

Борис А.

Національний університет «Львівська політехніка»

ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СВІТОГЛЯДУ РАДОСЛАВА ЖУКА ТА АРХІТЕКТОРІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ САКРАЛЬНОГО БУДІВНИЦТВА

Постановка проблеми. Специфіка сакральної архітектури в Україні, що склалась після двох десятиліть активного відродження, полягає у домінуванні історико-реплікаційного напрямку, для якого характерне звернення та інтерпретація кількох ідентифікаційно-значущих стилів минулого. У цьому контексті феномен пошуків сакральної форми в рамках модерністського проектного світогляду 1990-х років виступає як завершене явище, котре має тлумачитись з точки зору архітектурної теорії та історії.

Мета статті. Здійснити порівняння професійного світогляду та особливостей проектування провідного представника модерністського напрямку української діаспори Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Відродження церковної архітектури у Західній Україні відновило дискурс щодо сакральної форми та національно-конфесійної репрезентації. Професійна зорієнтованість на модерністську світоглядну систему, з одного боку, та брак досвіду у проектуванні сакральних споруд – з другого, поставили перед пострадянськими архітекторами проблему пошуків аналогій і відповідників, котрі б стали поштовхом для власної еволюції цього напрямку проектування. У контексті такої проблеми суттєвим є розуміння спільності основних світоглядних засад архітекторів Західної України пострадянського періоду та провідного модерністського архітектора української діаспори Радослава Жука [1].

У рамках тої світоглядної культури, що склалась на час відродження церковного будівництва у посткомуністичних країнах, розвиток західної архітектури за-

ведено протиставляти архітектурі Радянського Союзу 1970–1980-х років. Така точка зору характерна саме для українського (і загалом пострадянського) наукового дискурсу, якому притаманний чіткий поділ категорій «вітчизняного» та «західного». Ця особливість є наслідком специфіки радянського архітектурного світогляду 1970–1980-х років – періоду, коли відбувалось професійне становлення західноукраїнських архітекторів, що взяли активну участь у церковному проектуванні межі ХХ–ХХІ ст. З міркувань марксистської ідеологічної доктрини, явища, що відбувались у рамках комуністичного (соціалізм є першою стадією комуністичного ладу) блоку країн, вважали апріорі правильними і прогресивними, які протистоять іншим типам суспільств – недосконалих, несправедливих і деформованих, котрі страждають від браку комуністичної організації життя. Ці ідеологічні кліше лягли в основу трактування всіх явищ соціокультурного життя, в тому числі архітектури.

Однак насправді природа процесів, які розвивались як у рамках радянської, так і в рамках західної архітектури, мали спільну історичну базу та, відповідно, спільну логіку розвитку. Єдиною принциповою відмінністю була наявність так званого типового проектування у країнах комуністичного блоку, яке гальмувало професійний розвиток архітекторів та накопичувало сильний протестний потенціал.

Варто зазначити, що саме архітектура була однією з найбільш ковергентних сфер співіснування двох систем. Не зважаючи на жорсткі ідеологічні бар'єри, в радянському блоці набув поширення розроблений на Заході так званий «інтернаціональний стиль», що за своєю суттю був вираженням неотомістської філософії та

духу капіталізму, в прямому сенсі несумісних з радянською ідеологічною парадигмою. Крім того, в обох таборах актуальними були принципи «афінської хартії» у містобудуванні та акцептовані ще в довоєнний період засади професійної освіти («Баухус»/ВХУТЕМАС).

Одночасно із цією спільністю варто відзначити і природу розбіжностей між пострадянськими архітекторами Західної України та Р. Жуком. Насамперед вони полягають у *різному ступені опрацювання деталей проекту* – риса, що принципово відрізняє пострадянську та західну архітектуру загалом, навіть у тих випадках, коли перша намагається цілковито наслідувати другу. Поверховість проектних рішень у пострадянській архітектурі була наслідком двох факторів: з одного боку, загальна деградація галузі у зв'язку з домінуванням будівництва за типовими проектами, а з другого боку – рівень будівельних технологій, орієнтований на дешеве та швидке будівництво.

Крім того, пострадянські архітектори та Р. Жук мали *різне уявлення про ступінь кризи мови традиційного модернізму* і, відповідно, різний ступінь його переосмислення. Якщо у творчості Р. Жука модерністська мова зберігає лаконічну чистоту та гострий геометризм, то у пострадянських архітекторів вона служить радше засобом протесту проти самої суті модернізму як явища.

Ще однією загальною рисою, що відрізняла творчість Р. Жука та українських архітекторів Західної України пострадянського періоду, була *зорієнтованість на різну провідну традицію*. Якщо для Р. Жука це було протестантське середовище Північної Америки з його естетикою лаконічної чистоти і заперечення надмірно чутєвих елементів декору та розкоші як своєрідної ознаки зіпсованості, то для української пострадянської архітектури авторитетнішою естетикою стала православна традиція християнського Сходу, з обов'язковою романтичною живописністю та своєрідним релігійним гедонізмом.

З огляду на наведені відмінні та подібні особливості творчості Р. Жука та пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ–ХХІ ст., можна говорити про конкретніші риси, що уподібнюють та відрізняють їх творчість.

Кажучи про ці риси, варто передусім відзначити брак у пострадянській архітектурі дискурсу про *переосмислення сакрального простору храму відповідно до його літургійних функцій* [2–3]. Характерний для західної думки пошук шляхів акцентації вівтарної частини та зони причастя як квінтесенції зовнішньої і внутрішньої структури споруди, а також пошуки більшого візуального контакту присутніх із цією зоною [4], загалом не властиві українським архітекторам межі ХХ–ХХІ ст. Звідси випливає важлива відмінність із творчістю Р. Жука, який осмислював основні теоретичні розробки західних архітекторів у галузі сакральної архітектури та намагався їх застосувати в об'єктах візантійської (точніше українсько-візантійської) традиції, що, з огляду на специфіку Літургії, потребувало додаткових експериментів і пошуків.

У той самий час у пострадянській архітектурі межі ХХ–ХХІ ст. відбувався процес зівставлення релігійних споруд із монументально-ідеологічними об'єктами радянської доби. Для релігійного відродження характерне передовсім акцентування уваги на ефектних зовнішніх контрастах будівель із гранично раціоналістичним середовищем радянських міст, сформованих типовим будівництвом.

До певної міри пов'язаною з попередньою є й така відмінна риса з творчістю Р. Жука, як *різниця у плоских та аркоподібних завершеннях*. Хоча мотиви арок також наявні у деяких проектах Р. Жука, вони значно абстрактизовані та відіграють не тектонічну, а символічно доповнювальну роль. Показово, що навіть у найконсервативнішому проекті Р. Жука – церкві Різдва Пресвятої Богородиці у Львові (рис. 1), мотивів арок цілковито немає як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі храму,

а єдиним криволінійним мотивом є еліпсоподібні силуети куполів, що увінчують головну брилу споруди.



Рис.1. Храм Різдва Пресвятої Богородиці у Львові. Екстер'єр. Арх. Р. Жук.
Фото автора проекту [1]

З другого боку, в одному з найбільш пошукових та експериментальних проєктів того часу, створених українськими архітекторами, – церкві Положення пояса Пресвятої Богородиці (так само у Львові), авторства М. Обідняка (рис.2), арки та склепінчасті завершення нави відіграють важливу образотвірну роль, не зважаючи на те, що сама споруда задумана як ремінісценція триверхних народних церков Прикарпатського регіону.



Рис.2. Храм Положення пояса Пресвятої Богородиці у Львові. Екстер'єр. Арх. М.Обідняк. Фото А.Бориса.

Очевидно, що така відмінність закорінена у різному ступені внутрішнього антимодерністського протесту, пережитого західними та пострадянськими архітекторами, та рівнем розчарування у зображальних і семантичних можливостях модер-

ністської морфології, яка саме із цих причин у кінцевому підсумку, так і не стала головною мовою відродженої на початку 1990-х років сакральної архітектури в Україні.

Ще одна риса, яку варто відзначити, – наявність та брак купольних завершень, котрі були обов'язковими у проєктах західноукраїнських архітекторів та деколи зазнавали суттєвого переосмислення в архітектурі Р. Жука.

Переважно протестантський і католицький контекст, у якому розвивалась творчість Р. Жука, був сприятливим ґрунтом для експериментів і переосмислення ключового елементу конфесійної та національної ідентичності церкви українсько-візантійської традиції – купольного завершення.

У більшості проєктів Р. Жука (церкви св. Михаїла в Тіндалі, Святого Сімейства у Вінніпезі, св. Михаїла у Трансконі, Святого Хреста у Тандер-Бей, Пресвятої Трійці у Керхонксоні та св. Стефана у Калгарі) традиційне купольне завершення видозмінене і має форму вертикального акценту, як правило, із великою кількістю скла та орнаментоподібною геометрією конструктивних рам. Хоча у деяких випадках (наприклад, церква Пресвятої Трійці у Керхонксоні) завершення мають характер дерев'яних шатрових верхів прикарпатських народних церков, загальний характер архітектури цих будівель залишає значно ширший спектр трактування їх стилістичної природи.

В умовах пострадянської України такий рівень абстрагування не міг бути актуальним з огляду на низку причин, головними з яких є принципова втома від абстрактної геометрії модернізму та ретроактивним світоглядом більшості суспільства, котра бачила образ ідеального буття не так у майбутньому, як у минулому, яке потребувало ясних і наочних трансляторів в архітектурі.

Відмінною рисою церков неомодерністського напрямку в Західній Україні межі ХХ–ХХІ ст. стала акцентація вхідної групи та формування монументального образу головного входу. В проєктах Р.

Жука, навпаки, збережена традиція другої ролі цього елемента споруди та його підпорядкування головному акценту, яким у будівлях архітектора Р. Жука завжди є стрімкий вертикальний акцент над святилищем та зоною Євхаристії.

Ще однією відмінною рисою можна вважати *освоєння* пострадянськими архітекторами традиційної *восьмигранної геометрії* для найбільш відповідальних, з художньої точки зору, частин храму, і хоча часто тектонічна основа церков цього періоду має звичайну обтічну візантійську геометрію, мотив так званого «восьмерика» стає одним із найулюбленіших способів трактування тяглості традиції та національної ідентичності [5]. Своєю чергою, такого мотиву, незважаючи на його знаність і поширеність, цілковито немає у творчості Р. Жука, добре обізнаного з народним зодчеством.

Попри розбіжності у доробку пострадянських архітекторів Західної України та Р. Жука, їх об'єднує низка спільних рис. Насамперед варто виділити поширений *мотив довгих вертикальних тяг*, що в обох випадках відіграють роль візуального об'єднувача та спрямовують загальний напрямок руху будівлі у вертикальному напрямку, розвантажуючи важкість і масивність головної брили споруди. Стрункість і витягненість вгору, таким чином, передавалась із екстер'єру в інтер'єр та на фоні традиційних візантійських розписів творила там чи не єдиний сучасний елемент облаштування.

Спільною рисою також можна вважати провідні *мотиви шоломо-* (та намето-) *подібних куполів*, котрі в рамках неомодерністського напрямку витіснили (за деякими винятками) традиційні для української сакральної архітектури грушоподібні бані. В контексті творчості Р. Жука баневі завершення загалом не відіграють важливої ролі та трапляються лише у кількох проектах, де вони увінчують сміливі динамічні брили основного об'єму, надаючи їм відповідних конфесійно-національних маркерів, без прив'язки до зовні подібного візантійсь-

кого прототипу, що характерне для пострадянських архітекторів Західної України [6] (в церквах, які проектував Р. Жук такі куполи мають еліпсоподібну вертикально витягнену форму).

Суттєва спільність в обох випадках належить *використанню великих масивів скла* та намагання надати саме їм головну місію із трансляції категорії сучасності проектованої споруди. Дійсно, аналізуючи історію християнської архітектури, можна зауважити прагнення наповнити внутрішній простір якомога більшою кількістю природного світла, що в метафоричному сенсі ідеально корелювалось із семантичними літургійними змістами. В рамках проектування церков українсько-візантійського обряду великі масиви засклені поверхні, з огляду на вимогу організації площі під розписи, переважно розташовували у стикових та вхідних зонах, що також характерне і для творчості Р. Жука.

Складною за своєю природою є ще одна з рис подібності між творчістю пострадянських архітекторів межі ХХ–ХХІ ст. та Р. Жука використання універсального мотиву *тридільності*.

Тут ми маємо справу не з якоюсь конкретно технічною стороною споруди, а із своєрідним принципом, що стосується організації головних тектонічних мас, який одночасно поєднаний з релігійною символікою. В теорії Р. Жука про «ритмічні особливості» української церковної архітектури тридільність є принципом, згідно з якими утворена універсальна матриця аналізу ритмічних закономірностей визнається аксіоматичною для всієї історичної спадщини сакральної архітектури України. У вертикальному плані тридільність виступає як послідовність поділу храму на функціональний об'єм – наву, покриття та верхи; у горизонтальному напрямку – це ритм головного та бічних куполів, що мають свою основу у планувальній структурі.

Не зважаючи на таку історично вмотивовану морфологічну структуру, в багатьох проектах Р. Жука тридільність має

візуально підкреслений характер і не завжди (у більшості випадків) не включена у тектонічну єдність плану та об'ємно-просторового вирішення. Разом із тим у пострадянській архітектурі тридільність має традиційніший характер і відповідає тектоніці візантійських і народних церков, а також споруд хрестоподібного наддніпрянського типу. Однак, попри розбіжності в безпосередньому трактуванні, ця риса є в більшості випадків спільною як для творчості Р. Жука, так і для творчості пострадянських архітекторів, і свідчить про усвідомлене чи інтуїтивне розуміння притаманних українській традиції закономірностей формування сакрального простору.

Висновки

1. Виявлено, що професійний світогляд Р. Жука та пострадянських архітекторів Західної України рубежу ХХ–ХХІ ст. мав спільну основу в модерністській проектній культурі та подібному розумінні актуальних викликів, що перед нею стояли у другій половині ХХ ст. В обох випадках відбувається пошук семантичного та композиційного ускладнення проєктів засобами функціонального формоутворення, а також робиться спроба залучити до сучасного дискурсу історичні образи, переосмислені в дусі геометричного абстракціонізму.

2. Окреслено сукупність спільних і відмінних особливостей неомодерністського напрямку сакральної архітектури Західної України та проєктів Р. Жука. До відмінних особливостей належать різний ступінь опрацювання деталей проєкту, різне розуміння кризи модерністської формальної мови (та відповідно різний ступінь її переосмислення), зорієнтованість на різні провідні традиції (в Р. Жука такими були протестантські традиції Північної Америки, а для пострадянських архітекторів Західної України – православно-візантійська традиція). До спільних особливостей належать подібна модерністська світоглядна база, що перебувала на етапі пошуків виходу із суто раціоналістичного

формоутворення; звернення до національного образу наддніпрянських храмів як виразників пам'яті про “ідеальну батьківщину”, спільна освітня основа, базована на ідеалах “інтернаціонального стилю”.

3. На основі проведеного аналізу визначено конкретні спільні та відмінні риси у творчості Р. Жука та сакральній архітектурі Західної України межі ХХ–ХХІ століть. До відмінних рис належать: брак у пострадянському дискурсі функціонального розуміння Літургії (так, як воно склалося на Заході); різниця у плоских та аркоподібних завершеннях; необов'язковість купольних завершень у проєктах Р. Жука; тектонічне акцентування входу, брак якого відчутний у Р. Жука та, яке розвинене у сакральній архітектурі Західної України; традиційне використання восьмигранних об'ємів пострадянськими архітекторами, яких немає у проєктах Р. Жука. До спільних рис належать: засадничий мотив тридільності, довгі вертикальні тяги та вікна, шоломоподібні куполи та великі масиви скла.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жук Р. Місце-люди-час і архітектура: [Каталог виставки]. – Львів: Видавництво «Львівська політехніка», – 2014.
2. Reinhold H. A., Speaking of Liturgical Architecture (Notre Dame, in: Univ. Of Notre Dame Liturgical Programs, 1952).
3. Hammond P. Liturgy and Architecture – London. Barrie and Rockliff, 1960 – 191p.
4. Schloeder S. J. Architecture in Communion: Implementing the Second Vatican Council Through Liturgy and Architecture – Ignatius Press, 1998–267 p.
5. Тарас Я. Квадрат і кліть у планувальній структурі церков українців Карпат // Народознавчі зошити. – 1999. – № 3. – С. 406–418.
6. Гнідець Р. Б. Ідеологічний чинник у формотворчій основі українського храмобудування. «Вісник» Національного університету «Львівська політехніка» «Архітектура». – Львів, 2004 – С. 273–277.