части композиции видим группу пастухов, мирно пасущихся овец и лежащего на опушке пса. Далее, ближе к центру, Аристей гонит нимфу к потоку, а змея, скрывающаяся в цветах, жалит Эвридику в пятку. В правой части панели, за потоком Стикса, двое inferнальных существ волокут уже бездыханное тело спутницы Орфея (на нежно-ранимую близость супругов, очевидно, указывает троекратное присутствие на панели брачующихся ланей).

Многочисленные совпадения с драматической канвой «Сказания об Орфее» можно отыскать также в третьей панели цикла (рис. 2). Обратимся к правой части панели, сцене «Орфей в аду».

Центральным персонажем этой части композиции является некий кентавр, с невероятной силой тянущий Эвридику за волосы. Дикую звериность и необузданную страстность жеста можно прояснить, вспомнив, что «кераст» (то есть, бычорогий кентавр) символизирует в античной мифологии необузданность страсти. К тому же, во многих местах своего «Сказания» Полициано отводит решающее место изображению страсти чрезмерной, губящей любовь Орфея и Эвридики. Например, в кульминационной сцене произведения (запечатленной Селлайо в правой части композиции) «Эвридика жалуется Орфею, что насильственно отнята у него: «Увы, чрезмерной страстью разлучены мы оба» [1, с. 65], а «Орфей, следуя за Эвридикой, говорит так: «Увы! Иль Эвридики прекрасной нет со мной? О, беспримерно враждующее небо! Рок жестокий! О, наша страсть, несчастная чрезмерно!» [1, с. 66]. Следовательно, Орфей не подчинился наставлению Плутона «предаться хладнокровью, чтоб не исчезла вновь... награда» [1, с. 65].

Мотив парности несчастья разлученных влюбленных подхватывают не только лани, вновь окаймляющие панель слева и справа, но и пальма за спиной кераста, символизирующая победу (возможно, отсылающая к триумфальному освобождению Орфеем возлюбленной в первом акте пьесы), и печальный кипарис — дерево заупокойной тоски и могильной грусти, по Овидию (*Метаморфозы*, X), — за спиной Орфея (Орфею неизменно сопутствует *viola da brascio*, ручная виола.).

Остается добавить, что остальные сценически-декоративные детали композиции можно «списать» на связь «Сказания» с жанром духовной мистерии *representazione sacre* — связь, вероятно, довольно очевидную во времена Селлайо [1, с. 35].



Рис. 2

Реформируя итальянскую драму с позиций тосканского «народничества», Анжело Полициано, выдающийся член придворной академии флорентийских Медичи и воспитатель сына Лоренцо Великолепного Пьеро, тем не менее, не мог не подчиниться канону *decor simultane*, «одновременной сценической декорации» [1, с. 41], поскольку пьеса была заказана семнадцатилетнему автору могущественным церковным сановником кардиналом Гонзага по случаю приезда в Мантую герцога Сфорца [1, с. 28].

Будучи современником описываемых событий, Якопо Селлайо не мог быть безучастным к жанровому подтексту произведения Полициано. «Одновременность» сценической конструкции просматривается и в тронной позиции Плутона с жезлом, восседающим в Тенарийской щели (заметна также в правом верхнем углу второй панели) (*Метаморфозы*, X), и в корчащейся несколько вправо, от огненных мук чрезмерной и потому неудовлетворенной страсти Эвридики («Плутон с Прозерпиной сидели, вероятно, на троне, как всегда в мистериях все властители... И как-нибудь, пластически или живописно, были изображены кругом муки...» [1, с. 41]).

С другой стороны, в панели Селлайо, помимо понимания целесообразности *decor simultane*, присутствует новаторский метод деления цикла как бы на акты, хотя трехактная пьеса Якопо Селлайо (Орфей с прирученными животными, Аристей в погоне за Эвридикой, и сцена Орфей в аду) не полностью адекватна возможному разделению на акты в произведении Полициано (смерть Эвридики, две попытки Орфея ее вернуть, финальный эпизод раздиранья Орфея вакханками). Доказательством того, что кроме одновременной сценической конструкции пьесы автор панелей признавал также внутреннюю динамику драматического произведения, пространственно-объемную и хронологическую, являются «вакхические» копытца восседающего на троне Плутона, что отсылает зрителя к финальному акту «раздиранья» Орфея.

Житийные клеймы, «Парнас» Андреа Мантенья, и перцептивная модель

докинематографической эпохи объясняют временность цикла Селлайо. Панели «Орфея и Эвридики» можно представить как клеймы; однако, если средник иконы демонстрировал вневременность личности святого или подвижника, то эпизоды цикла последовательно нагнетают драматизм действия в линейном времени. Работа Андреа Мантенья «Марс и Венера, или Парнас» (1497) консолидирует в одной плоскости несколько разновременных топосов, и, хотя панели приобретают осмысленность в триединстве, цикл Селлайо — пространственно-последовательное воссоединение разбросанных фрагментов темпоральности произведения. Следовательно, перцептивная модель докинематографической эпохи заключалась в том, что время было опространствлено, последовательно разложено, и разбито на композиционные кадры.

А значит, Якопо Селлайо не только читал и признавал, но и творчески перерабатывал результаты работы медичейского кружка, в который входил Анжело Полициано, и был до некоторой степени концептуально независимым мыслителем, не говоря уже о высоте живописного исполнения задуманной им композиции.

1. Полициано А. Сказание об Орфее / Пер. с ит. С. В. Шервинского. — М.; Л., 1933.
2. *Вазари Дж.* Филиппо Липпи. — 2002: [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://www.e-read-ing.org.ua/chapter.php/1000515/>.html.
3. Официальный сайт Музея Бойманса ван Бейнингена. — 2010: [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://collectie.boijmans.nl/en/work/>.

Анотація. Стаття, присвячена циклу живописних робіт відомого флорентійського майстра доби Відродження Якопо Селлайо, не тільки доводить тезу про значний вплив гуманіста Анжело Поліціано на творця «Орфея та Еврідіки», а також переконливо трактує значення образу чудернацького білого кентавра у правій частині третьої панелі циклу.

Ключові слова: Селлайо, Орфей та Еврідіка, Поліціано, кентавр.

Аннотация. Статья, посвященная циклу живописных произведений известного флорентийского мастера эпохи Возрождения Якопо Селлайо, не только доказывает тезис про сильное воздействие гуманиста Анжело Полициано на создателя «Орфея и Эвридики», но также убедительно трактует значение образа белого кентавра в правой части третьей панели цикла.

Ключевые слова: Селлайо, Орфей и Эвридика, Полициано, кентавр.

Summary. The article, dedicated to cycle of paintings of the famous Florentine painter Jacopo Sellaio, is focused not only on strong influences of Angelo Politiano on the creator of «Orpheus and Euridice», but also on interpreting of the image of white centaur in the right part of the third panel of the cycle.

Keywords: Sellaio, Orpheus and Euridice, Politiano, centaurus.

Андрей ПУЧКОВ

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ БРУНОВ, АРХИТЕКТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПАРАТИВИСТ

Очерк из истории архитектуроведения

Ежели следовать принятой классификации архитектуроведов по «специальностям» внутри собственно теории и истории архитектуры как отрасли искусствоведения, научное творчество Николая Ивановича Брунова (13.11.1898, Москва — 25.11.1971, Москва) можно отнести по разряду памятниковедения, историко-архитектурного по преимуществу. В отличие от просто хронологической фиксации, свойственной многим другим исследователям, стоявшим у истоков новой дисциплины, Брунову принадлежит ряд забавных разработок теоретического характера, выполненных на материале всей истории архитектуры: от преддеспотической до XIX века.

Его даже называют предтечей «архитектурной иконологии»¹, но это едва ли точно. Пожалуй, понятие иконологии, высмотренное в «таблице интерпретаций» Эрвина Панофского², вполне может быть задействовано в анализе явлений архитектуры в том смысле, что в процессе иконологической интерпретации предметом может оказаться внутреннее значение или содержание явления, составляющее особый конгломерат (мир) символических ценностей; средством интерпретации — синтетическая интуиция, обусловленная общей эрудицией, психологией и мировоззрением интерпретатора; контролирующим принципом интерпретации — история культурных симптомов или символов, выраженных в интерпретируемом объекте и в нем наблюдаемом. Конечно, все эти предприятия возможны лишь с художественной стороны архитектурной формы, а под-

¹ Седунова Т. В. Н. И. Брунов как предтеча «иконалогии архитектуры» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — М., 2008. — Вып. 58. — С. 283–286.

² Соколов М. Н. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода (К спорам вокруг теории Э. Панофского) // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве XIII–XVII вв.: Очерки. — М., 1977. — С. 234.



Николай Иванович БРУНОВ
(1898–1971)

ход Брунова все-таки более комплексный: он интуитивно превзошел «иконалогию архитектуры», а не оказался ее предтечей. Впрочем, Брунов пытается бороться с материальным качеством интерпретируемых объектов (литературно-художественных и философских вершин в этом деле достиг, конечно, А. Г. Габричевский, идеи которого можно вычитать в текстах Брунова), стремится к разгадке «архитектурных посланий» прошлого, и безусловно приподымается над средним уровнем тогдашнего описательного архитектуроведения. В конечном счете, иконология хороша тем, что с ее помощью можно обосновать наличие целого ряда тонких идейно-содержательных закономерностей в произведениях зодчества, до этого считавшихся образцами натурализма/примитивизма или сахарной декорации (вроде барокко и рококо). Однако та же иконология парадоксальным образом не только поколебала, но до известной степени укрепила «антисимволическое» заблуждение, поскольку вынесла ряд жанров (в частности, пейзаж) и даже целые художественные эпохи за рамки своих интересов¹. Впрочем, в «художественной архитектуре» (А. П. Мардер) всегда сохраняются символы, требующие умозрительного (а не только визуального) прочтения, и в этом смысле можно говорить даже о жанровых делах, соль которых Брунов по-

¹ Соколов М. Н. Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода... — С. 234.

черпнул у своего учителя А. И. Некрасова в его книге «Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века» (М., 1936). Почти то же самое, но более остроумно и уточненно через несколько десятилетий проделает Г. К. Вагнер в книге «Искусство мыслить в камне: Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры» (М., 1990).

«Брунов быстро учился, быстро готовился к экзаменам, быстро осваивал новые области науки. Деловитость в решении всех вопросов составляла отличительную его черту. Замечателен был порядок во всем его быту. Почерком, в котором все буквы стояли без наклона, он писал свои письма и отвечал на чужие также без промедления»¹.

Одному из первых в России Брунову принадлежит составление курса истории мировой архитектуры («Очерки по истории архитектуры» в 3 т., 1935–1937; третий том, посвященный периоду от романского стиля до современности, в свет не вышел, его рукопись не сохранилась), который считается наиболее удачным по умственной композиции среди сочинений такого рода. Труд Брунова является тем более интересным, что в нем сделана убедительная попытка избежать привычной циклической схемы (изобретенной А. Дж. Тойнби для истории вообще) изображения архитектурного процесса (какой грешил, скажем, известный схемщик Ф. И. Шмит), столь характерной для немецкой школы архитектуроведения (Г. Вёльфлин, П. Франкль, Э. Кон-Винер итд.). Идеи циклической эволюции искусства и архитектуры, подхваченные у нас Шмитом и В. М. Фриче, по мнению Брунова, упрощают понимание стиля, хотя и делают стиль педагогически наглядным. Кажется, только проницательный Алоиз Ригль в то время предлагал рассматривать зодчество как нечто единое, развивающееся от первобытной эпохи до наших дней, но такое рассмотрение производилось в стороне от истории культуры в целом.

Компилятивно взяв лучшее из компилятивных трудов по истории архитектуры («Истории архитектуры» Ог. Шуази была построена преимущественно с точки зрения развития конструкций и их применения; «История архитектуры, составленная по сравнительному методу» профессора Б. Флетчера и Б. Ф. Флетчера, интересная по фактажу, тоже не давала связного понятия о развитии стиля; сочинения К. О. Гартмана и проч.), Брунов основал собственное изложение на богатом фактическом материале и понятии о социально-экономическом развитии общества, сиречь в лучших традициях тогдашнего материали-

¹ Алпатов М. В. Воспоминания: Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Годы и страны. Люди искусства. — М., 1994. — С. 103–104. Обладанием этим редким изданием я обязан профессору Московского архитектурного института Наталии Олеговне Душкиной, приславшей мне книгу Алпатов в июле 1995 г.

листического понимания истории. Конечно, вопросам культуры в такой концепции было неудобно, но Брунов очень старался.

Невзирая на честно компилятивный характер подачи материала, «Очерки» Брунова это остроумное, умное и очень поучительное чтение. Пожалуй, лучше Брунова тогда в возлюбленном отечестве об истории мировой архитектуры так мало кто писал. Не в последнюю очередь «Очерки» замечательны в литературном отношении. Возьму навскидку несколько мест из второго тома: «Свод Пантеона единым взмахом охватывает огромную людскую массу» (с. 348); «Зритель чувствует себя частью всей людской массы, воспринимаемой им как единая коллективная индивидуальность» (с. 352); «Римские театры и амфитеатры являются первыми в истории архитектуры светскими монументальными зданиями, так как классический периптер был храмом, а эллинистические театры мыслились их архитекторами функционалистски. Эллинистический функционализм до конца освободил архитектурный замысел от религии» (с. 275); «Архитектурные формы <Софии Константинопольской> продолжали своими линиями композицию богослужения, и зрелище, даваемое архитектурной композицией, дополняло и продолжало собой богослужбное действие» (с. 441); «Купол Софии, как и плоский потолок египетского храма, изображает небесный свод. И в этом сказывается еще и другая характерная для Византии черта, сближающая ее архитектуру с восточно-деспотической: внутреннее пространство уподобляется пространству природы, которое на деспотическом Востоке абсолютно господствует» (с. 442); «Существенное отличие количественного стиля Софии от количественного стиля восточно-деспотических архитектур заключается в том, что на деспотическом Востоке даются колоссальные сверхчеловеческие массы, а в Софии — гигантское сверхчеловеческое внутреннее пространство» (с. 447); в Софии Киевской «наблюдается, по сравнению с архитектурой Константинополя, типичное для восточной школы византийской архитектуры усиление телесности в ущерб динамичности и дематериализации внутреннего пространства» (с. 521); «От внутреннего пространства римского зодчества начинается новая большая линия архитектурного развития, которая ведет через византийскую и романо-готическую архитектуру к ренессансу. Однако внутреннее пространственное ядро в римской архитектуре еще носит характер неоформленности. Архитекторы Рима еще не справляются с открытым или внутренним пространством. Путь до ренессанса еще очень далек. Внутреннее пространство в римской архитектуре еще не вполне отделяется от пространства природы, композиция наружных масс продолжает играть большую самостоятельную роль. Прежде чем оно превратилось в очеловеченное внутреннее пространство ренессанса, открытое римлянами внутреннее пространственное ядро было феодализовано в византийской и готической

архитектурах, наполнивших его религиозно-мистическим содержанием» (с. 208). Чувствуете, Брунов пишет — будто исторические гвозди в профессиональную память вколачивает: не вытащить. Нет такой компиляции, в которую даже помимо воли автора не просочилась бы собственная точка зрения компилятора: у Брунова в «Очерках» такие вкрапления выглядят очень ярко. Например: архитектурную идею Софии Константинопольской «можно было бы формулировать так: купол Пантеона, водруженный на базилику Максенция» (с. 432). Г. Н. Логвин в беседах о Софиях Киевской и Константинопольской часто повторял это бруновскую апофегму, провертывая ее всякий раз на новый лад и нахваливая.

Однако если здорово написанные пропедевтические труды Брунова посвящены всему корпусу мировой истории архитектуры (даже Болгарии и Беларуси), специфика его научных исследований преимущественно зиждется на византийских исследованиях архитектурных форм, приоритет в области которых был признан за Бруновым в мировом масштабе — пожалуй, потому, что он печатал их в правильных, заметных изданиях: «Byzantinische Zeitschrift», «Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik», «Jahrbuch fuhr Kunstwissenschaft». М. В. Алпатов, друг и соавтор Брунова, подчеркивает: «Среди зарубежных связей Н. И. Брунова выделялось имя [Ганса] Зедльмайра. К этому времени он стал выпускать специальные журналы “Критише Берихте” и “Кунствиссеншафтliche Нахрихтен”. Если раньше мы только плелись в хвосте науки, то теперь явилась возможность выступать в качестве реформаторов. Н. И. Брунов опубликовал в одном из этих журналов блестящую статью о Софии Константинопольской»¹.

Далее Алпатов отмечает, что Брунов «представлял собой тип ученого, которого еще не было у нас. В старину пишущие об архитектуре ставили своей задачей рассмотрение планов, сводов, покрытия и арок, то есть чисто формальных особенностей архитектуры. Брунов в своих статьях связывал архитектуру с идеологическими формами в развитии общества.

Мы с Н. И. Бруновым вели нескончаемые разговоры и часто спорили о методе искусствоведческого анализа. Н. И. Брунов всегда стоял за то, чтобы исследование архитектуры было единым и цельным. Споры не решали трудных вопросов, но проясняли точки зрения и приносили нам пользу»².

Так вот, в цикле статей 1924–1934 гг. Брунов сумел поставить вопросы,

¹ Алпатов М. В. Воспоминания... — С. 104. Здесь у Алпатова неточность: Брунов опубликовал статью «Die Sophienkathedrale von Konstantinopel» в журнале «Kunstwissenschaftliche Forschungen» (1931).

² Там же.



Михаил Владимирович Алпатов и Николай Иванович Брунов
в Константинополе, 1924 г.

во многом расширившие и углубившие прежние представления об истории византийского зодчества. Зоркость аналитического взгляда позволила ему внести существенные поправки и уточнения в вопросы о формах и конструкциях памятников константинопольской школы, многие из которых им были по-новому реконструированы. Исследовав памятники византийской архитектуры, Брунов предложил ряд искусствоведческих понятий, пригодных для анализа раннесредневекового зодчества; например — лонгитудинальный и латитудинальный архитектурный типы храмов¹ итд. Эволюция интерьера византийского храма, исследованная им, позволила расширить определение художественных принципов построения внутреннего пространства (скажем, типология цистерн).

Смелость архитектуроведческого поиска в отдельном регионе сочеталась

¹ От латинских слов: *longitudo* — длина и *latitudo* — ширина. См.: Брунов Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 408, 460.

у Брунова со стремлением связать стилистические признаки, проявляющиеся на разных территориях, с особенностями исторических эпох, и желанием сделать это максимально контекстно. В этом Брунова можно назвать первым в России *архитектурологическим компаративистом*. Такой подход позволил Брунову выяснить природу генезиса древнерусского зодчества X–XIII вв. Будучи проницательным, он предложил убедительные реконструкции утраченных элементов Киевской Софии еще до того, как было произведено ее пристальное археологическое обследование (пожалуй, ныне, с появлением новых исследований, эти результаты подлежат переосмыслению). Изыскания ученого по истории русской архитектуры XII–XVII вв. также занимают значительное место в его письменном наследии (особенно оригинальным представляется его исследование Спасского собора в Полоцке), своеобразное истолкование московского зодчества XIV–XVII вв. — новая страница в истории древнерусской архитектуры, где своеобразие русской архитектуры конституируется в общих ландшафтах мировой художественной культуры¹.

Тонкий психологизм порой проникает монографические исследования Брунова. Но не только монографии, — письма тоже. Алпатов приводит одну эпистола Брунова из Рима: «Именно в Риме я почувствовал себя северянином. Мне недостает тишины. Здесь все слишком шумно. Мне часто приходится видеть этот указующий жест персонажей первого плана в барочных картинах. Он стремится вырваться к вам и завладеть вашим вниманием, распорядиться вами. Ведь уносящиеся вверх виллы и бурлящие каскады воплощают тот же указующий жест. И какие-то особенно резкие гудки автомобилей, особенно стремительный их бег — это все тот же докучливый жест.

Я очень сильно это почувствовал, когда случайно забрел в Санта Мария sopra Минерва — единственную готическую церковь Рима. Нет, решительно мне готика больше по душе, чем весь блеск старого и нового Рима. И не хочу я ни арок, ни Колизеев. Я хочу совсем другого»².

В книге об архитектурных формах Парфенона и Эрехтейона (издана в 1973 г.) он вводит понятие «архитектурной картины», то, о чем не говорили архитектурные писатели 1920–1930-х — даже Александр Георгиевич Габричевский. Все содержание архитектурной формы передается зрителю посредством архитектурной картины и соотношения этих картин друг с дружкой. Ничего не может быть дано в архитектуре помимо зрительного образа, то есть вне архитектурной картины, — считает Брунов. С точки зрения эстетики эта сентен-

¹ *Комеч А. И.* Памяти Николая Ивановича Брунова // *Византийский временник*. — 1973. — Т. 34. — С. 308.

² *Алпатов М. В.* Воспоминания... — С. 104.

ция может быть не столько опровергнута, сколько поправлена. Вместо слова «архитектура» (которая «живет» на небе, поскольку есть понятие и термин) нужно подставить словосочетание «архитектурная форма» (которая прочно стоит на земле), и все в этом утверждении с удобством расположится на достойных местах: ведь вправду никаким иным образом, кроме как зрительным, «архитектурная картина» архитектурной формы дана зрителю быть не может.

Брунов утверждает, что архитектурные картины, имеющие непосредственное касательство к созданию художественного впечатления и уводящие от уразумения подлинной природы архитектурной формы, могут быть средством или самоцелью архитектора. Вместе с тем Брунов, как и многие, путает архитектурный образ (явление сознания) и архитектурную форму (объективную реальность), и отсюда у него несуразности: основное содержание архитектурного образа, мол, может быть направлено на передачу зрителю при помощи картины построений незрительного, невербального порядка, сводящихся, например, к взаимоотношению опор и лежащей на них тяжести, или к композиции массы, отличающейся трехмерностью и полностью воспринимаемой только при обходе массива произведения. В этом наблюдении все неточно, и читатель, надеюсь, чувствует это. Однако не стоит спешить с обвинениями автора в недоумии, софистике, словесном эквилибризме. Брунов свидетельствует, что было бы ошибкой полагать, будто архитектурная картина может представлять собой утрату зодчеством его специфических особенностей и подчинения архитектурных форм принципам живописи. Бруновская «картина» сводится в конечном счете к созданию такого построения в области зодчества, которое не вырывало бы человека из развертывающейся во времени повседневной жизни, а придавало бы самой жизни общества и отдельного человека свойства художественной формы. Вот уже где впрямь идеализм. Брунов отмечает, что не менее важна для архитектурной многокартинности иллюзорность создаваемых картин — такая степень иллюзорности, которой в силу ограниченных возможностей не может достичь живопись. И вправду: архитектурная картина исчезает, только сложившись, она существует лишь в глазу у зрителя, создавая эдакие «бассейны видимости», а архитектурная многокартинность может быть зафиксирована, с очень грубым приближением, только при помощи киноаппарата. Если в Парфеноне — пишет Брунов — преобладает некартинный характер, Эрехтейон основывается в своей композиции на принципе многокартинности¹. Почему?

Примерно о том же читаем в письме Брунова Алпатову об Аппиевой доро-

¹ *Брунов Н. И.* Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. — М., 1973. — С. 100–103.

ге: настоящая архитектурная картина. «Я прошел по ней пешком десять верст и почувствовал себя юношей, который у Петрония <в “Сатириконе”> странствует, скитаясь от одной виллы к другой. Один момент иллюзия была действительно полная, тем более что сейчас по этой дороге никто не ездит. Но ведь это не Рим, это чистый эллинизм. Это не управляющий Рим, а Рим управляемый. Это даже не античный человек, а античная природа. Это все то зверье, которое выставлено в Ватикане, или лесные существа на Капитолии, с ухмыляющимися пьяными рожицами.

Мне здесь страшно надоели развалины. Путного я в них ничего не нашел. Все же кое-какие работы удалось провести и на днях заканчиваю их. Но это такая мука. На заре ползать и мерить, да еще добиваться разрешения на это. Не дождусь дня, когда уеду во Флоренцию, где вовсе нет этих проклятых развалин»¹.

Развалины есть праздник кислорода
и времени. Новейший Архимед
прибавить мог бы к старому закону,
что тело, помещенное в пространство,
пространством вытесняется.

Иосиф Бродский. Открытка из города К., 1967

Едва ли Брунов мог это принимать столь же отчетливо, как Бродский: его, архитектора, выпустили из СССР на раскопки в Италию, и стоило бы тихо радоваться, а не письменно рисоваться. Вместе с тем, в живой ход рассуждений встречаем и в позднейшей монографии о московском храме Василия Блаженного, и в раннем исследовании пропорций средневековой и античной архитектуры, значительно дополняющем классические поиски Э. Мёсселя, М. Гика, Дж. Хэмбиджа и Г. Д. Гримма. Благодаря Брунову мы, например, можем увидеть рисунки и чертежи академика архитектуры И. В. Жолтовского и наглядно уразуметь его «функцию золотого сечения». Не опубликуй эти рисунки Брунов в книге «Пропорции античной и средневековой архитектуры» (1935), ученые почеркушки Жолтовского так и канули бы в Лету.

Женившись довольно поздно, Брунов переменял сложившийся образ жизни.

«Мы, — вспоминает Алпатов, — стали смотреть на Брунова с сочувствием к его неожиданно завоеванному личному счастью. Впрочем, нас озадачивали некоторые странности его поведения.

Удивляло то, что Брунов как бы отбросил свой талант, перестал быть тем человеком науки, которого мы знали.

Позднее вместе с женой он побывал в ГДР.

Студентам Архитектурного института в Веймаре он читал лекции на немецком языке, которым владел в совершенстве. Он узнал многих специалистов на Западе, и это как будто пробудило в нем прежнее чувство любознательности и критической ответственности. На своей машине он изъездил всю страну. Но в течение двадцати лет ничего, или почти ничего, не выходило в свет. Правда, он посещал библиотеку, усердно занимался архитектурой, готовясь к курсу в Архитектурном институте, и следил за всеми новинками.

Мои отношения с Н. И. Бруновым почти прекратились. Я не могу считать себя виноватым. Но на одно наше приглашение четы Бруновых он отвечал по меньшей мере странно: сам придет, когда будет у него охота. Так прекратились наши свидания.

Внезапно раздается телефонный звонок. Н. И. Брунов передает мне ужасную новость о себе. Он ложится на операцию рака в больницу. Говорит, что сам виноват, что рак запущен, и просит проследить за выпуском его книжки в издательстве “Искусство”. Я, конечно, согласился.

После операции все стало как будто нормальным. Николай Иванович поехал на Соловки, летом вместе с женой — в Прибалтику. Но здесь среди курортного отдыха ему стало плохо. Он оставил машину и вернулся поездом в Москву, обратился в больницу, но его не приняли. В скором времени он скончался на руках своей супруги.

Так трагично окончилась жизнь Николая Ивановича. Мы ломали голову, стараясь понять, во имя чего он забросил занятия, почему он решил пожертвовать своим талантом. Помню, я спросил у профессора Анри Шастеля: чем объяснить, что в момент общего признания Николай Сталь покончил жизнь самоубийством? Он ухмыльнулся и сказал: “Чем объясняется смерть героев Достоевского и Толстого?” Я понял, что в этом деле участвует “национальная психология”, и больше вопросов не задавал»¹.

Книга «Памятники Афинского акрополя» увидела свет в 1973-м. После смерти Брунова вдова, верная памяти мужа, привела в порядок домашний архив и рукописи. Но издателя не нашлось. Только в 1988-м роскошным томом был выпущен бруновский труд по архитектурным формам московского храма Покрова-на-Рву, а «Очерки по истории архитектуры» несколько раз репринтно переиздавались в 2000-х.

Пожалуй, Брунов правильно поступил, сменив жизненный ориентир. Неужели проникся замечательной сентенцией Омара Хайяма?

¹ Алпатов М. В. Воспоминания... — С. 104–105.

¹ Алпатов М. В. Воспоминания... — С. 106.

В учености — ни смысла, ни границ.
Откроет больше тайный взмах ресниц.
Пей! Книга жизни кончится печально.
Украсть вином мелькание страниц.

Во всяком случае, оставленное Бруновым вполне испугает его последнее двадцатилетнее ученое безделье, оправдывает манеру поведения: сделано столько, что одному человеку для «биографии» всего этого письменного добра вполне достаточно. Прилагаемый список его архитектуроведческих публикаций красноречив сам по себе, а большего ждать не приходится.

Список основных трудов Н. И. Брунова

- Альбом архитектурных стилей. — М., 1937.
Архитектура Византии // Всеобщая история архитектуры: В 12 т. — Л.; М., 1966. — Т. 3.
Архитектура Константинополя IX–XII вв. // Византийский временник. — 1950. — Т. 3.
Архитектура эпохи Древнерусского государства и периода феодальной раздробленности Руси (до середины XV в.) // История русской архитектуры: Краткий курс. — М., 1954 (2-е изд. — 1956).
Беларуская архітэкура XI–XII сталяцця // Інститут Беларускае культуры: Зборні артыкулаў. — Менск, 1928.
Галерея 1678 года в Измайлове // Сборник Общества изучения русской усадьбы. — 1928. — № 5/6.
Греция: Архаика, классика, IV век. — М., 1935.
Дворцы Франции XVII–XVIII веков. — М., 1938.
Египетская архитектуры и проблемы синтеза искусств. — М.; Л., 1935.
К вопросу о болгарских двухэтажных церквах-гробницах // Известия на Българския археологически институтъ. — 1926/1927. — Т. 4.
К вопросу о восточных элементах византийского зодчества // Труды Секции истории искусства Института археологии и искусствознания РАНИОН. — М., 1930. — Т. IV.
К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян // Архитектурное наследство. — 1952. — Т. 2.
К вопросу о первоначальном виде древнейшей части Киевской Софии // Известия ГАИМК. — 1927. — Т. 5.
К вопросу о раннем московском зодчестве // Труды Секции археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН. — М., 1928. — Вып. 4.
К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X–XII вв. // Русская архитектура. — М., 1940.
К вопросу о связях древнерусского зодчества с Херсонесом // Известия Таврического общества археологии, истории и этнографии. — 1927. — № 1 (58).
К вопросу о средневековой архитектуре Константинополя // Византийский временник. — 1968. — Т. 28.

- К вопросу о так называемом «русском барокко» // Барокко в России. — М., 1926.
К вопросу об архитектурном стиле эпохи Палеологов в Константинополе // Известия на Българския археологически институтъ. — София, 1928/29. — Т. 5.
К вопросу об истоках русского зодчества // Вестник Академии наук СССР. — 1944. — № 6.
Краткий отчет о поездке на Восток // Византийский временник. — 1926. — Т. 24 (соавтор — М. Аллатов).
Мастера древнерусского зодчества. — М., 1953.
Модель Иерусалимского храма, привезенная в XVII веке в Россию // Сообщения Российского Палестинского общества. — Л., 1926. — Т. 29.
Московский Кремль. — М., 1948.
О последних исследованиях архитектуры собора Софии в Новгороде. — М., 1946.
О работах по истории русской архитектуры. — М., 1946 (соавтор — Д. Аркин).
О хорах в древнерусском зодчестве // Труды Секции теории и методологии (социологической) Института археологии и искусствознания РАНИОН. — М., 1928. — Т. 2.
Очерки по истории архитектуры: В 3 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2: Греция. Рим. Византия (репринт — М., 2003).
Очерки по истории архитектуры: В 3 т. — М.; Л., 1937. — Т. 1: Доклассовое общество. Восточные деспотии (репринт — М., 2003).
Памяти Д. В. Айналова // Архитектура СССР. — 1940. — № 3.
Памятник ранневизантийской архитектуры в Керчи // Византийский временник. — 1927. — Т. 25.
Памятники архитектуры. — М., 1935 (соавтор — Д. Аркин).
Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. — М., 1973.
Пропорции в античной и средневековой архитектуре. — М., 1935.
Рец. на: Halle F. Die Bauplastik von Wladimir-Ssudsal: Russische Romanik. — Berlin; Wien; Zuerich, 1929 // Byzantinisch Neugriechische Jahrbucher. — 1932/1934. — Bd IX.
Рим: Архитектура эпохи барокко. — М., 1937.
Собор Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода // Труды Этнографического археологического музея 1-го МГУ. — М., 1926.
Собор Софии в Новгороде // Сообщения Института теории и истории архитектуры. — М., 1947. — Вып. 7 (соавтор — Н. Травин).
Храм Василия Блаженного в Москве: Покровский собор. — М., 1988.
Четырехскатное покрытие 1620 года // Сборники Общества изучения русской усадьбы. — 1928. — Вып. 7/8.
Эрехтейон. — М., 1938.
Этапы развития мировой архитектуры: За критическое использование архитектурного наследия прошлых эпох // Строительство Москвы. — 1932. — № 10.
Die fruhmoskovitische Baukunst // Zeitschrift fuhr Geschichte der Architektur. — 1928. — Bd III. — Hft 3.
Die fuenschiiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baulunst // Byzantinische Zeitschrift. — 1927. — Bd 27.

- Die Gul-Djami von Konstantinopel // Byzantinische Zeitschrift. — 1929/30. — Bd 30.
- Die alterussischen Kunst in der wissenschaftlichen Forschung seit 1914 // Zeitschrift fuhr slawische Philologie. — 1925. — Bd II. — Hft 3/4; 1926. — Bd III. — Hft 3/4 (*соавтор — М. Алпатов*).
- Die Odalar-Djami von Konstantinopel // Byzantinische Zeitschrift. — 1926. — Bd 26.
- Die Panagia-Kirche auf der Insel Chalki in der Umgebung von Konstantinopel // Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik. — 1927/28. — Bd VI.
- Die russische Kunstwissenschaft im Jahre 1925 // Kunstwisaenschaftliches Jahrbuch der Goerresgesellschaft. — Augsburg, 1928. — Bd I (*соавтор — М. Алпатов*).
- Die Sophienkathedrale von Konstantinopel // Kunstwissenschaftliche Forschungen. — 1931. — Bd 1.
- Due cattedrali del Kremlino // Architettura. — 1926. — № 3.
- Eglise a Croix inscrite a cinq nefes // Echos d'Orient. — 1927. — Vol. 30.
- Ein Denkmal der Hofbaukunst von Konstantinopel // Belvedere. — 1926. — № 51/52.
- Entwicklungsetappen der Architektur. — Dresden, 1972.
- Geschichte der alterussischen Kunst. — Augsburg, 1932. — Bd I–II (*соавтор — М. Алпатов*).
- Nachrichten aus Moskau // Byzantinische Zeitschrift. — 1924. — Bd 24 (*соавтор — М. Алпатов*).
- Neue Entdeckungen und Forschungen in Konstantinopel // Byzantinische Zeitschrift. — 1926. — Bd 26 (*соавтор — М. Алпатов*).
- Neuere Forschungen in Russland aus dem Gebiete der byzantinischen und russischen Kunstgeschichte // Jahrbuch fuhr Kunstwissenschaft. — Lpz, 1926. — Bd 1 (*соавтор — М. Алпатов*).
- Probleme der byzantinischen und russischen Kunstgeschichte: Forschungen in Russland 1914–1924 // Belvedere. — 1925. — № 6.
- Ueber den Breitraum in der christlich-orientalischen und der altrussischen Baukunst // Muenchener Jahrbuch der bildenden Kunst. — 1927. — Bd IV. — Hft 1.
- Ueber den Stil der alterussischen Baukunst // Wiener Jahrbuch fuhr Kunstwisswnschaft. — Wien, 1929. — Bd IV.
- Ueber zwei byzantinische Baudenkmaler von Konstantinopel aus dem XI. J. // Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik. — 1932/34. — Bd IX.
- Un nouveau type d'eglise dans la Russie du Nodr-Ouest du XII^e siecle // Arsbo. — Lund, 1925.
- Une eglise monastique aux environs de Chalcedoine // Echos d'Orient. — 1927. — Vol. 26.
- Une nouvelle eglise de l'epoque de Paleologues a Constantinople // Echos d'Orient. — 1925. — Vol. 24 (*соавтор — М. Алпатов*).
- Zur Erforschung der byzantinischen Baudenkmaler von Konstantinopel // Byzantinische Zeitschrift. — 1932. — Bd 32.
- Zur Frage des Ursprungs der Sophienkathedrale in Kiev // Byzantinische Zeitschrift. — 1929. — Bd 29.

Публикации о Н. И. Брунове

Алпатов М. В. Воспоминания: Творческая судьба. Семейная хроника. Годы учения. Города и страны. Люди искусства. — М., 1994.

- Алпатов М. В.* Жизнь искусствоведа: Страницы воспоминания // Панорама искусств '7. — М., 1984.
- Андреанов Е.* Бруновские ковры // Богородские вести. — Ногинск, 1995. — № 21.
- Герасимов Ю. Н.* Выдающийся историк архитектуры: К 100-летию со дня рождения Н. И. Брунова (1898–1971) // Архитектурная наука в МАРХИ. — М., 1999.
- Душкина Н. О.* Памяти Николая Ивановича Брунова (К 100-летию со дня рождения) // Ежегодник МАРХИ '98/99. — М., 1999.
- Комеч А. И.* Памяти Николая Ивановича Брунова // Византийский временник. — 1973. — Т. 34.
- Кызласова И. А.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси: 1920–1930 годы (По материалам архивов). — М., 2000.
- Любавин А.* Николай Иванович Брунов (1898–1971): Штрихи к портрету // Богородск-Ногинск: Богородское краеведение. — Электронный ресурс: <http://bogorodsk-noginsk.ru/lyudi/2brunov.html>.
- Любавин А. Н.* «Ученый, которого еще не было у нас» // Православная Москва. — 2000. — № 5.
- Любавин А. Н.* Столетие Н. И. Брунова // Московский журнал. — 1999. — № 4.
- Менькова И. Г.* Летописец: Семь информационных сообщений о наиболее интересных событиях в культурной жизни Москвы // Московский журнал. — 1999. — № 4.
- Саваренская Т. Ф., Швидковский Д. О.* Николай Иванович Брунов: К 100-летию со дня рождения // Архитектурный вестник. — М., 1998. — № 5 (44).
- Седунова Т. В.* Н. И. Брунов как предтеча «иконологии архитектуры» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — М., 2008. — Вып. 58.

Аннотация. Впервые в украинском искусствоведении рассматривается научная деятельность видного российского архитектора, члена-корреспондента Академии архитектуры СССР, доктора искусствоведения, профессора Николая Ивановича Брунова (1898–1971). Помещен перечень основных опубликованных трудов ученого и перечень публикаций о нем за последние четверть века.

Ключевые слова: архитектуроведение, история архитектуры, Н. И. Брунов, М. В. Алпатов.

Анотация. Уперше в українському мистецтвознавстві розглядається наукова діяльність знаного російського архітектурознавця, члена-корреспондента Академії архітектури СРСР, доктора мистецтвознавства, професора Миколи Івановича Брунова (1898–1971). Вміщений перелік основних оприлюднених праць науковця і перелік публікацій про нього за останню чверть століття.

Ключові слова: архітектурознавство, історія архітектури, М. І. Брунов, М. В. Алпатов.

Abstract. For the first time in Ukrainian art history is considered a prominent Russian academic activities architectural historian, corresponding member of USSR Academy of Architecture, Doctor of Arts, Professor Nikolai Brunow (1898–1971). Put a list of the main works of the scientist and published the articles about him in the last quarter century.

Keywords: history of architecture, Nikolai Brunow, Mikhail Alpatov.

Андрей ПУЧКОВ

ОЛИМПИЕЦ

Слово об архитекторе Ежове

М. М. Бахтин, философ среди филологов, подытожил: слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом; мол, не тот ритм, не та комплиментарность. Прижизненное слово, сказанное искренне, может быть воспринято как форма подхалимажа (аспирант лебезит перед научным руководителем), посмертное слово, сказанное хоть как-то, — эдакий подхалимаж наоборот, то есть всегда правда. Наверно, мне, говорливому, просто повезло: почти четверть века (точно: 23 года) знакомства с В. И. приучили и размышлять, и писать о нем в искренних интонациях. С первой фразы, сказанной свеженазначенным заведующим кафедрой основ архитектуры по поводу каких-то студенческих протестов, — «пожалуйста, попробуйте локализовать конфликт в вашей группе», — с этой фразы стало очевидно, что новый зав, в первую очередь, *хороший человек*: не приказывает, просит. Уже профессия.

Дальше — больше. Старая максима: сделай человека начальником, и увидишь, каков он на самом деле, — подтвердила первое впечатление. Председательская железа «сосланного» в вуз главного архитектора столицы, к нашему студенческому удивлению, не выделяла щеконадувательской, «профессорской» секреции. Напротив, каждый раз ловил себя на мысли, что рядом не советский профессор перестроечного образца середины 80-х, а коллега, вместе трудящийся над курсовым проектом, *твоим* курсовым проектом: не навязывает, пришепетывая, что «так быть не может», а вступает в соразмышление, и, кажется, сам не знает, как же, собственно, «надо». Конечно, эта кажимость была кажущейся. В. И. прекрасно знал о многом: не только в профессии. Кто-то сказал об Алисе Фрейндлих, вот, мол, актриса, которая «знает про любовь всё». В. И. знал всё про человеческие отношения, про выбор форм общения, владел такими нюансными педагогическими приемами, над которыми только по прошествии времени задумываешься, и тогда охватывает: ух, надо же! Вот и вторая очередь, новый зав — *профессионал и педагог*.

Эти качества В. И. проявлялись и в делах студенческих, и в аспирантском контакте: ты понимал, что перед тобой не просто человек глубоких знаний, готовый поддержать, но порой и разгромить, да так, что камня на камне не останется (с глазу на глаз, никогда при ком-то), не просто вдвое старший тебя коллега с именем-отчеством «Валентин Иванович», а — *исторический персонаж*. Это понимание пришло в третью, последнюю очередь, и в сознании закрепилось навсегда. Ты разглядывал его как диковинное растение в оранжерее («вот ведь, смотри-ка, что Господь ниспослал!»), как литературного героя — в его трудной профессии всегда выглядеть так, как следует именно герою. С тех пор, довольно для меня ранних, событийное время жизни В. И. оказалось представленным, сбитым с обычных служебных магистралей: речь шла о незаурядном, неповторимом человеке. «Таких в массовом числе уже не делают», — давно сказал о нем С. К. Килессо. Тогда же, в связи с Ежовым, родился парафраз: незаменимых у нас нет, но уникальные есть.

Встретив В. И., который был чужд всякого монологизма, я понял, что «пришел на готовое», на «раз и навсегда», и потому нужно вышkolить такую зоркость глаза, чтобы не пропустить мелочь, деталь: в них не только отражается человек, но и в гармоничном единстве засвечивается образ его дела. Конечно, речь идет об архитектуре.

Я понимал, что форма В. И. как исторического персонажа должна быть обоснована изнутри самого героя, герой как бы сам порождает из себя свою форму как собственное адекватное выражение. Остается быть рядом и присматриваться, создавая в сознании некий эстетический объект, некий символ, в котором есть «теплота сплывающей тайны» (С. С. Аверинцев).

Архитектор-практик из меня не получился, несмотря на все старания В. И. Трудно сказать, что получилось, но то, что получилось, отчего-то привлекло В. И., и в течение пятнадцати последних лет жизни Ежова мы с ним (и моим другом Сашей Червинским) работали над выпуском ежовских сочинений.

История этого книгоиздания, с завидной ритмичностью длившаяся столь долго (и до сего дня не прекращенная), началась с библиографического указателя построек, проектов и научных трудов В. И. к его 70-летию (1997). Именно тогда, в режиме саморефлексии, В. И. написал по моей просьбе свою архитектурскую «формулу»: оригинальность (эстетика), правдивость (функция), смелость (конструкция), любовь к истории (уважение к старине, преемственность, охрана среды). Эта формула кочевала из одной книги в другую, чуть видоизменяясь, цитировалась. Ею был обведен самим В. И. тот значимый для него контур мировоззрения, без которого и ученый, и архитектор-практик мало чего могут стоить. Он прекрасно отдавал в этом отчет.

В сентябре 2001-го вступительную статью к его мемуарной книге «Полве-

ка глазами архитектора» я писал запоем. Во-первых, меня раздувало от ощущения собственной значимости (сам В. И. «очень просил» написать предисловие), во-вторых, это было предисловие, а не послесловие, в-третьих, это был В. И., о котором очень хотелось высказать доброе так, как — я знал — никто не скажет (постесняются, побоятся?). И потом заглавие: слово «полвека» завораживало. Тебе едва тридцать, а здесь человек уже так долго архитектор. К тому же, хотелось понять, зачем и для кого люди сочиняют воспоминания. У архитекторов этот процесс редок, и оттого задача раззадоривала еще более. Хотелось уяснить, какова роль архитектурских воспоминаний в системе архитектурной книги, архитектурной литературы как письменного памятника, в системе мировоззрения автора, наконец, Именно этого автора. Работать над мемуарами В. И., а затем и над второй его книгой «Эскизная графика архитектора» (2002), и над третьей, коллективной (с сыновьями), «Архитектура общественных зданий и комплексов» (2007), — было удовольствием для меня как редактора, смею надеяться, — и для В. И. Процесс создания этих книг был сплошным творчеством: какими-то быстрыми находками композиционных приемов расположения материала (и композиции текста, и собственно типографики), легкими, летучими дискуссиями на разные темы, связанными с изложением событий и фактов, постоянным желанием идти друг другу навстречу (тоже большой урок) — автор шел на поводу у редактора и макетчика, редактор и макетчик — на поводу у автора. Редкое сочетание, больше ни в каком ином «полиграфическом» общении мною не встреченное. И — никаких конфликтов, столь ожидаемых при работе над тремя томами в 30 печатных листов каждый. А где согласие — там победа (*ibi semper est victoria, ubi concordia est*). Это был гимн приятию методов работы В. И., его рассуждений, убеждений, констатаций, всегда веских и обдуманных: он был гибкой и подвижной мозговой машиной. В послесловии к «Эскизной графике архитектора» я раскрыл секрет: В. И. в беседе проговорился, что хотел бы выпустить альбомчик своих собственно проектных набросков — в подражание «Архитектурным мотивам» Г. А. Косякова (1924), а выпустил целую «эскизную графику». Но к этой мысли мы часто возвращались, и В. И. начинал что-то подбирать. Может, папка с его набросками еще отыщется. Ежов был прекрасным акварелистом (среди архитекторов его поколения мне посчастливилось узнать мастеров такого уровня еще пару раз: В. В. Савченко, Ю. Ф. Худяков, Иг. А. Фомин). Всякий честный работник делает хорошо свою работу, но В. И. делал ее лучше, чем слишком многие: у него была хорошая школа: К. Н. Елева и А. А. Шовкуненко.

Запомнилось, как после одной из встреч в почившем в Бозе НИИТИАГе (где Ежов в 1976–1981 гг. директорствовал) мы шли с В. И. по домам. Дорогой, по Владимирской, затеялся спор о принципах реконструкции современных го-

родов, «лице города» или «формуле Киева» Ю. С. Асеева, которая не столько формула в математически строгом смысле, сколько метафора в смысле вполне литературном. В. И., ухмыляясь моему молодецкому запалу, отмалчивался, а затем сказал фразу, после которой мне стало стыдно. Звучала она примерно так: «Ты вот, Андрюша, рассуждаешь о формуле Киева, о современной застройке, о том, как надо, а сам чем занят? Рассуждением! Не работой над “вышивкой” городской ткани, не архитектурским “штопаньем” дыр, нет! Рассуждением (чтобы не сказать болтовней). А на одних рассуждениях далеко не уедешь. Теоретик архитектуры важен и нужен, но только тогда, когда он одновременно практик». Я замолчал. В. И. был прав: в моем суждении о современной застройке Киева было не столько желание помочь процессу, сколько желание «себя показать». Вот и был за гордыню наказан мягкой иронией. И тогда, и тем более нынче, я благодарен Господу за то, что мог общаться с В. И. и его семьей запросто, без козыряний и низкопоклонства. Каждый знает, что такая возможность в жизни большая редкость.

Трудясь как редактор и корректор над книгами В. И., каждый раз ловил себя на мысли, что присутствую при некоем историческом акте, старался рассматривать эти книги с расстояния в пятьдесят лет, когда не останется в живых никого, кто имеет к ним отношение, когда можно будет трезво глянуть на вещи, да и — честно говоря — просил автора учитывать столь умозрительные обстоятельства. Знаете, когда с человеком живешь в одном времени и общаешься в одном пространстве, действительно редко приходит на ум афоризм про большое, что видится на расстоянии. Когда человека теряешь, этот афоризм не приходит на ум вообще. Приходит другое: понимаешь, что столбовые линии истории архитектуры, подготовившие того или иного мастера, то или иное произведение, проходят через твоего учителя. Ведь никто не видит, чем нагружен человек, по его следу: лишь след бывает то мельче, то глубже.

Уверен, что архитектуру как форму общественного бытия должны изучать графологи. Ясное дело, что архитектуроведение (в отличие от архитектурной науки) лишено возможности ставить эксперимент в той же степени и в том же значении, в каком эксперимент является орудием или методом в науках естественных. То есть архитектуроведение лишено возможности воспроизводить в лабораторных условиях те формы, которые оно постигает. В. И., однако, понимал, что «нет прямее способа нечто познать, чем попытаться воспроизвести и убедиться на собственном опыте» (Андрей Битов). И меня научил. А право на серьезное слово по-прежнему все еще надо заработать.

Слово, сказанное Ежовым, становится твоим, ты рассуждаешь, как он, подделываясь под голос и то памятное всем откашливание, — нет, скорее, под интонацию; стремишься так же, как он, держаться и с подчиненными, и с на-

чалством. Даже почерк В. И. (у меня есть его рукописи, могу показать) — такого почерка у современных компьютерных людей нет. То ли это петровский полуустав, то ли древнеримский маюскул; но так от руки мало кто нынче может. При всей современности В. И., гибкости его мышления и мироотношения, он не пользовался пишущей машинкой и компьютерной «клавой»: тексты порождались врукопашную, «на штабель слов пером кириллицы наколов». Хотя мобильным телефоном, глубоко за семьдесят, обустроился среди знакомых одним из первых. Если В. И. и был «человеком раннего времени», то исключительно как вневременной человек. В нем не было ничего от старика: склеротического заедания на причастных оборотах, болтливости о бренном, жалоб на скверное правительство. Были: молодецкий задор, бодрый слог, легкость, какая-то танцевальность движений и полное забвение возраста. Немощи, как водится, подкрадывались, но дело для Ежова было настолько выше тела, что как-то даже неудивительно, что умер он на бегу, на дрожках. Суетился, да, но отнюдь не как прочие — до самозабвения, — зная, что все суется.

У В. И. было качество, редкое среди нестандартных людей: искренне радовался чужому успеху, даже успеху учеников, бывших студентов. Полагал: «пусть расцветают все цветы», при этом имел мужество не навязывать точку зрения; назидательный, начальственный тон — не про Ежова. Да и выпить был не дурак. Настоящий архитектор, труд которого принципиально коллективен как почти теологическая сумма индивидуальностей.

Последняя встреча с В. И. — за неделю до внезапного ухода — в квартире на Хмельницкого. В. И. договорился с Сашей Червинским о пересъемке подготовленных иллюстраций к очередной книге («Архитектура южного жилища»), я увязался в гости хвостом: давно не виделись. Вроде причинного повода для встречи не было — рукопись не готова, чтобы браться за ее правку, — и обычный служебный цейтнот снова схватил за глотку. Пойти хотелось просто чтобы посидеть рядом, посмотреть, как занятые люди обсуждают дело; чтобы руку пожать. Посидел, поглядел, пожал. Уроки остались.

Чему же научил меня Ежов? Поскольку вообще учил личным примером, главный его урок: приноровись чаще чувствовать себя счастливым. И еще хорошо, что остались книги.

Потому что, как сказал Иосиф Бродский,

... Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека нам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Андрей ПУЧКОВ

«ТЕКТОНИКА ЭЛИНОВ» КАРЛА БЁТТИХЕРА В «ПРОПИЛЕЯХ» ПАВЛА ЛЕОНТЬЕВА

Светлой памяти архитектора и друга
Николая Пантелеймоновича Андрущенко
(8.02.1939, Ленинград — 27.12.2011, Севастополь)

Предаваться републикации статьи Леонтьева о «Тектонике эллинов» Бёттихера не было бы смысла, если бы не ее характер: естественный характер памятника историко-архитектурной мысли, принадлежащей филологу-классику.

Это была первая в России статья, в которой раскрывались основные принципы построения дорического ордера, ухваченные не с точки зрения технологии (хотя и о технологии идет речь), а в комплексе ордера как явления архитектурной формы. Никакой Виньола, переведенный и изданный Петром Великим (первая российская книга об архитектуре вообще), никакой Витрувий, переведенный и изданный Баженовым, не поставляют неархитектору представлений о греческих ордерах как о комплексном явлении культуры (прежде всего художественной), как эта — в печатный лист — статья-рецензия-обзор Леонтьева, в которой московский профессор перелагает для любопытного филологического глаза основные положения классического издания немца Бёттихера.

Читая статью, попадаешь в гущу филологической науки середины XIX в. с двух сторон: иностранной и отечественной. Современный читатель может себе живенько представить, как выглядело во времена каких-нибудь Герцена с Огарёвым архитектуроведение в России. С одной стороны, под микроскопом лежит развалия греческое и латинское слово, словосочетание, фраза, с другой, — архитектурная, почти бесписьменная практика времени государя императора Александра II. Казалось бы, ничего общего: две далеко друг от дружки разведенные сферы творческой деятельности. И между этими явлениями — ученый человек за письменным столом, при свечах изучающий толстую немецкую книгу с литографиями разных античных древностей (преимущественно каменных), который пытается, конспектируя ее, донести до архитектора и неархитектора филологически прописные истины, которые ему — филологу-буквоеду — вдруг открылись с неожиданной, архитектурной стороны. И он живо удивлялся.

И вроде бы этот материал устарел — поскольку слишком, до мельчайших подробностей известен, — и для переиздания тратить казенную бумагу незачем. Так — да не так.

Во-первых, самый факт пионерского обращения российского филолога-классика к архитектурной тематике симптоматичен: как перевести в слово то, что сохранилось в области внесловесной?

Во-вторых, это не простой филолог-классик. Это Павел Леонтьев.

В-третьих, реферируемый им автор тоже человек не рядовой.

В-четвертых, труд этого последнего стоял — и, пожалуй, до сих пор предполагается, — в авангарде архитектуроведческого антиковедения, сколько бы авторов после Бёттихера ни касались бескрайней темы античной архитектуры.

В-пятых, труд Леонтьева не просто бессмысленный аспирантский реферат, но реферат осмысленный, его содержание выводит ум и чувство читателя на уровень, который даже по сегодняшним меркам бесовских гуманитарных методологий многим оказывается выше, чем современные окологуманитарные писания, во всяком случае, — наши писания.

В-шестых, это добротный написанный текст, который может оказаться поучительным в отношении композиции, стилистики, в отношении лексического обращения с письменным словом.

В-седьмых, в середине позапрошлого века пишущие люди писали хорошо (навык эпистолярных дел, дневники, упражнения в каллиграфии, прививавшиеся с гимназической лавки, итд), и нелишне об этом нынче напомнить.

Где-то мне пришлось заметить, что сегодняшним исследователям еще предстоит дотянуться до того уровня, который имелся у предшественников, хотя бы у архитектуроведов 1920–1930-х, не говоря об ученых немецко-австрийской школы второй половины XIX в. Это трудно, но стараться стоит.

Два слова об авторах. Более двух не нужно: сноровистый поисковик Google ответит на всякий фактический вопрос, могущий возникнуть в процессе чтения. Sapienti и этого sat.

Карл БЁТТИХЕР (Карл Готлиб Вельгельм Бёттихер; 29.05.1806, Нордхаузен — 19.06.1889, Берлин)¹ — немецкий филолог-классик, архитектуровед, археолог, рисовальщик орнаментов; автор терминов «тектоника» и «архитектоника».

¹ О нем: *Blankenstein H.* Karl Boetticher, sein Leben und Wirken // Zentralblatt der Bauverwaltung. — 1889. — № 35. — S. 315–317; № 36. — S. 326–329; *Michaelis Ad.* Boetticher // Allgemeine Deutsche Biographie. — Lpz, 1903. — Bd 47. — S. 144–153; *Goetbert Fr.* Boetticher // Neue Deutsche Biographie. — B., 1955. — Bd 2. — S. 412 sqq.; *Mayer H.* Die Tektonik der Hellenen: Kontext und Wirkung der Architekturtheorie von Karl Boetticher / Ed. Menges. — Stuttgart; L., 2004, и др.



Карл Готлиб Вильгельм Бёттихер (1806–1889)

Старший сын строгого, склонного к скопидомству берлинского гастронома и ресторатора Августа Бёттихера. После развода родителей остался с отцом, который, как водится, не разделял художественных увлечений первенца. Учась в гимназии (где встретил понимание и поддержку со стороны директора и преподавателей), вместе с древними языками и началами графической грамоты постигал основы строительного дела: сначала как землемер, затем как прораб. В 1826-м изучал математику в Эрфурте, в 1827–1831 гг. учился в Берлинской строительной академии. В 1830-м знаменитый Карл Фридрих Шинкель привлек его к оформлению образцовой книги Кристиана Бойта «Vorbilder fuer Fabrikanten und Handwerker». Специально для этой работы Бёттихер овладел техникой литографии; когда начал преподавать (1833) в живописной школе Королевского фарфорового завода, обучился и ткацкому ремеслу. Вел занятия в рисовальной школе Берлинского промышленного института.

В 28 лет Бёттихер начал издаваться — несколько собственноручно гравированных учебников: «Ornamentbuch» (28 печ. л., 1834–1844), «Die Holzarchitektur des Mittelalters» (25 печ. л., 1835–1844), «Dessinateurschule» (1839). Благодаря честно заработанной репутации виртуозного рисовальщика, Бёттихер получает место учителя в Академии художеств (1838) и в Строительной школе (1839). В конце 1830-х приступил к созданию главного труда: «Die Tektonik der Hellenen» (Потсдам, 1844–1852; 2 изд. — Берлин, 1874–1881 и следующие, вплоть до: Штутгарт, 2004), за который получил степень доктора архитектуры и археологии.

В 1844-м назначен профессором Академии архитектуры, читал курс «Архитектоника». Высокие монархические убеждения способствовали тому, что во время т. наз. Мартовской революции 1848–1849 гг. (вдохвленной т. наз. Великой Французской), 42-летний профессор Бёттихер направился доброволь-

цем в Королевскую прусскую армию, лейтенантом участвовал в Баденском походе, осаде Раштатта, приветствовал великого герцога в Карлсруэ и до марта 1850-го состоял в гарнизоне Магдебурга. После демобилизации, не будучи допущен к чтению лекций в Академии архитектуры, давал частные уроки и заканчивал грандиозную «Тектонику эллинов».

С 1854-го — приват-доцент Берлинского университета Фридриха-Вильгельма и помощник директора скульптурного отдела Нового музея в Берлине, в 1868–1876 гг. — директор. С 1876-го — в отставке: в Германии, как и в других цивилизованных странах, после 70 лет нельзя занимать важные посты.

В 1862-м в первый раз поехал в Афины с ученой целью (результат: «Bericht ueber die Untersuchungen auf der Akropolis zu Athen», 1863), в 1879-м — вторично (результат: «Die Thumele der Athena-Nike auf der Akropolis von Athen», 1880). Кроме этих трудов: «Baumkultus der Hellenen» (1857) и статьи в почтенном журнале «Philologus». Посмертно изданы: «Karl Friedrich Schinkel und sein baukuenstlerisches Vermaechtnis» и «Zur Kenntnis antiker Gottesverehrung» (1927).

В 1833-м Бёттихер неудачно женился на Эмили Штир: не находя покоя и поддержки в доме, с усердием и охотой отдавался исследовательским занятиям. В 1854-м скончался их единственный 13-летний сын. В 1858-м последовал развод. В 1859-м Бёттихер сочетается новым браком с вдовой коллеги (умерла в 1872-м). В 1877-м — третий брак, свадебное путешествие по Италии и вторично по Греции, встреча в Венеции с Г. Земпером.

Бёттихер умер тихо, почти слепым, в Берлине, 83 лет отроду. Похоронен на евангелическом кладбище Святой Троицы.

Павел Михайлович ЛЕОНТЬЕВ (18.08.1822, Тула — 24.03.1874, Москва) — российский филолог-классик, педагог, издатель.

Праправнук знаменитого А. Т. Болотова (1738–1833): его записки — 29 рукописных томов — графоманское описание среднепоместного российского мира XVIII в. — бесценный источник по истории культуры.

Окончил философский факультет Московского университета (1841), стажировался в европейских университетах (1843–1845), слушал лекции Шеллинга. Член-корреспондент Императорской академии наук (1856). Магистр (1850) и доктор римской словесности (1864). Экстраординарный профессор (1850), ординарный профессор кафедры римской словесности и древности (1859–1863); ординарный профессор кафедры римской словесности: а) латинского языка и толкования авторов, б) истории римской литературы, в) римских древностей (1863–1872). Заслуженный профессор Московского университета (1872). Основательным вкладом в науку явились изданные Леонтьевым «Прописи: Сборник статей по классическим древности» (М., 1855–1857; 2 изд. — М., 1869), где из числа статей самого издателя выдаются: превосход-

ный «Очерк истории древней Греции», «Венера Таврическая», «О различии стилей в греческом ваянии», перепечатаваемые размышления над «Тектоникой эллинов» Бёттихера. С основанием «Русского вестника» (1856) начинается оживленная журнальная деятельность, обуславливаемая дружеской близостью и общностью взглядов с М. Н. Катковым, на которого Леонтьев имел известное влияние. Писал немного, но руководил другими деятельно. С 1865 г. стал соиздателем «Московских ведомостей», где тиснул много передовых статей, посвященных преимущественно вопросу о реформе учебной системы: Леонтьев видел спасение от язвы материализма в изучении молодежью древних классиков и тем самым способствовал гимназической реформе, проведенной в 1871-м графом Д. А. Толстым. Среди сочинений: «О Рутгардовой методе преподавания древних языков» (М., 1841), «О поклонении Зевсу» (М., 1850), «Библиотека греческих и латинских писателей с примечаниями и словарем для средних учебных заведений. Т. 1» (М., 1867). С 1863 г. арендатор типографии Московского университета.

Руководитель (с 1868 г., вместе с М. Н. Катковым) Императорского лицея в память Цесаревича Николая в Москве: восемь классов гимназических (программа классической гимназии с более обширным курсом древних языков) и три лицейских (воспитанники посещают университет и затем сдают государственные экзамены). В первое время, обремененный разными занятиями, Леонтьев был малодетелен, но со временем отдался Лицею всецело, взял на себя уроки древней истории, латинского и греческого языка в старших классах; прочитывал ученические работы, присутствовал на всех экзаменах и внимательно изучал особенности воспитанника. В случае нарушения каких-либо правил старался доводить нарушителя путем «диалектического разговора» до сознания, что тот поступил нехорошо. Старался привлечь в Лицей лучшие педагогические и научные силы, но некоторые из приглашенных не выдерживали его властного характера, и сбегали. Леонтьев требовал от служащих такой же энергической работы, какую проявлял сам. Неусыпными заботами приобрел любовь и уважение учеников, ярко выразившиеся во время его похорон.

Будучи холостяком, Леонтьев всю жизнь посвятил служению просвещению, издательским делам и семейству Каткова. С. М. Соловьёв, ректор Московского университета, отец Вл. Соловьёва и автор скучно написанной необъятной «Истории России», характеризовал Леонтьева: «маленькая, двугорбая фигура с четвероугольным матово-бледным лицом, густыми русыми волосами, карими, холодными, не пронизательными, но внимательными, старающимися проникнуть, и потому очень неприятными глазами <...> Он был способен заниматься пустяками без усталости, причем ему помогала необычайная медленность в словах и делах <...> Хвалили его привязанность к родным; привязанность его

к Каткову и семейству последнего была изумительна <...> Интрига — было первое и последнее слово Леонтьева; всё, по его мнению, интриговало, ничего не делалось просто; каждое движение, каждое слово искусно подводилось под известную интригу»¹. Невысокого мнения о Леонтьеве как педагоге был и историк Н. И. Кареев. Он указывал, что Леонтьев из трех объявленных лекций, как правило, две пропускал, а на «третью являлся с таким запозданием, что только записные латинисты терпеливо дожидались его появления», относился к профессорским обязанностям неаккуратно, и по истечении 25 лет работы в Университете был «забаллотирован Советом факультета». — «Леонтьев <...> был для студентов олимпийцем, да и политическая его физиономия как сподвижника Каткова прямо от него отталкивала»².

Мнение либеральной профессуры, российских интеллигентов, умонастроения которых высмеяны в «Вехах» (1909), едва ли стоит принимать во внимание: Катков и Леонтьев делали предметное дело — высвобождали ококультурное мировоззрение от татарщины и духовного рабства, от онучей и кваса, продолжали нелегкий просвещенческий труд, заповеденный Петром I и Екатериной II. В «Русском вестнике» Каткова и Леонтьева впервые напечатаны «Преступление и наказание», «Село Степанчиково и его обитатели», «Война и мир», «Анна Каренина» итд., выпускниками же Лицея были обер-прокурор Святейшего Синода А. Н. Волжин, сенатор Л. А. Георгиевский (автор учебников латинского языка), председатель 2-й Государственной Думы Ф. А. Головин, председатель Совета Русского Собрания кн. А. Н. Лобанов-Ростовский, ученые С. В. Бахрушин, И. Э. Грабарь, Ю. А. Кулаковский, Патриарх Московский и всея Руси Алексей I (Симанский), художник Александр Головин итд.

Между тем, в отличие от Бёттихера, заслуги Леонтьева «перед русской наукой и русской педагогикой не нашли себе еще надлежащей оценки»³. Более ста лет прошло со времени записи этой фразы, а воз и ныне там. Этой публикацией делается слабая попытка его сдвинуть, и потому читатель по меньшей мере должен запомнить, что «эхин анты есть греческий гусек».

¹ Цит. по: Лукьянов С. М. О Вл. Соловьёве в его молодые годы: Материалы к биографии: В 3 кн. — Пг., 1918. — Кн. 2. — С. 150–151.

² Кареев Н. И. Прожитое и пережитое. — Л., 1990. — С. 114–115.

³ Варнеке Б. В. Записка об ученых трудах Юлиана Андреевича Кулаковского, профессора Императорского Киевского университета св. Владимира (1876–1906 гг.) // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. — Казань, 1907. — Т. XXIII, вып. 1. Приложение. — С. 15.

Павел Михайлович Леонтьев (1822–1874)

О НОВОЙ ТЕОРИИ ГРЕЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ¹

Смотря на современное состояние многих отраслей человеческих знаний, нельзя, кажется, не заметить, что наука в наше время как-то особенно идет вглубь. Между тем как философия углубилась в самую внутреннюю сущность человеческого сознания и бытия, науки, заимствующие свое содержание из эмпирии, видимо, все более и более приобретают характер наук, то есть, сближаются с центральной творческой деятельностью умозрения. В изучении искусства такой успех особенно привлекателен. Художественные идеалы и сами происходят при подобном же слиянии внутреннего и внешнего зрения; в момент художественного творчества физические глаза действуют совершенно заодно с умственными глазами: обыкновенная человеческая двойственность исчезает. Изучая произведения искусства, мы наглядно преследуем проблески той чудесной молнии, которая сближает две сферы, для нас обыкновенно разлученные; которая, озаряя внешнее внутренним, связывает их в идеале в одно единое, прозрачное целое. В истинном произведении художественном нет ничего слепого, случайного или вынужденного; все необходимо в высшей степени и в высшей степени свободно.

Убеждение в таком характере истинных художественных произведений, возникшее в философском мышлении, удивительно как подтверждается историческим изучением искусства, начинающим в наше время делать большие успехи. Особенно важно в этом отношении изучение греческого искусства как искусства того народа, который был по преимуществу художественный народ. В историческом развитии всех отраслей греческого искусства особенно поразительна та внутренняя правильность, которая ясно свидетельствует о натуре процесса, создающего художественные идеалы.

Ученые исследования греческого искусства стали в последнее время обращать особенное внимание на содержание художественных произведений, на их сюжеты. Эти разыскания, по преимуществу мифологические, обещают чрезвычайно много, потому что открывают источник художественного воодушевления. Наряду с ними появляются, впрочем, и сочинения, в которых преобладает эстетическое направление. Мы познакомим в этой статье наших читателей с ре-

¹ Печатается по: Леонтьев П. О новой теории греческой архитектуры // Прописки: Сборник статей по классической древности, издаваемый П. Леонтьевым. — М., 1856. — 2-е изд. — Кн. 1, отд. 2: Сведения о трудах новейших ученых по части классической древности. — С. 49–66. Особенности орфографии не сохранены. Для упрощения верстки грецизмы переданы курсивной латиницей.

зультатами недавних исследований о греческой архитектуре, сделанных берлинским архитектором Бёттихером. Из этих исследований возникает совершенно новая теория греческой архитектуры, которая проливает неожиданный свет на самые мелочные подробности и особенности греческих зданий и обещает чрезвычайно много как для теории искусства, эстетики, так и для практического дела архитекторов нашего времени. Нам было бы особенно приятно, ежели бы и некоторые из русских архитекторов, удостоив наше издание своим вниманием, бросили взгляд на эту статью.

Сочинение Бёттихера начало выходить в свет в 1844 году и обратило на себя всеобщее внимание архитекторов и ученых. Всеми была признана глубина взгляда автора и все согласились, что это сочинение может быть принято за основание философии архитектуры. Все сочинение будет состоять из трех томов. До сих пор вышел первый том и первое отделение второго с большим атласом. Вот полное его заглавие: Die Tektonik der Hellenen. Von Karl Boetticher. I. Bd. u. II. Bdes I. Haelfte. Potsdam, 1844–48. 4-о. Atlas fol. transv. По первоначальному плану этого сочинения, который изложен в предисловии к первой части, за введением и изложением дорийского чина греческого зодчества, помещенным в первом томе, должны были следовать отделы об ионийском, аттико-ионийском и коринфском чине и о греческих стилях, принятых римлянами; наконец, обзор всех архитектурных памятников, сохранившихся до нашего времени. Это должно было составлять содержание второго тома. В третьем томе предполагалось сделать описание плана и расположения священных зданий, гробниц и жилых домов, и в заключение автор обещал представить исследование форм, употреблявшихся в древности для посуды и домашних вещей.

От этого плана автор теперь отступил и принес в жертву симметрию целого практическим требованиям удобства. Вместо того чтобы продолжать изложение стилистических законов каждого архитектурного чина, он перешел к предполагаемому предмету третьего тома и издал под означением первой половины второго тома обширное рассуждение о гелленском <эллинском> храме относительно его цели и формы (ограничившись на этот раз храмом симметрического расположения, без особенных комнат, назначенных для каких-нибудь мистических обрядов). Такое изменение плана облегчит ход исследования, потому что нельзя приниматься за реставрацию храмов, а следовательно, и за реставрацию стилей, не имея твердых положений о том, как храмы вообще устраивались и располагались. Решение этих вопросов, собственно, должно предшествовать архитектурным исследованиям. Это услуга, которая должна быть сделана архитектуре филологией. Автор сам, конечно, начал бы свое сочинение с этих исследований, если бы его не удерживала некоторая робость: архитектор не хотел выступить в свете с трудом более филологическим, нежели архитектурным.

Г. Бёттихер не приготавливал себя в ученые: по своему званию и занятиям он архитектор. Но ему удалось чрез изучение остатков греческой архитектуры и гениальных подражаний Шинкеля открыть ключ к объяснению мельчайших подробностей, употреблявшихся греческими архитекторами лучшего времени при украшении зданий. Эти подробности, декоративная часть архитектуры, так называемые *архитектурные части*, считались прежде довольно произвольными изобретениями греческих зодчих. Никто ни из ученых, ни из архитекторов не подозревал, чтобы греки при употреблении самых мелких и самых малозначительных, по-видимому, архитектурных частей руководствовались в лучшее время их искусства каким-нибудь неизменным законом. Выбор частей признавался за дело, довольно произвольное, зодческого вкуса, почти бессознательного. В употреблении же греческих частей новейшими архитекторами господствовал совершеннейший произвол. Г. Бёттихеру принадлежит та великая честь в деле науки и та великая заслуга в практическом деле архитекторов, что он открыл законы, которым следовали греческие зодчие лучшего времени при употреблении архитектурных частей, и вместе с тем, осмыслив декоративную часть греческого зодчества, дал новейшим художникам возможность и наложил на них обязанность употреблять греческие архитектурные части не по собственному произволу, как прежде, и не по личному вкусу, часто заблуждавшемуся, а согласно с первоначальным и собственным значением каждой части. Сделав открытие главных законов греческой архитектуры, Бёттихеру естественно было желать сделать проверку своему открытию по сохранившимся до нашего времени памятникам и приложить найденные им законы к их реставрации. Он предпринял большое сочинение, в котором предположил объяснить все стили греческой архитектуры и разобрать все архитектурные памятники и обломки, оставшиеся от классической древности. Это огромное предприятие требовало не только архитекторского знания и остроумия, но и учености филолога. Бёттихер, не учившийся в молодости греческому языку, нарочно выучился ему для исполнения своей цели и начал читать греческих писателей, в которых мог найти данные для своего дела. Эта часть греческой литературы еще очень мало обработана в наше время: филологи еще слишком мало заботятся о приобретении архитектурного образования, необходимого для верного объяснения древних известий, относящихся к архитектуре, а из архитекторов почти никто не знает по-гречески. Бёттихера ожидала на этом поле обильная жатва, и он действительно с большим успехом воспользовался новоприобретенным знанием греческого языка; ему удалось сделать много замечаний, о которых прежде него не думали ни архитекторы, ни филологи. Но, с другой стороны, нельзя было и ожидать, чтобы филологическая сторона его труда имела равное значение со стороною собственно архитектурною. С филологическими

исследованиями, составлявшими, так сказать, фундамент его архитектурных предположений и построений, он не мог выступить в свет. Он начал издание от делом собственно архитектурным, а филологию отложил было к концу. Только теперь, ободренный успехом своего первого тома и продолжительным изучением греческих писателей, он решился изменить предположенный им порядок томов и издать свои филологические исследования, которые, собственно говоря, должны были составлять первый том, — не в третьем томе, как он предполагал, а во втором. Но так как эти филологические исследования должны были бы начать издание, то мы в нашем кратком изложении главнейших результатов разысканий Бёттихера скажем о них сначала.

Греческий храм был обыкновенно окружен священным местом, которым люди не могли пользоваться для нерелигиозных целей. Это был *peribolos* храма, нередко обнесенный оградой. Бёттихер полагает, что такое священное место было существенно принадлежностью всех храмов, что не было храма без священного перибола. С этим мнением, впрочем, едва ли можно согласиться: ему противоречат храмы, находившиеся на городских площадях между другими зданиями. Священный перибол был, кажется, не всегдашней, а только обыкновенною принадлежностью греческого храма. Иногда ограда перибола окружала несколько храмов вместе; так, например, весь Афинский акрополь был священным периболом. В ограду вели священные врата, пропилеи; замечательнейшие из них были те, через которые входили в Афинский акрополь и в священный перибол элевсинских храмов. Внутри ограды перед храмом находился большой жертвенник, на котором приносились кровавые жертвы, тогда как жертвенник, помещавшийся во внутренности храма, был назначен только для курений. Это особенно хорошо показано Бёттихером. Самый храм был священнейшим местом внутри священной ограды. Греки давали ему разные имена, значение которых Бёттихер старается определить. Но при этом он делает, кажется, более точные различия, нежели то позволяет обыкновенное употребление разбираемых им слов. Равным образом он, кажется, смешивает значение адита, *adyton*, и асила, *asylon*, с значением храма: слово *adyton* имело у греков значение не совсем определенное; а что касается до асил, то асилом был каждый храм только в некоторой степени, собственными же асилами, то есть убежищами, в которых спасающиеся становились совершенно неприкосновенными, были и в Греции, и в Италии очень немногие храмы. Не совсем достоверно и то положение Бёттихера, что идол, пользовавшийся поклонением, не мог быть видим людьми, не совершившими известных обрядов очищения, и для того был скрывается во внутренности храма: известно, что древние поклонялись некоторым идолам, стоявшим вне храма, или под открытым небом, или даже внутри жилых домов. Но как бы то ни было, все-таки несомненно верно то по-

ложение Бёттихера, что главной целью при сооружении греческих храмов было желание скрыть священный идол от нечистых взоров.

Греческие храмы обыкновенно строились на небольшой платформе, внешние стороны которой обыкновенно окружались ступенями. Такая платформа, вышиною значительно уступавшая азиатским платформам, называлась по-гречески *krepidoma*. В архитектурном отношении она составляла переход от горизонтальной плоскости почвы к возвышающимся стенам и колоннам здания. Религиозное ее значение состояло в том, что она возвышала храм над почвою, возносила его, так сказать, к небу и приближала к богам; храм получал высокий характер здания, посвященного богам и как бы подносимого им землю.

Храм, возвышенный таким образом над почвою, состоял из частей, которые находились или внутри его стен, или вне их, но которые все были осенены одною общей священной крышей, *pterin*. Первые составляли собственно внутренность храма; вторые находились между стенами и колоннами, поддерживавшими края крыши. Такие пространства между стенами и колоннами находились непременно во всех греческих храмах с их передней и задней стороны; переднее называлось предхрамием, *pronaos*; через него входили в храм; заднему пространству римляне давали имя *posticum*. В храмах, сооруженных во время процветания греческой жизни, колоннады находились не только с передней и задней стороны, как в древних, простейших храмах дорийского чина, но и окружали храм со всех четырех сторон, удвояясь спереди и сзади храма. Пространства, находившиеся между боковыми стенами храма и боковыми колоннадами, называются обыкновенно портиками; по-гречески они носили имя: *peripteron*. Витрувий утверждает, что эти портики были назначены для того, чтобы давать убежище поклонникам в случае дождя; но Бёттихер первый показал их вероятное первоначальное назначение в греческих храмах: они бывали разделены на множество часовинок, из которых каждая заключала в себе какую-нибудь священную статую или какое-нибудь приношение; одна часовинка отделялась от другой маленькими полустенками, которые шли от колонн к стене храма, спереди же от колонны до колонны шли решетки. Такое устройство было еще заметно в Парфеноне в Средние века. Предхрамие и *posticum* были назначены также для хранения приношений и других драгоценностей, принадлежавших храму; мы знаем из надписей, изданных в *Corpus Inscriptionum* [Graecarum] Бёка¹, какие вещи хранились в предхрамии Парфенона. Один взгляд на эти надписи показывает, что предхрамие Парфенона не могло быть еже-

¹ Первый основанный Августом Бёком сборник античных надписей, составлен Прусской академией наук (4 т.; 1828–1877). В основу его композиции положен географический принцип; содержит известные и доступные на то время надписи, преимущественно из более ранних изданий.

дневно открыто для посетителей, и Бёттихеру принадлежит в этом отношении заслуга, что он показал необходимость строго различать храмы собственно религиозные, назначенные для ежедневного богослужения, от храмов торжественных, отпиранных только по большим праздникам, иногда не более раза в год, а иногда, может быть, и в несколько лет по одному разу. К первым храмам, ежедневно доступным, принадлежал в Афинском акрополе так называемый Эрехтейон, или храм Афины-Полиады, покровительницы города; к вторым — знаменитый Парфенон, заключавший в себе идол Афины-Девы работы Фидия. Последний, по мнению Бёттихера, отпирался только во время Больших Панафиней, то есть каждые четыре года однажды¹.

Из предхрамия в храм вела большая высокая дверь. На ее внешней стороне были изваяны разные образы, которым приписывалась сила, устрашающая врагов бога или богини и отвращающая дурной глаз; такими изображениями были: голова Медузы и другие *apotropaia*. Когда вход в храм дозволялся, то двери отворялись, и притом обе половинки настежь и наружу, для того, чтобы страшные образы наружной стороны дверей не были видимы входящим и не устрашали их. Приносящие кровавые жертвы на внешнем жертвеннике могли тогда видеть через высокую дверь идол божества, которому жертва приносилась.

Внутренность храма состояла обыкновенно из двух отделений, из которых одно, переднее и главное, было больше другого. Первое называлось храмом в собственном тесном смысле слова, *naos*, у римлян *cella*. Свет в него падал обыкновенно через большое отверстие, устроенное в крыше. Каменный потолок поддерживали два ряда колонн, разделявшие храм на три длинные полосы (корабли), из которых средняя была шире боковых. В среднем отделении, над которым было устроено вышеупомянутое отверстие, *ypaitbron*, стоял главный идол храма; боковые пространства были разделены подобно наружным портикам, на маленькие подразделения, в которых стояли второстепенные идолы и вообще священные приношения². Это было переднее и главное из внутренних помещений. За ним, отделенное от него стеною, лежало другое меньшее отделение, называвшееся по-гречески *opisthodomos*, задним храмом. Здесь собирались жрецы, одеваясь, готовили все нужное для богослужения; здесь же хранилась утварь. В некоторых храмах в это заднее отделение вела дверь только из главного отделения храма; в других, как например, в Парфеноне, в него

¹ Впрочем, это мнение не совсем достоверно доказано: едва ли можно допустить, как хочет Бёттихер, что Малые Панафины, праздновавшиеся каждый год, совершались не в Парфеноне. — Прим. П. М. Леонтьева.

² Такие внутренние подразделения были найдены в храме Аполлона Эпикурия близ древней Фигалии, открытом в 1811 году. — Прим. П. М. Леонтьева.

можно было входить из заднего портика. В таком случае он мог употребляться и для целей нерелигиозных; в парфенонском описфодоме, мы знаем, давались во время Больших Панафиней концерты¹.

Мы ограничиваемся этим обозрением главных частей греческого храма и не будем следовать за Бёттихером в его остроумных и весьма живых разысканиях, относящихся к тем религиозным обрядам, предметом которых был главный идол храма. Эти разыскания занимают значительную часть его книги; в них очень много драгоценных замечаний о греческой храмовой символике, впрочем, много и недостаточного, происшедшего от того, что решение многих вопросов, сюда входящих, возможно только при самом обширном изучении всех афинских праздников, а г. Бёттихер обратил особенное внимание только на Каллинтерии и Плинтерии². Оставляя эти отделы его книги как не в такой мере существенные, мы обратимся к изложению содержания первого тома, где г. Бёттихер в первый раз познакомил ученых архитекторов со своими гениальными объяснениями архитектурных членов и частей греческого храма.

Декоративная, собственно художественная сторона каждого здания, а следовательно, и храма, должна ясно и наглядно выказывать назначение всего здания и каждого его члена, необходимого в строительном отношении. Поэтому необходимо сказать в нескольких словах о строительном значении членов греческого храма. Общее назначение всех зданий состоит в том, чтобы отделить известную часть воздушного пространства и окружить ее с боков и сверху непроницаемыми массами. Для этой цели во всяком здании необходимо должны быть строительные члены двоякого рода: одни — отделяющие внутренность здания от боковых пространств атмосферы; другие — отделяющие ее от верхних пространств. Первые, вертикальные, подпирают собою верхнюю часть здания; вторые, горизонтальные, составляющие эту верхнюю часть, покоятся на первых. Без членов этих двух родов не может быть здания. Но так как одно здание может быть по своему внутреннему значению доступнее другого и вследствие того веселее в своем внешнем виде, то члены, подпирающие крышу, могут иметь двоякий характер. Подпирая крышу, они могут иметь своим назначением или закрывать внутренность здания и делать ее недоступною извне, или открывать ее и показывать ее доступность. К первым членам, которые, подпирая верхнюю часть здания, совершенно закрывают собою внутренность его, относится стена; ко вторым, которые, подпирая крышу, открывают взору, находящему вне здания, внутреннюю его часть, относится колонна. Стена делает внутренность здания недоступною; колонна позволяет взору прони-

¹ Устаревшее мнение. См.: Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры. — К., 2008. — С. 737–750.

² См. также: Пучков А. А. Эрехтейон и его кариатды: Идио-номографический этюд. — К., 2008.

кать извне во внутренность здания. Поэтому-то чем более в здании колонн — мы говорим о настоящих колоннадах, заменяющих стену, а не о поставленных без смысла перед самою стеною здания, — тем более оно принимает веселый, доступный характер; чем более стен, строго скрывающих его внутренность, тем оно суровее, тяжелее и недоступнее. В греческих храмах, как мы уже сказали, всегда были портики спереди и сзади; большая же часть храмов были все кругом обнесены одним или даже двумя рядами колонн: со всех сторон мог проникать в них взор, по крайней мере до некоторой степени. — Кроме отношения колонны к стене выражение наружности здания зависит от его высоты и от того, какая линия преобладает в очертаниях его крыши, горизонтальная ли, или вертикальная, или наконец дуга. В вертикальной линии выражается стремление; в горизонтальной — довольство; а выражение дуги занимает среднее место между тем и другим. Так, в готической христианской архитектуре преобладает вертикальная линия: в готической колокольне и церкви все члены стремятся к небу. В греческом храме — наоборот; в нем господствует линия горизонтальная; он с любовью расстилается по земле. Римская архитектура, занимающая и по времени, и по значению среднее место, особенно любила арку и свод, которые потом перешли из Рима и в зодчество Византии, и там были еще более разработаны и усовершенствованы (купол на четырех столбах).

Итак, существенная особенность греческого храма состоит в том, что он увенчан горизонтальною крышей, и что члены, подпирающие его крышу, отчасти закрывают внутренность храма, отчасти же ее открывают. Это его особенности собственно строительные.

Теперь пойдем далее. Одним исполнением своего строительного назначения члены греческого храма не удовлетворяются: они стараются выказать участие, которое они принимают в целом, и на своей наружности. Ежели бы этого не было, храм не был бы художественным произведением. Как в художественном произведении, в храме становится необходимостью декоративная сторона. Отсюда произошло употребление так называемых архитектурных частей, которые принимает на своей внешней поверхности каждый член здания для наглядной характеристики своего строительного значения. Г. Бёттхер превосходно показал, что поверхность всякого архитектурного члена характеризуется сообразно с его служением, и при переходе одного члена к другому обозначается взаимное отношение их. Так, поверхность стен, членов, подпирающих крышу и закрывающих внутренность, бывает гладкая; поверхность колонн, членов, подпирающих крышу и открывающих внутренность, бывает изрыта вертикальными ложками, *rabdoi*, *stirae*, *cannelures*, для обозначения большего усилия, которое требуется от подобного члена. Столкновение члена подпирающего с членом, покоящимся на нем, характеризуется разными частями, кото-

рые у греков назывались общим именем волны: *kyta*, *kytattyn*. Они отличаются одна от другой, смотря по степени тяготения верхнего члена. Аналогия здесь взята из царства растительного. Представьте себе чашечку цветка о нескольких лепестках, поддерживающую какую-нибудь тяжесть: под всякою тяжестью, как бы она ни была мала, лепестки непременно немного раздадутся во все стороны; ежели тяжесть будет немного побольше, то кончики лепестков немного отворотятся вниз; ежели тяжесть будет еще более, то отворотившиеся лепестки своими верхними кончиками спустятся до своих корней. На этой аналогии основано различие трех главных видов части, характеризующей столкновение поверхности подпирающей с поверхностью тяготеющей, именно: четвертного желоба, греческого гуська и четвертного вала; по-немецки: *die Hohlkehle*, *der griechische Karnies*, *der Viertelstab*; по-французски: *le cavet*, *la doucine greque*, *le quart de rond*; по-итальянски: *sguccio*, *gola dritta greca*, *ovale*. К этим трем частям присоединяется еще каблучок, *der Kehlstoss* (*der verkehrt steigende Karnies*), *le talon*, *gola rovescia*, для обозначения еще большего столкновения. — Софиты, поверхность, висящая над членами, открывающими внутренность, характеризуются различно. Ежели это поверхность натянутая, например балка, которая тянется от одной колонны до другой: по ней идет плетенка, *torus*, иногда гирлянда цветов; ежели это плита, лежащая над балками, ей дается вид ковра, усеянного звездами; ежели это поверхность свешивающаяся, то она характеризуется каплями, *guttae*. Верх поверхности, свободно оканчивающейся и ничего не поддерживающей, украшается собственно так называемым карнизом, или гуськом, который имеет очертание лепестков, не поддерживающих никакой тяжести, *la doucine*, *gola*, *der Rinnleiste* (*der stehende Karnies*). Наконец, некоторым членам даются снаружи повязки, которые имеют вид или тесьмы и ремня: это — поясок, *quadra*, *le listel*, *die Leiste*; или — шнура: это — вал или валик, *torus*, *le tore*, *der Stab* и *astragalus*, *anulus*, *le baguet*, *das Staebchen*. Кроме этих повязок, идущих по поверхности некоторых членов, греческое зодчество знает еще связки, которые помещаются между двумя членами и составляют переход от одного члена к другому, — полочка, *abacus*, *trochilus*.

Таковы архитектурные части, употреблявшиеся греческими зодчими. Посмотрим, как ими пользовалась архитектура дорийского чина, который один до сих пор разобран и объяснен Бёттихером. Мы не будем останавливаться на подстолии, или *krepidoma*, состоящем из стереобата и стилобата; займемся только вертикальными частями здания и его горизонтальным надстолием, увенчанным двускатною крышею.

Вертикальные члены храма суть колонна, стена и анта.

Колонна, *kion*, *stylos*, *columna*, *la colonne*, *die Saeule*, есть член, подпирающий крышу и открывающий внутренность; она должна нести на себе крышу,

но так, чтобы благодаря ее служению стала ненужною непрерывная поддержка крыши посредством стены, которая бы совершенно закрыла внутренность храма. Колонна должна не поддерживать крышу, а подпирать ее; поэтому ее служение трудное; на ней лежит более тяжести, нежели на одинаковом пространстве стены. С этим должна быть согласна и ее декоративная характеристика. На всей ее поверхности должно быть изображено напряженное стремление кверху, а в месте ее соприкосновения с частями, над ней тяготеющими, должна находиться архитектурная часть, показывающая сильное столкновение. Напряжение стержня колонны характеризуется в дорическом чине тремя вещами: ложками, утонением и конхоидальностью. Ложки суть желоба, тянущиеся по колонне снизу вверх; в дорическом зодчестве они непосредственно прикасаются одна к другой и оставляют между собою одно острое ребро; их обыкновенно бывает двадцать. Они совершенно уничтожают круглую цилиндрическую поверхность колонны и сообщают ее наружности выражение, в котором преобладает усиленное стремление кверху. Ежели бы была оставлена цилиндрическая поверхность, то зритель имел бы перед собой поверхность, загибающуюся внутрь здания и удаляющуюся от зрителя внутрь, чтобы своей гладью не закрывать от его глаз внутренности здания; внимание зрителя было бы сосредоточено на отношении колонны к пространству, лежащему по ее сторонам, то есть, на ее значении как члена, открывающего внутренность. Для того чтобы зритель не упустил из виду и значение колонны как члена, усиленно подпирającego, чтобы внимание зрителя было обращено и на отношение колонны к крыше, на ней лежащей, для этого в дорической колонне цилиндрическая поверхность ее бывает вся разрушена, вся изрыта вертикальными бороздами, которые тянутся снизу вверх и дают наружности колонны характер, в котором преобладает выражение усиленного, напряженного подпирания. Таково значение ложек. Далее, сообразно с тяжким служением дорической колонны, в ней необходимо существен характер самостоятельности и самобытности. Выражение твердого, покойного состояния сообщается ей тем, что она делается в основании толще, нежели кверху. Это так называемое утонение, *contractio*, *Verjuengung*; греческого слова неизвестно. Кроме того, линии, ограничивающие колонну снизу кверху, бывают не прямые линии, а выпуклые, так что, ежели протянуть прямую линию от нижнего угла одного ребра до верхнего угла того же ребра, то эта линия будет хордою дугообразной линии, ограничивающей колонну, и между нею и этою линиею останется отрезок, так сказать, излишек, или прибавка к прямолинейной форме стержня колонны. Этот характер колонны называется у нас конхоидальностью, по-латыни *adjectio*, по-гречески *entasis*, напряжение: колонна как бы напрягается и надувается под огромною тяжестью, которую она подпирает. Наконец, там,

где стержень колонны должен бы был соприкасаться с верхними частями, ложки прекращаются и помещается часть, характеризующая столкновение колонны с надстолпием. Это — капитель, *kiokranon*, *kepiale*, *capitulum*, *chapiteau*. Так как столкновение в этом месте сильное, то для его обозначения избирается четвертной вал, называемый в этом случае эхином и характеризующийся листьями, которых верхние кончики под влиянием большой тяжести надстолпия загнулись совсем наперед и свисли до самого корня. Эти листья изображаются на эхине дорической колонны не резцом, а красками. Их корни прикрепляются к стержню колонны повязкою, имеющей вид нескольких колец, по-латыни *annuli*; греческое слово неизвестно. Над эхином лежит абак, или четырехугольная плита, служащая связкою между капителью колонны и надстолпием. По виду своему эта плита стоит в середине между колонной и балками надстолпия. Она имеет от колонны то, что она лежит только над колонной, от надстолпия — то, что она четырехугольная, и что ее ширина гораздо больше, нежели ее высота. Бёттихер предполагает, что она характеризовалась снаружи тесьмою или меандром. — Таков был строй дорической колонны. Она прямо своим стержнем опиралась на стилобат и не имела базы. Она была массивна и тяжелая, имела в высоту от 8 до 12 полудиаметров, или модулей. Между дорическими колоннами бывали узкие промежутки около 3 модулей, или даже менее, например на Парфеноне $2\frac{1}{2}$.

Колонне между вертикальными членами здания прямо противоположна стена. Ее главное назначение — закрывать внутренность храма. Поддерживать крышу ей легко, потому что она, закрывая совершенно внутренность здания, поддерживает крышу всем своим верхним краем, непрерывно. Поэтому греки несколько не выражали в стене отношения к верхним частям здания, на ней лежащим, и не помещали на ее верхнем крае архитектурных частей, характеризующих столкновение. Гладкая же поверхность стены, по мнению Бёттихера, характеризовалась у греков как ковер или занавес, натянутый между подстолпием, антами и надстолпием.

Анта, *parastas*, есть член здания, средний между стеной и колонной. Анта составляет переход от стены к колонне; она оканчивает стену по обеим сторонам и потому помещается на углах здания. Ежели бы здание было обнесено со всех сторон стенами, то есть, членами, закрывающими внутренность его, то анты были бы не нужны. Но мы уже сказали, что во всяком греческом храме, по крайней мере с двух его сторон, с передней и задней, находились колонны, открывавшие часть его внутренности взору зрителя, стоявшего вне храма. Поэтому стены ограничивали греческий храм только с двух боковых сторон; спереди же и сзади между окончаниями стен всегда были колонны. Теперь, те боковые отрезки стен, которые должны были приходиться на переднем и зад-

нем фасадах храма по сторонам колонн, получали форму, составлявшую нечто среднее между стеною и колонною. Это-то и были так называемые парастады, или анты. От стены греческая анта заимствовала четырехугольную форму и гладкую, не изрытую ложками поверхность; от колонны она заимствовала капитель, но капитель более легкую, нежели на колонне. Анте легче, нежели колонне, потому что она задней стороною прислоняется к стене; согласно с этим, эхин анты состоит из волны, показывающей более легкое столкновение, нежели эхин колонны, который состоит из четвертного вала. Эхин анты есть греческий гусек.

Таковы вертикальные члены дорийского храма, отделяющие его внутренность от боковых слоев атмосферы: колонна, стена и анта. Эти вертикальные члены несут на себе верхнюю, горизонтальную часть храма, покрывающую его внутренность сверху: надстолпие и крышу.

Надстолпие, *yperon*, состоит опять из трех частей, в которых как бы повторяются три главные части целого храма. Три части надстолпия суть: эпистиль, тригрифы¹ и окраина потолка. Эпистиль составляет как бы подстолпие в надстолпии; тригрифы служат отголоском колонны; над тригрифами выдается нависнувшая окраина потолка, или корона, которую можно назвать надстолпием в надстолпии.

Эпистиль, *epistylon*, или архитрав, есть главная балка, лежащая на колоннах и на стене. Она тянется с колонны на колонну на передней и задней стороне храма, а на боковых сторонах — вдоль по верхнему краю стены. Передняя его поверхность бывает гладкая, как передняя поверхность ступеней подстолпия. Нижняя его поверхность, или софит, в тех местах, где эпистиль висит над между столпиями, принимает характеристику поверхностей висящих и натянутых — плетенку, *togus*.

На верхней поверхности эпистиля, в тех местах, под которыми внизу находятся колонны, утверждаются триглифы, *triglyphs*. Это — четырехугольные подпоры, стоящие на эпистиле и поддерживающие окраину потолка, или корону. В их строительном служении и декоративной форме заметен отголосок колонны. Они подпирают лежащую на них окраину потолка и открывают внутренность храма, образуя между собою отверстия. Впрочем, они только отголосок колонны в надстолпии, никак не более. Они очень коротки; форма им дается не круглая, как колонне, а четырехугольная; наружность их также изрыта

¹ Тригрифы (не путать с триглифами) — какая-либо деталь, нечто, поделенное на три части. Здесь — фриз как средняя часть антаблемента, лежащая между архитравом и карнизом. В ионическом и коринфском ордерах, как правило, тригриф разделен на три горизонтальные части (тяги); в дорическом — на вертикальные триглифы и метопы.

бороздами, которые напоминают собою ложки колонны; это так называемые каналы, которых бывает по два на передней поверхности триглифов и по полу-каналу на углах: но между этими бороздами оставлено не одно только острое ребро, как между ложками дорической колонны, а довольно значительное гладкое пространство, образующее так называемые бедра триглифа. Вообще, триглифу легче, нежели колонне, и у него нет ее самостоятельности и самобытности. Он стоит в тесной связи с остальными частями надстолпия и составляет с ними одно целое: поэтому в верхней его части не обозначается столкновение с короной. Триглиф не отделяет себя от члена, им подпираемого; он с ним как бы сросся. При переходе от триглифа к короне триглифу не дается капители, выражающей столкновение члена самостоятельного с лежащею на нем тяжестью.

Заднюю свою стороною триглиф прислоняется к балке, лежащей за ним, точно так, как анта прислоняется к стене. Балки, лежащие за триглифами, суть верхние балки, тянущиеся с одного эпистиля на другой и поддерживающие собою плиты, из которых состоит потолок. Потолок, лежащий на системе этих верхних балок, распространяется и над триглифами, и еще далее за ними свешивается снаружи здания. Это-то и есть так называемая корона здания, карниз. Бёттихер ясно показал, что так называемая корона есть не что иное, как окраина потолка, свешивающаяся спереди над триглифами и несколько прикрывающая собою все нижние части здания. У греков она называлась *geison*. На нижней своей поверхности, называющейся у нас софитом карниза, она характеризуется архитектурными частями, означающими поверхность нависшую, — дорожками и каплями. Дорожки, *mutuli*, имеют вид тонких брусков, которые как бы поддерживают свешивающийся относ окраины. Капли, *guttae*, прикреплены к дорожкам на их нижней поверхности.

Между этим спуском потолка, триглифами и эпистилем оставались отверстия, соответствовавшие между столпиям, которые находились внизу между эпистилем, колоннами и стилобатом. Эти верхние отверстия назывались метопами. Как через между столпия, так и через метопы взор мог проникать во внутренность храма. Бёттихер доказал, что метопы служили в древности вместо окон. Впоследствии, когда стали вводить в храм освещение через большое отверстие в крыше, *ypaitbron*, метопы сделались ненужными. Их стали закладывать плитами, которые украшались рельефными изображениями, имевшими отношение к тому божеству, которому посвящается храм. Эти плиты назывались тимпанами. Во всех греческих храмах, сохранившихся до нашего времени, метопы заложены такими тимпанами. Но что они были первоначально окнами, видно из 112-го стиха Еврипидовой «Ифигении в Тавриде», где Пилад велит Оресту пролезть между триглифами, там, где есть отверстие¹.

Таково значение трех членов надстолпия: эпистиля, триглифов и окраины

потолка. С этим значением, как мы видели, согласно украшение их наружностью, которая посредством декоративных частей, на ней употребленных, ясно указывает их строительное служение. Все они, как мы тоже видели, стоят в тесной связи между собою и образуют одно целое. Столкновения между ними не обозначаются: допускаются только архитектурные части, служащие связками. Так, над эпистилем идет во всю его длину абак, или узкая полочка. Там, где над эпистилем стоят триглыфы, следовательно, под триглыфами, к этому длинному абаку бывает внизу прикреплен еще один маленький абак, занимающий в ширину столько же места, сколько триглыф, над ним находящийся. Эта полочка, называемая по-латыни *regula* и принимающая на своей нижней поверхности капли, *guttae*, находится только под триглыфами и составляет такую характеристику эпистилия, которая указывает в нем на триглыфы и на окраину потолка, с которою эпистиль связывается посредством триглыфов. Четырехугольное очертание этой малой полочки, *regula*, приготовляет триглыф; капли, ее украшающие снизу, готовят окраину потолка, которая также, как мы видели, характеризуется каплями. Далее, между триглыфами и окраиной потолка есть также абак, или полочка, служащая связкой. Наконец, над окраиной лежит опять абак, связывающий ее с крышей.

Но под эту последнюю связку, там, где уже целое надстолпие приходит в столкновение с крышей, считающейся членом здания, отдельным от надстолпия, там допускается опять архитектурная часть, обозначающая столкновение: окраина потолка под верхнюю полочкой, связывающую ее с крышей, получает волну, *kymation*.

Корона надстолпия, или окраина потолка, есть собственно спуск, или относ потолка, продолжение потолка, выдвинувшееся наружу, над вертикальными членами храма. Внутри храма потолок распространяется над системою перекрещенных балок. Она состоит из множества квадратных плит, наполняющих пространство, остающееся пустым между балками. Как состоящий из множества плит, он называется по-гречески именем множественного числа, *kalymmata*. Каждая квадратная плита имеет в середине своей нижней поверхности выдолбленное углубление, в центре которого помещается звезда²; около углубления, вдоль сторон квадрата, идут легкие тесьмы, стротеры. По мнению Бёт-

¹ (К стлр. 427) В переводе Ин. Анненского: «...все силы / Ума мы напряжем, чтобы святыню / Блещущую из храма унести. / Смотри, Орест, нельзя ли меж триглыфов / Просунуться? Кто доблестен, дерзай, / Бездействуют лишь слабые и трусы» (ст. 110–115).

² На самом деле, говорится не о «звезде» как конкретной форме (пусть художественной), а об общем принципе оформления кессона, о котором пишет Леонтьев, в характере той или иной центральной флоральной орнаментации.

тихера, эта характеристика заимствована от ковра, усеянного звездами, вследствие чего потолок мог называться, как он иногда и называется, небом храма, *ouraniskos*.

Потолок греческого храма бывает увенчан сверху двускатною крышею, которая составляет верхний и последний член храма. Греки уподобляли два ската храмовой крыши крыльям орла и потому называли крышу своих храмов *aetoma*, а ее скаты — крыльями, *pteryges*. Эта крыша о двух скатах и двух фронтонах составляла, вместе с дверьми о двух половинках, открывавшимися наружу, исключительную принадлежность греческих храмов. Такие двери и крыши было запрещено употреблять для частных домов.

Крыша, как и потолок, имеет свои откосы, или окраины, *geisa*. На передней и задней части здания окраины крыши составляли вместе с окраиной потолка равнобедренный треугольник, площадь которого закладывалась плитами, тимпаном фронтона. Это — чело храма, на котором помещались изваяния, указывавшие на значение храма¹. Окраина же крыши на нижней поверхности принимала на всем своем протяжении украшение, означающее свободное окончание архитектурного члена, *sima*, карниз, с заключительной полочкой наверху. Крыша состояла из мраморных кирпичей. Для стока дождевой воды служили львиные головы. На фронтонах, как на верхних, так и на боковых углах, находились акротерии.

Вот вкратце описание строительных членов и декоративных форм греческого дорического храма в их первоначальном значении, как оно показано Бёттихером. Это краткое описание мы старались сделать как можно более ясным, чтобы оно было понятно, при некотором внимании, и неархитекторам; с целью облегчить понимание, мы прилагаем рисунок, сделанный на основании рисунков, изданных Бёттихером². Как нам кажется, наше краткое описание будет достаточно, чтобы читатели могли видеть, до какой степени Бёттихеру удалось осмыслить архитектурные особенности дорического чина.

Мы заключим замечанием, которое дает повод перейти от архитектурной точки зрения к исторической и расширить круг зрения. По Бёттихеру, главное характеристическое отличие дорического зодчества составляет дружная связь всех членов здания между собою и постоянное указание на отношение одного члена к другому, откуда проистекает в целом суровая строгость, напряжен-

¹ См. наблюдения над фронтальным принципом композиции как магистральным приемом организации античных художественных произведений в: Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры. — К., 2008. — С. 781–805.

² В силу чрезвычайной распространенности схематических изображений архитектурных ордоров, в изобилии представленных в Интернете, рисунок опущен.

ность и тяжесть. В этом есть поразительное соответствие с дорийским племенным характером. Члены дорийского храма так же плотно сдвинулись в одно целое, как воины, составлявшие строй дорийской дружины; строгая и тяжелая напряженность дорического зодчества стоит в удивительном соотношении с дорической религией, в которой господствовал чистый, строгий Аполлон; с государством, в котором личные интересы совершенно уничтожались перед интересами общины-дружины; с поэзией, которая в строгой возвышенной оде могучими словами прославляла богов и героев и воспевала чин и наряд, *kosmos*, господствующий в этом мире. Ионийцы исторического времени составляют совершенную противоположность к дорийской строгой и напряженной суровости. У них искусство светлое, легкое, роскошное; у них место дорической оды заступает роскошный эпос и нежная, задушевная элегия; вместо преобладания общины у них является более свободное развитие личности, доходящее до легкомыслия и беззаботности; — и в их зодчестве также выражается легкость их характера и склонность к пышности и неге. Члены архитектурные становятся легче и отделяются один от другого; архитектурные украшения получают характер женственной полноты и мягкости и делают уже притязание на некоторую самостоятельность. Такое соответствие даже архитектуры с племенным характером, такая зависимость даже этого второстепенного искусства от внутренней жизненной силы, составляющей, так сказать, душу племени, конечно, весьма замечательны. Какое, казалось бы, соответствие может найдаться между тем, как кладутся камни один на другой для образования здания, и между состоянием сознания в том человеке, который их складывает? И между тем неоспоримо, что такое соответствие есть, что в произведениях греческого зодчества выражены самые тончайшие оттенки не только народной, но и племенной жизни древних греков. Следить за строгою правильностью, с которою внутреннее развитие человечества выражается даже в таких drobных и мелких проявлениях, каково, например, употребление архитектурных украшений, не только любопытно, но и поучительно.

Подготовка к печати и примечания А. А. Пучкова

Андрей ПУЧКОВ

«НО ГОРЕ ТЕМ, КТО СЛЫШИТ, КАК В СЛОВАХ ЗАИГРАННЫЕ КЛАВИШИ ФАЛЬШИВЯТ»

И. Ф. Анненский и Ю. А. Кулаковский¹

Иннокентий Анненский был щедро вознагражден посмертной славой за прижизненную безвестность.

М. А. ГАСПАРОВ

Филологи-классики Юлиан Кулаковский, сделавшийся византинистом, и Иннокентий Анненский, ставший русским поэтом, были одногодками. Кулаковский родился в поповской семье в июле 1855 года на западе империи в Паневежисе, Анненский в августе на востоке, в Омске, в семье начальника отделения Главного управления Западной Сибирью. Учиться они вместе, могли быть на «ты», но в те времена междворянское панибратство не приветствовалось. По окончании гимназий (Кулаковский — виленской; Анненский — питерской «Человеколюбивого общества») начали преподавать древние языки: Кулаковский в Императорском университете св. Владимира, Анненский в столичной гимназии Ф. Ф. Бычкова (позднее — Я. Г. Гуревича). Кулаковский дослужился до генерала римской словесности, Анненский до генерала словесности изящной. Оба глядели на свое письменное дело печальными глазами профессионалов.

Публиковаться начали тоже почти одновременно. Анненский полуанонимно — за подписью «И. А-ский» — в марте 1881-го в «Журнале Министерства народного просвещения» выступил с рецензией на книгу А. Малецкого «Историческая и сравнительная грамматика польского языка» («Gramatyka historyczno-porywnawcza języka polskiego», Львов, 1879). Кулаковский годом раньше в том же ЖМНП выступил с объемистой ученой статьей «Praemia Militae <награждение солдат> в связи с вопросом о наделе ветеранов землей» (1880, июнь). Скорее всего, он, как и Анненский, не внял доброму принципу до тридцати лет не печататься (чтобы после не было стыдно). Непослушного

¹ Считаю живой необходимостью и приятным долгом выразить искреннюю признательность моему другу Евгению Жаркову, магистру истории, автору сочинения «Страна Коктебель» (К., 2008), который по моей просьбе в Российском государственном архиве литературы и искусства сделал список публикуемых писем. Собственно говоря, их публикация оказалась возможной благодаря доброй услуге Жени Жаркова.



Иннокентий Анненский, 1890-е
(РГАЛИ)

Иннокентий

Анненского об этом предупредил старший брат Николай (основоположник российской статистики); Кулаковского, рано оставшегося без отцовского попечения, предупредить было некому, и оба в положенные 25–26 лет начали публикаторскую карьеру.

Вот женились несходно. Анненский сделал это рано (в 1879-м), еще студентом влюбившись в овдовевшую Надежду (Дину) Валентиновну Хмара-Барщевскую (урожд. Сливицкую, 1841–1917). Разница в возрасте — четырнадцать лет. Анненский был поэт, и здесь все понятно. Кулаковский был ученый, и здесь тоже все понятно: будучи доктором наук и ординарным профессором, в 35 лет (в 1890-м) женился на Любви Николаевне Рубцовой, дочери Виленского городского головы. У Анненских был общий сын Валентин, ставший поэтом В. Кривичем (1880–1936), издававшим рукописи отца; у Кулаковских двое сыновей: Сергей (1892–1949) и Арсений (1893–1930-е), из которых первый умер профессором русской словесности в Лодзи, второй — лузером, от сифилиса, подхваченного с киевской потаскухой. О Дине Анненской излишне язвительно и потому неточно вспоминал Б. В. Варнеке: «Чуть не студентом И. Ф. женился на вдове, матери своего товарища по университету, увлеченный ее красотой, о которой догадываться можно было по тем молодым ее портретам, какие висели у него в кабинете. Теперь это была дряхлая, высохшая старуха, по крайней мере на 25 лет старше своего цветущего мужа. <...> Знатная смоленская



Юлиан Кулаковский

Юлиан Кулаковский, 1910-е (НБУВ)

дворянка, где у нее оставались еще какие-то владения, она была замужем первым браком за каким-то не то губернатором, не то предводителем дворянства (первый муж — П. П. Барщевский (1833–1867), председатель Пружанского уездного мирового съезда Гродненской губернии. — А. П.), и вот к этому кругу она целиком и принадлежала и по своему облику, и по своим вкусам, вероятно чувствуя себя очень дико среди тех ученых и педагогов, в среду которых поставил ее брак с И. Ф.»¹. О супруге Кулаковского даже таких мемуаров не осталось. Об этих женах, пожалуй, не стоило бы упоминать — как и вообще о женах великих людей (за редкими исключениями), — если бы они не были персонажами публикуемых писем.

Кулаковский всю жизнь читал римскую словесность в Университете св. Владимира, Анненский менял директорство в гимназиях: Коллегия Павла Галагана в Киеве (1891–1893), Восьмая мужская в Петербурге (1893–1896), престижная Николаевская в Царском Селе, «славившаяся прекрасной постановкой классического образования»² (1896–1906); в последние годы — 1906–1909 — вынужденно инспекторствовал в Санкт-Петербургском учебном округе.

¹ Варнеке Б. В. И. Ф. Анненский // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник '1981. — Л., 1983. — С. 73.

² Фролов Э. Д. Русская наука об античности: Историограф. очерки. — СПб., 1999. — С. 356.



*Императорский
университет
св. Владимира,
фото 1880-х*

С этой должности «был уйден» за месяц до кончины. Анненский умер в 54 года: от паралича сердца на ступеньках столичного Царскосельского (Витебского) вокзала по пути на заседание Общества классической филологии и педагогики — читать доклад о Еврипиде. Кулаковский умер в 64 — в феврале 1919-го, от эмфиземы легких и «слабости сердца» через два дня после прихода большевиков. Отчего русские поэты менее долговечны, чем русские ученые?

К времени назначения Анненского директором Коллегии Павла Галагана (январь 1891 г.) Кулаковский более десяти лет привыкал к почетному званию киевлянина. С супругами Е. В. и Г. П. Галаганами он познакомился весной 1885-го: «Сегодня неожиданно пришлось мне сделать знакомство с Галаганами, ибо вчера получил я приглашение на обед, на котором они обыкновенно заканчивают учебный год. Стол был большой — оканчивающие ученики, учителя да четыре профессора, и я в том числе. Галаганы — очень любезные и предупредительные люди», — писал он Т. Д. Флоринскому¹. Наверняка Галаганы приглашали Кулаковского на торжественные предвыпускные обеды и в следующие годы (отчего бы им, раз пригласивши, не делать этого впредь?), и, быть может, именно в Коллегии в 1891 г. он познакомился с Анненским, тогда еще совершенно неизвестным поэтом, но уже начинавшим делать себе ученое имя публикациями в журнале «Русская школа» Я. Г. Гуревича².

¹ Институт рукописи (ИР) НБУВ. Ф. III. Д. 20268 (31.05.1885). Л. 2 об.

² К тому времени появились в «Русской школе» три статьи Анненского: «О формах фантастичес-



№ 187. Киевъ — Kiev

Коллегія Павла Галагана. — Le collège de Paul Galagane.

«Работа над Еврипидом начинается в 1891–1893 гг. в Киеве: Анненскому только что минуло 35 лет, он “на середине странствия земного”, потом он не забудет упомянуть, что Леконт де Лиль тоже стал писателем в 35 лет. Как кажется, около этого же времени он начинает писать и те свои “настоящие” стихи, которые в 1901 г. будут собраны под мрачным античным заглавием “Из пещеры Полифема”, а в 1904 г. выйдут под заглавием “Тихие песни”. Начиная с 1894 г. и до 1903 г. почти ежегодно он печатает по пьесе со статьей (обычно в почтенном “Журнале Министерства народного просвещения”). Как менялась за это время — от “Вакханок” до “Медеи” — переводческая техника и поэтический стиль Анненского, — это еще предстоит исследовать¹. Для самого Анненского оттачивание своего стиля на оселке Еврипида закончилось в 1901–1902 гг. В эти два года он пишет три собственные пьесы на сюжеты несохранившихся драм Еврипида: “Меланиппа-философ”, “Царь Иксион” и “Лаодамия”. Это значило, что необходимость точно следовать еврипидовскому слову — даже в широких рамках своего перевода-пересказа — уже начинала его тяготить»².

кого у Гоголя» (1890, № 10, с. 93–104), «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891, № 12, с. 73–83), «Гончаров и его Обломов» (1892, № 4, с. 71–95).

¹ О переводческих принципах Анненского с обильным цитированием его высказываний см.: Федоров А. В. Иннокентий Анненский как переводчик лирики // Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. — Л., 1983. — С. 200–201. — А. П.

² Гаспаров М. А. Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии / Пер. Инн. Анненского,



Торжественное собрание Киевского отделения Императорского военно-исторического общества. За столом президиума слева направо: профессора Ю. А. Кулаковский, В. З. Завитневич, В. С. Иконников, командующий Киевским военным округом генерал-адъютант Н. И. Иванов и др. Фото: март 1909 г.

В том, что Анненский в сентябре 1893-го был отстранен от директорства в Коллегии Галагана, странности нет: он пытался противостоять тому, о чем с горечью вспоминал А. Е. Крымский (выпускник Коллегии 1889 года, будущий академик и неприменный секретарь ВУАН): «Там гніт вихователів бува нестерпучий, бо вони мають змогу залізати своїми брудними пальцями в душу вихованця і прикладати до неї свої психологічні міркування. О, як я ненавидю ту психологію в вихованню! Як я ненавидю те єзуїтство!»¹. Конечно, почетная старушка-попечительница с заскорузлыми педагогическими воззрениями, Е. В. Галаган, была недовольна, и в 1892 г. написала Анненскому обиженное письмо², а в Министерство — соответствующие ламентации. Анненский стре-

ст. М. А. Гаспарова и В. Н. Ярхо; Отв. ред. М. А. Гаспаров: В 2 т. — М., 1999. — Т. 1. — С. 598. Эта статья — о преображении Еврипида под пером Анненского — лучшее, что написано на эту тему.

¹ А. Крымский — Б. Гринченку, 23.06.1892 // Епістолярна спадщина Агатангела Крымського (1890–1941 рр.): У 2 т. — К., 2005. — Т. 1. — С. 80. См. также: Петровский М. Киевский гимназист в конце XIX века // Петровский М. Города и миру: Киевские очерки. — 2-е изд., перераб. и доп. — К., 2008. — С. 7–34.

² «Находясь в болезненном состоянии, я не имею возможности лично объясниться с Вами по делам Коллегии. Скажу только, что в управлении дорогим для меня учебным заведением Вы систематически нарушаете основные положения, ясно выраженные в Высочайше утвержденном уставе его, поэтому Вы поставили меня в необходимость обратиться к высшему начальству с просьбою — дать Вам



Николаевская мужская гимназия в Царском Селе, фото 1890-х

мился воспитать талантливых и свободных, а Галаганам были нужны вежливые и образованные. Министерство вернуло Анненского в Петербург.

Говорить о близком знакомстве Анненского с Кулаковским приходится едва ли. Скорее, это знакомство профессиональное. Кому мог Анненский подарить вышедший перевод «Вакханок» Еврипида? Прежде всего коллеге, филологу-классику, способному оценить качество работы. В Киеве этим человеком мог быть Кулаковский.

Любопытно другое: именно в Киеве, в годы галаганского директорства, у Анненского созрел замысел перевести девятнадцать трагедий любимого им Еврипида, во вступительных статьях осуществив их художественный анализ и снабдив научным комментарием. В Киеве же он засел за «Вакханок»¹.

Б. В. Варнеке писал об этом издании в рецензии на «Меланиппу-философа»: «В 1894 г. И. Ф. Анненский издал книгу, которой было суждено стать краеугольным камнем того величественного и знаменательного для истории русского театра здания, при завершении которого мы теперь присутствуем <...> Каждая строка перевода И. Ф. Анненского изобличает в нем не механического версификатора, а цельного поэта, который тонко чувствует музыку стиха и свободно, смелой и твердой рукой на своей палитре краски для создания выпуклых, ярких образов»². По мнению современных исследователей

другое назначение, более соответствующее воззрениям Вашим на учебно-воспитательное дело, о чем считаю нужным известить Вас» (ИР НБУВ. Ф. 1. Д. 49165. Л. 1).

¹ Федоров А. В. Иннокентий Анненский — лирик и драматург // Анненский И. Стихотворения и трагедии. — Л., 1990. — С. 11.

² Филологическое обозрение. — 1901. — Т. XX. — Кн. 2, отд. II. — С. 88.



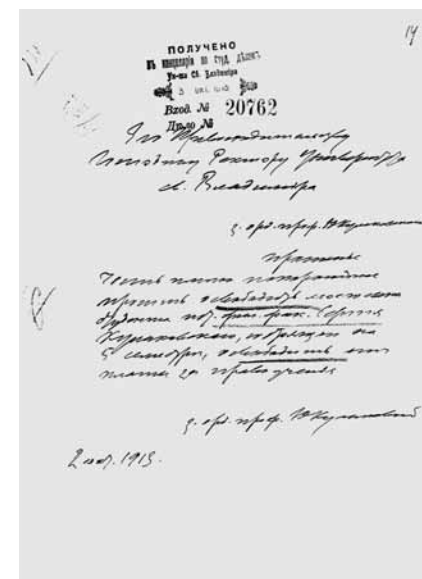
Е. В. и Г. П. Галаганы,
основатели Коллегии Павла Галагана,
фото 1880-х

— М. А. Гаспарова и В. Н. Ярхо — «Вакханки» Анненского это «самый ранний и неудачный»¹ из его переводов. «В ней еще не устоялись его обычные приемы нумерации «явлений», подачи ремарок и т. д.: так, в ремарки вводятся объяснения, что такое парод, как выглядели декорации и проч. <...> Анненский соби-рался переработать свой перевод; ссылаясь на это его намерение, Ф. Ф. Зелинский в посмертном издании переписал его работу почти на треть»².

Читая первое из публикуемых писем, ловишь себя на мысли, что оно, во-первых, короткое, во-вторых, сахарно-восторженное, в-третьих, излишне домашнее (жена, чтение вслух итд). Эти три качества, взятые вместе, свидетельствуют, что Кулаковский не соби-рался сочинять журнальную рецензию на перевод «Вакханок», но Анненский, вероятно, на это тайно рассчитывал. Поскольку же отвечать на книжные презенты все равно следует с величайшим почтением, Юлиан Андреевич сделал это с наивысшей эпистолярной комплиментарностью. В это время дома у Кулаковского росли годовалый Арсений и двухлетний Сережа, и чтение «Вакханок» вслух — перед женой и сидящими на горшочке ребятишками — могло быть обставлено как «вечірній Кафка для малят», то есть со всеми ужасами Дионисов и Кадмов, Пенфеями, Тиресиями и Агава-

¹ Ярхо В. Н. Примечания // Еврипид. Трагедии... — Т. 1. — С. 604.

² Ярхо В. Н. Примечания // Там же. — Т. 2. — С. 689.



Прошение студента Сергея Кулаковского о допуске к сдаче экзамена по истории римской литературы профессору Юлиану Кулаковскому, 1912 г. и прошение Юлиана Кулаковского об освобождении сына, Сергея Кулаковского, «от платы за право учения», 1913 г. (Государственный архив города Киева)

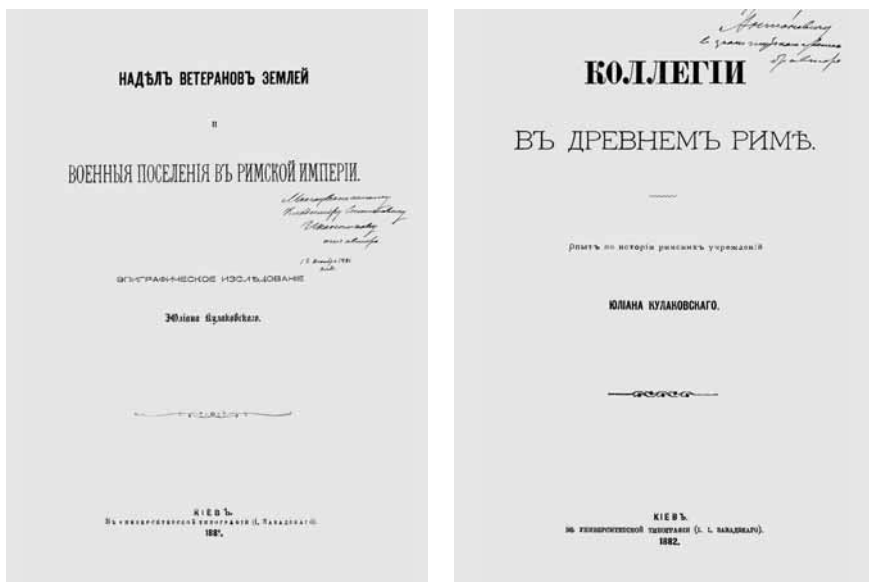
ми. Когда Дионис в третьем стасиме (явление девятое) восклицает:

О, женщины! в силки он сам идет,

И ждет Пенфея кара у вакханок, —

Кулаковский-чтец выразительным глазом скашивал на Любовь Николаевну.

Сквозь строки первого письма можно услышать, что Кулаковскому не слишком понравились анненские «Вакханки»: чего-чего, а вот точности в переводе как раз не было, и, сравнивая оригинал с переводом, именно в этом нетрудно убедиться. М. А. Гаспаров врезал в память: Еврипид у Анненского темен и болезнен, как салонный декадент (помните: Эсхил у Вячеслава Иванова архаичен и таинствен; Софокл у Фаддея Зелинского складен и доходчив, как адвокат?). «Всякий перевод деформирует подлинник, но у каждого переводчика — по-своему. Еврипид у Анненского пострадал больше всего. Во-первых — это заметили уже первые критики, — речь в античной трагедии логична, рассудочна, разворачивается длинными сложноподчиненными периодами. Анненскому это претит, он делает ее эмоциональной, романтически отрывистой, разорванной паузами-многоточиями, в которых должно сквозить невыразимое.



Титульные листы монографий Юлиана Кулаковского «Надел ветеранов землей и военные поселения в Римской империи» (К., 1881) и «Коллегии в древнем Риме» (К., 1882) с автографами В. С. Иконникову и В. Б. Антоновичу

Во-вторых, он многословен: почти каждые десять стихов подлинника разрастаются до тринадцати-пятнадцати, фразы удлиняются, перестают укладываться своими звеньями в отведенные им строки и полустишия, прихотливо перебрасываются из строки в строку, и от этого «дикционная физиономия» Еврипида (выражение Ф. Зелинского) теряется окончательно¹. Гаспаров, чтобы выявить у Еврипида вместо анненской эмоциональности — логичность, вместо отрывистости связность, вместо изломанности четкость, вместо многословия сжатость, — перевел «Электру» и «Ореста»²; Иосиф Бродский, в 1994–1995 гг. по просьбе Ю. П. Любимова делавший для постановки «Медеи» в переводе Анненского (в Театре на Таганке) новые переводы хоров³, пожалуй, преследовал цели, еще более далекие от переводческих целей Анненского.

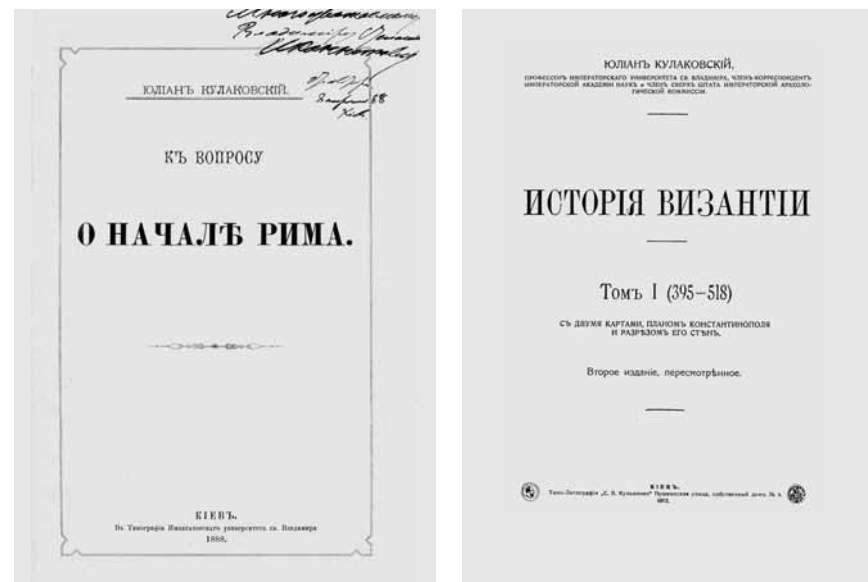
Например, у Анненского:

Священная клятва в пыли,

¹ Гаспаров М. А. Экспериментальные переводы. — СПб., 2003. — С. 78–79.

² Там же. — С. 82–113, 117–157.

³ Бродский И. Пейзаж с наводнением. — СПб., 2006. — С. 168–179.



Титульные листы монографий Юлиана Кулаковского «К вопросу о начале Рима» (К., 1888) с автографом В. С. Иконникову и «История Византии. Том 1 (395–518)» (К., 1913)

Коварству нет больше предела,
Стыдливость и та улетела
На небо из славной земли (ст. 437–440).

У Бродского:

Клятвы днесь — что ковер, который в грязи расстелен.
Места, где честь живет, вам не покажет эллин.
Разве — ткнет пальцем вверх; знать, небосвод побелен.

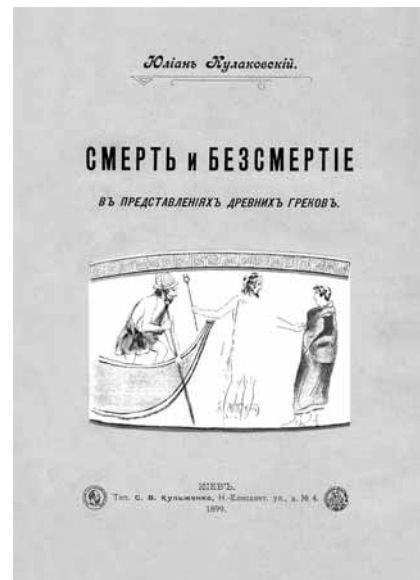
Переводы Бродского и Гаспарова — крайние формы расшатанности и строгости переводов Еврипида. Между ними, ближе к Бродскому, располагается опыт Анненского. Это потому что Бродский и Анненский поэты, а Гаспаров ученый. Но это оттуда, из Бродского: «сильный лишь выживает. Переживает — слабый» и «или боль для небес — облака облик частый». У Анненского это выглядит по-другому. Как не согласиться с О. Мандельштамом: «Неспособность Анненского служить каким бы то ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое, и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. И орел его поэзии, когтившей Еврипида, <...>



Обложки книг Иннокентия Анненского: «Фамира-кифаред» (Пг.: Гиперборей, 1919), художник Н. Э. Радлов; «Китарисовый ларец» (СПб.: Гриф, 1910), художник А. М. Арнитам

ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав <...>. Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка <...>, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похищавшего у них голубку-Эвридику для русских снегов <...>. [Он] долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывал в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после него не писал. И для Анненского поэзия была домашним делом, и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Вся мировую поэзию Анненский воспринимал, как сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира»¹. Относясь недоверчиво, настороженно и трудно к переводческому труду (именно труду — заработку на прожитье), Мандельштам считал, что «так называемый переводной язык — это могучее варварское наречие, дикий

¹ Мандельштам О. Э. О природе слова (1922) // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 3 т. — Изд. 2-е, пересм. и доп. — Нью-Йорк, 1971. — Т. 2. — С. 252–253.



Титульные листы монографии Юлиана Кулаковского «Смерть и бессмертие в представлениях древних греков» (К., 1899) и сборника в честь Юлиана Кулаковского «Serta Borysthenica» (К., 1911)

воляпук, имеющий свои законы и традицию. Он развивается параллельно с живым литературным языком и в свою очередь оказывает на него сильнейшее влияние»¹.

Итак, отделавшись похвалой «Вашему умелому изяществу истинного мастера», сиречь неведомо чему, Кулаковский отделался и от «Вакханок» Анненского. Доброе слово и кошке приятно: Иннокентий Федорович кулаковскую эпистола сохранил.

Второе письмо, похоже, бывшее ответом на несохранившееся письмо Анненского, лишь вскользь касается перевода Еврипидовой «Медее» — все больше о делах учебных, издательских и семейственных. И ни слова, хоть чуток комплиментарного, о качестве перевода.

Наверное, этого письма могло и не быть, если бы не одно биографическое обстоятельство, засвидетельствованное Б. В. Варнеке: «Окончив новый перевод или самостоятельную статью, И. Ф. устраивал обычно у себя чтение. Стоя

¹ Мандельштам О. Э. Черновой отрывок из статьи о переводах (1929) // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 3 т. — Нью-Йорк, 1981. — Т. 4, дополнит. — С. 515.

у конторки под цветущим кустом белых цветов, он на французскую манеру читал свои стихи, слегка пришепывая, и живописно ронял на малиновое сукно те большие листы, на каких всегда писал своим крупным круглым почерком. Чтениям этим обычно предшествовал роскошный обед с дорогими винами. <...> Почетными гостями на чтениях бывали профессора Ф. Ф. Зелинский, П. П. Митрофанов, акад. Ф. Е. Корш и проф. Ю. А. Кулаковский, когда жила в Петербурге по делам бесчисленных в те годы комиссий¹. Насчет «крупного круглого почерка» Анненского Варнеке соврал: крупный и круглый (даже какой-то квадратообразный) был у него самого — у Анненского почерк был мелкий и остренький (посмотрите автографы). Погорячился Борис Васильевич — человек театра² — и касательно «бесчисленных» комиссий. С сентября по декабрь 1902 г. Кулаковский живет в столице (либо в меблированных комнатах «Лувр» на Невском, либо на Фонтанке у брата Платона), будучи назначенным от Университета св. Владимира членом Высочайше утвержденной комиссии по преобразованию высших учебных заведений. Он очень активен: сочинил несколько принципиальных докладов — «По вопросу об ординарных и экстраординарных профессорах», «О плате за учение в университете», «О подготовке преподавателей средних школ» и проч. Присутствие на домашних чтениях у Анненского (в Царском Селе) и работа в Высочайшей комиссии, обсуждение не только поэтических достоинств перевода «Медеи» (как раз 1902-й), но и вопросов улучшения организации российского просвещения, по всему вероятно, позволили Кулаковскому через год столь подробно для частного письма останавливаться на служебных моментах.

Адресат, «будучи человеком замкнутым, сдержанным, прекрасно владеющим собой, всегда оставался ровным и тактичным в отношении как к младшим и нижестоящим, так и к высшим»³, и — надо полагать — к равным по социальному цензу. Содержание писем свидетельствует, что особой духовной близости между двумя филологами-классиками не было, а самостоятельные стихотворные произведения Анненского для Кулаковского, по крайней мере, при жизни Иннокентия Федоровича, остались, пожалуй, «за шеломянем». Только через год появится анонимный (подпись: «Ник. Т-о») сборник «Тихие песни» (СПб., 1904); подготовленный В. Кривичем «Кипарисовый ларец» (в кипарисо-

¹ Варнеке Б. В. И. Ф. Анненский // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1981. — Л., 1983. — С. 77.

² См. о нем наиболее обстоятельную справку: Тункина И. В. Борис Васильевич Варнеке: Страницы биографии // Античный мир: Проблемы истории и культуры: Сб. науч. ст. к 65-летию со дня рождения проф. Э. Д. Фролова. — СПб., 1998. — С. 441–452.

³ Федоров А. В. Иннокентий Анненский — лирик и драматург... — С. 13.

вой шкатулке хранились рукописи поэта) выйдет посмертно в 1910-м, а до кричевских изданий 1923 г. не доживет и сам Кулаковский. Самостоятельные драматические опусы Анненского «Меланиппа-философ» (СПб., 1901; с посвящением Б. В. Варнеке), «Царь Иксион» (СПб., 1902) осенью 1903-го, конечно, могли быть Кулаковскому знакомы, но мы до сих пор не знаем, насколько искренне он был раскрыт к восприятию стихов.

Крайние точки — «Вакханки» и «Медея», — впечатлевшиеся в двух письмах (похоже, это единственные послания Кулаковского Анненскому), — первая и последняя переведенные Анненским трагедии Еврипида. Между ними были переводы еще семнадцати трагедий — да три собственных на Еврипидовы мотивы. Остальное время, могшее быть эпистолярно закрепленным, — время между письмами — осело в разговорах при личных встречах.

«Во время мишурного русского символизма и даже до его начала, — свидетельствует О. Мандельштам, — Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органичный поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма — он с достоинством нес свой жребий отказа, отречения. Дух отказа, питающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания — непререкаемого и абсолютного — необходимой предпосылки трагедии; и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того, чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу, потому что: “сердцу обида куклы обиды своей жалчей”»¹.

«Для товарищей-филологов он не был ученым, а только талантливым лектором и популяризатором с досадными декадентскими вкусами. Для символистов он был запоздалым открывателем их собственных открытий <...>. Для молодых организаторов “Аполлона” он был декоративной фигурой, которую можно было использовать в литературной борьбе, а самого поэта обидно третировать. <...> В советское время, как ни странно, Анненскому повезло»². Трудясь, Анненский был уверен, что рано или поздно должно будет повезти. «Нисколько не смущаюсь тем, что работаю исключительно для будущего»³, — черкнул он в кукле, А. В. Бородиной, в 1899-м. Едва ли та удивленно пожала плечами: многие пишущие живут в такой презумпции.

¹ Мандельштам О. Э. Письмо о русской поэзии (1922) // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 3 т. — Нью-Йорк, 1969. — Т. 3. — С. 34–35.

² Гаспаров М. А. Еврипид Иннокентия Анненского... — С. 599.

³ Анненский И. Книги отражений / Изд. подгот. Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. — М., 1979. — С. 447.

Впрочем, оба они — Анненский и Кулаковский — будто следовали инструкции Фернандо Пессоа, позднейшего португальского поэта, выполняя ее в точности.

Защитись от реальности жизнью двойною,
Не давай покушаться на тайны твои,
Ни морщинкой не выдай на гордом челе,
Что душа твоя — сад за высокой стеною,
Но такой, где одни сорняки да репы
И сухие былинки на скудной земле.

(пер. Е. Витковского)

1. Ю. А. Кулаковский — И. Ф. Анненскому

Киев — Санкт-Петербург
18 октября 1894 г.¹

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Позвольте Вас поздравить с Вашим прекрасным творением, явившимся в свет с таким изяществом мысли, стиля и внешней формы. Сегодня утром, вернувшись из университета, нашел я у себя на столе Эврипидовых Вакханок², ставших Вашими, а теперь нахожусь под обаянием вашего перевода, который я только что закончил чтением, и читал его громко за один раз, чтобы чувствовать лучше и <отчетливее> цельность творения. Что Вы мастерски владеете русским словом, это я знаю, но что Ваше мастерство простирается и на стих, это была для меня приятная новость. От души поздравляю Вас с этим блестящим началом (а быть может, это и не начало, а только я не знаю о предшествующем³) и желаю такого же прекрасного продолжения. Жена моя, которая ме-

¹ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 6 (Анненский И. Ф.). Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 1–2 об. Особенности орфографии не сохранены.

² См.: Вакханки, трагедия Эврипида. Стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста, и три экскурса для освещения трагедии, со стороны литературной, мифологической и психологической. — СПб., 1894. См. новейшее переиздание (без редактуры Ф. Ф. Зелинского, принятой в изданиях Эврипида 1968 и 1980 гг.): *Еврипид. Трагедии...* — Т. 2. — С. 388–447.

³ Анненский свидетельствует: «Но я все-таки писал только стихи, и так как в те годы (70-е) еще не знали слова символист, то был мистиком в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо, который и старался «оформлять словами» (Анненский И. Автобиография // Анненский И. Книги отражений... — С. 495).

ня слушала и <старалась оценить> возможность громкого чтения, благодарила Вас за удовольствие, а тем более благодарю Вас я, которому Ваша прекрасная книга несравненно ближе, чем ей.

Крепко жму Вашу руку, прошу Вас передать привет Дине Валентиновне от моей жены и меня, и остаюсь искренне уважающий Вас

Юлиан Кулаковский.

18 окт[ября] [18]94. Киев

P. S. Экскурсы я тоже почти целиком прочитал с величайшим удовольствием, а сравнивая в разных местах оригинал с переводом, дивился и точности, и Вашему умелому изяществу истинного мастера. Хвала Вам и слава!

2. Ю. А. Кулаковский — И. Ф. Анненскому

Киев — Царское Село
13 октября 1903 г.¹

13 окт[ября] 1903, Киев

Многоуважаемый Иннокентий Федорович!

Сегодня получил я октябрьскую книжку Ж[урнала] М[инистерства народного] Пр[освещения] и увидел, в какой хорошей компании оказалась Медея²; но, правда, и тесновато ей стало. В ноябре, вероятно, дело исправится. Ваше короткое замечание «негде печататься»³, я понял, как скорбь о прекращении Филол[огического] обозрения⁴. Хотя я сам не был усердным сотрудником этого журнала⁵, но я сочувствовал ему от всей души и радовался, что он у нас существует при каждом новом номере. Прекращение его жалкий *testificatus* <свидетельство> нашего настоящего. Когда <А. В.> Адольф⁶ написал мне, что он прекращает издание, я сунулся в два места, где надеялся вызвать мысль о по-

¹ РГАЛИ. Ф. 6 (Анненский И. Ф.). Оп. 1. Ед. хр. 337. Л. 3–4 об.

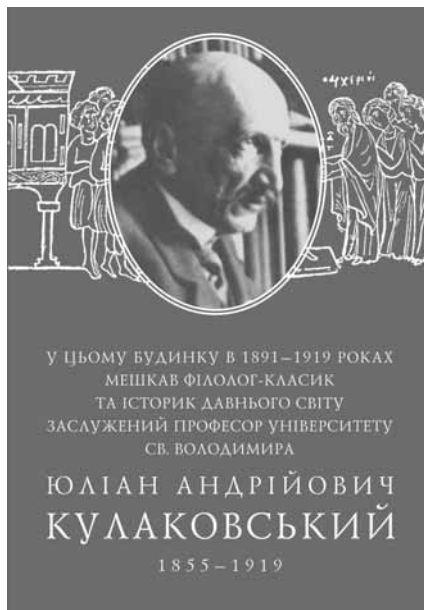
² См. новейшее переиздание: *Еврипид. Трагедии...* — Т. 1. — С. 62–122.

³ Эпистолы Анненского Кулаковскому обнаружить не удалось.

⁴ «Филологическое обозрение», журнал классической филологии и педагогики. Издавался в Санкт-Петербурге в 1892–1902 гг. Издатель А. В. Адольф.

⁵ Перечень двенадцати публикаций (рецензий) Кулаковского в «Филологическом обозрении» см.: Пучков А. А. Юлиан Кулаковский и его время: Из истории антиковедения и византистики в России. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб., 2004. — С. 398–399.

⁶ Адольф, Андрей Викентьевич (1857–1905), филолог-классик, доктор римской словесности (1903). В 1892–1902 гг. издавал и редактировал (первые два года — вместе с В. Г. Аппельротом) «Филологическое обозрение».



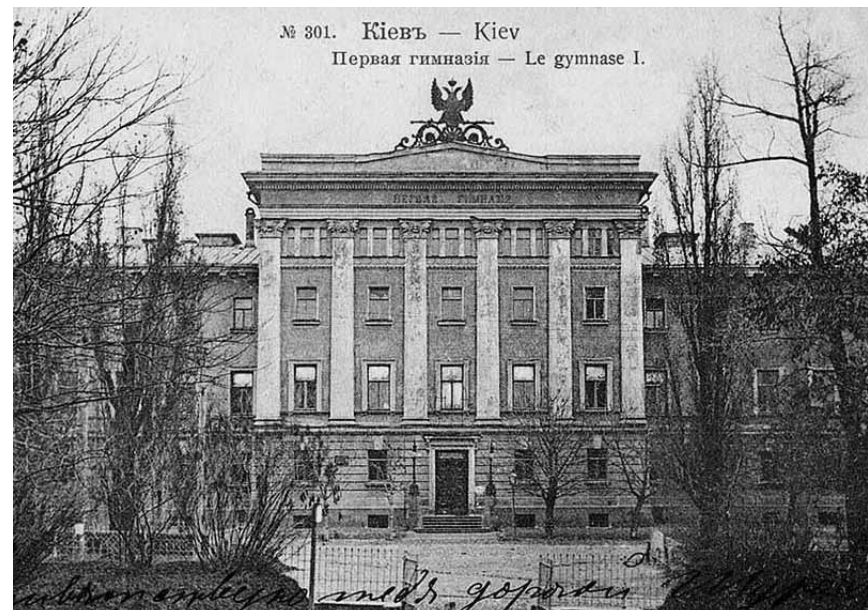
*Мемориальная доска
Юлиану Кулаковскому
на фасаде киевского жилого дома
по улице Пушкинской, 40,
Проект. Автор А. Пучков, 2003*

мощи журналу. Написал <Н. Я.> Сонину¹ как председателю Ученого Комитета, побуждая его проявить свое участие к изысканию средств продолжить это нелегкое предприятие. Написал и <В. В.> Латышеву², думая, что Академия, которая располагает такими огромными средствами на всякие издания, может в той или другой форме, как высшая инстанция научной деятельности в государстве, помочь делу. Но мои воззвания остались ни при чем. Чтобы морально вознаградить Адольфа за его добрый подвиг, мы, здешние классики, провели ему диплом почетного доктора от нашего университета³. Я совершенно не понимаю, как Моск[овский] университет, да и Моск[овский] округ учебный, не

¹ Сонин, Николай Яковлевич (1849–1915), математик, академик Императорской академии наук (с 1893). В 1901–1915 гг. — председатель Ученого комитета Министерства народного просвещения и член Совета Министров.

² Латышев, Василий Васильевич (1855–1921), филолог-классик, академик Императорской академии наук (с 1893). Член совета Министра народного просвещения, товарищ министра, редактор изданий Императорской археологической комиссии, директор Историко-филологического института (1903–1918 гг.).

³ В сентябре 1903 г. Совет Императорского университета св. Владимира присвоил А. В. Адольфу ученую степень доктора римской словесности *honoris causa*.



Киев, здание Первой мужской гимназии на Бибиковском бульваре

нашли способа помочь изданию и не дать ему остановиться. Адольф писал мне года полтора тому назад о своем расстроенном здоровье, теперь не имею от него вестей. Может быть, и в самом деле здоровье не позволяет ему нести этот труд, какой он так бодро выполнял на общую пользу.

А что это ученый Комитет, в котором ведь и Вы действуете, так медленно двигает дело реформы гимназии? Ведь надо же по[с]корее выйти из кризиса, который не может не сказываться на школе. С этой осени я стал в близкие отношения к гимназии, так как оба моих сына поступили в первый класс здешней классической гимназии, каковой осталась вторая¹. Но какая же она классическая, когда лат[инский] язык с его ясной грамматикой изгнан из первых двух классов? Ужасно это[го] жаль. К сожалению, для меня в моих непосредственных отношениях к гимназии нежданно-негаданно вышел перерыв, так как мой старший мальчик² заболел скарлатиной, которая уже проходит, но все равно

¹ Вторая мужская гимназия (1834–1917 гг.) с 1856 г. располагалась в здании по Бибиковскому бульвару, 18 (ныне — бульвар Тараса Шевченко), построенному по проекту архитектора П. И. Шлейфера.

² Сергей Кулаковский. Окончил Вторую мужскую гимназию в 1911 г.

[это] делает его отрешенным от гимназии не меньше как на шесть недель¹.

Низко кланяюсь Дине Валентиновне. Крепко жму Вашу руку.

Искренне преданный Ю. Кулаковский.

Анотація. Стаття передує публікації двох листів філолога-класика і візантиніста Юліана Кулаковського (1855–1919) філологу-класику і поету Інокентію Анненському (1855–1909), що зберігаються у Російському державному архіві літератури і мистецтва: від жовтня 1894 та жовтня 1903 рр. Викриваються біографічні мотиви фахових контактів двох визначних представників російської просвіти.

Ключові слова: Юліан Кулаковський, Інокентій Анненський, класична філологія, поезія Срібного віку.

Аннотация. Статья предваряет публикацию двух писем филолога-классика и византиниста Юлиана Кулаковского (1855–1919) филологу-классику и поэту Иннокентию Анненскому (1855–1909), которые хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства: от октября 1894 и октября 1903 гг. Вскрыты биографические мотивы профессиональных контактов двух видных представителей российского просвещения.

Ключевые слова: Юлиан Кулаковский, Иннокентий Анненский, классическая филология, поэзия Серебряного века.

Summary. The article precedes the publication of two letters by Yulian Kulakovsky (1855–1919), classic philologist and Byzantine researcher, to Innokentiy Annensky (1855–1909), classis philologist and poet. The letters are dated by the October of 1894 and October of 1903, they are preserved in the Russian State Archive of Literature and Art. The biographic motives of communication between two prominent personalities are uncovered.

Keywords: Julian Kulakowski, Innokentiy Annensky, the classical philology, the poetry of the Silver Age.

¹ Учебный год в гимназиях начинался 1 августа и заканчивался 1 июля. За неделю в каждом классе должно было состояться 30 уроков. Они проходили с 8:00 до 12:00 и с 14:00 до 16:00 по понедельникам, вторникам, четвергам и пятницам; в среду и субботу гимназисты занимались с 8:00 до 11:00. Пропуск занятий по болезни более шести недель считался значительным отставанием в обучении, и его приходилось наверстывать экстерном.

Оксана РЕМЕНЯКА

З ІСТОРІЇ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ЖИТОМИРЩИНИ КІНЦЯ ХІХ — СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Що ж за поетичний край!

Скільки тут думок можна зібрати,

Скільки речей до роздумів.

Руїни палаців, могили, легенди...

І такі прекрасні краєвиди

Юзеф Ігнатій КРАШЕВСЬКИЙ

«Велика Волинь» охоплює територію від західного кордону країни до меж Житомирської та Київської областей; це прадавні землі, з котрих почалось розселення слов'янських племен на Південь і Схід України. Східну частину Великої Волині займає Житомирщина, — край, що зберіг чимало свідчень своєї тисячолітньої історії в архітектурних пам'ятках та літописних джерелах: це і древній Коростень-Іскорость, відважні жителі якого повстали проти київського князя Ігоря; і Овруч, що у давнину звався Вручий, котрий з 977 року згадується в літописах в якості центру землі древлян; і славний Бердичів, пов'язаний з іменами Оноре де Бальзака, Шолом-Алейхема та Джозефа Конрада; і Новоград-Волинський, в давні часи званий Звягелем, що подарував Україні та світу геніальну Лесю Українку; і, врешті, перлина Великої Волині, її східний форпост, а від 1804 року — центр Волинської губернії: Житомир.

Залюблений у Волинський край польський письменник і етнограф Юзеф Ігнатій Крашевський писав: «На жаль, завжди шукаємо краєвидів десь у далечині або за обрієм, і у жодному разі не поряд з собою. Є особлива чарівність у чужому краї, а свій рідний так обслухоємо, оглянемо, принизимо, що врешті втратимо подивування, яке йому завинили і нехтуємо близьким знайомством з ним, бо здається нам, що автоматично, на фізичному рівні знаємо все до нудьги. Тому свіжий погляд чужоземця більше побачить і більше відчує. Цю шкаралупу при звичаєння до оточуючих нас предметів легко розбиває мінімальна спостережливість. Лише придивившись до свого краю, знайдемо в ньому тисячі приваб, тисячі пам'яток, тисячі гідних уваги речей» [1].

Житомирщина є одним з тих геокультурних феноменів, придивившись до якого, ми неначе в зрізі побачимо глибинні мистецькі традиції усєї країни, її народу, здатного зберегти та примножити емоційну енергію духовного спадку предків. Ця земля завжди була багатою на імена чільних постатей культури та науки, чий вплив на сучасне творче життя краю важко переоцінити, —

оскільки пошук нових мистецьких парадигм завжди приводить до твердого ґрунту традиційної культури.

Цей край посідає виняткове місце в історії української музики, літератури, образотворчого мистецтва, в лише йому одному притаманний спосіб відображаючи мистецькі тенденції, що йшли з культурних центрів на периферію. Музичне життя Житомира було напрочуд інтенсивним: у будинку Житомирського Товариства взаємного кредиту, спорудженому в 1900 р., працювали класи Артистичного Товариства, де спочатку навчався, а пізніше викладав видатний український композитор Михайло Скорульський — автор балету «Лісова пісня» та опери «Свіччине весілля». У 1903 р. його мати, Ніна Олексіївна Викова, акомпанувала в актовій залі Товариства Федору Шаляпіну. У цьому ж приміщенні діяли класи Житомирського відділення Російського Імператорського музичного товариства, організовані талановитим педагогом і музикантом Олександром Ружицьким, у якого навчався Борис Лятошинський. Теофіл Ріхтер — батько Святослава Ріхтера, — теж викладав у Імператорських музичних класах. Впродовж довгих років, майже до самої революції, тут проводились знамениті «музичні середи», і, очевидно, саме їм житомиряни завдячують виступам таких видатних майстрів, як М. Щепкін, Г. Федотова, А. Собінов, А. Олдрідж, П. Віардо, М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька, Ф. Шаляпін. Тривалий час директором Житомирського музичного училища був ушавлений піаніст-віртуоз, талановитий композитор і педагог Віктор Косенко, твори якого увійшли до золотого фонду української фортепіанної музики.

Знаний польський етнограф і письменник Юзеф Ігнатій Крашевський близько семи років служив попечителем Житомирської губернської гімназії; серед іншого, він також був одним із засновників польського театру. Тут зростав і навчався Володимир Короленко; писав свої твори Олександр Купрін; розпочинали власний творчий шлях Олександр Довженко, Іван Кочерга, Саша Чорний; саме тут народився відомий письменник, перекладач Гомерових «Іліади» та «Одісеї» Микола Васильович Хомичевський, знаний під псевдонімом Борис Тен. Житомир — рідне місто видатного вченого, конструктора перших космічних кораблів, Сергія Корольова.

У маленькому селі Щипинці в 1876 та в 1877 роках з'явилися на світ брати Вадим і Данило Щербаківські — гордість українського мистецтвознавства першої половини XX століття.

Майже все життя прожив у Житомирі історик, археолог, викладач єпархіального училища Орест Фотинський, ініціатор створення Волинського єпархіального давньохрестища, відкритого у травні 1893 р. Разом з однодумцями Фотинський зібрав тут чи не найчисельнішу колекцію ікон та інших предметів старовини Волині. Саме ця благодатна земля подарувала Україні видатного



1. Олександр Канцеров. Лісова Кам'янка. Полотно, олія. 1910-і.
Колекція Житомирського обласного краєзнавчого музею

політичного діяча, гетьмана України Івана Виговського, який народився неподалік від Житомира, у селі Вигів.

Впродовж багатьох століть на Житомирщині живуть і творять представники різних культур — української, російської, польської, єврейської, німецької, чеської; тому в мистецьких традиціях цього казкового краю можна спостерігати дивовижні взаємозв'язки та взаємовпливи, котрі, неначе скельця калейдоскопу, складаються у вигадливі комбінації.

Надзвичайно цікавою, проте, на жаль, незаслужено забутою слід вважати особистість російського художника *Олександра Канцєрова* (1872–1937). Після відставки батька, полковника російської армії Григорія Федоровича Канцєрова, родина переїхала до Житомира. Спочатку Олександр навчався у київському Володимирському кадетському корпусі, після закінчення котрого у 1890 р. був відправлений до Павловського піхотного військового училища у Петербурзі, яке закінчив у 1892 р. Саме тут, відвідуючи музеї та знайомлячись

з художниками, він зрозумів своє життєве призначення і почав інтенсивно займатись живописом. Вже будучи ад'ютантом 3-го батальйону 125-го Курського полку, розташованого у Рівному, він весь вільний час віддавав малюванню. Олександр часто ходив на етюди, під час яких відкрив для себе красу давньої архітектури та неповторну чарівність природи цього краю (рис. 1).

У 1896 р. О. Канцеров подає у відставку і вирішує навчатись живопису в Петербурзькій академії мистецтв. Його вчитель, відомий російський баталіст Микола Дмитрієв-Оренбурзький, побачивши непересічний таланти юнака, запросив його оселитись у себе; він підтримував юнака матеріально. Навчався Канцеров також у майстра гравюри Василя Мате та відомого пейзажиста Костянтина Крижицького. В Петербурзі художник активно працює та постійно бере участь у виставках Товариства російських акварелістів. На виставці Академії мистецтв 1897 р. Канцеров показує чотири акварелі, дві з котрих придбав великий князь Олександр Михайлович [2].

Вишукані, просякнуті любов'ю до природи рідного краю пейзажі Олександра Канцерова «Місячна ніч» та «Після дощу» здобули високу оцінку журі на петербурзькій виставці 1898 року. Бажаючи вдосконалити свою майстерність, Олександр Григорович відвідав такі європейські художні центри, як Мюнхен, Дрезден і Флоренцію, проте завжди підкреслював, що ніде так не відчував природу, як на Поліссі [3]. У 1902 році художник оселяється у Житомирі, де викладає живопис і займається виставковою діяльністю.

Після революції, на перших зборах Житомирської спілки художників у 1919 р. головою обирають Олександра Григоровича. У цей період художник провадить надзвичайно активне творче життя — створює декорації до театральних вистав, видає казки для дітей, оформлює буквар та часопис «Світець», продовжує викладацьку роботу. Він також створює на замовлення Житомирського музею у 1935–1936 рр. кілька полотен з історії геології, які й досі прикрашають музейну експозицію. Окрім таланту живописця, Канцеров був прекрасним музикантом: в якості знаного в місті віолончеліста він входив до складу Житомирського музичного товариства, а також товаришував з В. Косенком та М. Скорульським. Помер Олександр Канцеров 25 травня 1937 р. у будинку на вулиці Руденській, 9, де жив з своєю родиною. Творчий спадок цього талановитого, незаслужено забутого художника наразі включає понад 40 живописних та графічних творів, котрі зберігаються у Житомирському обласному краєзнавчому музеї [4].

Друг О. Канцерова, М. Скорульського та родини Лятошинських художник і поет *Ігнатій Раузе* народився 26 грудня 1882 року в Орловській губернії, у дворянській родині. І. Раузе з О. Канцеровим пов'язувало спільне військове минуле та любов до живопису — вони часто влаштовували спільні пленери



2. Ігнатій Раузе. Канцеров на етюдах. Полотно, олія.
Колекція Житомирського обласного краєзнавчого музею

та виставки (рис. 2). Навчався у Орловському кадетському корпусі та в Олександрівському військовому училищі; був звільнений у запас у травні 1918 р. у чині підполковника. Нагороджений орденами Святого Володимира 4-го ступеня, Святої Анни 2, 3 і 4 ступенів, Георгіївським хрестом 4 ст.

На вірші І. Раузе М. Скорульський написав три романи, які мали успіх у Харкові, Києві та Житомирі. Партитури цих творів разом з пастельним портретом Скорульського роботи Раузе зберігаються у Житомирському літературному музеї.

Ігнатій Раузе був заарештований 9 вересня 1937 р. Житомирським окружним відділом НКВД за класичним звинуваченням — статті 54-10, 54-11 УК УРСР, з формулюванням «враждебно настроєний проти советської влади». Це був третій і останній арешт в його житті — за постановою Двійки НКВД СРСР від 23.12.1937 І. Раузе був розстріляний у Житомирі 2 січня 1938 р. [5].

Протягом 1898–1901 рр. у Житомирі діяла приватна художня школа, створена польським подружжям на прізвище Казановські. Ці люди переїхали до Житомира після закінчення Петербурзької академії мистецтв. Т. Казановський

був знаним портретистом, а його дружина, М. Кляс-Казановська — талановитим анімалістом. Григорій Мачтет (у 1896–1900 рр. він служив в губернському акцизному управлінні та в газеті «Волинь», де друкував свої статті) у некролозі з приводу передчасної смерті художниці назвав Кляс-Казановську «слов'янською Розою Боннар, яку вона так нагадувала силою і грацією рисунку» [6]. Саме у школі Казановських розпочинає свою художню освіту видатна українська парижанка, талановита художниця *Софія Левицька* (3.03.1874, с. Вихилівка на Хмельниччині — 1937, Париж), сестра громадського діяча, письменника Модеста Левицького, випускниця Паризької Академії мистецтв, від 1909 р. учасниця «Осінніх салонів» і «Салонів незалежних», творами котрої так захоплювались Гійом Аполінер, Еміль Бернар, Жан Дюфі, Сегонзак та Олександр Архипенко.

Описуючи мистецьке життя Житомира кінця XIX — початку XX ст., не можна не згадати польського живописця *Леонарда Страшинського* (1828, с. Токарівка, у ті часи на Житомирщині — 1879, Житомир). У 1855 р. він закінчив Петербурзьку академію мистецтв, а у 1862 здобув у ній титул академіка. Тривалий час мешкав у Варшаві, проте зрілі роки життя прожив у Житомирі. Художник працював переважно в галузі портретного, історичного, релігійного та побутового жанрів. Шанувальникам його творчості знайомі такі твори, як «Король Лір» (1850), «Лот з доньками» (1851), «Художник у майстерні», «Українка» (1857) та «Художник на балу» (1862).

Яскравий представник постфутуристичного напрямку в образотворчому мистецтві середини 1920-х *Давид Штеренберг* (1881–1948) народився в Житомирі; саме тут розпочалося його захоплення живописом. В достатньо молодому віці він виїжджає спочатку до Відня, а потім до Парижа, де займався в Академії Вітті, у Ван Донгена, а згодом мешкає у колонії художників «La Ruche» («Вулик»), де в той час жили такі славетні художники, як Модільяні, Сутін, Шагал та Леже. На Осінніх Салонах твори Д. Штеренберга виставляються поряд з картинами Матісса та Утрілло [7]. Прикметним для його творчості є особливий тип площинного рішення натюрмортів та низка символічно-узагальнених портретів, в яких надзвичайно експресивно виявляється трагізм 20–30-х («Старий» (1925–1926), «Аніська» (1926), Третьяковська гал.). У пізній серії робіт «Біблейські сюжети» (1947–1948) експресіонізм у творах Д. Штеренберга набуває більш спокійного, споглядально-ліричного забарвлення, проте водночас також і особливої психологічної сили.

Геофіл Фраерман (1883, Бердичів — 1957, Одеса) у 1902 р. закінчив Одеське художнє училище, майстерню живопису академіка Петербурзької академії мистецтв Кіріака Костанді, одного із засновників Товариства Південно-російських художників. У 1903 р. Фраерман навчався у Мюнхені, в приватній художній школі австро-угорського художника Антона Ажбе, серед учнів яко-

го були такі знамі мистці, як Давид Бурлюк, Мстислав Добужинський, Василь Кандинський, Кузьма Петров-Водкін та Ігор Грабар. У 1905-му, коли його вчителя не стало, Фраерман навчається у Паризькій академії мистецтв. З 1920 р. викладає в Одеському художньому училищі і, продовжуючи естафету славетного наставника, виховує цілу плеяду знакових у мистецькому світі особистостей. Зокрема, серед його учнів такі відомі живописці, як Абрам Векслер, Сергій Отрощенко, Олександр Постель, Павло Сингаївський, Євген Кібрик та Володимир Стрельников, котрий нині є професором Мюнхенської Академії мистецтв. У творчому доробку Фраермана зустрічаємо переважно пейзажі, портрети та живописні твори побутового та історичного жанрів. Серед його творів найбільш відомі такі композиції, як «Шлях» (1940), «Берізки» (1954), «О. С. Пушкін» (1955) і «Бетховен» (1956).

Неординарною особистістю був уродженець села Пекарщина на Житомирщині, маляр-примітивіст *Клим Трохименко* (1898–1979). Купець і колекціонер, він почав малювати на 45-му році життя. Його картинам, котрих збереглося близько тисячі, властива особливо вишукана стилістика; також їх відрізняє інтенсивний колорит та оригінальна фактура. У 1928 р. твори Кліма Трохименко, поруч із картинами таких майстрів, як Федір Кричевський, Михайло та Тимко Бойчуки, Василь Седляр, Костянтин Єлева та Віктор Пальмов, представляли Україну на Венеційській бієнале — одній з найпрестижніших виставок світу. Такі його твори, як серія «Соняшники» (1968–1971), «Мертва природа» (1967–1971), «Дубок восени» (1971), портрети Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, прикрашають колекції численних музеїв США, Канади та Німеччини.

Видатний український митець *Григорій Савенець* (1895–1969) навчався у Київському художньому інституті в майстернях знаменитих художників і педагогів Михайла Бойчука та Федора Кричевського. Згодом він викладав у художній школі ім. А. Ерделі. Серед його творів слід відзначити композиції «Ясинській ліс» (1956), «Натюрморт з суніями» (1958) та «Оранжереї» (1962).

Леон Альшиць (1910, Житомир — 1983, Одеса) почав працювати у київських театрах з дев'ятнадцяти років, водночас навчаючись у Київському художньому інституті, де на його професійне становлення найсильніше вплинув Володимир Татлін. Після закінчення інституту, будучи вже визнаним сценографом, художник успішно займався оформленням вистав київських та одеських театрів, найбільш знайомими серед яких вважаються «Діти сонця» М. Горького (1937), «Бронепоезд 14-49» В. Іванова (1950) та «Справа» О. Сухова-Кобиліна (1971).

Борис (Бенціон) Вакс (1912, Житомир — 1989, Харків) у повоєнні роки пройшов добру академічну школу в Харківському художньому інституті, де на-

вчався у таких відомих художників-педагогів, як Семен Прохоров, Олексій Кокель та Михайло Деревус, після чого назавжди залишився в Харкові. Цей художник плідно працював в галузі станкового та монументального живопису. Відомі такі його живописні твори, як «Журавлі» (1957), триптих «Хліб» (1967–1968), «Тиша» (1970). У співавторстві з іншими художниками він виконав кілька монументально-декоративних робіт, — зокрема, фриз «Вугільний Донбас» (1960, Палац культури у Горлівці) та панно «Будівельники» (1966, Будинок культури у Краснодонську). В середині 1960-х художник створив серію ліногравюр, присвячених Т. Шевченкові.

Твори *Семена Гуєцького* (1902–1974) належать до золотого фонду живописної спадщини України. Він навчався у Київському художньому інституті, в майстерні Федіра Кричевського. Свою творчу діяльність розпочав в якості художника-режисера кіностудії «Українфільм». Тут у співавторстві з Євгеном Горбачем він, зокрема, виконав найпопулярніший у ті часи анімаційний анти-воєнний фільм «Тук-Тук та його товариш Жук», де вперше в історії вітчизняної анімації використав техніку малюнків на целулоїді. Цей художник відомий як режисер перших українських мультиплікаційних фільмів, знятих на Київській фабриці «Українфільм»: «Мурзилка в Африці» (1934, у співавт.), та «Чарівний перстень» (1936). Проте найперше Семена Гуєцького слід охарактеризувати в якості тонкого стиліста та майстра психологічного портрету: його живописні полотна прикрашають численні музеї та приватні колекції як в Україні, так і за її межами. Серед найбільш відомих його творів — картини «На стрільбищі» (1937), «Солдатська пісня» (1960), «Думи про кріпацьку долю» (1961), а також низка портретів та натюрмортів.

Віталій Рябов (1913?, с. Кам'янка Херсонської обл. — 1970-і) у 1941 р. закінчив Київський художній інститут, де навчався у таких видатних живописців, як Костянтин Єлева, Сергій Григор'єв та Абрам Черкаський. Більшу частину життя художник прожив у Житомирі, де працював переважно у царині жанрового живопису та портрету. На жаль, збереглося небагато творів цього талановитого майстра, проте такі його полотна, як «Син» (1947), «Перший успіх» (1954), «Сільська дівчина» (1967) та «Модниця» (1966) свідчать про непересічний талант художника, творчість якого повинна посісти належне місце в історії українського живопису XX ст.

Мануїл Шехтман прожив коротке, проте яскраве життя. Він народився в 1900 р. в с. Липники на Житомирщині; у 1913–1920 рр. навчався в Київському художньому училищі; згодом, у 1922–1927 рр. — в Київському художньому інституті, в майстерні Михайла Бойчука. Зосередженість вчителя на проблемах національного мистецтва та його захоплення візантійською пластикою були співзвучні художнім виявам єврейської ідентичності М. Шехтмана. Художник

загинув у 1941 році, в рядах підмосковного ополчення. Широко відомі такі його твори, як «Діна» (1926), «Мати», «Погромлені» (обидва — 1927, Національний художній музей України), «Переселенці» (1929) і «Жахи війни» (1938). Під керівництвом Михайла Бойчука М. Шехтман разом з іншими студентами брав участь у створенні розписів Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі (1928), де створив фрески «На панщині» та «Свято врожаю», — котрі були знищені після звинувачення М. Бойчука та його учнів у буржуазному націоналізмі.

Геннадій Глікман (1921, Бердичів — 1991, Київ) отримав ґрунтовну освіту в Київському державному художньому інституті у таких корифеїв графіки, як В. Касіян та І. Плещинський. Успішно спеціалізувався в доволі рідкісному жанрі анімалістики. Його численні роботи, серед яких такі твори, як «Тигрєня» (1965) та «Асканійська казка» (1968), відзначаються особливо трепетним ставленням до світу природи та прикрашають колекції багатьох музеїв України. Цей художник відомий також як автор серії графічних робіт, — зокрема, ілюстрацій до творів В. Маяковського та Лесі Українки.

Олексій Макаренко, талановитий український художник-самоук, походив з Брусилова (21.10.1936 — 2.05.2005). Його творчість нерозривно пов'язана з традицією народних розписів, котрими віддавна славилась Житомирщина. Розписами-мальовками прикрашали стіни хат, печі, скрині, простінки між вікнами. Художник переносить мальовку зі стін на аркуші паперу. Кожна його квітка — це образ добра і краси, переданий засобами народного декоративного мистецтва. Улюблений літературний твір художника — поема Лесі Українки «Лісова пісня»; за її мотивами майстер створив серію робіт, котрі є радше колірно-орнаментальними рефлексіями з приводу твору геніальної поетеси, аніж ілюстраціями до нього. У 1976 р. картини цього художника експонувались на республіканській виставці у Києві; протягом 1978–1983 рр. низка його персональних виставок з успіхом відбулась у Житомирі, Львові (близько ста робіт придбав Музей народної архітектури та побуту), Ленінграді та Смоленську. У 1980 р. художнику було присвоєно звання народного майстра декоративно-прикладного мистецтва.

ґрунтом для розвитку кожного мистецького явища є традиція, основною умовою збереження якої є нерозривний ланцюг «минуле-теперішнє-майбутнє», де визначальними ланками є учень і вчитель: саме такий зв'язок забезпечує повноцінну передачу художнього досвіду (звісно, з відповідними стилістичними та формальними модифікаціями) наступному поколінню. Тому особливо важливою є хоча б побіжна фіксація творчого доробку художників, котрі працюють на Житомирщині у наші дні.

У Житомирі з 1974 р. діє художня школа, яка вважається однією з найкращих в Україні, — адже серед її вихованців чимало талановитих художників.

Організатором, директором та, впродовж багатьох років, викладачем цієї школи є **Віктор Шкуринський**. Він народився у 1932 р. в с. Турчинка; художню освіту отримав на художньо-графічному факультеті Одеського художнього інституту. В своїй творчості він віддає перевагу акварельному живопису — надзвичайно вибагливій техніці, котра не пробачає огріхів, вимагає тонкого відчуття кольору, вишуканого смаку та високої майстерності виконання. Не менше вражають своїм ліричним налаштуванням і олійні полотна майстра, котрим властиві емоційні рефлексії та особливо дражливе сприйняття різних станів природи. Основні твори художника: «Жито. Після грози» (1992), «Захід сонці в лісі» (1992), «Лісове каміння» (1992), «Лісове озеро» (1992), «Моє тригір'я» (1992). В. Шкуринський — заслужений працівник культури України (2003), лауреат премії Шпака, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня (2005).

Станіслав Петрашевський народився 11 травня 1935 р. в с. Піщана на Одещині. У 1958 р. закінчив факультет монументального живопису Одеського державного художнього училища ім. В. І. Грекова, де навчався у таких талановитих педагогів, як Олександр Ацманчук та Микола Павлюк. У 1994 р. художник отримав звання заслуженого художника України. Представник класичної школи живопису, Станіслав Петрашевський приділяє особливу увагу пейзажам, ставлячи перед собою складне завдання — віднайти найтонші нюанси у стриманій, холодній палітрі зимової природи та мінімальними виражальними засобами показати найглибші почуття. Проте протягом перших років навчання в училищі художник захоплювався історичною тематикою. У таких полотнах, як «Самарканд. Тимур», та «Верховня» водночас зі старанно виписаними архітектурними деталями спостерігаємо легкі імпресіоністичні нотки, які додають творам романтичного забарвлення. Помер С. В. Петрашевський 19 квітня 1996 р.

Анатолій Турбовський народився у 1937 р. у Мирополі на Житомирщині; закінчив Сімферопольське художнє училище ім. М. С. Самокиша. Коротке, проте надзвичайно продуктивне творче життя художника пройшло у Житомирі. Його доволі яскравий творчий доробок свідчить про непересічний талант колориста. Пейзажі «Гора Ведмідь», «Дворик», «Костел» та «Причал» написані в особливо експресивній, насиченій емоційним забарвленням манері; цим творам властиве тонке відчуття кольору, переданого вправними пастозними мазками. Художник пішов з життя у 1972 р. і був похований у Житомирі.

Заслужений діяч мистецтв України, талановитий київський живописець **Володимир Сингаївський** народився у 1933 р. в с. Шатрище на Житомирщині. У 1960-х він навчався у Київському державному художньому інституті, у майстерні Михайла Хмелька; згодом отримав запрошення розпочати там викладацьку роботу. Відомі такі його твори, як «Весільна пісня» (1968), «Після-



3. Борис Портной. Тев'є-молочник.
Полотно, олія. 2001–2002 рр.

воєнна весна» (1975), «Літо» (1976), «З сінокосу» (1977), «До Богдана. Сини» (1978), «Шевченкова липа» (1986), «Воля» (1989), «Благословення» (1991), «Канівська козацька рада» (1993).

Борис Портной народився у 1937 р. на Хмельниччині, в с. Шарівка Ярмолинецького району. Вже будучи зрілим, сформованим художником, він у 1973 р. закінчив художньо-графічний факультет Одеського педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського; пізніше переїхав до Житомира. Надзвичайно життєствердний у своїх роботах, художник проповідує ідею всеосяжного щастя як стану душі, не підвладного жодним впливам. Багатогранний у виборі жанрів і технік, цей художник однаково щирий у своїх емоційних виявах і віртуозний у виконанні будь-яких з своїх творів (рис. 5) «Вічні теми» митець черпає зі Святого Письма, трансформуючи їх у контекст сучасності — саме тому його живопис приваблює різних за вподобаннями глядачів. Твори художника зберігаються у художніх музеях і приватних колекціях України, Росії, Франції, Польщі, Угорщини, Ізраїлю, США та Німеччини.

Творчим кредо лауреата Премії ім. Лесі Українки **Костянтина Камішного** (1923, с. Н. Орлик Полтавської області — 2010) — було переконання в тому, що реальний світ при поглибленому спогляданні значно прекрасніший і більш фантастичний від будь-яких штучних вигадок та фантазмагорій. Живописні полотна художника, серед яких особливе місце посідає портрет, відзна-

чаються композиційною простотою і довершеністю виконання. Мистецький доробок К. Камишного є вагомою часткою класичного напрямку в українському живописі 1960–1980-х. Його твори з успіхом експонувалися у багатьох країнах світу та прикрашають збірки не лише Житомирського краєзнавчого музею, але й приватних колекцій України, Росії, США, Німеччини, Ізраїлю, Японії та Марокко.

Народний художник України **Микола Максименко** — лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, — народився у 1924 р. в Яроповичах (Житомирська обл.). Упродовж 1941–1942 рр. він навчався у художній студії Магнітогорська. Вчителем М. Максименка був відомий художник і мистецтвознавець Ігор Грабар — член мистецького угруповання «Мир искусства». Живопису Максименка властивий яскраво виражений індивідуальний почерк, перевага естетичного начала, пошуки у царині світла і кольору. Орієнтально-сецесійні ремінісценції у творах художника, очевидно, запозичені від славетного вчителя, органічно поєднуються з традиціями українського народного мистецтва — яскравим кольором, орнаментальним ритмом та декоративністю площин.

Заслужений художник України **Юрій Каргаполов** народився у 1930 р. у м. Кунгур (Пермська обл.). Закоханий у природу рідного краю, митець створює дивовижні за настроєм пейзажі, що променіють світлим, ліричним настроєм та відзначаються стриманою колірною гамою. Серед його відомих творів — «Весняне зачарування» (1979), «Шевченкова липа», «Пробудження» (1981), «Верхівня. Садиба Ганських» (1999).

Володимир Єлісєєв народився у 1935 р. в Зарічанах (Житомирський район) [8]. У 1970 р. закінчив Львівський поліграфічний інститут. Першим враженням, котре справляє творчість цього художника, є тиша як неодмінна умова проникнення в потаємну основу сущого, звідки, за словами Пауля Клее, «одвічні закони живлять життєве зростання творця». Якщо про когось із згаданих тут художників можна було б сказати «Він пізнав суть речей», то саме про Єлісєєва: адже так природно та спонтанно передати символічну сутність явищ могла лише людина, яка пізнала їхню істинну природу. Створення символу як моделі реальності та її абстрактного вияву неможливе без взаємодії безсвідомого і свідомого, в процесі котрого підсвідомість вилущує річ із шкаралупи оманливих змістів, накреслених повсякденням. Ця глибинна архетипність робіт Єлісєєва, помножена на індивідуальний стиль та високу технічну якість його творів, породжує фантастичний спалах емоцій (рис. 3, 4). У 2003 р. цього художника не стало. Його твори зберігаються у Житомирському краєзнавчому музеї, у приватних збірках в Україні та закордоном.

Станіслав Антонюк народився у 1941 р. у Перемишлі (Польща). Закінчив



3–4. **Володимир Єлісєєв. Автопортрет.**
Мішана техніка. 1997 р. Натюрморт.
Мішана техніка. 1998 р.

Київське училище прикладного мистецтва, де навчався, зокрема, у засновниці національної школи художнього текстилю та монументально-декоративного розпису, Людмили Жоголь. Напевне, саме від своєї знаменитої вчительки С. Антонюк перейняв любов до народного мистецтва. Його натюрморти є своєрідним екскурсом в етнографію: ткани рушники, глечики, рогачі, серпи, плуги, жорна, діжки, брилі, вишивані сорочки, золотаві пшеничні снопи, діжки, плетені з лика кошики — кожна деталь виписана з досконалою майстерністю. Художник наче милується фактурою цих простих, буденних речей, намагаючись показати нам винятковість їх природної краси. Чітка, ретельно продумана композиційна побудова та ґрунтовна вивіреність колірних рішень — прикметні риси його живописних полотен.

Микола Мальцев (нар. у 1924 р. у ст. Утулік (Іркутська обл.), — випускник Харківського художнього училища. Його вчителями були талановиті художники-педагоги — учень Миколи Самокиша, Миколи Сліпченка та Павла Шигимаги, який здобував художню освіту у всесвітньо відомого живописця Миколи Бурачека. Достойний учень славетних вчителів, М. Мальцев є віртуозним колористом. Віддаючи перевагу великому формату, він творить панорамні, напрочуд ліричні пейзажі, просякнуті ніжними почуттями до рідної землі.

Володимир Дзюбенко (нар. на Житомирщині у 1942 р.) закінчив Решетилівське училище килимарства, Харківське художнє училище та Харківський художньо-промисловий інститут. Знання народного мистецтва, його глибинної сакральної суті, помножене на конструктивне мислення, прищеплене харківською мистецькою школою, виховало в художникові чіткість та структурність образного мислення, що відбилось у вивірених композиційних рішен-

нях та точних акцентах колірної гами його живописних полотен. В. Дзюбенко «кордоцентричний» у всіх своїх живописних іпостасях: він діє за покликком серця, яке щиро прагне предковичної вертикалі — лінії, що виростає з рідної землі, тягнеться прямісінько до неба, і яку здатний побачити лише справжній художник.

Заслужений художник України **Леонід Шелудько** (нар. у 1944 р. в с. Венінген поблизу міста Зінгер, Німеччина) закінчив живописне відділення Київського державного художнього інституту. Його педагогами з фаху були Олександр Лопухов, Лев Вітовський та Василь Гурін. Улюблений жанр художника — пейзаж, котрий він трактує як епічну поему природи, сповнену глибоких справжніх почуттів. Його полотна насичені яскравим сонячним світлом; їх відрізняють витончені півтони. Основні твори цього художника — «Ранок» (1984), «Післявоєнна весна» (1987), «Весна в старих Велетниках» (1988), «Жіночий портрет» (1988), «Золота осінь» (2004).

Микола Бенцьковський (нар. 1948 р. у Червоноармійську на Житомирщині) навчався у Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. І. Мухоміної. Колористичне рішення його живописних полотен, — зокрема, творів «Муза Житнього ринку», «В зимову неділю» (1995), «В парку осінь» (2003), «Парочка» (2003), «Сон» (1998), — досконале; твори художника сповнені романтичного настрою, просякнуті любов'ю до простої людини та її почуттів.

Юрій Бірюков (1940–2011) навчався у Львівському поліграфічному інституті ім. Івана Федорова, по закінченню котрого отримав диплом художника-графіка. Тривалий час займався політичним плакатом, і хоча завжди захоплювався живописом, вперше показав свої олійні роботи лише під час обласної виставки, котра відбулась у 2006 році. У роботі з кольором «графічність» творчої натури художника набуває властивостей мініатюри: він любовно виписує кожен нюанс у своїх вишуканих натюрмортах («Святковий натюрморт») та пейзажах («Весняні заплави», «Перші посмішки весни»), і, старанно використовуючи тонкі нюанси кольору, передає найдрібніші деталі («Мамина вишня»). Роботи Ю. Бірюкова зберігаються у приватних колекціях України, Росії, Німеччини, Польщі та Ізраїлю.

Анатолій Шахрай (нар. у 1941 р. в с. Городище Житомирської обл.) закінчив Український поліграфічний інститут ім. Івана Федорова; згодом працював у галузі живопису та монументально-декоративного мистецтва. У його творчості виразно звучить тема духовних пошуків призначення людини. Основні твори: «Натюрморт з сухими квітами» (1980), «Зона відчуження» (1988), «Храм» (1994), «Перший сніг» (1994), «Вечір над Тетеревом» (2001).

Франц Осовський (нар. у 1944 р. в м. Житомир) — справжній самородок;

цей художник надзвичайно тонко відчуває всі вияви природи, вміло відтворюючи на полотні різні її стани. Впродовж багатьох років Ф. Осовський займається сакральним живописом, зокрема, відомий як автор настінного розпису в Архієрейському храмі Житомира. Упродовж 1986–1999 рр. працював керівником житомирської студії образотворчого мистецтва «Райдуга». Він також відомий як учасник багатьох художніх виставок живопису, графіки та скульптури; твори зберігаються в Житомирському краєзнавчому музеї та у приватних колекціях України.

1. *Kraszewski J. I.* Wspomnienia Wolynia, Polesia i Litwy. — Warszawa, 1985. — S. 22.

2. *Канцеров О.* Симфонія рідної землі: Буклет виставки / Музей однієї вулиці. Київ; Вст. ст. Л. Дахненко. — Житомир, 2002.

3. *Данилович Т.* Співець природи Полісся // Радянська Житомирщина. — 1945. — 14 грудня. — № 238. — С. 2.

4. *Канцеров О.* Симфонія рідної землі...

5. Основні джерела: Архівно-слідчі справи за 1930, 1935, 1937 рр. // Державний архів Житомирської області. Ф. Р-5013, оп. 2, спр. 13694-п (за 1935), спр. № 3268 (за 1937); Державний архів СБУ. Ф. 13, спр. 189, т. 2, арк. 1–48;

6. З архівів ВУЦК–ГПУ–НКВ–КГБ, 2(19)2002, с. 268; Музейний фонд Скорульського, Літературний музей в Житомирі.

7. *Мачтет Г. М. К.* Кляса Казановская // Вольнь. — 1898. — 1 июля. — № 142. — С. 3.

8. *Штеренберг Д.* Живопись. Графика: Каталог выставки. — М., 1991.

9. Про нього: *Шевчук А.* Прадигми новоромантизму Володимира Єлісєєва // Артанія. — 2009. — Кн. 15. — № 2. — С. 64-70; *Єлісєєв В.* Живопис: Житомирський обласний краєзнавчий музей. — Житомир, 2006.

Анотація. Розглянуто художнє середовище Житомирщини, котра посідає виняткове місце в історії розвитку української музики, літератури, образотворчого мистецтва, в лише йому одному притаманний спосіб відображаючи мистецькі тенденції, котрі розповсюджувались з культурних центрів до периферії. Впродовж багатьох століть на Житомирщині живуть і творять представники різних культур — української, російської, польської, єврейської, німецької, чеської; вплив їх діяльності на сучасне творче життя краю важко переоцінити, оскільки пошук нових мистецьких парадигм завжди приводить до твердого ґрунту традиційної культури.

Ключові слова: Житомирщина, художнє середовище, художнє життя.

Анотация. Рассматривается художественная среда Житомирщины, имеющая исключительное значение в истории развития украинской музыки, литературы, изобразительного искусства благодаря только ей одной присущему способу отображения художественных тенденций, проникающих из культурных центров на периферию. На протяжении многих столетий на Житомирщине живут и творят представители различных культур — украинской, русской,

польской, еврейской, немецкой, чешской; их влияние на современную художественную жизнь края сложно переоценить, поскольку поиски новых художественных парадигм всегда приводят к прочной основе традиционной культуры.

Ключевые слова: Житомирщина, художественная среда, художественная жизнь.

Annotation. Deals with the artistic environment of of Zhitomyr Region which take up exceptional place in the history of development of Ukrainian music, belles-lettres, visual art, reflecting artistic traditions which come from cultural center to outlying districts. During not a few centuries in Zhitomyr Region have lived and created in harmony representatives of different cultures — Ukrainian, Russian, Polish, Jewish, German, Czech and their influence on the contemporary artistic life very hard to overestimate, because the new artistic paradigms searching at all times lead up to the sure ground of traditional culture.

Keywords: Zhitomyr Region, artistic environment, visual art.

Іван САВЧУК

СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ОДЕСИ І САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ОФІЦІЙНОЮ ПРОПАГАНДОЮ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

У «низькій» геополітиці й у перцептивній географії важливе значення мають стійкі стереотипні погляди населення й образи світу та окремих його складових (Батьківщина, рідний край, країни/народи, вороги/друзі тощо), що формуються офіційною пропагандою й ідеологією. У ній міста як великі об'єкти реальності виконують особливу роль реперних точок, де зосереджена значна кількість суспільно вагомих символів колективної ментальності. У цьому контексті важливим є сприйняття історичного центру міста його мешканцями. Тут головна увага пересічного громадянина зосереджена на зовнішньому вигляді фасадів споруд парадних частин вулиць і площ історичного ядра міста та на пам'ятниках, що у ньому розташовані. Вони виступають елементами просторової самоідентифікації городян та завжди подаються у туристичних путівниках та матеріалах як обов'язкові для відвідування (див., напр.: [2; 8; 13; 14; 18; 34]).

Метою дослідження є комплексне вивчення з позицій сучасної геополітики і перцептивної географії ролі образів пам'ятників в історичній частині таких важливих міст на пострадянському просторі, як Одеса (Україна) і Санкт-Петербург (Російська Федерація) у створенні ментальної картини цих міст.

Відповідно *завданнями* такої роботи є: 1) розробка власної методики дослідження ролі пам'ятників у створених офіційною ідеологією і пропагандою ментальних образах найбільших міст-портів у масовій свідомості; 2) аналіз існуючих нарративів у ментальних образах Одеси і Санкт-Петербурга та свідомого застосування владою певних кольорів і монументів певним особам і технічних засобів, перетворених на певні когнітивні конструкції колективного сприйняття, що складають частину ментального образу цих міст.

У відомих нам працях російських й українських колег з цього питання [1; 2; 8; 10; 23 та ін.] в основному подано опис асоціацій, пов'язаних з образами певних міст і відсутнє теоретико-методичне обґрунтування такого роду дослідження. Саме тому при проведенні нашого дослідження ми спиралися

на позицій наукової школи геоісторії [3]. Використання поняття «геополітичне представлення» І. Лакоста [21, р. 330–331] і наукового апарату «низької геополітики» й перцептивної географії стосовно реалій пострадянського простору дозволило зрозуміти роль і значення великих міст-портів як фокусу зовнішньої політики держави у побудові ментальних образів і стійких нарративів в її офіційній ідеології.

Образи Одеси і Санкт-Петербурга у період існування Російської імперії розкриті за допомогою виділення знакових у масовій ментальній картині споруд і пам'яток, що стали «визитівкою» міста у той період і зберегли це значення і зараз. Образи цих міст за часів СРСР у колективній ментальній картині вивчалися через аналіз одного з видів масового мистецтва — художньої листівки та кіноплакату радянського періоду.

Новим у цьому контексті дослідження ментального образу пам'яток у містах є необхідність, на нашу думку, вивчення їх місця і значення в офіційній історіографії, що дозволяє зрозуміти ментальні нарративи у побудові їх образу. Як доказ існування того чи іншого образу як певного усталеного стереотипу нами було використано штампи-характеристики Одеси і Санкт-Петербурга, що вживаються у туристичних путівниках [2; 8; 13; 14; 18; 34]. Важливим у цьому контексті є акцентування уваги на роль певних образів у сприйнятті міста та його окремих частин при створенні відповідних штампів у масових ментальних картинах.

У сприйнятті мешканців Одеси і Санкт-Петербурга «золотий вік» міста пов'язується з періодом їх існування у Російській імперії — за правління Катерини II — на початку правління Миколи I. Це знайшло своє відображення у формуванні особливого духу ностальгії за втраченою величчю минулого і спротив змінам, що зумовлюють зміни зовнішнього образу історичної частини міста¹. У цьому контексті слід розглядати і відновлення на початку 1990-х більшості назв міських об'єктів, що існували до приходу до влади більшовиків (включаючи і відновлення назви Санкт-Петербург у 1991 р.), та особливі зусилля міської влади, спрямовані на підтримку у зразково-показовому вигляді головних пам'яток міста в його історичному ядрі, особливо важливих у ментальній картині городян (наприклад, реконструкція споруди Одеського національного академічного оперного театру та Петропавлівської фортеці у Санкт-Петербурзі). Ця політика міської влади підтримує усталений міф про романтично-імперську «Північну Пальміру» і «Південну Пальміру», де «царю-

¹ «В Одесі, де зацикленість на минулому, істеричні і конвульсивні спроби “оживити” це минуле... мають результатом достатньо плачевний стан історичних споруд та й більшості житлових будинків старого міста» [19, с. 178].

вала» космополітична європейськість, створена запрошеними іноземними архітекторами і скульптурами, та втілена в особливому «діалекті» російської мови й у формуванні одеської і петербурзької (ленінградської) літературних шкіл наприкінці XIX — на початку XX ст. [1, с. 57; 7, с. 32; 9, с. 23, 26; 14, с. 48; 38, с. 180; 40, р. 26, 46, 61, 73, 85, 126, 156].

Важливо відмітити, що в історичній частині Одеси і Санкт-Петербурга значна увага приділялася використанню різних кольорів для підкреслення не лише естетичної виразності відповідних архітектурних ансамблів, але й для реалізації ідеологічної функції, яку вони виконують у ментальній картині міста. Це значною мірою пов'язано з широко поширеними в епоху Просвітництва уявленнями про символічне значення різних кольорів. Це дозволяє говорити про кольорову гаму як про своєрідну невербальну мову, яка задає ту чи іншу інтерпретацію зовнішнього вигляду споруди чи скульптури, та їх співвідношення в оточуючому просторі за допомогою побудови алегорій і ментальних конструктів.

У кольоровій гамі парадних фасадів споруд в історичному центрі Одеси¹ і Санкт-Петербурга² домінують два кольори — білий і жовтий. Різкою «золотистою фарбою і побіленими архітектурними деталями виділявся нарядний Зимовий дім імператора Петра», він був «виразним центром лівого берегу Невви. <...> Тут був осередок державної влади: жив імператор і засідав Сенат» [12, с.148]. Можна вважати, що в його оформленні й були закладені головні ідеї ідеальної кольорової гами парадної частини зразкового фасаду міської забудови Одеси і Санкт-Петербурга: білий (духовна) і жовтий колір (світська влада), єдиним володарем якої у державі був імператор і самодержець Всеросійській³. Саме для оформлення важливих офіційних установ чи резиденцій монарха та його верховних представників на місцях у Російській імперії з кінця XVIII ст. використовують поєднання цих двох кольорів. Свідоме використання поєднання білого і жовтого слугувало одним з елементів виділення у просторовій структурі міста адміністративно важливих споруд — символів верховної влади⁴. Якщо перший з цих кольорів у християнстві традиційно мав змістовне навантаження

¹ Встановлено за [2, с. 63, 83, 89; 18].

² «Білі колони на жовтому фоні — це справжнє обличчя Санкт-Петербурга» [20, р. 74]. Цьому «він <...> зобов'язаний старовинними розпорядженнями <...> слід пам'ятати, що колір у Ленінграді відіграє таку роль, як в жодному іншому місті світу» [9, с. 28].

³ Поєднання білого і жовтого кольорів є й у прапорі Ватикану — єдиній сучасній абсолютній монархії Європи. Слід відзначити, що ці кольори були одними з геральдичних кольорів Російської імперії, де їх доповнював чорний колір.

⁴ 1839 року після ремонту Зимовий палац «було перефарбовано у біло-жовтий колір» [8, с. 471].

як образ святості й чистоти, то другий у класицизмі є символом Аполлона — Сонця, з яким себе ототожнював Людовик XIV [4, с. 207], який першим встановив в Європі абсолютистський режим. У Російській імперії, з часу зведення англійським архітектором Ч. Камероном Павловського палацу (1782–1786 рр.), «виникає тема Аполлона, але вже без ототожнення його з королем-сонцем, як це було у Версалі. І в цьому — одна з головних відмінностей ансамблів XVIII і XVII сторіч» [4, с. 220].

На площі напроти споруди, де раніше знаходилися органи державної влади Російській імперії (Сенат і Синод у Санкт-Петербурзі та Імператорський палац і Присутствені місця в Одесі), знаходиться пам'ятник засновнику міста (Петрові І й А. Е. Рішельє¹). Саме його видно з морського узбережжя. Слід сказати, що є певна подібність і в їх розміщені. Від моря їх відділяє облаштована набережна з маршами до самої води, а сам пам'ятник не закритий іншими спорудами з боку моря, що приводить до того, що саме ця позиція є найкращим ракурсом при його розгляданні. З метою посилення зорового ефекту пам'ятник засновникові Одеси стоїть на постаменті, а вказаний пам'ятник Петрові І у Санкт-Петербурзі встановлено на великій гранітній брилі². Важливо відзначити, що ці монументи не мають виразного декору, і таким чином всю увагу привертає саме фігура на постаменті. Така строгість передання образу засновника міста, на нашу думку, пов'язана з поширеною у період панування у Російській імперії класицизму ідеї про передачу у мистецтві образу героя часів Стародавнього Рима³. Це призвело до потреби відобразити у скульптурі ідеалізований образ засновника міста, у парадному одязі державця часів Пізньої Римської республіки/Ранньої Римської імперії. У цьому стилі мистецтва цей образ подавався як взірць довершеності смаку і здорового глузду та був прикладом ідеального освіченого правителя⁴. Засновник міста бачився як своєрідний деміург, який створив велич і гармонію міста на порожньому місці, підкоривши сили дикої природи¹.

Символ влади в Одесі — Імператорський палац — палац-резиденція генерал-губернатора Новоросійського краю (1829) також має жовто-білу колонаду [2, с. 63].

¹ Повне ім'я — Арман Емманюель Рішельє дю Плессі.

² Одним із перших провів своєрідне літературно-географічне дослідження специфіки розміщення цієї статуї Петра І у порівнянні зі статуєю Леніна у Санкт-Петербурзі Й. Бродський в оповіданні «Далеко від Візантії» (цит. за [20, р. 156]).

³ Як писав Л. А. Дьяков: «Головна ідея класицизму <...> — ідея героїзму. Героїзм розумівся як підпорядкування пристрастей суровій волі, спрямованій розумом» [4, с. 205].

⁴ «Класицизм, будучи офіц. стилем, одночасно відображав високий сусп. пафос і патріотичні настрої. Це яскраво відобразилося у монументальній скульптурі, витриманій у дусі античності (<...> пам'ятник А. Е. Рішельє в Одесі, 1823–1828, скульптор І. Матрос)» [18, с. 367]. Фігура герцога «відоб-

ражає ідеальний образ державця, який турбується про достаток і порядок. Цей образ доповнюється барельєфами з трьох боків п'єдесталу, які алегорично відображають успішну діяльність Дюка Рішельє у таких галузях, як землеробство, торгівля і правосуддя» [6, с. 1095]. «Статуя у чіткій й конкретній формі розкривала ідейний зміст бульвару, а її виразний силует і невеликі розміри підкреслювали масштабність і ритм забудови» [17, с. 26].

Значною мірою це пов'язано із загальним духом класицизму щодо пошуку канону в «античності та насамперед у гордовитому римському республіканстві, проте, природно, це псевдоантичність» [20, с. 297]. Пам'ятники Петрові І й А. Е. Рішельє є найстарішими з усіх монументів, що збереглися, з переліку тих, які були встановлені на честь конкретної людини у Російській Федерації й в Україні¹ [11, с. 118; 18, с. 364–368]. Те, що вони збереглися досьогодні, і не були знесені за часів СРСР, ще раз говорить про їх виключне значення у створенні стійких образів Одеси і Санкт-Петербурга та у ментальній картині цих міст, про їх чітке місце в офіційній ідеології й пропаганді.

Не менш символічним є й той факт, що від пам'ятника засновнику міста в Одесі й Санкт-Петербурзі веде пряма дорога до іншого важливого пам'ятника в офіційній ментальній картині відповідного міста — монументу царю-благодійнику, який, з погляду офіційної історіографії Російської імперії, зробив найбільший внесок в його розвиток, — Катерині II (Одеса) і Миколі І² (Санкт-Петербург). Причому декор цих пам'ятників дуже помпезний та у ньому представлені головні особи їх царювання. Наявність таких численних символів дозволяє висунути тезу, що тут також є певний непрямий вираз чіткої ментальної установки. Можна розшифрувати помпезність декору та наявність фігур у підніжжя постаментів цих пам'ятників як вказівку на небувалий розквіт міста. Це підкреслюється й костюмами головної та другорядних фігур пам'ятника — вони одягнуті у сучасний їм одяг та мають куди реалістичніший вираз у порівнянні зі зображенням засновників міста на перших за часом зведення монументу

ражає ідеальний образ державця, який турбується про достаток і порядок. Цей образ доповнюється барельєфами з трьох боків п'єдесталу, які алегорично відображають успішну діяльність Дюка Рішельє у таких галузях, як землеробство, торгівля і правосуддя» [6, с. 1095]. «Статуя у чіткій й конкретній формі розкривала ідейний зміст бульвару, а її виразний силует і невеликі розміри підкреслювали масштабність і ритм забудови» [17, с. 26].

¹ (До стор. 470) Це наше твердження спирається на такі рядки з листів Е. Фальконе до Д. Дідро про лейтмотив пам'ятника Петрові І: «Монумент мій буде простий... Я обмежусь лише статуєю цього героя, якого я трактую ні як великого полководця, ні як переможця, хоча він, природно, був і тим й іншим. Куди вище особистість творця, законодавця, благодійника своєї країни, і от її-то і слід показати людям. <...> у монументі мова йде про Росію та її Перетворювача» (цит. за [11, с. 119]). Як вірно вказує А. де Кюстин: «Петро тут — римлянин часів Людовіка XV» [8, с. 124].

² Фактично в його царювання були споруджені більша частина відомих архітектурних ансамблів та окремих споруд у стилі класицизму в історичному центрі обох міст, в основному за проектами західноєвропейських архітекторів [10, с. 528; 13, с. 520; 15, с. 312]. Таким чином, ці міста «включаються у загальноімперські культурні смаки, насамперед смаки і художні ідеї західного і космополітичного державництва» [15, с. 312].

тах. Два пам'ятники — засновнику міста та його головному царю-благодійнику (в офіційній історіографії Російській імперії) стоять на одній осі, і другий наче дивиться у спину першому, підкреслюючи тим самим спадковість його політики у відношенні до міста. Важливо підкреслити, що на другому пам'ятникові головна скульптура прямо вказує на це, витягнувши руку у напрямку на пам'ятник засновнику міста.

Створення таких знакових монументів в Одесі й Санкт-Петербурзі пов'язано з потребою закріплення певних асоціацій й наративів в офіційній міфологізованій ментальній картині їх історичного минулого. Невипадково у художній літературі й у міському фольклорі ці пам'ятники засновникам міста мають чітке емоціональне забарвлення і вони діють немов живі персонажі (наприклад, усталена пітерська назва пам'ятника Петрові І — Мідний вершник [11, с. 119] та одеська назва пам'ятника А. Е. Рішельє — Дюк¹ [6, с. 1095]). На нашу думку, розміщення одного з головних готелів міста як раз напроти пам'ятника офіційному царю-благодійнику («Асторія» у Санкт-Петербурзі й «Петербурзька» в Одесі) лише акцентує увагу на необхідності висловлювання йому вдячності за щедрість у розбудові міста з боку приїжджих з інших країв.

У цьому контексті слід правильно розуміти прийняте в офіційній історіографії та літературі Російської імперії порівняння обох міст із легендарною Пальмірою — взірцем квітучого міста у класичній літературі («Північна Пальміра» — Санкт-Петербург і «Південна Пальміра» — Одеса)² як пряму вказівку на успішний розвиток цих міст-портів під владою освіченого монарха.

Отже, вивчення різних образів, пов'язаних з історичною частиною Одеси і Санкт-Петербурга, у ментальній картині цих міст дозволило встановити такі спільні закономірності:

1. Свідоме використання в історичному центрі міста у кольоровій гамі парадних фасадів споруд поєднання білого (духовна) і жовтого кольорів (світська влада), єдиним власником якої був імператор Всеросійський, слугувало одним з елементів виділення у просторовій структурі міста адміністративно важливих споруд — символів верховної влади.

2. Є певна подібність у розміщенні пам'ятників засновникам цих міст — Петрові І й А. Е. Рішельє. Вони стоять на площі напроти споруди, де раніше знаходилися органи державної влади Російської імперії. Від моря їх відділяє обла-

¹ Вперше так назвав герцога А. Е. Рішельє Олександр І в указі від 24.01.1802.

² «Південна Пальміра» є наче південне віддзеркалення Санкт-Петербурга, одночасно яскраве й спокусливе, вікно слов'янського світу на Чорному і Середземному морі» [22, р. 61–62]. У пресі Російської імперії «Одеса рекламувалася як “Південна столиця”, “Південна Пальміра”, “Другий Петербург”» [3, с. 53–54].

штотна набережна з маршами до самої води, звідки відкривається найкращий ракурс для їх розгляду. Сам пам'ятник не має значного декору, і таким чином вся увага звернута саме на фігуру засновника міста в образі діяча епохи Пізньої Римської республіки/Ранньої Римської імперії, який створив місто ex nihilo.

3. Вказані пам'ятники Петрові І й А. Е. Рішельє є найстарішими зі збережених монументів на честь конкретної особи у Російській Федерації й в Україні, що говорить про їх виключне значення у ментальній картині цих міст. Це підтверджується і тим, що у літературі та у міському фольклорі вони діють як живі персонажі.

4. Від пам'ятника засновнику міста веде пряма дорога до другого важливого постаменту в офіційній ментальній картині міста — монумента царю-благодійнику, який, з погляду офіційної історіографії Російської імперії, зробив найбільший внесок у розвиток Одеси/Санкт-Петербурга. Причому декор цих пам'ятників доволі помпезний, у ньому представлені головні фігури їх царювання, що має вказувати на небувалий розквіт міста.

1. Аксенов К., Брадэ И., Бондарчук Е. Трансформационное и посттрансформационное городское пространство: Ленинград — Санкт-Петербург. 1989–2002. — СПб., 2006.

2. Бахнев В. Одесса во времени и пространстве: Путеводитель. — Одесса, 2004.

3. Браун Е. Школа Анналов — «Новая историческая наука» // *Анналы экономической и социальной истории: Избр.* / Пер. Н. Авдониной, Е. Балаховской, А. Зайцевой и др. — М., 2007. — С. 7–23.

4. Дяков А. А. Цвет в ансамблях классицизма // *Искусство ансамбля: Художественный предмет — интерьер — архитектура — среда* / Сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. — М., 1988. — С. 205–227.

5. Загоруйко В. По страницам истории Одессы и Одесщины. — Одесса, 1960. — Вып. 2.

6. Історія української культури: У 5 т. — К., 2005. — Т. 4, кн. 2.

7. Кулибанов В. С., Чистобаев А. И. Ленинград. — М., 1990.

8. Кюстин А. де. Россия в 1839 году: В 2 т. / Пер. с фр. под. ред. В. Мильчиной. — М., 1996. — Т. 1.

9. Лапто Г. М. Восприятие города: георбанистические аспекты // *Изв. Академии наук. Серия геогр.* — 1993. — № 4. — С. 22–34.

10. Ленинград // *Большая советская энциклопедия: В 60 т.* — М., 1953. — Т. 24. — С. 516–530.

11. Ленинград: Справ. туриста. — Л., 1969.

12. Овсянников Ю. Доминико Трезини. — Л., 1988.

13. Одесса // *Большая советская энциклопедия: В 60 т.* — М., 1954. — Т. 30. — С. 520–522.

14. Попова И. М. Языковая ситуация как фактор политического самоопределения и культурного развития (на материале изучения Одессы и Одесской области) // *Социологические исследования.* — 1993. — № 8. — С. 46–54.

15. Попович М. В. Нарис історії культури України. — К., 1998.

16. Ромм А. Памятник Петру І в Ленинграде. Скульптор Э.-М. Фальконэ. 1716–1791. — М.; Л., 1944.

17. Тимофеев В. И. Одесса: Архит.-ист. очерк. — К., 1983.
18. Українська радянська енциклопедія: В 11 т., 12 кн. — К., 1984. — Т. 11, кн. 2.
19. Шліпченко С. «Реальності культурних ландшафтів» та непереборна сила міфу // Агора. — 2009. — Вип. 9. — С. 175–180.
20. Fernandez D. La magie blanches de Saint-Petersbourg. — P., 1994.
21. Lacoste Y. De la geopolitique aux paysages: Dictionnaire de la geographie. — P., 2003.
22. Odessa. Yalta et Crimee / Sous la red. de M. Braunstein. — P., 1997.

Анотація. Вивчення образу великого міста-порта розкрито через аналіз специфіки сприйняття його мешканцями певних знакових у ментальній картині пам'яток культури та уявлень про нього. Вивчення усталених штампів-образів та ролі певних знакових фігур та об'єктів в історичній частині міста дозволяє зрозуміти нарративи офіційної ідеології і пропаганди, що сприяли створенню чітких асоціацій-кліше, пов'язаних з Одесою і Санкт-Петербургом.

Ключові слова: Санкт-Петербург, Одеса, Російська імперія, пам'ятники, образ міста.

Аннотация. Изучение образа большого города-порта раскрыто через анализ специфики восприятия его жителями определенных знаковых в ментальной картине памятников культуры и представлений о нем. Изучение устойчивых штампов-образов, роли определенных знаковых фигур и объектов в исторической части города позволяет понять нарративы официальной идеологии и пропаганды, что способствовали созданию четких ассоциаций-клише, связанных с Одессой и Санкт-Петербургом.

Ключевые слова: Санкт-Петербург, Одесса, Российская империя, памятники, образ города.

Summary. The study of appearance of large city-port is exposed through the analysis of specific of perception of certain in a mental picture sights of signs of culture and pictures his habitants of him. The study of withstand stamps-appearances and role of certain figures of signs and objects in historical part of city allows to understand narrativ's of official ideology and propagandas which promoted creating of clear associations-cliches, united with Odessa and St. Petersburg.

Keywords: St. Petersburg, Odessa, Russian Empire, the monuments, the image of the city.

Михайло СЕЛІВАЧОВ

МИХАЙЛО ЮЛІАНОВИЧ БРАЙЧЕВСЬКИЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ТОВАРИСТВІ ОХОРОНИ ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ Спогади

Працюючи майже три роки (березень 1968 — лютий 1971) консультантом Республіканського правління УТОПіК, я був там куратором ряду секцій, найдовше — пам'яток архітектури та мистецтва. Михайло Юліанович належав до засновників і активістів Товариства. Воно стало в той період осереддям живої громадської думки, легальною формою існування та навіть поширення опозиційного до компартійної політики руху, очоленого тією ж Компартією, коли їй стало важко його й надалі просто забороняти [1].

Керівництво завжди наголошувало, що УТОПіК є громадською, не державною організацією. Справді, в ній толерувались і відмінні від офіційних і офіціозних думки, допускалася співпраця «одіозних», як на той час, особистостей [2]. На форумах Товариства різного рівня часто висловлювалися думки про катастрофічний стан охорони пам'яток історії та культури в УРСР, лунали заклики брати приклад у цьому з прибалтійських республік і країн соцтабору. Зокрема Брайчевський, на противагу «загальній думці», неодноразово підкреслював, що Україна надзвичайно бідна на пам'ятки внаслідок масових їх руйнувань і незадовільної охорони.

Втім, інакомисліє дозволялося тільки до певної міри. Існували табувані теми, наприклад, руйнування більшовиками Михайлівського Золотоверхого й інших унікальних споруд. Вважалося, що не варто сипати сіль на рани, ворушити ті сторінки минулого, що є нашою бідою та соромом.

Показовим є випадок, коли відомий письменник Іван Ле з трибуни якогось із Пленумів Товариства несподівано почав говорити про фальсифікацію української історії, в чому він переконався, працюючи над своїм новим романом «Мазепа». У залі всі припинили, у президії занервували й оголосили перерву. Відразу після перерви заступник голови Ради Міністрів УРСР П. Т. Тронько висловився у тому смислі, що попередній оратор у своєму виступі допустив нечіткі формулювання думок. Ми всі шануємо Івана Леонтійовича Ле, який

працює над новим романом — продовжував головуючий. І важливе не те, як називатиметься роман, а те, що історичні події будуть у ньому чітко висвітлені з правильних партійних позицій.

Керівництво УТОПІК у особі його багатолітнього голови Тронька та заступника голови Я. П. Петрусенка ніби по-батьківськи стримувало нетерплячих ентузіастів із науково-творчого середовища від необачних кроків і передчасних заяв, які можуть зашкодити справі. Справа у тім, що ключові позиції у Правлінні та Президії належали вершкам компартійної (часом ще більшовицької) еліти. Таким, наприклад, як колишній Голова Президії Верховної Ради УРСР М. С. Гречуха, чимало колишніх міністрів, секретарів ЦК і Обкомів Партії.

Народ це був у прямому та переносному смислі солідний і застібнутий на всі гудзики, мовчазний і здебільшого похмурий, із підкресленою пошаною до чинів, титулів, субординації. Вони не приховували свого скептичного, коли не підозрілого ставлення до нових «вольностей» 1960-х. Їм, звичайно, не подобалися «нечітка» позиція того ж Івана Ле, козацькі вуса історика Костя Гуслистоного, «тенденційність» скульптора Івана Гончара чи архітектора Олесея Силина, але вони рахувалися до слухного часу із заслугами відомих людей, особливо ж коли ті мали партквиток.

На відміну від названих діячів, які все ж апелювали до марксо-ленінських цінностей, Михайло Брайчевський мусів бути для начальства зовсім чужим, непередбачливим, незрозумілим, зарозумілим і неприйнятним [3]. Тому то його кандидатуру так наполегливо не допускали до балотування у члени Правління вже на Першому установчому з'їзді УТОПІК 1966 року. Для ілюстрації процитуємо стенограму з'їзду:

«Головує заступник Голови Ради Міністрів УРСР П. Т. Тронько.

Слово для пропозиції надається делегату з'їзду міністру культури УРСР Р. В. Бабійчуку — від партійної групи.

Р. В. БАБІЙЧУК — Партійна група нашого з'їзду вносить пропозицію обрати Правління Товариства в складі 127 осіб.

ГОЛОВА — Щодо кількості інших пропозицій немає?

Тов. ЛОГВИНОВ [4] — Є пропозиція обрати 130 осіб.

ГОЛОВА — Шановні товариші, є пропозиція партійної групи обрати Правління нашого Товариства в кількості 127 осіб. Хто за цю пропозицію, прошу піднести мандати. Хто проти? (три). Хто утримався? (немає). Більшістю голосів прийнято 127 осіб. Персонально: [зачитує прізвища зі списку]. Товариші делегати, які будуть зауваження, додатки, або зміни щодо зачитаного списку?

Тов. ДОВЖЕНОК [5]: — Товариші, я вважаю, що з якихось помилкових



М. Брайчевський на тлі епітафії полковника Чернігівського Якова Лизогуба (початок XVIII ст.) на південній стіні Успенського собору Єлецького монастиря в Чернігові, 16.08.1969, фото автора



М. Брайчевський на розкопці біля північної стіни Борисоглібського собору в Чернігові, 16.08.1969 р., фото автора

недоглядів пропущена кандидатура тов. Брайчевського. Я дозволю собі дати маленьку характеристику його як ентузіаста в справах охорони пам'ятників історії культури країни. Він є одним із наукових робітників у галузі охорони пам'ятників. Йому належить велика кількість статей у газетах. Йому належить одна з найцікавіших статей в журналі «Історія СРСР», на яку відгукалися на установчому з'їзді Російської федерації [так у стенограмі]. Я вважаю, що його кандидатуру треба внести в список для таємного голосування.

ГОЛОВА: Замість кого? Ми вирішили обрати 127 чоловік, і ми за цю пропозицію голосували.

Тов. БАБІЙЧУК: Шановні товариші, партійна група з'їзду внесла пропозицію персональних кандидатур для обговорення. Надійшла пропозиція делегатів, щоб припинити обговорення. Порядку ведення [так у стенограмі] я пропоную голосувати і висловити волю делегатів з'їзду — продовжувати чи не продовжувати висування кандидатур.

ГОЛОВА: Хто за те, щоб підвести ризик, прошу піднести мандати.

Хто проти? (5 чоловік). Хто утримався? (Немає).

Гов. ДОВЖЕНОК: Якщо справа полягає в тому, що нема місця, то я знімаю свою кандидатуру і вношу пропозицію включити товариша Брайчевського, тому що він більше зробить, ніж я, тому, що він більший спеціаліст, ніж я (Оплески).

ГОЛОВА — Як будемо голосувати, поіменно або списком? (З МІСЦЬ — списком). Хто за те, щоб голосувати списком, прошу піднести мандати. Хто проти? (3). Хто утримався? (немає). Прийнято більшістю голосів.

Хто за те, щоб обрати Правління в складі, який нам зачитав представник партійної групи, прошу піднести мандати. Хто проти? (немає). Хто утримався? (немає). Прийнято одностайно».

1968 року з-під пера М. Брайчевського вийшла знаменита публіцистична праця «Приєднання чи возз'єднання? Критичні замітки з приводу однієї концепції». Вона відразу поширилась у «самвидаві», а її автор став володарем дум української інтелігенції. Прийнято вважати, що саме через «Приєднання» Михайла Юліановича негайно звільнили з роботи [6].

Проте для звільнення 1968 р. цілком вистачало його підпису під відомим листом 138-ми, спрямованим проти політичних репресій 1960-х і надісланим у квітні того ж року керівникам КПРС і СРСР Брежнєву, Косигіну, Підгорному [7]. Значення цього листа полягало у тім, що вперше протестували не окремі засуджені, не аноніми. Цю солідарну протестну акцію скріпили своїми підписами 138 представників громадськості, серед яких поруч із видатними науковцями, лауреатами державних премій, заслуженими діячами літератури, журналістики, мистецтва були й просто студенти, інженери, робітники. Влітку 1968 року підписантів під різними приводами масово позбавляли роботи.

Пам'ятаю публічну зустріч з істориками Брайчевським, Апанович і Компан у щерть переповненій залі київського Будинку вчених. Кожен із цієї надзвичайно популярної тоді трійки фахівців виголосив коротку доповідь, після чого присутні ставили численні запитання. Найбільше їх дісталось Михайлові Юліановичу з приводу, зрозуміло, «Приєднання чи возз'єднання?» Часто запитували, коли ж ця праця буде надрукована? Присутній у президії представник керівництва (Ф. П. Шевченко?) не без гумору відповів, що друкувати не обов'язково, бо й так її всі дуже добре знають.

Справді, самвидав у ці роки широко циркулював у київському середовищі попри серйозну небезпеку, пов'язану з його поширенням. Я отримував новинки самвидаву через своїх приятелів Андрія Паламарчука, Ларису Масенко, Миколу Левчука й інших. Дещо передруковував і передавав далі довіреним особам. Серед таких матеріалів у мене вдома зберігалася копія «Приєднання чи возз'єднання?»



М. Брайчевський з І. Ігнаткіним у Седневі над Сновом, 16.08.1969, фото автора

Коли пізніше, вже навчаючись у аспірантурі ІМФЕ, 1973 року мені довелося неочікувано поїхати з несподіваними гостями просто зі своєї домівки до Комітету Державної Безпеки, там запитали, чи маю вдома щось із самвидаву? Відповів, що нічого забороненого нема. Тоді капітан, який мене розпитував, розпорядився послати групу з обшуком. Я почав викручуватись і уточнювати, що саме їх цікавить, і чи заборонена, наприклад, праця Брайчевського «Приєднання чи возз'єднання?», конспект якої я колись записав на публічній лекції автора. Сказав, що маю ще деякі культурологічні машинописні матеріали, пов'язані з моїм фахом, але не вважаю їх антирадянськими.

Пообіцяв сам їх принести завтра, тож довелося ввечері статтю й інші певні матеріали спалити, щоб уникнути зайвих запитань, замінити її написаним нашвидкуруч обіцяним конспектом, для чого використав олівець і трохи пожевклий папір. Наступного дня машинописну копію статті Г. С. Померанца про князя Івана Калиту куратори КДБ дозволили й далі тримати вдома, проте зажадали, аби я сам вирвав, подер на клаптики та викинув у їхній кошик для паперів окремі бардівські пісні з мого рукописного пісенника. Щодо «Приєднання» ж уважно розпитували, яке моє особисте ставлення до даного питання. Відповідав дипломатично: мовляв, зваживши, що давня Київська Русь як спільна держава майбутніх українців і росіян у XIII ст. припинила своє існування, щодо XVII ст. справді можна вести мову про «приєднання» України до Москви. Коли ж розглядати Московську державу як правонаступницю колишньої спільної держави Київської Русі, не менш логічною буде формула «возз'єднання».

Таким чином, завдяки не просто серйозному, а й навіть майже магічному ставленню до друкованого чи писаного слова на Радянській Україні 1970-х, Брайчевського, автора «неправильної» історичної формули, позбавили роботи 1972 р., а його читача збиралися 1973 року відрахувати з аспірантури [8]. Як не

згадати візантійську добу, коли зберігання вдома неканонічних текстів Євангелія тягнуло за собою анафему. Взагалі ж прикметним у Радянському Союзі став регрес від друкування до переписування чи фотографування текстів [9].

Отже, від 1968 до 1970, а потім від 1972 до 1978 року Брайчевський був безробітним, але його дуже цінували в УТОПІК (особливо Перший заступник голови Правління Яків Петрович Петрусенко), часто залучаючи до різних, інспекцій, комісій і акцій. Однією з них був виїзд 16 серпня 1969 р. до Чернігова для огляду знахідок археологів біля північної стіни Борисоглібського собору. Дорогою зупинились у Козельці, де Михайло Юліанович жваво дискутував з І. О. Ігнаткіним [10] проблему авторства Собора Різдва Богородиці, відзначаючи в ньому прямі цитати з київської Покровської церкви, спорудженої Іваном Григорович-Барським. Ігнаткін аргументував основну роль у співавторстві А. Квасова і зауважив (коли Михайло Юліанович відійшов убік), що надзвичайно поважає Брайчевського, але той у археології тямить набагато більше, ніж у архітектурі. Втім, дискусії між ними тривали й у Покорщині на околиці Козельця та в напівзруйнованому Данівському монастирі, на руїнах седнівських пам'яток, які ми оглянули вже надвечір тієї довгої днини.

Пам'ятаю, як у Чернігові ще зовсім молодий і чорноволосий, 45-річний Михайло Юліанович енергійно пірнав у розкоп, оглядав знахідки, а потім давав пояснення керівникові нашого виїзду Юрію Семеновичу Рудневу, який завідував у Республіканському правлінні відділом архітектури та мистецтва, де я тоді працював. Так, він був молодшим сином знаменитого ковпаківського комісара Семена Руднева, стажувався в Америці (вже не пригадую, за якою саме спеціальністю), розповідав про свою зустріч там з О. Ф. Керенським [11].

Під час другого свого офіційного безробіття (1972–1978 рр.) Брайчевський часто водив по Києву екскурсії, чаруючи слухачів ерудицією, глибокими та блискучими історико-біографічними екскурсами, імпровізованими судженнями, завжди несподіваними та захоплюючими. Був як завжди енергійним і фонтануючим ідеями, а про його життєві проблеми нагадували хіба що стоптане взуття і старий поношений одяг. Яюсь я випадково зустрів Михайла Юліановича на Хрещатику та провів кілька кварталів, знову насолоджуючись емоційними та надзвичайно змістовними коментарями щодо споруд, які ми минали дорогою. Спількування з ним було величезною школою для мистецтвознавця.

У 1980-і я дещо відійшов від громадської праці у Товаристві, бачився з ним вряди-годи. Востаннє — 24 вересня 1999 року, на відкритті виставки його археологічних матеріалів, авторських фото й живопису, влаштованої до 75-річного ювілею видатного вченого. Він виглядав уже серйозно хворим, а жити йому лишалось тільки два роки. Про ювілейні урочистості дуже добре написав, аналізуючи про цьому складний життєвий шлях Брайчевського, один із його біо-

графів і учнів Михайло Сагайдак. Він слушно підкреслив, що Михайло Юліанович «заплатив у наш час високу ціну за право бути науковцем з великої літери, якого можна позбавити посади, але не фахової гідності та внутрішньої свободи. Тож лишається пошкодувати, що Національній академії наук України поки що не вдається сприймати і приймати до свого складу особистостей на кшталт Брайчевського. Це ставить під сумнів її «національний» статус, як, зрештою, і майбутнє нації» [12].

До цього слушного висновку можна додати, що нахабне проштовхування до соціальних верхів слухняних посередностей із *свого* клану водночас із наполегливим витіснюванням на узбіччя *чужих* обдарованих особистостей, які мають власну наукову чи політичну позицію, лишається вкрай небезпечною рисою і для пострадянського українського суспільства. Це повною мірою зазнав на собі Михайло Юліанович Брайчевський, який всупереч обставинам часу йшов проти панівного пристосуванства й забезпечив собі славу не тільки видатного вченого, яскравого мислителя, а й мужнього громадянина.

1. Крім ідейно-політичної мети, важливим завданням УТОПІК було зменшити видатки держбюджета на спорудження нових пам'ятників і (за остатковим принципом) на реставрацію старих — через залучення коштів господарюючих суб'єктів, у першу чергу великих підприємств, оскільки індивідуальні членські внески складали символічну суму.

2. Наприклад, 1970 року редакційно-видавничий відділ УТОПІК видав у серії «Матеріали на допомогу лекторові» брошуру про Дмитра Бортнянського, написану Василем Куком, колишнім останнім головнокомандувачем військ ОУН-УПА.

3. Навіть попри те, що тестем М. Брайчевського був старий більшовик Микола Мельник, друг Г. Петровського. Мельник перед 100-річчя від дня народження Леніна при різних okazіях і в різних аудиторях ділився спогадами про вождя та революційні події. Один із його виступів довелось і мені чути — в Київському палаці піонерів і школярів, де я працював (1965–1968 рр.). Говорив Мельник добірною українською літературною мовою, хіба що вимовляв «Ленін». Залишилося враження про нього як про вельми поважну особистість, українського патріота й майстерного оратора.

4. Насправді йдеться про Григорія Никоновича Логвина (1910–2001), історика архітектури та мистецтва.

5. Василь Йосипович Довженко (1909–1976) — археолог, один із учителів Михайла Юліановича Брайчевського

6. *Боровський Я.* Михайло Юліанович Брайчевський [некролог] // Ант. — 2002. — Вип. 7–9. — С. 122.

7. Протест проти репресій... Лист 139 [фактично підписів є 138] діячів науки, літератури та мистецтва, робітників і студентів з квітня 1968 — це протест проти незаконних репресій і закритих судів... // Українська суспільно-політична думка в 20 столітті: Документи і матеріали. Том III / Упоряд. Т. Гунчак і Р. Сольчаник. — К., 1983. — С. 238–241. Прикметно, що підписи під листом розміщені

без певної системи, не за абеткою, часто без ініціалів, напевно в тій послідовності та вигляді, у яких їх збирали. Багатьох підписантів, особливо гуманітаріїв, не тільки позбавляли роботи, забороняли друкуватися, виключали з творчих спілок, а й арештовували, ув'язнювали під різними приводами. Прізвище Брайчевського стоїть 70-тим, перед ним і після нього — художники Аліса Забой, Людмила Семикіна. У 9-й і 10-й десятиці — поети Іван Драч, Микола Вінграновський, Юрій Сердюк, письменник Віктор Некрасов, художники Галина Севрук, Степан Кириченко, Віктор Зарецький, Іван Литовченко, Борис Плаксії... На початку списку, після кількох кандидатів і докторів фізико-математичних наук — Іван Світличний та Іван Дзюба, напевно, ініціатори й автори тексту листа. Подейкували, що знаменитий кінорежисер Сергій Параджанов зажадав, аби його підпис стояв першим. Мені пам'ятаються під оригіналом, який я підписував, ще й автографи академіків Миколи Амосова, Олега Антонова. Втім, не виключено, що вони були поставлені під якимось іншим зверненням.

8. Я впевнений, що втримався в аспірантурі передусім завдяки заступництву свого наукового керівника, кандидата мистецтвознавства Василя Артемовича Щербака, який у цей час був співробітником відділу культури ЦК КПУ.

9. Якраз у цей приблизно період довелось бути мимовільним свідком сповіді у приміщенні під Трапезним храмом Троице-Сергієвої Лаври. Старша жінка признавалася священникові, що не читає Євангелія, бо не має його й нема де купити. На це він зауважив: «а ти візьми й переписи сама хоча б найкоротше Євангеліє від Марка». У мене збереглися переписані від руки розділи ернстового путівника (точніше — «провідника») Києвом 1930 р., десятки фотоплівок і машинописів із текстами недоступних у 1960–1970-і творів Винниченка, Гумільова, Мандельштама, Платонова, Похілевича, так само як і надіслана із Заходу «Історія України» Івана Крип'якевича, оправлена в радянського вигляду палітурку з тисненням написом «Історія держави і права Української РСР», відповідною титульною, початковими та прикінцевими сторінками, або того ж походження брошура про становище робітничого класу в СРСР, замаскована під видання товариства «Знання» УРСР.

10. Іван Олександрович Ігнаткін (1907–1991) — історик української та російської архітектури.

11. Юра був м'якою сердечною людиною, «діставав», як тоді казали, для колег дефіцитні ліки з привілейованої аптеки, до якої він був прикріплений, але сам страждав на поширену в нашій країні соціальну хворобу, яку ніяк не міг подолати. Тому невдовзі зник із нашого обр'ю. В різний час його наступниками по завідуванню відділом архітектури та мистецтва Республіканського правління УТОПіК були архітектор Віктор Чалий, Ольга Пантелеймонівна Ісакова — миловидна особа невизначеного віку та фаху, Георгій Михайлович Мірошник — представник тодішнього «ділового світу», відомий тим, що чи не першим улаштував у своєму київському помешканні кінця 1960-х камін, а невдовзі потрапив до в'язниці за привласнення експонатів із заповідника «Києво-Печерська лавра», де він тоді працював. Уже під час виголошення цієї доповіді на конференції 21 грудня 2007 р. у Центрі археології міста Києва, Гліб Юрійович Івакін доповнив, що після 1991 р. Мірошник став радником Президента Росії з якихось там питань, а ще пізніше знову не поладив із Законом, емігрував, перебуває у розшуку.

12. *Сагайдак М.* Відзначення 75-річчя М. Ю. Брайчевського // Ант. — 2000. — Вип. 4–6. — С. 8–11.

Ольга СІТКАРЬОВА

ДО ІСТОРІЇ ІКОНОСТАСІВ В УСПЕНЬСЬКОМУ СОБОРІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Упродовж багатівікового існування Києво-Печерської лаври інтер'єр її храмів прикрашали численні іконостаси, кіоти, оклади престолів та жертвників, тощо. Тільки в Успенському соборі було десять вітарів, й відповідно, стільки ж іконостасів, престолів та жертвників. Нажаль, за невеликим виключенням, всі ці пам'ятки як з Успенського собору, так і з більшості інших лаврських храмів зараз втрачені. Збереглися лише чотири старих іконостаса: в Троїцькій надбрамній церкві, у церкві Всіх Святих, Трапезної та Хрестовоздвиженської церквах, а також іконостаси підземних церков у лаврських печерах.

Відомості про втрачені іконостаси, що колись знаходилися в храмах, доволі обмежені, або така інформація досі не виявлена. Найбільшу увагу фахівці приділяли вивченню інтер'єра Успенського собору, проте й ці дослідження потребують уточнень та доповнень [1]. Певні складнощі виникають й у зв'язку з тим, що іконостаси, оклади престолів та жертвників в лаврських церквах в різні часи та з різних причин замінювалися.

Так, наприклад, головний іконостас Успенського собору замінювався кілька разів.

Первісно в храмі мав бути встановлений темплон подібний до візантійських, болгарських, грузинських та інших соборів IX–XII ст., що збереглися, або відомі по реконструкціях. Деякі дослідники вважають, що фрагменти стародавнього темплону пізніше було використано при оздобленні лаврських підземних церков преп. Антонія, преп. Варлаама та Введенської [2].

У 1240 р. Успенський собор постраждав під час монгольської навали, коли: «от злочестиваго Батія в конечном разорение святая обитель Печерская прииде, и Небеси подобная церковь Успения Пречистыя Богородица чрес многии лета пребываше в запустении, но в некоем приделци исцелешим от поганных, Божественныя Службы, страха ради, в тайне совершахуся» [3]. Цим приділом, судячи з досліджень П. Лашкарьова, була церква Іоанна Предтечі,



1. Копія бронзової моделі Головного іконостасу Успенського собору, виготовлена XVI ст. на замовлення патріарха Никона

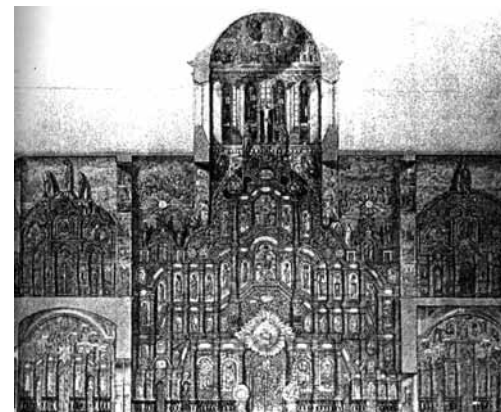
що збереглася: «вполне, с фонарем и куполом». Він же з'ясував, що до кінця XIX ст. крім церкви Іоанна Предтечі збереглася значна частина давньоруського храму. Невідомо, за браком джерел, коли було реалізовано прагнення ченців відремонтувати храм та розпочати в ньому богослужіння. Проте факт існування в Києві до 1300 р. митрополічої кафедри та загальна історична ситуація того часу не виключає, що це сталося вже через кілька десятиріч.

Після вірогідної загибелі митрополита Йосифа обов'язки загальноруського митрополита виконував ігумен князівського монастиря Спаса на Берестові Петро Акерович [4]. Потім в 1250–1282 рр. київським митрополитом був визначний політичний діяч того часу Кирило, за якого в 1273 р. в Києві відбувся загальноруський собор руських єпископів [5]. Тоді архимандрита Києво-Печерського монастиря Серапіона було поставлено єпископом Володимирським. За Кирила в Києві була створена нова Кормча книга. Поховано Кирила теж в Києві. Його наступник (1283 р.) Максим «из грек, изо Цареграда» продовжив діяльність Кирила. Отже місто залишалося церковно-адміністративним центром Русі. Діяли у Києві в цей час й монастирі, у тому числі Києво-Печерський.

В монастирі працювала художня майстерня, де писалися ікони, виготовлялися натільні іконки та образки, тощо. Відома т. зв. Свенська ікона «Богоматір з предстоячими Антонієм та Феодосієм» (кінець XIII ст.), що походить з Печерського монастиря [6]. Аналогічна за сюжетом ікона, яку вивіз до Нижнього Новгороду Діонісій, а також ікона Ярославська «Печерська Богоматір з ангелом та святими» [7].

Отже в другій половині XIII ст. у головному соборі Києво-Печерського монастиря мали відбуватися богослужіння, тобто в храмі був темплон.

Після входження Київської землі до складу Великого князівства Литовсь-



2. Ф. Г. Солнцева. Поперечний переріз Успенського собору з фіксацією настінних розписів із заходу. Середина XIX ст.

кого і Руського, коли київським князем був Володимир Ольгердович, в Києві спостерігався підйом політичного, економічного та культурного життя. Його удільне князівство, як й інші складові конгломерату Великого Князівства Литовського, було своєрідною «державою в державі». Володимир Ольгердович, навіть, чеканив власну монету, титулюючись «з Божої ласки князем Київським», тобто суверенним володарем. В цей час залишалися в силі руські закони й звичаї. Стрімко підносяться багатство та вплив Церкви, яка отримала в особі новонавернених язичників щедрих благодійників [8].

У місті тривалий час перебував митрополит Кіпріан. Тут відбулися відомі події з митрополитом Діонісієм, який помер 1385 р. у Києві в ув'язненні та похований у «киевской Печере великого Антонія» [9].

Батько Володимира Ольгерд Гедимінович був одружений у другому шлюбі на тверській княжні Уляні (в іночестві Марина), яка заснувала в Вільно церкву Пречистої Божої Матері. Її духівником був архимандрит Києво-Печерського монастиря Давид, а сама вона була похована 1391 р. в цьому монастирі: «и положена бысть в Киеве в Печере» [10]. У 1377 р. архимандрит Давид постриг Ольгерда в схиму під ім'ям Олексія [11].

Після того, як Володимир Ольгердович був усунений від княжіння 1395 р. та помер 1398 р. у засланні, тіло його привезли до Києва і теж поховали в Києво-Печерському монастирі [12].

У 1395–1396 рр. Київський стіл займав Скиргайло (в православ'ї Іоанн) Ольгердович, якого поховали після смерті в Києво-Печерському монастирі «подле гроба стога Феодосия печерського» [13], тобто в Успенському соборі. Навряд чи київських князів було поховано у невідремонтованому храмі, де не проводилися богослужіння, а отже в ньому не було б темплону.

Як відомо, після смерті Скиргайла Київ був центром збору всіх сил Вітовта та його союзників. У 1399 р., після поразки армії Вітовта від Тимура-Кутлука, останній переслідував його до Києва. Місто витримало облогу, але було змушено виплатити «откуп 3000 рублей литовських», і ще 30 рублів окремо взято з Печерського монастиря [14]. Цей факт не тільки засвідчує цю сумну подію, але й побічно свідчить, що Печерський монастир в цей час не був бідний.

Розгром Києва Тимуром-Кутлуком суттєво підірвав економічний потенціал міста, проте місто продовжувало залишатися одним з головних центрів політичного та церковного життя Великого князівства Литовського і Руського. Достатньо згадати події пов'язані з митрополитом Кіпріаном, а потім з митрополитами Фотієм та Григорієм Цамблаком.

Існує думка, що в 1411 р. Фотій навіть обіцяв Вітовту знову перенести до Києва митрополиту кафедру й переїхати сюди на постійне місцеперебування [15].

Київські храми вміщували значні церковні цінності, які митрополит після розриву з Вітовтом почав активно вивозити до Москви: «нине же Киев нивечтоже положиша и все из него преносят на Москву; и се ныне Фотей митрополит все изорочие церковное и съсуды переносит на Москву» [16]. Саме в цей час у Москві з'явився цілий ряд унікальних церковних речей, виконаних грецькими майстрами, в тому числі загальновідомий «Большой» сакос, золотий оклад на ікону «Володимирської Богоматері» та оклад на напрестольне Євангеліє (так зване «Морозовское») та інші коштовні твори, що зараз прикрашають московські музеї.

У 1414 р. Вітовт на прохання Києво-Печерського монастиря підтвердив спеціальною грамотою земельні володіння, що йому належали.

Отже монастир в цей час мав фінансові можливості підтримувати свої споруди, перш за все головний собор, в належному для проведення богослужінь стані. У темплоні храму, ймовірно, було вміщено ікони, привезені митрополитами греками, або написані в самому монастирі.

Проте в 1416 р. Київ захопив хан Едигей. Він «поплени Руськую землю, и Киев, и Печерский монастыр сожже и со землею соровна» [17].

Після цієї руйнації Успенський собор, судячи з перебігу тодішніх історичних подій, міг бути відремонтований невдовзі після відновлення Київського князівства, коли Київська земля стала централізованим організмом, де військова, фіскальна, адміністративна й судова влада була зосереджена в руках нащадків Володимира Ольгердовича — Івана Володимировича (?–1435 рр.), Ольєка Володимировича (1441–1454 рр.) та його сина Семена Ольєковича (1454–1470 рр.). Київська гілка Ольгердовичів посідала високе місце в ієрархії старшинства династії онуків та правнуків Гедиміна. Наприклад, після загибелі

великого князя литовського Жигимонта Кейстутовича (1432–1440 рр.), князь Ольєко, одружений із донькою великого князя московського Анастасією (онуюкою Дмитрія Донського), як найстарший з-поміж Гедиміновичів, вважався одним із претендентів на великокняжий престол.

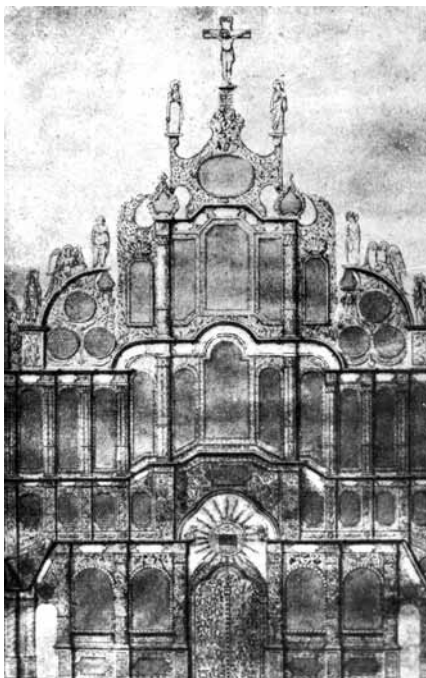
Під час правління Ольєка (1440–1455 рр.) та його сина Семена (1455–1470 рр.) Київське князівство підтримувало тісні стосунки з Москвою, Твер'ю, Молдавією, які закріплювалися династичними шлюбами. Ольєко Володимирович був одружений з донькою великого князя московського Василя Дмитровича Анастасією. Одна сестра Семена Євдокія Ольєковна була заміжня за православним господарем Молдови Стефаном Великим [18]. У тогочасній молдавській хроніці у зв'язку з цією подією під 1463 р. зазначається: «привезли жону Стефану воеводи з Києва, сестру Симеона, царя Київського». Царський титул, яким хроніст ушанував Семена Ольєковича, недвозначно підкреслює, що сусідні правителі вважали його суверенним володарем. Це й не дивно, коли зважити на розміри тодішнього Київського князівства, яке простягалось від Мозиря на півночі до гирла Дніпра й Дністра на півдні та річки Сіверський Донець на сході. Донька Стефана була заміжня за князем Михайлом Ольєковичем, який доводився дідом гетьману Великого князівства Литовського (1497–1500 рр., 1507–1530 рр.) Костянтину Івановичу Острозькому та княгині Олександрі Семенівні Слуцької [19].

У 1439 р. в Києво-Печерському монастирі взяв чернечий постриг з ім'ям Феодосій князь Федір Данилович Острозький, який передав в обитель значні кошти [20].

Роки правління Ольєковичів пройшли сприятливо для Києва та Київської землі як в економічному плані — передусім завдяки поживленню транзитної торгівлі, що давала добрі митні збори, так і в оновленні духовного життя в Києві, а особливо — у Києво-Печерському монастирі, усипальниці княжого роду. Ольєко й Семен, зокрема, «коштом великим» реставрували монастирський соборний храм Успіня Богородиці: «иже украси ю красотою, якоже бо бе мощно, такожде и внутрь иконним писаним (но единаче не тако, яко прежде, исперва Мусею сажена бысть не токмо по стенам, но и по земле) и обогати ю златом и сребром, и сосуды церковными».

Про капітальний ремонт Успенського собору, за Семена Ольєковича в 1470 р., свідчить напис на відомому кам'яному рельєфі [21].

У 1482 році Києво-Печерський монастир був спустошений кримськими татарами на чолі з ханом Менглі-Гіреєм. Никонівський літопис повідомляє, що «по слову великого князя Івана Васильевича всея Руси прииде Менгли-Гирей, царь Крымский Перекопский Орда, со всею силою своею на королеву державу и град Киев взя и огнем сожже» [22]. Становище міста з цього часу



3. Рисунок Головного іконостасу Успенського собору. Початок XVIII ст.

значно погіршилося. Заважали відновленню Києва й майже щорічні набіги в Україну кримчаків, в тому числі напад на місто в 1489 р., а також важка данина, яку українські землі мали сплачувати хану. Саме в цей період численні монументальні споруди Києва набули того сумного вигляду, що засвідчили мандрівники кінця XVI ст. [23].

Незважаючи на це в Успенському соборі Печерського монастиря доволі швидко почали проводити деякі ремонтні роботи. На початку 1490-х до південної стіни собору прибудували каплицю-усипальню де знаходився надгробок у вигляді шиферної плити з вирізьбленою датою — 1492 р.

Проте капітальний ремонт Успенського собору відбувся до 1530 р. на кошти гетьмана Великого князівства Литовського (1497–1500 рр., 1507–1530 рр.) К. І. Острозького, правнука князя Федора (Феодосія) Даниловича Острозького. Ремонт торкнувся переважно його інтер'єру. Тоді ж у храмі був встановлений новий ренесансний за духом іконостас.

В цьому ж храмі К. І. Острозький був похований поруч зі своїми родичами. Напис на надгробку повідомляв: «Пресвятыє Богородицы Печерские дом учредил пребагатно, в нем же яко ктитарь именитый, по преставлению своему



4. Ікона «Хрещення» з Головного іконостасу Успенського собору. XVIII ст., НХМУ, И-189, левкас, олія, позолота. 118 x 70 x 3

5. Ікона «Стрідення» з Головного іконостасу Успенського собору. XVIII ст., НХМУ, И-254, олія, позолота

сподобилася положен быть». В Успенському соборі знайшли свій останній спокій перша дружина гетьмана княгиня Тетяна Семенівна Гольшанська та їхній син Ілля Костянтинович (1510–1539 рр.). У цьому ж храмі поховані Михайло Данилович Острозький, який загинув під час битви Вітовта з татарами на р. Ворсклі у 1399 р., та його дружина. Про це є згадка в описі майна ризниці собору, зробленому 1552 р., де згадуються «покривала на гроби князские и панские». Серед них були й ті, що вкривали гробниці князя Михайла Острозького та «княгини Михайловой», встановлені у храмі.

У храмі похована донька Федора (Феодосія) Даниловича Острозького Анастасія та її чоловік князь Іван Семенович Путятич-Друцький (до 1440 р.), член Ради Свидригайла (з 1431 р.), а також син цього подружжя — київський воевода (1492–1505 рр.), князь Дмитро Іванович Путятич (помер 1505 р.). Відповідно до королівського розпорядження, душоприказник останнього відписав Києво-Печерському монастирю значну суму на спомин його душі, а також його батьків, що «лежат в монастыре Печерская у Святой Пречистой в Киеве, где же тело и его лежит» [24].

Над могилою князя К. І. Острозького його син Василь-Костянтин Костян-



6. Ікона «Тємна вечеря» з Головного іконостаса Успенського собору.
XVIII ст., НХМУ

тинович встановив у 1579 р. надгробок із волинського порфіра [25]. У 1584 р. Києво-Печерську лавру відвідав Мартин Грунівеч, який пізніше написав про цю подію в родинній хроніці. Про Успенський собор він пише: «Церковь украшена красиво и богато». У 1594 р. Еріх Лясота зробив запис про храм у своєму щоденнику: «Церковь прекрасная каменная» [26].

П'ятиярусна композиція іконостаса, встановленого за К. І. Острозького, побудована за строгою ордерною схемою, з добре зрівноваженою сіткою вертикальних і горизонтальних членувань і підвищеною середньою частиною.

Цей іконостас відомий нам за описом 1651 р. архиєпископа Павла Алепського, який писав: «Что касается иконостаса, то он великолепен, но стар. Над ним распятие и опоясание Спасителя из кованого чистого золота. Иконы при вратах олтаря весьма благолепны, в особенности иконы Господа и Владычицы, ибо они больше и лучше находящихся в нартексе, с венцами и многочисленными привесками: золотыми и серебряными крестиками, образками, жемчугом и драгоценными камнями; книга Господа, то-есть Его Евангелие, из кованого серебра, а письмена золотые. На левой стороне от иконы Господа икона Успения Богородицы, весьма благолепная. Точно также справа от иконы Владычицы икона свв. Антония и Феодосия. Такие же иконостасы при вратах других алтарей».

Отже вже у той час в Успенському соборі існувало кілька іконостасів. Проте якими вони були не збереглося жодної згадки. Як виглядав головний іконостас собору за часів Павла Алепського дає уявлення не тільки наведений



7. Успенський собор.
Интер'єр. Фрагмент
Головного іконостаса.
Фото початку XX ст.

опис, а також його мідна копія, виготовлена на замовлення патріарха Никона. Останній побажав встановити подібний іконостас в Новоерусалимському соборі, що тоді будувався та оздоблювався майстрами з України та Білорусії [27].

Копія з моделі іконостаса свідчить, що він був п'ятиярусним. У верхньому ряду іконостаса бачимо, як і писав Павло Алепський, велику ікону «Розп'яття». В так званому місцевому ряду, справа та зліва від Царських врат, було вміщено ікони: «Спасителя», «Богоматері з Христом-немовлям», а поруч з ними ікона «Успіня Богородиці», присвячена храму та ікони найбільш шанованих в цей місцевості святих Антонія та Феодосія Печерських.

Павло Алепський не згадав у своєму описі, але на копії з моделі іконостаса бачимо малий святковий чин. Вище нього знаходиться Деїсусний чин.

На наступному ярусі бачимо дев'ять ікон. У центрі вміщено ікону «Богородиця Знамення з Ісусом-Еммануїлом» або «Старозавітна Трійця», а по боках від неї ікони пророків та патріархів.

Отже це був «високий» іконостас, що суттєво впливав на організацію храмового простору, закономірності його лінійної, просторової та кольорової композиції. Будучи концептуально пов'язаний з монументальним живописом, він створював разом з ним надзвичайно живописний ансамбль [28].

Цей іконостас був знищений пожежею в 1718 р.

Під час відновлення храму після пожежі до вітарів Успенського собору, як свідчать джерела, було виготовлено нові іконостаси. Так, з одного із архівних документів за 1729 р. дізнаємося про те що: «иконостас большой (головный — О. С.) снецерскою и малярскою работою окончен. Также и другие, меньшие иконостасы до пределов вниз и горе числом осм, одны готовы, другие кончаются. И все тие к настоящей зиме купно на местцу своем поставлены будут». Ще один іконостас, ймовірно, в Іоанно-Предтеченському приділі, вцілів під час пожежі, тому його не замінювали.

Як виглядав Головний та деякі придільні іконостаси, в тому числі в вітарах Св. Стефана, Св. Андрія Первозваного, Спаса-Преображенському та Іоанно-Богословському, бачимо на відомих розгортках інтер'єра храму з фіксацією настінних розписів, виконаних академіком Ф. Г. Солнцевим [29] (рис. 2).

До нашого часу іконостас 1729 р. теж не зберігся. Проте, як повідомляв свого часу М. І. Петров, ще на початку ХХ ст. в приватних зібраннях зберігалися ікони, походження яких пов'язувалося з цим іконостасом [30].

Уявлення про загальний вигляд іконостаса, його різьблення та ікони ми маємо завдяки кільком описам цього твору, схематичному абрису (рис. 3) [31] та світлинам початку ХХ ст. Деякі ікони з іконостасу зберігаються зараз в Національному художньому музеї України.

В описі Успенського собору 1867 р. читаємо: «В другому ярусі іконостаса ікони в срібних визолочених ризах з такими самими вінцями, а саме:

На середині

– «Тайна Вечеря» в срібній оправі, що важить п'ять фунтів. З боків зображені дванадцять свята, по шість з кожного боку.

Праворуч:

– «Вхід Господа до Єрусалима» із написом «Въеханіе Господне», в срібній оправі, вагою п'ять фунтів;

– «Воскресіння Христове», в оправі якого вісім фунтів;

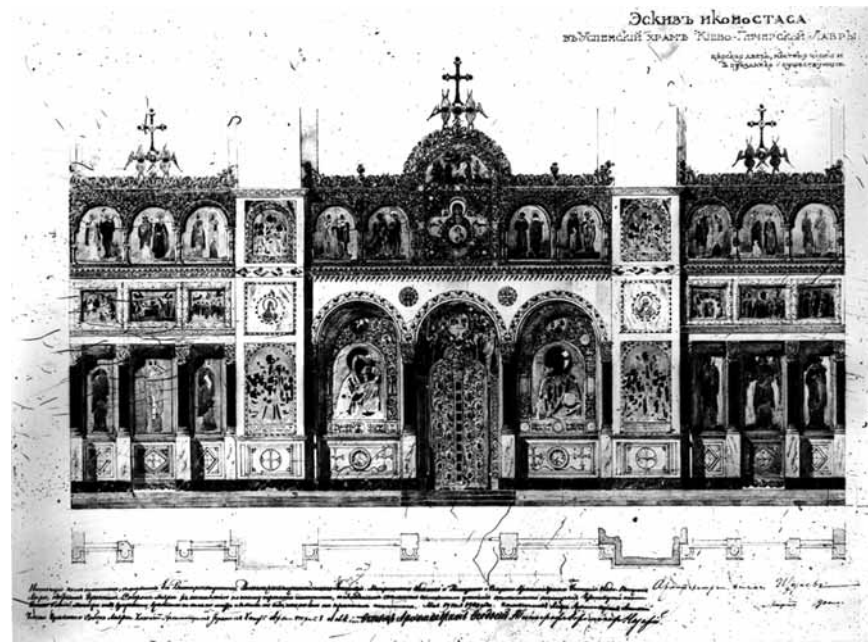
– «Вознесення Господне», в оправі якого 13 фунтів 30 золотників;

– «Зішестя Святого Духа», в срібній ризі вагою 13 фунтів 83 золотники;

– «Преображення Господне», в срібній ризі вагою 4 фунти 72 золотники;

– «Богоявлення Господне», в срібній оправі вагою 15 фунтів 38 золотників.

Ліворуч:



8. О. В. Щусев. Головний іконостас Успенського собору.

Ескиз мармурового іконостаса. 1900 р. Фото з родинного архіву Щусєвих

– «Різдво Пресвятої Богородиці», в срібній оправі вагою 6 фунтів;

– «Благовіщення Пресвятої Богородиці», в срібній оправі вагою 13 фунтів 66 золотників;

– «Введення у храм Пресвятої Богородиці», у срібній ризі вагою 13 фунтів 66 золотників;

– «Різдво Христове», в срібній оправі, вагою 13 фунтів 33 золотники;

– «Стрітіння Господне», в срібній ризі вагою 4 фунти 81 золотник;

– «Успіння Пресвятої Богородиці», в срібній ризі вагою 4 фунти 81 золотник».

Дослідниця І. Пархоменко атрибутувала кілька ікон як такі, що належали іконостасу Успенського собору. Це ікони: «Хрещення» (рис. 4), «Стрітіння» (рис. 5), «В'їзд до Єрусалима», «Різдво Христове», «Успіння», «Таємна вечеря» (рис. 6).

На початку ХХ ст. після того, як в Успенському соборі з'явився новий монументальний живопис, деякі фахівці стали вважати, що в інтер'єрі церкви: «Общая гармония нарушается иконостасом, который, своим стилем вносит

резкий дисонанс в строго-византийський характер храму». Тому було прийнято рішення замість старого іконостаса встановити новий мармуровий. Варіанти проектів іконостаса запропонували монастиреві архітектори С. М. Лазарев-Станіщев, В. Д. Фартусов, О. В. Щусев. Проте Святішим Синодом був схвалений проект Щусева (рис. 8).

Іконостас мав складатися з трьох ярусів, причому, середній ярус планувався виконати невеликої висоти. Два нижніх яруси іконостаса мали бути споруджені із мармуру різних кольорів та орнаментовані ажурними срібними позолоченими оздобами. Верхній ярус мав бути повністю ажурно-металевим. В іконостасі планували встановити біля 50 ікон, в тому числі, в нижньому ярусі — старі намістні ікони з колишнього іконостаса.

Крім мармурово-металевого іконостаса, в такому ж стилі планувалося встановити новий папертний іконостас, два іконостаса для приділів в ім'я Андрія Первозваного та Преображення Господнє, 4 мармурових сенів над раками з мощами рівноапостольного князя Володимира, митрополита Михаїла, преподобного Феодосія Печерського та над ракою з частинками мощів печерських святих, а також кілька кіотів та клироси. Крім того, мармуровими плитами мали облицювати внутрішні стіни в центральній частині храму [32].

Оскільки виготовлення нового іконостаса потребувало багато часу в соборі залишили на цей період старі іконостаси. Але головний іконостас був залишений не весь, а лише його нижній ярус, який увінчали новим хрестом.

Над царськими вратами, як і раніше висіла чудотворна ікона «Успіння Божої Матері» в золотій ризі та багато прикрашена коштовним камінням. У такому вигляді Іконостас бачимо на світлинах початку ХХ ст. (рис. 7).

У період Другої світової війни, 3 листопада 1941 р., Успенський собор був висаджений у повітря. Від вибуху загинув й іконостас. Під час розбирання руїн храму, в післявоєнний період, були знайдені фрагменти його різьблення й деякі понівечені ікони та їхні оклади. Успенський собор відтворений в 1998–2000 рр. В ньому знову встановлений новий іконостас виконаний за зразком іконостаса 1729 року.

Таким чином, головний іконостас Успенського собору протягом існування храму змінював свій вигляд принаймні сім разів.

1. Сіткарьова О. В. До питання про надмогильні плити некрополя Успенського собору Києво-Печерської лаври // Мистецтвознавство України. — К., 2006. — Вип. 8/9. — С. 503–504.

2. Холостенко М. В. Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ. — К., 1975. — С. 134–136.

3. Синопис, или Краткое описание о начале славянского народа и первоначальных князей града Киева. — К., 1674. — С. 108–110.

4. Івакін Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII — середина XVI ст. — К., 1996. — С. 52.

5. Щапов Я. Н. Византийское и южнославянское правовое наследие на Руси в XI–XIII вв. — М., 1978.

6. Третьяковская галерея в Москве; Антонова В. И., Мнев Н. Е. Каталог древнерусской живописи (ГТГ). — М., 1963. — Т. 1. — № 12, илл. 32–35; Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. — СПб., 1906. — С. 32–33.

7. Ананьева Т. А. Икона Богородицы на престоле XIII в. // Памятники культуры. Новые открытия '1975. — М., 1978. — С. 138–144.

8. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. — Вид. 2, перероб. та розширене. — К., 2005. — С. 141.

9. Полное собрание русских летописей (далі — ПСРА): Рогожский летописец, Тверской сборник. — М., 1962. — Т. 15. — Стб. 149; ПСРА: Никоновская летопись. — СПб., 1987. — Т. 11. — С. 85, 86.

10. ПСРА: Никоновская летопись. — Т. 11. — С. 127.

11. Болховітінів Євгеній. Опис Києво-Печерської лаври. — К., 1831. — С. 139.

12. Хроника Биховца. — М., 1966. — С. 73.

13. ПСРА: Летописи белорусско-литовские. — М., 1980. — Т. 35. — С. 72.

14. ПСРА: Никоновская летопись. — Т. 11. — С. 191.

15. Греков И. Б. Восточная Европа и упадок Золотой Орды. — М., 1975. — С. 290; Івакін Г. Ю. Історичний розвиток Києва XIII — середина XVI ст. — К., 1996. — С. 89.

16. ПСРА: Никоновская летопись. — Т. 11. — С. 232.

17. ПСРА: Густинская летопись. — СПб., 1843. — Т. 2. — С. 353.

18. Славяно-молдавские летописи XV–XVIII вв. — М., 1976. — С. 26, 63.

19. ПСРА: Рогожский летописец, Тверской сборник. — Стб. 479.

20. Модест. Краткие сказания о жизни и подвигах Святых отцов Дальних пещер Киево-Печерской лавры. — К., 1906. — С. 20.

21. Петров Н. И. Историко-топографические очерки древнего Киева. — К., 1897. — С. 58.

22. Покровский Н. В. Памятники христианской архитектуры и особенно византийские и русские. — СПб., 1901. — С. 37; Полонская Н. Д. Церковные древности Киева // Киев: Сб. — СПб., 1911. — С. 82.

23. Петров Н. И. Южно-русские иконы // Искусство в Южной России: Живопись, графика, художественная печать. — К., 1913. — № 11/12. — С. 487–488.

24. Флоренский П. А. Иконостас // Богословские труды. — М., 1971. — Т. 9. — С. 83–148.

25. Петров Н. И. Южно-русские иконы... — С. 489.

26. Сіткарьова О. В. До питання про надмогильні плити некрополя... — С. 503–504.

27. Холостенко М. В. Нові дослідження Іоанно-Предтеченської церкви та реконструкція Успенського собору Києво-Печерської лаври // Археологічні дослідження стародавнього Києва. — К., 1976. — С. 152.

28. Дневник Эриха Ляссоты из Стеблева // Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси. — К., 1890. — Вып. 1. — С. 159.

29. Российская государственная библиотека (СПб). Ф. 1381/1, оп. Р-40: Архитектурні кресленики, спр. № 310, арк. 21, 22, 23, 24.

30. Щербина В. І. Головні будівлі Печерської Лаври // Нові студії з історії Києва. — К., 1926. — С. 88–89.

31. Савченко А. И. Великая церковь Киево-Печерской лавры. — К., 1901. — С. 26–27.

Анотація. Робота присвячена історії головного іконостаса Успенського собору Києво-Печерської лаври. Аналіз літописних та архівних джерел дозволив з'ясувати, що цей іконостас в різні часи та з різних причин змінювався в храмі сім разів.

Ключові слова: Києво-Печерська лавра, Успенський собор, головний іконостас.

Аннотация. Работа посвящена истории главного иконостаса Успенского собора Киево-Печерской лавры. Анализ летописных и архивных источников позволил выяснить, что этот иконостас в разные времена и по разным причинам менялся в храме семь раз.

Ключевые слова: Киево-Печерская лавра, Успенский собор, главный иконостас.

Summary. Work on the history of the main iconostasis of the Assumption Cathedral of Kiev-Pechersk Lavra. Analysis chronicles and archival sources allowed to find out what this iconostasis at different times and for different reasons changed in the house seven times.

Keywords: Kiev-Pechersk Lavra, the Cathedral of the Assumption, the main iconostasis.

Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО

СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ НА ГАЛИЦЬКІЙ СЦЕНІ XIX — перша чверть XX століття

Історія зародження оперного мистецтва на українських теренах, особливо питання початкового етапу функціонування опери як фахового явища, є важливою справою у формуванні цілісного уявлення про становлення української опери як такої. У цій статті ми робимо спробу простежити процес формування оперної режисури на теренах Галичини упродовж XIX — першої чверті XX ст.

Початок театрального життя на Галичині в його публічних формах прийнято пов'язувати з діяльністю приватного міського театру графа С. Скарбка, яка розпочалась 1842 р. (нині приміщення Театру ім. М. Заньковецької). На цій сцені виступали переважно німецькі і польські трупи у тому числі й оперні. Український репертуар у першій половині XIX ст. складав незначну частку, до нього виявляли інтерес переважно у аматорських гуртках Коломиї, Львова, Перемишля. П'єси, які ставилися ними, були з тих, що набули популярності на територіях Наддніпрянщини. Упродовж 1848–1850 рр. в обробці І. Озаркевича на сцені аматорського театру в Коломиї були поставлені як «комедіоопери» «Наталка Полтавка» («На милування нема силування») та «Москаль-чарівник» («Шовнір-чарівник») І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» («Сватання або Жених навіжений») Г. Квітки-Основ'яненка.

Аматорський театр з аналогічним репертуаром 1848 р. починає діяти й у Перемишлі. Обробки п'єс І. Котляревського й Г. Квітки-Основ'яненка йшли тут з музикою М. Вербицького, випускника Перемишлівської музично-хорової школи. На цій сцені згодом з'являються й аналогічні за жанром самостійні твори цього композитора оперети «Гриць Мазниця», «Школяр на мандрівці» (1848). Проте ці театри проіснували недовго. Постійний український театр з'являється тільки через десять років у Львові при культурно-освітньому товаристві «Руська бесіда» (1864). Його засновником став актор, режисер, антрепренер по діяльності у польсько-російсько-українських трупах О. Бачинський, який очолює його як директор упродовж 1864–1867 рр.

1867–1880 рр. — новий етап розвитку львівського театру «Руської бесіди», пов'язаний із діяльністю сестер Романовичів (Рожанковських). Т. Романович, талановита акторка та антрепренер з 1874 р. стала його директором. Під її керівництвом, театр, хоча й зазнав суттєвого впливу польського театру, проте набув, незважаючи на нього й суто українських рис, і не тільки у репертуарі, але й стилі виконання. Накопичений досвід антрепризи Романович використовує в організації власних труп і згодом у діяльності аматорського драматичного театру у Чернівцях (1883–1885 рр.). 1881 року керівництво «Руської бесіди» знову звертається з пропозицією очолити театр до О. Бачинського. Однак, покидаючи Львів, режисер позбувся мало не всіх кращих сил. Із ним залишилися тільки невеликий гурт найбільш відданих акторів, які намагалися підтримати себе, виступаючи у містечках, а то й селах, таких як Зарваниця, Конопківці, Улашківці, Струсів, Терехівля, Копичинці. І хоча, незважаючи на це йому вдалося поновити і посилити професійно трупу, його похилий вік та стан здоров'я не дозволив спрямувати її на подальший розвиток. З 1882 р. керівництво театром «Руської бесіди» здійснюють І. Біберович та І. Гриневецький.

Цей період — Гриневецького–Біберовича — становить найяскравішу добу в історії українського театру в Галичині. У той час як Гриневецький визначав основні художні напрями роботи і репертуар театру, Біберович крім сценічного таланту був дуже досвідченим адміністратором, що досконало знав механізм функціонування складного театрального організму. Критика зазначала високий професіоналізм режисури як щодо вистави в цілому, так й кожної сцени, вивіреність акторської гри, костюмів, сценічного оформлення, їхню відповідність до загальної характеристики кожного образу та драматургії п'єси в цілому. У зазначений період трупа опановує новий репертуар, де значне місце займають оперні твори: французькі, німецькі й українські (опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» та «Утоплена»). У 1890 р. керівництво львівської «Руської бесіди» вирішило перебрати на себе керівництво театром, діючий репертуар було дещо оновлено, зокрема виставами за творами Кальдерона — Франка «Віят Заламейський», Франка — «Учитель», «Кам'яна душа», деяких творів Тобілевича, Кропивницького, Зудермана. З оперного репертуару варто назвати такі твори, як «Сицилійське парубоцтво» і «Поворот батька», а також кілька німецьких оперет. Але це не зупинило процесу занепаду театру. Його не зупинила й постановка актуальних драматичних творів: п'єс І. Франка — «Будка № 27», Цеглинського — «Кара совісті» та «Ворожбит», М. Горького — «Міщани» й «На дні», Найдьонова — «Діти Ванюшина», опера Сметани — «Продана наречена».

На початку XX ст. стало зрозуміло, що громадська роль галицького театру не є адекватною очікуванням аудиторії, тогочасної суспільної думки. Тому було вирішено залучити до керівництва театром «Руської бесіди», відомого те-



*Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької 1897–1900 рр., архіт. Зигмунт Горголевський.
Фото з архіву НДІТІАМ, спр. І–17115. Друкується уперше*

атрального діяча з Наддніпрянської України — М. Садовського, який приїхав до Галичини разом з М. Заньковецькою.

Всього протягом одного року Садовський — режисер і постановник — кардинально змінив стилістику місцевої театральної традиції, прибравши з неї бездумне школярство і тупе наслідування, вказав галицьким акторам шлях і способи наблизити сцену до життєвої правди, природності та краси. Садовський надав приклади як поставити народну драму так, що вона викликала враження дійсності, як сценічно подавати масові сцени, щоб вони набули максимально життєвої правдивості. Він запам'ятався галичанам й як неперевершений виконавець народних пісень. Загалом працювати тільки у межах Галичини Садовський не зміг як з творчих, так і з етичних міркувань. Побувавши з виставами у кількох містах, зокрема Коломиї, Станіславі, Стрию, Перемишлі, Львові й Тернополі, він повернувся на Наддніпрянщину, а керівництво театром з 1906 р. перейшло до Й. Стадника, актора та режисера театру «Руської бесіди», який очолював колектив до весни 1913 р., поповнивши репертуар того часу не тільки драматичними, а й кількома оперними виставами («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Роксана» Д. Січинського, «Євгеній Онегін»,

П. Чайковського). Останнім передвоєнним директором театру був Роман Сірецький, що мав широкі плани реформування театру, однак загинув на фронті у роки Першої світової війни. Подальша історія театрального руху в Галичині складалася хаотично з огляду на нестабільну суспільно-політичну ситуацію. Театр «Руської бесіди» («Руський народний театр») працює з перервами.

Зростання інтересу до оперного мистецтва на Галичині викликало потребу у стаціонарному оперному театрі. У 1895 р. був оголошений конкурс на кращий проект будівлі, яким визнали запропонований З. Горголевським, випускником Берлінської будівничої академії, директором Львівської вищої художньо-промислової школи. Незважаючи на те що центр міста вже тоді був щільно забудований, автор проекту висунув сміливе й неочікуване рішення: запропонував заховати під землею річку Полтву, яка протікала у цьому місці, а замість фундаменту застосував уперше в Європі суцільну бетонну основу. Початок будівництва нового театру припав на червень 1897 р., і цей процес тривав майже три роки. Новий оперний театр було зведено коштом міської управи з додатком добровільних пожертв громадян Львова й околиць. Всього вартість будівництва становила 2,4 млн австрійських крон.

З. Горголевський сам керував і земляними, і будівельними, і споряджувальними роботами, залучивши до них кращих львівських та зарубіжних поставальників. Основне навантаження лягло на відому фірму інженера І. Левинського. Для будівництва використовувались місцеві матеріали. За кордоном виготовлялись: форми деталей із мармуру — у Відні; спеціальне полотно для розписів фойє — у Бельгії. Монтаж електричного освітлення проводила австрійська фірма «Сіменс», механізацію сцени забезпечувало польське підприємство з ремонту вагонів із м. Санока.

Театр побудований у стилі так званого віденського псевдоренесансу, що поєднує класичні традиції з використанням форм і деталей архітектури ренесансу та бароко. Його будівля щедро прикрашена декором як зовні, так і всередині, скульптурами П. Війтовича, А. Попеля, Е. Печа, Т. Баронча, картини і розписи Т. Попеля, М. Герасимовича, Т. Рибковського, З. Розвадовського, С. Дембіцького, С. Рейхана та ін.

Початковий період діяльності львівської опери був цікавий і насичений. Новий театр був придатний для прийому гастролуючих оперних і балетних колективів. Тут стаціонарно працювали драматична і оперна трупи. Завдяки енергійній діяльності першого директора театру Тадеуша Павликовського, який проявив себе не лише вмілим організатором і здібним режисером було сформовано репертуар, до якого входили вистави за найактуальнішими на той час творами М. Гоголя, А. Толстого, О. Островського, А. Чехова, С. Виспянського. Т. Павликовський заявив про себе також як талановитий та перспектив-

ний режисер. Таким його замапятали вже на першій виставі опери В. Желенського «Янек», яку критика називала «не тільки концертом досконалих співаків, але й доброю театральною виставою».

Гастролі краківських митців привернули увагу своєю «непровінційністю» порівняно зі столичним — львівським (на той час Львів був столицею Галичини). Це й обумовили рішення міської влади запросити саме Павликовського очолити новий театр.

Згідно з контрактом, театр повинен був забезпечувати доходи до міської казни. Але тодішня ситуація гострої конкуренції з боку інших режисерів театральних труп ставила перед дирекцією неминучі матеріальні труднощі. Упродовж 1900–1906 рр. театр двічі потрапляв у фінансову кризу, але при тому жодного разу не зазнавав кризи мистецької. Т. Павликовський твердо дотримувався своєї концепції розбудови театральної справи. Він був не тільки директором в суто адміністративному розумінні цього слова, а справжнім художнім керівником — творцем, нової театральної естетики, яка відрізнялась гармонією ансамблевої гри та єдністю всіх засобів експресії: голосу актора, жестів, використання сцени, костюмів і декорації.

Величезний внесок зробив Павликовський у розвиток оперного театру. За проектом, міський театр будувався тільки для драми, і саме її символи — алегоричні скульптури Комедії і Трагедії роботи А. Попеля і Т. Баронча прикрашають фасад театру і нині. Щоправда, у контракті дозволялося показувати й оперні вистави, однак лише протягом трьох місяців на сезон. Павликовський рішуче узявся за зміну цієї умови. Він заявив, що такий короткий термін виступів не дасть можливості зберігати й розвивати професійний ансамбль співаків, диригентів, оркестру, необхідний технічний і матеріальний рівень тощо. Але прагнення режисера зіштовхнулися з ворожістю з боку певної частини публіки й критики — мовляв, акцент на оперні вистави завдасть шкоди драмі й комедії. Незважаючи на цей опір, Павликовський розширює поле оперної практики в театрі, організувавши стаціонарну трупу та збільшуючи щорічно кількість музичних вистав. Заслугою Павликовського було також створення великого оперного оркестру високого професійного рівня.

Протягом дії контракту Павликовського у Львові відбулося п'ять оперних сезонів, з 1900 по 1905 рр. репертуар театру включає 43 опери та 46 оперет. Своєю працею він заклав підвалини оперної режисури, навчаючи оперних солістів і хористів змістовною грою та рухами розкривань і поглиблювати музичний текст. Павликовський уважно слідкував також за тим, щоб костюми та декорації органічно доповнювали та не порушували художньої цілісності вистави.

Значне місце в репертуарі молодого театру посіли опери Вагнера «Летючий голландець», «Валькірія», «Лоенгрін», а також італійська (Дж. Верді,

Дж. Пуччіні) та французька Ж. Массне, К. Сен-Санс, Ш. Гуно) опера. Польська оперна музика була репрезентована іменами С. Монюшка («Графіня»), І. Падеревського («Манру»), В. Желенського («Янек»), М. Солтиса («Баб'яча республіка»), Е. Длуського («Урвазі»), Г. Шкірмунда («Пан Володимерський»), чеська — Б. Сметани («Продана наречена», «Поцілунок»), В. Блодка («В колодязі»).

Аби підняти художній рівень вистав, Павликовський запрошує на провідні партії відомих співаків. У сезоні 1901/1902 року О. Мишуга виконав одинадцять партій в операх «Галька», «Страшний двір» С. Монюшка, «Фауст» Ш. Гуно, «Фра Диявола» Д. Обера, «Травіата» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Лючія ді Ляммермур» Г. Доніцетті, «Манон» Ж. Массне, «Марта» Ф. Флотова. У 1903 р. разом з відомим іспанським тенором Й. Руссітано в операх «Манон» Ж. Массне, «Галька» С. Монюшка, «Трубадур» Дж. Верді, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера з величезним успіхом виступала Соломія Крушельницька. Понад сорок оперних партій виконала на сцені театру Ф. Лопатинська, серед них — у 1903 р. партію Катерини в однойменній українській опері М. Аркаса (за поемою Т. Шевченка).

Тогочасні газети писали, що Павликовський підняв театр «до рівня найкращих європейських колективів». Його визнавали одним з найвидатніших діячів, які творили історію львівського театрального мистецтва початку нашої століття.

У 1906 р. Павликовський, зважаючи на стан здоров'я, підірваного роками наполегливої праці, боротьби за театральні реформи та сучасний репертуар, а також не витримавши постійних зауважень з боку місцевої влади щодо недостатньої дохідності залишив столицю Галичини з власної волі, відмовивши від продовження контракту.

За час відсутності Павликовського у 1907 р. у виконанні видатного тенора Модеста Менцинського в числі інших прозвучали зі сцени театру «Тангейзер» Р. Вагнера та «Паяці» Р. Леонкавалло.

Через два сезони, піддавшись настійним запрошенням він повертається у Львівський театр, і працює там вже як режисер з 1908 до вересня 1912 рр. Великий успіх в його постановці мали вистави «Фауст» Ш. Гуно, «Мефістофель» А. Бойто, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, в яких провідні партії співав бас Адам Дідур.

Театральні критики, оцінюючи його діяльність порівнювали внесок, який він зробив в розвиток польського театру, з досягненнями таких відомих режисерів театральних реформаторів, як А. Антуан у Франції, К. Станіславський у Росії чи Лесь Курбас в Наддніпрянській Україні.

Підготовці вітчизняних виконавських кадрів для оперної сцени сприяла Львівська музична школа (1903), перейменована у 1907 р. у Вищий музичний інститут. У 1930-і вона мала дев'ять філій — у Бориславі, Дрогобичі, Стрию, Тернополі, Яворові та інших містах. З 1939 р. Вищий музичний інститут було

реорганізовано у Державну консерваторію ім. М. В. Лисенка. Відтоді сцена львівського театру стала місцем дебютів молодих українських співаків — вихованців місцевих львівських педагогів консерваторії. Серед цих молодих співаків слід назвати О. Руснака, О. Носалевича, О. Любич-Парахоняк, М. Голинського, Є. Гушалевича, Р. Любинецького, В. Качмара, С. Федичковську, В. Флоріанського, М. Скала-Старицького і вже згаданих вище С. Крушельницьку, А. Дідура, О. Мишугу, М. Менцинського. Виступали також іноземні гастролери — Я. Кіпура, Дж. Беллінчіоні, А. Добош, Й. Манн, М. Солецька, Є. Чаплинський, Є. Бандровська-Турська, М. Баттістіні.

У 1909 р. головний диригент театру, польський композитор Любомир Ружицький на основі музики своєї симфонічної поеми (за мотивам С. Виспянського) створив спеціально для Львівського театру велику історичну оперу «Болеслав Хоробрий». У 1911 р. репертуар театру поповнився операми М. Мусоргського та П. Чайковського («Борис Годунов», «Євгеній Онєгін»). У 1920-х диригентами Міланом Зуне та Юзефом Лерером з успіхом було здійснено постановку тетралогії Р. Вагнера «Перстень нібелунгів».

На подальший розвиток театральнo-музичного мистецтва негативно вплинули бурхливі історичні події, Перша світова війна, часта зміна політичних орієнтирів, радикально протилежні концепції національного і класового розвитку тощо.

Започаткований на Галичині січовий рух та його осередки створюють нові хорові колективи та оркестри, влаштовують концерти та вистави у театрі «Українські бесіди», до яких залучають професійних акторів. Серед них — брати К. Рубчакової: М. А. Коссака, композитор, диригент і педагог, активно співпрацював як хормейстер з Руським народним театром, Коссака, актор, співак і режисер, антрепренер, відомий як виконавець тенорових партій в операх М. Лисенка («Наталка-Полтавка»), С. Гулака-Артемовського, С. Монюшка («Галька»), Ш. Гуно («Фауст»); І. Рубчак, відомий своєю діяльністю в Руському народному театрі та інших трупах Галичини, актор і співак (бас), виконавець ролей Карася («Запорожець за Дунаєм»), Гірея («Роксолана» Д. Січинського), Кардинала де Бронь («Жидівка» Ж. Галеві), Кечала («Продана наречена» Б. Сметани), Зевса («Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха); актор та режисер Й. Гірняк, у 1933 р. репресований, та ін. Незважаючи на те, що Галичина опинилася у прифронтовій смузі продовжує свою діяльність як мистецький центр «Тернопільські театральні вечори», де ставиться українська класика, у тому числі й оперна під керівництвом Леся Курбаса та його однодумців: Г. Юрчак, актриси Руського народного театру та інших українських труп, актриси та співачки Ф. Лопатинської, сопрано, відомої за партіями Оксани («Запорожець за Дунаєм») та Катерини з однойменної опери Аркаса.

З 1919 р. Галичина є територією Польщі, уряд якої забороняє офіційне вживання української мови, тому підтримка національного культурного розвитку відходить до громадських організацій та приватних структур: це «Просвіта», — наймасовіша організація, яка щорічно організувала понад двадцять тисяч різних прилюдних виступів-концертів, вистав, національних свят, — «Союз українських професійних музик» (1934), творчо-концертна група «Богема» (1936).

Слід зробити висновок, що оперна режисура на галицьких теренах протягом XIX — першої чверті XX століття дозволяє говорити про формування власної оперної школи, у чомусь відмінної як від європейської практики, так і від практики оперних постановок на решті території сучасної України. Перипетії наступного розвитку оперної режисури — після більшовицького перевороту — становлять особливу і теж цікаву сторінку формування оперної школи в Україні.

1. Бермес І. А. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — К., 2006.
2. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959). — М., 1962.
3. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. — К., 1998.
4. Оситова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: Генезис, еволюція, перспективи: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — Одеса, 2003.
5. Станішевський Ю. О. Братерство театральних культур: Нарис. — К., 1983.
6. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка. — К., 1989.
7. Український театр XX століття / Н. Мірошніченко, О. Левченко, В. Селіванова та ін.; За ред. Н. Корнієнко. — К., 2003.

Анотація. У статті розкривається історичний шлях становлення оперної режисури на теренах Галичини упродовж XIX — першої чверті XX століття. Досліджуються її особливості та культурне значення у контексті професійної діяльності.

Ключові слова: опера, «Руська бесіда», Львівський оперний театр, сценічна культура, оперне мистецтво.

Аннотация. В статье раскрывается исторический путь становления оперной режиссуры на территории Галиции в течение XIX — первой четверти XX века. Исследуется ее особенности и культурное значение в контексте профессиональной деятельности.

Ключевые слова: опера, «Русская беседа», Львовский оперный театр, сценическая культура, оперное искусство.

Summary. The article reveals the historical path of becoming opera director in Galicia during the XIX — the first quarter of the twentieth century. We investigate its characteristics and cultural significance in the context of professional activities.

Keywords: opera, «Ruska conversation», Lviv Opera House, scenical culture, the art of opera.

Роман СТЕФ'ЮК

ГУЦУЛЬСЬКІ ПАНІКАДИЛА — УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ В ЦАРИНІ САКРАЛЬНОГО ОБРАЗОТВОРЕННЯ

Постановка проблеми. Одним із найбільш мальовничих та чаруючих регіонів України є Гуцульщина, яка знаходиться в найвищих частинах Карпатських гір.

Своєрідний стиль життя — побут, який гуцули зберегли, вікові традиції, яких вони дотримувалися, унікальне та багатогранне народне мистецтво, яке створили, — все це привертало і привертає сьогодні увагу та зацікавлення мандрівників, туристів, науковців, письменників, митців.

Найбільш вагомим явищем гуцульської культури є народне мистецтво. Багатство і краса навколишньої природи сприяли його народженню. Мистецтво знаходило вияв у повсякденному житті, починаючи від величавих храмів-церков, хат-гражд до найдрібніших речей, таких як дерев'яна ложка, протичка до люльки; від багато вишитих весільних сорочок до практичних і коначних вовняних капчурів та постолів; від магічної, талісманної писанки до святкових хлібів, як колач чи паска. Ніщо не було залишене без прикраси. До кожної речі застосовувалась специфічна техніка. Начебто сама природа своєю красою і таємничою силою надихала цей народ мистецькими здібностями [1, с. 8].

Розгортання теми. Проте значна частина унікальних рукотворних дерев'яних творів не збереглась до нашого часу або збереглась поодинокі, оскільки дерево — матеріал недовговічний і піддається впливу часу. Тому проблема збереження і відновлення предметів сакрального призначення внутрішнього облаштування гуцульської дерев'яної церкви є особливо актуальною сьогодні.

Особливо виразно проявляється мистецький хист та смак гуцулів в орнаментіці як невід'ємній частині всіх виробів. Поодинокі елементи в ній — це символічні та магічні знаки прадавнього походження неолітичної доби, якими первісна людина послуговувалась як своєрідною мовою чи письмом. Збере-

ження цих первісних мотивів до наших днів у сучасній вишивці, тканині, різьбі, писанці є виявом своєрідного консерватизму. Але він зумовлений глибоко інтуїтивним відчуттям їхньої вагомості [1].

Зацікавлення гуцульським народним мистецтвом виникло між мистцями, колекціонерами та підприємцями і було досить поширеним. Одні прагнули зберегти це мистецтво в його найбільш традиційній формі, інші хотіли спопуляризувати та зорганізувати масову продукцію на експорт. В цих заходах багато доброго, але виявилось і багато шкоди. Іноді видавалось, що деякі аспекти гуцульського народного мистецтва зовсім утрачені. Проте завжди знаходились одиниці, які дотримувалися традиційних засад і приводили до відродження занедбаного.

Великої уваги заслуговує майстерність гуцулів облаштовувати свої рукотворні перлини — дерев'яні церкви.

Такою є церква Пресвятої Трійці с. Ільці Верховинського району Івано-Франківської області, побудована 1881 р. Вона зводилась поступово, навколо старенької дерев'яної церкви невеликих розмірів, яка діяла за часів Австро-Угорської імперії. В цій церкві, що була побудована 1741 р., використовувалось дерев'яне панікадила (датоване цим же роком), яке виконане, очевидно, місцевими майстрами. За переказами місцевих жителів, цю невеличку церкву розібрали і перенесли в м. Ворохту.

Серед предметів облаштування внутрішнього простору церкви на особливу увагу заслуговують величні висячі світильники — гуцульські панікадила. Термін «гуцульські» підкреслює, що цей вид церковної дерев'яної пластики є самобутнім і характерний лише для території Гуцульщини. Пишне декоративне оздоблення, незвичайне конструктивно-пластичне вирішення, стилізовані зображення голівок та фігурок ангелів з укороченими пропорціями, сміливе застосування багатофігурних сюжетних композицій, використання в поліхромованні декількох кольорів — все це робить гуцульських «павуків» унікальним явищем у царині церковної пластики.

Оригінальним композиційно-конструктивним рішенням, пишним пластичним оздобленням вирізняється панікадила з дерев'яної церкви Пресвятої Трійці с. Ільці (рис. 1). Воно вже не діюче і зберігається в музеї на території церкви. Павук зберігся не повністю, багато деталей відсутні, майже не збереглося поліхромовання.

Зовнішні розміри панікадила 120 x 120 см. В ході дослідження виявлено, що точена частина павука виконана з липи — м'якої породи дерева, яка добре піддається пластичній обробці. Тверду породу майстер застосував для різьблення рамен панікадила.

У цьому творі народний майстер використав двоярусну, цікаву та складну



1. Загальний
вигляд панікадила
з церкви с. Ільці
Верховинського
району Івано-
Франківської області

за своїм вирішенням, конструкцію рамен. Композиційним центром павука є точений, дуже масивний стрижень, який поділений на декілька блоків і декорований пластичними елементами в нижній його частині. Верхній блок наймасивніший і розділений на дві точені форми — меншу та більшу, між якими на однаковій відстані між собою кріпляться точені деталі. Ця цікава конструкція утворює яйцеподібну форму, що символізує зародження життя на землі. Над кожною точеною деталлю, покритою позолотою, розміщена декоративна квітка, яка є найбільш характерним елементом в українському мистецтві.

Донизу ця точена форма переходить у ще одну. Тільки тут вона простішої конструкції і складається з однієї половинки. З верхньої частини цієї півкулі відходить один ярус дугоподібних рамен, з нижньої — другий. Панікадила



2. Верхня частина панікадила

з церкви Пресвятої Трійці с. Ільці в кожному ярусі має 16 розгалужень. Кожне рамено завершується чашоподібними гніздами для свічок і утворює S-подібну форму. Конструкція гілок дуже цікава, складна і не має аналогів у подібних мистецьких творах церковної пластики.

Рамена верхнього та нижнього ярусів починаються півкруглими дугами, які направлені одна до одної і переходять у точену форму. Кожні дві гілки переходять в один спільний точений стрижень, що завершується чашоподібним гніздом. Таким чином, павук має 16 чашок для свічок на кожному завершенні гілки та 8 — на середній частині S-подібних рамен.

Зовнішній контур першої півкруглої частини рамен гладкий, на внутрішньому виступають трикутні підвищення, що мають невеликі заглиблення. На цих виступах у нижньому ярусі кріпляться декоративні розетки. Народний майстер вирішив їх у вигляді стилізованого соняшника, який широко використовується в орнаменті творів українського народного мистецтва. Ажурне та рельєфне різьблення пелюсток надають багатства та пишності декоративному оздобленню панікадила, вдало вписуються в його дещо строкатий силует та складну архітектонічну форму.

Друга частина рамен теж дугоподібна (рис. 4). У їхньому оздобленні автор використав техніку профілювання та рельєфного різьблення. Більшість з них, на жаль, не збереглися до наших часів.



3. Зворотня сторона верхньої частини панікадила . 4. Рамена

Нижня частина стрижня теж збережена неповністю і має цікаве декорування у вигляді пластично різьблених накладок. На точений півкруглий виступ накладені стилізовані пелюстки квіток. Вони чергуються через одну з розето-подібними мотивами. На передостанній точеній формі є дванадцять гнізд для невеличких півкруглих виступів, які завершуються шестипелюстковою розеткою — з масивною півкруглою серединкою. Вона є результатом трансформації реалістичної багатопелюсткової квітки. Збереглася лише одна гілка. На ній майстер дуже цікаво і нетрадиційно вирішив прикріплення декоративного кільця.

Очевидно, до рамен нижнього ярусу мали бути прикріплені декоративні дармовиси витягнутої форми. Збереглися лише деякі з них. У нижній частині вони мають трикутні заовалені виступи з незначними заглибленнями. Ідентичні елементи декору присутні на раменах цього панікадила. Народний майстер уникає випадковостей і підкреслює єдине художньо-стильове вирішення павука.

Чудовим композиційним вирішенням вирізняється верхня частина павука з церкви Пресвятої Трійці с. Ільці. Двостороннє об'ємно-пластичне вирішення вражає сміливістю композиції, вільним, дещо примітивним, трактуванням сюжетних багатофігурних композицій.

З одного боку, в колі як символи, що виражає ідею єдності, безкінечності та завершеності, досконалості, автор розмістив розп'яття Ісуса Христа з пристоячою фігурою Івана Богослова. Перше зображення розп'ятого Ісуса Христа

та появилoся у середині V ст. на бронзових дверях базилики св. Сабіни в Римі, що на АVENTINському пагорбі. За іншою версією, першість зображення належить хресту, який подарувала цариця Пульхерія Ферапотамському монастиреві [2, с.16]. Однак, лише у VIII–IX ст. розп'яття появилoся в інших країнах Сходу і Заходу. Сцени з Розп'яттям були особливо поширені на придорожніх, процесійних, на престольних, ручних та нагрудних хрестах.

Саме трактування Розп'яття є умовним, вирішене наївною манерою різьблення (рис. 2). Пропорції фігури порушені — голова збільшена, деталі тіла короткі. Праворуч від Христа розміщена фігура Івана Богослова з молитовно складеними руками. Ліворуч від Розп'яття зображена драбина, яка є атрибутом сцени «Зняття з хреста», а не самого Розп'яття. Саме Розп'яття і пристояча фігура Івана Богослова об'ємні. Лики фігур спокійні, добродушні та лагідні. Над Розп'яттям прикріплена голівка ангела з крилами.

Навколо сцени з розп'яттям Ісуса Христа, по колу, розміщений рельєфно різьблений орнамент. Профільовані завитки створюють цікавий силует безперервного руху. Верхня частина панікадила нагадує гуцульську патерицю — довгу палицю з символічним завершенням (знаком сонця, місяця або іконкою) в оточенні сяйва.

На зворотному боці розміщена двофігурна композиція — Богородиця з Дитям, найпоширеніший тип Одигітрії (рис. 3). Середньовічний присмерк трагізму на її обличчі цілком зник, у червоних устах таїться усмішка доброї надії. Це не та Марія, яка переймається майбутніми стражданнями Сина, але та, яка прозорливо бачить Його воскресіння і вознесення на небо [3, с. 15]. Фігури святих, як і на протилежній стороні, вписані в коло — символ сонця. Воно символізує духовне світло Христа Спасителя, що відображено в літургійних текстах (Мт. 17 : 2; Ів. 8 : 12; акафіст до Пресвятої Богородиці; церковні гімни) [4, с. 21].

Святі особи сповнені величності, непорушного спокою, однак легкий рух і погляд у напрямку глядачів вказує на їхню ніжну турботу про віруючих: вони наче спускаються з небесних висот, щоб вести нас дорогою спасіння та дарувати життя Вічне.

Тло навколо фігур вирішене неглибокими півкруглими підрізами, які створюють свого роду орнаментальне заповнення площини. Замикають цю композицію з двох боків завитки у вигляді кучерів.

Чарівний світ мистецтва, народженого через глибинне мислення та світоглядну філософію багатьох поколінь, сформував у народного майстра неповторне відчуття смаку та естетичної краси.

Надзвичайно цікавим, поряд із пластичним оздобленням павука, є використання барвистого поліхромовання. Виразне кольорове вирішення, вдало підіб-

рана стримана гама надають панікадилу особливої неповторності, святковості та емоційної виразності.

Більшість деталей павука позолочені. За символічним значенням, золотий колір символізує царство небесне. Використання позолоти створює атмосферу свята, торжества, любові, єдності втіленого Бога Ісуса Христа.

Перша половина дугоподібних рамен покрита червоним кольором. Також цим кольором покриті завершення лійок для свічок, точені переходи головного стрижня, завитки пластичного орнаменту та елементи одягу святих на верхній частині панікадила.

Цікавою є присутність зеленого кольору. Ним покриті невеликі точені форми стрижня, точені елементи на раменах, декоративні розетки (половина з них позолочені) та кільця в нижній частині павука.

Червоним кольором народний майстер сміливо розписує центральну частину композиції. Ця барва у поєднанні з іншими створює гармонію кольорів, що свідчить про неабиякі мистецькі смаки та вміння тогочасних народних майстрів.

Висновки. Дерев'яне панікадило з церкви Пресвятої Трійці с. Ільці — унікальний художній твір церковної пластики. У ньому вдало поєднані пишне рельєфне та об'ємне різьблення, цікаве, дещо наївне, виконання сюжетних композицій, сміливо використано барвисте поліхромовання. Особливо вдало трансформовані елементи природи та рослинні мотиви, які повсякденно оточують гуцула і надають йому сил та наснаги на створення досконалих творів неповторного гуцульського мистецтва.

Конструктивно-пластична виразність та пропорційна співрозмірність елементів яскраво виявлені в зовнішньому вигляді та архітектоніці форми павука. Спосіб моделювання форми посилює ту умовність та схематизацію зображення, яка характерна для майстра-примітивіста. У творах народних майстрів-самоуків прослідковується велика любов до рідного краю, до свого неповторного регіонального мистецтва, елементи природи виступають домінуючими в їхніх унікальних за формою та композиційним укладом мистецьких творах.

1. Гуцульщина в Низинці: Альбом / Упоряд. Є. Сороханюк. — Пенсакен, Н. Дж., США, 2002.

2. Станкевич М. Є. Структура художнього тексту хреста // Народознавчі зошити. — Львів, 2005. — № 232. — С. 16.

3. Степовик Д. В. Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори. — К., 2003.

4. Гуцульські та покутські трійці: Альбом / Упор. Ю. Юркевич. — Львів, 2008.

Анотація. Стаття ґрунтується на детальному дослідженні головних світильників гуцульської дерев'яної церкви — «павуків», їхніх стильових та композиційно-конструктивних особливостей. Важливу роль відведено аналізу унікального панікадила з дерев'яної церкви Пресвятої Трійці села Ільці Верховинського району Івано-Франківської області.

Ключові слова: народне мистецтво, Гуцульщина, панікадило, декоративне оздоблення, художнє деревообробництво.

Аннотация. Статья основана на детальном исследовании главных светильников гуцульской деревянной церкви -- «пауков», их стиливых и композиционно-конструктивных особенностей. Особая роль отведена анализу уникального паникадила из деревянной церкви Пресвятой Троицы с. Ильцы Верховинского района Ивано-Франковской области.

Ключевые слова: народное искусство, Гуцульщина, паникадило, декоративная отделка, художественная обработка дерева.

Summary. The article grounds on the detailed research of «spiders», the main chandeliers of Hutsul wooden church, peculiarities of their style, composition and construction. An important role is paid to the analysis of the unique chandelier from the wooden Church of the Holy Trinity in the village of Il'tsi, Verkhovyna region, Ivano-Frankivsk oblast.

Keywords: folk art, Hutsulshchyna, chandelier, decoration, artistic woodwork.

Оксана СТОРЧАЙ

ЮНАЦЬКИЙ ЩОДЕННИК «У СЕРЦІ НІМЕЧЧИНИ» ТА ПОДОРОЖНІЙ АЛЬБОМ РИСУНКІВ ФЕДОРА ЕРНСТА

Передмова, підготовка тексту та ілюстрацій О. В. Сторчай

Історики, мистецтвознавці, архівісти, письменники, кінематографісти вважають щоденники дорогоцінними знахідками. Саме в цих щоденних записах, написаних різними за спеціальністю, соціальним статусом і віком людьми, найбільш яскраво відображається дух часу. Особливо цікавими для мистецтвознавців є щоденники діячів культури і мистецтва, що не призначалися для публікації (різновид т. зв. документальної літератури); їх тексти дуже виразні, багаті на думки, відчуття, ідеї, а їх художня цінність нерідко може «позмагатися» із спеціально створюваними щоденниками літературних героїв. Зміст щоденника вирізняється відвертістю, щирістю думок і відчуттів автора. Ці властивості додають йому інтимності, ліричності, пристрасності інтонації, з якими важко порівнятися іншим, біль «об'єктивним» жанрам.

Сила враження, що справляє зміст щоденника, у великій мірі залежить від його контексту, історичного та літературного. У цьому сенсі цікавим є юнацький щоденник відомого українського мистецтвознавця німецького походження Федора Людвіговича Ернста (1891–1949) «У серці Німеччини» [1].

До вступу в Київський університет Ф. Ернст навчався в 1909–1910 рр. у Берлінському університеті на історичному відділенні філософського факультету. Зазначимо, що з цим університетом пов'язані не тільки великі імена, що прославили німецьку науку і культуру, але і ціла концепція вищої освіти, що відкрила новий етап у розвитку німецької та світової вищої школи. Заснована на єдності навчання і науки, ця концепція була розроблена братом великого вченого Олександра Гумбольдта Вільгельмом Гумбольдтом, який і заснував Берлінський університет в 1810 р. До речі, саме за зразком німецьких університетів було організовано систему вищої освіти в Київському університеті.

Щоденник Ф. Ернста був написаний у період його навчання в Берлінському університеті, а точніше під час канікул. Влітку 1910 р. він об'їздив низку старовинних міст Німеччини і під час подорожі ввів щоденник і замальовував по-

бачене, що і пропонується для публікації. У щоденнику багато місця займають описи архітектурних пам'яток міст Брауншвейга, Гільдесгейма, Гослара, Гарцбургга, Льзенбургга, Кведлінбургга, Рюбеланда та їх історії (першоджерелом для Ернста слугував відомий бедекерівський путівник). Особливою цінністю записів молодого Ернста являються його характеристики архітектурних пам'яток і стилів, що вирізняються дотепністю, самостійністю і достатньою зрілістю суджень, спостережливістю. Його щоденник і зараз може слугувати своєрідним путівником по описуваним містам, а також надає можливість (при умові, якщо вирушити за цим туристичним маршрутом) з'ясувати, що збереглося до нашого часу, а що втрачено навіки.

Щоденник Ф. Ернста читається легко і підкупає насамперед тим відчуттям щастя, захопленням своєю етнічною батьківщиною, її живописністю, історією, мистецтвом, яке він відчував під час подорожі.

Крім того, збереглися рисунки Ф. Ернста в його подорожньому альбомі [2], в якому він замальовує, зокрема, і описувані в Щоденнику архітектурні пам'ятки німецьких міст. Варто зазначити, що альбомний рисунок найменш досліджений вид графіки. Альбом важко експонувати в музейній експозиції чи на виставках і, як наслідок цього, не доступний для широкого кола науковців. Але в той же час, альбомна графіка надає важливий матеріал для вивчення творчої біографії художника, вченого, письменника та інших. Альбом є також і своєрідним щоденником, де не тільки фіксується побачене начерком, ескізом, замальовкою, але й часто супроводжуються авторськими коментарями. Це й надає альбомним рисункам історичну цінність, де, наприклад, портретні начерки зберігають для нащадків образ історичних облич і простих людей, а зображення архітектурних пам'яток дозволяють побачити зруйновані або збережені об'єкти.

Подорожній альбом Ф. Ернста, безумовно, має неабияке художнє й історичне значення. Ці рисунки свідчать про досить широкий творчий діапазон Ернста у цей період (жанрові сценки, міські пейзажі, портрети, зображення історичних особистостей і пам'яток тощо), його прагнення як найдокладніше зафіксувати побачене. Але найголовніше те, що ці малюнки характеризують його як вправного рисувальника.

Розглядаючи його альбом і читаючи щоденник ми бачимо як відбувалося становлення такої самобутньої особистості як Ернст.

Фёдор Людвигович Эрнст (1891–1942)

В СЕРДЦЕ ГЕРМАНИИ

Было еще очень рано когда, в субботу перед Троицей, компания берлинских студентов собралась на Потсдамском вокзале. Немецкие университеты имеют в это время девятидневные каникулы, и студенты пользуются ими (временами освященный обычай) для устройства больших экскурсий по наиболее интересным местам своей родины. Изю всех университетских городов толпами расходятся и разъезжаются они по живописнейшим уголкам своей обожаемой отчизны, наводняют Рейн, Саксонскую Швейцарию, Гарц, Тироль, морское побережье.

Наша компания отправлялась в Гарц. Но прежде, чем углубиться в его горы, предполагалось посетить несколько древних, исторических центров, в которых, как мы слышали, сохранилось много памятников старины. К тому же и Бедкер был того же мнения. Итак, нашей ближайшей целью был Брауншвейг.

Несмотря на ранний час, поезд был полон. Больше всего было, конечно, туристов. С мешком, носящим название «рукза́к» за плечами, с бутербродами в карманах, во рту, в руках, в чемоданах, с женами и детьми отправляются немецкие бюргеры в путешествие, и нетерпеливо ждут остановки поезда, чтобы запастись пивом. «Bier gefaellig!» (Пиво подано. — О. С.) раздаётся желанный возглас, и десятки рук высовываются из окон вагона за желанным напитком.

Окрестности Берлина в мае очаровательны. Промелькнул Потсдам со своими дворцами, парками, рекой; в зеленых долинах ютятся деревушки; светлые, уютные домики, окруженные цветущими яблонями, сиренью невольно вызывают вас на сравнение с нашими жалкими, лишенными зелени деревнями центральной России. Но равнина, расстилающаяся по обе стороны дороги, живо напоминает вам Россию и утомляет глаз своим однообразием. Показался Бранденбург; но в бывшей столице бранденбургских курфюрстов немного привлекательного; тут все говорит о тогдашней суровой простоте, строгом управлении. Поезд несется дальше; опять те же поля, деревни, зеленые нивы и цветущие плодовые деревья. В вагоне началось движение — скоро должен показаться Магдебург.

С большим интересом смотрел я в окно. В воображении моем носились картины из многовековой истории этого богатого, имевшего огромное значение города: магдебургское право... реформация, Тридцатилетняя война... вспоминается и известное изображение осады Магдебурга императорскими войсками: Эльба, за ней могучие стены и башни; всадники Тилли, ядра, описывающие какие-то необыкновенные дуги по воздуху... А вот и в самом деле

мелькнуло что-то голубое: эта Эльба, а вот и остров, где когда-то стоял укрепленный форт. Но Боже мой, как постаралась Тридцатилетняя война, чтобы не оставить нам ни одной башенки, ни одного исторического памятника от бывшего имперского города. «Со времени падения Трои и разрушения Иерусалима — доносил Тилли о взятии Магдебурга императору — не было видано такого разрушения». И на удобренной таким образом почве высятся теперь многоэтажные дома, огромные фабрики; на Эльбе устроена гавань, копят пароходы; бесчисленные поезда мчатся взад и вперед, воздух так и пропитан копотью этого громадного фабричного центра. С облегчением вздыхаешь, когда поезд опять трогается и лес фабричных труб исчезает за горизонтом.

А вот и Брауншвейг. Уже полдень, и солнце ярко освещает живописные домики, свежую листву садов. В великолепном настроении вышли мы из поезда и, с путеводителями в руках, отправились рыскать по городу.

Не знаю, от погоды ли это зависело, или уж сам город таков, но все в нем носит какой-то необыкновенно милый, уютный характер. Домики так и сияют, приветливо выглядывая из обступившей их зелени на свет Божий. Уже сейчас возле вокзала, за прекрасным бульваром, начинаются старые улицы. Чем дальше, тем уже, кривые становятся оне, попадают все более и более старинные дома, изредка церкви. Своеобразную прелесть имеют эти домики; тесно прижатые друг к другу, они вытягиваются вверх, каждый этаж выступает над нижним и все увенчивается высокой черепичной кровлей. Там, где теперь не сделали бы и одного этажа — там умудрялись в былые времена и два, и три этажа выкroить. Стены сверху до низу раскрашены, покрыты чрезвычайно оригинальной резьбой; крохотные окошечки, частью со старинными, круглыми стеклышками, застенчиво выглядывают на улицу. И в самой крыше, из-под ярко-красных черепиц смотрят эти окошечки и как-бы извиняются за свое существование. Дети играют на улице, из окна выглядывает старушка в чепчике и очках и озабоченно поглядывает в сторону неожиданно появившихся приезжих. Уютность и ненарушимый покой так и разлиты по этим милым улицам и домикам. Разница тем более бросается в глаза, когда привык к неугомонному, вечно движущемуся Берлину; а тут веет отовсюду миром и тишиною. Еще несколько поворотов по извилистой улице — и вы выходите к бывшему центру города — рыночной площади. Массивная, строго-готическая ратуша господствует над площадью; она не признает новых времен, и ее острые колоколенки, тонкие шпицы так же стремятся ввысь, как стремились века тому назад. Древние, с высокими кровлями дома обступили ее, как будто стараясь охранить от всяких посягательств нахального двадцатого века.

За ратушей опять те же улицы и кривые переулки; вам приходится невольно останавливаться перед каждым домом; здесь привлекает ваше внимание



Брауншвейг (Braunschweig) 1910. Папір, чорний олівець. 12 x 18
Брауншвейг. У соборі (Braunschweig Im Dom) 1910. Папір, чорний олівець. 12 x 18

причудливый узор, там аллегорическое лепное изображение или сочетание красок, какие-то мудрые изречения, золочеными буквами расписанные во всю длину дома. Попадаются и латинские, и древне-немецкие строки, притом с весьма своеобразной орфографией.

Недалеко за ратушей находится прелестный домик, весь в резьбе и красках; — это, по преданию, дом знаменитого Эйленшпигеля (Уленшпигеля. — О. С.), чудака, шутки которого попали во все немецкие хрестоматии и заставляют немало страдать наших бедных гимназистиков. Тут же на площади, стоит чрезвычайно оригинальный фонтан — колодец с его изображением в человеческий рост.

Стиль всех этих улиц и домиков выдержал великолепно; нигде не видно вторжения новых времен, если не считать вывесок да редких прохожих. Но вот вы выходите на площадь, и сразу бросается в глаза высокое здание в стиле чистейшего итальянского ренессанса — это «Gewandhaus» (Склад суконщиков. — О. С.), где во времена ярмарок устраивали свои выставки суконщики. Построенное в XVII веке, оно прекрасно сохранилось, несмотря на то, что теперь, если не ошибаюсь, там помещается какая-то канцелярия.

Едва ли не интереснее всего в Брауншвейге бывший административный центр — реставрированный замок древних герцогов, окруженный рвом, и собор возле него.

Эта часть города и поныне осталась административным центром. По элегантным, модным улицам, возле зданий министерств герцогства Брауншвейгского, выходите вы на площадь — и совершенно неожиданно вырастает перед вашими глазами большое здание в хорошо выдержанном романском стиле. Кругом глубокий ров с проточной водой. Это старинный замок брауншвейгских герцогов, построенный Генрихом Львом и недавно реставрированный. Еще очень давно тут была заложена небольшая крепость, которую затем расширили в IX в. На ее месте воздвиг Генрих Лев, в середине XII века, свой укреп-

ленный дворец. Это интересное здание испытало немало превратностей судьбы — несколько раз горело, XVII в. было возобновлено в стиле эпохи Возрождения, а перед своим последним пожаром в 1873 г. служило казармой. Лишь недавно все здание было восстановлено в первоначальном виде.

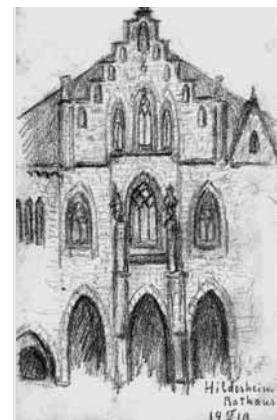
Рядом находится древний собор, соединенный с замком крытым переходом. Здесь видна та удивительная смесь стилей, которую можно встретить только в этих городах с более чем тысячелетним прошлым. Нижняя часть храма выстроена в массивном романском стиле, позже были сделаны разные готические прибавки, окна и входные двери переделаны по готическому образцу. Слава Богу, что позднейшее искусство оставило в покое этот редкий памятник старины (если не считать деревянной будки на недостроенной колокольне). Ибо действительно, редко можно найти так великолепно сохранившуюся внутренность собора, как тут. Пестрая, древняя живопись покрывает стены и потолок, арки и ходы; в особенности оригинальна живопись внутри алтаря и огромные окна с цветными стеклами. Торжественный полумрак царит в храме, и заставляет вас мысленно перенестись в далекие времена его основателей. Тут погребен Генрих Лев и его благочестивая супруга Мехтильда, построившие и украсившие храм (1172–1194). Их гробница, с прекрасными скульптурными изображениями во весь рост, возвышается пред алтарем.

Как-то особенно пленяюще выступает тут, во внутренности брауншвейгского собора, вся причудливость, своеобразие и богатство фантазии древних архитекторов, которые, при всей строго выдержанной стильности умели придать каждому в отдельности так много своего, из разнообразия деталей составить однообразное целое. Тут вас привлекает изящная витая колонка, там оригинальный узор на каменных перилах лестницы, какая-нибудь арка, фреска, лепное изображение... Испытываешь непреодолимое желание как можно подробнее рассмотреть все это, запомнить, зарисовать. С эскизными книжками разберлись мы по храму рисовать особенно интересные его части.

Площадь перед собором представляет собою смесь старого с новым. Тут возвышаются старинные, высокие дома с остrokонечными крышами, причудливо изукрашенные; тут-же рядом стоит какой-то ящик с неуклюжими колоннами, во вкусе конца XVIII-го и начала XIX века. Самое интересное на площади — знаменитый брауншвейгский лев — прекрасное скульптурное изображение XII века. Его поставил Генрих Лев в знак своего господства над городом*.

Вообще, многовековая история Брауншвейга оставила нам немало памят-

* Изображение этого льва, как и надгробие герцога Генриха, покоящегося в соборе, помещены между прочим, во «Всеобщей истории» О. Жеура (O. Zeure. — O. C.) т. II. В Kaiser Friedrich = Museum в Берлине находится гипсовый слепок брауншвейгского льва.



Гильдесгейм. Св. Годезард (Hildesheim St. Godebard) 1910.

Панір, чорний олівець. 12 x 18

Гильдесгейм. Ратуша (Hildesheim Rathaus) 1910. Панір, чорний олівець. 12 x 18

Гильдесгейм Романське вікно (Hildesheim Romanisches Fenster) 1910.

Панір, чорний олівець. 12x18

ников. Город был основан еще в 861 году. Генрих Лев особенно способствовал его развитию и дал городу много привилегий. После Льва в склепе описанного собора было погребено 45 герцогов, также и император Оттон IV с супругою Beatrix (Беатрис. — O. C.). В середине XIII века Брауншвейг присоединился к Ганзейскому союзу и это особенно способствовало развитию его благосостояния. В 1528 году Брауншвейг, один из первых, присоединился к Реформации и позже к шмалькальденскому союзу. Как известно, Брауншвейг остался до сих пор столицей герцогства. Большой дворец, в котором живут теперешние герцоги, находится в другой части города; там-же, в модных кварталах, находится придворный театр, политехникум, виллы брауншвейгских аристократов. Но они не обладают такой притягательной силой, хотя и там есть уютные домики, тихие улицы, много зелени.

Уже смеркалось, когда мы опять очутились возле вокзала. Нашей ближайшей целью был городок Hildesheim, куда мы должны были прибыть еще в тот же вечер. С сожалением покинули мы Брауншвейг, который пленяет не только любителя старины, но и всякого, посетившего этот милый город.

В поезде какое-то сонное настроение. Вагон довольно полон, многие стоят. Сидя ли, стоя ли, все пассажиры непрестанно жуют, как истые немцы, то бутерброды, то шоколад. Так и шуршат бумажки. Где-то пищит ребенок и услужливые руки тянутся со всех сторон его успокаивать. Не обходится

и без влюбленной парочки; невеста стоит у стены, а жених стал перед нею в какой-то воинственной позе, точно желая ее защитить от покушений всего мира. По временам они обмениваются томными, сладенькими взглядами и хранят красноречивое молчание.

Прошло около часа, когда поезд подкатил к вокзалу Гильдесгейма. Накрапывал дождик, темнело. Улицы, которыми мы шли, представляли мало интересного. Попытки отыскать гостиницу были довольно безуспешны — все было занято. Мы уже начинали жалеть, что не остались дольше в Брауншвейге, где было так много интересного.

Но вот улицы стали кривые, уже; показались и милые, остроконечные кровли. Еще одна такая улица, другая — и вы выходите на небольшую площадь. Перед вами задний фасад великолепной готической ратуши. Но обойдите ее кругом, выйдите на рыночную площадь — и вы невольно остановитесь. Нужно быть вандалом, чтобы не залюбоваться, не придти в восторг от этого дивного остатка далекого прошлого. Вы сразу чувствуете себя перенесенным на 3–4 века назад. Массивные своды, острые шпицы ратуши господствуют надо всем остальным, и знать не хотят нашего хваленого нового времени. А кругом обступили ее старые-старые, высокие дома; в кривых улицах, почти совсем закрытых кровлями домов, царит темнота. Тут высится потемневший от времени дом в каком-то полу-мавританском стиле, принадлежавший раньше рыцарскому ордену тамплиеров. Через улицу в метр шириной, стоит высокое, причудливое здание, сверху до низу разрисованное и покрытое резьбой; многочисленные балкончики, выступающие из ряда словно сплюснутых, придавленных к земле этажей, чердачки, увенчиваются темно-красной кровлей. Прямо против ратуши возвышается дом из начала XVI века — поистине изумительное здание. Это так называемый Knochenhauer Amts = haus (дом цеха мясников) — высокое, шестиэтажное здание с остроконечной крышей, вмещающей в себе еще несколько этажей. Каждый из них выдается над нижним и украшен богатой резьбой, красками, скульптурными изображениями. В изречениях также не чувствуется недостатка. Нужно потратить с полдня, чтобы познакомиться с наружными стенами этого причудливого сооружения, которое недаром признается наибольшим и лучшим в своем роде в целой Германии. Но едва ли не привлекательнее всего на площади — каменный фонтан, с восьмигранным бассейном и оригинальными украшениями. Над ним высится фигура Роланда — это символический знак свободы и независимости города. Эти «роланды» сохранились во многих городах Германии — один из них, в знак независимости граждан Берлина, стоит там еще до сих пор перед Maerkisches Museum (Браденбургский Музей. — О. С.).

Гильдесгейм имеет перед Брауншвейгом то преимущество, что дома и ули-

цы еще более стильны, чем там. Такая рыночная площадь, как в Гильдесгейме, которой не портит ни один дом, тротуар, фонарь или городской — вряд ли найдется еще где-нибудь в Германии, разве в Нюрнберге. Наступившая темнота придавала всей площади еще что-то таинственное, сумрачное, как будто сливаясь с «мраком веков», в котором затерялось прошлое этого города.

Но проза жизни отвлекла нас несколько от этого восторженного созерцания. Сеялся мелкий дождик, было уже поздно и надо было искать гостиницу. После долгих, безуспешных поисков нашли один старинный домик, в котором пришлось карабкаться по каким-то головоломным лестницам. Нашлись и комнаты, с миниатюрными окошечками и полом, бывшим у наружной стены на пол-аршина выше, чем у внутренней. Видно, старинные домики изнутри не так хороши, как снаружи!

Гильдесгейм теперь небольшой городок, но посещается туристами гораздо усерднее чем Брауншвейг. Тут уже не смотрят с удивлением на наши костюмы туристов — уже привыкли. Перед каждым зданием, более или менее замечательным, стоит несколько приезжих, с неизменным Бедкером в руках, и погружаются в чтение хронологических дат.

В Брауншвейге и в Гильдесгейме хорошо то, что модные части города находятся в стороне от старых и таким образом не образуется той пестрой смеси, которая так портит большинство старинных городов. Тут совсем особый мир; в криво и косо выющихся улицах вы не найдете ни одного прозаически выштукатуренного дома. Тут все веет веками, периодом бывшего блеска, богатой и причудливой фантазией древнего искусства.

Гильдесгейм находился прежде во владении духовной власти — еще Карлом Великим было недалеко отсюда учреждено епископство (в Эльце), перенесенное его сыном Людовиком, в 818 году, в Гильдесгейм. Усилиями его епископов города расцвел уже в X и XI в.в., и в это время возникло большинство церквей, украшающих теперь город. Фридрих III признал епископство самостоятельным имперским владением; в XIII веке город уже владел большими привилегиями и принадлежал к Ганзе. Епископство было в Средние века одним из важнейших центров образованности и принимало деятельное участие в тех больших реформатских движениях, которые занимали тогдашние церковные круги. Тут-же возник один из важных источников для истории Средних веков — *Annales Hildesheimenses* (Анналы Гилдельсхейма. — О. С.)*. Многочисленные церкви свидетельствуют еще до сих пор о большом значении этого религиозного центра. Значительная часть населения сохранила католическое вероисповедание, собор и многие церкви остались в руках католиков. В редком горо-

* Напечатаны в «*Scriptores rerum Germanicarum*» т. III стр. 22–116.

де найдете вы столько старинных храмов, и Гильдесгейм справедливо гордится этим. Все они были возведены в романском стиле — строго готической нет ни одной. Но период блеска города был долог — и щедрые горожане не только не поскупились богато разукрасить свои дома, но возвели также великолепную готическую ратушу и старались перестроить свои храмы на новый лад. Слава Богу, что большая часть церквей избежала этой участи, но зато другие представляют из себя самую пеструю смесь романского с готическим. Часто приходится видеть, как первоначально круглая форма окна заменена впоследствии остроконечной, приделаны всякие зубцы, кресты, шпили и т. д. Недостроенный собор представляет собой лучший пример подобного рода.

Он был заложен Людовиком Благочестивым еще в 815 году; его передний фасад и стены даже немного поражают той грубостью, неуклюжестью, с которыми скреплены необработанные камни. Но на смену устаревшему романскому стилю явился готический — храм стали перестраивать — и вы можете проследить на его стенах всю историю развития этого стиля. Перестроены входные двери, окна стали остроконечными; кое-где сделаны целые пристройки в великолепном, позднее — готическом стиле, с нишами, статуями, розетками самых причудливых форм. Но и готика устарела — пришла эпоха Возрождения и украсила храм своими круглыми башенками, производящими довольно скверное впечатление. Войдите внутрь храма, и вы увидите, как первоначальные романские формы переделаны на манер самого возмутительного барокко. Честь этого «исправления» внутренности храма принадлежит итальянским художникам, выписанными сюда в 1724–30 г.г. Право, на этом здании можно изучать историю искусства. За исключением, разве, классического, тут можно найти все архитектурные стили. Каждый из них хорош в своем роде — но когда они смешаны в подобный винегрет — получается самое скверное впечатление, ибо винегрет хорош на столе, но не в стиле.

Но этот собор остается в Гильдесгейме единственным в своем роде. Правда, немало храмов имеют сильную примесь готики — но зато многие сохранили также первоначальную чистоту романского стиля. Необыкновенно хороша церковь св. Михаила, типичная романская базилика, считающаяся классическим примером зданий подобного рода. Узенькими улочками выходите вы к небольшому холму, на котором возвышается этот прекрасно сохранившийся храм. Рука веков как-будто и не касалась его. Дивные романские окна сохранили свои круглые очертания. Внутри особенно интересен чрезвычайно оригинально раскрашенный, деревянный потолок из XII столетия. Едва ли не еще красивее церковь св. Годегарда, так же гордо возвышающаяся на холме. На ней тоже не видно ни следа влияния позднейшего искусства.

Церковь св. Андрея не отличается особенною чистотою стиля — в ней

много готического. Но зато площадь вокруг церкви — бесподобна. Узкими, кривыми улочками выходите вы на нее; посредине высится величественный, потемневший от времени храм; а кругом теснятся старинные дома самых причудливых форм. Один, четырехэтажный домик, сдавлен своими соседями и накренился, набок и вперед; длина его переднего фасада не превышает двух метров. Другой домик стоит на сваях, третий построен так своеобразно, что получил название «Umgestuelpter Zucker = Lut» (перевернутая сахарная голова). Не сколько домов принадлежат храму и украшены особенно прихотливо. Обязательные 12 фигур апостолов украшают их стены. Бесконечные мудрые изречения покрывают весь дом в ширину и длину своими золочеными буквами. Тут — же имеются аллегорические, лепные и резанные по дереву изображения, вроде «fides», «iustitia», «caritas» (верность, справедливость, милосердие. — лат. — О. С.), даже целые изображения из библейской истории. Стоя перед величественными дверями храма, окруженный этими остатками глубокой старины, испытываешь какое-то особенное чувство. Колокольный звон доносится сверху, и чудится, будто сейчас на фоне суровых стен, у входа в храм покажется невинная фигура Маргариты, будто тут стоит Фауст и там, за углом, караулит Мефистофель. А колокол продолжает гудеть, и иллюзия получается полная, когда на площади появляются скромные фигуры бюргерских дочерей, в белых платьях по случаю первого дня Троицы, и скромно опустивши глаза, входят в храм.

Вошли и мы туда. Внутри эти церкви не так хороши, как снаружи. Смесь стилей выступает яснее, а часто они отделаны во вкусе XVIII-го века т. е. вообще без вкуса. Зато в очень многих сохраняются драгоценные предметы древнего церковного искусства, напр. в соборе, где встречается много искусных работ еще из IX века; интереснее всего богато изукрашенные романские саркофаги, затем массивные, литые из бронзы, с многочисленными барельефами входные двери епископа Бернварда (1015) и его-же также литая из бронзы, высокая колонна с изображениями из библейской истории.* (*Гипсовые слепки с этой колонны и дверей хранятся в Kaiser Friedrich = Museum в Берлине. Колонна вылита в 1022 году).

Чрезвычайно интересен в Гильдесгейме т.н. императорский дом. Его оригинальный стиль невольно привлекает ваше внимание; на фронте красуются каменные, барельефные изображения 12 римских императоров, от которых дом, вероятно, и получил свое название. Под ними соответствующие надписи. При этом проходящему невольно бросается в глаза, что одно из изображений совершенно попорчено: большое, грязное пятно покрывает его. Внизу надпись — Nero. Оказывается, в Гильдесгейме укоренился обычай, чтобы всякий прохожий плевал на изображение Нерона. И вот, со временем, половина лица

«великого артиста» исчезла под силою плевков!

В некоторых частях города сохранились еще старые, глубокие рвы и стены; с высокого вала открывается великолепный вид на окрестность — зеленые луга, речка, деревни, а вдали высокие, зеленые холмы, залитые солнцем. Все тут носит какой-то милый, веселый характер, залито светом и блестит от вчерашнего дождя. И суровые стены как будто повеселели на весеннем солнце, в свежей зелени. Мы вышли за город, поднялись на холмы. Дивный вид открывается оттуда на весь город, лежащий на возвышенности; его красные кровли так и сверкают на солнце и многочисленные церкви придают ему особенно живописный характер.

Под сенью духовной власти город когда-то пышно расцвел, и вероятно благодаря ей-же, он остался нетронутым во время бесчисленных германских неусобиц. Подобные постройки можно встретить только в этих городах, которые когда-то процветали, а в новое время утратили свое былое значение. Церкви Гильдесгейма считаются образцами романской архитектуры. Еще Карл Великий перенес формы древне-христианской базилики на германскую почву, но самостоятельным и совершенным стал т.н. романский стиль впервые при государях саксонской династии (X и начало XI в.в.), которые воздвигли в своем наследственном герцогстве много зданий этого рода. Наибольшее значение получили соборные церкви в Кведлинбурге и Госларе (о которых речь впереди), но высшего расцвета достигли в это время церкви Гильдесгейма, где могущественные епископы основали в начале XI века свою собственную школу и начали свою выдающуюся строительную деятельность. Как внешние, так и внутренние формы подвергли тут значительным изменениям, здания получили характер единства и совершенства стиля. Как по своей величине, так и по необыкновенно красивой орнаментике, стильному украшению капителей и базисов колонн гильдесгеймские церкви не имели в это время себе подобных, и сохранились почти нетронутыми до настоящего времени.

Еще большею своеобразием отличаются дома простых граждан, относящиеся большей частью к XV и XVI в.в. Они построены в стиле так называемого немецкого ренессанса, который достиг тут наибольшего расцвета. В Германии распространен повсеместно т. наз. Fachwerkbau (Фахверховое строительство. — О. С.), где остов дома делается из балок, а промежутки между ними заполняются другим материалом. Особенностью Гильдесгейма служит богатое украшение домов резьбой и красками, обнаруживающее большое богатство вкуса и фантазии, и в этом отношении Гильдесгейм занимает едва-ли не первое место. В других областях Германии постройки приняли совсем иной характер. Нужно отдать справедливость правительству и гражданам этих интересных уголков Германии, что в последнее время все эти остатки старины тщательно



Гослар (Goslar) 1910. Панір, чорний олівець. 12 x 18

Гослар (Goslar) 1910. Панір, чорний олівець. 12 x 18

Кведлінбург Замок (Quedlinburg Schloss) 1910. Панір, чорний олівець. 12 x 18

поддерживаются, разрушенное реставрируется. Граждане Гильдесгейма стараются и новые дома возводить в старинном стиле. Даже (horribile dictu) (страшно сказать, лат. — О. С.) вокзал возведен в готическом стиле. Какой пример для наших русских городов, где только кое-где, как-будто по недоразумению, еще остались жалкие следы старины, а многие города от своей многовековой, иногда тысячелетней истории не сохранили даже воспоминания!

* * *

Стояло солнечное, горячее утро, когда мы, бросив последний, прощальный взгляд на этот милый город, направились снова к вокзалу. Опять загрохотал поезд, понеслись навстречу зеленые нивы, цветущие деревни. Прошло около часу, когда равнина стала внезапно превращаться в покрытую крутыми холмами местность; весь горизонт на юге застался зелеными горами. Это показался Гарц, круто спускающийся в северо-германскую равнину. У подножия его приютился маленький городок Гослар.

Вот он, когда-то свободный имперский город. К самой подошвы высокой горы прислонился он, и его одинокие башни, старинные, темные от времени церкви как будто горюют о минувшем, невозвратимом величии, о древних германских императорах, о блеске и пышности их любимой резиденции — Гослари.

Уже в нескольких шагах от вокзала вырастают перед вашими глазами остатки высокой стены, могучие, круглые башни. Направо высится великолепное здание бывшего женского монастыря. Гослар в целости сохранил свой старин-

ный образ — модной части города там вообще нет, он слишком заглох в новое время. Но дома простых граждан не так хороши как, напр., в Гильдесгейме. Период блеска Гослара более ранний, и уже к концу Средних Веков он почти утратил свое былое значение. Суровой простотой веет от этих домов, только на немногих найдете вы такие своеобразно-прихотливые украшения, как в Гильдесгейме или Брауншвейге. Но зато здесь сохранилось немало древних украшений — огромных, массивных башен и стен, валов и рвов, несколько не менее интересных церквей, ратуша и дворец древних императоров — т. н. Kaiserhaus.

Гослар был основан Генрихом I в начале X века. При сыне Генриха, Оттоне Великом, тут было положено начало первому в Германии горному делу, которому город, главным образом, и обязан своим развитием. В первой половине XI века Генрих III построил тут обширный императорский дворец. С тех пор Гослар стал любимой резиденцией германских королей и императоров из салической и гогенштауфенской династий. Красивое местоположение города и близость Гарца с его лесами, кишашими дичью, вероятно, особенно влекли их сюда. Генрих III достроил тут (1049) великолепный собор, в продолжении веков пользовавшийся большой известностью; император Лотар построил ратушу (1134), в первоначальном виде стоящую и поныне; в ней показывают много грамот императоров и пап, также памятники древнего судопроизводства, напр. двойной ящик, куда сажали подравшихся баб. В 1241 году город присоединился к Ганзе, где нашел хороший сбыт добываемых в Гарце продуктов; в 1525 году Гослар перешел на сторону Реформации, но в пылу увлечения граждане разрушили один монастырь, благодаря этому город подвергся осуждению имперского сейма и брауншвейгский герцог скоро после этого, окончательно разрушил его благосостояние. В Тридцатилетней войне Гослар безуспешно осаждался (1625) и был затем занят шведами, которые однако так хозяйничали, что город уже никогда больше не мог оправиться.

Теперь Гослар излюбленное место посещений туристов, возвращающихся из Гарца или отправляющихся туда. На улицах толчется немало народу, с мешком за плечами и палкой в руках осматривающего город. Кроме немецких туристов особенно заметны англичане, которых, конечно, за версту можно узнать по невероятной ширины плечам и специально-английскому покрою сюртуков. Конечно, от этой пестрой толпы туристов старинные улицы Гослара теряют немало своей оригинальности. Особенно густа эта толпа на рыночной площади.

Эта рыночная площадь имеет свою особенную прелесть. Она не так хороша, как площадь в Гильдесгейме, но от нее веет еще более глубокой стариной. Посредине возвышается древний фонтан, к которому уже много веков тому назад была проведена ключевая вода с соседней горы. Возле великолепно со-

хранившейся, старинной ратуши, стоит чрезвычайно оригинальное здание со сводами, украшенное скульптурными изображениями. На стене старинным шрифтом написано «Kaiserworth»*. Вот как объясняет народное сказание это странное название.

Однажды, охотясь в Гарце, Генрих I остановился со всей своей свитой для отдыха на том месте, где теперь находится рынок Гослара. В восторге от живописности места он воскликнул: «Здесь я хочу построить себе охотничий замок!»

— «Hezz, its dat ein Worth?», спросил один из приближенных.

— «Ja, ein Kaiserworth!», возразил Генрих. Действительно, скоро на этом месте поднялся охотничий замок Генриха, который впоследствии, по обычной метаморфозе, превратился в Hotel Kaiserworth.

Возле неуклюжей башни со стенами трехсаженной толщины, проходите вы к площади, обсаженной деревьями. В одном углу ее стоит часовня, у входа в которую сторож убедительно приглашает прохожих войти. Но его красноречие оказывает мало влияния на публику, ибо во всех путеводителях значится, что за вход следует «немецкий полтинник» (как здешние русские называют монету в 50 пфеннигов). Эта жалкая часовенка с несколькими редкостями и достопримечательностями — единственный остаток бывшего прежде на этом месте знаменитого собора, возведенного в романском стиле Генрихом III. Он замечателен, между прочим, тем, что в Духов День 1063-го года, в присутствии короля, тут произошла кровопролитная схватка между епископом Гильдесгеймским и аббатом Фульдским, спорившими о первенстве. Собор стоял на удивление человечеству, пока не пришла эпоха едва-ли не величайшего вандализма в человеческой истории — эпоха Реставрации. В 1820 году собор был сломан, и на месте его осталась лишь часовня. Это похвальное дело было совершено, однако, с практической целью — недалеко от часовни высится несколько огромных казарм, возведенных почему-то тоже в романском стиле. Я не берусь этого положительно утверждать, но убежден в близком родстве этих казарм со сломанным собором. Романскими окнами казарм, вероятно, хотели вознаградить любителей древнего искусства за эту потерю.

Часовня стоит у подножия холма, застроенного с остальных сторон домами. На его вершине находится знаменитый Kaiserhaus, возведенный императором Генрихом III. Это здание настолько хорошо сохранилось, что считается

* Царское слово.

** — Правда ли это?

— Да, мое царское слово служит этому порукой!

древнейшим из существующих светских построек Германии. Возведенное в строгом романском стиле, оно тянется во всю длину холма и украшено спереди великолепными террасами, конными статуями Барбароссы и Вильгельма I и двумя копиями брауншвейгского льва. Внутри дворец несколько пострадал; посреди него находится огромный зал, расписной деревянный потолок которого поддерживается посредине рядом также деревянных, украшенных резьбой и красками колонн. Посредине возвышается трон древних властителей Германии — удивительно красивое сооружение из песчаника и бронзы. Стены, пострадавшие от времени, украшены теперь фресками, изображающими как сцены, происходившие в этом зале, так и периоды блеска, упадка и возрождения императорской власти в Германии. Одна из них, между прочим, изображает Барбароссу с совершенно белой бородой.

С необычайным благоговением вступили мы в этот зал. Целая галерея исторических лиц, событий пронесется в голове при его виде. Тут жил Генрих III, родился Генрих IV, тут-же присягали ему, по желанию его отца (Рождество 1050) немецкие князья, изменившие впоследствии этой присяге и перешедшие на сторону папы. Генрих III принимал тут папу перед самой своей смертью, в 1056 году. До сих пор сохранилась во дворце часовня самой редкой архитектуры, в которой погребено его сердце*. Дворец этот стал любимой и постоянной резиденцией Генриха IV (прежние государи не имели постоянных резиденций), император Генрих V был тут поражен молнией (1107). Тут-же собирались блестящие рейхстаги, так, на сейме 1138 года было положено начало знаменитой распри Вельфов и Гибеллинов. На сейме 1154 года по приговору князей была отдана Генриху Льву Бавария, чем Барбаросса достигнул примирения с ним. В 1218 году примирение Фридриха II с Вельфом-Генрихом Длинным, сыном Льва. Но последующие династии стали понемногу забывать Гослар — и в конце концов огромный зал, где некогда происходили многочисленные имперские сеймы, превратился в амбар для городского сена и зерна. Лишь с «пробуждением Барбароссы», с восстановлением германской империи на дворец обратил внимание и возобновили в прежнем виде. В 1875 году его посетил император Вильгельм, и с тех пор в залах дворца толчется толпа туристов всех стран, с удивлением рассматривая это редкое сооружение и вспоминая о, блаженной памяти, священной римской империи германской нации.

ГАРЦ. Солнце едва взошло, когда мы уже были на ногах. Было великолепно, ясное утро. Молодая зелень деревьев и кустов так и сияла на солнце; дорожная пыль улеглась, прибитая вчерашним дождем. Весело, бодро шагали

* В то время существовал обычай хоронить разные части тела в разных местах. В этой часовне имеется еще великолепное надмогильное изображение Генриха).

мы по дороге прямо в горы. Мы взобрались по тропинке на один из крутых холмов, поросших прекрасным хвойным лесом. Чудный вид открывался оттуда на Гослар с его старинными домами, башнями, церквями; прямо перед городом холмы круто обрываются, и на север — куда ни глянь — расстилается однообразно-зеленая, северо-германская равнина. Там и сям красным пятном выделяется деревушка или маленький город; светлеет полоска железной дороги. А из-за высоких зеленых холмов направо показывается какое-то отвратительное фабричное гнездо; доносится его шум, дым и копоть столбом вздымаются к небу. На юге горизонт застилают горы, одна выше другой; клочки утреннего тумана ползут, гонимые ветром, по их вершинам.

Мы спустились в долину. Веселая речка бежит по ней, извиваясь среди огромных камней. Эта речка, по имени Ocker, одна из живописнейших в Гарце. Тут с давних пор добывалась краска, получившая от речки свое название — охра. Удивительно красивые виды можно найти, углубляясь по этой долине в горы. Громадные, поросшие соснами холмы круто спускаются к самой реке, гранитные скалы, огромные камни наваленные один на другой, придают картине какой-то дикий, величественный вид. Речное русло сплошь усеяно этими глыбами, прекрасно округленными и отполированными водой. С пеной и шумом бежит речка, прыгая по камням, унося песок. Изредка долину загородит мельница, отводящая воду по каналу — но это не портит общей картины.

Благодаря раннему часу, встречных было еще мало. Скоро вся долина осветилась солнцем; только на вершинах холмов все еще плыли волны тумана. Высокие скалы так и подзадоривают влезть на них; на лоне природы, вдали от человека и его душных городов, как будто превращается в ребенка, «впадаешь в детство», и карабкаешься на скалы с таким же удовольствием, как когда-то на деревья своего сада. Искушение было слишком велико; рюкзаки, палки, шляпы, сюртуки — все полетело в кусты, и облегчившись таким образом, вся компания в перегонку стала карабкаться вверх. Это было не так-то легко, в особенности для людей, никогда не видавших гор, но поистине великолепный вид с вершины скалы вполне вознаграждал нас за все головоломные скачки и прыжки. Внизу — отвесная крутизна, с пенистой речкой; направо и налево глубоко врезавшаяся в горы долина, живописно извивающаяся среди скал и утесов; над ней местами оголенные, круглые горные верхушки, темно-зеленые леса; а надо всем ясное, голубое небо, горячее солнце, которых мы уже не видели так давно.

Неохотно расстались мы с этим дивным зрелищем; но наш маршрут и строгое распределение времени не предусматривали подобного «пассажа» и повелевали нам спуститься вниз. Но это было нелегкое дело. С головоломной крутизны, карабаясь на спине и цепляясь руками и ногами за каждую выпук-

лость или углубление скалы, делая чрезвычайно рискованные прыжки, спускались мы вниз. Каждый кустик, каждая ямка в стене были желанными помощниками; каждый из нас по несколько раз рисковал сломать себе шею — но ведь в этом главная прелесть. Добрых пол часа прошло, пока мы снова были внизу и надели всю свою амуницию, могли продолжать свой путь.

Как известно, в этом году у нас была чрезвычайно своеобразная весна. И теперь, хотя в календаре значился месяц май, солнце палило немилосердно. На наше счастье, дорога шла большею частью в тени сосен и елей, да и скалы бросали часто на речку и дорогу свою огромную тень. Местность становится все красивее, все разнообразнее, долина превращается в ущелье и делает крутые повороты среди мощных утесов; внизу пенятся <...> волны. Но вот, часов в 11, показался из-за великолепных елей самый прозаический, большой отель. Тут находится одна из наиболее усердно посещаемых достопримечательностей Гарца — источник, падающий с совершенно отвесной скалы в 60 метров вышины. Водопад, действительно, красив, еще красивее мощная стена, с которой он низвергается. Но все портит, во первых, сознание, что вода искусственно направлена к этой скале, а во вторых отель, масса туристов, пивные столики и т. д. С вершины утеса восторженно визжат какие-то девицы, а папаши и мамы сочувственно машут им снизу платками. Нам оставалось только поскорее улетучиться, что, впрочем, было не так-то легко при страшной крутизне дороги, ведущей вверх. Тут мы покинули долину, по которой шли до сих пор, и пошли по гребням гор, сквозь густой сосновый лес, в восточном направлении, среди расщепленных скал и хаотически нагроможденных одна на другую гранитных глыб.

Весьма своеобразно выглядят эти груды камней; пусть спорят географы и доказывают, что это лишь остатки разрушившихся скал. Но когда вы идете по лесу и внезапно перед вашими глазами вырастает скала, состоящая из отдельных камней, узкая и тонкая, в десятки метров вышиной — вы убеждены, что какие-то циклопы нагромождали эти камни один на другой, тем более, что кругом, кроме леса, ничего не видно. Эти странные остатки скал называются Klirpen (Утес. — О. С.); они играли, очевидно, большую роль в народной фантазии, ибо каждая из них имеет свое название, вроде «Mausefalle» (Мышеловка. — О. С.), «Hexenkueche» (Шабаш ведьм. — О. С.) и т. д.

После утомительной ходьбы по гребням гор и обеденного привала в лесной тиши, у холодного источника, мы опять пошли по горам и долам, вверх и вниз, по направлению к курорту Гарцбургу. Дорога идет по живописным возвышенностям, густо заросшим еловым бором; на каждом шагу попадаются большие гранитные массы; источники, перепрыгивая с камня на камень, заливают дорогу; горная лань мелькнет и исчезнет в лесу. Наконец, перейдя послед-

нюю горную гряду, мы опять увидели северогерманскую равнину; на юге, у самой подошвы горы, приоткрылся курорт.

Гарцбург пользуется в Германии большой популярностью. Он имеет прекрасное местоположение, хороший воздух, чист, приличен... Но лень, скука так, кажется, и повисла над городом, остановившись в воздухе. Улицы пусты, окна занавешены. Кое-где устало бредет какая-нибудь толстая барыня с компаньонкой, изредка увидишь ребенка, играющего в садике. Весь город как-будто трудится над разрешением проблемы — что же теперь делать? Куда деваться? Как убить время? — Многие поколения ломали себе головы над этим вопросом, но никто из курортных гостей не пришел еще пока к положительному результату.

Кургауз представляет собою, так сказать, родовой образ всех кургаузов мира. Довольно шаблонный стиль с большими претензиями на изящество и даже великолепие. Было обеденное время, и публика сидела за столиками, стараясь как можно дольше жевать пищу, что бы обед занял больше времени. Сезон гарцбургского курорта — август, теперь было еще довольно мало публики. Но с нас было и так довольно, и мы занялись трудным делом восхождения на гору, у подножия которой лежит курорт. Это так называемый Burgberg (Гора, на которой стоит замок. — О. С.), круто подымающийся на несколько сот метров над курортом, с остатками древней крепости. Чрезвычайно интересно это сопоставление старого и нового — модный курорт внизу и тысячелетние стены бывшего замка наверху.

Говорят, тут стоял когда-то алтарь германского бога Кродо. Император Генрих IV построил тут укрепленный замок с великолепным собором и фамильным склепом для семьи Генриха, но возмущившиеся саксонцы разрушили весь замок в 1074 году, не оставив камня на камне. Замок был тотчас-же после этого возобновлен, и отсюда Генрих отправился в свое знаменитое путешествие к Каноссе, чтобы вымолить себе прощение папы. Замок был опять разрушен, но Конрад III выстроил его снова, а Фридрих Барбаросса обратил его в имперскую крепость и в конце XII века уже появляются графы Гарцбургские. Здесь умер Оттон IV (1218). В середине XVII в. замок был окончательно разрушен.

Теперь рядом с древними стенами императорского замка на самом возвышенном месте красуется отель-пансионат; тут-же рядом площадка с видом на окрестность и национальный памятник; на нем, в связи с путешествием Генриха IV, красуется изречение Бисмарка — «В Каноссу мы не пойдем!» По сторонам скульптурные изображения сомнительного достоинства. Национальные памятники вообще больное место Германии; вряд ли найдется где-нибудь в пределах возрожденной империи город, не имеющий такого украшения и вряд-ли найдется на десятки и сотни скверных хоть один действительно красивый, оригинальный памятник.

Уже вечерело, когда мы подходили к городку Ильзенбургу. Густо-зеленые сосны и ели, пестрые лужайки тянулись по обеим сторонам дороги. Где-то сверху рубили лес и спускали оголенные стволы прямо вниз, на дорогу. Несколько сот шагов за нами шла какая-то парочка и оглашала окрестность сентиментально-национальными песнями, причем преобладало воспевание природы обожаемого фатерланда и в частности Гарца. Только поворот дороги освободил нас от расчувствовавшихся певцов. Наконец мы спустились в долину и из-за деревьев приветливо выглянули красные кровли Ильзенбурга.

Удивительно милый городок этот Ильзенбург. Его уютные, чистенькие домики отличаются деревенской простотой, но построены красиво, даже со вкусом и окружены прелестными садами. Посреди городка находится небольшое озеро. Солнце уже заходило и бросало свои розовые лучи на дома, дорогу, озеро, окрестные горы... В довершение всего звон колокольчиков возвращающегося стада... И тут есть отели, но они большей частью построены так же просто и мило и не портят общего впечатления.

В Ильзенбурге нужно было остановиться на ночь — так гласил наш маршрут. Мы скоро отыскивали гостиницу и усталые от 13-ти часового дневного маршрута тотчас же после ужина заснули сном праведных.

Нам предстояло на следующий день совершить гораздо б'льшее, именно подняться на самую высокую гору Гарца — Броккен и пройти еще довольно большое расстояние — всего на все около 40 километров. Большие опасения вызвал туман, спустившийся над городом; Броккен очень редко бывает свободен от тумана и надежда на хорошую погоду понемногу исчезла. Действительно, когда мы на следующее утро, в 6 часов, вышли на улицу, было серо и пасмурно; временами накрапывал дождь. Но мы отправились в путь, не слушаясь этим обстоятельством. Один поворот, другой — и мы уже за городом. Налево тянется большой парк для посетителей местного кургауза, направо пенится и скачет по камням Ильза. Редкой красотой отличается эта Ильза. В диком ущелье, среди утесов и камней, сосен и вывороченных пней, с пеной и шумом мчится она вниз, делая какие-то бешеные повороты во все стороны. Чем дальше — тем скалы выше, и сильнее пенится Ильза. А вот вырастает перед вашими глазами могучий, дикий утес; только совсем запрокинув голову назад, можете вы различить его вершину. Это знаменитый, украшенный народной сагой утес царевны Ильзы.

Великолепный замок возвышался когда-то на этом утесе, в нем жила царевна Ильза. Страшное землетрясение, сопровождаемое потопом, случилось тут однажды — замок провалился в бездну вместе со своими обитателями и всеми сокровищами. Внутри утеса погребены еще до сих пор несметные богатства и живет принцесса Ильза в своей несравненной красоте. По ночам она

выходит из утеса и бродит по дорогам, купается в кристальных водах речки, носящей ее имя, или сидит на мшистом утесе, покрытом водяными брызгами, и нежится на лунном свете. Ее голова увенчана короной, золотистые волосы рассыпаются по плечам. Немногим смертным удастся ее видеть, но если кто-нибудь застаёт ее во время купанья — того ведет она к себе в замок и готовит ему роскошное угощение. Между счастливыми, видевшими ее во время купанья, был также император Генрих IV; он также посетил ее замок и безумно влюбился в царевну. Чтобы почаще бывать в соседстве Ильзы, им был построен Ильзенбург. — Но едва загорится восток — царевна прячется в своем замке и никто не может ее оттуда освободить. Один угольщик видел ее во время купанья; царевна рассказала ему, как он может её освободить: он должен пройти, не оглядываясь, мимо двух мостов. Любопытный угольщик оглянулся уже после первого моста — царевна Ильза осталась лишь наполовину освобожденной — она превратилась в полу-человека, полу-рыбу.

В самом деле, дикий романтизм ущелья, в котором мчится Ильза, действует возбуждающе на фантазию. Чем выше подымаетесь вы по крутой, каменной дороге — тем диче становится ущелье; Ильза образует почти сплошной ряд водопадов. Среди мощных каменных глыб пенится и скачет она, огромные сосны, могучие ели тесно обступили ее, как-бы стараясь преградить дорогу.

Крутой поворот направо — и глазам вашим открывается чудный вид на долину и обступившие ее горы; по их верхушкам ползут лиловые тучи, а прямо впереди, весь сизый, темнеет Броккен. Мы свернули в лес, оставив долину. Долгий, мучительный подъем по крутым склонам горы... Лес скоро кончается, большая поляна открывается перед нами. Солнце палит уже порядочно, но не в силах прогнать туман, одевшего соседние вершины. Вся поляна усеяна гранитными глыбами, пнями. За ней опять лес, и дорога сразу подымается снова вверх. Тут уже никому не пробраться, кроме пешехода, дорога превращается в горную тропинку. Дикие ели обросли склоны, вам приходится почти непрерывно перескакивать с одного камня на другой, бесчисленные источники прыгают между ними и заливают вам ноги. Томит жажда, и вы с наслаждением припадаете к холодному, как лед, ключу. Нигде не видно ни души, нет следа человека.

Дивные виды открываются со склонов Броккена на глубокую долину Ильзы, лежащие вокруг горы, одетые темно-зеленым лесом, и синеющую далеко-далеко северо-германскую равнину. Дорога становится еще круче, огромные камни и обильные источники, каскадами спадающие вниз, ежеминутно преграждают ваш путь. Жара стоит немилосердная, хотя тенистые ели и защищают от солнца. А вот показались первые следы снега; под защитой деревьев он тут держится долго. Холодные ручьи талой воды несутся вниз по склонам. Еще час утомительного карабка по крутому подъему — и снег встречается уже

цельми полянами. Жара уменьшилась, облака застилают небо. Лес стал гораздо реже, местность пустынее. Еще пол-часа, и перед вами открывается самая вершина Броккена. Лес уже исчез совершенно, массы гранита покрывают пологую вершину. Густой туман окутывает всю окрестность, дует сильный, холодный ветер.

ОТЕЛЬ и башня возле него не нарушают дикости, пустынности этого места. В них тоже что-то серое, угрюмое, как в камнях, разбросанных всюду в хаотическом беспорядке. Народное суеверие населяет эту вершину ведьмами, устроившими себе из скал дьявольский очаг; показывают даже камень с углублением, в котором они варят свои зелья.

Говорят, что в ясную погоду (что, впрочем, бывает очень редко), с вершины Броккена видно 89 городов, сотни деревень, замков, руин. При этом самый Гарц населен довольно слабо, и большая часть этих городов лежит в окружающих его равнинах. Но мы не увидели ни одного, туман совершенно заволок всю окрестность. Только видно было, как клочья лиловых и серых облаков ползли, гонимые ветром, по близлежащим вершинам, да лес синел глубоко внизу.

Становилось холодно. Несмотря на сильную усталость, мы отдыхали недолго; свежий ветер уж слишком старался вознаградить нас за жаркое утро. Скоро мы опять нагрузили на себя всю свою амуницию и стали спускаться по противоположному склону. Здесь дорога лучше, склон не так крут. Но и тут можно встретить живописные долины, дикие ущелья, горные ручьи.

Недаром Броккен играет такую роль в народной фантазии. В осеннюю ночь, в зимнюю бурю тут действительно должно происходить что-то дьявольское. Удивительно-ли, что ведьмы съезжаются сюда на свои ночные конгрессы и что всеми исчадиями ада здесь празднуется знаменитая «Вальпургиева ночь», прославленная в «Фаусте»?

Вниз, на долину и на соседние горы, открываются чудные виды. Даже Фаусту, несмотря на его солидность ученого доктора, доставляло удовольствие карабкаться по этим скалам, блуждать в лабиринте этих долин; к его услугам была готова метла, при помощи которой он мог бы сократить свой путь по воздуху; произошли трагедия в XX веке, Мефистофель наверное предложил бы ему аэроплан. Но Фауст был, очевидно, любитель природы и предпочел, как и мы, продолжать свой путь пешком.

Спускаться с Броккена легко. Дорога почти всюду хороша, и мы шли форсированным маршем. Изредка речка пересечет дорогу, образуя водопады; но тут уже не приходится мочить ног — всюду перекинуты мостики. Еще час спустя мы уже были внизу. Тут по-прежнему была прекрасная погода, солнце светило ярко и от холодного ветра и тумана не осталось и следа.

Скоро дорога пошла по долине Bode. Тут преобладают мирные картины.

Голубая речка бежит по камням, ее окружают ярко-зеленые луга. Пологие горы, покрытые еловым лесом, тянутся по обеим сторонам долины. Кое-где попадаются веселые, уютные деревни; но крестьян в них не ищите — это все скромные гостиницы, пансионаты, иногда дачи или виллы. Прекрасное шоссе ведет из одного местечка в другое, не покидая речной долины. И путников попадает больше — приезжие туристы или гуляющие дачники. Иногда пропытит автомобиль, подымая облако пыли; запах бензина заставляет вас мысленно возвращаться на Фридрихштрассе; но слава Богу, это случается довольно редко.

Речная долина вьется среди зеленых гор, делая самые удивительные изгибы и повороты. Идти дальше по руслу реки становится почти невозможным — прямая дорога чуть ли не в десять раз короче. Мы дошли до местечка Ширке, скромно приютившегося в долине над самой речкой, среди лесов и зеленых гор, и затем покинули долину.

Наш дальнейший путь шел по гребням гор, куда мы не без труда взобрались. Тут, в густом лесу, рассеяны обломки скал, принимающие подчас самые причудливые формы. Еще на самом краю долины попался нам грандиозный утес, состоящий из взгроможденных друг на друга камней; он круто подымается над верхушками деревьев и перед путником, взлезшим <на> него, открывается чудная панорама гор и глубокая долина Бодде. Дальше попадают как-бы внезапно выскакивающие из земли скалы в форме чертова пальца; взобраться на них нет никакой возможности; они так круты и так расщеплены, что вот-вот, кажется, рассыпятся. Особенно интересна т. назыв. Мышеловка — огромная каменная глыба, покоящаяся на двух небольших, острых камешках. Кажется, задень лишь хвостом — и страшная масса рухнет на дорогу и скатится в ущелье — и, между прочим, благополучно стоит уже многие века. Ясно конечно, что тут не обходится без нечистой силы — одна из таких причудливых скал служит в качестве кулонного очага всем окрестным ведьмам. Когда сильный ветер прорывается сквозь щели и отверстия среди камней, скалы эти издают какой-то странный звук, похожий на храп.

Но вот глубоко внизу опять сверкнула голубая Бодде. Мы спустились вниз. Опять потянулась веселая долина, с живописными лугами, горами, деревнями. Тут населенные места попадают часто. Река становится значительно шире — к так называемой холодной Бодде, по которой мы до сих пор шли, присоединяется «теплая», и, «обнявшись будто две сестры», они текут дальше вместе. Возле их слияния возвышается крутая гора, на ее вершине стоят древние руины. Тут стоял когда-то императорский охотничий замок Бодфельд, где очень часто и подолгу останавливались германские государи саксонской и салической династий. Тут умер в 1056 году император Генрих III в присутствии папы Виктора II и большого числа князей. Замок затем возобновлялся, был переимено-

ван в Koenigsburg (Замок короля. — О. С.); теперь от него видны только остатки стен да толстая, круглая башня, до половины разрушенная.

Скоро долина стала опять-же, утесы надвинулись на самую реку. Дорога часто проложена прямо через скалы, которые пришлось для этого взрывать. Уже смеркалось, когда мы дошли до какого-то огромного завода, ярко освещенного электрическими огнями. Воздушные вагончики скользят по проволоке, трубы выпускают облака копоти и дыму.

Завод остался позади, и опять мирно катится Боде, описывая изящные дуги по долине. Зеленый лес наклонился к ней, горы теснятся в вышине, порой попадаются крутые утесы. Иногда возле реки на обрыве покажутся остатки старого замка, мельница загородит дорогу. Уже совсем стемнело, когда мы, едва волоча ноги от усталости, добрались до нашей конечной цели — деревушки Рюбеланд, где предполагалось ночевать. Едва показались первые домики, как стали попадаться нам навстречу разные господа, рекомендуя свои гостиницы. Очевидно, сезон плох и турист является желанной добычей. В самой деревушке почти непрерывный ряд отелей — и при нашем появлении из каждого выскакивает несколько служителей и предлагают свои услуги. Мы не стали долго разбирать и вошли в первую-же, показавшуюся нам более приличной, гостиницу. Совершенно измученные поднялись мы в свои номера, быстро поужинали и через пол-часа уже спали богатырским сном.

В Рюбеланде находятся очень известные, лучшие в Германии сталактитовые пещеры. Мы были уверены, что их открывают поздно — и воспользовались этим предлогом, чтобы проспать до 9-ти часов утра. Лишь потом мы узнали, что их открывают уже в 7 час.

Сырость и холод охватывают вас, когда вы спускаетесь в эти пещеры. Узкий, длинный ход, освещенный электричеством, ведет глубоко вниз. Гулко раздаются ваши шаги по мокрому дну пещеры, эхо раскатывается по ее бесчисленным ходам и залам, вверх и вниз. Изящные сталактиты, часто длиной в несколько метров, спускаются с потолка. Иногда кажется, будто огромный кусок какой-то тяжелой, белой материи свесился сверху. Высокие залы, искусно освещенные электрическими фонарями, белыми и голубыми, представляют прелестное зрелище. Проводник ударяет по нескольким, рядом стоящим сталагмитам — и получается чрезвычайно оригинальный звон, с тонами различной высоты, гулко разносящийся по пещере. Особенно интересен т. н. хрустальный зал, где сталактиты блестят как снег и принимают самые причудливые формы, замечательно тонкие и изящные. Во многих уголках пещеры найдены были остатки пещерных медведей, частью оставленные тут, частью собранные в находящемся тут-же музее. Среди именитых людей, посетивших пещеры, упоминается Царь Петр, бывший тут в 1712 году.

Довольно поздно тронулись мы опять в путь. Было пасмурно, дул свежий ветер; время от времени покрапывал дождик. Но при быстрой ходьбе легко согреться, и в пасмурную погоду идти гораздо легче, чем в солнечную. Долина Боде еще не утратила своего преимущественно мирного характера, но чем дальше, тем река становится многоводнее, ее изгибы все круче и живописнее, горы иногда так надвигаются на реку, что не видно ее выхода. За одной деревенькой долина кажется совсем запертой; могучий утес как-бы подымается из самой воды; река внезапно круто поворачивает перед ним и описывает огромную дугу, возвращаясь потом с другой стороны к тому-же утесу. Изгиб этот даже известен в географии. Утес чрезвычайно крут, склоны его поросли лесом, узкая тропинка зигзагами подымается вверх. Наверху видны руины. Гордый замок Трезбург возвышался тут когда-то, господствуя надо всей окрестностью, но теперь от него остались только полуразрушенные стены. Легенды окружают эти одинокие развалины, но исторического о них не известно ничего. Как можно понять из этих легенд, окрестное население возмутилось, много веков тому назад, против властвовавшего тут графа, и разрушило его замок. Возможно, что это отголосок крестьянских войн во времена Реформации.

Погода прояснилась, стало опять жарко. Долина Боде превращается понемногу в ущелье; дачных мест уже не видно. Обрывистые утесы спускаются прямо в реку, которая глухо шумит внизу. Ущелье вьется среди гор, делая самые невероятные повороты. И хотя мы приближались к краю Гарца, — местность приобретала все более дикий, горный характер и склоны по берегам реки стали почти отвесными. День уже клонился к вечеру, когда мы достигли одного из водопадов, где Боде срывается с каменной скалы и с гулом и ревом падает в котлообразную яму, которая и получила название Bodekessel (Котел. — О. С.). Вода в нем так и кипит, пена и брызги хлещут в бока могучих утесов, пропадающих в вышине. Тут, по сказаниям, преследуемая своими женихами царевна перескочила на коне через ущелье, но корона ее свалилась в пучину и охраняется там черным чудовищем.

Удивительно красивы, при солнечном закате, высокие горы, спускающиеся в реку. Внизу глубокая тень, и Боде с шумом несется по огромным камням; вверху, по крутым склонам, кое-где прилепилось деревцо, или шпилем подымается к небу тонкая, причудливой формы скала. А горные верхушки, огромные массы расщепленных, нагроможденных камней ярко освещены заходящим солнцем и бросают розовый отблеск. На другой стороне синее сосновый бор, уже погруженный в темноту.

Долина вдруг круто поворачивает на север, и два огромных утеса, друг против друга, подымаются по обе ее стороны. Это знаменитое место долины, о котором сложилось столько поэтических саг. Направо почти отвесно взды-

мается могучий утес, взобраться на который, кажется, нет никакой возможности. Тут когда-то, в языческие времена, было одно из важнейших мест для жертвоприношений, и дикие саксы, потомки которых и теперь еще живут в Гарце, защищались тут от воинственно наступающего христианства. Остатки воздвигнутых ими, около полутора тысячи лет тому назад укреплений видны еще до сих пор. На диком утесе, по народному верованию, ведьмы совершают свои пляски и ночные вакханалии.

Грандиозная картина представляется глазам, если взобраться на эту вершину. Глубоко внизу бурлит и пенится река и рев ее разносится далеко по окрестности; направо и налево падает вниз отвесная стена, громоздятся дикие скалы, груды камней. На юг и на запад видна глубоко врезавшаяся в горы речная долина, над нею розовеют, освещенные заходящим солнцем вершины и в туманной дали раскинулась панорама гор, где пристальный взгляд может различить Броккен, почти слившийся с небом. На севере высокие горы вдруг круто обрываются, река выступает в равнину, и далеко-далеко видна она, бледно-зеленая, широкая, исчезающая в голубой дали. Кое-где краснеют черепичные кровли небольшого городка или деревень, рассеянных по равнине.

Прямо, через реку, тоже высится мощный утес, поросший лесом. На нем заметны как-бы следы огромной лошадиной подковы, от которой утес и получил свое название Rosstrappe (Конская поступь. — О. С.). Одно из интереснейших сказаний Гарца избрало своим предметом этот утес и таинственный конский след на нем.

В незапамятные времена стоял на этих горах великолепный замок, в нем жил старый король, властитель Гарца. Его единственный сын, блестящий молодой рыцарь, отправился по белу-свету искать себе славы и подвигов. Красавица Брунгильда, дочь богемского короля, воспламенила его сердце и сама воспылала любовью к благородному чужестранцу. Счастливый юноша помчался домой к отцу, что бы заняться приготовлениями к свадьбе и с подобающей свитой приехал за невестой. Слава о красоте Брунгильды распространилась между тем по всему миру, рыцари всех стран съезжались в замок короля, в том числе и один из тех великанов, которые держали весь север в страхе, от шагов которых трясась земля и разбегались жители. Этот исполин, король норманнов Бодо, захотел взять Брунгильду себе в жены и предложил королю Богемии богатые дары. Напрасно плакала Брунгильда и рвала на себе свои золотые локоны — отец так прельстился богатствами и так боялся гнева страшного великана, что дал свое согласие. Белоснежный конь громадной силы был первый дар обрадованного жениха несчастной невесты. Напрасно смотрела она с высокой башни на дорогу — возлюбленный не возвращался. Тогда она решила бежать к нему. Накануне свадьбы, когда гости весело пировали, Брунгильда вышла

из замка, вскочила на своего белоснежного рысака и помчалась. Но лязг цепей спускавшегося подъемного моста был услышан великаном Бодо — как сумасшедший вскочил он на своего черного, огромного коня и погнался за невестой.

Белый конь мчался стрелой, золотые волосы Брунгильды рассыпались по ветру, корона украшала ее чело. А за ней, изрыгая проклятия, мчался свирепый великан. Долго продолжалась эта безумная скачка, когда наконец-то перед взорами Брунгильды показались отроги Гарца и вдали снежная вершина Броккена. Исполин уже стал отставать, когда конь Брунгильды вдруг осел на всем скаку перед огромной пропастью, где глубоко внизу шумела река. А позади опять уже гремел голос великана. Выбора не оставалось — Брунгильда разогнала своего коня и он, распластавшись и описавши огромную воздушную дугу, перепрыгнул через страшную пропасть. Следы его копыт видны на утесе и поныне. Но корона принцессы свалилась с ее головы и исчезла в речной пучине. Свирепый великан хотел последовать примеру Брунгильды, но он был слишком тяжел и свалился вместе с конем в глубокую пропасть. С тех пор река, мчащаяся на дне ущелья, получила название Боды. А самый богатырь Бодо, превращенный силами тьмы в отвратительное чудовище, стережет теперь на дне реки потерянную корону Брунгильды, что бы ни один смертный не мог ее достать. Многие рыцари пытались это сделать, но срывались с отвесных скал и погибали в водопаде от чудовища.

Солнце уже зашло, когда мы спустились с утеса вниз. Глухо шумела река, отвесные стены, подымающиеся по обе стороны ее, были уже погружены в глубокую тьму. Но вот долина почти разом расширяется, утесы расступаются — и пологая равнина открывается перед вашими глазами. Тут приютилось местечко Тале. Не одно столетие насчитывает Тале в своей истории, но теперь там ничего нельзя найти, кроме новых, чистеньких домиков и комфортабельных вилл.

* * *

Еще до наступления ночи мы были уже в Кведлинбурге. От него веет такой-же глубокой стариной, как и от Гослара. Он лежит в равнине, но высокий и крутой холм, возвышающийся в его середине, придают ему чрезвычайно живописный характер. Старый дворец и великолепные башни романского собора украшают вершину холма, господствуя надо всей окрестностью. Старинные, узкие улицы ведут туда вверх, стены и башни укрепленного замка сурово смотрят на приближающегося путника.

Основателем Кведлинбурга считается Генрих I («Птицелов»), но возможно, что город существовал и раньше. Генрих, родоначальник первой, национально-немецкой династии, заложил на этом холме женский монастырь, построенный сыном его, Оттоном Великим. Последний дал ему и его внутреннюю

организацию (936). В монастырском склепе, высеченном в скале, погребен славный основатель Кведлинбурга. Он стал затем любимой резиденцией германских королей и императоров X и XI в.в. Они щедро награждали монастырь землями и правами; так, он был подчинен непосредственно государю и папе, имел голос в имперском сейме, на скамье прелатов; владения его простирались очень далеко. В начале настоятельницами монастыря были исключительно дочери германских государей. Оттон Великий часто жила тут, и созвал перед своей смертью, на Пасху 973 года невиданное по своему блеску собрание прелатов, графов, князей... Немало сеймов видали в своих стенах Кведлинбург. В 1139 году тут скончался Генрих Гордый, отец Генриха Льва. В 1207 году тут был съезд соперников — королей Германии — Филиппа и Оттона IV. Кведлинбург находился сначала под защитой государей саксонской династии, достиг затем и при следующих династиях значительного процветания, в особенности благодаря союзу с Ганзой. В конце XV века Кведлинбург стал наследственным владением, в 1539 году перешел к Реформации. Саксонский курфюрст продал его затем в 1697 году Бранденбургу.

Кведлинбургский замок, бывший монастырь, стоит на самом обрыве холма, он построен в стиле Ренессанса. Зато от стоящего посредине холма собора веет глубокой стариной. В Кведлинбурге началась знаменитая строительная деятельность саксонских государей, и он стал колыбелью романской архитектуры в Германии. Эта церковь была заложена Генрихом I около 936 года, была затем увеличена, горела и в теперешнем виде возобновлена в 1128 году. Храм построен в форме типичной романской базилики, но нижние части и его склеп сохранили еще свои первоначальные формы — тут романский стиль еще не достиг своего позднейшего совершенства и встречается пестрая смесь чисто-римских с грубыми германскими формами. На колонах можно найти чисто аттические и ионийские базы и капители, тут встречаются формы античного искусства, совершенно исчезающие затем из средневековой архитектуры Германии. Особенно хороши в этих древнейших частях храма колонны с самыми причудливыми украшениями. В склепе похоронен Генрих I с супругою, тут-же находится молитвенная часовня для королевы, также из X века. Внутри церкви хранится много драгоценных памятников старины, как-то несколько Евангелий из X и XI в.в., старинные ковры, подарки государей и т.п. Интересен, между прочим, большой каменный кувшин, который фигурировал ни больше, ни меньше, как ...на свадьбе в Канне. Это подарок византийской царевны Теофано, вышедшей замуж за Оттона II. Хранится даже гребень, которым Генрих I расчесывал свою бороду.

Немало интересного можно найти и в самом городе. Его старинные дома, улицы, церкви мало изменились в новое время. В древней ратуше, на которой красуется каменная фигура Роланда, находится много любопытных историче-

ских памятников. Между ними особенно интересен большой ящик, около 2 метр вышиной, грубо сколоченный из бревен и скрепленный железными обручами. В этот ящик жители Кведлинбурга посадили в 1336 году одного из графов Гарца, беспокоившего их набегами на городские владения. В городе имеется еще несколько очень древних, романских церквей, одна из которых, между прочим, «служит хозяйственным целям».

В городе показывают еще место где, по преданию, основатель города Генрих I Птицелов, занятый своими соколами, получил известие об избрании его в германские государи.

Посещением Кведлинбурга закончилась, так сказать, историческая часть нашего путешествия. Через Галле и Лейпциг вернулись мы затем обратно в Берлин.

1. Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Ф. 13-4/120. Ф. Ерст «В сердце Германии», рукопис, 22 арк.

2. Там само.

Анотація. Стаття присвячена публікації юнацького щоденника відомого українського мистецтвознавця німецького походження Федора Людвіговича Ернста (1891–1949) «У серці Німеччини». Щоденник був написаний в період його навчання в Берлінському університеті (1909–1910 рр.). Влітку 1910 р. Ерст об'їздив низку старовинних міст Німеччини і під час подорожі ввів щоденник і замальовував побачене. У подорожньому альбомі Ф. Ернста містяться рисунки архітектурних пам'яток німецьких міст Брауншвейга, Гільдесгейма, Гослара, Кведлінбурга, описувані в Щоденнику.

Ключові слова: Федір Ерст, щоденник «У серці Німеччини», подорожній альбом рисунків Ф. Ернста.

Аннотация. Статья посвящена публикации юношеского дневника известного украинского искусствоведа немецкого происхождения Федора Людвиговича Эрнста (1891–1949) «В сердце Германии». Дневник был написан в период его учебы в Берлинском университете (1909–1910 гг.). Летом 1910 г. Эрст объездил ряд старинных городов Германии и во время путешествия ввел дневник и зарисовывал увиденное. В путевом альбоме Ф. Эрнста содержатся рисунки архитектурных достопримечательностей немецких городов Брауншвейга, Гильдесгейма, Гослара, Кведлинбурга, описываемые в Дневнике.

Ключевые слова: Федор Эрст, дневник «В сердце Германии», путевой альбом рисунков Ф. Эрнста.

Summary. The article is devoted to the publication of the youth diary of a well known Ukrainian art critic of German origin Feodor Lyudvigovich Ernst (1891–1949) «In the heart of Germany». The diary was written in the period of his studies at Berlin university (1909–1910). In summer in 1910 Ernst traveled round a number of ancient cities in Germany and during the trip he was writing a diary and made drawings of the places that he saw in the trip. In F. Ernst's diary there are pictures of architectural sights of German cities such as Braunschweig, Gil'desgeyma, Goslara, Kvedlinburga, which he described in the Diary.

Keywords: F. Ernst, diary «In the heart of Germany», travel album of pictures by F. Ernst.

Владислав ТЫМИНСКИЙ

УТОПИЯ КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И КОНСТРУИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫХ КОНЦЕПЦИЙ

Сегодня одним из главных и наиболее актуальных вопросов, обсуждаемых в архитектурном сообществе, является смена профессиональных ориентиров и ценностных установок, обусловленных изменением социальной роли архитектуры в новейшем историко-культурном контексте.

Многие авторитетные представители профессии пишут, что архитектура вместе с другими искусствами попала в зависимость от капиталистического рынка, изменив идеалам гуманизма и отказавшись от высших этических ценностей. Как отмечал в своем интервью англо-американский географ-урбанист Дэвид Харви, многие архитекторы «прошли путь от вдумчивого критического взгляда на действительность к чисто прагматическому стремлению поскорее осуществить очередной мегапроект» [1] (*рис. 1*). По его мнению, «архитектура претерпела существенную трансформацию — от критической и социальной направленности в 70-е годы в сторону зависимости от интересов девелоперов, крупного капитала и больших государственных чиновников» [1].

Таким образом, в процессе глобализации капиталистических отношений, сформировалась новая система общественно-культурных ценностей, в которой архитектура заняла свое «специфическое» место, превратившись в инструмент материализации мировоззренческих концепций общества потребления, «смыслы бытия которого сводятся к одному — «зарабатывать, чтобы тратить» [2]. Данная проблема легла в основу исследований многих ученых и теоретиков, изучающих в своих работах данное социально-культурное явление.

Известный итальянский критик современной архитектурно-градостроительной практики Пьер Витторио Аурели в своих статьях-манифестах пишет о сведении роли архитектуры к функции инструмента фрагментирования урбанизированной среды, посредством превращения современного города в поле репрезентации частных экономико-политических интересов в рамках глобальных «трендовых» тенденций.



Фрэнк Гери. Музей Гуггенхайма в Бильбао, 1991–1997

С его точки зрения, мировые лидеры архитектурной мысли, несмотря на стилистическое разнообразие и несхожесть их произведений, полностью подчинились единым предельно жестким и однозначным «правилам игры», диктуемым либерально-демократическим обществом потребления. В своих критических эссе Аурели делает вывод, что данная ситуация привела к утрате архитектурой ее этической функции [3].

Но история внесла свои коррективы в сложившийся порядок вещей: мировой экономический кризис начала XXI века, потрясший весь мир, привел к резкому сокращению количества капиталовложений в архитектурно-строительную сферу, что, в свою очередь, заставило архитекторов критически осмыслить указанные ориентиры своей профессиональной деятельности.

В данной ситуации одной из важнейших проблем, возникающих в процессе поиска новых смыслов архитектурного творчества, является проблема автономизации архитектуры среди других видов человеческой деятельности, то есть выявление специфики и роли архитектуры в сложившемся социокультурном контексте, и возвращения профессии утраченной общественно-этической функции.

Центральным объектом концептуальных исследований современных теоретиков архитектуры становится город.

Голландский архитектор и урбанист Рэм Колхаас предлагает рассмотреть современный город в контексте господствующей сегодня «эстетики хаоса» [4]. В этой системе смысловых и ценностных координат больше нет места порядку,

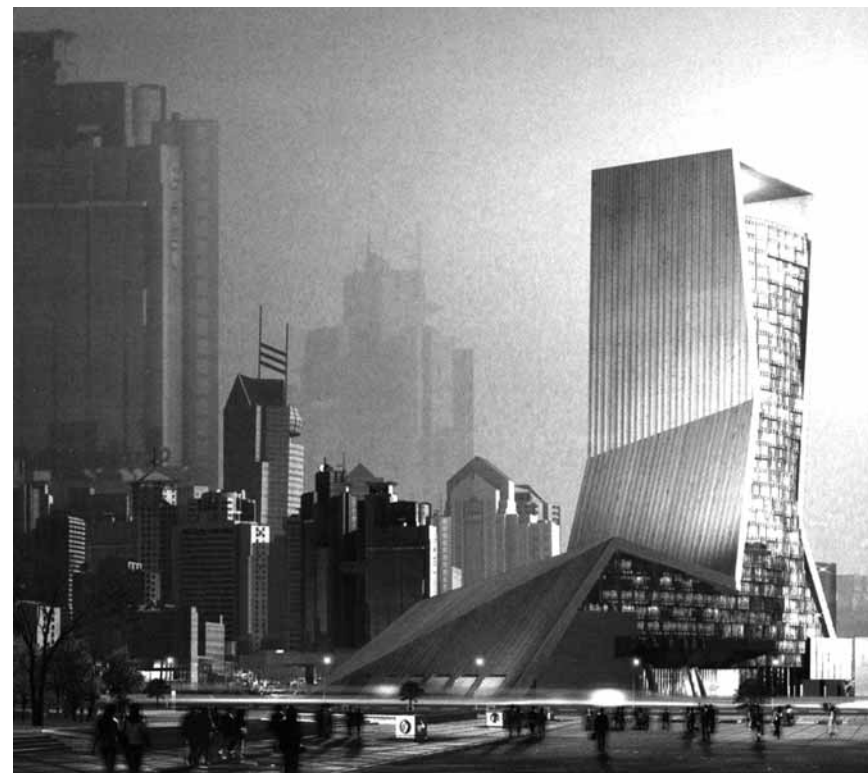
планированию, организованности в классическом понимании данных категорий. Движение к «неопределенности», неприятие любого рода границ и тотальная либерализация социокультурной сферы человеческих взаимоотношений привели к смерти урбанистики как профессиональной деятельности по изучению и проектированию «городского» [4].

Ей на смену пришла «сверхархитектура» с концепцией *bigness* — «крупных форм» [4] (рис. 2), олицетворяющих нигилистическое отношение к городской среде как к контексту, непосредственно влияющему на процессы формирования и аннигиляции определенных общественных, культурных, экономических, политических моделей в городах «прошлого». Анонимные, несмотря на часто «кричащую» форму, монументы-детища сверхархитектуры заполнили урбанистическое пространство городов по всему земному шару, являясь по сути продуктом массового потребления, одним из символов эпохи. При этом зачастую абсолютно не исследуется потенциал архитектуры «крупных форм» выступать мощным инструментом формирования определенных социально-культурных взаимоотношений в развивающемся современном обществе.

Рэм Колхаас видит конструктивный выход из сложившейся ситуации в коренном переосмыслении отношения к городу со стороны профессионалов, участвующих в его созидании (архитекторов, урбанистов, планировщиков, урбан-дизайнеров). Вместо панического отрицания и деструктивной критики современного города автор предлагает занять принципиально иную позицию, акцентируя первостепенную важность данной проблемы. Суть концепции Колхааса — формирование отношения к городу с позиции чуткого наблюдателя, способного коррелировать его развитие, не претендуя на право тотального управления данным процессом. Основным механизмом взаимодействия с «новым городом» является осознанное приятие его динамичности как первичного свойства.

Лидеры группы DOGMA урбанисты и теоретики Пьер Витторио Аурели и Мартино Таттара утверждают, что для решения описанных выше проблем необходима активность внутри самого профессионального сообщества, направленная на поиск новых стратегий развития архитектурного творчества. Одним из возможных вариантов поиска, испытанным историей развития европейской культуры, является утопия.

Несмотря на обилие научных изысканий по данной теме, ни в одном из них нет детального исследования процесса формирования архитектурно-градостроительных утопий в контексте их рассмотрения как инструмента конструирования новаторских моделей процессуально-пространственной реорганизации устоявшихся общественных отношений, что позволяет обратиться к этим вопросам, и делает такое исследование актуальным.



ОМА. Штаб-квартира TVCC в Пекине, 2008

Утопические идеи об идеальном обществе, устроенном по принципу «мега-машины», историк и писатель Л. Мамфорд прослеживает еще в работах Платона, создавшего модель города-архетипа — «древнюю живую машину (мощностью до 10 тыс. лошадиных сил), в которой каждый винтик чувствовал себя частью Высшего Порядка» [5].

Технократическая утопия (и различные варианты ее интерпретации) модернизировалась и обрела новый смысл в 1970-х в связи с мощным экологическим движением, направленным на сдерживание процесса тотальной технологизации ради выживания планеты. Но, несмотря на оппозиционность идеологических программ «экологического мышления» и техноутопизма, при сопоставлении прослеживается их значительное сходство: обе концепции заявляют первостепенную важность технологии как средства обеспечения будущего человечества. «Утопическая инициатива, традиционно принадлежав-

шая просвещенному властителю, великому ученому или благородному герою, перешла (в экоутопии. — В. Т.) к «рабочей группе» — проектировщикам, расчетчикам, операторам, среди которых обязательно наличие сверхчувственно гениально одаренной интуитивной личности, синтезатора идей, «преемника» сигналов из будущего» [5]. Автор делает вывод, что в начале нового века абсолютизация экологического сознания как некоего объективного условия выживания человечества, привела к оформлению очередной техноутопии, в процессе популяризации которой начали возникать критические концепции, указывающие на негативные последствия тотальной фетишизации социокультурной значимости свертехнологического проектирования во всех сферах жизнедеятельности человека.

Черты утопизма как особого рода креативной деятельности, направленной на критику существующей социальной реальности и создание картин лучшего будущего проявляются в искусстве в переломные периоды развития культуры на протяжении различных исторических периодов: начиная с античности, до «утопического бума» 1960–1970-х (рис. 3).

«Люди, как известно, всегда интересовались будущим, связывая с ним свои интересы, надежды, идеалы. Это объясняется тем, что человеку органически присущи целесообразная деятельность, ее мысленное продолжение в будущее, согласование средств и целей, ожидание непосредственных и более отдаленных результатов его активности» [6, с. 3]. Культурная важность утопии, по мнению В. А. Гуторова, во многом определяется ее прогностическим характером и выполнением ею важнейших гносеологических и социальных функций [6, с. 3].

В контексте кардинальных изменений, произошедших в естественных науках и философии в XX — начале XXI вв., а также в связи с развитием социальных отношений, основанных на коммуникации и глобализации, изменилось понимание сущности утопизма как особого типа мыследеятельности. «Идеалы социального сотрудничества и гуманного коллективизма в <...> контексте (угрозы катастрофы планетарного масштаба. — В. Т.) уже воспринимаются не как роскошь фантазии, но как единственная реальная альтернатива (мировому. — В. Т.) хаосу». Вследствие этого появляются различные виды утопий, такие как: «экоутопия» (глобальное научно-культурное проектирование), «практотопия» (система социальных реформ, направленных на построение лучшего, чем существующий, мира); «эупсихия» (программа стабилизации и раскрепощения душевного и духовного мира личности с помощью социальной терапии) и др. [5]. По мнению многих исследователей, большинство современных утопий являются не моделями совершенства, но критической альтернативой настоящему, или же попыткой представить себе реализованными последствия определенных теорий, моделей, проектов, концепций.



*Superstudio. Непрерывный монумент:
«архитектурная модель тотальной урбанизации», 1969–1971*

Не смотря на разнообразие социальных утопий, возникавших в различные периоды развития человеческой цивилизации, их неотъемлемой чертой является описание некоей пространственно-формальной среды (места, поселения, города, страны), в которой происходит развитие общества будущего. Таким образом, вместе с идеями утопий-процессов (концепций социальных реформ) развивались идеи утопий-форм («утопических городов»), образуя указанную выше системную модель будущего. Авторы утопий (включая Платона, Т. Мора, Ф. Бэкона, О. Хаксли и др.) всегда ощущали внутреннюю логику отношения между социальными преобразованиями и формально-пространственными изменениями среды, в которую помещалось «новое» общество.

Взаимоотношение между процессуальными и пространственными утопиями концептуально представил в своей лекции «Возможные городские миры» урбанист-географ Дэвид Харви, указав на то, что «чистота и безупречность любой «утопии процесса» неизбежно замутняется и ставится под сомнение тем конкретным способом, которым эта утопия реализует себя в пространстве. Так же, как всякая «утопия пространственной формы» входит в противоречие со спецификой мобилизованных для ее построения конкретных временных

процессов, «процессуальная утопия», со своей стороны, вступает в конфликт с пространственными параметрами и конкретными композиционными особенностями мест, необходимых для ее материализации» [7].

Изучение вопросов взаимоотношения пространственности и процессуальности в утопическом моделировании, типологизация утопий, анализ социальной природы и культурно-исторической обусловленности данного вида мышления открывают возможность разработки методики утопического проектирования и его применения в различных сферах профессиональной архитектурной деятельности.

Очевидно, исследование утопического мышления в архитектуре может дать множество практических результатов, обозначенных указанными выше тематическими областями. Одним из наиболее актуальных вопросов среди них является разработка концептуально-теоретических стратегий развития современных городов, учитывающих их структурные особенности и типологическую специфику в контексте новейшей социокультурной парадигмы. Особенно острой и сложной данная проблема является для большинства городов бывшего Советского Союза, включая нашу страну.

После распада СССР и обретения Украиной независимости в 1990-х, экономические связи, объединяющие различные отрасли производства в единую систему, были разрушены. В результате ломки старой экономической модели и перехода к рыночным отношениям одной из наиболее острых проблем, возникших в Украине, является проблема выживания и развития малых и средних городов, составляющих около 74% от общего количества городов и поселений нашей страны.

Градообразующие предприятия большинства из них относились к военно-промышленному комплексу; многие имели статус закрытых административно-территориальных образований. С распадом СССР градообразующие предприятия малых и средних городов охватил экономический кризис, что привело к неблагоприятной социальной обстановке, в первую очередь, — к катастрофическому увеличению числа безработных.

Такая судьба постигла и Светловодск — малый город в Центре Украины, образовавшийся в результате строительства Кременчугской ГЭС (рис. 4). Обусловленная политическим курсом Советского Союза 1960-х (время «холодной войны» с США) необходимость создания и реализации мегапроектов, демонстрирующих научно-техническую мощь СССР, стала предпосылкой создания самого крупного на территории Украины водохранилища при Кременчугской ГЭС. Жители затопленных в результате строительства ГЭС поселений были переселены на новообразованные территории поселка гидростроителей, получившего название Хрущев (рис. 5). В 1962 г. поселок был переименован



Кременчугская ГЭС, Светловодск. 1959
Поселок Хрущев (современный Светловодск). Перспектива. 1961

в Кремгэс, а в 1969-м город получил современное название Светловодск [8].

На протяжении советского периода истории города происходили интенсивные процессы урбанизации: в Светловодске формировалась градообразующая база (крупные промышленные зоны в западной и восточной частях города), активно велось строительство жилых и общественных зданий.

По такому сценарию город развивался до начала 1990-х. После распада СССР Светловодск охватил глубокий экономический и социально-культурный кризис, обусловленный переходом к зарождающимся рыночным отношениям, пришедшим на смену окончательно дискредитировавшим себя идеологическим догмам советского государства. Значительное количество местных жителей было вынуждено покинуть город в поисках лучшей жизни.

Ситуация в Украине напрямую влияла на способы выживания жителей Светловодска, заставляя искать разнообразные пути существования в складывающихся условиях. Как следствие — возникновение стихийного рынка в новом центре города, где начали организовывать свой бизнес мелкие частные предприниматели.

Вследствие разрыва экономических и политических связей, доминирующих в советский период, промышленность Светловодска, ориентированная на военно-оборонный сектор экономики, начала приходить в упадок. Масштабное строительство заводов-гигантов в сформировавшихся промышленных зонах города (районы Ревовка и Табурище) прервалось в 1991 г. вместе с распадом СССР. Созданные в 1960-х — первой половине 1970-х, в период реабилитации архитектуры советского авангарда 1920-х, заводы Светловодска являются ценными архитектурными памятниками времен расцвета индустриальной эпохи в СССР. Являясь масштабными архитектурными доминантами в структуре малого города, заводы-гиганты сегодня находятся в упадке. Большинство из них, подобно скелетам древних животных, возвышаются над городским ландшафтом.

шафтом опустевшими фигурами заброшенных заводских корпусов (рис. 6).

В виду актуальности и остроты обращения к проблеме развития малых и средних промышленных городов бывшего СССР, а также уникальности социально-политических условий их образования, автором была проведена исследовательская работа по изучению данной темы, позволившая в рамках дипломного проектирования разработать архитектурную стратегию развития города Светловодска.

В результате анализа существующих подходов к решению проблемы выживания и развития малых индустриальных городов бывшего Советского Союза и США, была разработана архитектурная стратегия развития города как сервисного центра — ядра, аккумулирующего процессы в регионе и предоставляющего необходимый спектр услуг территориям, находящимся в зоне социально-экономического и культурного влияния. Поскольку Светловодск находится в окружении преимущественно сельских поселений (в состав Светловодского района входят 12 сельских Советов) и поселков городского типа (кроме Кременчуга и Комсомольска), в качестве стратегического вектора была выбрана ориентация на потребности сельскохозяйственного сектора как основного потенциального потребителя услуг, которые может предоставить город. Согласно выбранному вектору, были проанализированы связи Светловодска с регионом, разработана программа поэтапного развертывания представленной архитектурной стратегии, определены основные «точки роста» (рис. 7), среди которых: реновация промышленных объектов, экологизация их технологий и переоснащение под новые потребности рынка; развитие рекреационно-туристической зоны в районе яхт-клуба и городского рыбного хозяйства; реновация заброшенного здания завода «Калькулятор» под многофункциональный сельскохозяйственный сервисный центр; расширение существующей районной городской больницы по ул. Ленина с перспективой образования лечебно-диагностического медицинского центра; формирование общественно-культурного ядра в центральной части Светловодска (в зоне лесопарка им. Шевченко, являющейся сегодня неосвоенной «дырой» в структуре города) посредством строительства культурно-образовательного центра; благоустройство территорий города, непосредственно выходящих к водохранилищу (создание пешеходного пространства набережной).

Основой стратегии развития Светловодска является программная дифференциация «сельских» и «городских» типов социально-экономической активности, хаотично переплетенных в городе сегодня, за счет их концентрации в «буферных зонах» — функциональных узлах, аккумулирующих процессы, характерные для каждого из указанных типов. Она предполагает создание как процессуальных, так и пространственных границ в урбанистической структуре



«Завод чистых металлов», Светловодск. 1960-е. Современный вид
Градостроительные узлы концепции развития города Светловодска,
проектное предложение

города, способствующих интенсификации социально-политической и экономической активности жителей Светловодска. Один из таких буферов предполагается создать за счет реновации завода «Калькулятор» и перепрофилирования его во многофункциональный сельскохозяйственный сервисный центр — точку притяжения для приезжих из сельских поселений района. Создание такого центра — одна из ключевых позиций стратегии, обеспечивающая первичный экономический подъем города и расширение сферы его потенциального влияния.

Другим важнейшим градостроительным узлом, предусмотренным стратегией развития Светловодска, является Центр развития города — ядро, аккумулирующее в себе «городские» процессы с развитой культурно-просветительской и образовательной функцией (рис. 8). В основу концепции данного Центра легла идея «формы как границы» — один из принципов утопии «нового формализма» группы DOGMA. Использование данного приема позволило создать формально-пространственную структуру «города в городе» — узла, обладающего свойствами саморазвивающейся системы, формирующей вокруг себя урбанистическую среду нового качества.

Проведенная проектно-исследовательская работа показала, что изучение проблемы малых промышленных городов бывшего СССР требует комплексного подхода и привлечения специалистов из разных областей (урбанистов, социологов, экономистов, политиков, творческой интеллигенции и др.) в виду особой остроты и актуальности данной проблемы для нашей страны.

Актуализация проблематики поиска новых содержательных смыслов архитектуры, определение ее роли в формировании социокультурного пространства современных городов создают основу для определения и формирования новых задач профессии. В данном контексте, утопическое мышление является одним из перспективных теоретических источников, исследование которого



Центр развития города, проектное предложение. Интерьер

позволит совершить концептуальный «прорыв» в сложившейся кризисной ситуации в архитектуре. Это подтверждается интересом теоретиков Запада к данной теме в виде разработки архитектурно-градостроительных концепций и теорий, использующих элементы утопического проектирования. Примером может служить концепция «нового формализма» архитектурной группы DOGMA.

Апробация принципов утопического проектирования и прогностики при разработке архитектурной стратегии развития города Светловодска продемонстрировала значительный потенциал применения данного подхода при решении прикладных архитектурно-урбанистических проблем в условиях отсутствия централизованной политической и финансовой инициативы. Дальнейшее исследование архитектурно-художественного потенциала утопического проектирования в профессиональной деятельности позволит значительно расширить сферу творческих возможностей современных зодчих.

1. Харви Д. Возможно, наступил момент, когда архитекторы сумеют пересмотреть свою позицию. // Project international. — 2009. — № 22. — С. 165–169.

2. Раттанорт А. Г. Пять проблем теории архитектуры XXI века. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2007/19/ra32.html>.

3. Ауфели П. Архитектура и содержание. Кто боится формы-объекта? // Project international. — 2007. — № 15. — С. 118–124.

4. Koolhaas R., Mau B. What Ever Happened to Urbanism? // S, M, L, XL. — New-York: Monicelli Press, 1995. — P. 959–971.

5. Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. — М., 1991.

6. Гуторов В. А. Античная социальная утопия: Вопросы истории и теории. — Л., 1989.

7. Харви Д. Утопии и проблема их воплощения // Project international. — 2009. — № 22. — С. 158–165.

8. Интернет-видання «Світловодськ». Історія Міста. [Електронний ресурс]. — Режим доступа: http://svetlovodsk.com.ua/sv_history.html.

Аннотация. В статье «Утопия как форма художественной интерпретации и конструирования современных архитектурно-градостроительных концепций» исследована актуальная сегодня тема утопии и утопического сознания в современной архитектурно-градостроительной практике. Критически проанализирована ситуация, сложившаяся в профессиональном архитектурном сообществе. Выявлены основные проблемы архитектурной деятельности в контексте сложившейся системы культурных ценностей общества потребления. Проанализирован потенциал утопического проектирования как средства расширения творческих горизонтов профессии.

Ключевые слова: утопия, утопическое мышление, общество потребления, город, форма, граница.

Анотація. У статті «Утопія як форма художньої інтерпретації та конструювання сучасних архітектурно-містобудівних концепцій» досліджена актуальна сьогодні тема утопії та утопічної свідомості в сучасній архітектурно-містобудівній практиці. Критично проаналізовано ситуацію, що склалася в професійному архітектурному співтоваристві. Виявлено основні проблеми архітектурної діяльності в контексті сформованої системи культурних цінностей суспільства споживання. Проаналізовано потенціал утопічного проектування як засобу розширення творчих горизонтів професії.

Ключові слова: утопія, утопічне мислення, суспільство споживання, місто, форма, границя.

Summary. In the article «Utopia as a form of artistic interpretation and construction of modern architectural and urban concepts» examined the actual issue of utopia and utopian consciousness in the modern architectural and urban practice. Critically analyzed the situation in the professional architectural community. Revealed the main problems of architectural activity in the context of the existing system of cultural values of the consumer society. Analyzed the potential of utopian design as a means of expanding the creative horizons of the architecture.

Keywords: utopia, utopian thinking, consumer society, city, shape, boundary.

Оксана ЧЕПЕЛИК

ЩОДО ДІАЛОГУ ПРО ПЕРСПЕКТИВИ МИСТЕЦЬКО-СОЦІАЛЬНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

Постановка проблеми. Радикальні зміни у забудові Києва, викликали цілком слушне занепокоєння громадськості щодо наступу на публічний простір міста. В результаті проходження стадії «дикого капіталізму» з кланово-олігархічним режимом держава опинилася на межі, за якою все, що належить до питань збереження культурної спадщини, вже слід відносити до сфери національної безпеки [1, 92]. На вагах перебувають актуальні вимоги, перед якими повстало містобудування ще й з огляду на завдання розвитку інфраструктури центру Києва до Євро 2012 та тиск потужних груп інтересу. Як приклад, розглядається Андріївський узвіз, що офіційно є серцем державного історико-архітектурного заповідника «Стародавній Київ». Факти останніх років свідчать про невпинні рейдерські атаки на культурно-мистецькі інституції, що знаходяться на узвозі. Адже ця територія у центрі міста приваблює комерційні структури, які звикли спритно оминати закони не без допомоги корумпованої влади. «Існуюча роздвоєність пам'ятко-охоронної сфери в Україні та, відповідно, відсутність чіткої адміністративної вертикалі управління послаблюють державний контроль за виконанням рішень, дотриманням правових відносин в охороні об'єктів культурної спадщини» [2, 480]. Комунальна влада нині проводить реконструкцію узвозу, в результаті чого з одного боку 36 будівель Андріївського узвозу знаходяться на тендерному продажі, як аргумент, аби отримати більший прибуток від платіжоспроможних нових хазяїв, з іншого ж боку надходить інформація, що продано триповерховий №18 всього за 560 гривень, а у дворі №34-В один громадянин попросив надати йому безкоштовно «законні 10 соток» для будівництва котеджу. Такі безконтрольні дії викликають спротив громадських захисників автентичності нашої столиці. На Андріївському узвозі можна спостерігати численні радикальні зміни публічного простору, що сталися після розпаду Радянського Союзу. Споруди, що зазнали реставрації, або реставруються, або стоять порожні, поряд з ни-



«Каміні» Гергард Штеблер та Сергій Жадан.

ми — готельні новобудови, занепалі будинки, що є пам'ятниками архітектури, сміття, низький рівень комунальних послуг та благоустрою, брак освітлення і т. ін. — такою є картина Андріївського узвозу. Зазвичай, будинки з фасадами, оповитими зеленими будівельними сітками та загороджені будівельними парканами, через якийсь час вже виявляються такими, що не змогли уникнути комерційного блендера і вже є перепрофільованими. Акції громадських захисників узвозу, що проходять під гаслом «невже ми дозволимо знищити сучасним варварам диво Андріївського мікркосму?!» цілком зухвало ігноруються владою. Демократія в Україні поки що є фасадом, за яким діють потужні групи впливу, влада і статки яких обмежуються передусім конкуренцією між ними, а не громадянським суспільством. Багатоукладна економіка держави існує в різних вимірах, кількість яких визначається ступенем її залежності від адміністративного й правового свавілля.

Взаємопов'язані соціальні та політичні процеси являють собою тло, на якому проєкції мистецького, уявного, ігрового характеру вступають в діалог з політичними та містобудівними варіантами рішень у фестивалі «Вулиця ігор — ігри на вулиці», що проходив 1–3 жовтня 2010 р. на Андріївському узвозі. Соціальні практики у мистецьких творах та інших проєктах, що вторгаються в реально-життєві соціальні ситуації, фокусуються на питаннях естетики, етики, співпраці, особистості, медіа-стратегій та активізму, як центральних. Ці різноманітні форми суспільного залучення пов'язані з критичним мисленням, що формується завдяки теорії мистецтва взаємодії, соціальній освіті, плюралізму та демократії. На щастя, поодинокі арт проєкти в Україні сьогодні свідчать про те, що художник вирішує для себе питання щодо капіталістичної природи сьогоденного суспільства, в якому ми існуємо та стратегій і перспектив сучасного мистецтва в Україні, і, можливо, долучення європейських побратимів по мистецтву розширити актуальні критичні практики й укріпити громадські позиції у боротьбі з владою за наше місто. Найгостріше сьогодні

стоїть проблема відсутності реальної комунікації між владою, що ухвалює та впроваджує розпланувальні рішення, та дійсними користувачами міського простору — громадянами міста. Підтвердженням цієї проблеми є паралельне існування громадських рухів опору незаконній забудові, які, однак, не мають ніяких інструментів впливу на розпланувальний процес [1, 100]. Центральним є питання щодо спроможності сучасного мистецтва вести діалог та його можливостей чинити вплив в ході подолання соціальних та політичних проблем спільно з тими, хто несе відповідальність за прийняття рішень стосовно урбаністичного середовища.

Актуальність дослідження. Цей форум має збагатити публічну дискусію про проблеми Андріївського узвозу, представити на релевантній суспільній основі погляди і спостереження сучасного мистецтва, а також переконати відповідальних політиків у тому, що при подоланні конфліктів в ході проголошеної модернізації Андріївського узвозу новаторські мистецькі погляди можуть зробити перспективний внесок у справу збереження культурно-історичної спадщини. А розвідка на тему реалізації мистецьких проектів в суспільному просторі продиктована нагальною необхідністю сприяти громадській дискусії, щодо суспільної сфери, взагалі, та стосовно проблеми Андріївського узвозу, зокрема, залучаючи новаторські погляди мистецтва та містобудування, що панують в Німеччині та Україні.

Стаття має на меті розглянути стратегії мультимедійного вуличного фестивалю «Андріївський узвіз» за участю численних культурних установ Андріївського узвозу та запрошених митців й експертів з Німеччини та України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Допис не тільки піднімає певний пласт стосовно мистецьких пошуків на теренах України, але й дозволяє досягнути практики, які існують у світі, аби напрацювати спільний дискурс. Охорону пам'яток архітектури як онтологічну проблему висвітлював А. Беломесяцев. Питання збереження культурної спадщини, як свідчить автор, є найбільш важливими у сучасній суспільній свідомості [3, 5]. Н. Кондель-Пермінова у статті «Інтеграція пам'яток архітектури та містобудування у сучасний соціокультурний контекст» розглядає пам'ятки архітектури та містобудування у вигляді певної схематичної конструкції з зазначенням усіх дійових позицій, причетних до збереження культурної спадщини. Схема дає можливість для програмних та проектних дій щодо конкретних ситуацій, спрямованих на інтеграцію пам'яток у сучасний соціокультурний контекст [4, 103]. Наведена розробка численних сценаріїв інтеграції пам'яток архітектури та містобудування у суспільно-громадські процеси. Н. Кондель-Пермінова у статті «Збереження архітектурно-містобудівної спадщини України у контексті розвитку міст» розглядає ситуацію понятійної кризи щодо збереження архітектурно-містобудівної спадщини, вихід з якої вба-



«Люди» Андреас Герцау. «Голос вулиці» GarageGang та Ірина Білецька, Андріївський узвіз, 21, сквер біля Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе
«Дім-цукерка» Євген Матвеев, Андріївський узвіз, 22-А

чається у зміні ідеологій (від «охорони» до «збереження») та розгортанні низки понятійних розробок. Обґрунтовується поняття «збереження архітектурно-містобудівної спадщини» як ощадливого, виваженого управління історичними ресурсами з метою їх застосування у сучасному житті суспільства. На засадах «Європейської хартії міст II: Маніфест нової урбаністики» (2008) запропоновано формування ефективної моделі співпраці держави, бізнесу та суспільства, національних стратегій збереження спадщини у контексті сталого просторового розвитку міст [5]. Н. Мусієнко у статті «Київ у контексті забудовних війн ХХІ століття» розглядає як приклад знесений сквер над станцією метро «Театральна», де забудовник, порушуючи законодавство України, намагається звести черговий Торговельно-офісний центр 2005–2009 рр.

Зв'язок авторського доробку із важливими науковими та практичними завданнями. Тема діалогу про перспективи мистецько-соціальної реконструкції є продовженням дослідження, викладеного в авторській монографії «Взаємодія архітектурних просторів, сучасного мистецтва та новітніх технологій», виданій ІПСМ НАМ України, що висвітлює типологічні, архітектурно-

просторові та сутнісні характеристики взаємодії архітектурних просторів, сучасного мистецтва і новітніх технологій, закономірності формування суспільного простору та особливості процесів, які характеризують зміни культурного пейзажу і семантичну мутацію середовища, викликану впливом інформаційно-комунікаційних технологій, які призводять до фундаментального переосмислення, визначення й організації простору і виступають каталізатором соціокультурних трансформацій. Видання подає переосмислення функціонування суспільного простору за умов парадигматичних змін глобалізованого світу, залучаючи дослідження практик соціальної скульптури і методів public art з використанням новітніх технологій, спираючись на праці мислителів і практиків, чіе бачення, формулювання та проекти є основними для соціальної сфери. Тема цієї розвідки пов'язана з загальнодержавною програмою ІПСМ НАМ України, зокрема з темою «Мистецький рух України ХХ — початку ХХІ століття», а також — з планами наукових робіт кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. З огляду на звуження українського мистецького процесу переважно до комерційної презентації, редуційна стратегія в стосунку до моралі та складних питань щодо суспільних проблем вилучає українське сучасне мистецтво із контексту критичного мислення ХХІ ст., що є дійсно проблемою сучасного візуального мистецтва, мистецтвознавства і культурології. У статті ставиться запитання про завдання мистецтва стосовно суспільної, чи приватної сфери, і розглядається питання, що ставиться на карту, коли використовується суспільний простір [6, 63] як платформа для мистецтва та інших форм культурного виробництва. Чому потрібно розглядати ці проблеми? Тому, що це головне питання демократії, коли суспільна сфера [7, 10] залишається територією, на яку активно ведуться атаки, зона, в якій суспільство і громадяни розвивають здатність, критично впливати на соціальний простір своїх міст.

Що фактично трапляється, коли простір є затребуваним в суспільній сфері для культурного виробництва, яке прагне створювати певний трансформаційний, ідеологічний, політичний, перцепційний, психологічний ефект для, або в співпраці з громадою? Якщо мистецькі, архітектурні та інші види культурних інтервенцій в суспільному урбаністичному просторі складають свого роду міську акупунктуру [8, 644], в основі цього соціальні умови, які вимагають лікування. А чи «суспільний простір» є уявною ідеологічною конструкцією?

Новизна роботи полягає в:

– опрацюванні новаторських мистецьких і містобудівних розробок, здійснених в рамках німецько-українського проекту «Вулиця Ігор — ігри на вулиці. Київ: Андріївський узвіз»;



«Ortszeit Local Time (Місцевий час)»
Штефан Конпелькам



«Порожнеча 22-Б» Віктор Зотов.
«Свіже дихання» Галерея РА та Олексій Малих, Андріївський узвіз, 21,
сквер біля Музею-майстерні І. П. Кавалерідзе

– окресленні мотивів для політичної активності усіх мешканців та користувачів Андріївського узвозу;

– переосмисленні значення розширеної концепції мистецтва заради формування вільного, демократичного і екологічно-життєдайного майбутнього, що включає дослідження арт інтервенцій, соціальної скульптури і методів public art;

– оцінці модальності інтервенціоністських художніх практик та естетики взаємодії, в зв'язку зі зміною урбаністичних умов в термінах нагальних проблем в просторі міста задля переосмислення суспільної сфери.

Методологічне або загальнонаукове значення дослідження в тому, що в ньому на прикладі німецьких і українських проектів показано особливості інтервенціоністських процесів, та сутнісні характеристики взаємодії урбаністичних просторів та сучасного мистецтва у формуванні суспільного простору. Висвітлений в статті розвиток теоретичної думки є певним внеском у загальну теорію мистецтвознавства та культурології.

Викладення основного матеріалу. Пропонується розгляд проектів,



*«Хмарочоси,
прощавайте! — II»
Оксана Чепелик, Замкова
гора, 2010, фото Фролова*

націлених на взаємодію із міським середовищем, інтервенцій в урбаністичному просторі, що здатні мешканців осмислити публічний простір. В цьому процесі народжуються громадянські ініціативи, які тісно взаємодіють із життям суспільства взагалі та локальної громади зокрема, дозволяючи їй долучитися до мистецьких проєктів, націлених на досягнення позитивних соціокультурних трансформацій. Сьогодні мистецькі соціальні практики об'єднують дуже різноманітні художні стратегії такі, як урбаністичні інтервенції, утопічні проєкти, партизанську архітектуру, public art нового типу, соціальні акції, проєкти, орієнтовані на громаду, інтерактивні медіа, вуличні перформенси і т. ін.

Public art нового типу — це своєрідна лабораторія актуальних ідей, що розширює межі публічності актуального мистецтва у трансформаційних суспільствах пострадянського простору — мистецтво у громадських інтересах (art in the public interest), що фокусується перш за все на соціальних проблемах [9]. Художники, що працюють в цій модальності, або обирають форму створення своєї роботи із залученням специфічної аудиторії, або пропонують критичні інтервенції в межах існуючих соціальних систем, які провокують дебати або кристалізують соціальні обміни. Теоретизування суспільних практик пропонує певний, критичний огляд ключових понять таких як суспільний простір і суспільна сфера, виходячи з міждисциплінарних та ідеологічних перспектив. Місто досліджується в обох напрямках, як реально, так і в концептуальній цілісності, розглядаючи складнощі глобальної урбаністичної суспільної сфери.

Через те у Києві Гете-Інститутом був ініційований фестиваль «Вулиця ігор — ігри на вулиці», що відбувався як діалог про перспективи мистецько-соціальної реконструкції Андріївського узвозу, та й Києва в цілому. Варто віддати належне цій німецькій культурній інституції, адже ще у 2000 р. Гете-



*«Хмарочоси, прошавайте! — II» Оксана Чепелик,
Замкова гора, 2010, фото Фролова
«Хмарочоси, прошавайте! — II» Оксана Чепелик, фото Бикової*

Інститут і його тодішній директор Йоханес Еберт був готовий підтримати проєкт Фестивалю архітектури, сучасного мистецтва та нових медіа, на який мене надихнула моя робота в Баухаузі Дессау, так як у Німеччині велика увага приділялася розбудові громадського простору шляхом публічної дискусії. Та для його втілення не вистачило підтримки саме з української сторони. Ця ідея знайшла своє втілення 2007 р. у Міжнародному фестивалі соціальної скульптури, що розвив ідеї Джозефа Бойса [10], організованому ІПСМ НАМ України за підтримки Міністерства культури України, де одним з партнерів виступив Гете-Інститут.

За останні тридцять років сталися значні зміни в художніх практиках, парадигми яких відображаються у public art: перенесення фокусу з естетичних на соціальні питання, від сталих інсталяцій до ефемерних процесів та подій, від автономії авторства до різних форм співпраці та співучасті, що демонструють твори соціальної скульптури. Проєкт «Вулиця ігор — ігри на вулиці» поставив питання як митці разом з громадськістю здатні корегувати драматичні зміни, від яких потерпає публічний простір у наш час. Символічно те,

що Spielraum німецькою означає не тільки «простір гри», а ще й «простір можливостей». Триденний фестиваль «Вулиця ігор — ігри на вулиці» був присвячений наболілій темі переоблаштування Андріївського узвозу, який мав би давно перетворитись на «київський Монмартр». Програма фестивалю включала арт-проекти на відкритому повітрі, виставку архітектурних концепцій трансформації багатостраждальної вулиці та перформенси. Реалізація подібних проектів у Німеччині є дуже поширеною, адже наявність творів public art — це ознака зрілості міста та його урбаністичного середовища.

Фестиваль розпочався із «концертної інтервенції» в урбаністичний ландшафт, що об'єднала поезію і музику, що являла собою колаборативний проект «Камені» українського письменника Сергія Жадана та німецького композитора-експериментатора Герхарда Штеблера, відомого своїми видатними ідеями як в суто музичній площині, так і у сфері постановки творів. У себе на батьківщині Штеблер, згідно з його власним висловом, виступає «дизайнером звукового простору», втілюючи ідеї, про які мріяли послідовники ідей синтезу мистецтв Скрябіна. Він саджав музикантів на вертольоти і дирижаблі, влаштовував концерти вночі в чистому полі, запустивши в небо величезний штучний місяць та заповнював звуками гігантські простори колишніх фабрик і електростанцій.

Не менш грандіозний захід з польотами на повітряних кулях, танцюючими підйомними кранами, що повертаються в такт звукам оркестрів на балконах, планується і в Києві. Але організаторам довелося обмежитися більш камерними масштабами як через бюрократичні причини, так і через неприязнь мешканців Андріївського узвозу до гучного мистецтва.

Тому поряд з центром сучасного мистецтва «Совіарт» було встановлено триярусну сцену і більше сотні музикантів заповнили її: ударники ансамблю Arg Nova, Національний духовий оркестр з Петром Товстухою на чолі і камерний хор «Хрещатик», позиції на сходах і пагорбах зайняли перкусіоністи з Arg Nova і ансамблю Nostri Temporis. Київський слухач познайомився з камерним твором Герхарда Штеблера півтора роки тому у виконанні ансамбль «Нова музика в Україні». Але вищезгадані масштабні ідеї композитора в Україні досі не втілювалися. Перформенсом керували по рації, із виконанням соло на блоці заpalення повітряної кулі, включно. Можливо, в ескізах просторовий дизайн композитора і виглядав фантастично, але в реальності навіть музикантам забракло місця не кажучи вже про публіку, а відтак звуковий простір виявився звуженим до розміру кімнати.

Поезія Жадана вирізняється експресивною образністю, що піднімає гострі соціальні і політичні теми: Ми всі винні у тому, що наше місто забрали, «ми самі здали їм все, що в нас було». Наші міста як кораблі, які відходять у нічне море. Міста, які раптом втратили здатність опиратись. Нами керують



«Сакральні реконструкції. Київ», Володимир Бахтов, майданчик перед Музеєм історії України; навпроти галереї «Совіарт» «Хмарочоси, прощайте! — II» Оксана Чепелик, Замкова гора, 2010

«чоловіки з тисячма голок, всадженими в горло, від чого їх голоси робляться холодними й небезпечними», вони перекуповують нерухоме небо за нашими вікнами. Крикливі клоуни, що виловлюють тих, хто бачив їхні обличчя без гриму. «Та що вони зроблять нам, доки ми можемо почути один одного?» [11]. Музика, що видавалася незвичною для широкого слухача, суцільні крапки-тире, що фіксують швидше тривалість та інтенсивність звучання, ніж висоту звуку, як нашарування штрихкодів, звучала яскраво, зухвало і безкомпромісно в урбаністичному просторі. Публічний простір — це не просто вільне місце між скупченням будинків, а рубрика свідомості, він є феноменом комунікації і визначає, по суті, курсову вартість міста. Герхард Фалькнер вважає: «Творча людина є найважливішою постаттю в тому барометрі настроїв, за яким визнача-

ють міжнародну привабливість міста. Будівлі і споруди — це лише куліси, крізь які людина зникає в приватність, інфраструктура — не більше ніж здійснений план постійного потенційного утримування людей в русі» (переклад з німецької Юрка Прохаська, Київ, жовтень 2010). У своїх поемах «Київські болиголови» та «План міста» Герхард Фалькнер пропонував замислитися щодо тези «місто — це книга», то ми читачі, чи автори? Всі присутні — виконавці і слухачі — проходили чотирнадцять «каменів» (епізодів), з яких складалася партитура, як крізь ритуал, беручи участь в сучасній містерії, в якій знаходили явні та таємні закодовані творцем смисли —

Вони нічого не здатні будуть зробити, якщо ти повернешся
і все пригадаєш.
...Вибираючись на піщані дюни дитячих снів,
Щоб нічого не втратити,
Щоби все повернути [11].

Група архітекторів Zotov & Co представила проект «Порожнеча 22б» щодо використання прогалини між будинками 20 та 22-А на Андріївському узвозі для мистецьких та суспільних потреб. Віктор Зотов вивчав архітектуру в Харківському інженерно-будівельному інституті, з 1986 р. працював архітектором та співзасновником архітектурних бюро, у 2004 р. заснував у Києві Архітектурне бюро «Зотов і Ко», де працює головним архітектором. Він є також ініціатором та організатором Міжнародного молодіжного архітектурного фестивалю CANactions.

У своєму екологічному проекті «Свіже дихання» Інсталяція галереї РА та Олексія Малиха з фігурами, легені яких повні відходів, піднімає проблему засмічення вулиць. Олексій Малих відтворив легені, в яких збирається те, чим ми дихаємо. Серія рухомих надувних фігур наочно показує, в якому жахливому докільді ми перебуваємо.

«Хмарочоси, прощайте! — II» авторський перформанс (О. Чепелик) — арт інтервенція в урбаністичний простір міста, в якому паперові ліхтарики у формі хмарочосів та зображеннями різних київських висоток як побудованих так і запланованих з підпаленим «фундаментом» відлітають з Замкової гори у небо без вороття. В основі проблематики даного проекту лежать саме європейські стандарти розбудови громадянського суспільства. Проект «Хмарочоси, прощайте! — II» здійснювався у контексті київської дійсності, як реакція на велику кількість висоток, що з'явилися в центральній частині міста, нехтуючи всіма містобудівельними законами, що були зведені на території зелених скверів, або ж в результаті рейдерських атак. Аж надто ласою виявляється територія в центрі міста і тому Андріївський узвіз не є виключенням. Адже кожна висотка приносить надприбуток її власникам та інвесторам, але в той же час, вимагає значної кількості машин, і, за відсутності відповідної



«Будуй з розумом!» Група TanzLaboratorium, перехрестя Андріївського узвозу та вул. Борщів мік

«Збережемо середовище!» Мистецьке угруповання Kontra Banda, навпроти галереї Совіарт, Андріївський узвіз, 22-А

транспортної інфраструктури, паралізує рух та життя міста. Дійство відбувалося на дуже символічному місці, де з одного боку вирувало життя Андріївського узвозу, а з іншого виблискувало яскравими фарбами мертво місто, «реконструйоване» на вулицях Гончарів та Кожемяків через непомірну орендну ціну (парадокси реконструкції). До запуску київських висоток в космос долучилися всі бажані, хто відчуває солідарність з мистецьким меседжем, реалізуючи, таким чином проект соціальної скульптури [12, 350]. Із настанням сутінків, китайські ліхтарики, зроблені у формі хмарочосів, відлетіли у небо. Запуск паперових ліхтариків у Китаї є дуже демократичною традицією, він відбувається у публічних місцях. В культурі Сходу, підйом небесних ліхтариків звільняє від біди, бідності, хвороб і страждань. Говорять що, коли китайські ліхтарики піднімаються в небо, все погане вирушає з ними, і починається нове і щасливе життя, приходять здоров'я, багатство, щастя, успіх і кохання. В Україні сьогодні запуск китайських ліхтариків має швидше олігархічно-корпоративний присмак і часто ескадрилья «вогняних куль» сприймається як буржуазна розвага. Проект «Хмарочоси, прощайте! — II» надав можливість повернути цю дію до демократичної традиції, залучаючи символічний акт звільнення і жест потенційних громадських акцій.

Головна ідея фестивалю — показати радикальні зміни публічного простору, що відбуваються в містах Центральної і Східної Європи після розпаду Радянського Союзу. Один із наочних посібників — виставка «Ortszeit Local Time» («Місцевий час») фотографа Штефана Коппелькамма, який зафіксував урбаністичні зміни — ті самі міські панорами Східної Німеччини у 1990 р. і через одинадцять років.

Володимир Бахтов з Ольвії влаштував перформанс біля Історичного му-

зею — «світлову реконструкцію» Десятинної церкви. Зафіксоване, за допомогою довгої експозиції, зображення «споруди» можна було переглянути наступного дня на світлинах, виставлених на Андріївському узвозі.

Німецький фотограф Андреас Герцау розвісив на стінах будівель узвозу гігантського формату фотографії, відзняті в Києві влітку.

Завершальна дискусія фестивалю за темою: «Кому належить вулиця?» розглядала головне питання: чи здатне сучасне мистецтво вплинути на діалог і на подальший хід модернізації і збереження культурної спадщини в публічних просторах? Німецькі колеги Теодор Вінтерс та професор Юрген Пауль ратували за обачне оновлення міст та принципів участі громадян. Про багаторічні зусилля українських громадських організацій «Співзахист» та «Наша земля» у справі захисту Андріївського узвозу та про роботу громадських організацій в Німеччині поінформував німецько-український громадський офіс.

Під час фестивалю виявлено різноманітні творчі стратегії, пов'язані з соціальною скульптурою, яка є полем для трансформацій і місцем для постановки запитань з залучаючими методами: як у проекті групи Garage Gang «Голоси вулиці», що причаїлися у великому кубі, складеному з 27 маленьких кубиків, які можна використовувати для невеликих концертів, читань, дискусій та роботи в мережі, оскільки куб має власну точку Wi-Fi та проєкт Катерини Радченко «Пазл», у якому лавки у формі пазлу з фотозображенням запрошують зупинитися, подивитися, перепочити і замислитися. Інформовані щодо розширеної концепції мистецтва, митці, залучені до цієї художньої модальності, активно діють, як в межах сфери мистецтва так і поза нею.

Це створює можливості для діалогу і об'єднувальних процесів, трансдисциплінарних досліджень, що сприяють творчим трансформаціям, соціальній та екологічній справедливості. Ці різноманітні форми суспільного залучення до критичного знання об'єднані за допомогою теорії мистецтва взаємодії, суспільних наук, плюралізму і демократії.

Підключаючи альтернативні методи мислення, соціальна скульптура задіяна в трансформативних соціальних процесах. Вона займається дослідженням стратегій, методів і принципів формування суспільного простору:

- сприяючи встановленню взаємозв'язків,
- приєднанню до процесу осмислення та мистецьких практик.

У містах є тертя між приватними і суспільними інтересами, між доступом і недоступністю та між індивідуумами, це свідчить про те, що «суспільний простір» (і, ширше, «суспільна сфера»), це — матриця протиріччя конфліктуючих та об'єднуючих суспільно-політичних інтересів — зона контролю та опору контролю [13, 130].

Усе вищезазначене дає змогу зробити наступні висновки:

1. Зараз, на початку 10-х років XXI ст., коли формується соціальний запит не лише на комерційні мистецькі товари, але й на громадянські проєкти, базовані на міждисциплінарних практиках, що здатні збудити дискусії та співпрацю з активістами, актуальним виявляється смислотворче мистецтво, що зберігає снагу громадянського жесту і політичної дії.

2. Актуальними для України є переосмислення значення розширеної концепції мистецтва заради формування вільного, демократичного і екологічно-життєдайного майбутнього, що включає дослідження інтервенціоністських методів, соціальної скульптури і методів public art, спираючись на праці Джозефа Бойса та інших мислителів і практиків, чие бачення, формулювання та проєкти є центральними для соціальної сфери.

3. Інтервенціоністські моделі в художніх практиках виступають каталізатором соціальних і культурних трансформацій. Художники працюють як агенти змін, зосереджуючись на мистецьких практиках залучення, які досліджують роль уяви та підключають інші методи осмислення до трансформаційних процесів. Вони освоюють широку територію і різноманітні методи тому, що такі художні модальності, стосуються дослідження нових значень, нових форм мислення і нових шляхів існування в світі, наполягаючи на тому, що «інший світ можливий» [14, 364].

Перспективи використання результатів дослідження. Теоретичне висвітлення невідкладних, гостро актуальних для української культури в цілому та мистецтвознавчої думки XXI ст. проблем сприятиме використанню базових положень та результатів дослідження у навчальному процесі, підготовці науково-методичних розробок, формуванні лекційних курсів.

Окрім педагогічного та соціологічного аспектів, розвідка матиме значення і для стратегії при подоланні конфліктів в ході проголошеної модернізації Андріївського узвозу у справі збереження культурно-історичної спадщини та розвитку поточного мистецького процесу. Цей огляд є спрямованим, в тому числі, і на уможливлення та подальший розвиток діалогу про перспективи мистецько-соціальних реконструкції, що дає громадянам однозначне розуміння, що вони самі мають вирішувати свої проблеми, а високопосадовців змусити слугувати громаді. Громада може і має відстоювати свої конституційні права у правовий спосіб шляхом постійного контролю за діями міської та районної влади, бо це єдиний шлях до розвиненої демократії.

1. *Кондель-Пермінова Н. М.* Збереження архітектурно-містобудівної спадщини України // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К., 2009. — Вип. 6. — С. 92–116.
2. *Прибега Л. В.* Сутність та зміст поняття «охорона» в архітектурному пам'яткознавстві // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. — К., 2008. — Вип. 4. — С. 470–492.
3. *Бєломєщев А. Б.* Охорона пам'яток архітектури як онтологічна проблема // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К., 2004. — Вип. 1. — С. 4–46.
4. *Кондель-Пермінова Н. М.* Інтеграція пам'яток архітектури та містобудування у сучасний соціокультурний контекст // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К., 2008. — Вип. 5. — С. 94–110.
5. *Європейська хартія міст II: Маніфест нової урбаністики.* — Страсбург, 2008.
6. *Арендт Х.* VITA ACTIVA, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В. В. Библихина. — СПб., 2000.
7. *Габермас Ю.* Структурні перетворення у сфері відкритості: Дослідження категорії громадянське суспільство. — Львів, 2000.
8. *Frampton K.* From Seven Points for the Millennium: An Untimely Manifesto (1999) // Architectural Theory / Ed. by H. Francis Mallgrave & Ch. Contandriopoulos. — Wiley-Blackwell, 2008. — Vol. II: An Anthology from 1871 to 2005.
9. *Kwon M.* For Hamburg: Public Art and Urban Identities // http://www.art_omma.org/issue6/text/kwon.htm.
10. *Beuys J.* Statement dated 1973, first published in English in Caroline Tisdall: Art into Society, Society into Art. — L., 1974. — P. 48. (Capitals in original).
11. *Жадан С.* Каміні, 2010. — Режим доступу: <http://www.goethe.de/ins/ua/kie/kue/spstr/doku/texte/uk6666357.htm>.
12. *Fraser N.* Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy // Habermas and the Public Sphere. — Cambridge (Mass.), 1992. — P. 109–142.
13. Докладніше див.: *Чепелик О. В.* Місто у фокусі мистецьких пошуків // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. — К., 2008. — Вип. 5. — С. 349–364.
14. *William F. Fisher and Thomas Ponniah:* Another World is Possible: Popular Alternatives to Globalization at the World Social Forum. — L., 2003.

Анотація. Допис розглядає питання щодо спроможності сучасного мистецтва вести діалог та його можливостей чинити вплив в ході подолання соціальних та політичних проблем спільно з тими, хто несе відповідальність за прийняття рішень.

Ключові слова: публічний простір, культурна спадщина, громадський рух, мистецтво взаємодії, комунікація, урбаністичне середовище, мистецько-соціальна реконструкція, діалог, соціальна скульптура, арт інтервенції, public art нового типу, вуличні перформенси, публічна дискусія, соціо-культурні трансформації, суспільна сфера.

Аннотация. Статья рассматривает вопрос относительно способности современного искусства вести диалог и его возможностей оказывать влияние в ходе преодоления социальных и политических проблем совместно с теми, кто несет ответственность за принятие решений.

Ключевые слова: публичное пространство, культурное наследие, общественное движение, искусство взаимодействия, коммуникация, урбанистическая среда, художественно-социальная реконструкция, диалог, социальная скульптура, арт интервенции, public art нового типа, уличные перформенсы, публичная дискуссия, социо-культурные трансформации, общественная сфера.

Summary. An article examines a question concerning ability of contemporary art to conduct a dialogue and its possibilities to have influence in a process of overcoming of social and political problems together with those, who is responsible for making decision.

Keywords: public space, cultural legacy, public actions, relational art, communication, urban environment, socio-artistic reconstruction, dialogue, social sculpture, art interventions, public art of new type, street performance, public discussion, socio-cultural transformations, public sphere.

Наші автори

БЕЛОМЄСЯЦЕВ Андрій Борисович (1959, Київ — 2010, Відень) — почесний доктор НДІТІАМ, кандидат архітектури, кандидат економічних наук, професор

БЕРЕНДСЬВ Олександр Олександрович — завідувач експериментальної лабораторії з дослідним виконанням проблемних програм ІПСМ, історик (Київ)

ДРОФАНЬ Любов Анатоліївна — завідувач відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник (Київ)

ІВАНОВ Сергій Геннадійович — доцент кафедри філософії Санкт-Петербурзького державного політехнічного університету, кандидат філософських наук, доцент (Санкт-Петербург)

КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна — завідувач лабораторії архітектури і дизайну ІПСМ, кандидат архітектури, старший науковий співробітник (Київ)

КОНДРАТЬЄВА Маїна Юріївна — науковий співробітник лабораторії екранних мистецтв ІПСМ, кінорежисер, мистецтвознавець (Київ)

КРИВОЛАПОВ Михайло Олександрович — провідний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів ІПСМ, академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

МИХАЙЛОВА Рада Дмитрівна — провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

МУСІЄНКО Наталія Борисівна — старший науковий співробітник лабораторії культурних стратегій, ініціатив і технологій ІПСМ, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник (Київ)

ОЛЕНЄВ Олег Анатолійович — аспірант ІПСМ, культуролог (Київ)

ПУЧКОВ Андрій Олександрович — заступник директора ІПСМ з наукових питань, академік Української академії архітектури, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ)

РЕМЕНЯКА Оксана Сергіївна — завідувач лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ)

САВЧУК Іван Григорович — старший науковий співробітник відділу суспільно-географічних досліджень Інституту географії НАН України, кандидат географічних наук (Київ)

СЕЛІВАЧОВ Михайло Романович — завідувач кафедри дизайну Мистецького інституту художнього моделювання та дизайну імені Сальвадора Далі, почесний академік Академії наук вищої школи України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

СИДОРЕНКО Віктор Дмитрович — віце-президент НАМ України, директор ІПСМ, академік НАМ України, народний художник України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

СІТКАРЬОВА Ольга Всеволодівна — вчений секретар ІПСМ, дійсний член УНК ІСОМОС, кандидат архітектури, старший науковий співробітник (Київ)

СОЛОВ'ЯНЕНКО Анатолій Анатолійович — головний режисер Національної опери України імені Тараса Шевченка, доцент кафедри театрального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

СТЕФ'ЮК Роман Іванович — викладач відділу фундаментальних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, мистецтвознавець (Косів)

СТОРЧАЙ Оксана Вікторівна — науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу ІПСМ, кандидат мистецтвознавства (Київ)

ТИМІНСЬКИЙ Владислав Валерійович — архітектор (Харків)

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна — провідний науковий співробітник лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ, кандидат архітектури, старший науковий співробітник (Київ)

ЗМІСТ

Віктор СИДОРЕНКО	
Переднє слово	5
Андрій БЕЛОМЕСЯЦЕВ (1959–2010)	
Архітектура Києва кінця XIX — початку XX століття:	
Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики	
До читача.....	7
Історіографічний огляд	15
Розділ перший. Теоретичні передумови реконструкції	
історичного минулого в архітектурознавстві	
та культурно-економічний розвиток Києва на зламі XIX–XX століть	30
Розділ другий. Соціально-політичні та формотворчі особливості	
розвитку архітектури Києва кінця XIX — початку XX століття	89
Розділ третій. Особливості архітектурної практики Києва	
кінця XIX — початку XX століття та її сучасна доля	165
Загальні висновки	223
Александр БЕРЕЖДЕЕВ	
Об Андрее Борисовиче Беломесяцеве	245
Любов ДРОФАНЬ	
Сходження до вершини: Про реставрацію Лаврської дзвіниці	247
Сергей ИВАНОВ	
Средневековая теология	
и формирование научной парадигмы Нового времени	257
Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА	
Головний архітектор Полтави XX століття:	
До сторіччя від дня народження А. С. Вайнгорта	267
Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМИНОВА	
Концепція духовного і культурного відродження Полтави	293
Марина КОНДРАТЬЄВА	
Перші фотографії: Загадка появи фотографії	321
Михайло КРИВОЛАПОВ	
Українська художня критика другої половини XIX — початку XX століття	
як активний рушій мистецького процесу.....	325
Рада МИХАЙЛОВА	
Античність в сакральній архітектурі та живопису Галицько-Волинської Русі ...	345
Наталія МУСІЄНКО	
Київське міське середовище як арт-простір	355
Олег ОЛЕНЕВ	
Импрессионизм Мандельштама: Очная ставка с замыслом	377
Олег ОЛЕНЕВ	
Якопо Селлайо vs. Анжело Полиціано:	
Два варианта «Сказания об Орфее»	386
Андрей ПУЧКОВ	
Николай Иванович Брунов, архитектурологический компаративист:	
Очерк из истории архитектуроведения	390
Андрей ПУЧКОВ	
Олимпиец: Слово об архитекторе Ежове	404
Андрей ПУЧКОВ	
«Тектоника эллинов» Карла Бёттихера в «Прописях» Павла Леонтьева	409
Андрей ПУЧКОВ	
«Но горе тем, кто слышит, как в словах заигранные клавиши фальшивят»:	
И. Ф. Анненский и Ю. А. Кулаковский	431
Оксана РЕМЕНЯКА	
З історії художнього життя Житомирщини	
кінця XIX — середини XX століття.....	451
Іван САВЧУК	
Створення образів Одеси і Санкт-Петербурга	
офіційною пропагандою Російської імперії	467
Михайло СЕЛІВАЧОВ	
Михайло Юліанович Брайчевський в Українському товаристві	
охорони пам'яток історії та культури: Спогади	475
Ольга СІТКАРЬОВА	
До історії іконостасів в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.....	483
Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО	
Стильова специфіка оперної режисури на галицькій сцені:	
XIX — перша чверть XX століття	497
Роман СТЕФ'ЮК	
Гуцульські панікадила — унікальне явище	
в царині сакрального образотворення	505

Оксана СТОРЧАЙ

Юнацький щоденник «У серці Німеччині»
та подорожній альбом рисунків Федора Ернста 513

Владислав ТЫМИНСКИЙ

Утопия как форма художественной интерпретации
и конструирования современных
архитектурно-градостроительных концепций 542

Оксана ЧЕПЕЛИК

Щодо діалогу про перспективи
мистецько-соціальної реконструкції 554

Наші автори 570

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

**СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ
ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

Збірник наукових праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології

Випуск восьмий

Свідоцтво Держкомтелебачення і радіомовлення України
про реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 10450 від 26.09.2005

Українською та російською мовами

Науковий редактор — А. Пучков

Літературні редактори — І. Кулінський, С. Петрова, С. Сімакова

Оригінал-макет, верстання, обкладинка, препринт — О. Червінський, А. Шалагін

Коректура — Н. Попова-Черкасова, В. Святогорова, Д. Тимофієнко

Здано до складання 09.09.2012. Підписано до друку 07.12.2012
Формат 60 × 84 1/16. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль», «Елизаветинская»
Ум. др. арк. 33,48. Обл.-вид. арк. 35,6. Наклад 100 прим. Зам. № 12-581.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua; e-mail: ipsm2@ukr.net

Україна, 01133, Київ, вулиця Щорса, 18-Д, тел. (044) 529-2051

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 1186 від 29.12.2002

Виготовлено у друкарні «Видавництво “Фенікс”»

Україна, 03680, Київ, вулиця Полковника Шутова, 13-Б, тел. (044) 501-9301

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 27 від 07.12.2000

Для нотаток
