

**Олексій РОГОТЧЕНКО,**  
*кандидат мистецтвознавства*  
*заслужений діяч мистецтвознавства України*

## РОЗДУМИ ПРО НЕЗБУДОВАНІ ПЛОЩІ

Зіставлення часу нинішнього з подіями семидесятирічної давнини у роздумах про архітектурні стилі, їхні задачі та шляхи, про роль особи у творчості (у нашому випадку — архітектурної), про вплив соціуму і залежність від нього, а також про вічну функцію творця навколишнього, відчутного на дотик середовища, видається недоречним лише з першого погляду. Адже сьогодні, з висоти вдало розпочатого у сенсі архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизняній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи не сприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плондрують вітчизняну історію, борючись із давно померлими героями тих подій, з їхніми вчинками, діями та творами, не пояснивши ї, що найприкріше, не розказавши всю правду до кінця. Так із напівправди, напівбайок, з недоведеної вини складають легенди, що переписують спочатку як версії, а згодом стають вироями. Як не парадоксально, але чим більше розкривають засекречених у архівах джерел з історії відчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках про минулі періоди. І навпаки — події, що здавалися знайомі з дитинства, набувають іншого психічного навантаження після розсекречення, розкриття таємниць. Проте так уже складається життя, що рано чи пізно правда стає відомою.

Це зовсім не означає, що всі й одразу переконуються у хибності своїх вчорашніх поглядів. Зовсім ні. Але ж ознака демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень, і щоб за переконання, котрі не співпадають із офіційним, не тягли на допити у кабінети слідчих з подальшим виправдовуванням у Гулагах та концентраційних таборах. Межа минулого і нинішнього сторіч на вістрі оновленого суспільства розколола бачення на со-

цреалістичне мистецтво радянської України. Таборів виявилось не два, як це передбачалося, а більше. Серед критиків мистецтва стало модно не любити минуле, звинувачуючи його, навіть, у тих гріхах, яких взагалі не існувало. Декларативність і відверто журналістський підхід у висвітленні найболючіших етапів вітчизняної історії розколов і розмежував мистецтвознавчий загал. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожний міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що сьогодні проблема з політичної таки перетворилася на бажану мистецьку. Після різких нападок на соціалістичний реалізм і усе, що довкола, журнал „Образотворче мистецтво” розпочав розважливу акцію примирення і злуки. Це був перший спільний проєкт різних сил у вітчизняному мистецтвознавстві, де беззаперечне авторство ідеї належало Миколі Маричевському – на той час головному редакторові, людині знаковій, яка завчасно, у молодому віці полишила цей світ.

Сьогодні необхідність розібратися у власній історії з проблем образотворчого мистецтва перейшла до осмислення і нового бачення проблем архітектурних, які ніколи і не розмежовувалися з мистецтвом образотворчим, залишаючись його потужною складовою частиною. Подія, що трапилася у виставковому житті столиці 2004 року, а саме відкриття виставки „Конкурсних проєктів Урядового центру в Києві (1934 – 1935 рр.)”, стала точкою відліку. Пропонований нижче аналіз подій є авторським баченням проблеми, який не сприймає, але, разом з тим, і не заперечує інші можливі версії.

Отже, розглядана нами виставка відбулася влітку 2004 року в затишному виставковому залі ”Хлібня”, що розташований на подвір'ї Національного заповідника „Софія Київська”. У коротенькій анотації було зазначено, що виставка створена за матеріалами із фондів заповідника і що керівником проєкту є Куковальська Н.М. Наступний абзац повідомляв, що репрезентовані твори віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми того часу. Насправді ж, за емоційною силою впливу і за розсекреченою правдою, це був один із найпотужніших художніх проєктів останнього десятиріччя.

Виставка, яка, врешті, спромоглася дати відповідь на безліч сучасних нагальних питань стосовно розвитку і нинішнього шляху

української культури, була напрочуд скромно рекламована і, на жаль, практично не відвідувана. За емоційним впливом, те, що можна було побачити в експозиції, ставало далеко попереду найгостріших проблемних творів сучасного світового мистецтва, репрезентованих у Венеційських бієнале, Документі, Маніфесті та інших престижних світових форумах сучасної образотворчості Сходу та Заходу.

У мовчазних залах Софійського заповідника тоталітарне мистецтво семидесятирічної давнини вперше постало в усій повноті своєї страшної геніальності. Крім образності пропонованих рішень, розумінням непідробного захоплення авторів виставлених проєктів власною значимістю і бажанням увіковічити своє ім'я у кривавій історії нелогічно створеної держави, глядач зустрічався з епохою давно забутого мистецтва вищого рівня архітектурної майстерності. Архітектурне малювання (акварель, трошки темпері та гуаші), бездоганна перспективна побудова у величезних за розміром малюнках і злет фантазії творців – уседозволеного шабашу злих геніїв. Смак майбутніх вибухів у центрі стародавнього міста, передчуття крові, сліз, повна згода зі владою, копіювання кращих тоталітарних зразків інших імперій і відчуття своєї місії читаємо в кожному з показаних творів. Загалом 26 конкурсних проєктів. Слабких з художньої точки зору – практично немає. Більшість, як і їхні герої – проєкти-в'язні, бо пролежали у спецхранах довгі сім десятиріч. Кілька відомих розробок. Це пропозиції І.Фоміна, Й.Лангбарда. Інші, якщо і були оприлюднені, вивчали, переважно, вузькопрофільні спеціалісти. Широкий загал мав нагоду й унікальну можливість ознайомитися з матеріалами конкурсу в наш час. Мав ознайомитись, та чомусь не ознайомився.

26 червня 1934 року ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва – нової столиці Радянської України. Це і стало початком українського конкурсу архітектурних проєктів на зразок нещодавно проведеного конкурсу у Москві. Мета та завдання (головне і приховане) – перетворення старовинних міст у соціалістичні новобудови. У Києві головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, музичної школи. З перерахованих споруд радянська влада встигла висадити у повітря лише Михайлівський собор. Другій черзі реконструкції завадила Друга світова війна, яка, практично, врятувала для світу від зни-

щення Софійський собор, надбрамну дзвіницю Й.Шеделя (родо-начальницю традицій архітектурних доміант культових споруд), монумент Б.Хмельницькому роботи Мікешина, квартал житлових будинків. (Це перелік об'єктів, що підлягали обов'язковому знищенню, але існувала і цілком реальна можливість розширення меж площі Рад, на чому наполягали деякі учасники перегонів, де північний кордон площі мав проходити по вулиці Володимирській і закінчуватися Андрієвською церквою. У цьому випадку знищувався квартал між вулицями Володимирською та Десятинною із забудовою унікальних споруд 80 – 90-х років XIX сторіччя та сесесійні фасадні будинки з боку вулиці Артема).

В умовах конкурсу, у якому взяли участь наймаститіші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, ставилися обов'язкові завдання – двофасадність споруд і вертикальна доміанта – пам'ятник В.Леніну. (Хоча в усних переказах згадують про можливий монумент Й.Сталіну, що, врешті, і затримало стрімко почате будівництво). Конкурс тривав упродовж 1934 – 1935 років і пройшов у два етапи. У роботі конкурсу взяли участь К.Алабян, В.Риков, І.Фомін, Д.Чечулін, Й.Лангбард, П.Альошин, Й.Каракіс, які, за свідченням прес-релізу, „продемонстрували виключно високий професіоналізм, що до цього часу залишався поза увагою дослідників”. Практично всі проекти насправді віддзеркалили суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу – гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу та повну відверту зневагу до архітектурної забудови минулих періодів. Важко погодитися з твердженням, написаним на безкоштовній та безавторній листівочці, пропонованій відвідувачам, що проголошувала: ”Уряд замовляв проекти тим зодчим, творчість яких була всесвітньо відома, загальноновизнана та концептуально зорієнтована на пошуки величного та монументального стилю в архітектурі”. Стосовно відомих – це правда, а от стосовно концептуально зорієнтованих – є сумнів. На що орієнтованих? Єдиним проектом забудови Урядової площі, що залишав Михайлівський Золотоверхий і, більше того, закомпоновував його у загальний ансамбль комплексу, був проект киянина Й.Каракіса, представника київського Військпроекту.

До початку конкурсних перегонів киянин Йосиф Каракіс був достатньо відомою фігурою у столичних архітектурних колах. 1931 року

він брав участь у проектуванні та будівництві Будинку Червоної Армії та Флоту Київського гарнізону (сьогоднішній Будинок офіцерів), за будови житлового кварталу по вулиці Січневого повстання, до початку 1935 року ним були, практично, закінчені креслення відомого київського житлового будинку військових на вулиці Інститутській і Зеленого парку на дніпровських схилах, а з 1933 Й. Каракіс обіймав посаду доцента кафедри Київського національного університету будівництва та архітектури. Відомий мистецтвознавець А. Пучков в книзі „Архітектор Йосиф Каракіс. Доля і творчість”, виданої до сторіччя архітектора 2002 року, доводить непричетність Й. Каракіса до пропозицій знищення старих будівель на Софійському майдані, посилаючись на архівні документи, матеріали у пресі тих років, і, що найважливіше, на існуючі креслення, що збереглися до наших днів і підтверджують намагання зодчого врятувати шедевр давньоруської архітектури з неперевершеними мозаїками, частину з яких «по-господарськи» зняли, а пізніше, так само «по-господарськи», виставили у експозицію московської Третьяковської галереї у розділі «Мистецтво древньої Русі». Разом з тим, існує інша версія. Виходячи з того, що усієї правди розвитку подій ніхто не знав ні тоді, не знає й зараз, бо матеріалів критичних чи навіть описового журналістського жанру зовсім мало, а повідомлення, надруковані у спеціальних виданнях „Київ соціалістичний” та декількох закритих для широкого читання документах, не давали і не дають повної уяви про події семидесятирічної давнини, логічним є звернення до єдиного джерела, що донесло інформацію до сьогодні — до згадок і розмов, що без особливого ентузіазму точилися навколо проблеми. Студентам-мистецтвознавцям Київського художнього інституту про цей конкурс дуже обережно на лекціях початку семидесятих розповідали Юрій Асеев та Сергій Кілессо, студентам архітекторам не боявся розповідати і, навіть, досліджувати конкурсні прокти Юрій Чеканюк. Широко було подано п’ять проєктів забудови у фундаментальній праці „Історія української архітектури” за редакцією В. Тимофієнка у десятому розділі „Архітектура 20 — 50-х років ХХ століття”. Книга вийшла друком 2003 і несла вже неупереджену інформацію. „Найзначнішою проблемою 30-х років стало створення парадного центру столиці. За результатом конкурсу 1934 р. прийняли пропозицію П. Юрченка розмістити центр Києва на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. Схвалено проєкт архітектора Г. Лангбарда, часткова реалізація якого виявила повну

неспроможність створити цікавий архітектурний ансамбль”, – читаємо у книзі з історії вітчизняної архітектури. Цілком можливо, що, як і сотні інших байок про події у історії вітчизняного мистецтва, це вигадка, але, дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, треба розглядати дві сторони медалі. Інша версія розповідає, що житловий будинок Київського військового округу за адресою Георгіївський провулок 2/8 авторства Й.Каракіса, зведений поруч зі спеціально для цього знищеною 1931 року Георгієвською церквою – будівлею часів заснування Володимирського собору, мав стати західною межею найбільшої в Європі площі... Цей будинок в народі ще й досі називають „розтріляним”, бо між 1937 і 1941 тут, на розі вулиць Володимирської та Георгієвського провулку, мешкали, головним чином, військові високопосадовці, які майже усі загинули у чистках НКВС.

Переважну більшість конкурсантів влаштувало знесення старих храмів для розчищення будмайданчика. Ніхто не заперечив проти гігантського монументу, який спотворював дніпрові схили і зорозво знищував іншу вертикаль – дзвіницю Києво-Печерського монастиря, а розробка велитенського масиву вільної площі, яка б використовувалася переважно для військових парадів і демонстрацій трудящих, стовідсотково ототожнювала проєкт з аналогічними творами мусолінівської Італії та гітлерівської Німеччини. Переміг у конкурсі архітектор Й.Ланбард, за проєктом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола – будівлю ЦК ВЛКСМ (теперішнє МЗС).

Існуюча площа і зараз має великі розміри (600 x 120). Кордони можливого будівництва сягали 1500 x 2000, але навіть цей гігантський проєкт не йшов у порівняння з проєктом німецьким, про який докладно розповідає його автор Альберт Шпеер у книзі „Спомини”. Як і радянські високопосадовці, котрі опікувалися державними архітектурними конкурсами 1930-х, А.Гітлер особисто втручався у концепт і проєкти забудови нових німецьких площ, напівжартома, напівсерйозно пропонуючи себе у якості Головного архітектора, про що півстоліття пізніше справжній Головний архітектор тодішньої Німеччини Альберт Шпеер напише, що ця пропозиція була не божевільнішою від ідеї стати верховним головнокомандувачем. Того ж 1934 року, коли проходив український конкурс на площу Рад у новій столиці – Києві, в Нюрнберзі Гітлер замовляє перший проєкт перебудови на Цеппелінфельде. Тимчасову дерев’яну трибуну треба було

замінити на стаціонарну кам'яну. Опис проекту майбутньої площі-стадіону практично ідентичний переважній більшості репрезентованих українських проєктів: „...широкі сходи, догори – крутіші, завершуються портиком і з обох сторін відмежовані двома кам'яними формами. Головна споруда в довжину мала 390 метрів, у висоту 24...”. Гітлер повторював у колі архітекторів, що повинен займатися архітектурою та будівництвом, аби донести нащадкам дух свого часу. Переобладнання Цеппелінфельда мусили завершити до чергового партійного з'їзду. Трамвайне депо Нюрнберга (зразок німецької сецесії початку сторіччя), що потрапило у зону забудови, висадили у повітря так само, як у СРСР-УРСР висаджували у повітря культові споруди. Світло 130 прожекторів, спрямованих вертикально вгору і одночасно включених для нічних маршів, нагадувало б здалеку прозору споруду висотою у вісім кілометрів. Цей феномен світлоархітектури було зафіксовано у кінострічках тієї пори талановитого режисера доби Лені Ріфеншталь. Проєкт переростав у наступні роки у площу проведення партійних парадів та мітингів. Гітлер, врешті, визначився й відібрав серед інших архітектурних груп пропозиції А.Шпеера. Існуюча площа мала розміри 2000 x 600. Трибуни чотирнадцятиметрової висоти вміщували 160 тисяч глядачів, а 24 вежі висотою по 40 метрів мусили логічно завершувати східні та західні межі плацу. По центру домінувала головна трибуна, що завершувалася жіночою скульптурою, яка мала бути вище від нью-йоркської статуї Свободи (46 м) на третину. Наступним проєктом 1937 року з бугафорськими закладами першого каменю після партійного з'їзду мав бути стадіон до Олімпійських ігор у Німеччині, який вміщував би 400 тисяч глядачів. Будівництво планували закінчити 1945 року. Не судилося.

Будівельна гігантоманія найбільших європейських країн 1930-х СРСР-УРСР та Німеччини були настільки тотожні, що зараз, читаючи вже розсекречені документи, дивуєшся, як співпадали думки лідерів та завдання архітекторів і як трансформувалися зодчі з берегів Дніпра чи Рейну спочатку у митців, а з наступною фазою свого розвитку у надмитців – осіб, що можуть творити долю країни, знищувати архітектурні шедеври попередників, видозмінювати ландшафти, рози вітрів і, що найприкріше, слугувати тиранам у якості інструменту поневолення власного і чужого народу, залякування, а, подекуди, морального знищення соціуму. Якщо не вірите, зробіть над собою експеримент – пройдіться колись під колонадою

ЦК ВЛКСМ, одного з двох залишених у спомин тих днів страшного сивого і вічномолодого свідка ненародженої Площі, прогуляйтеся вулицею Грушевського повз колишній будинок НКВС розробки тоталітарного генія країни рад Івана Фоміна, чи перейдіть Дніпро пішки з тієї сторони Дніпрогесу, де зараз їдуть автомобілі. Питання відпаде саме собою, бо ви зрозумієте, що перед цими спорудами-монстрами ви – ніхто. Дивно, але залишки гігантських терм у Римі, Колізей, античні величезні за розміром споруди, площа Сан Марко у Венеції, Ейфелева вежа і Шеделевська дзвіниця Києво-Печерської Лаври, що майнула під небеса, а в ясний день її видно за півсотні кілометрів, не справляють такого враження на людину, як твори тоталітарної доби ХХ століття першої фази.

Намагання дійти істини в особливості розвитку у випадку до-воєнної архітектури радянської України у контексті аналогічної будівельної культури Німеччини чи Італії, повертає нас до вчення Зигмунда Фрейда (1856 – 1939), який ще за життя міг побачити стереотипи власних теоретичних розробок хворої підсвідомості людини, втіленої у цілком реальні образи і вчинки. „Фрейдизм” або „психоаналіз” набув величезної популярності у вчених усього світу в тих галузях науки, де вивчали чи аналізували вчинки людини чи групи людей, які вплинули чи впливали на навколишній світ. Тобто, практично все, що стосувалося людських почуттів, сприйняття чи несприйняття пропонованих образів у мистецтві, архітектурі, літературі чи театрі, можна було розібрати, зрозуміти чи “прочитати” з позицій знань психоаналізу.

Зупинившись у відповіді на порушену проблему на засадах психоаналізу, можна зрозуміти вчинки тих людей, що “виготовляють” образи і тих, хто їх “споживає”. М.Ярошевський – дослідник вчення З.Фрейда – відзначав, що більшість людських вчинків знаходяться поза свідомістю людини, а розуміння образотворчого мистецтва, архітектурних образів, літератури, музики взагалі підпадає під «запредельную» (термін цитуємо мовою оригіналу) психологію. Це пояснюється в першу чергу тим, що фундатор психоаналізу сміливо втручався у проблему внутрішнього світу людини, його інстинктів, складних емоцій, протиріч, намагань та дій у полі позасвідомого. Вплив Фрейда на естетичну думку Європи початку ХХ століття був дуже великим. А надзвичайна спорідненість тоталітарних культур європейських країн середини 1930-х дозволяє зробити висновок,



що такий вплив спостерігаємо (можливо, більшою мірою підсвідомо) і в СРСР-УРСР. Можливо, саме цей підхід до вивчення чи, точніше, дослідження мистецтва взагалі і архітектури як його складової частини зокрема, дасть відповідь щодо гіпертрофованої величі державних споруд, неприродного розміру плакатів та транспарантів, багатотисячних мітингів та костюмованих вистав як у Німеччині, так і в Україні.

Психологічний аналіз у світовій історії не мав прямого діалогу з дослідниками сприйняття архітектурних образів. Разом з тим, учення Юнга надзвичайно близько заторкувало сприйняття простору у величчї споруди. Вчений мав на увазі фізичні розміри будівлі і співставляв їх зі зростом нормальної людини. Використання такої геометричної формули врешті і стало модулем у побудові образу “нової сталінсько-гітлерівської архітектури”. Людина-гвинтик і людина-мазок на кількясотметрових панно чи діаграмах своєю присутністю прославляли велич керівників та правлячої партії, відчуючи свою неміч перед спорудою, що символізувала собою Країну Рад, чи тисячолітній третій рейх зразка націонал-соціалізму середини 30-х минулого століття.

Щоправда, ці кілька років між українським проектом 1935 і німецьким 1940 мали істотну відмінність у підсвідомості замовника – влади. Політична криза, нестабільність української економіки середини 30-х після голоду, голодомору, провальної колективізації та ейфорична самовпевненість Гітлера після блискучих перемог у Європі і сверження ідеї надлюдства стосовно арійської нації могли стати саме тією рушійною силою, дякуючи якій німецька площа мала бути задовжки п’ять кілометрів. Але ж якщо взяти до уваги, що український Урядовий центр (про що свідчать проекти Штейнберга, Григор’єва, Фоміна) починався з Дніпровської набережної і охоплював смугу Подолу, схили, існуючу площу плюс знищені старі будови (в одному варіанті до будинку Й. Каракіса на вулиці Стрітенській, а в інших до оперного театру), то українські розміри могли набагато перевищити найсмівливіші гітлерівські проекти, бо розвинута гігантоманія в радянській архітектурі повоєнного періоду стала свідченням та переконливим підтвердженням можливої версії.

## ЛІТЕРАТУРА

Шпеер А. Воспоминания. Пер.с нем. Вспительная статья Н.Яковлева. – Смоленск: Русич, 1997. – 696 с.

Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др. Сумерки богов. – М.: Изд-во Полит. Лит-ры, 1990. – С. 94-142.

Каракис Й.: Судьба и творчество: Альбом-каталог. – К.: Символ-Т, 2002. – 103 с.: ил.

Фром Э. Психоанализ и религия // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др.

Сумерки богов. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. – С. 143-221.

Хайт В. Об архитектуре, ее истоках и проблемах. Советский конструктивизм, Иван Леонидов и мировой архитектурный процесс. – М.: УРСС, 2003. – 453 с.

Хан-Магомедов С. Две концепции авангарда: Конструктивизм и супрематизм // Архитектура СССР. – 1990. – №3. – С. 12-19.

Хан-Магомедов С. Творческие течения, концессии и организация советского авангарда. – М., 1993-1997. – 216 с.

Цапенко М. Идеализм и формализм архитектурной эстетики И.В.Жолтовского // Архитектура и строительство. – 1949. – № 4. – С.2-6.

Щелков К. Лени Рифеншталь // Бульвар. – 2003. – №12. – С. 6-7.

Юнг К. Психология бессознательного. – М.: Мир, 1994. – 264 с.

Bown M. Socialists Realist Painting. – London, 1998. – 506 p.

Golomstock I. Totalitarian Art.– London, 1990. 306 p.

Bown M. Socialists Realist Painting. – London, 1998. – 506 p.

Golomstock I. Tonalitarian Art.– London, 1990. 306 p.

Історія української архітектури за редакцією В.І.Тимофієнка.- К.: Техніка, 2003. – 472с. : С.421.