

УДК 72.007

А.М.Борис, к. арх., доц. Р.Б.Франків,
Національний університет «Львівська політехніка»

НЕОМОДЕРНІСТСЬКИЙ НАПРЯМОК У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ ТА ЙОГО ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ІЗ ТВОРЧОЮ СПАДЩИНОЮ РАДОСЛАВА ЖУКА

Анотація: розглядається проблематики пошуків способів трактування сакральної будівлі в рамках модерністської проектної мови, які були характерними для українсько-візантійської традиції другої половини ХХ ст. За основний матеріал статті взято практику проектування церков у Західній Україні пострадянського періоду та творчий спадок одного із провідних архітекторів української діаспори Радослава Жука.

Ключові слова: неомодернізм, сакральна архітектура, Радослав Жук, пострадянський період, Західна Україна.

Постановка проблеми. Історія розвитку церковної архітектури українсько-візантійської традиції впродовж ХХ ст. пройшла складний шлях еволюції, що значно відрізнялась від розвитку інших типів будівель. Передовсім це було пов'язано із двома чинниками - розвитком модернізму та штучною перервою у проектуванні сакральних споруд на етнічних українських територіях, що знаходились в системі комуністичного блоку країн. В зв'язку із цим пошуки способів трансляції українсько-візантійської традиції у сакральній архітектурі звузились до середовища української діаспори та короткого часового періоду рубежу ХХ-ХХІ ст. В зв'язку із такою фрагментованістю та хронологічною розділеністю проблематика взаємозв'язку модерністської морфології з українсько-візантійською традицією потребує спеціального дослідження та структуризації.

Виклад основного матеріалу. Соціо-культурні зміни, які відбулись на межі у кінці 1980-х роках у Східній Європі, пов'язані із розпадом комуністичного блоку та системи політико-ідеологічного домінування Радянського Союзу відкрили можливості для відродження сакрального будівництва фактично забороненого протягом кількох десятиліть. Особливо актуальним воно стало для регіону Західної України, з характерним для нього високим рівнем релігійності населення та інтенсивним ростом кількості парафій різних конфесій впродовж 1990-х - 2000-х років.

З огляду на особливості архітектурної освіти на початковому етапі відродження сакрального будівництва у Західній Україні провідною формотворчою мовою тут був радянський неоконструктивізм, в рамках якого

будувались нечисленні об'єкти не за типовими проектами. Переважно об'єктами індивідуального проектування були споруди типологічно пов'язані із меморіальними, урочистими, рекреаційними та адміністративними функціями. Неоконструктивізм у своїх кращих проявах мав вигляд жорстко модерністичної системи, в якій семантичні та художні складові архітектури знаходились у повній залежності від функціональних потреб. Як і на Заході, одним із небагатьох способів підтримання архітектури як виду мистецтва стала гра абстрактними геометричними об'ємами, композиція яких і творила індивідуальність кожного проекту.

В цих умовах, пошуки відповідної мови для сакральних споруд з одного боку змушували освоювати історичний та функціональний матеріал, а з іншого опирались на вже сформований в радянський період професійний світогляд. Прикладом такого несподіваного синтезу може служити один із перших ново спроектованих церков Західної України - собор Покрова Пресвятої Богородиці у Новому Роздолі будівництво якого почалось ще в часи існування СРСР у 1989 році, а також церква Володимира і Ольги у Львові та собор Покрова Пресвятої Богородиці у Дубно 1995 років (рис.1). Всі ці церкви можна вважати прикладами найбільш раннього пострадянського етапу сакральної архітектури, в котрій відбилися риси радянського неоконструктивізму 1970-1980 - х років. У всіх цих спорудах відчувається густий ритм вертикальних тяг та вузьких вікон а також мотив монументальних сходів що ведуть до акцентованого входу переважно вирішеного у вигляді великої заскленої поверхні.



Рис.1

Якщо функціональний та естетичний вимір сакральної споруди у цих проектах не викликав особливих труднощів архітекторів, котрі скористались набутим у радянські часи досвідом, то естетика куполів та бань, наявність яких

мала символічну та семантичну функцію викликало очевидні труднощі. Вони добре помітні на прикладі собору у Новому Роздолі де головна масштабна брила споруди завершена пропорційно невеликими позолоченими куполами виконаними в манері стриманої неокласики, створивши тектонічний і стилістичний контраст із іншою частиною храму. Подібну ж проблему можна побачити і в Покровській церкві у Дубно, де куполи були завершені не характерними для української архітектури цибулевидними банями, що створила помітний контраст із стилістичним вирішенням решти будівлі.

Ці перші експерименти із модерністською (неоконструктивістською) морфологією як основною мовою сакральної архітектури продемонстрували як ряд невирішених проблем так і тогочасне розуміння модернізму як достатньої і бажаної стилістики для релігійного проектування. Однак, велика кількість замовлень та відносна доступність будівельних матеріалів поєднані із низьким технологічним рівнем будівництва і відсутністю теоретичної бази для проектування сакральних споруд східно-християнської традиції у модерністській манері, відкривали можливості для пошуку архітектурних форм передовсім у рамках абстрактної геометрії та спрощеного декоративізму.

Модерністський дискурс в контексті сакральної морфології, в основному опирався на прилаштовану під нього будівельно-технологічну базу, неоконструктивістську освіту більшості пострадянських проєктантів та прихильність відносно невеликої кількості замовників (переважно із протестантського, греко- та римо-католицького середовищ). Однак не дивлячись на ці умови, проблема валідності модерністської форми для сакральних цілей так і не отримала свого переконливо ствердого теоретичного обґрунтування не лише на рівні тих чи інших конфесій (передовсім православних та ісламських), але і на рівні професійного архітектурного середовища. Модерністські форми, котрі на початку ХХ ст. могли надихати своєю «чистотою» та «чесністю», зараз сприймалися як «бездуховні» та позбавлені чаруючої чуттєвості церков більш ранніх історичних епох.

Проте, не дивлячись на такі вихідні умови, впродовж всього періоду межі ХХ-ХХІ ст. в мистецьких та архітектурних колах домінуючим було розуміння саме модернізму та його модифікацій як бажаного стилістичного вирішення життєвого середовища в тому числі і сакральних об'єктів, що ще більш загострювало проблему відсутності його надійного світоглядного і теоретичного підґрунтя.

За цих умов, фактично єдиною цілісною та ясно сформульованою системою поглядів на образ сучасного храму українсько-візантійської традиції була теорія «ритмічних особливостей української церковної архітектури» Р. Жука [1], а також його проєкти, що служили наглядним прикладом реалізації

модерністської проектної культури у сакральному будівництві [2, 3].

Не дивлячись на ряд власних індивідуальних рис пострадянської сакральної архітектури, можна говорити про суттєві збіги у її спадщині із особливостями церков побудованих за проектами Р. Жука.

В першу чергу 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 та масивність головної брили споруди. Помимо своєї модерністської природи, така форма вікон давала можливість також цілісно організувати та звільнити більшу площу під розписи в середині споруди, що є необхідною умовою сакрального мистецтва українсько-візантійської традиції. Стрункість та витягненість вверх, таким чином, передавались із екстер'єру в інтер'єр та на фоні традиційних візантійських розписів творили там чи не єдиний сучасний елемент облаштування.

Наступною спільною рисою можна вважати переважаючий *мотив шоломо-(та намето-) подібних куполів*, які в рамках неомодерністського напрямку витіснили (за деякими винятками) традиційні для української сакральної архітектури грушеподібні бані [4]. В контексті творчості Р. Жука, баневі завершення загалом не відіграють важливої ролі та зустрічаються 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 візантійського прототипу, що було характерно для пострадянських архітекторів Західної України (в церквах Р.Жука, такі куполи мають еліпсоподібну вертикально витягнену форму).

Суттєва спільність в обох випадках належить *використанню великих масивів скла*, та намагання надати саме їм головної місії із трансляції категорії сучасності проектованої споруди. Дійсно, аналізуючи історію християнської архітектури можна помітити прагнення до наповнення внутрішнього простору якомога більшою кількістю природного світла, що в метафоричному сенсі ідеально корелювалось із семантичними літургійними змістами [5]. На початкових стадіях, такі спроби були здебільшого невдалими і приводили до виникнення більш суворих та лаконічних вирішень, як наприклад це сталося у Софійському соборі Константинополя великі віконні поверхні бокових стін довелось замурувати залишивши лише серію вузьких аркоподібних прорізів з огляду на загрозу руйнації статичної схеми всієї споруди. Дещо більш успішним були такого роду експерименти в епоху готики, однак справді повноцінна можливість організувати сакральний простір за рахунок природного освітлення з'явилась лише в епоху модернізму, однак з огляду на вже складену традицію храмобудування в католицькому та православному

середовищі найбільш повно була реалізована протестантськими церквами.

В рамках проектування церков українсько-візантійського обряду, великі масиви заскленої поверхні, з огляду на вимогу організації площі під розписи, переважно розташовували у стикових та вхідних зонах, що також характерно і для творчості Р. Жука.

Складною за своєю природою, є остання із рис подібності між творчістю пострадянських архітекторів межі ХХ-ХХІ ст. та Р. Жука є *використання універсального мотиву тридільності*.

Тут ми маємо справу не з якимось конкретною технічною стороною споруди, а із своєрідним принципом, що стосується організації головних тектонічних мас, які одночасно поєднані із релігійною символікою. В теорії Р. Жука про «ритмічні особливості» української церковної архітектури, тридільність є принципом згідно якого утворена універсальна матриця аналізу ритмічних закономірностей і таким чином вона визнається аксіоматичною даністю всієї історичної спадщини сакральної архітектури України. У вертикальному відношенні 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 дивлячись на таку історично вмотивовану морфологічну структуру, в багатьох проектах Р. Жука тридільність носить візуально підкреслений характер і не завжди (у більшості випадків) не включена у тектонічну єдність плану та об'ємно-просторового вирішення. Дещо зміщеними є також і вертикальні ритми тридільності Жукових церков в оформленні якої залучені кольорові та фактурні засоби. Разом із тим у пострадянській архітектурі тридільність має більш традиційний характер і відповідає тектоніці візантійських та народних церков, а також споруд хрестоподібного наддніпрянського типу. Однак не дивлячись на розбіжності в безпосередньому трактуванні, ця риса є в більшості випадків спільною як для Р. Жука так і для пострадянських архітекторів і свідчить про усвідомлене чи інтуїтивне розуміння закономірностей притаманних українській традиції формування сакрального простору.

Висновки

1. Визначено, що модерністський дискурс в контексті сакральної морфології, в основному опирався на прилаштовану під нього будівельно-технологічну базу, неоконструктивістську освіту більшості пострадянських проєктантів та прихильність відносно невеликої кількості замовників (переважно із протестантського, греко- та римо-католицького середовищ). Однак не дивлячись на ці умови, проблема валідності модерністської форми

для сакральних цілей так і не отримала свого переконливо ствердного теоретичного обґрунтування на лише на рівні тих чи інших конфесій (передовсім православних та ісламських), але і на рівні професійного архітектурного середовища.

2. Визначено природу спільних особливостей неомодерністського напрямку сакральної архітектури Західної України та проектів Р. Жука, яка випливала із подібної модерністської світоглядної бази, 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. Окреслено сукупність спільних особливостей неомодерністського напрямку сакральної архітектури Західної України та проектів Р. Жука до яких належить: *мотив довгих вертикальних тяг, шоломо- (або намето-) подібних бань, використання великих масивів скла, використання мотиву тридільності.*

Література

1. Р. Жук. Ритмічні особливості української церковної архітектури // Пам'ятки України. – 1991. – С. 38–45.
2. Геврик Т. Церковна архітектура українців Північної Америки: архітектор Радослав Жук // Мистецтво української діаспори. Повернуті імена. За ред. О.Федорук, Д.Степовик, В.Врублевська., М.Коць. Київ: “Тріумф” 1998
3. Ю. Шевельов Про церкви Радослава Жука // Сучасність Ч1 (241) - Мюнхен 1981р. -С. 53-63
4. Гнідець Р. Б. Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков дисертація на здобуття наукового ступеня канд. арх. Львів 2002 р.
5. Яців М. Б. Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви дисертація на здобування наукового ступеня канд.арх. Львів 2002 р.

Анотація

Стаття касається проблематики поисков способов трактовки сакрального здания в рамках модернистского языка проектирования, которые были характерны для украинско-византийской традиции второй половины XX века. Основным материалом статьи взято практику проектирования церквей в Западной Украине постсоветского периода и творческое наследие одного из ведущих архитекторов украинской диаспоры Радослава Жука.

Ключевые слова: неомодернизм, сакральная архитектура, Радослав Жук, постсоветский период, Западная Украина.

Annotation

The article concerns a way of interpretation of sacred buildings within the modernist design language that characterized the Ukrainian-Byzantine tradition of the second half of the twentieth century. The basic material of the article is based on practice of church design in post-Soviet West Ukraine and creative legacy of Radoslaw Zuk one of the leading architects of the Ukrainian diaspora.

Keywords: neomodernizm, sacral architecture, Radoslav Zuk, post-Soviet period, Western Ukraine.

УДК 72.01

А. Б. Василенко

доктор архитектуры, профессор

Одесская государственная академия строительства и архитектуры (Украина)

ДЕМОЭКОСИСТЕМА В ФОРМИРОВАНИИ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ В АРХИТЕКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ЖИЛИЩА

Аннотация: раскрыты вопросы формирования комплекса световых средств в архитектуре современного жилища. Проанализированы результаты натуральных исследований.

Ключевые слова: световые средства, естественная световая среда, архитектурная среда, демоэкосистема.

Постановка проблемы. Естественный свет в сочетании с искусственным является незаменимым и всегда современным средством композиционного формообразования. В рамках концепции урбоэкологического подхода в формировании среды жизнедеятельности человека на первый план выдвигается проблема формирования комплекса световых средств в архитектуре экодому, позволяющих многосторонне использовать как искусственное освещение, так и энергию естественного освещения.

Световая среда оказывает влияние на основные категории экосистемы в архитектуре. Качество освещения помещений и территорий застройки является важной предпосылкой создания комфортных условий жизнедеятельности человека, способствует его творческой активности, повышению качества труда и улучшению условий отдыха. Параметры световой среды являются одними из основных элементов, которые формируют микроклимат помещений.

Расположение и выбор оконных проёмов (например, на юге в жарком климате - горизонтальных, под крышей; либо на севере - высоких, узких и