



НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

ВИПУСК 11

Київ — 2004

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВА

ДОСЛІДНИЦЬКІ
ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ
ПРАЦІ

ВИПУСК 11

Київ — 2004

ББК 85.10 р (4 Укр) 3
У45
УДК 061.12:7 (477) (08)

Друкується за рішенням вченої ради Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА)

Матеріали першого розділу цього видання присвячено 190-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка. У статтях інших розділів висвітлюються питання охорони та збереження пам'яток історії і культури, зокрема розповідається про пам'ятки архітектури, садово-паркові ансамблі, про реставрацію творів мистецтва тощо.

У постійних рубриках, публікуються наукові розвідки, методичні розробки педагогів, аспірантів, молодих дослідників, що стосуються питань історії мистецтва й архітектури, сучасного художнього процесу, а також вміщено матеріали про визначних українських діячів художньої культури, важливі мистецькі явища, рецензії й відгуки на нові видання. Для викладачів, аспірантів, студентів художніх навчальних закладів, мистецтвознавців, художників, архітекторів, шанувальників мистецької культури.

Редакційна колегія:

А. В. Чебикін, академік Академії мистецтв України (АМУ), професор, народний художник України (відповідальний редактор);
Ю. С. Асєєв, почесний член Української академії архітектури (УАА), доктор архітектури, професор, заслужений архітектор України;
В. Ф. Макухін, академік УАА, доктор архітектури, професор;
М. Я. Михайлюк, кандидат філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України;
Л. С. Міляєва, академік АМУ, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України;
З. В. Мойсеєнко, академік УАА, доктор архітектури, професор, заслужений архітектор України;
Л. В. Прибєга, академік УАА, кандидат архітектури, професор, заслужений працівник культури України (заступник відповідального редактора);
В. І. Тимофієнко, академік УАА, доктор мистецтвознавства, професор;
В. М. Фоменко, доктор мистецтвознавства;
В. А. Чепелик, академік АМУ, професор, народний художник України;
В. К. Шостя, член-кореспондент АМУ, професор, заслужений діяч мистецтв України;
В. А. Щербак, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, доцент (відповідальний секретар).

Адреса редакції:
04053, Київ-53,
вул. Смирнова-Ласточкина, 20.
Тел. 212-10-37

© Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2004

ЗМІСТ

ДО 190-РІЧЧЯ

ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Чебикін А.	
Т. Г. Шевченко — академік	7
Скиба М.	
Тарас Шевченко: віхи творчої біографії	21
Яцюк В.	
Іконографія Тараса Шевченка петербурзького періоду: нові спостереження	29
Ліховий І.	
До історії меморіалу Тараса Шевченка у Каневі	36
Гуменюк Ф.	
Т. Г. Шевченко у моєму житті	45
Мікула О.	
Плакатний ракурс генія Свободи (Шевченкіана Віталія Шості)	60
Онищенко В.	
Перші знаки екслібрисної Шевченкіани	64
Мінжуліна Т.	
З раритетів Шевченкіани	66
Слободянюк О.	
Неординарна пам'ятка архітектури ХІХ ст.	70
Мацапура М., Мацапура Т.	
Про скарбницю невмирущої спадщини	75
З ІСТОРИЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ	
Щербак В.	
Петербурзька академія мистецтв	84
Сторчай О.	
Олександр Беретті як викладач архітектури у Київському університеті	94
Побожій С.	
Мистецтвознавець харківської школи (До 110-річчя від дня народження Оксани Берладіної)	104

Майданець О.	Творчо-педагогічні принципи Василя Кричевського у творчості Олександра Саєнка	111
Криволапов М.	Художник, педагог, теоретик	120
Васильєв О.	Сторінки історії кафедри живопису і композиції НАОМА	123
Барінова-Кулеба В.	Пам'ять	133
МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЯ ПРАКТИКА		
Федик З.	Науково-методичні рекомендації до навчального завдання “Торс оголеної чоловічої постаті, що стоїть. Вид спереду”	146
Сухенко В.	Літня практика з рисунка на факультеті образотворчого мистецтва (І курс)	153
Черватюк В.	Формування навиків малювання пейзажу під час літньої практики студентів І–ІІ курсів відділення графічного дизайну	163
Поліщук А.	Концептуальні засади викладання образотворчого мистецтва у середній школі	173
НАУКОВИЙ ПОШУК		
Прибєга Л.	Історичне середовище як пам'яткоохоронна категорія	177
Вечерський В.	Історико-містобудівні засади збереження своєрідності Канева та його довкілля	186
Горбик О.	Становлення барокового католицького храмубудування у XVII ст. на Київщині і Волині	190
Гонца Ф.	Ландшафтна архітектура кінця XVIII — початку XIX ст. на Черкащині	199
Трошкіна О., Сєдак О.	Представницька архітектура як реалія епохи (До проблеми традицій, наслідування, наступності)	205
Шевченко Л.	Рефлексії російського зодчества в архітектурі Полтавщини другої половини XVIII–XIX ст.	221
Мокроусова О.	Будівельні невдачі початку XX ст. в Києві: формування правил забудови	231

Мінжунін О.	
Нашийна прикраса скіфського царя — золота пектораль (Дослідження і реставрація)	239
Зозуля Н.	
Портретист-художник Джон Сінгер Сарджент	245
Майстренко - Вакуленко Ю.	
Терміни “рисунок” і “малюнок” в українському мистецтві	250

МОЛОДІ ДОСЛІДНИКИ

Маланюк В.	
Розвиток садибних парків Київщини кінця XVIII — початку XX ст.	263
Левкович Н.	
Зональне розмежування палацових та садибно-паркових комплексів Галичини кінця XVIII — першої половини XIX ст.	276
Новосельчук Н.	
Інтер'єр будинку Полтавського губернського земства	284
Оляніна С.	
Архітектурні передумови організації іконостаса українського православного храму	293
Холодова З.	
З історії реставрації іконостасу в епоху “поновлень” (Концепція церковної реставрації)	300
Ізотов А.	
Іконографічні матеріали як джерело дослідження Китаївського комплексу в Києві	308
Кузенко П.	
Каменеробні ремесла Українських Карпат кінця XIX—XX ст.	318
Клочан Л.	
Етнографічні мотиви у творчості Опанаса Сластьона	325
Сомик - Пономаренко І.	
Інформаційне поле ікони (Дослідження та реставрація виносної двобічної ікони)	332

НАШІ ЮВІЛЯРИ

Сєдак О.	
Зоя Мойсеєнко-Чепелик	344
Рубан В.	
Валентина Виродова-Готьє	346
Щербак В.	
Леонід Прибега	351

НЕЗАБУТНІ ІМЕНА

- Ковальчук О.**
Видатний майстер пензля і педагог
(До 120-річчя від дня народження О.О. Шовкуненка) 355
- Бугаєнко І.**
З когорти славетних
(До 100-річчя від дня народження М.Г. Дерегуса) 361
- Блюміна І.**
Художник-педагог
(До 90-річчя від дня народження О.Г. Будникова) 369
- Шантаєв О.**
Талант педагога — це Божий дар
(До 60-річчя від дня народження В. Клеваєва) 371

РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ

- Штолько В.**
Визначна подія в архітектурознавстві 376
- Белічко Ю.**
Щедрий ужинок Володимира Яцюка 377
- Степовик Д.**
Новаторська побудова книги 382
- Ятченко Ю.**
Сонячні кларнети Марини Соченко 385

МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА, ПОДІЇ, ФАКТИ

- Шалімова-Пузиркова М.**
Випускники академії 2004 року 388
- Патрахіна Ф.**
Захист дисертацій 393
- Ковальчук О.**
Виставкова діяльність НАОМА 393
- Contents** 397

Олена Трошкіна

*аспірантка при кафедрі теорії, історії архітектури
та синтезу мистецтв НАОМА*

Олександр Сєдак

*професор кафедри теорії, історії архітектури
та синтезу мистецтв НАОМА, кандидат архітектури*

Представницька архітектура як реалія епохи

**(До проблеми традицій, наслідування,
наступності)**

Архітектура завжди була віддзеркаленням розвитку суспільства та своєрідним індикатором його духовних цінностей. В ній, як особливому виді мистецтва, в якому завдяки розвинутим і науково апробованим методам формування життєвого простору людини утворюється найбільш

прямий і разом з тим опосередкований вплив на суспільство і сучасників зокрема, концентруються усі соціально-економічні ознаки епохи, закладається сигнально-знакова закодована система ідеолого-політичних та релігійно-культових цінностей часу. Впливом своїх художніх образів архітектура сприяє впровадженню у свідомість визначених часом ідей. Тому вона сприймається як їхнє речове втілення й ствердження. Саме в архітектурній формі, врешті решт, реалізується весь ланцюг ідеологічних засад часу, риси якого знаходять відображення у межах загальних художніх пошуків. Завдяки архітектурі формується ставлення людини до часу, в якому він живе, складаються в його свідомості системи цінностей, що визначають його поведінку і, насамкінець, соціальну приналежність.

Стаття є результатом наукового дослідження механізму формування образу представницької архітектури засобами архітектурної семантики. Цей термін узагальнює чималу групу будівель і споруд громадського призначення, що несуть у собі змістовне навантаження адміністративно-управлінських та ділових функцій (адміністративні, ділові й соціально означені будинки — резиденції, представництва, посольства тощо), передане через їхню об'ємно-просторову та образну характеристику. Терміном “представницька архітектура” користувались багато вчених-архітектурознавців — О. Гутнов, А. Іконніков, С. Кавтарідзе, О. Рябушин, В. Хайт та інші. Наприклад, В. Хайт, аналізуючи стан західної архітектури на початку 1980-х років, пише: “Економічна і енергетична кризи та посилення реакційно-охоронних тенденцій в політиці і ідеології безпосередньо зачепили й архітектуру. В більшості капіталістичних країн скоротився обсяг будівництва, причому, в першу чергу були згорнуті “соціальні” програми будівництва житла для найменш забезпечених груп населення, а також крупномасштабні містобудівні роботи і цілий ряд широко розрекламованих свого часу природоохоронних заходів. Характерно, що будівництво *представницьких будинків* великого бізнесу практично не було скорочено”.¹ У статті О. Рябушина, присвяченій розглядові західного архітектурного постмодернізму читаємо: “...в архітектурі, особливо в її *представницькій частині*, царює дух конкуренції і рекламної разючості, нарочитості — в хід йдуть витончена фантазія художника та комбінації форм, блиск новітніх матеріалів і мікронна точність технології будівництва...”.² А. Іконніков зазначає: “Перетворений неокласицизм, який використовує узагальнені асоціації з традиційними прототипами, найбільш відкрито проявився в будівництві громадсько-адміністративних споруд, де *представництво* стає частиною художнього образу” (курсив наш. — О.Т., О.С.).³

¹ Хайт В. Архитекторы Запада на пороге 80-х годов // Архитектура СССР. — 1982. — № 5. — С. 47.

² Рябушин А. Метаморфозы западного авангарда // Архитектура СССР. — 1985. — № 2. — С. 108.

³ Иконников А. Функция, форма, образ в архитектуре. — М.: Стройиздат, 1986. — С. 260.

Представницькі споруди здавна завжди виконували роль головного кристалізуючого міське середовище елементу, мали чітко виявлені функціями форми й символізували певний порядок і провідну ідею суспільства, відбивали зміст і характер епохи, уособлювали образ влади — чи то могутньої і сильної, чи слабкої і невпевненої. Але саме в періоди посилення державної чи авторитарної влади архітектура набувала свого власного розвитку.

З підвищенням ролі та масштабів сучасної житлової забудови поступово втрачається значущість та образність цієї важливої групи споруд. Питання художньої семантики архітектури, найбільш важливої з точки зору впливу на змістовність та образність міського середовища групи представницьких споруд і будівель, винесене в назву статті, є актуальним, бо обумовлене проблемами, які виникли останнім часом в теорії та проектній практиці зодчества сучасності. До них належать: глибока криза в стилістиці архітектури, яка проявляється в руйнуванні міського середовища спорудами, що спричиняють мозаїчність та невпорядкованість забудови, хаотичність й деструктивність просторів; втрата архітектурою образної змістовності та символічності у вирішенні композиції згадуваних споруд, а також пов'язаною з цим необхідністю формування мови сучасної архітектури за принципами відродження традиційних символів-знаків, спроможних “розмовляти” із споживачем архітектури. Еклектичність сучасних форм, яка стала причиною келійності прийняття рішень та ізольованості зодчества від багатьох наук та видів мистецтв, з якими в минулому був безпосередній і зворотній зв'язок, визначило важливе завдання пошуків універсальної архітектурної мови, здатної стати засобом передачі творчої ідеї та художнього образу, інструментом міжфахового спілкування та пошуків нової стилістики архітектури. Автори статті за мету ставлять визначення принципів оптимального композиційно-образного вирішення архітектури представницьких споруд символіко-семіотичними засобами.

Проблема архітектурної лінгвістики останнім часом стала предметом досліджень ряду вчених у нашій країні та за кордоном: Ш. Губермана, О. Гутнова, Б. Дзеві, А. Іконнікова, А. Костенка, Т. де Мауро, Г. Негая, Ч. Пірса, Ф. де Соссюра, О. Фоменко, С. Шліпченко, С. Шубович та інших. У XVIII ст. проблема архітектури, “що розмовляє”, була предметом практичних пошуків французьких зодчих Булле й Леду. Саме в цей час піднята на рівень зразка антична форма знайшла своє відбиття і творче переосмислення в стилістиці класицизму. Ця епоха сформувала еталони зразковості не лише у формоутворенні, а й ретрансляції лінгвістики античної архітектури, що створила досконалу універсальну мову об'ємно-просторової форми, конструктивної її основи та художнього оздоблення. Отож, вона являє значний інтерес у дослідженні і відпрацюванні алгоритму досконалості й “мовності” об'ємно-просторової форми, і саме про це йдеться далі в статті.

Релігійно-духовні події світової історії висували на перше місце споруди культового характеру, бо завдяки їхній архітектурі стверджувалися

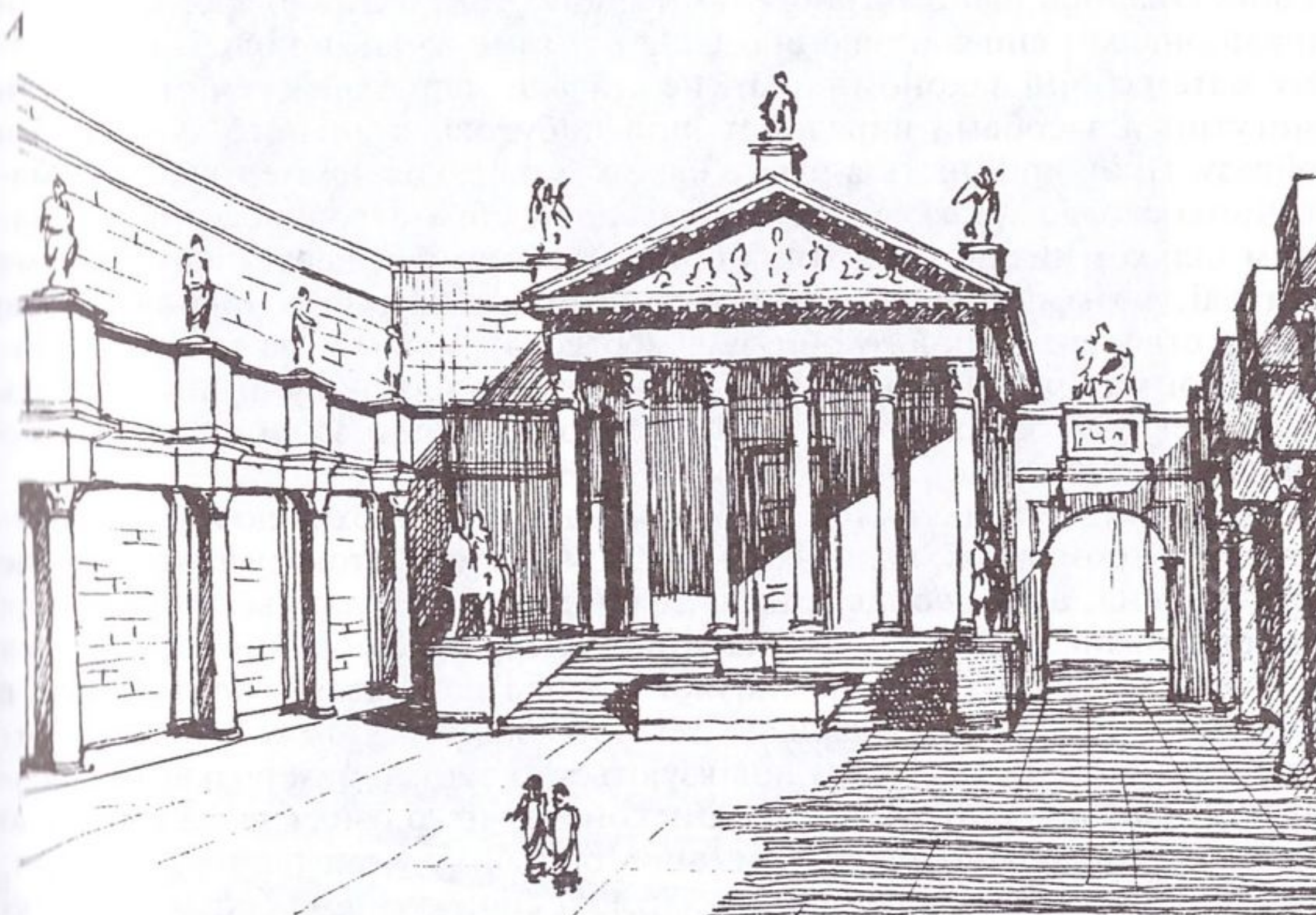
пріоритети, визначалися в свідомості декларовані божественні цінності. Влада більшості формувала образи суспільної архітектури — ратуш, цехових будинків, народних зібрань. Монітарна влада акцентувала увагу на своїй недосяжності, божественній вибірковості й доленосній значущості архітектурою палаців, вілл, споруд, що несли іменну означеність в адміністративно-управлінських та фінансових інституціях. Але найбільш виразну образну характеристику представницька архітектура отримувала в періоди посилення державності й авторитарної влади. Найбільш вражаючі шедеври зодчества усіх часів і народів — це громадські будівлі, і саме в так звані державні періоди архітектура, як правило, одягала на себе класичний одяг.

Класицизм — історичний довгожитель зі своїми творчими рецептами й стандартами форми у зодчестві. Його визначали чітка філософська і естетична доктрина, де розум вважався вищим за почуття, а раціональність у композиції ставала синонімом краси і суспільної (вважаймо — космічної, божественної) гармонії. Думка про те, що в основі світу лежить формальна гармонія, яка має за основу число й пропорцію, належить першим естетикам — піфагорійцям. Ця ідея зорієнтувала зодчих на пошук художнього канону, тобто ідеальної пропорції у вигляді математичного алгоритму краси. І класицистичний принцип канону виявився найбільш прийнятним для створення унікальних споруд представницького зодчества на всіх етапах його розвитку.

Аксіомами класичності завжди були: наявність чітко висловленої мети — створення нового за аналогами, відповідно до найкращих світових зразків; реалістичність; дотримання закону єдності форми й змісту, нескінченно великого і невимірно малого у порівнянні одного з іншим; наближеність до природи у пошуках форми та засобів її вираження. З часів античності поняття “наслідування природі” стало синонімом класицистичності архітектури. Але природність антропогенної форми досягалася не шляхом натуралістичного віддзеркалення зовнішньої видимості, а створенням образу відповідно до об’єктивних законів природи.

Греки вперше, а пізніше й римляни, розробили ту своєрідну архітектурну мову, яка називається тектонічною, передає властивості матеріалу, характер конструкцій. Класична архітектурна мова — це не натуралістичне зображення, а цілісна система мистецьких виразних засобів, що створюють образ архітектурного організму, де матеріал і конструкція виступають як єдине ціле. Тому можна сказати, що класичність давньогрецької архітектури виражена в римській класиці, а згодом відновлена в окремі історичні періоди, будувалася на реалізмі й гуманізмі античності, на її пізнавальному пафосі, відбивалася в прагненні до органічності, злитті з навколишньою природою, поривом до краси і гармонійності.

Глибокий зв’язок між наукою і мистецтвом, раціональним і емоційним, підсвідомістю і образом завжди були притаманні класиці. Важливу роль у теорії і практиці класичного мистецтва відігравали математичні розрахунки при вирішенні загальної композиції: античні художники



Наявність ордерної системи й симетрії є гарантією упорядкованості, рівноваги й досконалості архітектурних форм у минулому:

А — прохідний форум античного Риму; Б — вілла Ротонда у Віченці доби Ренесансу (архітектор А. Палладіо)

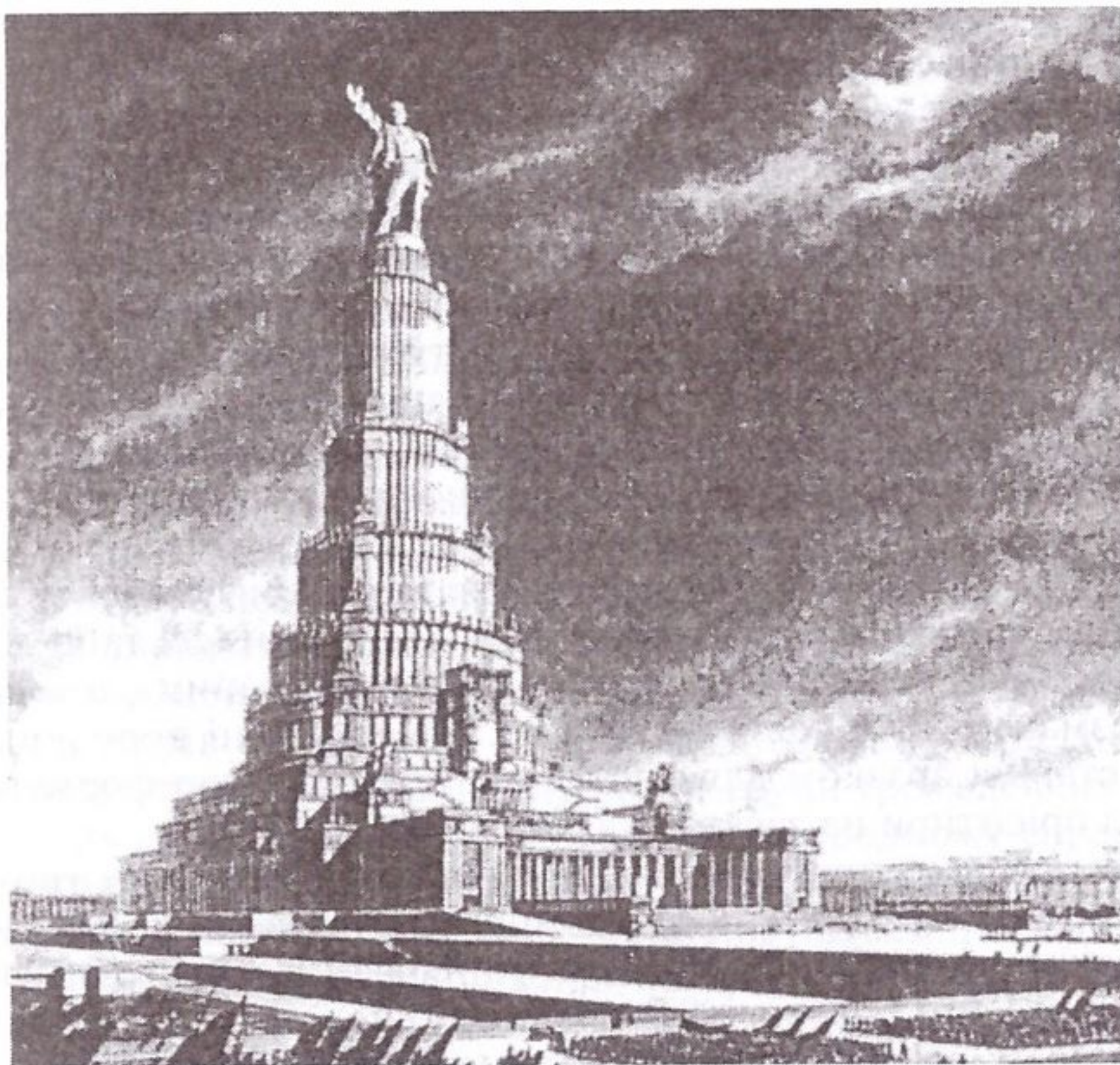
користувалися різними системами пропорцій, активно застосовували ірраціональні співвідношення, властиві саме живій природі. При цьому математичні закономірності не ставали мертвими схемами, а були могутніми засобами виразності при побудові загального художнього образу. Пропорційність в руках зодчих була також не мертвою математичною схоластикою, а могутнім засобом образотворчості, сформованим шляхом пізнання законів органічної матерії, реалій життя. Саме відтоді, з античності, у класицистичній архітектурі головною метою стало створення живого образу з мертвого матеріалу за законами органічної матерії. Й класицистичні риси почали циклічно проявлятися в архітектурі, замінюючи, врешті, собою періоди зайвої емоційності та невпорядкованості.

Класичні періоди, як правило, припадають на епохи, що характеризуються як громадські, коли найвищою цінністю і метою суспільства стає узагальнена, а не особиста ідея. Ймовірно тому суспільство, як вища впорядкована форма існування живої матерії, періодично звертається до класицистичних образів минулого, знов і знов завзято повторюючи в новому баченні кращі зразки архітектури минулого. Можливо тому класицистичні періоди зодчества пов'язуються із соціальним розквітом, розвитком науки, мистецтва тощо. Досконале, чітко означене за ієрархією суспільство створює свою зовнішню оболонку у вигляді архітектури, яка програмується більше не на житлові споруди, а на громадські, які й стають виразником загальної філософської та ідеологічної програми епохи, своєрідною вітриною доби, де відображаються як позитивні, так і негативні її риси.

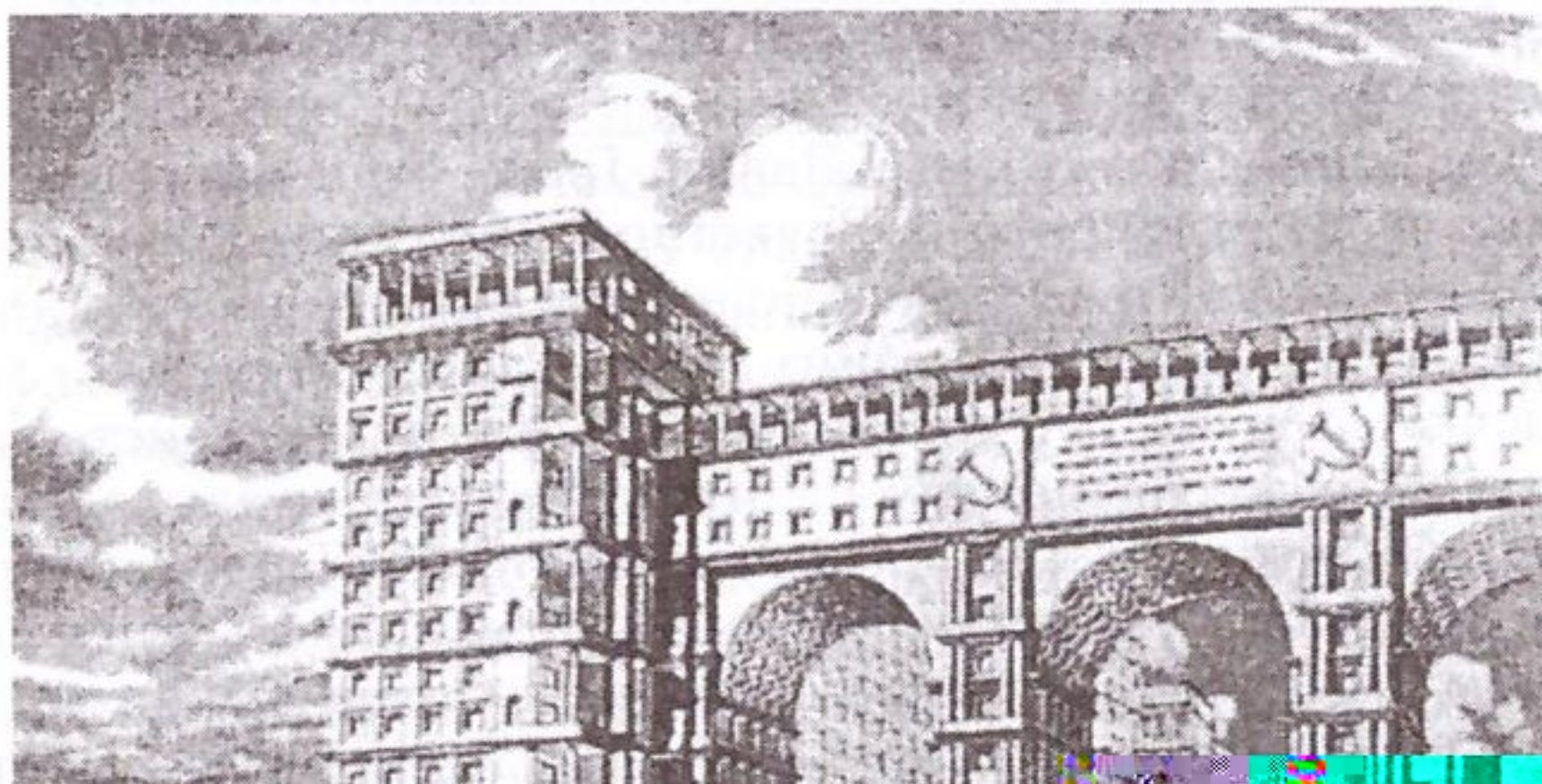
Сьогодні, коли сучасна архітектурна наука і проектна практика перебувають у путях модерністської стилістики ХХ ст. і досі не мають перспективних орієнтирів щодо формоутворення на майбутнє, коли хаотичність середовища стала типовою, а архітектура — еkleктичною і деструктивно “нервовою” у своїх формах, виникає бажання знову застосувати форми класики, здатної, як і в минулому, упорядкувати занадто переускладнену архітектурну ситуацію, повернути зодчеству такі втрачені поняття, як “архітектурний ансамбль”, “комплекс”, “стиль”, структурувати форму, надати їй виразності, величі й об’ємно-просторової рівноваги.

Розглядувана у цій статті проблема має певну символічність і закономірність. Власне, вона притаманна рубежеві століть, попереднє з яких отримало назву “технічного”. Межа століть завжди, як правило, була переломним періодом з погляду прийняття нових глобальних суспільної свідомості й цінностей, при якому народжуються нові смаки, формуються нові стилі, ламаються традиції. Таке спостерігається й сьогодні, коли дуалістичний характер світу набув ознак глибокої конфліктності, що особливо виявилось в зодчестві і вирросло на руїнах утопічної мрії про прекрасно-доцільну архітектуру, здатну завдяки механічному виконанню потреб людини змінити підмурки суспільства і створити здавна очікувану гармонію світу.

А



Б



Радянська пролетарська класика у формуванні образу епохи:

А — проект Палацу Рад у Москві, 1933–1935 (архітектори В.Гельфрейх, Б.Іофан, В.Щуко); Б — проект споруди Наркомтяжпрому у Москві, 1934 (архітектори І.Фомін, П.Амбросимов, М.Мінкус)

Така ідея формувалася в площині продуктивістської концепції архітектури, в якій краса ототожнювалася з функцією. Всесвітня утопія спрощення й універсалізації форми, втілена в мораль інтернаціонального стилю в архітектурі, не спрацювала і завела культуру в цілому в глухий кут розчарувань, прозріння й роздумів. Тому серйозне зацікавлення сучасників історичними досягненнями минулого, яке існувало на підвалинах глибокого психологізму, яскравої оповідності й символізму, прагнення до відтворення змістовності мови архітектури, пошук нових форм її виразності при відродженні образності й національної означеності — чи не найважливіші проблеми кінця II—початку III тисячоліть. Цим можна пояснити наше сучасне тяжіння до першоджерел вищої гармонії античності, виявленої у великих класичних епохах духовності, зокрема таких, як Ренесанс та класицизм. Означені епохи характеризуються гігантським піднесенням творчої енергії народів, що втілювали ідеї та ідеали добра у витворах образотворчого мистецтва, зодчестві, одним словом, — широким розмахом діяльності титанів, яких у множині породив для себе той час, ставши зразком для наступних поколінь, що формували свої мистецькі орієнтири на засадах класичності минулого.

Цей матеріал є спробою проаналізувати на прикладах громадської представницької архітектури закономірність природи повторення класичної епохи упродовж історії розвитку цивілізації з метою прогнозування можливих форм повернення класичних рис в архітектуру недалекого майбутнього. У зв'язку з цим може виникати запитання: чи доцільно й своєчасно наслідувати класику сьогодні і яку саме класику, які саме зразки її гідні наслідування?

Громадські споруди і храми у Давній Греції були матеріалізованими символами усього величного й шляхетного, притаманного античності. Вони будувалися на просторих місцях чи піднімалися на узвишшя, щоб їх можна було бачити з різних точок. Царський палац, як і храм чи громадська споруда, був доступний і відкритий, мав систему знаків-символів: запрошуючу колонаду, планувальне розташування наприкінці шляху, центральне положення в “рядовій” забудові. Тектонічність грецького ордера виражала уявлення про реальний світ, про закони тяжіння й стійкість кам'яної стояково-балкової системи. Ордерна система з рядами колон несла образність священного гаю, що підтримував небозвід. У Римі ордер набув форму декору.

З великої кількості семантичних засобів основним вважалася завищена масштабність, нерідко гіпертрофована. Форум Траяна — ордерний перистиль, що традиційно використовувався в інтер'єрі міських домусів та вілл як внутрішній дворовий простір, був збільшений до масштабу міської площі. Портки палаців імператорів були довгими, величними. Чим величніший імператор — тим довший портик. Цей прийом дозволяв створити церемоніальний підхід, засвідчити могутність і владу володаря. Імператорські палаци виникли в Римі не одразу, а поступово еволюціонували від форм римського домусу, набуваючи зовсім іншого, порівняно

з житловим будинком, змістовного і функціонального означення — символу влади та її матеріалізованої в камені сили. Започаткували їх імператори Тиберій і Калігула.

Імператорські палаци були величезними комплексами, що склалися з безлічі приміщень, будівель, декількох внутрішніх двориків і садів, об'єднаних в єдиний ансамбль. У палацах основний житловий корпус нерідко з'єднувався з храмом, надаючи помешканню культове означення. Проте значно величнішим палацовим комплексом був “Золотий дім” Нерона. Його загальна площа, де розміщувалося понад 100 залів, дорівнювала 130 га. Перед входом височіла 35-метрова статуя Нерона в позі Колоса Родоського. Деякі дослідники вважають, що “Золотий дім” задумувався не тільки як розкішна вілла в центрі Риму, а й як свого роду “Палац Сонця” — помешкання космічного божества, що своїми розмірами мали відповідати ідеологічній значущості господаря.

Різниця між демократичним грецьким полісом і містом доби римських імператорів проявилася в їхній композиції: у містах античних демократій центром композиції слугували групи громадських будинків і споруд, вільно та зручно розташованих у природному середовищі; в давньоримському ж місті центром композиції ставав палац імператора або його намісника, який своїм масштабом порушував простір і структуру поселення. “Великі імітатори”, на противагу грекам, створили своєрідну антиестетику представницької архітектури, своєрідно використовуючи віковічні досягнення своїх попередників. Природність й органічність просторів вони підміняли чіткою структурованістю й спрямованістю, демократичність і простоту — надлюдським масштабом, індиферентністю до глядача, пишністю форм та оздоблення. Таким чином, здавалося б, що ще в Античній Греції і Давньому Римі увесь обсяг минулих досягнень та композиційних засобів був вичерпаний. Однак упродовж усієї подальшої історії людство знову з незрозумілим завзяттям неодноразово зверталося і продовжує звертатися до класики.

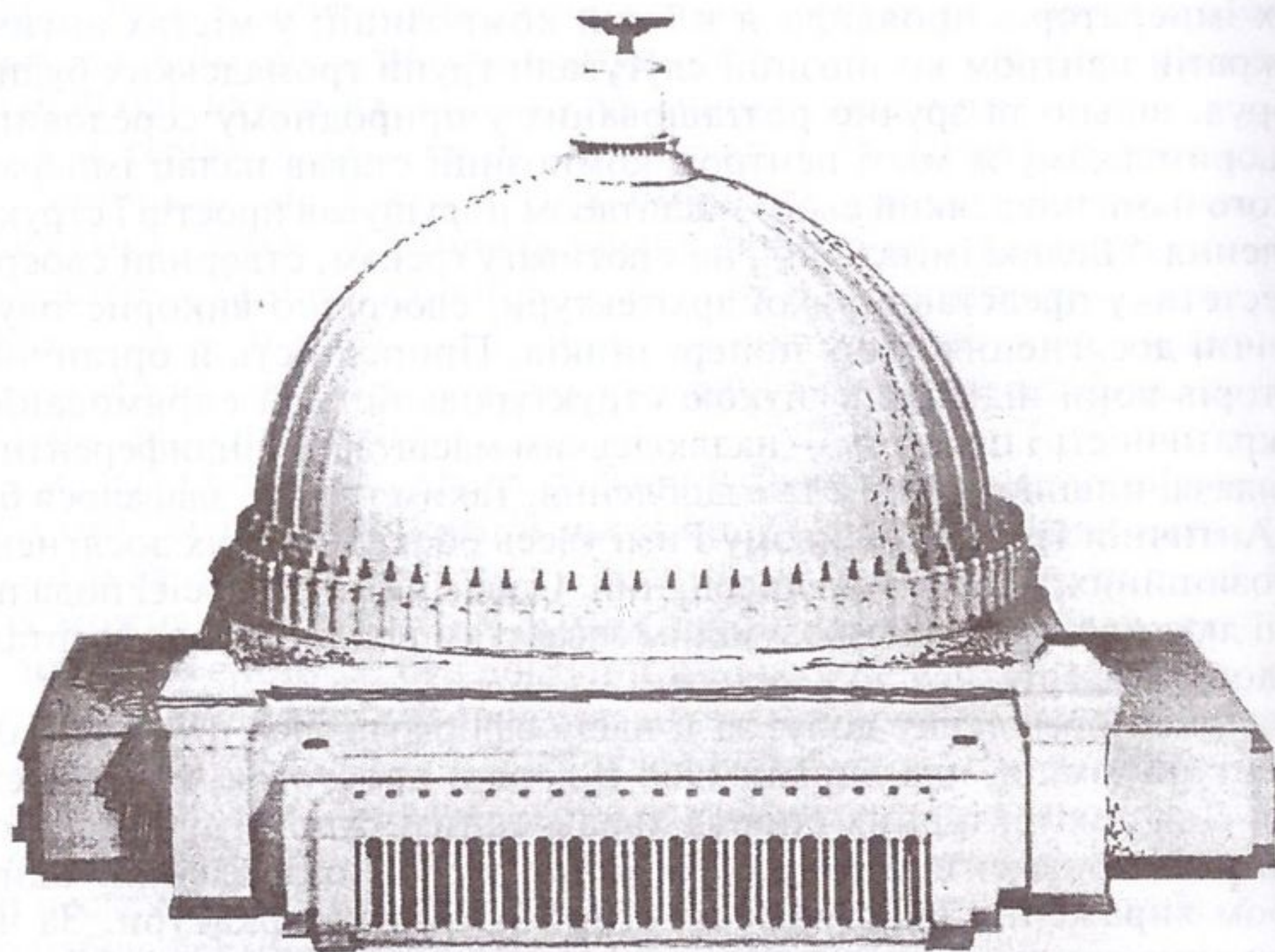
Згадаємо романську добу: за її часів сформувалася функціональна архітектура замків, яка вирізнялася суворою простотою й неприступністю. Для архітектурних споруд характерним було огрубіння форм, відмова від орнаментально-декоративних засобів оздоблення. Єдиним засобом вираження пластичності стіни був мотив аркатури. За часів готики акцентувалася роль церкви, а головним у будівництві відповідно стало зведення соборів. Мотиви та композиційні прийоми храмового зодчества використовувалися в об'єктах представницької архітектури — ратушах, палацах правосуддя, замках знаті. Стрільчастість, підкреслена вертикальність, каркасність, декоративне “мереживо” з аркбутанів і контрфорсів нагадували архітектоніку соборів. У загальній композиції превалювало символіко-тектонічне начало.

Гуманістичні ідеї Відродження, яке, при сильній владі церкви і знаті, декларувало розум, раціональну доцільність, гармонію як прояв божественного, були зорієнтовані на ремінісценціювання античних зразків.

Зодчих захоплювало, зокрема, владне й риторичне мистецтво імператорського Риму, античні ідеї представництва і величі, риси підкресленої монументальності, акцентованої краси, витонченості, що виявлялись у симетрії, статичності, просторовості — знаній символіці непохитної влади.

Чіткість і ясність ордерних членувань, видима конструктивність форм, врівноваженість пропорційного устрою — такі особливості притаманні як творам англійських архітекторів доби класицизму (XVII—XVIII ст.) — І. Джонса, К. Рена, так і творам російських архітекторів-класиків В. Баженова, М. Казакова, І. Старова та інших видатних вітчизняних майстрів зодчества. Це стосується, наприклад, відомих споруд й ансамблів: будівлі Сенату в Кремлі архітектора М. Казакова, проекту Великого Кремлівського палацу В. Баженова, Таврійського палацу в Петербурзі архітектора І. Старова, споруд Адміралтейства архітектора

А



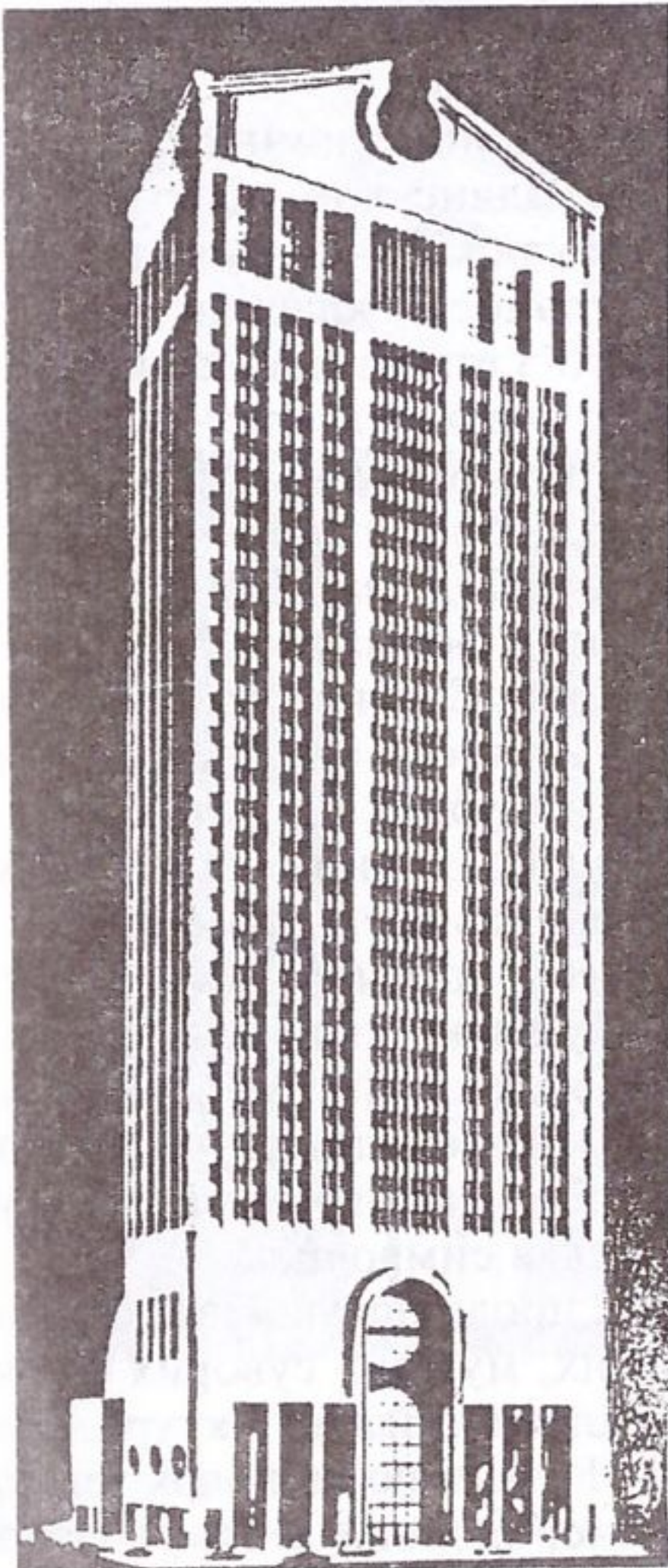
Висотні споруди ніколи не були властиві класиці — тому сумнівним виглядає спроба механічного переносу її принципів на великомасштабні споруди. Гіпертрофованість масштабу як ознака “класицистичності”:

А — образ сили й міцності Третього рейху в проекті палацу “Гроссе-Халле” у Берліні заввишки понад 300 м й діаметром бані 250 м (архітектор А. Шпейер, 1938–1940); Б — поєднання класичних форм з перебільшеністю та сенсаційністю кітча в офісній споруді фірми “АТТ” у Нью-Йорку (архітектори Ф. Джонсон, Дж. Берджі, 1978–1983); В — символ економічного зростання та соціальної значущості бізнесу в офісній споруді “Центру Свободи” у Філадельфії (архітектор Г. Ян, 1990-ті роки)

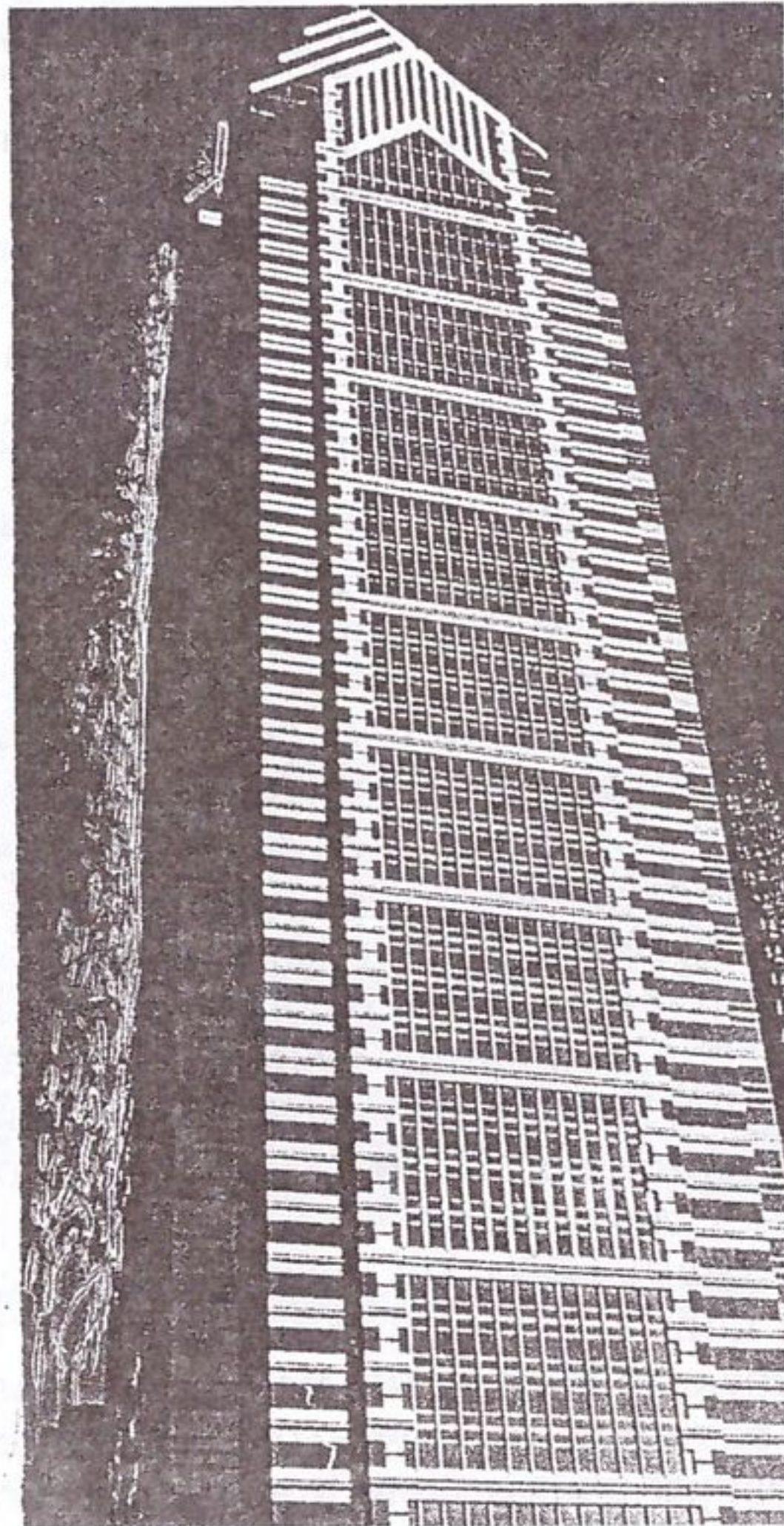
А. Захарова та Біржі — Тома де Томона, будинку Головного штабу — К. Россі. Вони довели, що саме класицистичність архітектурних форм, ремінісценція античної класики на світовій сцені історії сповна відбиває ідеї представництва, влади, є підтвердженням місця можновладця у внутрішній ієрархії панівного класу і в суспільстві. А багатоплановий образ класицистичного об'єкту є ознакою стану суспільства, що його створило.

Недарма історія тоталітаризму пов'язана з реінкарнацією класики. Класика завжди вважалась бездоганною та безпрограшною основою для ствердження “нового”, “вільного”, “кращого”, “раціонального” устрою життя. У фашистській Італії на основі архітектури імператорського Риму були спроби створити декорації, які навіювали б віру в міф “Третього Риму” — центру нової імперії. Оновлення класики не пов'язували з новою технікою, з новими матеріалами. Воно немовби базувалося на суто

Б



В



формальних образах минулого. У Німеччині на основі класики розвинувся так званий “греко-нордичний стиль” — геометризований, огрублений, очищений від будь-яких гуманістичних прикмет. Поеднуючись з певною символікою, така архітектура пригнічувала людину, укорінювала в її свідомості уяву про могутність державної машини, про непохитність встановленої нею ієрархії, про відсутність вибору в окремої особистості, а тому — і про її безсилля.

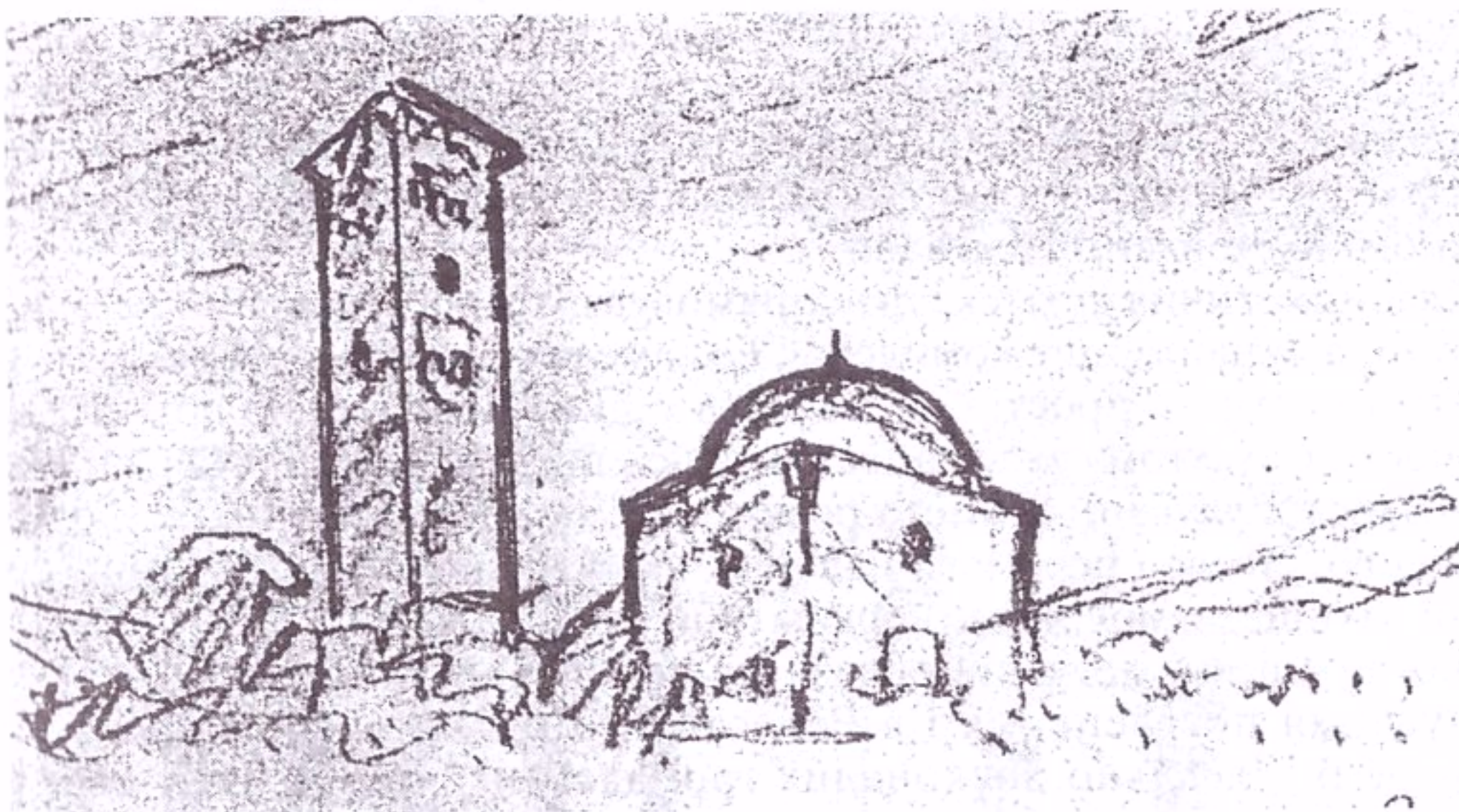
Об’єкти представницької архітектури завжди були домінантами в місті, передусім за рахунок свого масштабу. Так, масштаб, монументальність проектів, задуманих А. Гітлером та виконаних архітектором А. Шпейєром, вражає й сьогодні. Купольний державний палац “Гроссе-Халле” (внутрішня ротонда діаметром 250 м й заввишки 220 м) мав один зал і був, по суті, культовим приміщенням, якому, зважаючи на фашистську ідеологію та запрограмовану масовість громадських заходів, через століття судилося набути такого ж значення, що й собору Святого Петра у Римі для католицького християнства. Симптоматично, що й взірцем для формотворення “Гроссе-Халле” слугував римський Пантеон, котрий був також культовим символом архітектури минулого.

Зовсім інші процеси стилеформування класицистичних засад відбувалися в СРСР. Оголошений в 1931 році в Радянському Союзі конкурс на споруду Палацу Рад тривав протягом двох років — він мав викристалізувати роль символу часу у формах і змістовності “класики”. О.Щусев у виданні, що коментувало підсумки одного з етапів проектування цієї культової споруди-символу, писав: “Класика розуміється тут як вирішення завдання, найкращого за задумом і оформленням, як вирішення, що відповідає ідеології в найкращих, досконалих за красою формах. Ми вважаємо, що жоден архітектор й не уявляє собі Палац Рад інакше, ніж у найбільш досконалих, а, отже, в класичних формах” [2]. Палац Рад передбачалося побудувати на місці храму Христа Спасителя: храм-символ майбутнього повинен був замінити собою культову споруду віджилого минулого. Це констатувалось програмами конкурсу і відмічалось в пресі як одне з виховних значень нової споруди. Особливий розділ конкурсу становили робочі пропозиції. Вони розглядалися спеціальною комісією і їм постійно приділялась велика увага. Своєрідним сплавом багатьох робочих пропозицій була ідея спорудити будівлю, яка мала б в основі карту СРСР, а на ній височили б чудернацькі машини, трансформовані в будівлі. Центром композиції мала стати фігура робітника, що “оживляє ці машини”. У багатьох робочих пропозиціях Палац Рад символізував земну кулю, в інших — обігривалася радянська символіка.

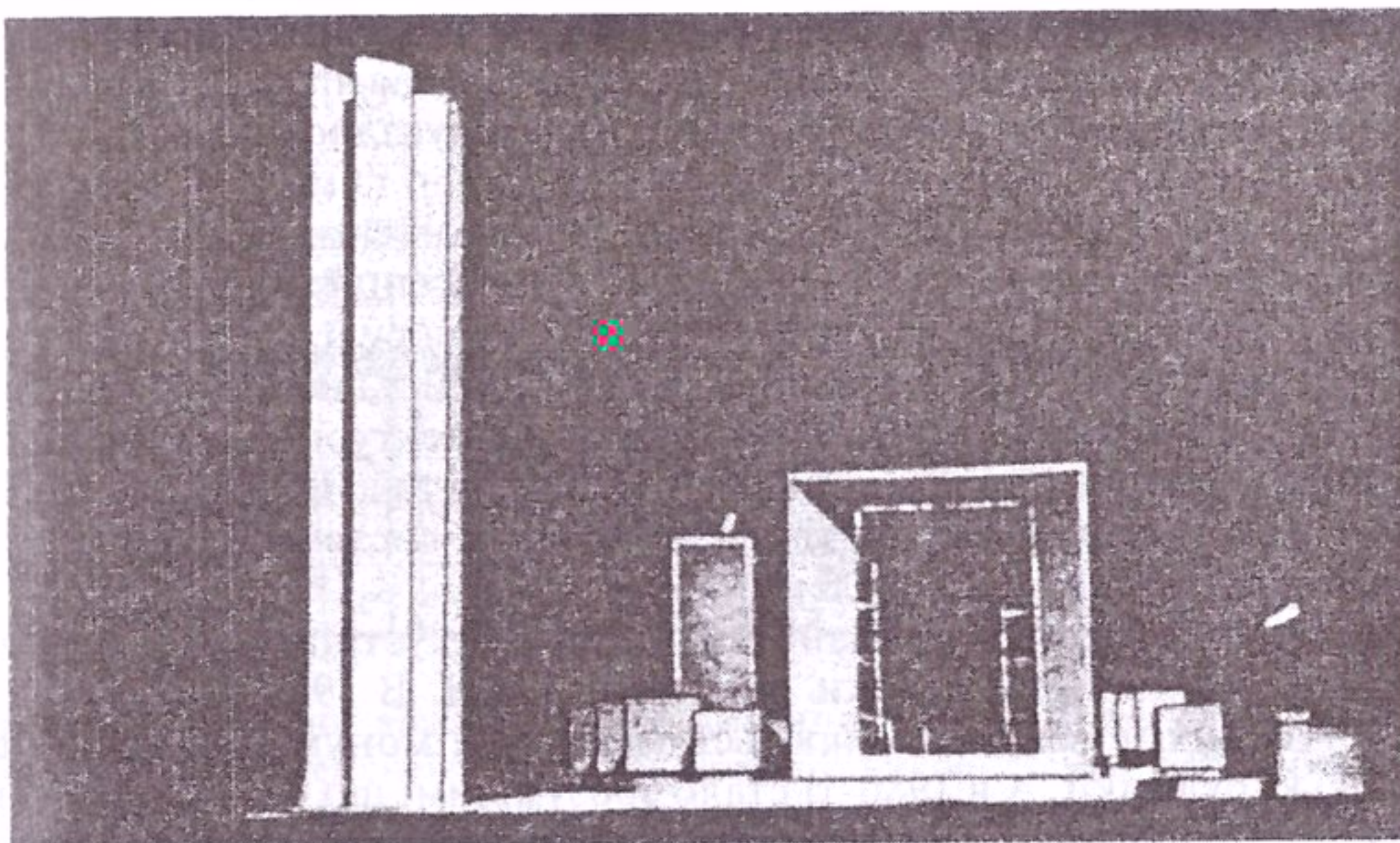
На думку багатьох архітекторів, ідеологія пролетарської держави мала бути повністю відображена тільки в простих, мужніх, суворих формах, попередній образ яких можна побачити в класичній архітектурі. Видатний радянський зодчий І.Фомін писав: “Я висуваю таку архітектурну платформу: від класики взяти саме основне, здорове, а саме: 1) побудова будинку як єдиного органічно цілого, настільки закінченого, щоб

у ньому нічого не можна було ні додати ні зменшити, і — 2) ордер як елемент порядку і дисципліни. Все інше, як спадщина класики, підлягає корінній переробці в новому дусі чи ліквідації” [9]. Саме такою і є представницька архітектура 1930-х років. Наприклад, споруда 1934 року Управління НКВС в Києві, де зараз розміщується Кабінет Міністрів України, архітекторів Г. Фоміна і П. Амбросимова й досі викликає тривожне хвилювання й трепет. У його образі немовби прочитується необ-

А



Б



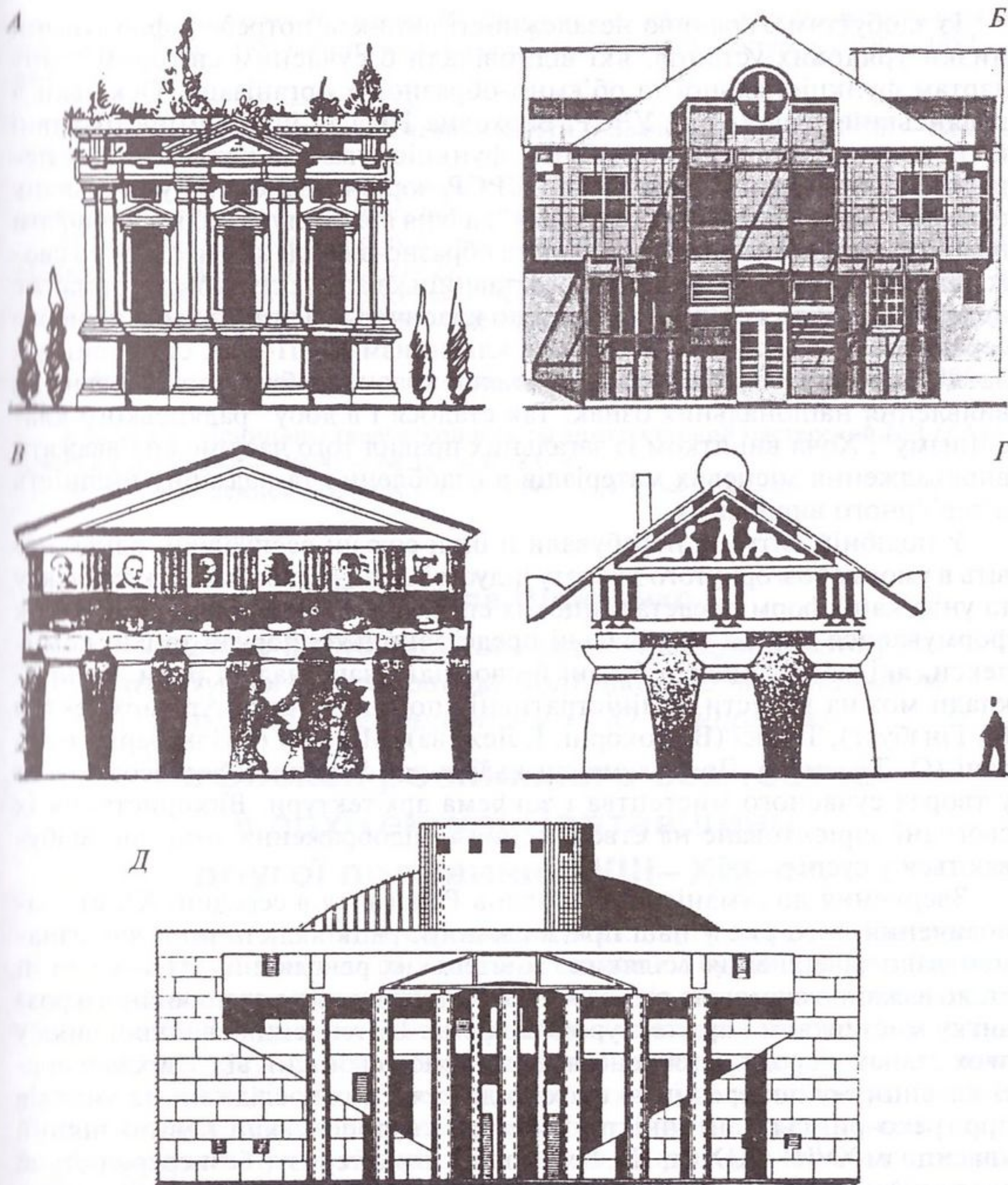
Класицистична “зразковість” у формуванні ідеї проекту арки ХХІ століття в районі Дефанс у Парижі як символу технічного прориву-тріумфу у ІІІ тисячоліття (Б) на основі аналогії культової означеності форм минулого — куба мечеті та вертикалі мінарету (А) (архітектор А. Шпрекельзеєн, 1990-ті роки)

межений диктат держави над людиною. А будинок Верховної Ради архітектора В.Заболотного, розташований поруч, має зовсім інший образ — народовластя, демократичності влади, що проявляється в простоті й м'якості форм, ліричності пропорцій та елементів.

Саме у класицистичній архітектурі найбільш розробленою стала тема парадності й палацевості, а при формуванні простору в ці стилістичні періоди — такі риси, як спрямованість, чіткість, впорядкованість, що завжди забезпечувало легке його сприйняття. У радянському мистецтві й архітектурі, зокрема 1930–1940-х років, впроваджувався героїзований міф людини праці. Величезні скульптури й гігантські за своїм масштабом архітектурно-містобудівні ансамблі, так би мовити, відображували пафос епохальних звершень в мирному довоєнному будівництві й у роки повоєнного відновлення держави.

Класицистична архітектура спрямовувалась на створення не окремої споруди, а якнайменше комплексу, бо саме група споруд здатна була формувати простір, а простір якраз і був у ці періоди метою архітектурної творчості. Саме тому реалізація кампанеллівських ідей Міста Сонця стає метою містобудування. Місто розумілося як символ боротьби людини з природою, символ перемоги над нею; як рукотворний організм, призначений захищати людину, створювати їй умови для життя й, головне, для вільної праці; як могутній образ, що впливає на свідомість. Ідеалізація планування поселень, як і в Ренесансі, отримала своє відображення у створенні ідеально досконалих громадських споруд. Їхня образна і змістовна досконалість передбачалася в класичному оформленні й змістовності. Кожна окрема споруда трактувалася як досягнення політичної системи, тому її символіко-семантична основа несла чітко виражене ідеологічне навантаження: в оздобленні використовувалися атрибути й символи влади (кремлівські вежі, п'ятикутні зорі, серп та молот), професійна і класова атрибутика робітників і селян як провідних соціальних груп населення та соціального "прошарку" — інтелігенції (снопи, шестерні, ковадла й молоти, циркулі, глобуси, свитки паперу й креслення тощо). Новітні символи часу розроблялися у поєднанні з античною ордерною системою, котра завдяки таким прийомам архітектурної композиції, як симетрія, цілісність, єдність стилістичних ознак і таке інше, повинна була сприяти утвердженню непохитності політичної системи і впевненості в ній усіх соціальних груп населення.

Повоєнний період проходив під гаслом індустріалізації. У творах архітектури з'явилися ознаки одноманітності. В 1970-ті роки на тлі індустріальних новацій з'являються гігантські монументи і величезні громадські будинки. А в 1980-ті стало зрозумілим, що без використання досягнень минулого, елементів історичних стилів, декору неможливо зробити різноманітною архітектуру міст. Знову архітектори звертаються до симетрії, чітко виявлених вертикальних членувань, монументальності форм. Активно використовується класицистичний ритм пілястр як традиційна ознака адміністративних споруд минулого — в будинку філії



Повернення сучасної архітектури до класицистичних форм у використанні архаїчних форм і елементів. Шлях від повного використання історичних форм до опосередкованого їх застосування у творах архітекторів Р. Боффілла (А), К. Морріса (Б), Р. Вентурі (В), Р. Стерна (Г), Р. Девідса (Д)

Центрального музею В.І. Леніна (архітектори В. Гопкало, В. Гречина, В. Коломієць, Л. Філенко) та Будинку профспілок (архітектори О. Малиновський, О. Комаровський) в Києві.

Із здобуттям Україною незалежності виникла потреба у формуванні низки урядових установ, які відповідали б сучасним світовим стандартам функціональної та об'ємно-образної їх організації. Оскільки в радянський період уряд УРСР, Верховна Рада та інші адміністративні й громадські установи республіки функціонували в режимі, який передбачався загальною політикою СРСР, зорієнтованою на узагальнену формулу "стиль радянського народу", а їхня архітектура мала відповідати певній загальнодержавній естетиці та образно-знаковій символіці, то своїх національних особливостей представницька архітектура України майже не мала. Це було пов'язано з тим, що класична традиція з часів пізнього середньовіччя, включаючи й стиль класицизм XVIII–XIX ст., сприймалася як певний міжнаціональний еталон краси і не було зорієнтована на виявлення національних ознак. Так сталося і в добу "радянського класицизму". Хоча винятком із загальних правил того часу можна вважати впровадження місцевих матеріалів в оздоблення та надмірну пишність інтер'єрного вирішення.

У подібній ситуації перебували й інші союзні республіки, однак навіть в умовах розгорнутого диктату індустріально-будівельного комплексу та уніфікації форм представницьких споруд на території ряду республік формувалися окремі оригінальні представницькі споруди та їхні комплекси, які мають цікаві образні й своєрідні національні риси. За приклади можна навести адміністративні споруди в Алма-Аті (архітектор М. Гінзбург), Тбілісі (В. Кокорін, Г. Лежава), Мінську (І. Лангбард), Єревані (О. Таманян). Досі елементи класичної спадщини застосовуються у творах сучасного мистецтва і зокрема архітектури. Використання їх сьогодні зорієнтоване на ствердження й відображення змін, що відбуваються у суспільстві.

Звернення до гуманістичних основ Ренесансу в середині XX ст., запозичення його рис у наш прагматичний, раціоналістичний час ознаменувало завершення всіляких "мистецьких революцій" XIX–XX ст. й стало важливою умовою відродження принципу свого еволюційного розвитку мистецтвом і архітектурою зокрема. Ці тенденції знайшли вияв у двох етапах відродження ренесансних основ сьогодні: від зацікавленості класицизму попередньою епохою до сучасних досліджень та увражів про греко-римську античність, Ренесанс і європейський та вітчизняний класицизм XVIII–XIX ст. Це, безумовно, характеризує безперервність та еволюційність розвитку високомистецьких засад всупереч моді та експериментальним новаціям останнього часу. І саме високодуховна архітектура як особливий вид мистецтва, що активно впливає на свідомість людей і формування ідеалів епохи, спроможна зберегти канали зв'язку її з найкращими зразками минулого. Та чи буде це новим поворотом до невмирущої, прекрасної класики, яка на основі своїх вічних цінностей утримує цивілізацію від краху, чи залишиться лише символом "сильних" епох?

Це — визначить час.

1. *Астафьева-Длугач М., Волчек Ю.* Динамика и диалектика конкурсного проектирования: К 56 летию конкурса на Дворец Советов // *Архитектура СССР*. — 1982. — № 6. — С. 52–55.
2. Дворец Советов. — М., 1933. — С. 71.
3. *Довей К.* Архитектура современной власти // *Зодчество мира*. — 1998. — № 2. — С. 43–45.
4. *Иванов С.Г.* Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: Философско-эстетический анализ. — К.: Стилос, 2001. — 168 с.
5. *Кавтаридзе С.* Хронотип культуры сталинизма // *Архитектура и строительство Москвы*. — 1990. — № 11. — С. 21–25.
6. *Кожин И.* Геоэстетика классики // *А.С.С.* — 1998. — № 2. — С. 35.
7. *Паперный В.* Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 383 с.
8. *Рябушин А.В.* Гуманизм советской архитектуры. — М.: Стройиздат, 1986. — 320 с.
9. *Фомин И.* Принципы творческой работы архитектурной мастерской №3 // *Академия архитектуры*. — 1934. — № 12. — С. 83–91.
10. *Шпеер А.* Земной шар // *А.С.С.* — 1998. — № 2. — С. 42–47.