Андрій БЄЛОМЄСЯЦЕВ

АРХІТЕКТУРА КИЄВА КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Теоретико-методологічні передумови та реалії архітектурної практики

До читача

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тому *завдання* репрезентованого дослідження полягають у:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Відповідно до поставлених завдань цю роботу й структуровано. *Межі дослідження* охоплюють хронологічно — 1880–1910-і[1], територіально — місто Київ як столицю Півдня Російської імперії (Верхнє місто, Печерськ, Липки, Поділ); тематично — архітектурні твори, задуми, проекти, ідеї, твори художньої літератури, живопису, скульптури, поліграфічного мистецтва, явищ побуту та дозвілля і т. ін. кінця XIX — початку XX ст. як російського, так і українського спрямування.

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

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

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

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

Сучасна суспільна потреба у таких переоцінках та переосмисленні, можливо, є більш високою, ніж за радянського часу, і тому навряд чи доцільно чекати, доки суспільні науки уторують шлях для архітектурознавчого дослідження[1]. Навпаки, уявляється, що матеріал архітектурознавчий є настільки важливим у загальносвітоглядній проблематиці, що спроба його узагальнити — нехай і на спеціальному архітектурознавчому ж рівні — може стати корисною у загальному контексті розвитку саме гуманітарного знання.

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

Міра опрацювання проблеми. Дивна відсутність узагальнюючих праць з історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. зв'язана, слід вважати, не лише з відносною молодістю предмета дослідження, не лише з труднощами об'єктивних оцінок того часу, безперечність яких кочувала з підручника у підручник, зі статті у статтю, з монографії у монографію, доки наприкінці 1960-х добу «російського імперіалізму» було дозволено офіційно поставити в ряд з іншими історичними епохами й вивчати майже на рівні з ними[1]. За тридцять останніх років, з яких двадцять прийшлися на радянський час, мала місце надто велика залежність дослідників від поточної суспільної ситуації; слід констатувати різкі коливання ідейних оцінок (вивчати було можна, але оцінювати — лише негативно або зневажливо), які змінювалися навіть не по роках, а по місяцях[2], і т. ін. Не меншою складністю характеризуються і загальні обставини з дослідженням історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Історіографічний огляд

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Але загалом праця К. О. Третяка являє собою вдалий методологічний приклад розв'язання поставленої задачі: з історичної точки зору дисертацію можна вважати бездоганною. У роботі на широкому фактичному матеріалі з'ясовано, завдяки чому в Києві, який наприкінці XIX ст. перетворився на значний центр цукрової промисловості (економічний чинник) та освітній центр (культурний чинник) Півдня Російської імперії, виникали ті або інші нові типи споруд, будувалися багатоповерхові прибуткові будинки і т. ін. «Існування та обіг великих коштів у місті, приватна власність на землю та нерухомість обумовили потужну будівельну індустрію, що могла задовольнити будь-які бажання замовника. Водночас, весь процес проектування та зведення кожної споруди контролювався та регламентувався чіткими законодавчими актами та ринковою системою і організацією будівельних робіт» [Третяк 1999, с. 10–11]. З'ясувавши економічні та освітньо-культурні передумови розвитку архітектури Києва наприкінці XIX ст., автор простежує мистецькі умови цього розвитку і, виходячи з тези, що «архітектура Києва кінця XIX ст. повною мірою відповідала загальноєвропейським вимогам щодо стилістики», коментує низку таких виокремлених ним стилістичних уподобань, як «київський ренесанс», «мавританський стиль», «неоготичний стиль», «російський (псевдоросійський) стиль», «візантійський (псевдовізантійський) стиль», «неокласицизм», «неоампір», «модерн», «український стиль» [Третяк 1999, с. 11–13]. Не вважаючи за доцільне вказати, чому виникали саме такі, а не інші стилістичні напрями, чому зодчі віддавали перевагу саме цим, а не іншим (до речі, яким саме?), стилістичним течіям автор, на жаль, вдається переважно до констатації, називаючи приклади, а не викриває причини їх виникнення — чи то в задумі архітектора, чи з вимоги замовника, чи з якихось інших причин, сума яких й породила зрештою ту або іншу архітектурну форму. Дещо дивує застосування багатоманіття стилістичних уподобань, які слід було звести до якихось видових або родових узагальнюючих характеристик[1]. Багатий соціально-історичний пласт економічного розвитку архітектури викладено п. Третяком у заключному розділі дослідження, присвяченому питанню перетворення Києва на європейський культурний та промисловий центр [Третяк 1999, с. 13–15]: «Різкі зміни у розбудові міста, інтенсивне зростання його населення та розширення території не могли не викликати бурхливе зацікавлення і реакцію на ці процес самих городян. Кияни, а саме ті, хто представляв освічені кола інтелігенції, не просто споглядали

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

ці процеси, а намагалися їх аналізувати, висловлювати свою думку і критику щодо них. Викликали занепокоєння та сувору критику сучасників не тільки розміри будівництва, самих будинків, але й естетика споруджуваного. Більшість сучасників розбудови Києва, мистецтвознавців тих часів не сприймали типізовані неоренесансні мотиви в архітектурі прибуткових будинків. Негативне враження викликали у киян і нетиньковані фасади таких споруд... Суперечки серед києвознавців, мистецтвознавців, істориків та архітекторів викликали нові віяння в архітектурі початку XX ст. Так, модерн не знайшов повного схвалення і був підданий критиці так само, як і цегляний неоренесанс[1]. Архітекторам, які працювали у цьому стилі, закидали те, що вони не мають смаку і прагнуть лише використати модні тенденції для власного збагачення» [Третяк 1999, с. 13–14]. Але, підсумовує шановний автор, «архітектура цього періоду відзначалася великою демократичністю щодо використання різноманітних стилів і течій» [Третяк 1999, с. 16]. Автор вважає, що художня творчість архітекторів цієї доби значною мірою визначалась роллю замовників, і, на наш погляд, слід було б вважати дивним, що смак пересічного замовника викликав до життя стільки непересічних об'єктів. Слід вважати, що процес культурної взаємодії між замовником проекту та виконавцем проекту (це не обов'язково був архітектор) був дещо іншим: зокрема цьому й присвячено нашу роботу.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Півдня Російської імперії на зламі XIX–XX ст. у широкому культурному контексті: автор залучає до студії три значні мистецькі центри — Париж (як «найживіший з художніх центрів Європи»), Мюнхен (як «батьківщину рисунка й майстерню рисувальників») та Краків (де українські художники навчалися в Академії мистецтв), і відслідковує лінії та риси взаємного збагачення українських майстрів та майстрів європейських[1].

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

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

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

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

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

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

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

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

Особливим джерельним фондом, в якому міститься багатющий фактичний матеріал, слід вважати окремі видання (в тому числі й путівники) та журнальні публікації києвознавців — М. В. Закревського, М. М. Захарченка, В. Д. Бублика, Ч. А. Ящевського, К. В. Шероцького, Г. К. Лукомського, Ф. Л. Ернста, С. О. Гілярова, А. О. Матушевича, Г. Н. Логвина, М. М. Шулькевича, Т. Д. Дмитренко, А. М. Макарова, В. В. Ковалинського, М. О. Рибакова, М. Б. Кальницького, Д. В. Малакова, В. В. Галайби[1]. Неабиякий інтерес як іконографічне джерело становить фундаментальне видання Ю. В. Белічка та В. П. Підгори «Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть» [Белічко, Підгора 1982], в якому вміщено репродукції мистецьких творів українських, російських, польських, голландських, французьких та німецьких художників, що відображають розвиток

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Розділ перший
Теоретичні передумови реконструкції історичного минулого в архітектурознавстві та культурно-економічний розвиток Києва на зламі XIX–XX століть

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

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

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

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

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

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

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

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

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

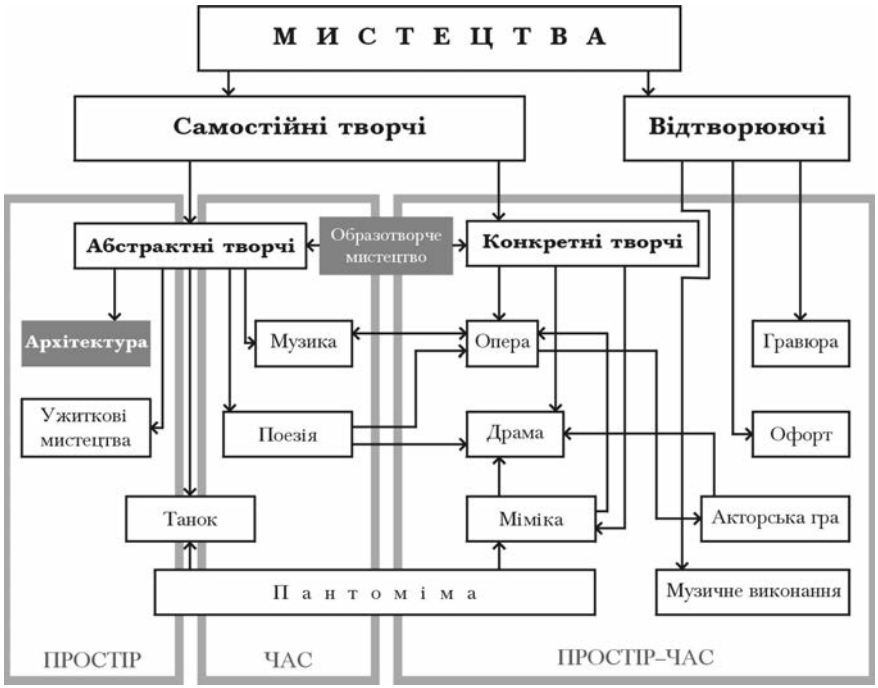
Одним з перших до проблеми з'ясування сутності мистецтва й сутності архітектури професор Й. Б. Міхаловський вдався у першому виданні «Архітектурних ордерів» [Михаловский 1925[1]]. Він скаржився, що до його часу (перше видання «азбуки архітектури» Міхаловського вийшло 1916 р.) сутність архітектурної творчості, основні задачі, які підлягають розв'язанню засобами архітектури, й реальні можливості їх здійснення, інакше кажучи, — цілі та засоби архітектури, «досі лишаються не з'ясованими й не приведеними у будь-скільки

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

тендітну систему». Автор, стоячи на розповсюдженій навіть до останнього часу позиції, що архітектура є частиною мистецтва, влучно зауважує, що приступати безпосередньо до розгляду архітектури як особливої галузі мистецтва марно й навіть неможливо, не з'ясувавши перед тим, що саме слід визнати мистецтвом у широкому смислі цього слова, які воно переслідує цілі і завдяки яким засобам такі цілі досягаються [Михаловский 1925, с. 14]. Зробивши ретельний огляд літератури питання щодо природи мистецтва[1], Міхаловський доходить висновку, що діяльність мистецтва полягає в тому, що одні люди — художники, — які мають цілісну, яскраву й легко збуджувану уяву, втілюють у загальнодоступні форми й віддають у загальне користування ті образи, які ними були вироблені під впливом власних переживань; а інші люди — «користувачі», уява яких працює повільно й тьмаво, користуються готовими образами для з'ясування самим собі та іншим своїх переживань, схожих з переживаннями художника. Оскільки художник (митець) є сином своєї країни і свого часу, він є виразником не власного душевного життя, а усіх нас, чому саме він і користується у своєму середовищі успіхом [Михаловский 1925, с. 26]. На жаль, Міхаловський не вказує, що робити і художнику, і суспільству, якщо художник спирається не на суспільну свідомість, а на власну, і виражає лише власне душевне життя; що робити з таким художником суспільству, сином якого він є, але твори якого цим суспільством неприйнятні, викликають «суспільне» обурення? Ситуація В. Ван Гога, П. Гогена у цьому визначенні не передбачається, адже саме ці художники так само підготували мистецький і ментальний ґрунт для новітнього мистецтво, в якому могли виникнути К. С. Малєвич з «Чорним квадратом», кубізм і футуризм.

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

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



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

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

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

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

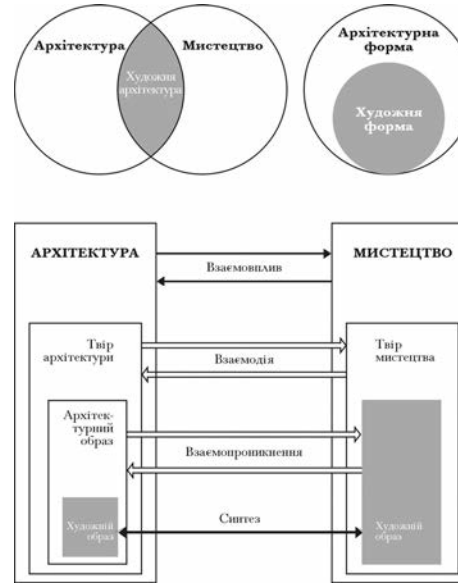
востей, зовсім неможливо» [Михаловский 1925, с. 39].

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

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

З огляду на недостатність підходу[1], виробленого за декілька століть і сформульованого у першій третині XX ст., маємо звернути увагу на іншу концепцію щодо природи і сутності архітектури, яка виявляється значно більш місткою,

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



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

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

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

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

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

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

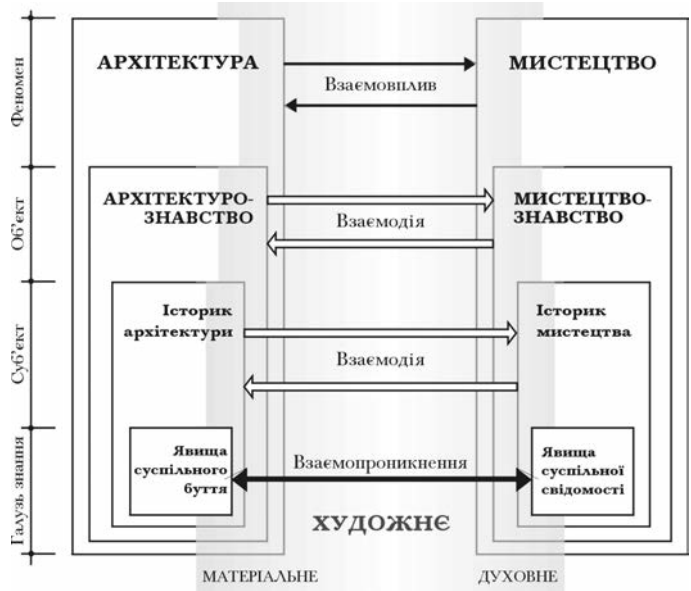
чення його до суспільної свідомості [Мардер 1988, с. 138–139]. Але чи зовсім відмовляє шановний автор архітектурі у мистецьких якостях?

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

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

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

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



І.ІІІ. Щаблі взаємодії між архітектурознавством та мистецтвознавством

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

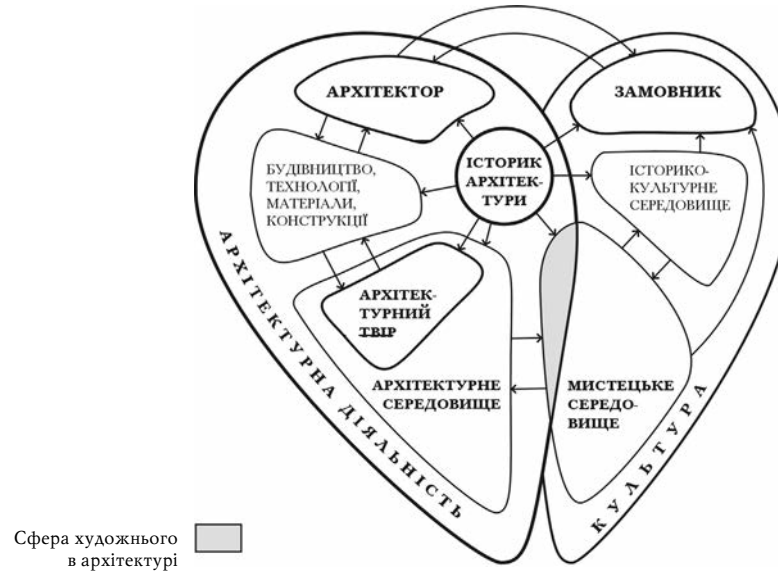
Однак складність питання полягає не лише в тому, як зіставляються один з одним архітектура і мистецтво, але й у тому, що архітектура є породженням суспільно-економічних відносин, що зумовлюється зрештою виробництвом та відтворенням реального життя. Складність питання полягає також у розумінні того, що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

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

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

На відміну від цього, історик архітектури працює з формами суспільного буття, здійснюючи процес пізнання та усвідомлення перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини в її матеріальних формах. Ці форми можуть бути різними і за природою, і за власне матеріалом. У свою чергу дивовижним є те, що архітектора не могло не бути: себто, могло не бути Мнесікла, Брунеллеско, Браманте, Россі, Камерона, Міс ван дер Рое і навіть Ле Корбюзьє (який, безперечно, зробив значний вплив на свідомість архітекторів XX ст.) як митців-художників, але не як архітекторів! Не могло не бути архітектора як такого: як організатора тієї або іншої архітектурної форми. Якщо майже не існує невідомих художників, оскільки кожний твір є твором певного митця або школи, то величезна кількість архітектурних творів, навіть найвищого ґатунку, можуть бути анонімними. Але вони навіть у своїй анонімності створюють середовище для матеріальної й духовної життєдіяльності людини[1] і, відповідно, так чи інакше «редагують» річище історії архітектури. Особливо це позначається на архітектурі кінця XIX — початку XX ст.: не лише кожний автор, але кожний твір мистецтва формує ту або іншу концепцію розвитку мистецтва, в той час як значна кількість будівель і споруд, зведених у різних стильових уподобаннях (про які буде йтись у наступних розділах), може бути анонімною. І це навіть тоді, коли кожний архітектор на видноті! Отже, предметом історика архітектури є не лише певні архітектурні твори, творчість того або іншого архітектора,

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



I.IV. Модель предмету діяльності історика архітектури

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

Історик архітектури повинен додавати максимум зусиль, аби проникати

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I.V. Структура діяльності в архітектурознавстві

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

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

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

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

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

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

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

I.VI. Структура історичного пізнання в архітектурі

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

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

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

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

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

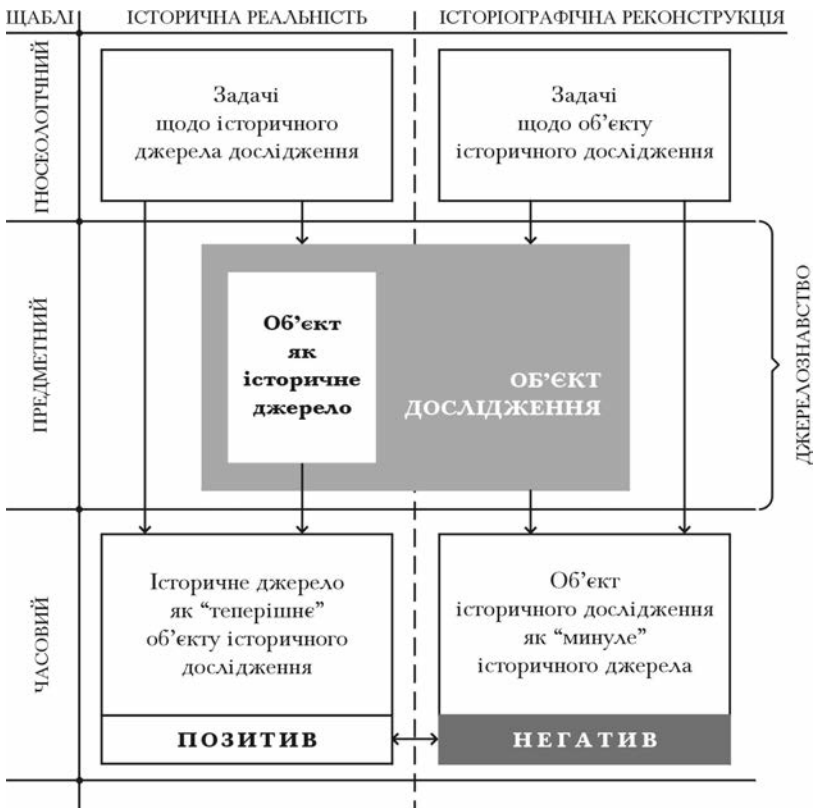
Зрозуміло: аби виконати відбір матеріалу для свого дослідження, історик мусить реконструювати минуле хоча б побіжно. Ознакою, яка робить той або інший об'єкт надбанням історика архітектури, є укоріненість цього об'єкта у минулому. Якість ретроспективності такого об'єкта становить особливість саме історичного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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Культурологічний підхід до історії архітектури Києва XIX — початку XX століття. Після розгляду питань природи архітектури, статусу історика архітектури та місця історико-архітектурної реальності у системі історії, предмету історико-архітектурної науки, взаємовідношення історичного пізнання та історичної свідомості в архітектурознавстві, з метою предметного наближення до проблем власне архітектури Києва на зламі XIX–XX ст., слід звернути увагу на природу культурологічного підходу на відміну від описово-перелічувального, який склався у вітчизняному архітектурознавстві протягом останньої сотні років[1].

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

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

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

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

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

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

Так, для того, хто організує культурне життя (суспільство, майстер), культура репрезентована як цикл штучних впливів, розгортання вихідних конфліктів між традицією та досвідом[1], реалізації культурних проектів і програм.

Отже, культура є місцем створення, передачі, актуалізації значень

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

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

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

Якщо ми звернемо увагу на досягнення мистецтва і архітектури кінця XIX — початку XX ст., які вважалися «новими», то мусимо погодитись, що ці досягнення далеко не користувалися тим яскравим впливом на сучасників, яке складає відмінну рису, скажімо, давнього мистецтва (Греція, Рим, Візантія). Не слід відкидати, що й на зламі XIX–XX ст. було створено багато чудових художніх творів, і що у живопису майстри досягли такої довершеності (можна навести низку імен), про яке, можливо, греки не мали й мріяти. Але тим більше вражає у тій добі відсутність інтересу до розвитку мистецтва не лише у найнижчих, але й у середніх, а часто навіть і у найвищих шарах суспільства. Кому це твердження буде уявлятися невірним, нехай подивиться на житлові міські будинки кінця XIX ст. Більш за все вражає в них не відсутність індивідуації[1], а відсутність яко-

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

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

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

Цей інтерес до зображення через зображений предмет і є першою сходинкою у розвиткові чисто художнього, мистецького інтересу; він має в собі зародок художнього відчуття, але ще не є самий по собі художнім відчуттям. *Розвинути пересічних користувачів мистецьких форм, довести їх до того, щоб вони, дивлячись на будь-яке зображення, милувалися не предметом, а майстерністю митця*, — ось висока мета, що була з давніх-давен поставлена перед мистецтвом. Досягти цієї мети можна не силоміць, не через тлумачення абстрактних понять — пересічний користувач їх не зрозуміє, — а поступово й уміло розвиваючи в цьому користувачеві зародки художнього відчуття так, щоб він і не помічав зовнішнього впливу. Це складна соціальна, але культурологічно важлива задача. Особливо ж слід уникати усього, що могло б збентежити цього користувача й знищити викликаний в нього предметом зображення інтерес[1]. Але цього зуміли уникнути грецькі художники, і зрозумівши, виробили *канон*. Виконуючи кожне зображення якогось бога схожим на вже існуюче, вони привчали народ впізнавати його не за написом на п'єдесталі, не за зовнішніми ознаками, а за жестом і рисам обличчя. Канон справив виключно позитивний вплив на розвиток грецького мистецтва. Цього не можна сказати про східне мистецтво. Чого це єгипетське мистецтво заціпеніло у своїх без-

---

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

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

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

Чи опинився канон корисним або шкідливим для давнього мистецтва — питання другорядне, але за допомогою самого поняття канон (яке зазвичай пов'язується із «Каноном» Поліклета[1]), нам буде зручніше віднайти те нове, що трапилося з архітектурою Європи (та відповідно Росії й України) у другій половині, а особливо наприкінці XIX ст., коли *класицистичний канон*, який тримав на собі архітекторську увагу протягом кількох століть, перетворився (через ампір) на щось інше. Що це було, нам і належить тепер з'ясувати, оскільки саме у цих тенденціях (тенденціях зміни) й коріниться механізм «управління» пам'яттю культури, а, отже, і механізм історичної свідомості.

Саме у мистецтві та архітектурі вплив канонічних форм є найбільш міцним. Наприклад, не викличе, мабуть, заперечень твердження, що поезія на початковому етапі розвитку була «дочкою» музики; у ті перші часи, коли ще тільки розвивалися її форми, поезія без супроводу музики була неймовірною: саме у музиці тому й слід шукати причини появи тих або інших поетичних форм; музичний канон був «батьком» поетичного канону. Відомо, що архітектура у найширшому значенні слова, тобто, як і тектонічний, і конструкційний устрій будь-чого, має багато спільного з музикою. Якщо це й метафора[2], то та-

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

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

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

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

З початку XIX ст., уявлення заможних мешканців[1] про людське житло поступово видозмінювалося від особняка на одну сім'ю (як у центрі міста, так і за

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

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

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

Коли виникло виокремлення архітектора від підрядчика, підрядчики могли обходитись без архітектора і будувати самостійно[2]. Скажімо, інженери-архітектори, які будували заводські корпуси, опікуючись лише функціональною організацією, знову відкрити високі закономірності класичної архітектури, що були втрачені архітекторами, які будували житлові будинки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Серед тих типів будівель та споруд, які мають задовольняти матеріальні потреби суспільства, слід акцентувати увагу на критих ринках, торговельних пасажах, універмагах, спорудах банків, бірж, ломбардів, прибуткових будинках, дитячих закладах (притулки, яслі-сади), комунальних спорудах (пов'язаних з виникненням водогону та каналізації, телефонної мережі), мережі медичних закладів (лікарні, амбулаторії, бактеріологічні станції, санаторії, курорти), земських закладів (після Земської реформи 1864 р.; особливого поширення набули на початку XX ст.[1]). Серед споруд, які мають задовольняти духовні потреби, слід назвати споруди «панорам»[2], фотоательє (з 1850-х), кінотеатрів (сінематограф — з 1895 р.), народних будинків (народних бібліотек та читалень), цирків[3], виставкових павільйонів (з початком проведення Всеросійських та гу-

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

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

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

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

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

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

Цей перелік можна було б продовжити. Але тут цікаво відзначити ті типи споруд, які виникли до середини XIX ст. протягом життєдіяльності людини з відомого нам часу. До цього переліку мають увійти: житло (палац, особняк, дача/вілла, нічліжні заклади, готелі, богадільні), промислові споруди (фабрики, заводи, цехи, майстерні, інженерні споруди), торговельні (магазини, крамниці), вокзали (з початку XIX ст.), залізничні депо, мости, шляхопроводи, портові споруди (моли), адміністративні (міські думи/магістрати, судові установи), сакральні, видовищні (театр). Цікаво наголосити, що наприкінці XIX — на початку XX ст. головну увагу зосереджено на проектуванні і зведенні споруд, які задовольняють духовні потреби суспільства, особливо тих типів, які виникли завдяки «новим типам» дозвілля, розваг. Особливе місце тут посідають музейні та виставкові заклади, поява яких свідчить про зростаючу самосвідомість держави, циркові та заклади, пов'язані з кінематографом[1]. Якщо іподром та цирк існували і в давніх Греції та Римі, і в середньовічному Константинополі, й їх відродження у Росії пов'язане з розвитком видовищних мистецтв та задоволенням азартних потреб (споруди тоталізаторів), то музей, «панорама», кінематограф як суто міські архітектурно-розважальні утворення, а також і цирк у своїй новій, фольклоризованій якості[2], — є самостійними здобутками і культури, і архітектури на зламі XIX–XX ст., що породжені суто духовними, себто культурними, потребами суспільства. Поряд з кінематографом як закладом грамофон як щойно винайдений технічний засіб відтворення звуку також посів значне місце в культурному середовищі городян, в тому числі і киян. «Пісенний бум,

---

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

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

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

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

Якщо новинки техніки створювали нові відносини поміж городянами, по-новому формували час дозвілля й впливали на інтер'єр житла, то конструктивні рішення архітектурних форм нових споруд — казино, цирк, кінематограф як спеціальні будівлі для проведення дозвілля, невідомі раніше, — самі були підпорядковані просторово-розпланувальним вимогам, де інженер підпорядковувався архітектору і архітектор як митець, здатний зрозуміти потреби часу краще від інженера, головував у цьому процесі. 1907 р. у Росії розпочався регулярний випуск кінофільмів, 1916 р. кількість фільмів налічувала 600. Це вимагало будівництва окремих споруд або пристосування існуючих під «сінематографи», «ілюзіони», «біографи». Для цього використовували першій поверхи житлових та громадських будівель. До 1911 р. пристосування приміщень під кінематограф здійснювалося без врахування спеціальних вимог (у травні 1911 р. МВС затвердило Нормальні правила з влаштування театрів-кінотеатрів[1]). Так, у Києві 1914 р. функціонувало 37 кінотеатрів, більшість з яких було розташовано у пристосованих для цього та вбудованих приміщеннях. Найліпшим кінотеатром міста вважався кінотеатр А. А. Шанцера на Хрещатику (інтер'єр — архіт. В. М. Риков, 1912 р.; зруйнований під час вибуху на Хрещатику 24.IX 1941) [Ясиевич 1988, с. 88-89].

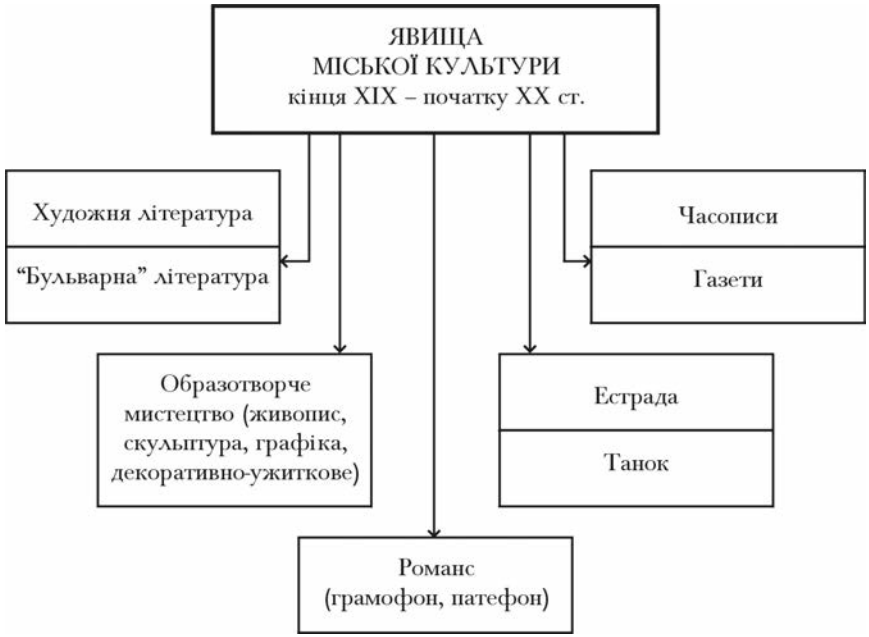
Протягом XIX ст. організаційна цілісність архітектурного фаху роздрібнювалася між архітектором-художником та цивільним інженером як досить автономними фаховими сферами (як між «архітектором» і «інженером» у чистому вигляді); у 1900–1910-х цей «конфлікт» потрапляє всередину проектно-будівельного процесу і стає внутрішньо професійним, тобто відбувається у рамках одного фаху. Така позиція, котру обстоює О. В. Яровий [Яровой 1987, с. 20], здається нам не зовсім влучною[2]. Якщо інженер вирішував інженерні пи-

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У плані внутрішньополітичних колізій Росія пройшла шлях від голодомору у центральних губерніях 1891 та 1898 рр., «Ходинської трагедії» під час коронації государя імператора Миколи II у травні 1896 р., студентських бунтів кінця 1890 — початку 1900-х, робітничих бунтів, невдалої російсько-японської війни, «Кривавої неділі» 1905 р., революції та «реакції», Першої світової[1] — до лютневого та жовтневого переворотів, — і ці події не могли не накласти відбиток на її духовний стан і моральні запити суспільства, а останні — на формування тих саме площ і вулиць, посеред яких ці події відбувалися. Конгломерат усіх перелічених чинників — типологічних, політичних, духовних, матеріальних — і створює те культурологічне підґрунтя, на якому можна розглядати процес розгортання архітектурної практики на зламі XIX–XX ст., коли архітектор не тільки перестав бути явищем лише архітектурного життя доби, але опинився показовим чинником та законодавцем смаку елітного суспільного руху (*схема I.X*).

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

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

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

І.Х. Залежність виникнення типів споруд від явищ культури кінця XIX — початку XX ст.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Особливий розділ Статуту будівельного був присвячений приватним будівлям у містах. Так, статтею 192 визначається, що «кам'яну споруду дозволяється виконувати цілком без розривів з урахуванням лише, щоб на горищах у даху були брандмауери[1], які відокремлюють будинок від сусіднього, і щоб на великих будинках довжиною більше дванадцяти сажень (25,5 *м*) було, з огляду на простір, по декілька брандмауерів на капітальних стінах» [Устав строительный 1913, с. 242–243]. Під кам'яною будівлею розумілася лише така, в якій немає жодних дерев'яних надбудов; будівлі, в яких перший поверх є мурованим, а верхній — дерев'яним, визнавалися дерев'яними. Так само і дерев'яні будівлі, обкладені цеглою, були зараховано до дерев'яних. Визначенням Правлячого Сенату від липня 1897 р. кам'яні будинки можуть зводитись на ділянках

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Міською радою було також чітко регламентовано набір документів, які

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

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

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

ми будинками, Міська дума на кількох засіданнях у березні 1900 р. для запобігання пожежам приймає таку «будівельну» постанову: «У знову влаштованих мурованих будівлях усі квартири мають обов'язково мати вихід на неспалимі сходи, причому клітки сходів та вестибуль або прохід, що веде до сходів, має бути виконаний у кам'яних стінах, стелі ж сходової клітки, вестибуля або проходу мають бути перекриті неспалимим матеріалом» [Николаев 1913, с. 17]. Наступного року, протягом кількох засідань у липні 1901 р., Міська дума приймає таку «обов'язкову постанову», яка розповсюджується лише на нові будівлі: «У всіх населених будинках вище двох поверхів сходи мають бути з неспалимих матеріалів, причому сходова клітка й вестибуль або прохід до неї мають бути у цегляних стінах, стелі ж сходової клітки й вестибуля або проходу мають бути перекриті неспалимим матеріалом» [Николаев 1913, с. 17]. Обидві останні регламентації Міської думи, що стосуються евакуаційних питань на випадок пожежі, слід визнати як головні на той час, що не оговорені у Статуті, але саме для забудови Києва мали неабияке навіть «стратегічне» значення.

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

– висота житла має бути не менше 3,5 аршин (2,49 *м*);

– стеля або склепіння житла має бути вище поверхні землі не менше 1,5 аршина (1,06 *м*);

– світлова поверхня вікна має бути висунута з землі не менше, як на 1 аршин (0,71 *м*), а світлова поверхня усіх вікон має бути не менше 1/9 частини підлоги приміщення (завширшки підвальне приміщення, рахуючи від наріжної стіни, в якій розташовано вікна, не повинна бути більше 4 сажень = 8,5 *м*);

– підвальні приміщення повинні мати пристрої для вентиляції, тобто для впуску свіжого повітря та витяжки забрудненого;

– підлоги та стіни мають бути сухими [Николаев 1913, с. 18].

До того ж, Міська дума 1897 р. постановила, що у житлових будинках мурованні нежитлові льохові приміщення повинні мати неспалимі перекриття, а також, що раніше, ніж льохи будуть віддані під житлові приміщення, вони мають бути обстежені комісією з осіб міського технічного й санітарного нагляду [Ни-

колаев 1913, с. 19]. Нам важко зараз визначити, наскільки ретельно виконувалося останнє розпорядження, оскільки чисельність мешканців Києва щороку зростала, і люди, звісно, готові були мешкати у будь-яких умовах.

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

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

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

Таким чином, бачимо, що регламентації Статуту будівельного та Київсь-

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

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

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

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

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

Як показав В. Л. Глазичев [Глазычев 1977, с. 12–13], на початку XIX ст. на новому етапі економічного розвитку Росії головною інстанцією, що визна-

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

Дослідник вважає, що утворені 1870 р. міські управи хоча й сконцентрували певні архітектурні сили, але спостерігали за будівництвом також досить формально. Вимоги до художньої якості будівель у порівнянні з XVIII та по-

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

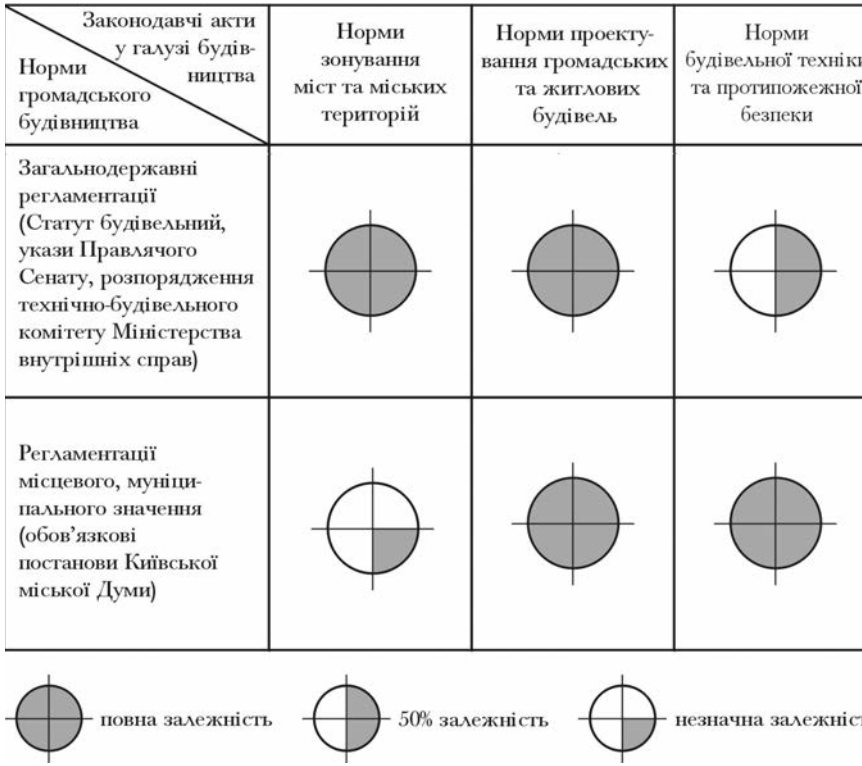
Слід зауважити, що не тільки Статут будівельний, місцеві регламентації, система контролю за будівництвом були технічними чинниками і важелями архітектурно-будівельного процесу. Неабияку вагу мали також практичні довідники архітектора, які з іншого боку — зсередини фаху — диктували певні умови.

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

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

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

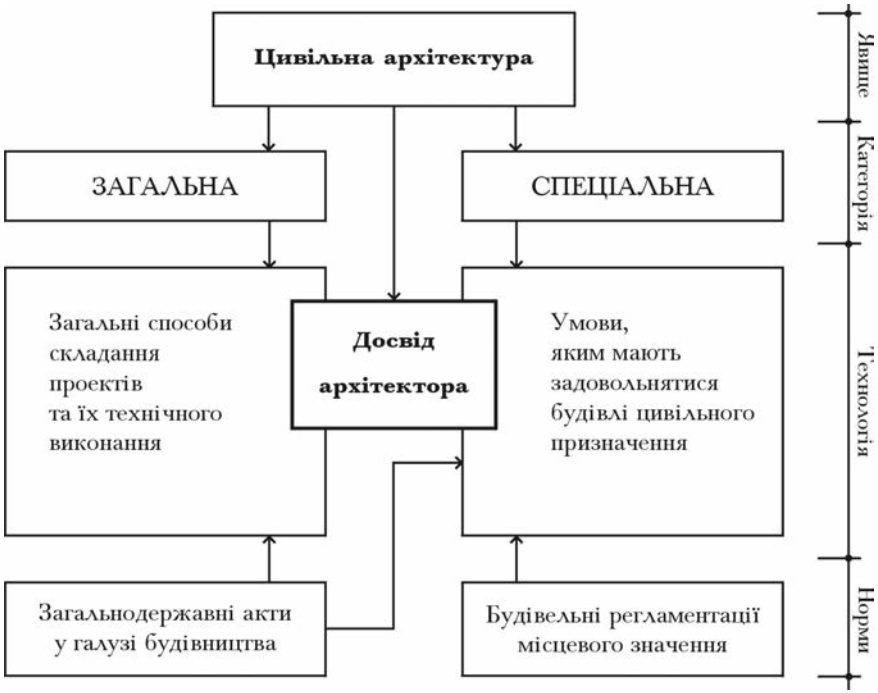
Виклад спеціальної архітектури кожного окремого роду будинків приводиться: 1) до дослідження умов, яким будинок, що передбачається, має задо-



II.1. Ієрархія залежності між загальнодержавними та місцевими регламентація-ми будівельної справи та нормативною базою будівництва стосовно Києва кінця XIX — початку XX ст.

вольняти, внаслідок свого спеціального призначення, і 2) до вивчення способів задовольняти цим умовам. Хоча перше питання, себто вивчення умов, яким має задовольняти спеціальна будівля, і входить у склад трактатів про споруди спеціального призначення і хоча умови ці повинні бути досить відомі спеціальному архітектору, однак на практиці вони зазвичай пропонуються архітектору як данні, яким він має задовольняти.

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



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

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

стина мистецтва здобувається за допомогою вивчення та практики» [Романович 1896, т. 1, с. VI]. Таким чином, увесь конгломерат понять про архітектуру, архітектурну діяльність та архітектурну практику міститься у цьому посібнику — звичайній фаховій літературі кінця XIX — початку XX ст.

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

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

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

Саме у цей час почали будуватися у Києві будинки висотою 6–7 поверхів (навіть й вище — наприклад, 8–11-поверховий житловий будинок Льва Гінзбурга на вул. Інститутській, 13, 1908–1909 рр., архітектори Ф. А. Троупянський, А. Б. Мінкус, будівництвом керував київський міський архітектор І. В. Ніколаєв), населення Києва збільшилося на 136 тис. мешканців (за Всеросійським переписом 1897 р. населення Києва становило 248,5 тис. мешканців[1]).

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

«Фінанси міста вкрай погані, дефіцити стали хронічними, податковий тягар доведений до граничних розмірів. Де брати гроші? Що ж міському управлінню залишається, як не піднімати платню за воду? Встановили податок на м'ясо, встановлять і водяний податок… Фінансовий стан Києва у теперішній час

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

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

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

За дивною іронією долі, саме при теперішній міській думі, яка дала Києву … "повний й капітальний благоустрій", різні епідемії у місті — холерні, тифозні, дифтериту та скарлатини — позитивно не закінчуються. Сади, якими ще нещодавно так славився Київ, при теперішній думі прийшли у занепад… Знаменитий Царський сад, яким Київ міг би пишатися, прийшов у повний занепад. Сад вщент занедбаний. У середній частині він перерізаний нісенітною тран-

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

шеєю, яку чомусь названо "Петровською алеєю"[1], причому, під час цього прорізання саду було вирубано багато столітніх лип... Зрештою дума ... хотіла зовсім знищити Царський сад, вирішвши-но віддати його під польську сільськогосподарську виставку. Але дружнє обурення російської громади всього Києва врятувало Царський сад» [Городская дума 1910б, с. 11–12]. Автор негативно налаштований як проти поляків, так і проти євреїв, що видає в ньому людину консервативних кіл київського журналістського шару.

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

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

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

яльності. Крім того, з точки зору новизни прийнятого конструктивного рішення цього дуже великого на той час об'єкта головним є вкрай раціональний підхід до рішення форми загального та частин, оголеність металевих конструкцій в інтер'єрі, які майже не декоровані. Центральне місце в об'ємі споруди займає підковоподібний торговельний зал, перекритий металевими арками, котрі створюють новий вигляд інтер'єру громадської споруди. Не дивлячись на певний вплив модерну, визначальним у споруді Бессарабського ринку є правда роботи матеріалу й конструктивна виразність, що дозволяють навіть провести історико-стилістичну паралель з пам'яткою європейської архітектури — будинком біржі в Амстердамі (1898–1903 рр., архіт. Х.-П. Берлаге), тим більше, що ця споруда, за зауваженням Ю. Йодіке, справила значний вплив на творчість усіх європейських зодчих. Якщо, за Йодіке, у споруді амстердамської Біржі панує цегла й тесовий камінь, а інтер'єр залу нагадує світ форм романської архітектури [Ёдике 1972, с. 51], то у споруді Бессарабського ринку панує цегляна кладка й металеві конструкції, а орнаментика асоціюється з українськими народними мотивами, що розтлумачені у рамках модерну (завдяки школі Ф. П. Балавенського, в якого навчалися молоді скульптори Тетяна Руденко та Олександр Теремець [Пам'ятки Києва 1998, с. 11; Тимофієнко 1999, с. 360; Німенко 1963, с. 67–78]). Творча перемога Г. Ю. Гая на конкурсі певним чином відбивала смаки та естетичні погляди не лише самого автора, але й архітектурної громадськості Києва, і «батьків міста» — гласних Міської думи, а також вплив міського інженера М. П. Бобрусова[1] і скульпторів, які оздоблювали споруду рельєфами.

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

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

безвідплатно. Адже ж десять десятин на Шулявці — це через 25 років буде велика цінність. Чи це не марнотратство?» [Городская дума 1910б, с. 16]. 1935 року, за радянської влади, це дійсно була велика цінність, але задум генерала Чернявського так і не реалізувався. А прагнення Міської думи відпускати кошти на будівництво навряд чи можна вважати за хибність. Можливо, крім міських архівів, мистецтва та преси, будівлі та споруди — єдине, що лишилося від практичної діяльності Міської думи передреволюційної доби, і сучасний мешканець або гість Києва має подякувати тій Міській думі 1906–1910 рр. за піклування про будівельний розвиток міста.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

У квітні 1910 р. секретар відділення полковник Б. С. Стеллецький нібито

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

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

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

Однак частина гласних Міської думи виступала за зведення на Михайлівській площі пам'ятника Тарасові Шевченку, інша — за влаштування «Істо-

ричного шляху». 15 березня 1911 р. Дума зібралася у складі 68 членів з 72-х і відповідною постановою площу від Михайлівського монастиря до Софійського було відведено під улаштування «Історичного шліху», а під пам'ятник Тарасові Шевченкові було відведено теперішню площу Льва Толстого (перетин тодішніх вулиць Караваєвської, Пушкінської та Великої Васильківської). Київському відділенню Військово-історичного товариства хотілося якомога скоріше, до приїзду государя імператора, спорудити пам'ятник княгині Ользі, навіть зі «штучного каменю», себто — з бетону — за проектом скульптора Ф. П. Балавенського. Адже Міська дума відхилила цей задум, вважаючи за доцільне зведення пам'ятника з більш довговічного матеріалу. За два тижні комісія Товариства знову звертається до Міської думи з проханням затвердити інший проект — молодого скульптора І. П. Кавалерідзе. Дума не могла не рахуватися з Імператорським товариством, і тому наприкінці квітня 1911 р. прийняла рішення поставити тимчасово у скверику напроти реального училища «модель виробленого Товариством проекту пам'ятника княгині Ользі з тим, щоб: 1) модель ця охоронялася Військово-історичним товариством, 2) була знята з відведеного місця, коли вона почне руйнуватися або коли місту знадобиться це місце та 3) щоб ця модель пам'ятника не могла слугувати завадою для подальшої розробки питання про спорудження пам'ятника княгині Ользі святій та створення відповідного проекту пам'ятника» (цит. за: [Щітківський 1926, с. 389–390]). Дослідник питання спорудження пам'ятника кн. Ользі, Іван Щітківський, пише, що «маючи дозвіл і одержавши від царського кабінету 10 000 крб, від київського купця [С. С.] Могильовцева 1000 крб та зібравши дрібницями до 2000 крб, Військово-історичне товариство і почало будувати якесь сміховисько, бо дійсно ані з історичного боку — сполучення різних епох на одному постаменті, приймання легенди про перебування Андрія Первозваного у Києві за історичний факт, притягнення Кирила та Мефодія до Києва, — ані з художнього воно не заслуговує на іншу назву... Так витратила гроші адміністрація, щоб показати силу своєї влади» [Щітківський 1926, с. 390]. Перебуваючи у Києві наприкінці серпня — на початку вересня 1911 р., государ імператор Микола II відмовився бути присутнім на освяченні цієї моделі. Пам'ятник[1] простояв на місці близько дванадцяти років, і 1923 р. був остаточно зне-

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

сений. Деякий час на порожньому постаменті розташовувалося погруддя Тараса Шевченка — відгомін колишніх сутичок щодо пам'ятника великому поету.

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

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

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

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

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

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

– Безсоромник! Які груди затопив святій!

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

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

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

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

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

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

що розпочалася влітку 1914 р., негативно впливає на прибутковість Товариства київської міської залізниці. Вже 1915 р. коефіцієнт експлуатації піднімається до 54,1%, 1916 р. — до 65,4%, а 1917 рік уперше в історії київського трамваю був завершений зі значними збитками — прибуток становив 10 639 132 крб, видаток — 13 752 968 крб (коефіцієнт експлуатації — 179,1%).

Користування київським трамваєм на початку XX століття[1]

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

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

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

лаєва, яка повинна була піклуватися про естетику міста» [Ясиевич 1988а, с. 25; Киевлянин. — 1912. — № 34]. Саме на передвоєнні два роки припадає інтерес міської влади до краси міста, усвідомлення ландшафтної і художньої унікальності Києва серед інших міст Російської імперії.

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

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

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

До цього часу немає ретельного опрацювання матеріалів, пов'язаних з цими київськими виставками 1897 та 1913 рр., і тому така вправа здається важливою з точки зору загальних питань, а не лише архітектурно-історичних або архітектурно-теоретичних.

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

Бурхливий розвиток капіталізму, що розпочався після селянської реформи 1861 р., викликав стрімке збільшення кількості виставок[1], особливо сільськогосподарських. Промислові виставки вперше з'явилися у Великій Британії у середині XVIII ст., за доби розквіту мануфактурного виробництва. Перша російська промислова (теж мануфактурна) виставка відбулася у Санкт-Петербурзі 1829 р., за часів імператора Миколи I, через чотири роки після повстання «декабристів». Ця виставка, за словами Ю. А. Нікітіна, опинилася

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

найзначнішим політичним, економічним та культурно-освітнім заходом першої третини XIX ст. 1836 р. найвищим указом «Про відкриття у губернських містах виставок виробів» государ імператор Микола I законодавчо закріпив правила проведення виставок у Росії[1]. 1843 р. Міністерство державного майна організувало в Одесі сільськогосподарську виставку, що поклало початок виокремлення сільськогосподарської експозиції у самостійний тип виставкової справи. Так, з 1843 по 1887 рр. в Росії було проведено 580 промислових та сільськогосподарських виставок (з низ 27 — влаштовано в азіатській частині Росії) [Никитин 1979, с. 3]. Значну роль в організації виставок відігравали різного роду наукові та ділові товариства, чисельність яких кожного року зростала. Не дивлячись на розмаїття виставкових напрямів провідне місце посідали напрями сільськогосподарський та кустарно-промисловий. Найкрупнішою за масштабами виставкою Росії була XVI Всеросійська промислова та художня виставка 1896 р. у Нижньому Новгороді.

Так, з розвитком виставкової справи у Росії з першої промислово-мануфактурної виставки 1829 р. у Санкт-Петербурзі, наприкінці XIX ст. був накопичений багатий досвід у цій галузі. Політехнічна виставка у Москві 1872 р., влаштована Товариством любителів природознавства, антропології та етнографії при Московському університеті, стала однією з важливих віх в історії вітчизняної виставкової справи. Саме на цій виставці було вперше здійснено будівництво самостійних тематичних експозиційних залів (понад 70 павільйонів), серед яких виділялися за своїми значними розмірами Морський павільйон (3100 $м^2$; архіт. І. А. Монігетті, інж. М. І. Путилов). Ця споруда була першою будівлею такого типу у Росії. Ю. А. Нікітін вважає, що Морський павільйон «відіграв важливу роль у розвитку вітчизняної будівельної техніки й архітектури, прокладаючи шлях новим прогресивним конструктивним рішенням» [Никитин 1979, с. 8]. З цією виставкою пов'язаний початок будівництва павільйонів у вигляді копій або мотивів національної архітектури «околиць» Росії, що у подальшому отримало широке розповсюдження на різних виставках, у тому числі й у київських. Споруди Політехнічної виставки 1872 р., виконані у «фольклорному» варіанті російського стиля («неорюс»), створили прецедент використання цього стилістичного уподобання у цивільному зодчестві міст, не лише дерев'яному, але й кам'яному. Є. І. Кириченко вважає, що московська Політехнічна виставка стала прямим попе-

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

редником реконструкції центру Москви, а її зібрання лягли в основу Історичного й Політехнічного музеїв [Кириченко 1989, с. 38].

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

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

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

1) Київ є місцем історичним, «матір'ю міст руських», і зробити його цент-

ром багатств й праці Росії є справою кожної чесної людини. «За допомогою цієї виставки він розв'ється й буде піднятий на ту висоту, на яку він призваний самою історією російського народу»;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

з різноманітними пристроями та технічним приладдям[1]. В цьому будинку влаштовується поштове, телеграфне, телефонне відділення. Будинок сполучається залізничним шляхом з усіма київськими залізницями, а також зі станцією київського пароплавства на Дніпрі. Ця виставкова дорога має бути пристосована як для перевезення пасажирів, так і для перевезення товарів. Навколо будинку виставки влаштовується ботанічний сад, який має слугувати не лише місцем для відпочинку усіх, хто відвідує виставку, але й мав би наукове значення. При виставці організується зоологічний сад теж з науковою метою, археологічний музей, особливий зал «зі зразками творів», в якому мають відбуватися постійні або періодичні лекції технічного характеру й по відношенню до «означених зразків творів». При виставці засновується також торговельно-промислова газета, технічне бюро та контора, особливі відділи — книжковий, художній, інструментальний, бібліотека й читальний зал, контора для підписки на усі часописи і газети, а також «все, що необхідно для цілей виставки» [Проект выставки 1893, с. 5–6]. Жодних розваг на виставці не допускається, за виключенням власне «оркестру музики, який грає по вечорах в особливій залі — у холодний та дощовий час й на відкритому повітрі — у гарні дні» [Проект выставки 1893, с. 6]. Товариство організується на паях. Почесним членом Ради Товариства мав бути київський, волинський і подільський генерал-губернатор граф О. П. Ігнатьєв. По затвердженні статуту міністрами фінансів і державного майна, київським генерал-губернатором Товариство відкриває свої дії, коли за підпискою буде зібрано перший мільйон карбованців. Усі заяви слід було надсилати київському міському голові С. М. Сольському, зауваження або доповнення до статуту — В. В. Ярмонкіну (до Санкт-Петербургу).

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

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

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

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

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

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

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

бачевським та Ф. К. Брусницьким, перший з яких і був узятий за основу розпланування виставки. М. М. Добачевському[1] у лютому 1896 р. було доручено здійснювати авторський нагляд за проведенням земляних робіт та складати проекти павільйонів. Проект Добачевського, однак, був підданий певним змінам на розсуд виставкового Комітету [Выставка 1898, ч. 2, с. 22]. Але Добачевський не впорався з завданням проектування павільйонів, і тому Комітет доручив розробку проектів низці архітекторів та цивільних інженерів, утворивши спеціальну Будівельну комісію виставки. Її головою був обраний інженер шляхів сполучення А. А. Абрагамсон, членами: військовий інженер І. де Ліль'є, міський архітектор В. А. Безсмертний, архітектори В. В. Городецький, З. І. Журавський, С. П. Бек, Ф. К. Брусницький, М. М. Добачевський, цивільний інженер О. В. Кобелєв; виконанням будівельних робіт керували інженер шляхів сполучення К. С. Комарницький, помічники — архітектори К. Л. Іваницький та І. Волейко [Выставка 1898, ч. 2, с. 26]. Крім того, князь М. В. Рєпнін, відвідавши 1896 р. виставку у Нижньому Новгороді, визнав за можливе придбати деякі павільйони з цієї виставки. Його думку було підтримано Комітетом, і з нижегородської виставки було перевезено у Київ придбаних споруд загальною площею 3000 квадратних сажнів. Однак частина нижегородських павільйонів проектувалися для площинного розташування, а київська виставка мала неабиякий рельєф, і тому для низки нижегородських павільйонів були потрібні додаткові і земляні, і будівельні роботи, що й були доручені Будівельному комітету. Зрештою це призвело до того, що не всі павільйони виставки були доведені до кондиції на момент відкриття виставки [Выставка 1898, ч. 2, с. 23].

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

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

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

і вікнах, обдаючи усе спокійним величавим блиском.

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

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

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

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

палають куполи Володимирського собору, золоті зірки на блакитних куполах Михайлівського монастиря й високо у далечині піднімаються до неба дивно вишукані глави Андріївської церкви...» [Выставка 1898, ч. 2, с. 34].

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

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

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

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

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

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

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

значними за розміром павільйонами виставки.

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

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

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

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

Форми павільйонів виставки 1897 р., до того часу у Києві вже дещо відомі, усе частіше починають використовуватися у проектах громадських споруд. Слід згадати не лише паркові споруди в Купецькому саду або театр «Електробіограф-Тир» (кінотеатр) на Володимирській гірці[1], але й декоративну оздобу більшості київських і громадських, і приватних споруд кінця XIX — початку XX ст. (наприклад, так званий «будинок Слов'янського» на Царській пл., 1898 р., архіт. М. М. Казанський; не зберігся), в яких проявилося своєрідне тлумачення стилю «неорюс» (куди ж від нього в імперській Росії можна було подітися архітекторові?) з казковими елементами від павільйонів київської виставки 1897 р. Маємо зробити припущення, що «казкова» архітектура київських виставкових павільйонів бере початок свого поширення з Царського павільйону, зведеного у травні 1896 р. для коронації государя імператора Миколи II на Ходинському полі у Москві. Не слід відкидати прагнення майстрів того часу наслідувати моді, яка йде зі столичних міст Імперії і так або інакше пов'язується з діяльністю августіших осіб. Хоча ще на початку 1890-х у Києві вже зводили будинки у такому стильовому напрямі.

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

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

опікувачем виставки з батьківського дозволу: Миколі II Київ подобався.

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

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

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

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

Ансамбль Всеросійської виставки 1913 р. у Києві був замислений і будувався уже як постійний виставковий комплекс, котрий передбачалося регулярно використовувати для різноманітної експозиції. Будівництво цієї виставки як виставко-

вого комплексу постійної дії, звісно, вимагало рішення низки містобудівних задач. Влаштування виставок безпосередньо було зв'язано зі створенням нових видів міського транспорту. Так, на Політехнічній виставці 1872 р. у Москві будується перша лінія міської кінної залізниці, на виставці 1897 р. у Києві був влаштований трамвай, а на виставці 1913 р. — трамвай, фунікулер та ескалатор.

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

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

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

Якщо це явище відбилося на розпланувальному рішенні виставки 1913 р. (що було цілком логічно й зрозуміло), то, на наш погляд, слід більш ретельно звернути увагу на те, як це було зроблено у рамках саме неокласицизму. Зда-

ється, архітектор Ф. Е. Вишинський досить майстерно поєднав класицистичну розпланувальну схему з романтичним ландшафтно-рельєфним рішенням, що було спадком виставки 1897 р. (деякі павільйони виставки 1897 р. були використані і на виставці 1913 р.) Навіть якщо б архітектор не хотів залучати сувору академічну схему класики (що, певно, було б неможливим саме 1913 року, коли відбувалося святкування 300-річчя Дому Романових), йому все одно вдалося зберегти мальовничість київських ландшафтів, немовби у мініатюрі передати і класицистичну, і романтичну лінії розвитку архітектури Києва.

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

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

ми, пережили Другу світову війну та існували ще протягом кількох десятиліть, використовуючись для інших функцій.

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

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

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

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

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

архітектура, предмети ужитку, оформлення газет і журналів, як і весь міський простір, з'єдналися у ціле, художньо визначене й історично переконливе.

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

Стилістична єдність виставкових ансамблів відігравала неабияку роль

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

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

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

Останнє десятиліття XIX ст. показує у всіх народів Європи світоглядне прагнення у бік певного антинатуралістичного руху, зародженого у «натураль-

ній школі» романтичної доби. Інтелігентні верстви населення приваблює світ фантазії та марення; письменники й художники ще раз з реалістів перетворюються на романтиків, захоплюючись історичними образами. «Яка культурна течія викликала цю останню метаморфозу, — писав 1900 р. професор Імператорського університету св. Володимира Г. Г. Павлуцький, — тепер визначити ще не можна» [Павлуцкий 1900, с. 87]. Тепер, через століття, ця процедура видається можливою повною мірою.

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

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

Складність розробки цього питання лежить не тільки у теоретичній площині, але й у площині саме історичній, історико-культурній. Якщо розуміти архітектурний стиль як «змістовно-виразне начало в архітектурі» (Є. І. Кириченко), або як «історичну спільність образної системи, архітектурних засобів та прийомів, що зумовлені єдністю ідейного змісту» (В. Є. Ясієвич), або як «відносно стійку систему функціональних, просторових, естетичних характе-

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

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

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

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

існування стилю як художнього явища й, по-друге, існування моди як розповсюджувача цього явища в їх взаємодії.

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

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

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

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

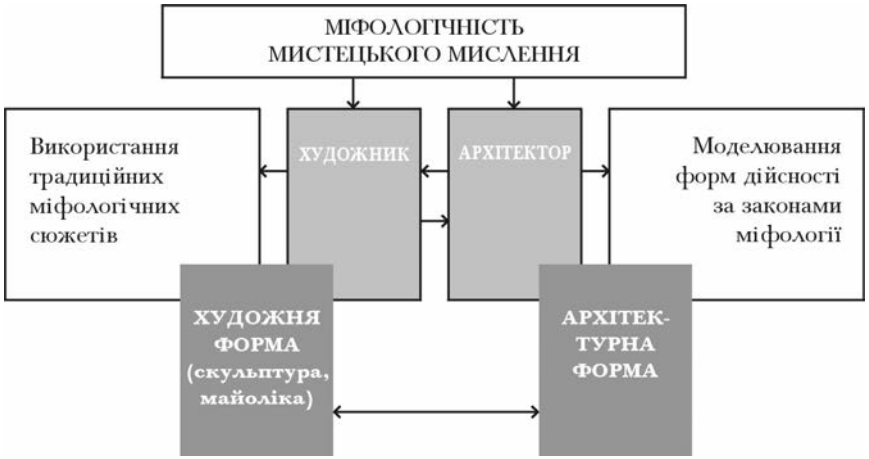
Міфологічність мислення, притаманна майже усім відомим нині митцям того часу, відбивалася якнайменше у двох головних напрямах: по-перше, це використання письменником, художником, архітектором традиційних міфологічних сюжетів та образів, прагнення досягти схожості ситуацій літературного, художнього, архітектурного твору з відомими міфологічними сюжетами; по-друге, спроба моделювання дійсності за законами власне міфологічного мислення. Так, головні літературні течії модернізму на зламі століть, передовсім символізм[1], акмеїзм[2], егофутуризм та футуризм[3], мали складну двоїсту природу. Поряд з песимістичними настроями, зумовленими зневірою у демократичні перетворення у державі, підйом культури, у символізмі побутував і оптимізм — сподівання на «воскресіння» Росії та російської людини під релігійним стягом. Художні форми виразу цих настанов відрізнялися, іноді — рішуче. Але головним слід вважати загальний міфологічний окрас сприйняття та віддзеркалення дійсності. Це знаходило відбиток і в архітектурних формах, створених засобами скульптури (*схема II.V*).

Для прикладу нагадаємо такі розповсюджені декоративні (художні) елементи в архітектурі Києва на зламі століть, як численні маскарони, каріатиди, атланти, тварини, сюжетні фризи та латинські написи на фасадах будинків, переважно житлових. Їхній перелік може зайняти декілька сторінок. Головними

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

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

[3] І. В. Сєвєрянін, В. В. Хлєбніков, В. В. Каменський, О. Є. Кручоних, Д. Д. Бурлюк, В. Г. Шершеневич та ін.



II.V. Модель міфологічності мистецького мислення київських архітекторів і художників на зламі XIX–XX ст.

ж є «Тріумф Фріни» скульптора Ф. П. Балавенського на будинку Ш. Іссерліса в Музейному провулку, 4; фриз «Освіта» скульпторів Л. А. Дітриха та В. В. Козлова на фасаді Педагогічного музею цесаревича Олексія на вул. Володимирській, 57; жіночий маскарон на фасаді так званого «будинку плачучої вдови» на вул. Лютеранській, 23; «химери» скульптора Еліо Саля на «будинку Городецького», на будинках по вулицях Великій Житомирській, 8-а та Ярославів Вал, 1; фігури грифонів скульптора Еліо Саля на кутах будинку Національного банку України; скульптури кішок та сов на будинку на вул. Гоголівській, 23; скульптури янголів та змій на будинку С. Чоколової на вул. Великій Житомирській, 32; скульптура лева на парапеті клініки С. Маковського на вул. Олеся Гончара, 33; чоловічі маскарони на київських водограях роботи архітектора О. Я. Шіле; каріатиди на вул. Ярославів Вал, 14 або атланти скульптора Ф. П. Соколова на будинку на вул. Костельній, 7; фронтонні та аттикові скульптури на різних будівлях Києва — від Міського музею, скульптур «Милосердя», «Життя», «Любов», «Медицина» на будинку кол. Маріїнської общини на вул. Саксаганського, 75, скульптур роботи Ф. П. Балавенського на будинку кол. іподрому (тепер — президія Української академії аграрних наук), рельєфів на фасадах Бессарабського ринку, на будинку по вул. Архітектора Городецького, 13 до горельєфу Афіни Паллади на будинку кол. Вищих жіночих курсів (тепер —

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

МНС України) та маски Сократа над бічним входом до Педагогічного музею; написи девізів переважно латиною на різних спорудах тощо[1].

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

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

Матеріал, в якому виконувалися ці скульптурні оздоблення фасадів, був найрізноманітніший: від гіпсу до майоліки. Так, майолікове оздоблення фасадів також були розповсюджене[1]: скажімо, архітектор О. М. Вербицький використав античний сюжет «Пан, що грає на сопілці, та дві німфи на тлі краєвиду» в оформленні фризу на житловому будинку по вул. Лютеранській, 15 (1908 р.). Цей фриз був виконаний художником Олексієм Козловим в Абрамцевській керамічній майстерні[2]. У фасадному оздобленні кол. училища імені С. Ф. Грушевського (1911 р., архіт. Е. П. Брадтман, В. Г. Кричевський; вул.

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

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

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

Фрунзе, 164) були використані майолікові вставки у так званому «українському модерні». Цікавий прийом використання майоліки з зображенням беріз був здійснений на фронтоні будинку по бульвару Тараса Шевченка, 31. Це вже романтичний мотив етюдизму й навіть «міського пейзажу», характерний для епохи модернізму, про який буде йтись нижче.

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

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

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

У європейському ж мистецтві того часу панувало таке художнє явище, як імпресіонізм, котрий проявлявся у творчості переважно французьких худож-

ників (починаючи з Поля Сезанна). Головною методологічною рисою імпресіонізму був так званий етюдизм. «До того часу відноситься прояв етюду як самостійної форми, яка дозволяє художникові фіксувати найтонші відтінки миттєвих змін натури й отримала широке розповсюдження в українському живописі зламу віків», — зазначала Н. Ю. Асєєва [Асеева 1989, с. 46], якою в окремій монографії був ретельно досліджений аспект взаємодії українського, зокрема київського мистецтва та європейських художніх центрів кінця XIX — початку XX ст. Саме етюдність, етюдизм європейського мистецтва, які головним чинником створення форми зробили карбування миттєвості художнього переживання, слід поставити центральним моментом зародження художнього рішення архітектурної прагматичної форми на київських теренах зламу століть.

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

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

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

Жоржа Рів'єра, "розробка сюжету заради тонів, а не заради самого сюжету"» [Асеева 1989, с. 38–39]. Останнє твердження є дуже важливим для усвідомлення того, чому саме «сюжетність» конструктивного мислення не лише художників, але й архітекторів зламу століть не виходила за рамки технологічних, раціонально-технічних орієнтацій: авторів хвилювала тема, а не засіб її відтворення за допомогою штучної форми.

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

то класичними, складали вже нову форму світосприйняття, — модернізовану.

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

Так, ще 1887–1893 рр. (статут Товариства затверджено у вересні 1893 р.) за ініціативою керівника Київської рисувальної школи М. І. Мурашка формується Київське товариство художніх виставок, що на той час вже влаштувало шість виставок за участю С. І. Світославського, М. К. Пімоненка, С. П. Костенка, Є. К. Вжеща, П. П. Ганського, В. А. Котарбінського, В. К. Менка, М. І. Мурашка, О. Ю. Рокачевського, М. М. Ярового та ін. Після 1900 р. Товариство фактично припинило діяльність. Його члени зайнялися влаштуванням Худож-

нього салону, в якому передбачалося організувати постійну щомісячно обновлювану виставку. Салон приніс значні збитки і 1902 р. був закритий.

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

Ще у 1890–1896 рр. існувало Київське товариство заохочення мистецтв, яке об'єднувало любителів мистецтва, меценатів та художників. Воно ставило за мету заохочувати російське мистецтво та надавати допомогу молодим художникам, усебічно сприяти розвитку їхніх талантів та артистичного смаку. Членами товариства були професори петербурзької Академії мистецтв П. О. Ковалевський та В. Д. Орловський, професор А. В. Прахов (котрий тоді керував розписами інтер'єру Володимирського собору), архітектор В. М. Ніколаєв, землевласники М. В. Гудим-Левкович, Ф. А. Шретер, Б. М. Юзефович. Члени Товариства активно підтримували ідею заснування у Києві художнього музею й тісно співробітничали з Музейною комісією, яка займалася збиранням грошей на цю справу. У березні 1896 р. Товариство об'єдналося з Музейною комісією, утворивши «Товариство старожитностей та мистецтв», яке очолив Б. І. Ханенко[1]. Нове Товариство зосередилося на створенні Київського художньо-промислового та наукового музею імператора Миколи Олександровича, відкриття будинку якого відбулося 30 грудня 1904 р. (1897–1900 рр., архітектори В. В. Городецький, П. С. Бойцов, ск. Е. Саля; керівник будівництва — В. М. Ніколаєв).

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

1908 р. було засноване Київське товариство художників релігійного живопису. Його головою був директор Київської художньої школи І. Ф. Селезньов, заступником голови — І. С. Їжакевич, секретарем — М. П. Павлов. Метою діяльності Товариства було широке ознайомлення пересічних громадян з роботами на релігійну тематику, продукування «достойного релігійного живопису», протистояння несумлінній експлуатації замовників з боку підрядчиків, які беруться

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

за виконання робіт з церковного живопису без належної компетентності у цій справі, наслідком чого є незадовільне виконання ними робіт, сприяння зближенню художників в області релігійного живопису. Певно, заснування Товариства було логічною реакцією академічної школи на повне нехтування класицистичними засновками канонічного живопису, а також практичною необхідністю виконання розписів у нових корпусах Києво-Печерської лаври, зокрема, у Трапезній палаті (1893–1895 рр., архіт. В. М. Ніколаєв) та нових храмах Києва.

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

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

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

часність на боці досягнень Манєвича, тому що пейзажі з настроєм, так само як жанр із змістом, рішуче засуджені"» [Асеева 1989, с. 67].

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

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

Яскравий внесок у розвиток модернізму в українському малярстві почат-

ку XX ст. зробив І. С. Їжакевич (1864–1962), який орієнтувався на зображення побуту та життя українського народу кінця XIX — початку XX ст., київських краєвидів, автор численних робіт на історичну тематику (наприклад, «Кий, Щек, Хорив та сестра їх Либідь», 1907 р.), ілюстрацій до творів Т. Шевченка; брав участь у відновленні фресок у Кирилівській церкві (1883 р.). Поруч з іншими художниками (М. С. Самокишем), живописна манера Їжакевича неабияк пасувала книжковій графіці 1890–1900-х: він виступав у російських популярних ілюстрованих часописах «Живописное обозрение», «Всемирная иллюстрация», «Нива». Київські архітектурні пейзажі Їжакевича поряд з акварелями Манєвича, В. Кричевського, Фельдмана та Лукомського становлять той шар модернізму в живописі, який закарбував Київ зламу XIX–XX ст. у тій жанровій і технічній манері, яка була властива самій архітектурі Києва цієї доби.

1916 року, у розпал Першої світової війни, було засноване Київське товариство художників, яке існувало до 1918 р. Метою Товариства було об'єднувати і зближувати між собою художників, сприяти цілям взаємодопомоги шляхом видачі позик, а також прищеплювати любов до мистецтва у широких громадських колах. Серед членів товариства зустрічаємо імена Є. К. Вжеща, О. О. Мурашка, Г. А. Крюгер-Прахової, В. А. Фельдмана, І. С. Їжакевича, В. К. Менка, М. А. Прахова[1].

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

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

Усі ці суспільно-культурні чинники — мистецькі угрупування, товариства, виставки, поліграфічне мистецтво — дієво впливали на формування як світо-

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

гляду пересічних киян, так і світоглядних орієнтацій самих архітекторів та художників. Це сталося тому, що однією з головних, так би мовити, інтернаціональних властивостей модерністської естетики слід визнати її розрив з попередньою, у першу чергу реалістичною, художньою традицією, наслідком чого опиняється «дегуманізація мистецтва» (Х. Ортега-і-Гассет), естетизм, часто-густо одягнутий у шати антиестетизму, словесна проповідь індивідуалізму, посилення уваги до світу підсвідомого, ірреального з одночасним зниженням інтересу до соціальних проблем епохи на користь проблем культурних. Наскільки архітектурна форма може відбивати теоретичні настанови суспільства в галузі художнього, настільки київська архітектура зламу століть їх відбивала.

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

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

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

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

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

лося, що враження від картин доповнювалося музичними й вокальними п'єсами, а також віршами, що виконувалися під час показу діапозитивів й "підібраними у точній відповідності до сюжетів демонстрованих творів"» [Асеева 1989, с. 121–122]. Висловлюючись дещо метафорично, можна сказати, що як зображення подій священної історії у православних храмах були текстами для неписьменних (кажучи сучасною мовою, «коміксами» на біблійні теми), так соціальний процес модернізації (як і розповсюдження стилю модерн!) на вулицях міста й у народних аудиторіях був продовженням високої культури для освічених людей, які розуміли набагато більше, ніж прості люди, і заперечення модернізму в культурі й пророкування класицизму до початку 1910-х вважалося за поганий смак.

Але розмаїтість творчих напрямів у культурному середовищі не дозволяла зверхньо ставитись до якогось з них всупереч іншому[1]. Таким чином, «на зламі XIX–XX століть Київ з провінційного, тихого міста перетворився на значний культурний центр. Тут вже створені цінні зібрання вітчизняного й західноєвропейського мистецтва, цілу плеяду художників виховала Київська рисувальна школа М. І. Мурашка, 1901 року перетворена на Художнє училище, активно діє Київське товариство пересувних виставок, функціонують приватні школи, наприклад, майстерня київського художника польського походження, витонченого пейзажиста Є. К. Вжеща, кияни систематично знайомляться з новими творами провідних російських та українських митців на пересувних виставках, часто організовуються виставки зарубіжних художників» [Асеева 1989, с. 90]. Отже, з одного боку, виникнення нових жанрових форм мистецтва (наприклад, пейзажу-етюду), можливість навчання українських митців у європейських художніх центрах (Париж, Мюнхен, Краків), в яких панували імпресіоністичні тенденції, з другого боку, усвідомлення часу та самоусвідомлення людини в цьому часі як відступ від академічних, «салонних» та класичних мистецьких традицій, поява інтересу до розвитку світового мистецтва сучасності, — усе це відіграло значну роль у поштовху київської архітектури і можливості художнього її оздоблення у напряму загальномистецької модернізації.

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

Але модернізм не мав би розповсюдження, якщо б він не спирався на раціоналістичну традицію, яка сама по собі притаманна архітектурі як явищу у технічному смислі прагматичному, будівельно-конструктивному. Скажімо,

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

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

лися проти застарілих прийомів у мистецтві на шляхах зовнішньо-формального новаторства, в їх творах форма нерідко ставала самоціллю, перетворювався на шукання форми заради форми. В архітектурі це було неможливе за самою природою архітектурної форми, про яку йшлося у першому розділі нашої праці. В архітектурі діяли тоді два формальні чинники — стиль і мода, зумовлені смаком замовника і майстерністю архітектора, яка не в останню чергу відточувалася завдяки стилю і моді.

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

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

яким чином вони перетворювалися на місцеві художні й архітектурні явища? Вище ми відповіли до певної міри на це запитання.

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

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

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

стиль грецької демократії, і стиль Великої Французької революції, і стиль імперії Наполеона, і стиль Російської імперії (вкотре нагадаємо святкування двох ювілеїв 1909 та 1912 рр., Полтави і Бородіна), і стиль приватної людини цієї Імперії — стиль ампірного особняка й приміської садиби. Усі ці стилістичні уподобання могли розвиватися й викарбовуватися у камені лише завдяки політичній моді на такий неокласицистичний ідеологічний жанр.

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

тор вдається до коментованого переліку тих історичних стилів, які мають вплив на створення сучасних йому архітектурних форм. Це — майже весь добір того, що відомо нам про стилі в історії архітектури. Ось цей перелік: грецький стиль (з загадковим коментарем: «який розвинувся самостійно»), римський, романський та візантійський стилі, готичний стиль, італійський стиль, стиль відродження, французький стиль (рококо) [Романович 1896, т. 1, с. 405–407]. Власне від романтичного тлумачення цих стилістичних уподобань у XIX ст. відштовхнулися зодчі початку XX ст., пропонуючи інші — раціональні — пріоритети.

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

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

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

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

хові обов'язки перед Міською управою та замовником.

3. Наприкінці 1912 р. Київська міська дума приймає лише одну власне «архітектурну» постанову щодо обмеження висоти будинків стосовно влаштування мансард — не вище за чотири поверхи (з цоколем). Це, можливо, єдине «творче» обмеження діяльності архітектора, який працював у місті. Але регламентувалася не фізична висота будинку, а саме його поверховість. З цього випливає можливість визначити значну творчу свободу архітектора на зламі XIX–XX ст. у проектуванні будинків необмеженої поверховості.

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

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

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

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

і двох перших десятиліть XX ст.

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

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

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

11. У забудові території двох київських виставок були сполучені принципи регулярного та вільного розпланування. Ансамбль Всеросійської виставки 1913 р. може слугувати класичним зразком розпланування, побудованого на сполученні осьової класицистичної та мальовничо-романтичної композицій. Архітектуру павільйонів виставки 1913 р. стилістично було побудовано на класицизованих ампірних традиціях, що витікали передовсім із загального ідеологічного піднесення, викликаного святкуванням 200-річчя Полтавської битви 1909 р. та 100-річчям Бородінської битви 1912 р. Виставковий комплекс 1913 р. став

не лише штучним елементом міського розпланування, а саме певною *моделлю архітектури Києва* початку XX ст., що дуже точно відбиває суспільно-культурну та політичну значущість міста у системі великих міст Російської імперії в її матеріалізованому вигляді.

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

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

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

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

16. Міфологічність мислення, притаманна майже усім відомим нині художникам і архітекторам того часу, відбивалася якнайменше у двох головних напрямах: по-перше,

це використання письменником, художником, архітектором традиційних міфологічних сюжетів та образів, прагнення досягти інтерпретованої схожості ситуацій літературного, художнього, архітектурного твору з відомими міфологічними сюжетами; по-друге, спроба моделювання дійсності за законами власне міфологічного мислення. Останнє відбилося на фасадах київських будинків у формах численних маскаронів, каріатид, атлантів, тварин, сюжетних композицій на фризах та латинських написах на фасадах будинків, переважно житлових. Матеріал, в якому виконувалися ці скульптурні оздоблення фасадів, був різноманітним: від гіпсу до майоліки. Фрагментарність включення міфологічного декоративного елементу у загальний контекст архітектурної форми є особливою позастильовою рисою створення архітектурної форми.

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

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

19. Але модернізм не мав би розповсюдження, якщо б він не спирався на раціоналістичну традицію, яка сама по собі притаманна архітектурі як явищу у технічному смислі прагматичному, будівельно-конструктивному. В образотворчому мистецтві й архітектурі демократично налаштовані митці і модерністично налаштовані митці були більшою мірою суміщені в одній особі. Те, що було характерним для літературного процесу як галузі мистецтва, не було характерним для образотворчого мистецтва й, особливо, архітектури як процесу значною мірою прагматично-соціального. І модерністи, і так звані декаденти боролися проти застарілих прийомів у мистецтві на шляхах зовнішньо-формального новаторства, в їх творах форма нерідко ставала самоціллю, перетворювався на шукання форми заради форми. В архітектурі це було неможливе за са-

мою природою архітектурної форми. Тут діяли два формальні чинники — стиль і мода, зумовлені смаком замовника і майстерністю архітектора, яка не в останню чергу відточувалася завдяки саме стилю і моді.

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

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

Модерн у Києві — раціоналістична альтернатива романтизму. Злам століть у Києві співпав з початком будівельного буму, який у 1900-х опанував простори міста. Повсюдно зводилися нові або докорінним чином перебудовувалися старі будинки, які здобували модну скульптурну або керамічну декорацію, з'являлися особняки, яких Київ не бачив з середини XIX ст. У київському середовищі органічно «приживалися» і споруди у стилі неорюс, і в стилістиці західноєвропейського Ренесансу або ґотики, і в інших стилістичних формах, які з легкістю вписувалися у пістряве архітектурне й ландшафтне багатоманіття південної столиці Російської імперії. Отже наприкінці XIX — на початку XX ст. міські вулиці нерідко репрезентували собою «парад стилів», що був наслідком безпосередніх стилістичних запозичень зі світової архітектури[1]. Не були від них вільними і споруди у стилістиці європейського модерну.

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

Своєрідності київської архітектури зламу століть сприяло формування певних ознак місцевої художньої школи модерну. Можливо, це звучить дещо претензійно, але ми вважаємо, що саме декілька київських митців створили ту атмосферу, в якій могло виникнути явище, котре французи називали «просто вільною естетикою» [Сарабьянов 1989, с. 75], а у всій Європі воно мало декілька назва: ар-нуво, сецесія, югендстиль, ліберті або модерн[1].

Одним з хронологічно перших у цій низці має бути названий український художник О. Ю. Рокачевський (1830–1901). «За своїми мистецькими поглядами і переконаннями О. Рокачевський — типовий академіст 50–60 рр.» [Рубан 1986, с. 19], але, на відміну від сучасного йому реалістичного живопису, «академічний живопис, хоча й щільно з ним зв'язаний (передвижництво, що виникло як свідома антитеза старій Академії і орієнтувалося на позаакадемічну лінію, в галузі художньої мови використовувало і принципи академічного мистецтва), дотримувався певних схем і концепцій» [Рубан 1986, с. 16]. Кульмінаційним моментом відходу художника від усталених норм репрезентативного зображення є знаменитий «Портрет дочки»: тут О. Ю. Рокачевський домага-

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

ється досить складного трактування стану моделі, виявлення її почуттів. Контрасти: освітлення (постаті дівчинки і глибокого мороку тла), тонів (біло-синій одяг і біло-зелена гілочка жасміну, чорне волосся, рожево-золотаве обличчя), нейтральної інертності тла і раптового руху постаті — усе підпорядковане завданню відтворити модель в її конкретній неповторності і в мить яскраво виявленого внутрішнього стану [Рубан 1986, с. 17]. В. В. Рубан, хоча й зазначає, що «цей твір у доробку митця є чи не єдиним прикладом втілити ідеал внутрішньої гармонії юної істоти», що в цьому творі є помітним «прагнення знайти певні композиційні засоби, деякі особливості колірного розв'язання, а також трактування об'ємної форми, що давало б можливість розширити емоційний спектр образу» [Рубан 1986, с. 18], одначе, не зробила одного кроку, аби спостерегти: цей твір — перша ластівка модерну в живописі, яка вилетіла з-під пензля українського митця за тридцять років до появи модерну як оригінальної художньої течії у Західній Європі.

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

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

«Говорячи про те, що протягом першого десятиліття XX століття Київ став "першим після Петербурга і Москви зосередженням художнього життя у Росії", критик М. Кульбін у статті про виставку "Кільце" (1914 р.) зазначав, що "при всій мальовничості самого міста мешканці мають такі невичерпні джерела естетики, як фрески Кирилівського монастиря та інші пам'ятки давньоруського іконопису. Тут же і твори Врубеля". Дійсно, роботи у Кирилівській церкві, розписи Володимирського собору, для яких були залучені такі непе-

ресічні митці кінця XIX століття, як М. О. Врубель, В. М. Васнєцов, М. В. Нестєров, П. О. Свєдомський, В. О. Котарбінський, були першорядними художніми явищами не лише у масштабах міста, але і Росії в цілому. Дворічний період творчості М. О. Врубеля у Києві, за його словами, "самий щасливий період", був дійсно щасливим для культурного життя міста» [Асеева 1989, с. 123–124]. Модерні тенденції проникали з Європи у Росію швидко, тому не слід дивуватися, що два роки київського життя і творчості Врубеля справили на провінційне місто неабияке мистецьке враження.

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

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

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

В архітектурній практиці Альошина, який у 1907–1909 рр. побудував у Санкт-Петербурзі будинок Торговельно-промислового товариства Бажанова і Чувалдіної (перша робота молодого зодчого), якнайбільше виявилося прагнення наслідувати модерній традиції з огляду на участь у цій роботі Врубеля, за ескізом якого (1900 р.) був виконаний камін з полив'яної кераміки «Мікула Селянинович» [Борисова, Стернин 1990, с. 5], а також М. К. Реріха, який працював над композиціями панно в інтер'єрі. Взагалі, майолікові роботи Врубеля

слід визнати за первістки використання майоліки як елементу оздоблення інтер'єру та — особлвио — екстер'єру, виконаних у стилістиці модерну у Петербурзі, Москві, Києві. Пізніше Альошин віддав належне стилістиці модерну, риси якого (за В. Є. Ясієвичем [Ясієвич 1966] та А. О. Пучковим [Пучков 1991]) можна спостерігати у вирішенні головного фасаду Педагогічного музею цесаревича Олексія (1909–1911 рр.): прорізані фризом вікна, форми портику та ін.

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

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

Ще М. Ф. Хомутецький, перший дослідник вітчизняної архітектури зламу століть, питаючи, чи може йтись про характерні лише для модерну типи споруд, відповідав, що їх немає. В архітектурі модерну ми бачимо в основному наявність усіх типів, які існували у другій половині XIX ст., тобто у період повно-

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

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

на головному фасаді особняка Аршавського під час дощу линуть «сльози»).

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

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

візантизму, що передбачав багаторівневу систему навіть сприймання твору, в залежності від міри розвитку глядача... Багатомірність форми кликала за собою нову систему організації міських просторів» [Образ епохи 1995, с. 9]. Дійсно, якщо доба еклектики та історизму була своєрідною творчою реакцією на класицизм і ампір, пожвавленою розвитком техніки будівництва і будівельних матеріалів, то *доба модерну була мистецькою реакцією на суспільні зміни, які настали з ерою народжуваного техніцизму, реакцією на урбанізаційні процеси, які відбувалися в крупних містах, реакцією на той будівельний бум, який охопив терени цих міст*. Можливо, дійсно, це було повернення до принципів побудови асоціативного ряду у візантійських мистецтві та архітектурі, але з точки зору соціально-політичної — повернення і до візантійського світовідношення та «візантизму» людських стосунків: двоїстих, нестійких, моральнісно сумнівних. Модерн як жодний інший стилістичний напрям відбивав усе: і соціальне, і політичне, і художнє, і мистецьке ставлення людини до оточуючої дійсності, поряд з тим формуючи цю дійсність за допомогою форм мистецтва і форм архітектури, опоетизовуючи її. Як слушно зазначає Є. І. Кириченко, у модерні всупереч деклараціям відбувалося відмовлення не від використання традиції, а від принципів використання традиції засобами, що властиві архітектурі Нового часу з характерним її налаштуванням на зображальність стильової системи та ієрархічного типу її організації [Кириченко 1989, с. 45].

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

с. 48]. З точкою зору шановного дослідника можна погодитись лише до певної міри. Зараз відомо, що і Гауді, і Городецький рухалися одним і тим саме шляхом, тому не в об'єктах наслідування й пластичної інтерпретації тут справа (і той, і інший застосовували і анімалістичні, і антропоморфні, і рослинні, і геологічні форми). Справа, скоріш за все, у тому, що Гауді працював в Каталонії, пластичні й ментальні традиції якої тяжіли саме до таких форм природним чином, і він як непересічний виразник цієї традиції просто не міг не бути оригінальним, працюючи з архітектурною формою. Городецький же, працюючи на іншому «боці» Європи, у Києві, з самого себе породжував те розмаїття скульптурних форм, перетворюючи їх на форму архітектурну (хоча б естетичним чином), чим був унікальним саме в цьому середовищі, де традиція диктувала інші пластичні риси, які б мали тяжіти до класицизму. Тому творча непересічність Владислава Городецького дивує й хвилює значно більше, ніж творча непересічність Антоніо Гауді. Маючи різні культурні корені, їхні твори мають перекличку на рівні форм. І до того ж, слід зазначити, що у Гауді майже більшість творів виконано у стилістиці цього «експресіоністичного модерну», у Городецького — лише один. І якщо *твори Гауді фахове око може впізнати одразу за зовнішньою морфологією*, то *твори Городецького упізнаються скоріше за самим методом створення цієї морфології*. Що для Гауді було, так би мовити, «ремеслом» (у кращому смислі цього слова), те для Городецького було творчим методом.

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

Якщо можна віднести В. В. Городецького до архітекторів модерну, рівною мірою його можна віднести до архітекторів еклектики. Адже тут маємо застерегти читача, що самий термін еклектика перекладався з латини як «розумний вибір», а не просто — як це стало, на жаль, традиційним, — як вміння майстра створювати стилізаційну какофонію форм. Будь-який архітектурний ансамбль Городецького був позбавлений пластичної фальші. Про Городецького можна сказати те саме, що французький історик архітектури М. Рагон сказав про Гауді: «Перед творами Гауді не можна наважитись говорити про позбавлення смаку й перенасиченість, що був властивий 1900-м рокам, про наївно

прикрашальний характер цієї пишноти. У кінцевому рахунку діяльність Гауді аналогічна діяльності фабриканта музичних інструментів Шеваля, який присвятив усе своє життя й статок будівництву палацу... Гауді перевершує усіх "одержимих творців" силою свого обдарування». І трохи раніше: «Гауді мало що винайшов. Як архітектори його часу, він задовольнявся прикрашенням фасадів (? — *А. Б.*). В історії сучасної архітектури Гауді не належить місце новатора. Він не просунув архітектуру уперед ані на крок. Але все ж ми зупиняємося на ньому, оскільки він очолив стиль модерн. Гауді — поет каменя, один з нестямних архітекторів» [Рагон 1963, с. 51, 50]. *Таку саму роль, яку Гауді відігравав для європейської архітектури, Городецький відігравав для Києва*, і оцінка його творчості має бути аналогічною — за Мішелем Рагоном, щоправда, з корекційною обмовкою: як і Гауді, Городецький ніколи не «задовольнявся прикрашенням фасадів», а завжди творив своє.

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

Тут слід згадати такий цікавий міський аспект декоративного оздоблення вулиці взагалі, як плакат й афіша: *площина розвитку модерної поліграфії у бік тиражної графіки*. Маємо констатувати, що композиція гарнітури шрифту й композиція площини фасаду будинку виконувалися виходячи з одних загальних художньо-декоративних основ. І те, що на газетній шпальті або на рекламній тумбі було відтворено засобами поліграфії, те саме засобами декору було відтворено на фасадах київських будинків. Орнаментика і самий дух модерну настільки щільно увійшов у повсякденне міське життя, що відбився навіть у рисунках приватних

екслібрисів, візитівок, поштівок та ін., які завжди під рукою, — на всьому, що могло бути розтиражовано за допомогою поліграфії. Якщо читач пам'ятає, у передмові ми цитували вдалий опис Б. Л. Єрофаловим одягу останнього російського імператора Миколи II. Слід додати, що усі ці досить еклектичні риси наслідувалися не лише монархом, але й були притаманні його підлеглим — з вищих та середніх верств суспільства. Від повсякденного плаття до театральних декорацій (серед яких найбільш відомими є роботи І. Я. Білібіна, К. А. Сомова, М. В. Добужинського) й театрального костюму усе було просякнуте духом модерну, цим суцільним модним духом епохи, яким було овіяно Західну та Східну Європу.

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

тивне мистецтво"), був широко розповсюджений у різних країнах Європи й приносив інформацію про нові тенденції, які з'явилися наприкінці XIX століття у Німеччині» [Асеева 1989, с. 131]. Не була осторонь цих процесів і Україна.

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

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

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

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

був у нас, російських архітекторів, виключений з використання» [Бекетов 1940, арк. 6]. Слід зауважити, що ці рядки знаний академік архітектури писав 1940 р., коли «теоретичне знущання» над модерном як буржуазним напрямом було вимушеним. Адже існує інше: для конкурсних проектів у графі «стиль» у першому десятилітті XX ст. з'являється обов'язкова вимога: «усі стилі, крім модерну». Архітектори продовжували виконувати проекти незважаючи на це застереження, а будинки зводилися в цьому стилістичному уподобанні частіше, ніж в інших. Зазначимо, що чинник моди тут наочно простежується на прикладі модерну як стилістичного утворення. До того ж, людину завжди приваблювало все заборонене. Поява модерну у різних країнах, містах та на різних теренах, безперечно, наочно показує *дію механізму моди*.

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

– розпланувально-декоративним (В. В. Городецький, Г. К. Ледоховський);

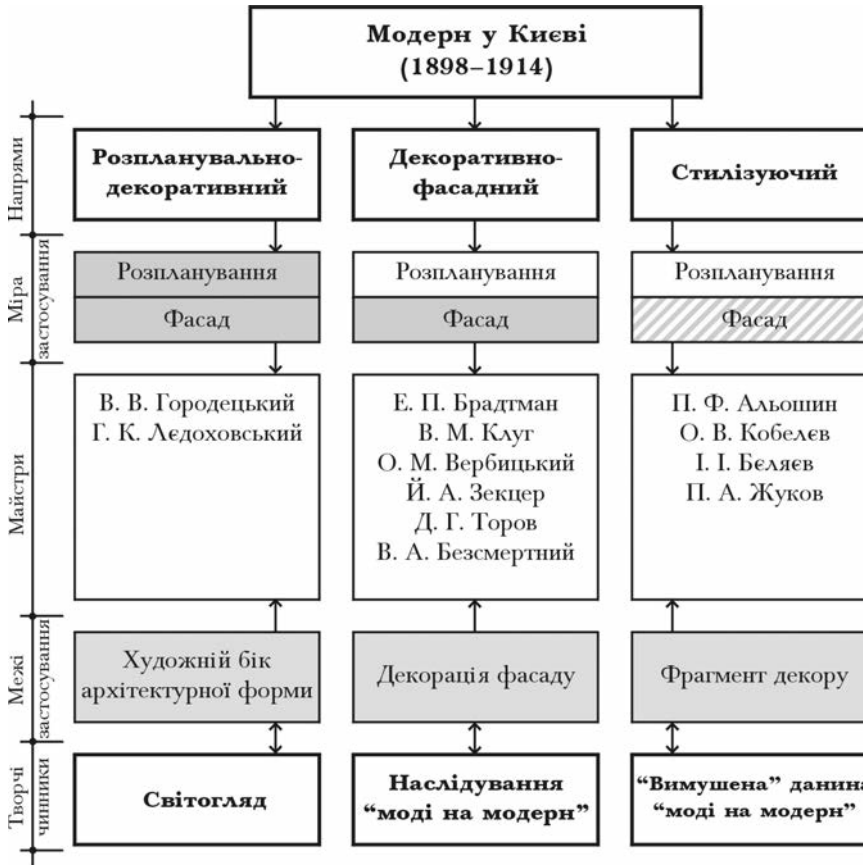
– декоративно-фасадним (Е. П. Брадтман, В. М. Клуг, О. М. Вербицький, Й. А. Зекцер, Д. Г. Торов, В. А. Безсмертний);

– стилізуючим (П. Ф. Альошин, О. В. Кобелєв, І. І. Бєляєв, П. А. Жуков).

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

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

Отже, особливе для Києва значення посідає творчість В. В. Городецького, яка позначена активним застосуванням стилістичної традиції європейського модерну, що може бути тлумачено як загальна світоглядна настанова архітектора-художника. Творчість інших майстрів, навіть таких яскравих, як Г. К. Ледоховський, В. М. Клуг, Е. П. Брадтман, О. М. Вербицький, В. А. Безсмертний, Й. А. Зекцер, Д. Г. Торов, слід розцінити як прагнення до наслідування складеної традиції архітектури модерну у Європі, як наслідування «моди на модерн». Ще меншою мірою може вважатися за таку, що наслідує «справжній модерн», творчість П. Ф. Альошина, О. В. Кобелєва, І. І. Бєляєва, П. А. Жукова, архітектурний світогляд яких позначений скоріше раціоналістичними рисами, ніж мо-



ІІІ.І. Напрями розвитку модерну у Києві (1898–1914 рр.)

дерними; модерн в їх роботах — «вимушена» данина моди, хоча, можливо, й не навмисно вимушена. Усе це дає змогу стверджувати, що завдяки творчості Городецького Київ здобув неповторні, яскраві зразки модерних архітектурних творів, а завдяки творчості інших архітекторів, які працювали у річищі цього стилістичного напряму, — місто отримало вдалий модерний «розпланувальний» контекст (*схема ІІІ.І*).

Слід зосередити увагу на різних впливах європейського модерну на модерн у Києві. Зрозуміло, що *київський модерн* і *модерн у Києві* (як, наприклад, *українське бароко* та *бароко в Україні*) — явища різні. Якщо *риси власне київського модерну чітко виокремити не вдається*, то вплив західноєвропейського

модерну відбито в усіх об'єктах тією мірою, якою майстри, що їх зводили, переймалися загальномистецькою й архітектурною традицією європейського модерну як своєрідної течії.

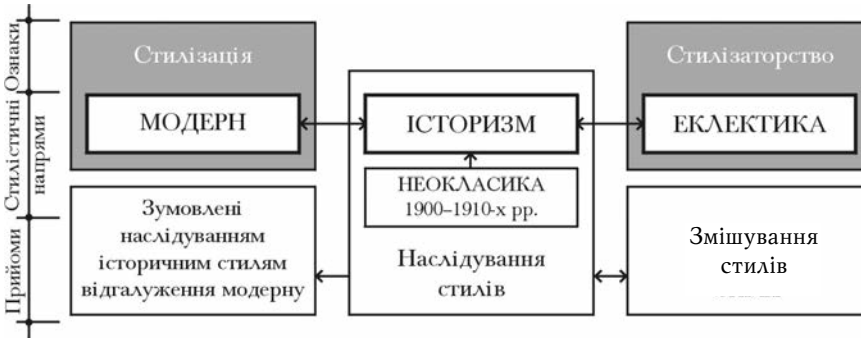
Так, вплив *північного модерну* — як «російського» (Санкт-Петербург, Рига, Таллінн тощо), так і північноєвропейського (Голландія, Велика Британія, Скандинавські країни тощо), — відбився у декількох об'єктах: житловий прибутковий будинок на вулицях Червоноармійській, 14 (архіт. П. П. Свадковський, 1911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

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

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

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

Стосовно іншого аспекту слід наголосити, що об'єктів, в об'ємно-розпланувальній організації (а не у фасадно-декоративній) яких повною мірою відби-

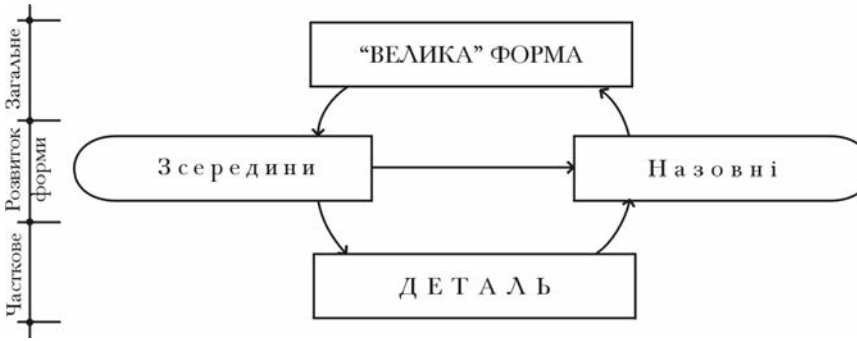


ІІІ.ІІ. Взаємодія між модерном, історизмом та еклектикою на зламі XIX–XX ст.

лися риси модерну, на київських теренах напрочуд небагато: роботи Городецького й Ледоховського. До речі, слідом з Н. Ю. Асєєвою, маємо «констатувати хронологічне відставання, часом певну провінційність проявів стилю, що були зумовлені низкою історичних причин, що гальмували розвиток культурних процесів в Україні. У той же час ми знаходимо чимало фактів, які свідчать про визнання досягнень українських художників (та архітекторів. — *А. Б.*) в інших країнах, про значний масштаб обдарування, нерідко недооцінені співвітчизниками» [Асеева 1989, с. 195]. Так, роботи Городецького були знані у Європі, що дозволило архітекторові успішно працювати за кордоном після 1920 р. (Польща, Іран) [Малаков 1999, с. 198–217].

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

Тому, підсумовуючи, маємо зазначити, що архітектура Києва початку XX ст. розвивалася загальноєвропейським шляхом, наслідуючи моду на модерн, яка склалася у всіх крупних містах Європи і Російської імперії, але зразків вищого ґатунку, які являють нам об'єкти європейських центрів модерну (роботи В. Орта, А. Гауді, О. Вагнера, роботи московських архітекторів Ф. О. Шехтеля, П. С. Бойцова, петербурзьких — В. В. Чагіна, В. В. Шене, К. К. Шмідта) Київ позбавлений — за виключенням «Будинку з хімерами» архіт. В. В. Городецького та клініки Качковського архіт. Г. К. Ледоховського. Роль двох головних центрів Росії — Санкт-Петербургу і Москви — у становленні



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

модерну неоднакова. Роль «південної столиці» — Києва — не може бути зіставлена за якістю з двома іншими столицями Росії. Найбільш повно й широко модерн репрезентований у Москві, там склалися відносно малорозвинуті у Петербурзі й Києві неорюс і раціональний напрям модерну. У Санкт-Петербурзі отримав розповсюдження невідомий у Москві й маловідомий у Києві локальний різновид модерну — північний модерн. Але не у Москві, не у Петербурзі не було такого яскравого явища, як творчість Городецького.

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

кає, але навіть передбачає деформацію окремих форм з метою акцентування бажаної цілісності» [Кириченко 1977, с. 84]. Таким чином, модерн був величезною стилізацією на тему Нового часу у всьому його розмаїтті: від живопису Врубеля через архітектурні форми до книжкової віньєтки та екслібрису, виконаних у приватній типографії. І архітектурні форми фасадів будинків, які були стилізовані в дусі модерну, не дивлячись на їх невідповідність внутрішній об'ємно-розпланувальній структурі, все одно мають сприйматися як значна художня цілісність, як твір мистецтва.

Модерн був відчайдушною художньою формою архітектури.

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

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

Історизм та неокласика — наслідування і стилізаторство. Вище було встановлено, що модерн у Києві був своєрідною раціоналістичною реакцією на романтизм київського ландшафту та київської архітектури неоросійського напряму в його граничних декоративних формах. Адже Київ — не лише місто модерну (як ми також з обмовками прагнули довести), але й місто, в якому поряд

з модерними тенденціями розвивалися й інші стилістичні уподобання, архітектурна практика застосування яких — на одному щаблі з модерном — становить оригінальність архітектури міста кінця XIX — початку XX ст. Йдеться передовсім про історичні стилі (необароко, неоготика, неоренесанс, мавританські риси архітектурних форм та ін.), неокласику (з 1910-х) і так званий «цегляний стиль київських підрядчиків», використовувані у рядовій забудові поряд з модерном та його раціоналістичними відгалуженнями. У тому або іншому вигляді кожний з цих стилістичних уподобань, особливо неокласицизм, так або інакше використовував ордерну композицію (колони, напівколони, пілястри, інтерпретовані у цеглі вертикальні тяги в облямуваннях вікон) та інші принади класичних архітектурних форм (фронтони, сандрики над вікнами, капітелі тощо).

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

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

Витоки неокласики в Росії і зокрема у Києві, як це не раз зазначалося, слід шукати в трьох явищах, що відбувалися в історії Росії і носили політичний та ідеологічний характер. Перше — святкування у серпні 1909 р. 200-річчя Пол-

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

тавської битви (8 серпня 1709 р.) між російським царем Петром I та шведським королем Карлом XII, яка привела до перелому у Північній війні (1700–1721 рр.) на користь Росії[1]. Друге — святкування влітку 1912 р. 100-річних роковин Бородінської битви (7 листопада 1812 р.) — генеральної баталії Вітчизняної війни 1812 р., якою було зумовлено поразку Наполеона I у цій війні. Третє — святкування протягом 1913 року 300-річчя Дому Романових, останнє всенародне свято Російської імперії.

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

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

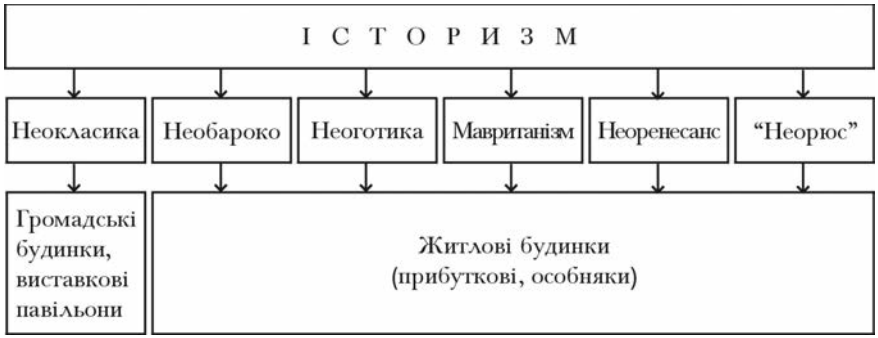
// Проблемы античной культуры. — М., 1986. — С. 81). Г. І. Рєвзін мотивує своє ставлення до цього факту наступним чином: «Таке пояснення рельєфно демонструє уявлення про *випадковість неокласики в архітектурній еволюції початку століття* (курсив наш. — *А. Б.*). Архітектура тут здобуває схожість з календарем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

«Нам, — пише Г. І. Рєвзін, — неокласика здається явищем, яке було породжене культурою 1900–1910-х, й архітектурно оформило це явище. У чисто якісному відношенні неокласика не поступається сучасним їй течіям, лишаючи по собі тисячі рядових пам'яток і декілька справжніх шедеврів» [Ревзин 1992, с. 5]. З художньої точки зору, неокласика 1900–1910-х була реакцією на нову естетику усього сучасного мистецтва, контури якої відбилися в архітектурних формах і живопису модерну.

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

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

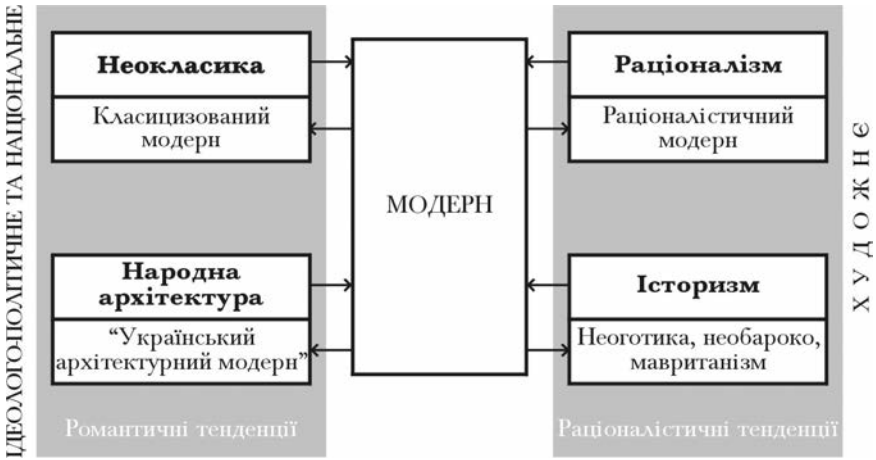
Якщо неокласицизм застосовувався переважно у представницьких спорудах (в тому числі і виставкових, — а це відчайдушна романтика за самим жанром об'єктів), то інші відгалуження історизму (адже неокласика також відноситься до форм історичної стилізації), такі як необароко, неоготика й «мавританський стиль» — були стилістичною ознакою приватних будівель, переважно житлових (малоповерхових особняків й багатоповерхових прибуткових будинків) (*схема III.IV*). Суміш неокласики з іншими нео-стилізацями також була розповсюджена на теренах Російської імперії, і в Києві, як ми покажемо нижче на деяких прикладах, була чи не найголовнішою тенденцією. На відміну від інших столичних міст — Санкт-Петербургу й Москви, — у Києві неокласика не користувалася особливою шаною серед архітекторів. Київ лишався Києвом, і лише павільйони Всеросійської виставки 1913 р. та деякі репрезентативні споруди були виконані у цьому стилі (гадаємо, до певної міри вимушено). Все інше — суміш стилізацій, що дає право говорити про якусь *«нову архітектурну еклектику» 1910-х* (*схема III.V*). Тому ми не можемо погодитись з думкою Г. І. Рєвзіна, що «у 1910-і рр. неокласика панує, не дивлячись не усю свою обмеженість, і, напроти, все, що сусідить з нею, є периферією» [Ревзин 1992, с. 37]. Принаймні для Києва ця формула не спрацьовує. *Неокласицизм у Києві сам був ідеологічною периферією, вимушеною формою «державного існування» архітектури міста*: ані за чисельністю, ані за художньою якістю об'єктів твори «київської неокласики» не можуть стати у порівняння з аналогічними творами Санкт-Петербургу (роботи І. О. Фоміна, Ф. І. Лідваля,



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

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

Неокласицизм у творчості архітектора В. М. Рикова (1874–1942) виражений внутрішньою боротьбою між ренесансними симпатіями та прагненням



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

до правдивості архітектурних форм, і тому є скоріше раціоналістичним уподобанням, ніж неокласицистичним. Це найбільш яскраво відбилося у семиповерховому прибутковому будинку Ш. Іссерліса в Музейному провулку, 4 (1909 р., ск. Ф. П. Балавенський), де верхні поверхи вирішено гранично раціонально з використанням фактури різних матеріалів. Запровадження скульптурного фризу «Тріумф Фріни» на другому поверсі й декоративних барельєфів на еркерах надає фасаду характер, що близький до творів модерну. Двоїстість стилістичних уподобань Рикова відбилася також на такій споруді, як іподром на вул. Суворова, 9 (1915–1916 рр., ск. Ф. П. Балавенський), у котрому тиловий фасад будинку (де колись розташовувалися трибуни) є виключно конструктивним та раціональним, а головний фасад вирішено у відчайдушно ренесансно-барокових формах. З технологічних нововведень слід згадати, що у процесі будівництва іподрому вперше було застосовано метод бетонування на морозі. Використання форм Ренесансу та бароко відбилося також на вирішенні фасадів лікарні Маріїнської громади сестер-жалібниць Червоного хреста по вул. Саксаганського, 75 (1913 р., ск. Ф. П. Балавенський) та Народної аудиторії Київського товариства сприяння початковій школі по вул. Воровського, 26 (1909 р.). Усі ці обмовки стовно «неокласицизму з бароково-модерним ухилом» дозволяють вважати В. М. Рикова архітектором «київської еклектики 1900–1910-х» у найкращому розумінні терміну «еклектика».

Цивільний інженер О. В. Кобелєв (1860–1942) серед інших київських зод-

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

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

Богдана Хмельницького, Рєпіна, бул. Тараса Шевченка) була одним з небагатьох прикладів містобудівної композиції будинку у міському середовищі Києва початку XX ст. Взагалі, розмірковуючи про змістовність, метафорику неокласицизму, слід зауважити, що в ньому яскраво проявляється тема історизму — цитування минулого у розрахунку на певні сучасні на той час ідеолого-політичні асоціації. Як відомо, у тлумачення класицизмом античних архітектурних форм як змістовного зразка вкладалася ідея абсолютизму. Архітектура і мистецтво цього часу орієнтується переважно на імператорський Рим, і в його історії, в його літературі виявляє те, що пов'язано з проблемою обов'язку людини перед державою. *Як «античний одяг» архітектури абсолютизму мав пробуджувати відповідні спогади і вселяти тим самим громадянську доброчинність, так «класицистичний одяг» архітектури неокласицизму мав вкладати у свідомість городян ідеї вічності Дому Романових.*

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

Поруч з особою В. М. Ніколаєва можна поставити особу іншого київського зодчого цієї доби — Г. П. Шлейфера (1855–1913), який так само, як і Ніколаєв, був найбільш популярним зодчим серед заможних замовників і міг з великим смаком працювати у різних історичних стилях: від ренесансно-барокового

(будинок Л. Б. Гінзбурга та готель «Континенталь» на вул. Архітектора Городецького; Театр Соловцова) і псевдовізантійського (Народне училище ім. М. Х. Бунге на вул. Липській, 18) до неокласичного (Комерційне училище на вул. Воровського, 24; Хоральна синагога на вул. Шота Руставелі, 13). Позначені пишнотою та різноманітністю декору, споруди Шлейфера є характерним прикладом пошуку стилю київської архітектури наприкінці XIX ст., у 1880–1890-х. Як вже зазначалося, на початку XX ст. така манера вже «якоюсь мірою дратувала» [Головні архітектори 1999, с. 15]. Г. П. Шлейфер репрезентує ту гілку архітектури Києва, яка повною мірою може бути названа еклектичною і яка з початком XX ст. стала відходити у минуле. Твори Шлейфера — твори доби київської виставки 1897 р.

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

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

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

Застосування нових конструкцій і матеріалів, їх правдивий вираз найбільш повно відбувався у промисловій архітектурі, а також й у цивільній. Якщо наприкінці XIX ст. тут було характерним застосування історичних стилів (істо-

ризму), то у 1910-х почали формуватися нові раціоналістичні тенденції. Київ не стояв осторонь цих тенденцій.

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

Боротьбу раціоналістичних і класицистичних поглядів 1900–1910-х підсумувала дискусія на сторінках «Архитектурно-художественного еженедельника». Архітектор О. Р. Мунц у статтях під назвою «Парфенон или Св. София?», полемізуючи з О. М. Бенуа й анонімним автором «Я. Г.» (архіт. Я. Г. Гевірц?), виступив проти «неокласицизму» на захист принципів раціоналізму в архітектурі: «Де ж той шлях, — писав О. Р. Мунц, — яким варто рухатися далі? Чи класика, чиста, абстрактна, застосована як школа, підкаже нам його? Ні. Цього ми

позитивно зрікаємось. В основу архітектури має бути покладений принцип доцільності будівництва, принцип св. Софії. При цьому на досягнення сучасної техніки не можна дивитись як на виключно допоміжні засоби, які лежать поза областю художньої творчості. Але захоплюватися ними одними було б також невірно — досвід "модерну" показав нам, що конструктивність, доведена до чепурності тут же вигаданими виразними формами, дає мало задоволення. Традиції багатовікових форм вкрай необхідні в архітектурі, і дивний загальнолюдський "лад" Парфенону не скоро ще втратить свою зворушливість. Коли ж, рано чи пізно, будуть знайдені його варіації, які відповідають сучасному життю, тоді й відбудеться істинне відродження класики» [Мунц 1916, с. 76, 78]. Під «принципом св. Софії» автор розумів конструктивно-виразні форми, що були властиві добі середньовіччя та ґотики.

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

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

Свого часу дискусія про природу «цегляного стилю» розгорнулася на сторінках київського часопису «Архітектура України» [Брайчевський 1991; Скібіцька, Кальницький 1992]. Було досить слушно запропоновано вважати «цегляний стиль» елементом архітектурного міського фольклору, властивого

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

саме Києву, такого, що був своєрідною масовою інтерпретацією уявлення киян про міське житло, яке перетворювалося на зламі XIX–XX ст. з одно-двоповерхових особняків на багатоповерхові прибуткові будинки. З другого боку, «цегляний стиль» вважали породженням будівельного буму, зумовленим необхідністю задовольняти смаки пересічного городянина швидко і якісно, без розробки коштовних індивідуальних проектів: це небагато хто міг собі дозволити. Нам здається, тут нема протиріччя — з двох сторін: культурно-історичної та будівельно-прагматичної явище «цегляного стилю київських підрядчиків» може бути обґрунтоване найточніше (*схема III.VI*).

Дослідниками вже було звернено увагу на те, що на початку XX ст. значно збільшилося застосування у міському будівництві металу, залізобетону, скла, з'явилися також створені на основі цементу каменеподібні тинькування. Поліпшення технічного рівня благоустрою, санітарно-технічного обладнання, застосування центрального опалення й електропостачання піднімають київське будівництво зламу XIX–XX ст. на якісно новий щабель. Києву, одному з перших губернських міст Імперії, було дозволено навіть у центрі міста зводити будинки без зовнішнього тинькування стін, завдяки чому й починають широко застосовувати як зовнішній оздоблювальний матеріал київську цеглу. Як зазначалося, саме використання з цією метою цегли з чудових київських глин надавало місту золотаво-охристого колориту, що до певної міри сприяло відродженню та подальшому розвитку колористичної традиції зведення монументальних споруд ще за доби Київської Руси (які зводилися з плінфи і каміння, тинькованого зовні рожевим цем'яночним розчином). В архітектурі Києва зламу століть такий прийом мурування стін (opus mixtum), ясна річ, не мав застосування, але у деяких будинках помітними є його декоративний відгомон. Так, деякі приклади розвитку традицій зведення мурованих споруд у сиву давнину бачимо в архітектурних формах чотирикласного Міського училища ім. М. І. Терещенка на вул. Ярославів Вал, 40 (1905–1907 рр., архіт. П. І. Голландський,

кресленики виконані з використанням проекту П. Ф. Альошина; тепер — головний корпус Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого).

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

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

Володимирська та Ярославів Вал, 39/24, виконаний у майже кондитерських формах необароко, змішаного з гастрономічним неоренесансом.

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

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

Оригінальний раціоналістичний підхід до розробки неокласичних мотивів являє собою славнозвісний «київський хмарочос» — будинок Гінзбурга на Інститутській вул., 13 (1908–1909 рр.), спроектований Ф. А. Троупянським та А. Б. Мінкусом, про який у петербурзькому журналі писали, що таких «і в столиці не було» [Лукомский 1913б, с. 77]. В цьому об'єкті, можливо, єдиному на той час у Києві, ще до святкування ювілею Полтавської битви (1909 р.) класицистичні мотиви архітектурних форм, трохи офаблені модерними мотивами, відзначають загальне прагнення заможного київського купецтва у такий спосіб вбудуватись у «будівельний бум», аби посісти оригінальним проектом значне місце в архітектурно-розпланувальній тканині Києва[1]. Те саме слід сказати

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

і про два прибуткові будинки, спроектовані Троупянським на вул. Саксаганського, 34 та 36 (1914 р.), та житловий будинок на вул. Костьольній, 3 (1913–1914 рр.). Зведені під час певного загасання модерних тенденцій в архітектурі Києва, ці об'єкти поєднують в архітектурних формах декору неокласику з модерном, і тому їх стилістику можна визначити як відгалуження історичних стилізацій не з XIX ст., а вже з *початку XX ст.* — як *класицизований модерн* або *модернізований класицизм* (приклад — прибутковий будинок на розі вулиць Саксаганського та Паньківської, 68/21, 1911 р., архіт. В. М. Риков). Власне кажучи, будь-яка варіація з використанням стилістики модерну («раціоналістичної», як це явище називають інші дослідники) у формах неокласики протягом 1900–1910-х може бути розцінена як *змішання двох стилістик для досягнення однієї мети: поєднати ідеологічно дозволену неокласику з художньою вишуканістю модерну. Себто всередині одного стилю визрівав інший, який перетворював неокласику на сучасність*. Можливо, саме про це розмірковував Оскар Мунц, коли писав статтю «Парфенон или Св. София?»

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

Зробивши огляд різних немодерних тенденцій в архітектурі Києва кінця

XIX — початку XX ст., спробуємо визначитись зі співвідношенням між *романтизмом* і *модерном*, з одного боку, і *історизмом* і *неокласикою*, з іншого.

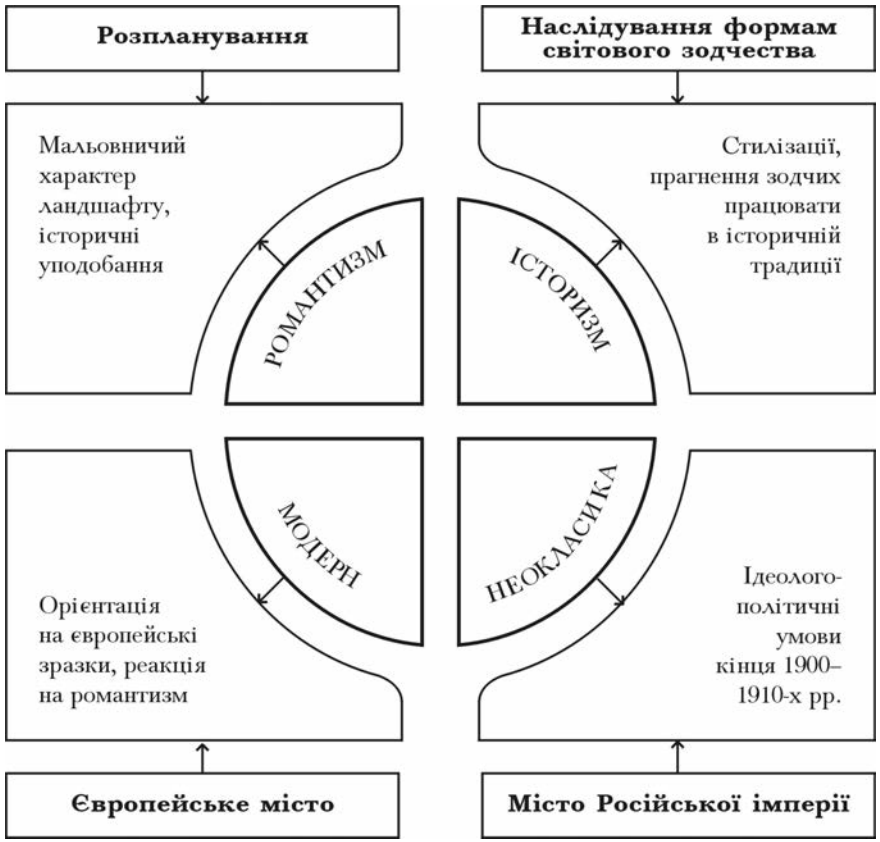
Романтичні тенденції, що правили за головне з кінця XIX ст. і відбилися як у павільйонах київської виставки 1897 р., так і у творах Г. П. Шлейфера, В. М. Ніколаєва, О. С. Кривошеєва, М. М. Казанського та ін., — були наслідком історичного прочитання зодчими історичних уподобань, пов'язаних як з традицією усього XIX ст. (і навіть раніше, як в проекті Міського училища роботи П. І. Голландського), так і з мальовничим характером київських ландшафтів[1].

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

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

Неокласика 1900–1910-х, будучи природною реакцією зодчих на політичні й ідеологічні події, що відбивалися у Російській імперії, за невеликою кількістю об'єктів також може бути віднесена до історизму — з тією лише обмовкою, що ця гілка історизму була підхоплена не з давньої історії зодчества, а з самої за-

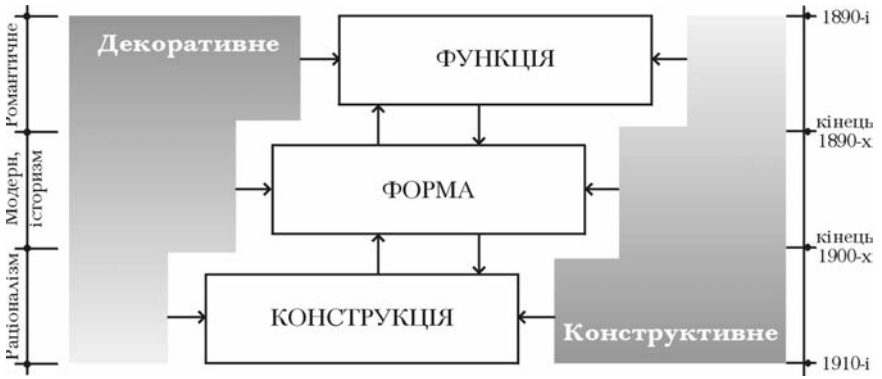
[1] Не слід забувати, що розповсюджений національно-романтичний рух у російській архітектурі XIX — початку XX ст., підтриманий і пестуваний петербурзькою Академією мистецтв, був специфічно історико-художнім явищем, що виникло у силу складених в Росії соціально-економічних умов і здобув такого розмаху,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



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

гальноросійської традиції 1900-х, тому неокласика у Києві має багато спільного з романтичними й навіть модерними тенденціями у розробці архітектурної форми фасадів (*схема III.VII*).

Адже головне, що слід стверджувати, усі ці напрями, співіснуючи на незначному хронологічному відрізку (1890–1910-і), базувалися на раціоналістичному ґрунті, що був продиктований як розвитком будівельної бази, так і досить чітким відокремленням між промислово-інженерним та громадським будівництвом (за Ясієвичем — «інженерний раціоналізм» та «архітектурний раціоналізм»). В останньому значне за кількістю (і якістю) місце посідає т. зв. «цег-



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

ляний стиль київський підрядчиків», який створив те саме архітектурне тло центральних вулиць Києва, на якому ми можемо виокремлювати споруди, виконані за оригінальними проектами та в різних історичних стилізаціях або у модерні та його розгалуженнях. Архітектура Києва зламу XIX–XX століть є результатом діяльності як киян — вихованців Академії мистецтв і Петербурзького інституту цивільних інженерів, так і архітекторів з інших міст України та Росії. Це було закономірним явищем у тодішній Росії.

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

Вище ми показали, що модерн став у Києві першим стилем, програмно орієнтованим на смаки т. зв. «третього стану» — буржуазії та інтелігенції, але його часто прості або надто складні, іноді уподібнені природним організмам архітектурні об'єми, «текучі» скульптурні форми, особлива кольорова гама, любов до натуральних матеріалів (метал, скло, залізобетон), своєрідність моди в одязі, тканинах, поліграфії, зачісках існували немов би у двох «редакціях» — відповідали не тільки рафінованому смаку небагатьох інтелектуалів, але й пристрастям масового користувача. *Залежність від смаку широких верств насе-*

лення зі свого боку також сприяла об'ємно-просторовому консерватизму київських будівель й затвердженню провідної ролі декору в їх зовнішньому вигляді, виконаних в інших історичних стилізаціях. Як в модерні для пересічного замовника найбільш упізнаванними ознаками модерну були «знакові» елементи композиції (фігурні аттики, тумби, напівкруглі вікна, прорізи у вигляді замкової шпари, металеві кронштейни під карнизом своєрідної форми «удару батога» тощо) й декоративні деталі (рельєфні жіночі маскарони, рослинна орнаментика фризів і дверних фільонок, криволінійні віконні рами), так в інших історичних стилізаціях пересічний замовник орієнтувався на традиційну житлову забудову Києва останньої чверті XIX ст. з її звичайними, навіть містечковими («купецькими») ознаками. Лише унікальні проекти, що були замовлені іменитим київським зодчим, несли відбиток оригінальності й неповторності.

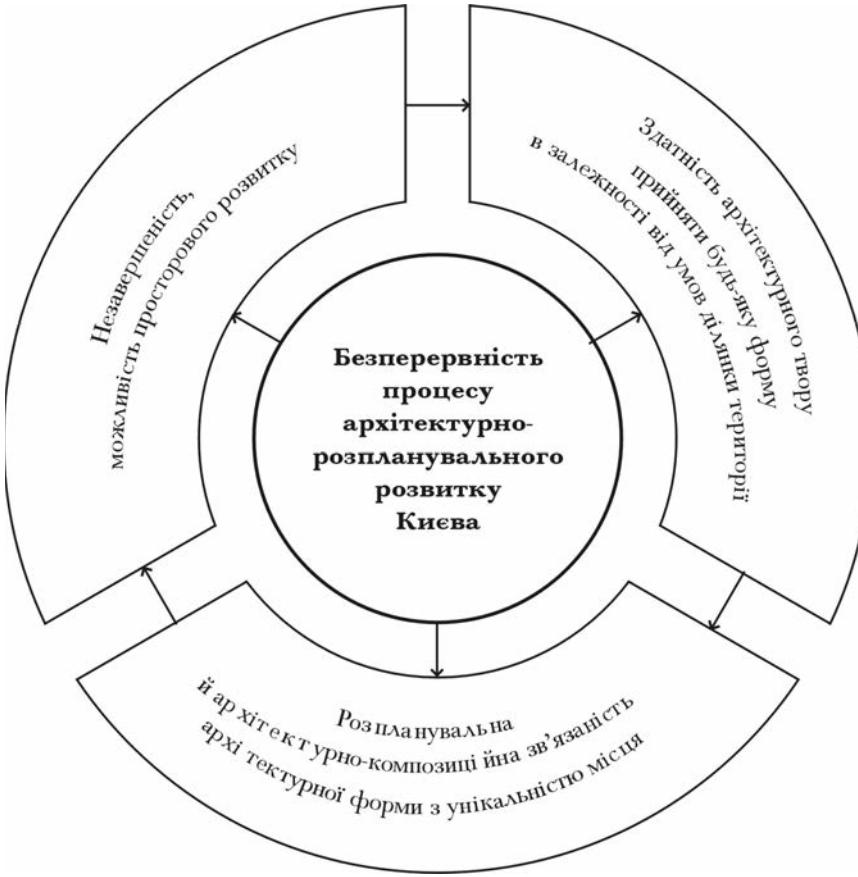
Один з останніх передреволюційних дослідників архітектури Києва, мистецтвознавець К. В. Шероцький, 1917 року у путівнику «Київ» писав про «будинки у сучасному типі будівництва найостаннішого часу» на Хрещатику: «завдяки застосуванню заліза й бетону ця архітектура вільно перекриває великі простори, даючи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

ковим (споруда П. Ф. Альошина, проекти Г. К. Лукомського та В. О. Щуко), тобто, виходячи з того невловимого духу місця, перевага віддавалася історичним традиціям гетьманської доби, мазепинського бароко та монументальних соборів. К. В. Шероцький не був єдиним у такій архітектурознавчій оцінці: аналогічні думки висловлював протягом 1910-х і Г. К. Лукомський [Лукомский 1911а; 1911б; 1912; 1913а; 1913б]. Але це було за мирного часу, до Першої світової війни та доби революційних змагань 1918–1919 рр.

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

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

В архітектурно-містобудівній діяльності кінця XIX — початку XX ст. було на практиці (тобто самим життям) вироблено систему проектних засобів і прийомів формування міського середовища, які забезпечували *цілісність нескінченного процесу розвитку Києва* й надавали міській забудові такі форми, як 1) незавершеність, можливість просторового розвитку, відкритість архітек-



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

турної форми для безперервних змін міського довкілля; 2) здатність архітектурного твору прийняти будь-яку форму у залежності від особливостей конкретної ділянки; 3) органічна розпланувально-архітектурна й композиційна зв'язаність архітектурної форми з унікальністю конкретного місця (*схема III.IX*). Усе це дозволяє працювати з історичним міським середовищем на новому етапі, в інший час — нині.

Світоглядні орієнтації у реконструкції київської забудови кінця XIX — початку XX століття на сучасному етапі. Підходячи до завершення нашої сту-

дії, слід зупинитися на такому світоглядно витонченому й ідеологічно суперечливому питанні, як реконструкція та збереження київської забудови зламу XIX–XX ст., яке останнім часом набуло майже хворобливого характеру. Адже саме фонд забудови цієї доби є головною масою забудови центральних вулиць Києва, у порівнянні з якою будівлі інших епох, навіть середини XIX ст., становлять мізерну кількість і є безперечною цінністю: охорона об'єктів, зведених до першої половини XIX ст., не викликає сумніву.

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

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

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

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

стосовано технологію І. А. Киреєнка бетонування на морозі). По-третє, це може бути культовий об'єкт у релігійному або державному сенсі.

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

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

соціальний статус пам'ятки починає при цьому зневажатися.

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

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

рично скороминучими, такими, що мають точну «хронологічну адресу» в історії архітектури і містобудування. Однак в ньому все ж таки зберігалися й навіть виникали знову зони зі своєрідним виглядом, на досить значних за територією ділянках діяв класицистичний принцип формування цілого на основі вписування ансамблів у геометричну сітку розпланування (забудова навколо Миколаївського парку — парку ім. Т. Шевченка — напроти Університету св. Володимира; забудова навколо сучасного скверу ім. Чкалова та ін.). Однак у цілому на основі спадкоємного зв'язку з традиційною архітектурно-просторовою побудовою міста і в цей період складалося все ж таки досить своєрідно організоване ціле, що естетично сприймається у процесі руху по історичному центру Києва.

У сучасну проектну культуру слід переносити лише систему цінностей й значень професії, глибинні основи професійної культури й етики тактовної, обережної архітектурної роботи у міському оточенні, які б могли відновити в городянина розуміння органічної цілісності міста як феномена історії та культури. Адже форми цієї системи цінностей можуть бути різними.

Один з найвизначніших українських мистецтвознавців минулого століття Г. Н. Логвин (1910–2001) вказував, що головною визначальною особливістю Києва завжди була його доцільна містобудівна лінійна система, яка мала значні внутрішні можливості й простір для розвитку. Уже в давнину Київ являв собою сузір'я поселень — прообраз майбутніх міст-супутників. Задача сучасних архітекторів, на думку Г. Н. Логвина, полягає в тому, щоб зберегти цю систему, розвинути закладені у ній значні архітектурно-художні й містобудівні можливості. «Слід завжди пам'ятати, що архітектура виникає й живе у чотиривимірній просторово-часовій безперервності, маючи на увазі передовсім умови зорового сприйняття. Сучасним архітекторам слід накласти добровільну заборону на безцеремонне відношення як з історично складеною забудовою Києва, так і з його ландшафтом у самому широкому смислі слова. Й, нарешті, слід більш уважно вглядатися в історичний досвід, який зберігає багато найцінніших архітектурно-містобудівних ідей, спресованих, як спадкоємність у генах, котрі можна реалізувати у процесі повсякденної творчої практики» [Логвин 1983, с. 27]. *Саме історичний досвід архітекторів кінця XIX — початку XX ст. наочно зображує їх вільне ставлення як до своїх попередників, так і до ландшафту, аби будь-якими засобами задовольнити вимоги й смак замовників.* Тепер ці об'єкти — пам'ятки архітектури. Слід погодитись з іншим дослідником — О. С. Щєнковим, — що сліди руйнацій, незапрограмовані стилістичні невідповідності у забудові, які колись могли оцінюватися лише як непорядок, безладдя, тепер часто репрезентуються як естетично привабливі риси, що характеризують вік міста, розкривають глибоку історичну перспективу, моделюють складність, неоднозначність міського життя [Беккер, Щенков 1986, с. 13]. Од-

ним з таких «непорядків» були колись залишки Золотих воріт, над якими до химерного ювілею міста було зроблено макет у натуральну величину. Тепер там «порядок», але одна з найдавніших пам'яток київського мурування лишилася майже недоступною для повсякденного огляду. Маємо процитувати трохи риторичне запитання А. П. Мардера, аби ще раз визначитися зі своєю позицією стосовно справи охорони пам'яток архітектури: «якщо в історичному центрі міста або в історичну комплексі співіснують давньоруські форми, бароко і рококо, класицизм і модерн, чому там не можуть з'явитися конструктивізм, чи постмодернізм, чи якісь інші сучасні "-ізми"?» [Мардер 1999, с. 44]. Якби ми могли обґрунтувати негативну відповідь на це надто слушне запитання, тоді справу з охороною пам'яток та середовища було б розв'язано остаточно.

Багато з охоронюваних пам'яток архітектури Києва сьогодні зовсім не відповідають міжнародним нормам, в них немає тієї автентичності, задля якої ця охорона і влаштовується. Узяти, наприклад, Гостиний двір на Подолі: це знову зведена в останній чверті XX ст. будівля, яка до проекту В. І. Гесте має дуже мало відношення. Чи пам'ятка це? До реєстру пам'яток цей об'єкт включений, але законодавству він не відповідає. *Трапляється так, що спочатку до реєстрів пам'яток включаються об'єкти, які не відповідають міжнародним і вітчизняним критеріям ані за цінністю, ані за автентичністю; потім під виглядом реставрації починається їхня реконструкція, тобто правильна й по суті корисна справа, яку чомусь треба маскувати.* А коли прецедент створено, — обман укорінюється.

Розглянемо поняття *заповідник*. Зараз мало хто замислюється над тим, наскільки статус заповідника є жорстким по відношенню до тих, хто у заповіднику мешкає або працює. А оскільки мало замислюються, то й статусу заповідника не дотримуються. Ми певні: заповідник це щось виключене, перед ним має меркти усе інше. А таких місць у Києві на сьогоднішній день може бути лише два: Софійське подвір'я та Києво-Печерська лавра. Чомусь в один ряд з ними ставлять будівельні брудноти, які все ще зберігаються на Подолі. Їх давно вже слід знести, а на їхньому місці збудувати сучасне комфортне житло. З часу їх побудови подільськими ремісниками пройшло більше, ніж сто років. *І невже тільки заради віку тієї або іншої рядової споруди слід її зберігати?* Не слід забувати, що будь-які архітектурні форми створювалися і створюються заради просторової організації і забезпечення умов здійснення певних процесів життєдіяльності людини [Мардер 1999, с. 37], і якщо ці процеси змінилися, можуть змінюватися і архітектурні форми, які були створені заради цих процесів. Зрозуміло, що нові будинки мають вписуватися в історично складену забудову, але ж жодне суспільство не може розвиватися, не створюючи для себе середовища у вигляді будівель, споруд та їхніх комплексів, які б забезпечували повсякденне життя

суспільства відповідно до його *рівня* [Мардер 1999, с. 36].

Традиція і розвиток форм охорони архітектурно-містобудівної спадщини Києва має недавні корені: місто як об'єкт охорони з'явилося на початку XX ст. На деяких з них ми зупинялися вище, в якому йшлося про законодавчу базу охорони пам'яток у Російській імперії. Стосовно Києва слід додати, що питання охорони пам'яток було якоюсь мірою розв'язано у березні 1910 р. шляхом створення Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва (з ініціативи голови Історичного товариства Нестора Літописця при Університеті св. Володимира, проф. Ю. А. Кулаковського)[1]. «Вирішення практичних питань охорони і реставрації пам'яток Товариство розпочало з визначення поняття "пам'ятка старовини і мистецтва", визначення пам'яток, що підлягають охороні, і в чому вона повинна полягати, встановлення кількості пам'яток, що знаходяться на території поширення його діяльності. Ці та інші питання було поставлено на порядок денний перших засідань і зібрань створеного наукового товариства... Вагомою перепоною у вирішенні питань збереження пам'яток була відсутність чіткого визначення поняття "пам'ятка старовини". Визначення "пам'ятки як усього того, що створено до XVII століття", яке запропонувало Московське археологічне товариство, не охоплювало всіх нюансів і не могло бути критерієм визначення поняття "пам'ятка"... Тому протягом двох років (1910–1912 рр.) діяльності Товариство неодноразово ставило це питання на розгляд Ради» [Григор'єва, Денисенко 1998, с. 117–118]. Як зазначають автори студії про діяльність Товариства, у полі його діяльності стояли ті самі проблеми, що є актуальними і невирішеними донині, і головна серед них: вироблення критеріїв, за якими можна оцінити й контролювати міру збереженості історичного міста та пам'яток у ньому. Першим був критерій стародавності пам'ятки; її виключні художні або архітектурно-розпланувальні якості й неповторність вигляду стали критеріями дещо пізніше; затим додався критерій репрезентативності, тобто здатності міста (об'єкту) своїм виглядом, розпланування, морфологією свідчити про важливі істо-

[1] Почесним головою Товариства було обрано київського, подільського і волинського генерал-губернатора Ф. Ф. Трєпова, головою — єпископа Чигиринського Павла, заступником голови — професора Університету св. Володимира В. С. Іконникова, секретарем — К. М. Бахтіна, скарбником — київського губернатора О. Ф. Гіриса. Членами Ради Товариства були професори М. В. Довнар-Запольський, Ю. А. Кулаковський, В. З. Завитневич, А. В. Прахов, А. М. Лобода, М. Ф. Біляшівський, М. І. Петров, міський голова І. М. Дьяков, кам'янець-подільський губернатор О. О. Ейлер, командувач військами Київського військового округу, генерал від артилерії М. І. Іванов, голова Імператорської археологічної комісії, граф О. О. Бобринський, член Державної думи Б. І. Ханенко, археолог В. В. Хвойка, архівіст І. М. Каманін та ін. Головою Розпорядчого комітету Ради Товариства у передреволюційний час був О. І. Мердер.

ЧАС	КРИТЕРІЇ		
1910–1920-і	Стародавність пам'ятки **I**		
1920–1960-і	Стародавність пам'ятки **I**	Неповторність вигляду, архітектурно-розпланувальної якості **II**	
1960–1990-і	Стародавність пам'ятки **I**	Неповторність вигляду, архітектурно-розпланувальної якості **II**	Репрезентативність, здатність свідчити про історичні віхи розвитку суспільства **III**

III.X. Еволюція нашарування критеріїв для визнання твору архітектури пам'яткою архітектури протягом XX ст.

ричні віхи у розвитку суспільства (*схема III.X*). У цьому смислі цінність архітектурно-містобудівної спадщини полягає і в тому, наскільки ясно й повно у ній фокусується хід історії, основні її етапи.

Так, у тривожні революційні дні Київське товариство охорони пам'яток старовини і мистецтва у міру сил намагалося зупинити руйнівну ходу перетворень. Члени Товариства неодноразово звертались до Київського виконкому, до киян з проханням не руйнувати пам'ятники (йшлося про пам'ятники П. А. Столипіну, Кочубею та Іскрі, Богдану Хмельницькому). Завдяки цим зверненням Міськвиконком призначив комісаром по охороні пам'яток старовини і мистецтва знаного науковця професора М. Ф. Біляшівського. Але це не розв'язувало проблеми, а зміна урядів за часів Центральної Ради, Української держави, Директорії не приводила до поліпшення стану охорони пам'яток[1]. Становище змінилося на краще з утворенням 1919 р. Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини, але й воно проіснувало недовго.

За останні десятиліття виникла принципово нова ситуація у відношенні до забудови Києва кінця XIX — початку XX ст., яка ще донедавна була «живою архітектурою», функціонувала за прямим призначенням і не мала статусу пам'яток архітектури на відміну від об'єктів архітектури попередніх епох (зведених до середини XIX ст.). Ставлення до неї було дещо зневажливим — як до явища, яке не становило естетичної й історичної цінності. У 1970-і ситуація змінилася.

[1] Особливого значення набула охоронна діяльність Товариства під час більшовицького обстрілу Києва у січні 1918 р., під час якого постраждало багато пам'яток архітектури, загинули найцінніші художні колекції М. І. Терещенка, В. Г. Кричевського, М. С. Грушевського. Див.: [Эрнст 1918].

Часткове знесення та реконструкція споруд зламу XIX–XX ст., зіставлення цих споруд з сучасною безорнаментальною архітектурою й до певної міри безликість індустріальної архітектури 1970–1980-х викликали до життя переоцінку складених стереотипів у відношенні до т. зв. «фонової забудови» Києва кінця XIX — початку XX ст. На твори архітектури цього часу почали дивитись як на пам'ятки певної доби, інтерес до них швидко зріс як у мешканців міста, так і у спеціалістів-архітектурознавців. Це привело до прагнення зберегти їх зовнішній вигляд при реконструкції, архітектурознавці почали активно досліджувати явище (В. Є. Ясієвич, В. В. Чепелик та ін.). У низці міст, в тому числі і в Києві, були прийняті рішення про взяття на облік будинків цього періоду як пам'яток місцевого і республіканського значення. У Києві навіть було запроваджено новий туристичний маршрут по пам'ятках архітектури початку XX ст. Значно більше уваги пам'яткам цього періоду стала приділяти краєзнавча література (Г. Н. Логвин, М. М. Шулькевич, Т. Д. Дмитренко, С. К. Кілессо та ін.). Але з часом ситуація стала змінюватися у бік консервативності відношення до долі будівель кінця XIX — початку XX ст. На сьогоднішній день вона досягла апогею: *головним ворогом пам'яток став екстремізм їх захисників*.

Це пов'язано, можливо, з тим, що однією з найбільш характерних помилок архітекторів-проектувальників є прагнення створити у проекті новобудови в історичному середовищі яскраву, сучасну (навіть ультрасучасну) архітектурну форму й водночас збільшити образні якості оточення. Як правило, цього не відбувається (звідси і критика майже будь-якого — дивно: *будь-якого!* — нового будівництва у міському середовищі): дві образні системи (попередня і нова) залишаються однаковою мірою *невиявленими*, ведуть до посилення хаосу у міській забудові. Проект новобудови слід розглядати не як новий центральний елемент більш широкої розпланувальної ситуації, а як *засіб проявлення й загострення вже існуючої системи відношень, індивідуальних якостей місця*[1].

Сучасне місто, в тому числі й Київ, — є соціально-економічним явищем, що породжує архітектурно-містобудівні форми, які volens nolens протистоять архітектурно-містобудівній спадщині. З одного боку, практика показує, що просторово-матеріальна спадщина історичних міст дуже вразлива, з іншого боку, — «увага акцентується на конфлікті старого і нового, а не на їх взаємозв'язку» [Беккер, Щенков 1986, с. 4], а спрямованість й темпи міського розвитку з кожним роком все більше входять у протиріччя з задачами охорони спадщини. Тому проблеми охорони спадщини історичного центру мають розгляда-

[1] Влучними прикладами могли б стати такі недавно споруджені у Києві об'єкти: офісна споруда на вул. Володимирській, 12, посольство Швеції на Подолі, житлові та офісні будинки по вул. Золотоворітській, станція метро «Лук'янівська» (архіт. Є. Л. Яновицький) та ін.

тися лише у контексті загальних проблем розвитку міста в цілому. І до цього слід звикнути, розуміючи сучасне ставлення до спадщини як конфлікт поколінь — «батьків та синів», — що найяскравіше репрезентується, скажімо, нещодавньою реконструкцією Майдану Незалежності[1].

На наш погляд, однією з головних задач сучасного архітектора є вміння не стільки зберігати від зникнення залишки минулого (у тому числі і недалекого минулого — зламу XIX–XX ст.), скільки створити таку просторову організацію, при якій минуле і теперішнє історичного центру Києва складатимуть нерозривне ціле, а з іншого боку, — кожне нове втручання у складену структуру додасть ясності у розподіл історичних шарів архітектури міста.

Надто добре нерозривність, спадковість теоретичних поглядів видно при аналізі проблеми нового й реконструкції історично складеного міста — проблеми найважливішої, яка обговорювалася й на зламі XIX–XX ст., й у перші десятиріччя XX ст. Більше ніж століття тому нове місто усвідомлювалося не лише як об'єкт проектування, але й як об'єкт дослідження, що суттєво змінювало сферу застосування професійних зусиль. Аналітико-філософське ставлення до міста як такого й нового міста як одного з проявів феномену міста взагалі, приводило до того, що воно розглядалося як місто ідеальне — майже на кшталт ренесансних теоретиків міста. У Російській імперії таке трактування призвело до того, що уявлення про нове місто опинялося тісно пов'язаним з концепцією міст-садів Е. Говарда. Вітчизняні містобудівники запропонували такий умовний «ланцюжок»: *нове місто* дорівнює *місту майбутнього* дорівнює *ідеальному місту* дорівнює *місту-саду*. Ідея міста-саду, розвинута в Росії [Енш 1910; Ковалевский 1916; Ружже 1961], опинилася плодючою ще в одному смислі: вона впритул підводила до ідеї організації розселення на значній території, до ідеї просторово-соціального та функціонального зв'язку окремих населених пунктів між собою. Виникнувши на терені Російської імперії, ці ідеї розвинулися у більшовицькій Росії протягом 1920–1930-х. У розпланувальному від-

[1] Майдан Незалежності став логічним завершенням усієї композиції Хрещатика, виправданої і стилістичним, і містобудівним чином. За дискусіями щодо архітектурних якостей або недоліків споруд на Майдані Незалежності криються інші, більш глибокі речі. По-перше, ми тут спостерігаємо конфлікт поколінь. Негативні оцінки лунають переважно від людей у віці. Це нагадує розмови про те, що «раніше трава було зеленішою і вода мокрішою», і Майдан затишнішим. Тоді, мовляв, хотілося приходити сюди й відпочивати, а зараз... Ті, хто це кажуть, вже відпочивають зовсім по-іншому. А молоді Майдан подобається. І нагорі, і у підземному просторі багато осіб, які прийшли сюди відпочити, а не оцінювати художній рівень твору. З іншого боку, існує і такий аспект: будуються нові будинки, але не всі можуть придбати в них квартиру, зводяться торговельні центри, але не всі можуть здійснювати в них покупки. От і виникають різні точки зору на все, що нині відбувається у Києві.

ношенні Київ являє саме таке місто-сад, яке виникло і розвивається завдяки своїм ландшафтам й особливостям рельєфу, і саме це в ньому слід підкорити обов'язковій охороні. Архітектурні ж форми минулого мають таким чином спрацьовувати на сучасне, аби не заважати сучасному бути сучасним: «охороняти матеріальне середовище як живий організм можна, лише збагачуючи його, зробивши безперервним самий процес його розвитку» [Мардер 1999, с. 46]. До речі, це повною мірою відповідає тій містобудівній тенденції доби неокласики, яка була пов'язана зі спробами відродження у 1910-і «художності» історичних міст на основі домінуючих стильових особливостей їх історичної забудови (Г. К. Лукомський, В. С. Карпович та ін.).

Зупинимося на сучасному стані у справі охорони архітектурно-містобудівної спадщини. У червні 2000 р. Верховною Радою України був прийнятий Закон України «Про охорону культурної спадщини». Відповідно до нього має бути сформований центральний орган виконавчої влади з охорони культурної спадщини. В його функції входитиме ведення реєстру пам'яток, їхнє дослідження, реставрація, охорона, розробка нормативних документів.

Повноваження, що за Законом надані органам охорони пам'яток, можуть перетворити їх на головне гальмо інвестиційних процесів на Україні. Вже сьогодні у Києві ми зіштовхуємося з тим, що місцевим органом охорони пам'яток, що ще не має нових повноважень, *кожний старий будинок (переважно зламу XIX–XX ст.) незалежно від його архітектурної цінності оголошується пам'яткою архітектури, а практично весь центр міста, у тому числі райони, освоєння яких почалося у XX ст., опиняються зонами, в яких зведення сучасних будинків заборонене*. Ці суперечить самій логіці розвитку міста.

Процес охорони пам'яток, як було показано вище, за самою своєю суттю є конфліктним. Оскільки йдеться про охорону, передбачається, що є від кого охороняти. Існує об'єктивне протиріччя між інтересами суспільства у збереженні культурної спадщини й інтересами суспільства і приватних осіб в інвестиційних процесах, насамперед — у реконструкції старих будинків, у знесенні фізично й морально застарілих споруд, новому будівництві у центральних частинах історичних міст і т. ін.

Новий Закон істотно поліпшує умови для збереження пам'яток історії, архітектури і культури, зміцнює організаційну структуру відсічі інвестиційного натиску на культурну спадщину. Разом з тим багато його положень вимагають конкретизації. Їх вільне трактування може не лише погіршити інвестиційний клімат, ущемити законні інтереси громадян, але і завдати шкоди самій культурній спадщині. *Адже кожний об'єкт культурної спадщини, що охороняється від інвесторів, а не від руйнування і запустіння, з національної гордості перетворюється на національну ганьбу*, історичні міста і місцевості

без припливу інвестицій, без створення нових робочих місць і комфортних умов для життя населення приречені на зів'янення.

Головна проблема Закону — якісна невизначеність у термінології. Багато понять, якими оперує Закон, носять оцінний характер, але шкала і критерії оцінки самим Законом не задані. Наприклад, йдеться про споруди, «що зберегли автентичні свідчення про визначні історичні події, життя та діяльність відомих осіб» (ст. 2, п. 1 [Закон 2000, с. 5]). Кожне слово тут пастка: якими мають бути масштаби «автентичних свідчень», наскільки вони повинні бути автентичними (адже *автентичності у чистому вигляді ми не знайдемо у жодній пам'ятці*), які критерії віднесення події у розряд видатної, а особистості — до відомих? Кому саме вони повинні бути відомі?

У галузі керування охороною культурної спадщини (ОКС) головна проблема полягає в тому, що в ній не знайшлося місця і обласним, і Київській міській державній адміністрації, і місцевими радами. Єдине повноваження глав адміністрацій — призначати і знімати керівника місцевого органа ОКС, та й то не одноосібно, а за узгодженням з центральним органом ОКС. Підпорядкованість органів ОКС місцевим адміністраціям, прописана у п. 4 ст. 3 Закону, є, власне кажучи, формальною, оскільки у самому Законі вона не розвивається, а значить, — стосується питань, які врегульовуються іншими законодавчими актами, що не мають відносин до основної діяльності органів: визначення режиму праці і відпочинку, штатно-фінансові питання і т. ін.

У такій ситуації місцеві органи ОКС набувають фактично диктаторських повноважень стосовно маси інвесторів і власників нерухомості в зонах історичної забудови. Особливо наочно це виявляється у процедурі «створення» пам'яток місцевого значення. Якщо статус пам'ятки національного значення об'єкту надається рішенням Кабінету Міністрів України, регламент прийняття якої є досить складним і вимагає обліку й узгодження різних відомчих позицій та інтересів, у тому числі тих відомств, що відповідають за інвестиційний клімат, за захист прав власників, і т. ін., — то надати об'єкту статус пам'ятки місцевого значення можуть, не цікавлячись думкою ані його власників, ані місцевих органів влади, двоє людей, свідомо зв'язаних корпоративними інтересами, — начальники місцевого й центрального органів ОКС. При цьому варто помітити: «поразка в правах» власників та інвесторів стосовно чи пам'яток місцевого, чи національного значення практично однакова.

На перший погляд, може здатися, що чим більше в нас буде пам'яток, тим краще. Об'єкти культурної спадщини залучають туристів, створюють додаткові умови для патріотичного виховання. Тим часом ми маємо розуміти, що утримання об'єктів культурної спадщини в охоронному режимі є дуже коштовним задоволенням насамперед для їхніх власників, а наостанок — і для усього

суспільства. Основна маса пам'яток архітектури — житлові будинки, власники яких — мешканці — здебільшого не здатні платити за світло й опалення. Відповідно охорона, реставрація й реабілітація цих будинків є турботою держави, територіальних громад та їхніх бюджетів. У справі охорони пам'яток, як і в будь-якій іншій, слід жити відповідно до статку й ставити перед собою реальні цілі. *Узяти пам'яток під охорону можна стільки, скільки здатний утримувати держбюджет.* Тому, можливо, має визначатися квота на кількість охоронюваних об'єктів.

Крім того, не можна забувати, що від інвесторів і підприємців відповідно до Закону охороняються не тільки конкретні об'єкти, але і цілі зони, райони міста, що неминуче у багатьох аспектах знижує якість життя їхнього населення, гальмуючи розвиток нових робочих місць, нових місць відпочинку, здорожуючи вартість ремонтів і реконструкцій і т. ін.

На наш погляд, послідовне застосування Закону може як оздоровити ситуацію з ОКС, так і довести її до абсурду. Яким шляхом будуть розвиватися події, визначальною мірою залежить від підзаконних актів, що повинні бути прийняті Кабінетом Міністрів України та центральним органом ОКС. Хотілося б висловити низку міркувань, які слід було врахувати при розробці цих документів.

Насамперед, слід *конкретизувати критерії віднесення об'єкту до охоронюваної частини культурної спадщини.* Вони мають бути досить твердими й докладними, виключати як можливість «незаслужено» прилічити будинок до пам'яток, почати витрачати на них чужі, у тому числі держбюджетні кошти, шантажувати хазяїна й інвестора погрозами у випадку недостатніх пожертвувань у відповідні фонди оголосити його власність пам'яткою, — так і можливість по знайомству «не помітити» історичної й художньої цінності об'єкту, необхідних обмежень в освоєнні належної йому території.

Головним критерієм включення об'єкту в охоронні переліки має бути його привабливість для внутрішнього і міжнародного туризму. Для кого об'єкт повинний являти цінність і інтерес: для людей, тобто туристів, для вчених чи для органів охорони пам'ятників? Звідси випливає, що як складову частину політики в області ОКС слід визначити перелік видатних подій і видатних особистостей, відштовхуючись, насамперед, від їхньої міжнародної популярності. Тут приходиться побоюватися «компанійщини» круглих дат і суб'єктивізму: коли учений усе життя присвятив дослідженню якоїсь історичної події чи особистості, пише про них дисертації, монографії і т. ін., вони здаються йому найвідомішим й видатним. Напевно, не можна амбіції науковця задовольняти у такій спосіб. Слід передбачити механізм захисту від корпоративних інтересів і лобіювання. Мешканці будинку зацікавлені, аби його було оголошено пам'яткою, оточено зоною охорони й утримувалося усе це бюджетним коштом. Ор-

ган ОКС зацікавлений у розширенні кола пам'яток, границь зон охорони і зон регулювання забудови, а відповідно — і своєї сфери впливу і потоку бюджетних коштів, що через нього підуть.

Реалізм у справі охорони пам'яток, насамперед, вимагає відмовлення від крайнощів при вимозі автентичності об'єкта; переважна більшість об'єктів потрапляє в охоронний перелік за якимсь досить конкретним і локальним приводом. Наприклад, вдалий файний фасад може бути приводом для присвоєння усьому будинку статусу пам'ятки архітектури. Але цілком імовірно, що крім фасаду нічого цінного у цьому будинку немає. Відповідно й охороняти слід лише цей фасад, а все інше можна (і потрібно) перебудовувати і перепланувати відповідно до сучасних вимог комфортності помешкання. Низка таких охоронюваних фасадів на київських вулицях становить уже пам'ятку містобудування [Царенко 1996; Дьомін, Царенко 1998; Царенко 2000].

Слід або визначити, що охоронний статус має одержувати тільки той будинок, у якому неповторним є усе: від підмурку до даху, або визнати, що існують категорії пам'яток, у яких охороняються лише окремі елементи, наприклад, фасад, одна квартира, у якій жив видатний діяч, цікавий фрагмент інтер'єру і т. ін. При цьому цілком може статися, що *важливою є не фізична автентичність пам'ятки, а його проектна автентичність*.

Особливо актуальним це є для забудови Києва кінця XIX — початку XX ст. Більшість прибуткових будинків зводилися ощадливо й не назавжди: стрічкові цегельні підмурки у просадних ґрунтах, що замокають, протягом століття розкисли, несучі стіни дали тріщини. Реставрувати все це безумно дорого, а головне — у багатьох випадках — безглуздо. Має бути узаконеною процедура знесення й відтворення коштовних елементів будинків, що мають архітектурну й історичну цінність. Безумовно, є пам'ятки, які мають оберігатися як зіниця ока у максимальній автентичності. Але не можна вичерпувати проблему охорони культурної спадщини турботою тільки про такі пам'ятки. Слід істотно зм'якшити протиріччя статусу *пам'ятка — не пам'ятка*.

Дуже важливо визначити терміни розгляду питань про внесення пам'яток до їх реєстру. Існує дуже «цікава» категорія пам'яток — *нововиявлені*. Йдеться про те, що між моментом, коли пам'ятка виявлена, і моментом внесення її до реєстру проходить певний час, коли об'єкт уже слід охороняти, причому в повному обсязі, передбаченому для легітимізованих пам'яток. Наприклад, почали копати котлован, знайшли елементи, які мають археологічний інтерес. Будівництво зупиняється, виставляється охорона, йде з'ясування цінності знахідки, і якщо вона на те заслуговує, її подають для внесення до реєстру. Поки тривають усі ці процедури, будівництво заморожене, інвестор зазнає збитків, околишні жителі ходять стежинами через діри у заборі й будмайданчик.

Або ви хочете реконструювати свій будинок. Звертаєтеся за дозволами, а вам кажуть: нам здається, що цей будинок — пам'ятка архітектури; поки до реєстру пам'яток його не внесено, але все рівно, обходьтесь з ним як з пам'яткою. Тобто реконструкції бути не може: лише реставрація або реабілітація. Але ж додання об'єкту статусу нововиявленої пам'ятки здійснюється взагалі рішенням однієї людини — керівника місцевого органа ОКС. Це рішення може мати згубні наслідки для будь-яких інвестиційних процесів, може утискати інтереси громадян. Правильно, що це рішення має прийматися одноосібно і дуже оперативно. Але для того, щоб інвестори і власники могли з цим миритися, воно повинно мати обмежений термін дії, після закінчення якого орган ОКС має довести відповідність об'єкту статусові пам'ятки й закінчити юридичне оформлення цієї процедури.

У цілому ж процедура присвоєння статусу пам'ятки не повинна відбуватися келійно усередині відповідного відомства. В ухваленні рішення мають брати участь власник об'єкту, а також органи, що відповідають за інвестиційну політику, розвиток підприємництва і туризм. Для ухвалення рішення звичайно ж не обов'язково одержувати їхню згоду, але обов'язково слід врахувати їхню позицію, дати можливість цю позицію захистити. Тут свідомо є присутнім природний неминучий конфлікт, у якому жодна зі сторін не повинна одержувати абсолютної переваги. Має бути передбачений і механізм заперечення, скасування таких рішень.

І, нарешті, повага до права власника і справедливість вимагають, аби при присвоєнні статусу пам'ятки будинку, що знаходиться у приватній власності, орган, що приймає це рішення, був зобов'язаний запропонувати власникові викупити в нього цей об'єкт.

Проведення розумної політики в області ОКС значною мірою залежить від центрального органа ОКС, що має бути сформований Кабінетом Міністрів України. Нам здається, що цей орган за самою своєю суттю має бути міжвідомчим, тобто виробляти компроміс між містобудівною і культурною політикою, розвитком туризму і підприємництва, брати участь у формуванні інвестиційного клімату. Кожне його рішення має прийматися у взаємодії з відповідними відомствами. Головне, щоб система охорони пам'яток оберігала їх не для себе, а для людей.

У передреволюційній Росії не надто обтяжували себе звітом у складності проблеми нового будівництва, але у наші дні ми не можемо відхрещуватися у цій області одними любительськими домислами й кустарним прожектерством. Погану послугу зробив би справі охорони історичних пам'яток центру Києві той, хто не враховував би усій категоричності й імперативності вимог сучасного міського життя (й, передовсім, вуличного руху). З іншого боку, як за-

значав акад. І. Е. Грабар, «якщо мертві не повинні душити живих, то й живі не повинні без особливої потреби приносити у жертву чиїсь пристрасті до руйнації багатовікові культурні й художні цінності, які вже ніколи не відновити» [Грабарь 1969, с. 373]. Що зараз являють собою пам'ятки архітектури, переважна кількість яких відноситься до періоду кінця XIX — початку XX ст.? Це більшою мірою ординарні, звичайні споруди (переважно, житлові), які часто-густо не можуть бути таксованими за п'ятибальною шкалою навіть оцінкою «задовільно»: будували їх переважно маловідомі пересічні техніки (навіть низка об'єктів, зведених у Києві за проектами академіка архітектури В. М. Ніколаєва, на жаль, не може заслужити на високу оцінку). Слід визначитися з критеріями взяття на облік пам'яток архітектури будинків рядової забудови кінця XIX — початку XX ст., що значно полегшить їх соціальний й фізичний стан.

Висновки по третьому розділу. Розглянувши особливості архітектурної практики Києва кінця XIX — початку XX ст. та її сучасну долю, слід зробити наступні висновки.

1. Архітектурна творчість київських зодчих, які працювали у стилістиці модерну, може бути розподілена за кількома напрямами: розпланувально-декоративним, декоративно-фасадним та стилізуючим. У першому напряму переважає прагнення майстрів створювати споруди, в яких модерні тенденції можна прослідкувати як у розпланувальній структурі, так і у декоративній композиції фасаду. Для другого напряму є характерним застосування декоративних композицій поряд з тривіальним, раціональним вирішенням розпланувальної структури: фасад і план будинку за стилістичним навантаженням є різними. У спорудах, які віднесено до третього напряму, слід спостерігати часткове застосування стилістики модерну у вирішенні фасаду при традиційній розробці розпланувальної композиції.

2. Особливе для «київського модерну» значення має творчість В. В. Городецького, позначена активним застосуванням стилістичної традиції європейського модерну, що може бути тлумачена як загальна світоглядна настанова яскравого архітектора-художника. Творчість інших майстрів, навіть таких непересічних, як Г. К. Ледоховський, В. М. Клуг, Е. П. Брадтман, О. М. Вербицький, слід розцінити як прагнення до наслідування складеної традиції архітектури модерну у Європі, як наслідування моді на модерн. Ще меншою мірою може вважатися за таку, що наслідує «справжній модерн», творчість П. Ф. Альошина та О. В. Кобелєва, архітектурний світогляд яких позначений скоріше раціоналістичними рисами, ніж модерними. Усе це дає змогу стверджувати, що завдяки творчості Городецького Київ здобув неповторні, яскраві зразки архітектурних творів у стилістиці модерну за суттю, а не за формою, а завдяки творчості інших архітекторів, які працювали у річищі цього стилістичного напряму, — місто отримало вдалий модерний розпланувальний контекст.

3. Оскільки в містобудівному відношенні обсяг споруд, фасади яких виконано у стилістиці модерну, на київських вулицях чималий, то з точки зору «художнього образу»

Київ до певної міри може бути названий містом модерну. Але з точки зору об'ємно-розпланувальної, з точки зору наявності об'єктів, які дійсно відповідають такій категорії, цих об'єктів усього декілька, і вони хоча і мають виключну цінність у забудові міста, загального впливу на усвідомлення Києва як міста модерну не дають. Це протиріччя дозволяє констатувати, що Київ початку XX ст. йшов загальноєвропейським шляхом розвитку архітектури, наслідував моду на модерн, яка склалася у всіх значних містах Європи і Росії, але зразків вищого ґатунку, які являють нам об'єкти європейських центрів модерну, у Києві небагато.

4. Значний вплив на розвиток ідеології модерну у містобудівному відношенні мала «вулична поліграфія» (афіши, плакати, реклама) і повсякденна друкована продукція (візитівки, поштівки, екслібрис), а також загальне використання київськими типографіями модерних гарнітур шрифтів у різних видах друкованої продукції, яка складала той дух епохи, який ми і називаємо добою модерну.

5. Модерн в архітектурі Києва опинився раціоналістичною альтернативою романтизму, який існував на київському терені завдяки особливостям рельєфу і архітектурним формам, що найбільш яскраво виявилися у павільйонах виставки 1897 р. Модерн на київських вулицях, існувавши протягом майже 12 років (1902–1914 рр.), будучи суміщений у просторі і часі з класицизованими павільйонами Всеросійської виставки 1913 р., застосовуючи цемент, майоліку, кришталь в оздобленні фасадів, саме на колії раціоналізму відходив від романтичності стилю неорюс та інших стилізацій, які співіснували поряд з ним.

6. Неокласика 1900–1910-х напитувалася романтичними ідеями «непохитності основ» Російської імперії тою саме мірою, якою модерн прагнув подолати романтичні основи київського терену в геологічному смислі.

7. На відміну від інших столичних міст у Києві неокласика не користувалася особливою шаною у середовищі архітекторів. Розмірковуючи про змістовність, метафорику неокласицизму, слід зауважити, що в ньому яскраво проявляється тема історизму — цитування минулого у розрахунку на певні сучасні асоціації.

8. Найбільш масовим у рамках раціоналістичного, себто позбавленого якихось конкретних стилістичних уподобань з минулого, був т. зв. «цегляний стиль київських підрядчиків», який брав з історизму стилізовані форми попередніх стилів й інтерпретував їх на свій кшталт. Саме цей «стилістичний» напрям, продиктований технологією зведення споруд без тинькування, переважав за кількістю споруд усі інші стилістичні напрями.

9. Будь-яка варіація з використанням стилістики модерну (в тому числі раціоналістичної) у формах неокласики протягом 1900–1910-х може бути розцінена як змішання двох стилістик для досягнення однієї мети: поєднати ідеологічно дозволену неокласику з внутрішньою вишуканістю модерну. Себто всередині одного, сучасного стилю визрівав інший, який перетворював неокласику на сучасність.

10. Ідея доцільності, з якою на початку XX ст. усе частіше пов'язували нові стилістичні пошуки, не була визначальною у період становлення київського модерну. Однак, по мірі розповсюдження стилю прийом «декорування функції» за допомогою різних

стилів, характерний для еклектики останньої чверті XIX ст. й спочатку взятий на озброєння і модерном, і іншими стилістичними уподобаннями, поступово поступався місцем переважанню функції, а затим і — конструкції над формою, віддаючи перевагу раціоналістичним уподобанням.

11. Історизм та неокласика (як один з його елементів) пройшли шлях від наслідування матеріальним формам минулого й наслідування ідеолого-політичними формам сучасного (стилізаторство). Оскільки зведення будь-якого нового будинку є актом містобудівної реконструкції міста, такі «реконструктивні» роботи посилювали властиву місту історичну перспективу, історичну багатошаровість забудови.

12. Головною особливістю архітектури центральних районів Києва, основаної на цікавих особливостях київського рельєфу та ландшафту зламу століть, була широка палітра містобудівних і архітектурно-стилістичних можливостей і прийомів, з яких кожний мав право на життя. З одного боку, це самоусвідомлення Києва як європейського міста (модерн), як унікального за розпланування міста (романтизм), з іншого боку, — прагнення залишатися містом Російської імперії (неокласика) й наслідувати історії світового зодчества (історизм).

13. Одна з найважливіших світоглядних проблем практики міського розвитку на теперішньому етапі пов'язана з подоланням протиріч між цілями охорони історичної спадщини й задачами реконструкції та модернізації історичного центру Києва. Життя у зонах історичної забудови багато в чому визначається гостротою протиборства між охоронним рухом у суспільстві та складеною містобудівною практикою, традиційно орієнтованою на зведення нових споруд.

14. У більшості міст України і особливо гостро у Києві зони охорони фактично стали зонами охорони від проектування і проектувальників, що веде до стагнації міського розвитку. Наявною є нежиттєздатність легітимізованої сьогодні ідеології охорони пам'яток історії та культури: просторову організацію архітектурної спадщини не можна ідеалізувати, вважаючи її завжди бездоганною й недоторканою.

15. Конкретні професійні прийоми формування полістилістичної фасадно-брандмауерної забудови початку минулого століття є такою ж мірою історично унікальними, якою й історично скороминучими, такими, що мають точну «хронологічну адресу» в історії архітектури і містобудування. Багато з охоронюваних зараз пам'яток архітектури Києва зламу XIX–XX ст. не відповідають міжнародним нормам, в них немає тієї автентичності, задля якої ця охорона і влаштовується.

16. Проект новобудови слід розглядати не як новий центральний елемент більш широкої розпланувальної ситуації, а як засіб проявлення й загострення вже існуючої системи відношень, індивідуальних якостей місця. Тому проблеми охорони спадщини історичного центру мають розглядатися лише у контексті загальних проблем розвитку міста в цілому.

17. Слід конкретизувати критерії віднесення об'єкту до охоронюваної частини культурної спадщини. Вони мають бути досить твердими й докладними, виключати як

можливість «незаслужено» прилічити будинок до пам'яток, так і можливість «не помічати» історичної й художньої цінності об'єкта, необхідних обмежень в освоєнні належної йому території. Головним критерієм влучення об'єкта в охоронні переліки має бути його привабливість для внутрішнього і міжнародного туризму.

18. Реалізм у справі охорони пам'яток, насамперед, вимагає відмовлення від крайнощів при вимозі автентичності об'єкта; переважна більшість об'єктів потрапляє в охоронний перелік за якимсь досить конкретним і локальним приводом. Процедура присвоєння статусу пам'ятки не повинна відбуватися келійно усередині відповідного відомства. В ухваленні рішення мають брати участь власник об'єкту, а також органи, що відповідають за інвестиційну політику, розвиток підприємництва і туризм.

19. Створюваний відповідно до Закону України «Про охорону культурної спадщини» центральний орган охорони культурної спадщини має за своєю суттю бути міжвідомчим, тобто виробляти компроміс між містобудівною і культурною політикою, розвитком туризму і підприємництва, брати участь у формуванні інвестиційного клімату. Кожне його рішення має прийматися у взаємодії з відповідними відомствами. Головне, щоб система охорони пам'яток оберігала їх не для себе, а для людей.

Загальні висновки

Архітектура, як і будь-яка матеріальна й творча діяльність, будучи породженням суспільних потреб та відносин, нерозривно пов'язана з розвитком суспільства. Відповідно, без знання основних чинників і фактів, без розуміння сутності розвитку історії людства неможлива й справжня історія архітектури.

Двадцяте століття, хронологічно завершившись, поступово перетворюється на історію, стає історією. Це хронологічне завершення дозволяє на сьогоднішній день вести мову про історію архітектури XX ст. — від його непересічного за художніми явищами початку, Срібним віком у російському мистецтві та літературі, європейським модерном до тих ультрасучасних архітектурно-розпланувальних тенденцій і постмодернізму, які аж ніяк не могли бути передбаченими ще на початку минулого століття. Можливо, XIX ст., яке розпочалося з загальноєвропейського класицизму та ампіру, а завершилося наслідуванням історичним стилям попередніх століть та рецепцією того саме класицизму, не було настільки різким за зміною архітектурних смаків, як двадцяте століття. Навіть бурхливий розвиток інженерної й будівельної думки, виникнення й широке застосування нових будівельних матеріалів (залізобетон, метал, скло, кераміка та ін.) не вніс таких кардинальних змін в архітектуру XIX — початку XX ст., які відбулися завдяки розвитку нових соціально-політичних систем протягом XX ст.

Протягом минулого століття, яке зазнало дві світові війни, наслідки яких

змінили обличчя міст і сіл Західної та Східної Європи, витримало зміни у соціально-політичному устрої багатьох держав світу, в тому числі й на теренах колишньої Російської імперії, яка наприкінці 1910-х стала більшовицькою державою, а на початку 1990-х — союзом незалежних держав, — протягом цього століття архітектура значною мірою перетворилася з результату приватних смакових примх заможних верств населення на важливий соціальний чинник розвитку міст, які — у свою чергу — перетворилися на великі агломерації. Усвідомлення ролі архітектури у розвитку матеріального простору життєдіяльності людини перетворилося на окрему науку — архітектурознавство, в рамках якої жваво студіюються як теоретичні, так і прагматичні аспекти створення архітектурної форми.

Не останнє місце у цих бурхливо змінюваних процесах посідає історія архітектури, у тому числі історія архітектури окремих міст і явищ, стилів і майстрів, конструкцій і матеріалів.

У цій царині історія архітектури Києва зламу XIX–XX ст. для українського архітектурознавства посідає одне з чільних місць не лише тому, що більшість збереженої архітектурно-містобудівної спадщини Києва припадає на цей етап, але й тому, що у справі майбутнього розвитку столиці України саме центральна частина її становить своєрідний просторово-соціальний і культурно-історичний феномен, розгляду якого й присвячено наше дослідження.

Підсумовуючи попереднє, слід зробити такі загальні висновки з пропонованої студії.

Минуле архітектури Києва являє собою містку, розгалужену багатоманітність творчих ідей, концепцій, архітектурних форм, творчих течій і напрямів, часом незначних за формою вираження, але впливових за суттю. Вивчення сучасного стану історії архітектури взагалі та архітектури Києва на зламі XIX–XX ст. зокрема дозволяє стверджувати, що *на сучасному етапі розвитку історії архітектури як частини історії культури дослідник має відійти від описового підходу до пам'яток архітектури у бік підходу культурологічного*.

Будь-який архітектурний твір, будучи штучним матеріальним середовищем, в якому відбувається різнобічна діяльність суспільства та окремої людини, має свій утилітарно цінний зміст, що виражений певними засобами архітектурного і художнього порядку. *Історик архітектури* на сучасному етапі має виступати як *культуролог архітектури*. Сучасне *культурологічне архітектурознавство* досягає цілісного охоплення свого предмету не на шляху нормативної систематизації. За теперішнього часу є суттєво важливим інший рух: виявлення закономірностей, які просякають історичне життя архітектурної творчості (як специфічного виду творчості) і сприйняття архітектурних форм (як специфічного типу сприйняття).

Предметом історії архітектури на сучасному етапі її розвитку є ті форми реалізації історичної свідомості минулих часів, які представлені дослідникові в культурних явищах самої архітектури як особливого типу суспільного буття, а також рівною мірою — формами живопису, скульптури, графіки, художньої, наукової та критичної літератури, поліграфії, декоративно-ужиткового мистецтва та інших галузей людської діяльності в їх ментальній взаємодії на певному історичному етапі.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. головну увагу зосереджено на проектуванні і зведенні споруд, які задовольняють духовні потреби суспільства, особливо тих типів, які виникли завдяки «новим типам» дозвілля, розваг. Особливе місце тут посідають музейні та виставкові заклади, поява яких свідчить про зростаючу самосвідомість держави, циркові та заклади, пов'язані з кінематографом. Звичаї, світогляд, мистецтво, дозвілля, інженерія на зламі XIX–XX ст. зливаються у щось настільки загальне, що знання будь-якої попередньої історичної епохи (хронологічно) або сусідніх країн (територіально) включає вже і знайомство з їх мистецтвом: так, якщо у першій половині XIX ст. на російському терені виявився інтерес до наслідування різним історичним стилям минулого завдяки обізнаності та смаку замовників будівель, то наприкінці цього саме століття знайомство із мистецтвом оточуючих країн, жвавий зв'язок художників Європи, Росії та України, з одного боку, й виникнення нових форм дозвілля, з другого боку, ініціювали появу нових смаків навіть вищих кіл суспільства, котрі, як правило, були найбільш консервативними.

Конгломерат типологічних, політичних, духовних і матеріальних чинників створює те культурологічне підґрунтя, на якому можна розглядати процес розгортання архітектурної практики на зламі XIX–XX ст., коли архітектор не тільки перестав бути явищем лише архітектурного життя доби, але опинився показовим чинником та законодавцем смаку елітного суспільного руху.

Законодавство у сфері будівництва було чи не найголовнішим чинником для початку роботи над проектуванням та зведенням будь-якої споруди. Головним керівним документом був «Статут будівельний». Серед іншого, саме цей документ слід вважати чи не найпершою регламентацією з питань охорони пам'яток. У роботі було показано, що уся система типології споруд була дуже нестійкою й суперечливою.

Регламентації Статуту будівельного, урядові постанови та обов'язкові рішення Київської міської думи торкалися передусім конструкційних, протипожежних та інших технічних обмежень процесу будівництва. У жодній статті Статуту не знаходимо творчих рекомендацій архітектору — усюди йдеться лише про його соціальні та фахові обов'язки перед Міською управою та замовником. Наприкінці 1912 р. Київська міська дума приймає лише одну власне «ар-

хітектурну» постанову щодо обмеження висоти будинків стосовно влаштування мансард — не вище за чотири поверхи (з цоколем). Це, можливо, єдине «творче» обмеження діяльності архітектора, який працював у місті. Але регламентувалася не фізична висота будинку, а саме його поверховість. З цього випливає можливість визначити значну творчу свободу архітектора на зламі XIX– XX ст. у проектуванні будинків необмеженої поверховості. Російська імперія мала три юридичні категорії будівельних законів та норм («вертикальна ієрархія»), а саме: державні закони й постанови центрального уряду; закони місцевого, муніципального значення; норми громадського будівництва. Цікаво зазначити, що у всіх цих типах законів і норм можна знайти повторювані й такі, що доповнюють один одного, вимоги за такими трьома відгалуженнями («горизонтальна ієрархія»): норми зонування міста; норми проектування цивільних будинків; норми будівельної техніки й протипожежної охорони. Для Києва, як було показано, така «горизонтальна» і «вертикальна» ієрархічність була властива навіть, можливо, більшою мірою, ніж для інших міст Російської імперії. Неабияку вагу мали також практичні довідники архітектора, які з іншого боку — зсередини фаху — диктували певні умови.

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

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

Було встановлено, що в архітектурних формах павільйонів виставки 1897 р. відбився самий дух київських теренів; романтичність київських природних ландшафтів збіглася з романтичністю штучного архітектурного ландшафту, презентованого виставкою. Крім того, що це була виставка промислова, вона ще була виставкою архітектурних форм, а точніше, архітектурного смаку киян

останніх десятиліть XIX ст. І саме тому, що стилістичне навантаження архітектури павільйонів не могло бути підданим якійсь суворо стилістичній кваліфікації, павільйони стали ознакою не лише часу, але й романтичного настрою «узагальненого» (якщо можна так сказати) київського зодчого кінця XIX ст., ознакою демократичних тенденцій, які посідали значне місце в художньому та мистецькому житті Києва. Форми павільйонів виставки 1897 р. усе частіше починають використовуватися у проектах громадських споруд першого десятиліття XX ст. У розпланування комплексу Всеросійської виставки 1913 р. було закладено дещо інші позиції, ніж виставки 1897 р. По-перше, виставка була всеросійською, а не лише південноросійською. По-друге, вона замислювалася не як тимчасова, а як постійна. По-третє, саме 1913 р. Російська імперія зазнала самого піку економічного й суспільно-політичного розквіту. По-четверте, не лише класицистичні, але й авангардні традиції були помітними у просторі культури Києва. Влаштування виставки 1913 р. було пов'язане з містобудівною реконструкцією району як Черепанової гори, так і Троїцького ринку. Виставковий комплекс 1913 р. став не лише штучним елементом міського розпланування, а саме певною моделлю архітектури Києва початку XX ст., що дуже точно відбиває суспільно-культурну та політичну значущість міста у системі великих міст Російської імперії в її матеріалізованому вигляді.

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

У роботі показано, що коли ми стикаємося з певною неможливістю охопити головне, центральне у самому понятті «стиль», оскільки, на нашу думку, «стиль» (як і «час», «простір», «архітектура») — доволі абстрактне поняття, за яким стоїть щось, що не можна побачити на власні очі як матеріальний об'єкт, але можна зрозуміти на власний розсуд як комплекс художніх вражень. Коли ці художні враження виростають у свідомості як результат переживання певної художньої системи, тоді сама свідомість диктує глядачеві необхідність сформулювати це враження, охопивши його певним поняттям. Саме таким поняттям і виступає поняття «стиль».

Зосередившись на питаннях міфологічного художнього мислення київських митців, у роботі було показано, що міфологічність мислення, притаманна майже усім відомим нині художникам і архітекторам тієї доби, відбивалася як-

найменше у двох головних напрямах: по-перше, це використання письменником, художником, архітектором традиційних міфологічних сюжетів та образів, прагнення досягти інтерпретованої схожості ситуацій літературного, художнього, архітектурного твору з відомими міфологічними сюжетами; по-друге, спроба моделювання дійсності за законами власне міфологічного мислення. Останнє відбилося на фасадах київських будинків у формах численних маскаронів, каріатид, атлантів, тварин, сюжетних композицій на фризах та латинських написах на фасадах будинків, переважно житлових. Матеріал, в якому виконувалися ці скульптурні оздоблення фасадів, був різноманітним: від гіпсу до майоліки. Фрагментарність включення міфологічного декоративного елементу у загальний контекст архітектурної форми є особливою позастильовою рисою створення архітектурної форми.

Лібералізація академізму в живописі та скульптурі, сприяння виникненню модернізму в архітектурі ініціювала заснування у Києві низки спеціальних мистецьких закладів і товариств, які справляли значний вплив на формування мистецького світогляду художників і архітекторів. Розглянуто цілі та діяльність декількох київських мистецьких товариств кінця XIX — початку XX ст., з'ясовано їхній вплив на формування художнього мислення тодішніх митців. Визначено, що архітектурний пейзаж київських митців-модерністів А. А. Манєвича, В. Г. Кричевського, Г. К. Лукомського та В. А. Фельдмана якнайбільше вплинув на формування сучасного на той час ставлення до мистецтва й архітектури на київському терені початку XX ст. В образотворчому мистецтві й архітектурі демократично налаштовані митці і модерністично налаштовані митці були більшою мірою суміщені в одній особі. Те, що було характерним для літературного процесу як галузі мистецтва, не було характерним для образотворчого мистецтва й, особливо, архітектури як процесу значною мірою прагматично-соціального. І модерністи, і так звані декаденти боролися проти застарілих прийомів у мистецтві на шляхах зовнішньо-формального новаторства, в їх творах форма нерідко ставала самоціллю, перетворювався на шукання форми заради форми. В архітектурі це було неможливе за самою природою архітектурної форми. Тут діяли два формальні чинники — стиль і мода, зумовлені смаком замовника і майстерністю архітектора, яка не в останню чергу відточувалася завдяки саме стилю і моді. Тому на київських теренах проблема стилю в архітектурно-художньому житті була не стільки світоглядною, скільки практичною й підвладною моді, яка линула з художніх уподобань Європи і визначалася у кожному конкретному стосунку між замовником і архітектором.

Київ початку XX ст. рухався загальноєвропейським шляхом розвитку архітектури, наслідував моду на модерн, яка склалася у всіх значних містах Європи і Росії, але зразків вищого ґатунку, які являють нам об'єкти європейських

центрів модерну, у Києві небагато. Це передовсім роботи В. В. Городецького і Г. К. Лєдоховського.

Архітектурна творчість київських зодчих, які працювали у стилістиці модерну, може бути розподілена за кількома напрямами: розпланувально-декоративним, декоративно-фасадним та стилізуючим. Значний вплив на розвиток ідеології модерну у містобудівному відношенні мала «вулична поліграфія» (афіши, плакати, реклама), а також загальне використання київськими типографіями модерних гарнітур шрифтів у різних видах друкованої продукції, яка складала той дух епохи, який ми і називаємо добою модерну. Модерн в архітектурі Києва опинився раціоналістичною альтернативою романтизму, який існував на київському терені завдяки особливостям рельєфу і архітектурним формам, що найбільш яскраво виявилися у павільйонах виставки 1897 р. Неокласика 1900–1910-х напитувалася романтичними ідеями «непохитності основ» Російської імперії тою саме мірою, якою модерн прагнув подолати романтичні основи київського терену в геологічному смислі. Але на відміну від інших столичних міст у Києві неокласика не користувалася особливою шаною у середовищі архітекторів. Найбільш масовим у рамках раціоналістичного, себто позбавленого якихось конкретних стилістичних уподобань з минулого, був т. зв. «цегляний стиль київських підрядчиків», який брав з історизму стилізовані форми попередніх стилів й інтерпретував їх на свій кшталт.

Головною особливістю архітектури центральних районів Києва, основаної на цікавих особливостях київського рельєфу та ландшафту зламу століть, була широка палітра містобудівних й архітектурно-стилістичних можливостей і прийомів, з яких кожний мав право на життя. З одного боку, це самоусвідомлення Києва як європейського міста (модерн), як унікального за розпланованням міста (романтизм), з іншого боку, — прагнення залишатися містом Російської імперії (неокласика) й наслідувати історії світового зодчества (історизм).

Одна з найважливіших світоглядних проблем практики міського розвитку на теперішньому етапі пов'язана з подоланням протиріч між цілями охорони історичної спадщини й задачами реконструкції та модернізації історичного центру Києва. Життя у зонах історичної забудови багато в чому визначається гостротою протиборства між охоронним рухом у суспільстві та складеною містобудівною практикою, традиційно орієнтованою на зведення новобудов. У більшості міст України і особливо в Києві зони охорони фактично стали зонами охорони від проектування і проектувальників, що веде до стагнації міського розвитку. Проект новобудови слід розглядати не як новий центральний елемент більш широкої розпланувальної ситуації, а як засіб проявлення й загострення вже існуючої системи відношень, індивідуальних якостей місця. Тому проблеми охорони спадщини історичного центру повинні розглядатися лише

у контексті загальних проблем розвитку міста в цілому.

Реалізм у справі охорони пам'яток, насамперед, вимагає відмовлення від крайнощів при вимозі автентичності об'єкта; переважна більшість об'єктів потрапляє в охоронний перелік за якимсь досить конкретним і локальним приводом. Процедура присвоєння статусу пам'ятки не повинна відбуватися келійно усередині відповідного відомства. В ухваленні рішення мають брати участь власник об'єкту, а також органи, що відповідають за інвестиційну політику, розвиток підприємництва і туризм.

Серед задач в рамках обраної теми, які слід розв'язувати у подальших студіях, можна виокремити дослідження розвитку сакральної архітектури Києва зламу XIX–XX ст., інших окремих типів споруд; було б варто більш ретельно дослідити творчість провідних для Києва архітекторів, виявити їхній вплив один на одного й на розвиток тогочасного зодчества; більш докладно вивчити розвиток містобудівної системи столиці України зламу XIX–XX ст. та ін. Ці дослідження дозволять з'ясувати роль пам'яток архітектури і містобудування у подальшому архітектурно-розпланувальному розвиткові Києва, а також визначитись з проблемами їх охорони, реставрації та реконструкції, аби остаточно перетворити столицю України на справжнє європейське місто.

Александровский 1905. — *Александровский И. В.* Собор св. Владимира в Киеве: Сооружение собора. Внешний вид собора, отделка его. Картины Васнецова, картины Нестерова, Сведомского, Котарбинского. Орнаментика (и проч.). — К., 1905.

Антипов 1987. — *Антипов Г. А.* Историческое прошлое и пути его познания. — Новосибирск, 1987.

Анфимов, Корелин 1995. — Россия: 1913 год: Статистико-документальный справочник / Сост. А. М. Анфимов, А. П. Корелин; Отв. ред. А. П. Корелин. — СПб, 1995.

Архитектура Киева 1982. — Архитектура Киева: Сб. науч. тр. КиевНИИТИ / Редкол.: В. П. Дахно (отв. ред.), С. К. Килессо, Н. С. Коломиец и др. — К., 1982.

Архітектура 1995. — Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — К., 1995.

Асеев 1989. — *Асеев Ю. С.* Стили в архитектуре Украины. — К., 1989.

Асеева 1979. — *Асеева Н. Ю.* Украинско-французские художественные связи 20–30-х гг. XX ст.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1979.

Асеева 1989. — *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX — начало XX века. — К., 1989.

Астафьева 1990. — *Астафьева М. И.* Формирование проблематики теории и истории советской архитектуры. 1917–1954 гг. (Опыт историографического исследования): Автореф. дис. ... д-ра архитектуры. — М., 1990.

Бассегода Нонель 1986. — *Бассегода Нонель Х.* Антонио Гауди / Пер. с исп. М. Г. Одоньеса; Под ред. В. Л. Глазычева. — М., 1986.

Баумгартен 1902. — *Баумгартен Е. Е.* Общество и художественная архитектура // Архитектурный музей. — 1902. — № 3. — С. 24–25; № 4. — С. 33–34; № 5. — С. 43–45; № 6. — С. 54–57.

Баумгартен 1909. — *Баумгартен Е. Е.* Торжество рекламы // Городское дело. — 1909. — № 4. — С. 35–39.

Баумгартен, Ильин 1911. — *Баумгартен Е. Е., Ильин Л. А.* Вандализм рекламы // Труды IV съезда 1911. — СПб., 1912. — С. 69–70.

Бекетов 1940. — *Бекетов А. Н.* Автобиография // Методфонд НИИТИАГ. — 1940. — Рукоп.

Беккер, Щенков 1986. — *Беккер А. Ю., Щенков А. С.* Современная городская среда и архитектурное наследие: Эстетический аспект. — М., 1986.

Белецкий 1985. — *Белецкий П. А.* Георгий Иванович Нарбут. — Л., 1985.

Белічко, Підгора 1982. — Київ в образотворчому мистецтві XII–XX століть / Авт.-упоряд. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. — К., 1982.

Бердяев 1918. — *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. — М., 1918.

Берлинский 1991. — *Берлинский М. Ф.* Краткое описание Киева: Репринтное изд. [с предисл. Г. Ю. Ивакина.] — К., 1991.

Бєломєсяцев 2002. — *Бєломєсяцев А.* Київські виставки 1897 та 1913 років як формотворчий чинник розвитку архітектури Києва кінця XIX — початку XX століття: Теоретичний аспект // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 2002. — Вип. 5. — С. 167–182.

Бєломєсяцев 2002. — *Бєломєсяцев А.* Особливості методологічних засад студіювання історії архітектури Києва кінця XIX — початку XX ст. // Архітектурна спадщина України. — К., 2002. — Вип. 5. — С. 391–394.

Білецький 1983. — *Білецький П. О.* Георгій Нарбут: Альбом. — К., 1983.

Блок 1973. — *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка / Пер. Е. М. Лысенко; Прим. А. Я. Гуревича. — М., 1973.

Борисова, Каждан 1971. — *Борисова Е. А., Каждан Т. П.* Русская архитектура конца XIX — начала XX века. — М., 1971.

Борисова, Стернин 1990. — *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский модерн. — М., 1990.

Брайчевський 1991. — *Брайчевський М. Ю.* Стиль київських підрядчиків: Про міський архітектурний фольклор // Архітектура України. — 1991. — № 3. — С. 31–32.

Вагнер 1987. — *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987.

Вагнер 1990. — *Вагнер Г. К.* Искусство мыслить в камне: Опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры. — М., 1990.

Вёльфлин 1994. — *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского. — СПб, 1994.

Весь Киев 1906. — Весь Киев в кармане: Иллюстрированный путеводитель по г. Киеву и справочная книга. — 2-е изд. — К., 1906.

Весь Киев 1914. — Весь Киев на 1914 год: Адресная и справочная книга. — К., 1914.

Власюк 1972. — *Власюк А. И.* Архитектура России // Всеобщая история архитектуры. — М., 1972. — Т. 10: Архитектура XIX — начала XX вв. — С. 33–137.

Власюк 1985. — *Власюк А. И.* Эволюция строительного законодательства России в 1830-е — 1910-е годы // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Города, ансамбли, зодчие. — М., 1985. — С. 226–246.

Водзинський 1998. — *Водзинський Є. Є.* Цінність території історичного центру Києва і можлива міра її реконструкції // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1998. — Вип. 3. — С. 180–188.

Водзинський 1999. — *Водзинський Є. Є.* Містобудівна спадщина історичного центру Києва: Потреби її дослідження, обліку та охорони // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 250–257.

Водопровод 1910. — Описание Киевского водопровода / Сост. Технический отдел Городского общественного управления. — К., 1910.

Врона 1946. — *Врона И. И.* Предреволюционная архитектура Украины (конец XIX — XX ст.) // Методфонд НДІТІАМ. — К., 1946. — Рукоп.

Врубель 1963. — Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Э. П. Гомберг-Вержбицкой, Ю. Н. Подкопаевой. — М.; Л., 1963.

Выставка 1897. — Путеводитель по г. Киеву с каталогом Киевской сельскохозяйственной и прмышленной выставки 1897 г. с планами г. Киева и выставки. — К., 1897.

Выставка 1898. — Киевская сельскохозяйственная и промышленная выставка 1897 года и ее участники: Лит.-худож. Издание С. В. Кульженко и Б. К. Струнского / Ред. И. В. Лещенко. — К., 1898.

Выставка 1913. — Киевская Всероссийская выставка 1913 г. — К., 1913.

Выставка 1914. — Всероссийская выставка. Г. Киев. 1913 (Описание). — К., 1914.

Гегелло 1962. — *Гегелло А. И.* Из творческого опыта: Возникновение и развитие архитектурного замысла. — Л., 1962.

Гильдебранд 1991. — *Гильдебранд А. фон.* «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей / Пер. В. А. Фаворского, Н. В. Розенфельда; Вступ. ст. А. В. Васнецова. — М., 1991.

Гіляров 1936. — *Гіляров С. О.* Архітектура Києва передвоєнної доби // Соціалістичний Київ. — 1936. — № 4. — С. 36–40.

Гіляров, Наконечний 1940. — *Гіляров С. О., Наконечний Е. І.* Архітектор — громадський діяч (В. М. Риков) // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 3. — С. 6–14.

Глазычев 1977. — *Глазычев В. Л.* Организация архитектурного проектирования (Вопросы теории). — М., 1977.

Глазычев 1985. — *Глазычев В. Л.* Лад слова и камня // Лит. обозрение. — 1985. — № 2. — С. 89–91.

Головні архітектори 1999. — Головні та міські архітектори Києва: 1799-1999 / М. В. Виноградова, М. Б. Кальницький, Д. В. Малаков, А. О. Пучков, О. С. Червінський; За ред. М. М. Дьоміна. — К., 1999.

Гомбрих 1999. — *Гомбрих Э.* История искусства / Пер. с англ. — М., 1998.

Гонзик 1967. — *Гонзик К.* По пути к социалистической архитектуре / Пер. с чешск. — М., 1967.

Город 1995. — Город как социокультурное явление исторического процесса / Отв. ред. Э. В. Сайко. — М., 1995.

Города 1906. — Города России в 1904 году. — СПб, 1906.

Города 1914. — Города России в 1910 году. — СПб, 1914.

Городская дума 1910а. — Обзор деятельности Киевской городской думы за четырехлетие 1906–1910 годы. — К., 1910.

Городская дума 1910б. — Киевская городская дума 1906–1910 гг. — К., б/г.

Горчакова 1886. — *Горчакова Е.* Киев. — 2-е изд. — М., 1886.

Горюнов 1984. — *Горюнов В. С.* Истоки эклектизма и теория архитектуры второй половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — Л., 1984.

Горюнов, Тубли 1992. — *Горюнов В. С., Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. — СПб, 1992.

Грабарь 1969. — *Грабарь И. Э.* О русской архитектуре. — М., 1969.

Григор'єва, Денисенко 1998. — *Григор'єва Т., Денисенко Г.* З історії збереження історико-культурної спадщини України: діяльнсіть Київського товариства охорони пам'яток старовини і мистецтва // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». — К., 1998. — Т. 3. Історія. — С. 115–122.

Губерт 1907. — *Губерт В. О.* Неурожай и голод в России (1905–1906 гг.): Сборник кратких сведений о размерах неурожая и голода в различных местностях России. — СПб, [1907].

Гулишамбаров 1907. — *Гулишамбаров С. И.* Сравнительная статистика России в мировом хозяйстве и ряду великих держав в первое десятилетие царствования императора Николая II (1894–1904 гг.). — СПб, 1907.

Дачник 1909. — Дачник: Дачные местности вблизи г. Киева. — К., 1909.

Дешевые жилища 1905. — Об отношении города к Киевскому обществу устройства дешевых жилищ для рабочих. — К., 1905.

Диканский 1912. — *Диканский М. Г.* Квартирный вопрос и социальные опыты его решения. — М., 1912.

Диканский 1915. — *Диканский М. Г.* Постройка городов, их план и красота. — Пг, 1915.

Довнар-Запольский 1911. — *Довнар-Запольский М. В.* История русского народного хозяйства. Т. 1. — К., 1911.

Дубелир 1908. — *Дубелир Г. Д.* Городской трамвай: Курс лекций для студентов Киевского политехнического института. — К., 1908.

Дубелир 1910. — *Дубелир Г. Д.* Планировка городов. — СПб, 1910.

Дубелир 1911. — *Дубелир Г. Д.* О планировке городов в связи с требованиями Строительного Устава // Зодчий. — 1911. — № 5. — С. 52–60.

Дубелир 1912а. — *Дубелир Г. Д.* Городские улицы и мостовые. — К., 1912.

Дубелир 1912б. — Записка проф. Г. Д. Дубелира по вопросу о планировке окраин г. Киева. — К., 1912.

Дьомін 1994. — *Дьомін М. М.* Проблеми дослідження архітектурної спадщини України // Архітектурна спадщина України / За ред. В. І. Тимофієнка. — К., 1994. — Вип. 1. — С. 5–10.

Дьомін, Царенко 1998. — *Дьомін М. М., Царенко С. О.* Термінологічні визначення архітектурної спадщини: Державний облік пам'яток та його вплив на містобудівний розвиток // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1998. — Вип. 3. — С. 188–199.

Ёдике 1972. — *Ёдике Ю.* История современной архитектуры: Синтез формы, функции и конструк-

ции / Пер. с нем. — М., 1972.

Енш 1910. — *Енш А.* Города-сады // Зодчий. — 1910. — № 35. — С. 354.

Ерофалов 1990. — *Ерофалов Б. Л.* XIX век и городская реконструкция // Стр-во и архитектура. — 1990. — № 10. — С. 18–20.

Ерофалов-Пилипчак 2000. — *Ерофалов-Пилипчак Б. Л.* Архитектура имперского Киева. — К., 2000.

Етнографія 1986. — Етнографія Києва і Київщини: Традиції й сучасність / Л. Ф. Артюх, Н. К. Гаврилюк, В. Ф. Горленко та ін. — К., 1986.

Закон 2000. — Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 8.06.2000. — К., 2000.

Закревский 1868. — *Закревский Н. В.* Описание Киева / Изд. Императорского Московского археологического общества: В 2 т. — М., 1868.

Захарченко 1888. — *Захарченко М. М.* Киев теперь и прежде. — К., 1888.

Звід 1999. — Звід пам'ток історії та культури України: Енцикл. вид. : У 28 т. / Редкол.: В. Смолій, В. Горбик, В. Гусаков та ін. — К., 1999. — Кн. 1. Київ. — Ч. 1.

Зедльмайр 2000. — *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. — СПб, 2000.

Зелингсон 1915. — *Зелингсон В.* Об ограничении площади застройки участков // Зодчий. — 1915. — № 12. — С. 124–125.

Земский дом 1916. — Краткий очерк постройки Земского дома. 1911–1916 гг. — К., 1916.

Иваницкий-Василенко 1913. — *Иваницкий-Василенко С. М.* Киевская Мариинская община сестер милосердия: Ист. очерк. — К., 1913.

Игнаткин 1948. — *Игнаткин И. А.* Киев. — М., 1948.

Ильин 1941. — *Ильин Вл.* Развитие капитализма в России: Процесс образования внутреннего рынка для крупной промышленности // *Ленин В. И.* Соч. — Изд. 4-е. — М., 1941. — Т. 3.

История Киева 1983. — История Киева: В 3 т., 4 кн. — К., 1983. — Т. 2.

Ігнатенко 1986. — *Ігнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення. — К., 1986.

Ієвлева 1999. — *Ієвлева В. П.* До питання реконструкції історичного центру Києва // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 258–265.

Каждан 1969. — *Каждан Т. П.* Архитектура и архитектурная жизнь России конца XIX — начала XX века // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907 гг.). — М., 1969. — Кн. 2. — С. 259–311.

Калениченко 1964. — *Калениченко Н. Л.* Українська проза початку XX ст. — К., 1964.

Калениченко 1983. — *Калениченко Н. Л.* Українська література кінця XIX — початку XX ст.: Напрями, течії. — К., 1983.

Кальницкий 1996. — *Кальницкий М.* Знакомьтесь: Киев. Подол (Путеводитель). — К., 1996.

Кальницкий 1998. — *Кальницкий М.* Знакомьтесь: Киев. Верхний город (Путеводитель). — К., 1998.

Кальницький 1995. — *Кальницький М.* Сполучення унікальної та масової архітектури в київській забудові 1890-х — 1910-х рр. // Образ епохи: Тези доповідей Міжнар. конф. «Образ епохи: Культурне середовище Києва кінця XIX — початку XX ст.». — К., 1995. — С. 11–12.

Кальницький, Григорук 2002. — *Кальницький М., Григорук А.* Прогулка по Киеву: Путеводи-

тель. — К., 2002.

Кальницький, Киркевич, Грицик 2001. — *Кальницький М., Киркевич В., Грицик М.* Київ: Туристичний путівник / Kyiv: Sightseeing Guide / Заг. наук. ред. Дм. Малакова, С. Поповича. — К.; Львів, 2001.

Каплун 1985. — *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. — М., 1985.

Карпов 1992. — *Карпов В. В.* Эволюция концепции архитектурной типологии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1992.

Квартиры 1910. — Сведения о численности квартир в г. Киеве в 1900–1909 гг. // Известия Киевской городской думы. — 1910. — № 2. — С. 23–27.

Киев 1905. — Киев: Адресная и справочная книга. С путеводителем по г. Киеву и описанием святынь и достопримечательностей. — К., 1905.

Киев 1913. — Спутник по городу Киеву: Иллюстрированный путеводитель по Киеву и его окрестностям. — Изд. 8-е, испр. и доп. Д. С. Марголиным. — К., 1913.

Киев 1915. — Справочник-путеводитель по г. Киеву и его окрестностям. — К., 1915.

Киев 1986. — Киев: Энциклопедический справочник / Под ред. А. В. Кудрицкого. — Изд. 3, доп. — К., 1986.

Киевская губерния 1906. — Памятная книжка Киевской губернии на 1906 год. — К., 1905.

Киевский банк 1906. — Здание Государственного банка в городе Киеве (1902–1905 гг.). — К., 1906.

Київ 1926. — Київ та його околиця в історії і пам'ятках / За ред. проф. М. С. Грушевського. — К., 1926.

Київ 1930. — Київ: Провідник / За ред. проф. Ф. Л. Ернста. — К., 1930.

Київ 1982. — Київ: Історичний огляд (карти, ілюстрації, документи) / Відп. ред. А. В. Кудрицький. — К., 1982.

Київська область 1971. — Історія міст і сіл Української РСР: У 26 т. — К., 1971. — Київська область.

Кириченко 1963. — *Кириченко Е. И.* О некоторых особенностях эволюции городских многоквартирных домов второй половины XIX — начала XX века (От отдельного дома к комплексу) // Архитектурное наследство. — М., 1963. — Вып. 15. — С. 153–170.

Кириченко 1973. — *Кириченко Е. И.* О закономерностях развития архитектуры (Опыт систематического анализа эклектики и модерна) // Архитектура СССР. — 1973. — № 12. — С. 42–50.

Кириченко 1977. — *Кириченко Е. И.* Москва на рубеже столетий. — М., 1977.

Кириченко 1982. — *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1982.

Кириченко 1988. — *Кириченко Е. И.* Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (К вопросу о двух фазах развития эклектики) // Архитектурное наследство. — М.: Стройиздат, 1988. — Вып. 36. — С. 130–155.

Кириченко 1989. — *Кириченко Е. И.* Проблемы развития русской архитектуры середины XIX — начала XX века: Дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1989.

Киркевич 1991. — *Киркевич В. Г.* З роду Гедиміновичів (Про Г. К. Лукомського) // Україна: Двотижнев. гр.-політ. літ.-худож. іл. ж-л. — 1991. — № 7 (1775). — С. 24–28.

Кілессо 1987. — *Кілессо С. К.* Київ архітектурний: Фотоальбом. — К., 1987.

Ковалевский 1916. — *Ковалевский Г. П.* Большой город и города-сады. — К., 1916.

Ковалинский 1998. — *Ковалинский В. В.* Меценаты Киева. — 2-е вид. — К., 1998.

Коган 1970. — *Коган Д. З.* Мамонтовский кружок. — М., 1970.

Конструкции 1977. — Конструкции и архитектурная форма в русском зодчестве XIX — начала XX века. — М., 1977.

Корчак-Чепурковский 1902. — *Корчак-Чепурковский А. В.* Изменение смертности в г. Киеве со времени введения в нем канализации (Доклад). — М., 1902.

Кохан, Кілессо 1966. — *Кохан С. В., Кілессо С. К.* О. М. Вербицький — архітектор і педагог. — К., 1966.

Крейтон 1911. — *Крейтон С. Н.* Краткий отчет по сооружению в Киеве памятника св. Ольге. — К., 1911.

Крыжицкий 1963. — *Крыжицкий С. Д.* О реконструкции старого жилого фонда Киева // Стр-во и архитектура. — 1963. — № 3. — С. 33–35.

Крытый рынок 1913. — *Плахов П.* Киевский городской крытый рынок. — К., 1913.

Леонтович 1961. — *Леонтович В. Г.* Архитекторы, инженеры-строители и скульпторы, работавшие в г. Киеве в период 1855–1925 гг. Вып. 1. // Методфонд НИИТИАГ. — К., 1961. — Рукоп.

Линниченко 1911. — *Линниченко И. А.* Исторический путь и музеи г. Киева. — Одесса, 1911.

Лисовский 1976. — *Лисовский В. Г.* Особенности русской архитектуры конца XIX — начала XX веков. — Л., 1976.

Лобановський, Говдя 1989. — *Лобановський Б. Б., Говдя П. І.* Українське мистецтво другої половини XIX — початку XX століть. — К., 1989.

Логвин 1982. — *Логвин Г. Н.* Киев: По архитектурным памятникам Киева (Очерки). — Изд. 3-е, доп. — М., 1982.

Логвин 1983. — *Логвин Г. Н.* Сохранить градостроительное наследие Киева // Стр-во и архитектура. — 1983. — № 12. — С. 24–27.

Лукомский 1911а. — *Лукомский Г. К.* Архитектурные вкусы современности // Труды IV съезда 1911. — СПб, 1912. — С. 27–34.

Лукомский 1911б. — *Лукомский Г. К.* О прошлом и современном состоянии провинциальной художественной архитектуры // Зодчий. — 1911. — № 52. — С. 545–555.

Лукомский 1911в. — *Лукомский Г. К.* Хроника провинциальных вандализмов // Старые годы. — 1911. — № 7–9. — С. 204–206; № 10. — С. 65–67; № 11. — С. 37–50.

Лукомский 1912. — *Лукомский Г. К.* Из художественной жизни провинции // Русская художественная летопись. — 1912. — № 18/19. — С. 252–255.

Лукомский 1912–1914. — *Лукомский Г. К.* Материалы по истории вандализма в России // Старые годы. — 1912. — № 11. — С. 38–40; № 12. — С. 55–60; 1913. — № 1. — С. 51–53; № 11. — С. 53–57; 1914. — № 2. — С. 55–57; № 3. — С. 41–43; № 5. — С. 48–49.

Лукомский 1913а. — *Лукомский Г. К.* Новый Петербург (Мысли о современном строительстве) // Аполлон. — 1913. — № 2. — С. 5–38.

Лукомский 1913б. — *Лукомский Г. К.* О новом строительстве в Киеве // Аполлон. — 1913. — № 8. — С. 75–77.

Максимович 1902. — *Максимович Н. И.* Перечень общественных и казенных зданий, монастырей, церквей, часовен, памятников, садов, скверов, театров, площадей и проч. в г. Киеве. — К., 1902.

Малаков 1999. — *Малаков Д. В.* Архітектор Городецький: Архівні розвідки. — К., 1999.

Мардер 1980. — *Мардер А. П.* Металл в архитектуре. — М., 1980.

Мардер 1988. — *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.

Мардер 1999. — *Мардер А. П.* Охороняти чи збагачувати? Полемічні нотатки // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1999. — Вип. 4. — С. 35–48.

Маркс 1973. — *Маркс К.* Капитал. Том первый // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — 2-е изд. — М., 1973. — Т. 23.

Маркс 1973а. — *Маркс К.* Капитал. Том второй // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — 2-е изд. — М., 1973. — Т. 24.

Маркс 1974. — *Маркс К.* Капитал. Том третий, часть вторая // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. — 2-е изд. — М., 1974. — Т. 25, ч. 2.

Мастера архитектуры 1972. — Мастера архитектуры об архитектуре: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. А. В. Иконникова, И. Л. Маца, Г. М. Орлова. — М., 1972.

Матушевич 1950. — *Матушевич А. О.* Хрещатик. — К., 1950.

Махровская 1986. — *Махровская А. В.* Реконструкция старых жилых районов крупных городов: На примере Ленинграда. — 2-е изд., перераб. и доп. — Л., 1974.

Мигулин 1913. — *Мигулин П. П.* Экономический рост русского государства за 300 лет (1613–1912 гг.). — М., 1913.

Мистецтво України 1995. — Мистецтво України: Енцикл. В 5 т. / Редкол.: А. В. Кудрицький (відп. ред.), В. А. Афанасьєв, П. О. Білецький та ін. — К., 1995. — Т. 1.

Мистецтво України 1997. — Мистецтво України: Біограф. довідник / За ред. А. В. Кудрицького. — К., 1997.

Михайлов 1916. — *Михайлов Г.* Исчисление населения, квартир и владений в Киеве в феврале 1916 г. // Киевские городские известия. — 1916. — № 9. — С. 79–96.

Михаловский 1925. — *Михаловский И. Б.* Архитектурные ордера. — Л., 1925.

Мунц 1916. — *Мунц О. Р.* Парфенон или св. София? К спору о классицизме в архитектуре // Мастера советской архитектуры об архитектуре: В 2 т. — М., 1975. — Т. 1. — С. 74–78.

Нариси 1957. — Нариси історії архітектури Української РСР: Дожовтневий період / Редкол.: В. Г. Заболотний (гол. ред.), М. П. Цапенко, С. В. Безсонов та ін. — К., 1957.

Нащокина 2000. — *Нащокина М. В.* Модерн в архитектуре Москвы: Проблема своеобразия и западноевропейских влияний: Дис. … д-ра искусствоведения. — М., 2000.

Нелидова 1915. — *Нелидова Е.* Русь в ее столицах. — Пг., 1915. — Вып. 3: Киев.

Никитин 1979. — *Никитин Ю. А.* Развитие архитектуры выставочных павильонов и их комплексов в России XIX — начала XX веков: Автореф. дис. … канд. архитектуры. — Л., 1979.

Николаев 1911. — *Николаев В. Н.* Строительное законоведение: Записки, читанные в Киевском художественном училище. — К., 1911.

Николаев 1913. — *Николаев И. В.* Сборник Строительных постановлений для города Киева (на основании Строительного Устава, обязательных постановлений Городской думы, циркуляров и реше-

ние Правительствующего Сената). — К., 1913.

Німенко 1963. — *Німенко А. В.* Українська скульптура другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1963.

Осипов 1897. — *Осипов А. П.* Очерк истории древесных насаждений г. Киева и деятельности Городской садовой комиссии за 1887–1897 гг. — К., 1897.

Павлуцкий 1900. — *Павлуцкий Г. Г.* О связи искусства с культурой // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. — 1900. — Кн. XIV. — Вып. 2. — С. 83–87.

Павлуцкий 1913. — *Павлуцкий Г. Г.* Новое направление в живописи: Кубизм и неофутуризм // Искусство в Южной России. — 1913. — № 9/10. — С. 447–450.

Пам'ятки Києва 1998. — Пам'ятки Києва: Путівник (За матеріалами «Зводу пам'яток історії та культури м. Києва»). — К., 1998.

Памятники 1983. — Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: В 4 т. / Редкол.: Ю. С. Асеев (отв. ред.), С. К. Килессо, И. М. Кравец и др. — К., 1983. — Т. 1.

Панофский 1998. — *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Пер. с англ. А. Г. Габричевского. — М., 1998.

Петлин 1893. — *Петлин Н. С.* Опыт описания губерний и областей России в статистическом и экономическом отношениях, в связи с деятельностью в них Государственного банка и частных кредитных учреждений. — СПб, 1893. — Ч. 1.

Петровский 1990. — *Петровский М. С.* Городу и миру: Киевские очерки. — К., 1990.

Петровский 1997. — *Петровский М. С.* Скромное обаяние кича, или Что есть русский романс // Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. — К., 1997. — С. 3–60.

Петровский 2001. — *Петровский М. С.* Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова. — К., 2001.

Питання історії 1959. — Питання історії архітектури та будівельної техніки України: Зб. наук. пр. / Редкол.: Ю. С. Асєєв, О. Н. Ігнатов, Б. О. Крицький, Ю. П. Нельговський (відп. ред.). — К., 1959.

Пожары 1912. — Статистика пожаров в Российской империи за 1895–1910 годы. — СПб, 1912. — Ч. 1.

Полевой 1989. — *Полевой В. М.* Двадцатый век: Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. — М., 1989.

Попович, Садовский 1970. — *Попович М., Садовский В.* Теория // Филос. энциклопедия: В 5 т. — М., 1970. — Т. 5. — С. 205–207.

Проект выставки 1893. — Проект первой постоянной Всероссийской выставки в г. Киеве с отделами: сибирским, финляндским, кавказским, закаспийским, привислянским, славянским и иностранным. — СПб, 1893.

Пунин 1966. — *Пунин А. Л.* Идеи «рациональной архитектуры» в теоретических воззрениях русских зодчих второй половины XIX — начала XX века: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — Л., 1966.

Пучков 1997. — *Пучков А. А.* Габричевский: Концепция архитектурного организма в мыслительном процесс 20–30-х годов. — К., 1997.

Пучков 1991. — *Пучков А. А.* Проблема стиля в архитектурном творчестве П. Ф. Алёшина (на примере киевских построек) // Известия вузов: Стр-во и архитектура. — Новосибирск, 1991. — № 9. —

С. 50–55.

Пучков 2000. — *Пучков А. О.* Павло Альошин, архітектор // Павло Федотович Альошин (1881–1961): Бібліограф. покажчик / Уклад. О. Б. Шинкаренко. — К., 2000. — С. 4–10.

Пучков, Сімакова 1997. — *Пучков А., Сімакова С.* Стильоспадкоємність радянської архітектури: Спроба побудови соціальної матриці // Архітектурна спадщина України. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 152–159.

Рагон 1963. — *Рагон М.* О современной архитектуре / Сокр. пер. с фр. — М., 1963.

Развитие 1989–1990. — Развитие строительной науки и техники в Украинской ССР: В 3 т. / Гл. редкол.: М. М. Жербин (гл. ред.) и др. — К., 1989. — Т. 1; 1990. — Т. 2; Т. 3.

Ревзин 1992. — *Ревзин Г. И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. — М., 1992.

Рибаков 1997. — *Рибаков М. О.* Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. — К., 1997.

Рижко 1995. — *Рижко В. А.* Концепція як форма наукового знання. — К., 1995.

Романович 1896. — *Романович М. Е.* Гражданская архитектура: Части зданий: В 4 т. — 2-е изд. — СПб, 1896.

Ромишовский 1902. — *Ромишовский С. В.* Общественные сады г. Киева в период с 1897-го по 1902-й год: Резюмированный отчет о деятельности садовой комиссии Киевской городской управы. — К., 1902.

Россия 1900. — Россия в конце XIX века / Под общ. ред. В. И. Ковалевского. — СПб, 1900.

Рубан 1986. — *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини XIX — початку XX століття. — К., 1986.

Рубан 1990. — *Рубан В. В.* Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX века. — К., 1990.

Рубинштейн 1912. — *Рубинштейн А.* Ближайшие задачи экономической политики г. Киева. — К., 1912.

Ружже 1961. — *Ружже В.* Города-сады: Малоизвестные проекты русских зодчих // Архитектура и стр-во Ленинграда. — 1961. — № 2. — С. 34–36.

Сарабьянов 1971. — *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. — М., 1971.

Сарабьянов 1989. — *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989.

Сарычев 1991. — *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». — Воронеж, 1991.

Свод постановлений 1914. — Свод обязательных для жителей г. Киева постановлений по городскому общественному управлению, изданных с 1871 по 1913 г. включительно. — К., 1914.

Северюхин, Лейкинд 1992. — *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1933): Справочник. — СПб, 1992.

Сидорова 1988. — *Сидорова Е. И.* Сберечь архитектурную пластику Киева конца XIX — начала XX в. // Строительство и архитектура. — 1988. — № 11. — С. 6–9.

Сімакова 1996. — *Сімакова С.* Особливості формування дворового простору київських прибуткових будинків кінця XIX — початку XX ст.: Джерелознавчі аспекти дослідження // Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Вип. 2. — Ч. 2. — С. 208–213.

Сімзен-Сичевський 1938. — *Сімзен-Сичевський О. М.* Історія забудови і планування Києва в доре-

волюційний період // Архітектура Радянської України. — 1938. — № 4/5. — С. 11–23.

Скібіцька 1995. — *Скібіцька Т. В.* Прибутковий будинок як провідний архітектурний тип у забудові міст України кінця XIX — початку XX ст. // Теорія та історія архітектури / Редкол.: М. Дьомін (голова), А. Мардер, А. Пучков та ін. — К., 1995. — С. 105–117.

Скібіцька, Кальницький 1992. — *Скібіцька Т., Кальницький М.* Полемічні нотатки про «стиль київських підрядчиків» // Архітектура України. — 1992. — № 2. — С. 55–56.

Словник художників 1973. — Словник художників України / Редкол.: М. П. Бажан (відп. ред.), В. А. Афанасьєв, П. О. Білецький та ін. — К., 1973.

Соколова 1934. — *Соколова Н. Н.* Мир искусства. — М.; Л., 1934.

Сольський 1940. — *Сольський Б.* Видатний майстер архітектури (П. І. Голландський) // Архітектура Радянської України. — 1940. — № 11. — С. 21–25.

Социальная эффективность 1991. — Социальная эффективность архитектурной деятельности / Ю. Н. Евреинов (рук. авт. кол.), Т. В. Михайлова, Н. К. Трикаш и др. / НИИТИАГ. — К., 1991.

Стародубцева 1992. — *Стародубцева Л. В.* Особенности формирования городской застройки в русской архитектуре второй половины XIX века: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1992.

Стародубцева 1999. — *Стародубцева Л. В.* Лики памяти: Культура эпохи «пост». — Харьков, 1999.

Статистика России 1896. — Сборник сведений по России 1896 года. — СПб, 1897.

Статистический ежегодник 1912. — Статистический ежегодник на 1912 год / Под ред. В. И. Шарого. — СПб, 1912.

Стельмашенко 1927. — *Стельмашенко М.* Кладовища міста Києва. — К., 1927.

Стернин 1970. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. — М., 1970.

Стернин 1976. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. — М., 1976.

Стернин 1988. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. — М., 1988.

Стернин 1991. — *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России середины XIX века. — М., 1991.

Табурно 1901. — *Табурно И. П.* Эскизный сбор финансово-экономического развития России за последние 20 лет (1882–1901 гг.). — Б/м, [1902].

Тарабукин 1974. — *Тарабукин Н. М.* Михаил Александрович Врубель. — М., 1974.

Тиманович 1974. — *Тиманович Є. В.* Деякі риси еволюції художніх форм архітектури на Україні початку XX ст. // Українське мистецтвознавство. — К., 1974. — Вип. 4. — С. 137–145.

Тимофеенко 1972а. — *Тимофеенко В. И.* Жилая застройка городов Украины периода капитализма // Известия вузов: Стр-во и архитектура. — Новосибирск, 1972. — № 8. — С. 52–57.

Тимофеенко 1989. — *Тимофеенко В. И.* Реабилитация архитектурной эпохи // Строительство и архитектура. — 1989. — № 10. — С. 23.

Тимофієнко 1999. — *Тимофієнко В.* Зодчі України кінця XVIII — початку XX століть: Біограф. довідник. — К., 1999.

Титов 1914. — *Титов Ф. И.* Киево-Подольские монастырские и приходские храмы сто лет тому назад (К истории великого пожара на Киево-Подоле 9 июля 1811 г.). — К., 1914.

Трамвай 1933. — Киевский трамвай за сорок лет: 1892–1932 гг. — К., 1933.

Третяк 1998. — *Третяк К. О.* Київ: Путівник по зруйнованому місту. — К., 1998.

Третяк 1999. — *Третяк К. О.* Історія забудови та архітектури Києва наприкінці XIX — початку XX століть: Автореф. дис. … канд. істор. наук. — К., 1999.

Труды I съезда 1894. — Труды I съезда русских зодчих в С.-Петербурге в 1892 г. — СПб, 1894.

Труды II съезда 1899. — Труды II съезда русских зодчих в Москве / Под ред. И. П. Машкова. — М., 1899.

Труды III съезда 1905. — Труды III съезда русских зодчих в С.-Петербурге. — СПб, 1905.

Труды IV съезда 1911. — Труды IV съезда русских зодчих, состоявшегося в С.-Петербурге. — СПб, 1911.

Труды съезда художников 1914. — Труды Всероссийского съезда художников, состоявшегося под высочайшим покровительством его императорского величества, государя императора Николая Александровича и почетным председательством ее императорского высочества, августейшего президента Императорской Академии художеств великой княгини Марии Павловны: Декабрь 1911 — январь 1912 гг. — Пг., [1914.] — Т. 1.

Тэри 1986. — *Тэри Э.* Россия в 1914 году: Экономич. обзор / Пер. Н. Круглого. — Париж, 1986.

Уиттик 1960. — *Уиттик А.* Европейская архитектура XX века / Пер. с англ.; Ред., предисл. и прим. А. И. Венедиктова. — М., 1960. — Т. 1.

Указ 1775. — Указ Нашей комиссии строения Москвы и Санкт-Петербурга. От комиссии о строении Москвы и Санкт-Петербурга всеподданнейший доклад. Экстракт из уложений, межевой инструкции и указов, по которым комиссия полагает основание о утверждении Москве городу и предместьям границ, о приведении строений в порядок, о развезении к строениям материалов, и о учреждении Каменного приказа. — М., 1775.

Українська графіка 1994. — Українська графіка XI — початку XX ст.: Альбом / Авт.-упоряд. А. О. В'юник. — К., 1994.

Устав строительный 1913. — Устав строительный (Св. Зак., т. XII, ч. 1, изд. 1910 г. и по прод. 1906, 1908 и 1910 гг.), извлечения из других частей Свода законов, разъяснения Правительствующего Сената, циркуляры Министерства внутренних дел, отзывы Техническо-строительного комитета, строительные правила Царства Польского, обязательные постановления по строительной части Петербурга, Москвы, Риги, Одессы и другие правила о постройках / Сост. А. А. Колычев. — Изд. 2-е, испр. и доп. — СПб, 1913.

Фабрики и заводы 1913. — Фабрики и заводы по всей России (сведения о 31 523 фабриках и заводах). — К., 1913.

Февр 1991. — *Февр Л.* Бои за историю / Пер. с фр. — М., 1991.

Фотоспомин 2000. — Фотоспомин: Київ, якого немає (Анотований альбом світлин 1977–1988 років) / Автор світлин В. В. Галайба; Авт.-упоряд. М. В. Виноградова, М. А. Кадомська, М. Б. Кальницький, А. О. Пучков, О. С. Червінський; Відп. ред. А. Б. Бєломєсяцев, А. О. Пучков, О. С. Червінський. — К., 2000.

Хомутецкий 1955. — *Хомутецкий Н. Ф.* Архитектура России с середины XIX века по 1917 год (по материалам Москвы и Петербурга): Автореф. дис. … д-ра искусствоведения. — М.; Л., 1955.

Хомутецкий 1971. — *Хомутецкий Н. Ф.* Новейшая зарубежная архитектура (Архитектура капиталистических стран с середины XIX в. по настоящее время, включая частично и Россию до 1917 го-

да): Учеб. пособие. — Л., 1971. — Ч. 2.

Хромов 1950. — *Хромов И. А.* Экономическое развитие России в XIX–XX вв. (1800–1917 гг.). — М., 1950.

Царенко 1996. — *Царенко С. О.* До проблеми критеріальності визнання об'єктів предметного довкілля пам'ятками історії та культури // Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Вип. 3, ч. 2. — С. 238–243.

Царенко 2000. — *Царенко С. О.* Принципи та методи управління розвитком історичних міст на прикладі Поділля: Автореф. дис. ... канд. архітектури. — К., 2000.

Чепелик 1976. — *Чепелик В. В.* О рационалистических тенденциях в архитектуре начала XX века // Стр-во и архитектура. — 1976. — № 7. — С. 27–31.

Чепелик 1997. — *Чепелик В. В.* Національна своєрідність в житловій архітектурі України початку XX ст. // Архітектурна спадщина України. — К., 1997. — Вип. 4. — С. 122–135.

Чепелик 2000. — *Чепелик В. В.* Український архітектурний модерн / Упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. — К., 2000.

Шапоровський 1929. — *Шапоровський Г.* Місцеві будівельні правила, що регулюють забудування м. Київа (В минулому й сучасному). — К., 1929.

Шероцкий 1917. — *Шероцкий К. В.* Киев: Путеводитель. — К., 1917.

Школьная сеть 1910. — Проект школьной сети для г. Киева. — К., 1910.

Шулькевич, Дмитренко 1982. — *Шулькевич М. М., Дмитренко Т. Д.* Киев: Архитектурно-исторический очерк. — Изд. 6-е, перераб. и доп. — К., 1982.

Эйснер 1910. — *Эйснер В. В.* К задачам архитектуры // Искусство и печатное дело. — 1910. — № 1. — С. 48–49.

Эрнст 1918. — *Эрнст Ф. Л.* Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году. — К., 1918.

Яковлев 1912. — *Яковлев А.* Предместья г. Киева — Приорка, Куреневка, Сырец // Известия Киевской городской думы. — 1912. — № 11.

Яровой 1987. — *Яровой А. В.* Становление и развитие профессиональной организации в европейской архитектуре XIII–XX вв.: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. — М., 1987.

Ясиевич 1975. — *Ясиевич В. Е.* У истоков архитектуры XX века // Строительство и архитектура. — 1975. — № 10. — С. 28–36.

Ясиевич 1978. — *Ясиевич В. Е.* Памятники архитектуры XIX — начала XX века в современной городской среде (Проблемы охраны и использования) // Строительство и архитектура. — 1978. — № 12. — С. 22–25.

Ясиевич 1979–1981. — *Ясиевич В. Е.* Архитектура Украины конца XIX — начала XX века: Основные тенденции и особенности: Дис. ... д-ра архитектуры: В 2 т. — К., 1979–1981. — Т. 1. — Рукоп.

Ясиевич 1980. — *Ясиевич В. Е.* О генезисе модерна на Украине // Проблемы истории архитектуры Украины: Сб. тр. КиевНИИТИ. — К., 1980. — С. 46–53.

Ясиевич 1981. — *Ясиевич В. Е.* Архитектура Киева на рубеже XIX–XX столетий // Стр-во и архитектура. — 1981. — № 10. — С. 22–27.

Ясиевич 1982. — *Ясиевич В. Е.* Особенности планировки и застройки Киева в конце XIX — начале

XX века // Архитектура Киева: Сб. науч. тр. КиевНИИТИ. — К., 1982. — С. 35–42.

Ясиевич 1984. — *Ясиевич В. Е.* В поисках национального и регионального своеобразия // Стр-во и архитектура. — 1984. — № 2. — С. 26–29.

Ясиевич 1986. — *Ясиевич В. Е.* Архитектура Украины периода капитализма и империализма (1840–1917 гг.) // Памятники архитектуры Украины: Новые исследования. Новые материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. — К., 1986. — С. 66–102.

Ясиевич 1988а. — *Ясиевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. — К., 1988.

Ясиевич 1988б. — *Ясиевич В. Е.* Архитектура первых на Украине промышленных выставок // Стр-во и архитектура. — 1988. — № 6. — С. 20–22.

Ясиевич 1994. — *Ясиевич В. Е.* Рационализм и модерн в архитектуре // Самватас. — 1993/1994. — № 9. — С. 85–93.

Ясиевич, Шубович 1985. — *Ясиевич В. Е., Шубович С. А.* Влияние новых видов механического транспорта на формирование больших городов Украины в XIX — начале XX века // Нариси з історії природознавства і техніки. — 1985. — Вип. 31. — С. 81–91.

Ясієвич 1966. — *Ясієвич В. Є.* Київський зодчий П. Ф. Альошин. — К., 1966.

Ясієвич 1968. — *Ясієвич В. Є.* Про стиль і моду (архітектура, меблі, одяг). — К., 1968.

Ясієвич 1990. — *Ясієвич В. Є.* Модерн на Україні // Кур'єр ЮНЕСКО. — 1990. — Жовт. — С. 42–45.

Яснопольский 1913. — Статистико-экономические очерки областей, губерний и городов России / Под ред. Л. Н. Яснопольского. — К., 1913.

Ящевский 1913. — *Ящевский Ч. А.* Практический иллюстрированный путеводитель по Киеву. — 2-е изд. — К., 1913.

Alperson 1992. — *Alperson Ph.* The Philosophy of the Visual Arts. — Oxford, 1992.

Collins 1965. — *Collins P.* Changing ideals in Modern Architecture. — L., 1965.

Gardiner 1976. — *Gardiner St.* Evolution of the House. — L.; Norwich, 1976.

Norberg-Schulz 1988. — *Norberg-Schulz Chr.* Roots of Modern Architecture. — Tokyo, 1988.

Peusner 1964. — *Peusner N.* Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius. — Harmodsworth, 1964.

Schmutzler 1962. — *Schmutzler O. R.* Art-Nouveau — Jugendstil. — Stuttgart, 1962.

Wallis 1974. — *Wallis M.* Jugendstil. — Warsaw, 1974.

Анотація. На основі вивчення літературного та іконографічного матеріалу про культуру, мистецтво та архітектуру України та Києва 1880–1910-х, запропоновано авторське бачення процесу складання теоретичних передумов реконструкції історичного минулого в сучасному архітектурознавстві, визначено риси взаємодії архітектури з літературою та мистецтвом зламу XIX–XX ст., з'ясовано особливості архітектурної практики Києва та її сучасної долі. Простежується взаємодія низки категорій: історик архітектури — історична реальність, історичне пізнання — історична свідомість, модернізм у літературі і мистецтві — модерн в архітектурі, стиль епохи — стиль культури, історизм — еклектика, романтизм — раціоналізм. З огляду на гостроту вирішення реконструктивних задач в історичному центрі Києва

запропоновано світоглядні орієнтації стосовно реконструкції київської забудови кінця XIX — початку XX ст. на сучасному етапі.

Ключові слова: архітектурознавство, архітектура Києва зламу XIX–XX ст., минуле, архітектурна практика, світоглядні орієнтації, реконструкція.

Аннотация. На основе изучения литературного и иконографического материала о культуре, искусстве и архитектуре Украины и Киева 1880–1910-х, предложено авторское видение процесса формирования теоретических предпосылок реконструкции исторического прошлого в современном архитектуроведении, определены черты взаимодействия архитектуры с литературой и искусством рубежа XIX–XX веков, выяснены особенности архитектурной практики Киева и ее современной судьбы. Прослеживается взаимодействие ряда категорий: историк архитектуры — историческая реальность, историческое познание — историческое сознание, модернизм в литературе и искусстве — модерн в архитектуре, стиль эпохи — стиль культуры, историзм — эклектика, романтизм — рационализм. Учитывая остроту решения реконструктивных задач в историческом центре Киева предложены мировоззренческие ориентации в деле реконструкции киевской застройки конца XIX — начала XX веков на современном этапе.

Ключевые слова: архитектуроведение, архитектура Киева рубежа XIX–XX веков, прошое, архитектурная практика, мировоззренческие ориентации, реконструкция.

Summary. On the basis of studying literature and iconographic material on the culture and art of 1880–1910 years in Kyiv and Ukraine authors view on the formation of the theoretic basis of the historical past in the contemporary architectural studies was proposed in the article. The specific features of the Kyiv architectural practice and its modern implementations were uncovered. The interaction between such numbers of categories as: historian of the architecture — historical reality, historical cognition — historical consciousness, modernism in literature and art — modernism in the architecture, style of the epoch — style of the culture, historic — eclectic, romanticism — rationalism was presented. Taking into account the acute character of the reconstruction issues in the historical center of Kyiv new worldview orientation were proposed to be used in the reconstruction of the quarters built in the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

Keywords: architectural studies, architecture of Kyiv on the threshold of the 19th and 20th century, past, architectural practice, worldview orientations, reconstruction.