

## **СИНТЕЗ СКУЛЬПТУРИ ТА АРХІТЕКТУРИ У СПІЛЬНИХ ПРОЕКТАХ В. ГОРОДЕЦЬКОГО ТА Е. САЛЯ**

Коли мова йде про архітектуру Києва кінця ХІХ — початку ХХ ст., одразу ж згадується ім'я Владислава Городецького. Його творчість означає для Києва стільки ж, скільки для Барселони значить мистецтво Антоніо Гауді, для Парижа — Ектора Гімара, для Відня — архітектура Отто Вагнера.

Архітектурні твори Городецького вирізняє романтична піднесеність, елегантність і своєрідність, його мова об'ємно-просторової організації споруд, їхнього декору виразна і неповторна. Загадка його індивідуального стилю і невичерпного таланту досі не розгадана. Але трохи світла на цю таємницю можуть пролити певні відомості з життя талановитого архітектора.

Отже, Владислав Лешек Дезидерій Городецький народився 4 червня 1863 р. в селі Шолудьки Брацлавського повіту на Поділлі, в родині спадкоємних польських дворян маєтку Жабокричі. Багато дослідників стверджують, що в роду славетного архітектора текла ще й татарська кров. Історія його родини була овіяна ореолом героїчного мучеництва. Потяг до романтичного і надзвичайного назавжди увійшов у характер та світогляд Городецького.

Мати майбутнього зодчого переїхала в Одесу. Тож початкову освіту Городецький отримав саме там, у реальному училищі при Євангелічній лютеранській церкві св. Павла. Коли юний Городецький прибув до Одеси, вона не могла не вразити його своїми неповторними краєвидами узбережжя Чорного моря, ретельно розпланованими вулицями та, головне, прекрасною архітектурою. Уже від початку ХІХ ст. «перлина біля моря» була забудована такими чудовими пам'ятками, як палаци Потоцького, Воронцова, ансамбль Миколаївського бульвару з Приморськими сходами, пам'ятником герцогу де Ришельє, храмами різних конфесій. Звісно, для Владислава такі будівлі не були новиною. У своїх рідних краях він вже бачив панські палаци та палацово-паркові ансамблі — в Шолудьках, Немирові, Жабокричі, Тульчині тощо. Та одеські пам'ятки все ж таки, мабуть, справили на майбутнього архітектора велике враження. Адже їх

створили такі талановиті європейські та місцеві архітектори, як Франц Боффо, Євген Козлов, Авраам Мельников, Людвіг Оттон, Тома де Томон, Георгій Торрічеллі. До того ж Одеса як портове місто формувалася під впливом багатьох культур і традицій — грецької, єврейської, польської, російської, української. І це також не могло не вплинути на творчу особистість Городецького.

Наступним кроком у становленні його творчої особистості стала Петербурзька Імператорська академія художеств. Саме там, у Петербурзі, він отримав вищу фахову освіту.

Студентам Академії наполегливо намагалися прищепити консервативні класицистичні погляди. Крім того, величезний вплив на свідомість майбутніх митців мало вже само місто Петра з його могутньою енергією, само середовище. Єгипетські сфінкси на набережній Неви, величні собори та палаці, що зберігають відносно недовгу історію столиці Російської імперії, не можуть залишити байдужим нікого, а особливо людину з таким величезним мистецьким потенціалом, яким володів Городецький.

Закінчивши навчання в Академії, молодий архітектор, фантазія та відчуття краси якого були випестувані з дитинства серед природи та палаців Поділля, прийняв рішення оселитися у старовинному місті на березі Дніпра, третьому за величиною місті Російської імперії та одному з найкрасивіших міст Європи — Києві. Тут йому судилося прожити 30 років і створити одні з найкращих своїх шедеврів.

За кілька років Городецький зробив блискучу кар'єру, здобув статус провідного архітектора, став відомою і досить заможною особою в Києві. Таке не могло трапитися випадково. Городецький був дуже талановитою людиною, фахівцем високого класу, чудово знав та вмів використовувати архітектурні стилі різних часів і народів. А ще відзначався неймовірною працездатністю. Свої найвидатніші архітектурні твори, що й понині лишаються гордістю і окрасою столиці України, він спорудив майже одночасно. Але заради справедливості варто нагадати, що свої знамениті архітектурні пам'ятки Городецький створив у співпраці з не менш талановитими друзями, які, також як і він, були великими професіоналами, кожен у своїй справі. Це інженер Антон Страус та скульптор Еліа Саля.

А. Страус — австрієць, гірничий інженер. Він винайшов метод влаштування фундаменту на основі буронабивних паль. Цей метод був запатентований у багатьох країнах світу. Київська фірма Страуса займалася влаштуванням артезіанських колодязів, насосів, фільтрів та труб; розвідкою корисних копалин, зміцненням ґрунтів бетонними палями. Зважаючи на те що Городецький, будучи славетним диваком і провокатором, часто будував свої шедеври на ділянках зі складним рельєфом, йому був дуже доречний як сам Страус, так і його чудо-



НХМУ (1897–1899, бул. Грушевського, 6) — загальний вигляд.

1. Фото поч. ХХ ст. 2. Фото 2009 року

вий винахід. Крім того, Городецького і Страуса зближувало захоплення спортом, зокрема водними видами, тенісом та ін.

Якщо грандіозна праця А. Страуса завжди лишилася прихованою всередині будинків, складала, так би мовити, їх кістяк, то робота Е. Саля завжди була зовні, на видоті, і ніколи не могла бути непоміченою. Співпраця Саля та Городецького стала особливо плідною і значимою для обох митців та для всіх, кому випало щастя бачити їх спільні видатні твори.

Про талановитого італійського скульптора написано, на жаль, невинувато мало, враховуючи те, скільки чудових споруд набули свого неповторного та незабутнього вигляду саме завдяки дивовижним скульптурним оздобам у виконанні Саля.

Еліа Саля народився у квітні 1864 р. у Мілані. Про його дитинство і освіту, на жаль, нічого не відомо. Але відомо, що в Мілані Саля працював в архітектур-

ній майстерні, яка співпрацювала зі славетним Антоніо Гауді. Згодом скульптор перебрався до Росії — в Петербург. Сюди його запросили для оформлення Великокняжого палацу на набережній р. Мойки.

Після закінчення дворічних робіт у Петербурзі Саля дізнався про проект оформлення Музею старожитностей і мистецтв у Києві та надіслав свої ескізи, які зрештою були визнані кращими. Тож скульптор був запрошений до Києва.

На відміну від більшості тодішніх київських скульпторів, Саля працював переважно не з традиційними матеріалами (бронза, чавун, граніт, мармур), а з цементом. Станкові твори (для показу в музеях) він робив з мармуру. Італієць був чудовим анімалістом, йому добре вдавалися зображення тварин, зокрема диких хижаків, морської живності. Це надавало його творчості відчутного екзотичного забарвлення. Скульптор домагався виняткової правдивості і природності відтворення поведінки тварин.

Саля вніс нові методи у відливку ліпних прикрас та скульптур. Він уперше в Україні застосував так звану набивку з цементу, тобто у форму набивався напівсухий замішаний цемент. Знявши форму, Саля сам ретельно проводив типкування поверхні витвору. Створюючи цікавий світлотіньовий ефект, роблячи скульптуру «живою», типкування вигідно вирізняло творіння Саля від багатьох пізніших скульптур з бетону з гладкою обтічною поверхнею.

Городецького багато що поєднувало із Саля. Передусім пошук нетрадиційних підходів у мистецтві, захоплення давніми стилями, динамічні композиції, багаті оздоби. Вони обидва застосовували переважно штучні матеріали у своїх роботах.

Цей чудовий тріумвірат першокласних спеціалістів склався під час їх спільної роботи над створенням Міського музею старожитностей і мистецтв у Києві.

1896 р. в Києві був оголошений конкурс на спорудження музею. Переможцем став московський архітектор П. Бойцов. Він запропонував споруду в класичному стилі з шестиколонним доричним портиком на головному фасаді. Але не погодився з тим, щоб головний фасад був повернутий до Царської площі, не розуміючи, що таке розташування будівлі справляло ефектніше враження. Тож керувати цим проектом запропонували Городецькому. Істотно переробивши взятий за основу проект Бойцова, Городецький надав будівлі музею більш елегантних, модернових рис.

Храм мистецтв був задуманий за подобою храмів стародавньої Еллади. Греки вважали храми домівкою богів, які були аж надто близькі до людей. Храм, споруджений Городецьким, став домівкою мистецтв. Якщо порівнювати музей з храмом Гери та Парфеноном на Афіньському акрополі, то одразу видно, що в будівлі музею Городецький дещо порушив класичні пропорції. І це не випадково. Портал головного фасаду звужений по відношенню до висоти, шість

головних колон порталу також звужені у верхній частині більше, ніж у грецьких храмах. Верхній карниз широкий, багатопрофільний, за рахунок чого скорочено площину скульптурного рельєфу. Усе це зробило портал більш елегантним, полегшило та позбавило його зайвої помпезної монументальності, а сам музей добре вписався у ландшафт.

Одна з кращих будівель Києва — міський музей — розташована на високому штучному подіумі. До підвищеної тераси музею, ніби до Акрополя, ведуть широкі сходи. На високих виступах обабіч сходів, які ведуть до портика музею, встановлені великі статуї двох царствених левів, що стережуть головний вхід, схований за гекзастильною колоною. Е. Саля відтворив могутні м'язи тіла, лап, кігті. Моделюючи кошлаті пасма гриви, скульптор передав тужаву жорсткість шерсті, яка обрамлює морди тварин. Підняті морди, страшні лапи, кожен м'яз напружений до краю, випинається з-під шкіри. Це не «мертві» леви-істукани, а реальні істоти, і паликий вітер Африки розвиває їхні гриви. Тут трохи помітне сусідство натуралізму з метафорою, стилізацією.

На фасаді музею влаштовано тригліфний фриз із метопами, що копіюють метопи селінунтських храмів, та фронтон з алегоричною групою, що зображує мистецтва.

«...Відповідно до проекту, фасад музею буде мати такі скульптурні прикраси: у трикутному фронтоні, що увінчує портик будівлі, буде вміщена велика ліпна алегорична група, що зображує «Торжество мистецтв». Ескіз, зроблений скульптором на цю тему, являє в центральній частині багату, витриману в класичному стилі колісницю, на котрій сидить жінка, що уособлює мистецтва. Вїзд богині мистецтва оточує цілий сонм амурів, озброєних сурмами, якими вони й проголошують мистецтва. Далі, на самому вершечку будівлі, над парапетом буде встановлена друга алегорична група, що складається з трьох статуй. Одна із статуй зображує живопис, друга — скульптуру, а посередині між ними міститься покровитель мистецтв, бог Феб-Аполон, що покладає руки на голови двох статуй».

З невідомих причин центральна композиція у фронтоні була замінена іншою, без колісниці. Верхня композиція, що на вершині парапету, в кінцевому варіанті також дещо відрізняється від початкового задуму. Ця композиція отримала назву «Вінчання мистецтв» і такий вигляд: жінка, що стоїть і символізує собою «славу», покладає вінок на голови двох інших жінок, які сидять біля її ніг і символізують скульптуру і живопис.

Рельєф був створений у вільній манері та має глибину об'єму більшу, ніж в грецьких храмах. Це вже не барельєф, а скульптурна група. На всьому декорі будівлі відчувається вплив імпресіонізму, зв'язок з яким був такий типовий для архітектури стилю модерн.

Образ давньогрецького храму відбився не лише у зовнішніх формах і скульптурах фронтону, але й на планувальному рішенні: урочисті сходи, великі простори, анфіладний залів відповідали уявленням про храм.

Майже одночасно з міським музеєм Городецький звів будівлю Караїмської кенаси (синагоги) на вул. Великий Підвальній, 7 (нині Ярославів Вал, 7).

У караїмів була своєрідна релігія, що включала елементи ісламу, іудаїзму та інших східних культів. Вважають, що караїми є або послідовниками секти іудаїзму, яка не визнавала талмуду, тобто відкидали усні перекази, визнавали тільки Біблію, яку тлумачили відмінно від талмудистів (ця секта виникла у VIII ст. в Месопотамії), або походять від хазар (з VIII по X ст. караїми входили до Хазарського каганату). Вони постійно прагнули «відмежуватися від неповноправних євреїв, що виявляється в них навіть у найменуванні єврейської мови «давньобіблійною», «синайською» або «караїмською», у заміні назви «синагоги» арабсько-татарським позначенням «кенаса»...»\*.

Зваживши на всі передумови та побажання громади, Владислав Городецький створив романтичну інтерпретацію ісламських мавзолеїв та образів Альгамбри. Він нічим не позначив єврейської близькості караїмів, надавши у планово-просторовому вирішенні споруди і в насиченому декорі рис виключно східної азіатської архітектури. Вирішена в мавританському стилі, кенаса нагадує одночасно і мечеті Аравії, й палаці з «Казок тисяча і однієї ночі».

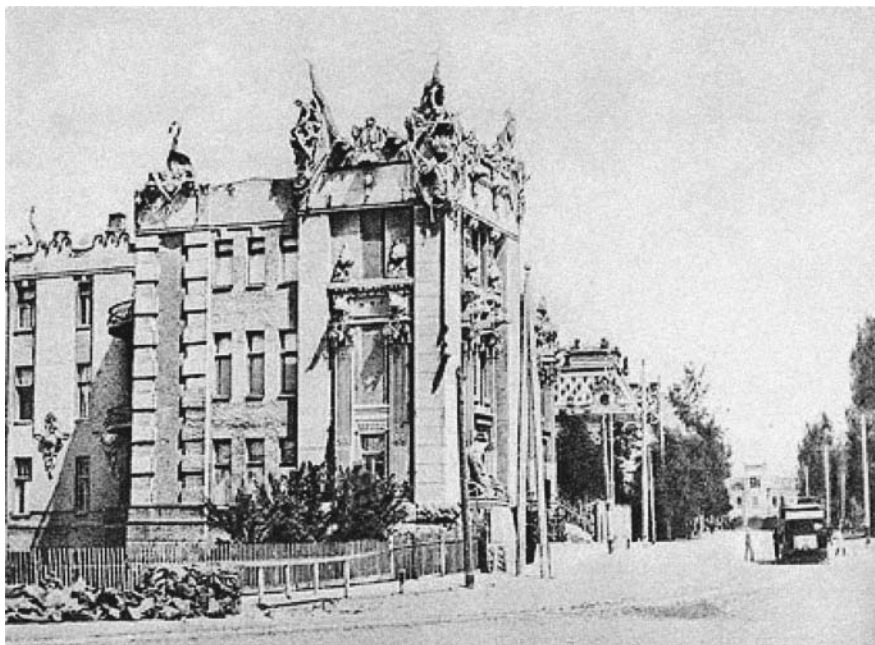
Кенаса була розташована таким чином, що її вузький фасад знаходився уздовж лінії забудови вулиці. Споруда справді вражала своїм надзвичайним виглядом, незважаючи на невеликі розміри: глибина ділянки — 30 м, ширина фасаду — 14 м, висота до верхівки даху — 18 м. Але стіни мали значну товщину (майже 1,5 м в основі). На їх зведення було використано півмільйона цеглин. Така масивність диктувалася особливостями мавританського стилю споруди.

Усе декоративне оздоблення кенаси було виконане за малюнками архітектора. Фасади з дивовижною майстерністю були намальовані та настільки ж майстерно втілені в бетоні. Це вхідний портал — піштак, карнизи зі сталактитами, численні багатопрофільні фільонки, уся поверхня яких заповнена рослинними орнаментальними вставками відповідно до східної стилістики, дерев'яні різьблені двері з інкрустацією, витончені мідні ручки та кронштейни світильників.

Зовнішнє та внутрішнє декоративне оздоблення виконав Е. Саля. Складається враження, що скульптор всотував усю екзотичну красу казкової архітектури ісламських мавзолеїв і палаців та втілював свої враження в декорі кенаси. Стеля нагадувала сталактитові склепіння печер. Такі ж елементи орнаменту

---

\* Малаков Д. — Архітектор Городецький: Архівні розвідки. — К., 1999. — С. 92.



«Будинок з химерами» (1901–1903, вул. Банкова, 10). 1. Загальний вигляд. Фото поч. ХХ ст.  
2. Загальний вигляд. Фото 2009 року. 3. Інтер'єр. Фото 2008 року



можна бачити в арці portalу. Геометричний візерунок «троянди» над вхідними дверима, який повторюється у декорі фасаду, є основою візерунку огорожі.

З цементу, або, як його тоді називали, штучного каменю, зроблене все зовнішнє оздоблення кенаси — обкатування заглибини вхідної двері та ніші, орнаменти вікон і парапету, підвіски, що спускаються з верхнього карнизу по всьому периметру. Усередині будівлі були вестибюль, дві невеликі бічні кімнати та головна молитовна зала, розділена аркою на дві нерівні частини. Зала вражала красою витончених ліпних орнаментів у мавритансько-арабському стилі, що заповнювали всю площину стін. Здається, Саля вкрив надзвичайно складними й витончено примхливими візерунками всі площини інтер'єру та екстер'єру, які могли бути для того придатні. Неймовірно пишність ліпних оздоб доповнювали різнокольорові вітражі на вікнах.

Неповторного вигляду Караїмській кенасі надавав унікальний в Києві гофрований купол, вкритий оцинкованим залізом та увінчаний шпилем. Це надавало кенасі ще більшої подібності до споруд Середньої Азії. Можливо, прототипом кенаси слугував мавзолей Гур-Емір в Самарканді\*. Його особливістю також була гофрована баня, але вона була дещо масивніша, ніж на київській кенасі. А порівняння рельєфів portalу кенаси й деталей «Лев'ячого дворика» замку Альгамбри дозволяє робити припущення, що Городецький був не лише знавцем східної орнаментики, а й розумівся на пластичних знахідках мавританської архітектури, а саме — знав, як і де розташувати написи\*\*. У кенасі напис прикрасив портал. На жаль, цей напис, як і шикарний купол, було втрачено. А зміст написів досі не розшифровано. Існує гіпотеза, що він був зроблений не арабською мовою, як прийнято вважати. «...Віросповідання караїмів полягало в шануванні Тори (Старого заповіту) у його первозданній формі, тому читання Тори і богослужіння (яке складалося в основному з читання псалмів) здійснювалося на біблійному івриті, «мові Тори». Зрозуміло, що і написи на порталі зроблено було гебрійською мовою. В оману вводило те, що відбулася подвійна стилізація: в дусі арабської традиції прикрашено вхід фрагментами священного тексту; самі літери накреслені теж, так би мовити, в «арабському стилі»\*\*\*.

Будівля збереглася дещо в пошкодженому варіанті, але й сьогодні можна оцінити її високу художність, архітектурну цінність, поєднання східного мавританського стилю з естетикою модерна.

Однією з київських «перлин» Городецького став костел св. Миколая на вул. Великій Васильківській (Червоноармійській), 75. Старий Олександрій-

\* *Городецький*. Виклик будівничого: Альбом. — К., 2008. — С. 38.

\*\* Там само. — С. 52.

\*\*\* Там само. — С. 41.



ський костел в кінці XIX ст. вже не міг втиснути усіх прочан, кількість яких наближувалась до 40 тисяч. Адже старий собор був розрахований всього лише на 1500 осіб.

Єдиним виходом могло бути спорудження нового храму. 1897 р. відбувся конкурс проектів, кращим був визнаний проект петербурзького цивільного інженера С. Шпаковського, але через помилку у вирішенні генплану робота не дістала премії. Були відзначені проекти: архітектора П. Гіппіуса — першою премією; цивільних інженерів С. Воловського та А. Венсана — відповідно другою і третьою; архітектора В. Покровського — четвертою премією. До здійснення був прийнятий проект С. Воловського. Але на час проведення конкурсу він ще був студентом останнього курсу Петербурзького інституту цивільних інженерів. Через його молодість та недосвідченість міська комісія вирішила додати Городецькому «підправити» проект як досвідченому архітектору.

Згідно умов конкурсу, костел мав бути вирішений в готичному стилі. Київським польським католицьким колам імпонували готичні форми, які навіть з'являлись на власних та прибуткових будинках представників польської міської громади.

В. Городецький пішов шляхом історичної стилізації, уникаючи прямого копіювання готичних відомих зразків, сміливо порушуючи канони середньовіччя, пропорції та майстерно вписуючи споруду в ландшафт, у загальний ансамбль вулиці та силует міста.

При розплануванні костелу Святого Миколая Городецький певним чином синтезував пропозиції Шпаковського (апсиди на завершеннях бічних нав), Гіппіуса (асиметрична бічна капела), Воловського (вирішення трансепта і хору при деякій зміні їх пропорцій), витворивши композицію тринавової триапсидної шестистовпної хрещатої базилики з розвиненим середохрестям. Вежі-дзвінниці набули більш витонченого вигляду, з'явилася готична роза, була додана третя (над середохрестям) башточка-«сигнатурка». Костел набув форми видовженого григоріанського хреста, розділеного на три наоси. За зовнішнім виглядом храм нагадував знамениту *Votiv Kirche* у Відні.

Остання дійсно свого часу справила сильне враження на європейську громадськість. То був величний храм, споруджений 1856 р. на віденському Рінгу за проектом професора архітектури Гейнріха Ферштеля на згадку про 18 жовтня 1853 р. — день врятування від замаху на австрійського імператора Франца-Йозефа. Тому храм і був названий *Votiv*ним, тобто Обітницьким.

Там готика подана за рафінованими усталеними уявленнями нащадків: є все — традиційне членування об'ємів, їхня взаємопідпорядкованість, неодмінна «роза» на західному фасаді. Усе це використав Городецький, опрацьовуючи ескізний проект Воловського.

На відміну від віденського зразка, у Києві не стали робити годинники на вежах, та й сама споруда дещо менша.

Костел як складна споруда зводився десять років.

Головну увагу зосереджено на західному фасаді — тридільна п'ятиярусна композиція: три перспективні готичні портали першого ярусу (головний і середній мають більші розміри і вишуканіше оздоблення), вітражна роза, що займає весь простінок середньої частини другого ярусу, високі вузькі стрілчасті вікна і декоративні арки на баштах та трикутний щипець по центру в третьому ярусі, четвертий та п'ятий яруси — аркове завершення башт та високе наметове їх покриття. Контрфорси, фіали, скульптурні та орнаментальні рельєфи, колористичне двоколірне вирішення — фонові червона цегла (хоча храм будували з жовтої київської цегли, личкувальний ряд викладався з червоної, замовленої в Кельні над Рейном) та сірий колір деталей з штучного каменю (пропагований Городецьким бетон), плавні, явно відлиті у монолітному бетоні пластичні абрис арок та склепінь створюють неповторне враження.

Всередині костелу, в нижніх приміщеннях, розмітили підземну церкву під головним вівтарем, центральна частина призначалася для обладнання калориферного опалення, а західна — для складів. У верхньому костелі встановили чотири престоли (замість запланованих дев'яти).

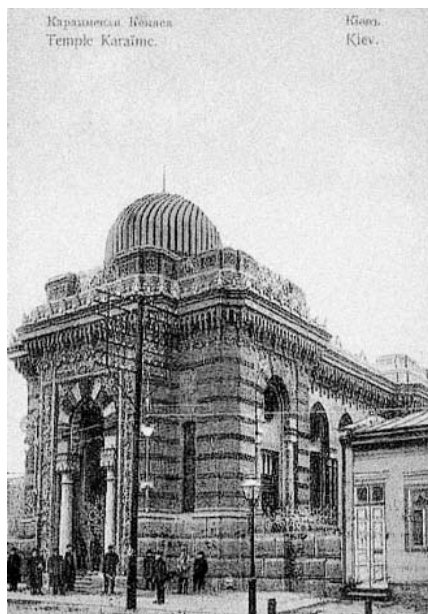
Костел у завершеному вигляді вражав. Він став істинним шедевром. Останні роботи по оздобленню костелу виконував уже на той час добрий друг та неомінний помічник Городецького скульптор Саля по кресленням архітектора.

Фасади прикрашені «стильними» готичними елементами та деталями із залізобетону, ліпними прикрасами із штучного каменю, шпиль прикрашений розетками в готичному стилі. Крім того: портали обрамляють центральний вхід із залізобетону, карнизи, пілони, балкони над першим ярусом та на баштах, пінаклі, сигнатурка, щипці тощо.

Було оздоблення ліпними готичними елементами — хрестоцвітами, картушами, балдахінами з постаментами, листям тощо.

Західний фасад прикрашали барельєфи, які зображували сцени з життя святих (у бічних порталах): одна зі сцен зображує єпископа з наковальнею. «Клещи с молотом и наковальней — атрибут єпископа Элигия Нойонского, который защемил ими нос дьявола (аналогичная история об английском святом Дунстане Кентерберийском).» Зображення «колінопреклоніння» «Словарем біблейського богослов'я» трактується як «коленопреклонение Стефана, прощающего своим палачам».

Цікаво, що якщо цей рельєф пов'язаний зі Св. Стефаном, то рельєф у другому тимпані відповідає зображенню ще однієї сцени, пов'язаної з життям Св. Стефана: «Рукоположение Стефана (деян. 6:1–6). Считалось, что семь диа-



Караїмська кенеса (1900, вул. Ярославів вал, 7). 1. Загальний вигляд. Фото 2009 року.

2. Портал. Фото 2009 року. 3. Загальний вигляд. Фото поч. ХХ ст.

конов були поставлені самим апостолом Петром. Стефан стоить колінопрекло-  
неним перед Петром, готовим возложити руку на його голову... Позади  
Стефана или склонились на колени шестеро других.»

Статуї:

1. На тимпані центрального входу в костел розміщена скульптурна група  
Божої матері з немовлям на руках.

2. Центральний фронтон вінчає статуя Архангела Михаїла, який вбиває  
зімю; її виконав чеський скульптор Бенеш.

3. Статуї Св. Станіслава, Войцеха — з боків від головного порталу.

4. Також на головному фасаді були встановлені статуї чотирьох Св. Апо-  
столів, замовлені за кордоном. Аналогічні статуї на інших фасадах так і не вст-  
новили. Хоча місця для них — постаменти і балдахіни — виконані в натурі.  
Можна припустити, що то мали бути Дванадцять Апостолів. Але порожніх по-  
стаментів є лише чотири — по два з північного і південного фасадів на баштах.  
Тож, можливо, там передбачалося помістити статуї Євангелістів. Ці вісім ста-  
туй на баштах були запропоновані Воловським у його проєкті. Так само як і  
горельєф «Розп'яття» на фронтоні з розп'ятим Ісусом Христом та передстоя-

чими Дівою Марією, Св. Іоанном та Марією Магдалиною, а також символами і алегоріями.

Інтер'єр прикрашався елементами декору з бетону в готичному стилі: ого-рожа хорів, складні портали дверних отворів, профілі віконних наличників, складний орнамент трифорію (аркади другого ярусу), профілі арок та нервюю склепінь, а також численними голівками путті з крильцями. Як елемент декору використані картуші з родовими гербами жертвувателів. Це доми: Янковські — «Ваган» (баран); Лясоти «Lasota» — клейнод — «Rawicz» панна в короні на ведмеді. До цього ж дому належать ще Горські, Шідловські, Ясинські, Заборовські; клейноду Корчак «Korczak», три ріки — дом Собанських. Одними з найбільших жертвувателів були граф К. Потоцький, графи Олізари з Житомиру, Графині Е. Пржездельська та М. Браницька.

Також є версія, що то є картуші з зображеннями гербів єпископів київських: Jozef Nereszizynski (biskup kijowski 1599); Tomasz Ujejski (biskup kijowski 1656); Samuel Ozga (biskup kijowski 1756); Andrzej Zaluski (biskup kijowski 1774); Kasper Cieciszewski (biskup kijowski 1784).

Але остаточно визначити, кому належать герби, поки що не вдалося. Адаже жодна з версій документального підтвердження не має.

На хорах, що розташовані у західній частині костелу, височить скульптурна постать Ангела з трубою. «В трубы трубят Ангелы, возвещая о Страшном Суде и в День гнева».

У передвітарній частині центральної нави поміщалися мармурові статуї Божої Матері та Ісуса Христа, які були знищені в радянський період; у бічних вітарях трансепту були скульптури з бетону.

Були влаштовані чотири престоли. Центральний вітвар присвячувався Богоматері (кошти на нього були пожертвовані службовцями київської залізниці).

Інтер'єр прикрашали: мармурова огорожа центрального вітваря, різьблена кафедра проповідника — амвон, надгробки в крипті нижнього костелу.

Е. Саля відповідно до загальної концепції прикрасив фасади костелу вишуканим ліпним декором зі скульптурами, ретельно уникаючи жорстких, аскетичних канонів похмурого середньовіччя. От чому київський костел, так само як і міський музей, здається таким органічним на київській землі. У цих творіннях виявлені неоромантичні настрої межі століть. В основу обох цих споруд лягли проекти навіть не самого Городецького, та саме йому належить їх неповторне, яскраве втілення в камені.

Відтворюючи деталі кожного конкретного стилю, архітектор надає їм виразності й пластичності, що властиві будівлям модерну. Подібне можна сказати і про караїмську кенасу в мавританському стилі, і про мавзолей Потоцьких (у селі Печори на Брацлавщині) в романському стилі, і про багато інших споруд

зодчого. Використовуючи стилізацію, архітектор перейняв романтичну версію модерну. Завдяки чіткому і водночас пластичному ліпленню та скульптурам Саля, ці споруди завжди відрізнятимуться від подібних у стилі мавританському чи романському, у класичному чи в готичі.

В. Городецький був оригінальним інтерпретатором стилю модерн в архітектурі України. Та єдиною спорудою Городецького в Києві, в якій була втілена програма модерну, став власний будинок архітектора, «Будинок з химерами». І якщо в попередніх проектах йому все ж таки доводилося зважати на умови замовників, то тут зодчий, не обмежений ніякими умовами, виявив свій шалений творчий темперамент. І будинок на Банковій, 10 став вершиною творчого злету Городецького. У цій споруді, створеній на власні кошти, архітектор виразив своє власне ставлення до архітектури, її виразним властивостям.

Ділянка була придбана на краю високої крутої тераси, де ніхто не наважувався будувати.

Споруда мала виконувати функції будівлі та опірної стіни одночасно. Задача була вельми складною та потребувала використання нового матеріалу — литої бетонної конструкції. Але за участю Страуса і використання його чудового інженерного методу цю проблему було вирішено. У будівлі необхідно було максимально використовувати всі технічні можливості. Саме її розташування наводило на думку про символічний образ донжона середньовічного замку та самотньої скелі, що височить серед пагористої місцини. У процесі своєї реалізації цей образ набував незвичної різнобічності: з боку нижньої площі, де був розташований театр Соловцова, будинок виглядав як суворий романський донжон, майже позбавлений будь-яких прикрас, а з боку вулиці виступав розкішним міським будинком з колонадою та багатим декоративним ліпленням. Його верхня частина представляє наче кістяк серед піни морського прибою, а нижня — скелю в джунглях Африки, з печерами, з яких виступають фігури диких звірів.

Побудований у стилі раннього декоративного модерну в 1901–1903 рр., будинок проектувався архітектором як прибутковий, з квартирою та бюро власника на першому поверсі по вул. Банковій. Композиція споруди ґрунтувалася на гармонійному сполученні різноповерхових об'ємів, які вінчає вибаглива анімалістична скульптура з залізобетону, яку, звичайно ж, виконав Саля за допомогою Федора Соколова. Багатству скульптурних прикрас фасадів відповідало розкішне внутрішнє оформлення будинку: пишна ліпнина та скульптури, станковий живопис та стінопис, каміни та кахлеві груби в інтер'єрах. Розпланування садиби також отримало оригінальне вирішення. В'їзд на ділянку існував лише з вул. Банкової, двір розташовувався на рівні Миколаївської площі (нині І. Франка). Оскільки перепад рельєфу становив понад 10 метрів, для виїзду

на вулицю було влаштовано серпантинний шлях, який починався від підвально-го поверху, виходив дахами господарських споруд через самий будинок на вулицю.

Аналізуючи будівельні особливості особняка Городецького, здається, що його архітектурна композиція розроблена задля скульптур Саля, за ескізами Городецького. Безсумнівно, причиною, що спонукала будівничого до відтворення в архітектурі особняка різноманітного світу флори та фауни, стало захоплення полюванням. Пізніше, здійснивши в 1912–1913 рр. давно омріяне сафарі по Африці, Городецький у 1914 р. видав книжку про цю подорож під назвою «В джунглях Африки. Щоденник мисливця», в якій написав, що за 20 років, починаючи з 1890-го, він здійснив п'ять мисливських екскурсій в різні місця Сибіру, Середньої Азії, Персії та Афганістану.

Аж надто стримане колірне вирішення фасадів будинку очевидно спричинене їх надзвичайно багатою пластикою.

Проте, напевне, найцікавішою в будинку є його об'ємно-просторова композиція. Тут архітектор використав суттєву відміну модерну від еклектики, яка йому передувала, — розрахунок на круговий огляд споруди. У цьому відношенні «Будинок з химерами» варто віднести до класичних зразків південно-європейського модерну.

Городецький наче продумав дивовижний сценарій екскурсії навколо його надзвичайного будинку. Сценарій його сприйняття, черговість і динаміка картин, що змінюють одна одну, продумані до дрібниць. Тож варто спробувати відтворити напрямок цієї дивної екскурсії.

Починаючи від пл. І Франка, архітектор «веде» глядача по спіралі через відповідні видові точки, від спостереження монументального, лаконічного обсягу будинку знизу до казкового скульптурного царства нагорі. Кожна така видова точка зафіксована чіткою віссю відповідно архітектурного об'єму. За спорудою театру відкривається вдало вписаний у рельєф місцевості лаконічний об'єм, рух якого вгору посилюють поривчасті скульптури. У невеличкому дворіку маєтку живописне нагромадження каміння, зелень та круті сходи створюють щось схоже на японський сад. Маленькі дверцята, які виводять до японського садочку, увінчані замковим каменем у вигляді голови слона. З боку вул. Банкової на окремому п'єдесталі розташовано скульптуру, що зображує битву орла і тигра.

Розглядаючи дивну скульптуру будинку, починаючи з тритонів і жаб, лілей та гладіолусів і закінчуючи чарівними німфами, які сидять верхи на вирячкуватих дельфінах, неодмінно наближаєшся до «серця» маєтку — його парадних сходів. Над апсидою сходів — скульптурна композиція, в якій орел шматує дракона, а кризь суцільне вікно можна побачити фантастичну скульптуру диво-риби.



Костел Св. Миколая (1898–1909, вул. Велика Васильківська, 70). 1. Загальний вигляд. Фото 2007 року. 2. Загальний вигляд. Фото поч. XX ст. 3. Фрагменти інтер'єру. Фото 2008 року.

Як і ззовні, скульптурна будова простежується також і в середині маєтку. Об'ємно-просторове рішення споруди базується на основному принципі раннього модерну — зсередини назовні. Приміщення зосереджені біля парадних мармурових сходів та холу. У них засобами скульптури та настінного живопису були зображені морське дно, земля і небо з усіма їх жителями. А всеохоплюючою темою стало полювання. Скульптурне і живописне оформлення інтер'єру являє собою нероздільну єдність з архітектурою, в якій пов'язане раціональне і природне, органічне начало неоромантизму. З одного боку, тут найширше втілений принцип доцільності, відповідності форми та простору будинку його призначенню. Улюблена ж у модерні плинність, рухливість просторів утворюється за рахунок різноманітності просторових зв'язків між приміщеннями, відкритими у хол, за рахунок постійної зміни картин, які споглядаються по мірі просування сходами. Але у безперервній зміні картин є непорушна домінанта, відносно якої фіксується вся ця мінливість. Це ті ж сходи, хол. «...Це своєрідний «мікросвіт», що був виділений із метушливих турбот життя і втілював благородну мрію сучасників про піднесене буття, де мистецтву буде належати першорядна роль. І ззовні, і особливо всередині, скрізь відчувається присутність справжнього великого мистецтва і краси.»

Основним стрижнем, який організовує простір внутрішнього модуля особняка, стали знамениті білі сходи каррарського мармуру. Спіральним променадом, прикрашені мисливською атрибутикою, вони прямують до здіблених хвостів гігантських риб, що знаходяться у центрі сходової клітини. Це скульптурна композиція, що складається з двох величезних, гвинтом закручених риб з піднятими угору хвостами та переплетених водоростями. Угорі ці водорості завершуються квітами, в які вмонтовано електричні лампи в білих матових кулях. Такий оригінальний світильник-торшер давав освітлення на сходи. Самі риби виглядали вельми фантастично. Огорожі сходів вирішені не менш вибагливо — з широкими, зручними поручнями з мармурового криштива та балясинами у вигляді фантастичних пташиних лап, які спираються на мармурові сходи, охоплюючи їх гострими пазурами. У середині сходової огорожі на кожному прольоті зображено пару купідонів, які тримають картуш із рельєфним луком і стрілами — символами кохання, зброєю купідона.

Круглий вестибюль перекрито склепінчастою стелею, яка поділена на вісім граней. По ним розповзаються щупальця величезного спрута.

Скульптурні зображення Е. Сая — це передусім представники світу тварин, птахів, мешканців морського дна, міфологічні істоти — русалки, усіякі химери. Усі ці риби з великими хвостами, мушлі, рибальські сіті, що обважнілими бганками звисають зі стін, є символами торжества життя, розмаїтого, романтичного. Звернення до світу тварин, птахів і риб не було новим у мистецтві.



В античну епоху, а також у мистецтві готики, ренесансу, бароко зображення деяких тварин слугували геральдичними знаками, символізували певні прикмети людей, родин та цілих держав.

На відміну від конкретизованого, символічного й алегоричного призначення тварин у давньому мистецтві, в Саля вони — збірний символ. Грань між реальним (орли, носороги, риби, молюски) і фантастичним (русалки, химери) тут стерта. Це посилює відчуття незбагненності самого життя. А форми, їх дивовижність дали скульпторові нагоду виявити своє уміння, пов'язати безкінечно гнучкі обсяги живої матерії з архітектурними лініями і площинами.

Скульптурний ансамбль Саля для «Будинку з химерами» — вершина творчості італійського скульптора в Україні, єдине у своєму роді поєднання реальності і фантазії.

Можливо, прибічники чистого модерну, порівнявши Городецького з Гімаром, Ортою чи Шехтелем, неодмінно дорікатимуть йому за надмірність архітектурних поліфоній. Мабуть, він і сам це інтуїтивно відчував, запропонувавши в декорі інтер'єрного ліплення переважно мертву фактуру — в'язанки битої птиці, черепи, що ще більше посилює фантомний колорит Будинку з химерами.

Владислав Городецький і Елія Саля — явні представники модерну, стилістичного напрямку, який залишив яскраві твори архітектури. У той же час вони не слідували в загальному фарватері модерну, а по-своєму відреагували на нього, як би наново відкривши красу традиційних будівельних та оздоблювальних матеріалів: бутового каменю, черепиці, скла. З особливим блиском ствердили формоутворююче начало і красу нових матеріалів: бетону та залізобетону, глазураної оздоблювальної та метласької плитки. Своєю творчістю вони довели, що з бетону можна робити чудеса.

Твори Городецького прикрашають багато міст світу, але найвизначніші та найсвоєрідніші створені ним для Києва. Який він вважав своїм рідним містом і де, на його думку, пройшли найкращі роки його життя.

1. Анисимов А. — Скорбное бесчувствие. На добрую память о Киеве, или грустные прогулки по городу, которого нет. — К., 1992. — С. 264.
2. Бафановский Г. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века. — Т. 1. — СПб, журн. «Строитель». — 1902.
3. Будинок В. Городецького по вулиці Банковій, 10 в Києві // Цивілізація. — 2006. — № 8. — С. 24–25, іл.
4. Визначні пам'ятки Києва: Енциклопедичний довідник. — К., 2005.
5. Галайба В. Хроніка старого Києва. — Вип. 1. — К., 2003.
6. Галайба В. Художньо-промисловий музей // Україна. — 2002. — № 11. — С. 24.

7. Горбик О. Римо-католицькі костьоли Києва та Київщини. — К., 2004.
8. Городецький. Виклик Будівничого: Альбом. — К., 2008.
9. Дом-особняк архітектора В. В. Городецького // Строитель. — 1904. — № 1–2. С. 65–74.
10. Єрофалов Б. Зодчий і художник В. Городецький // Образотворче мистецтво. — 1984. — № 3. — С. 18–20.
11. Закревський Н. Описание Киева. — М., 1868. — Т. 1–2.
12. Здание караимской синагоги в Киеве // Строитель. — 1902. — № 4. — С. 121–130.
13. Івашко Ю. Модерн Європи и Києва. — К., 2007.
14. Історія одного храму: Альбом.
15. Кальницький М. Бригада Городецького // Киевские ведомости. — 2006. — 22 июня, № 129. — С. 14.
16. Киев: Энциклопедический справочник. — К., 1985.
17. Київ: Історико-біографічний енциклопедичний довідник — К., 2007.
18. Килессо С. Владислав Городецький // Архитектура СССР. — 1989. — № 4. — С. 96–103.
19. Килессо С. Київ архітектурний. — К., 1987.
20. Костел св. Николая в Киеве // Строитель. — 1899. — № 5–6. — С. 225–232.
21. Лавриненко-Омецинская Е. Век киевской Фата-Морганы // Архидея. — 2004. — № 1–2. — С. 146–157, ил.
22. Леонтович В. Г. Архітектори, інженери та скульптори, які працювали в Києві у 1855–1925 рр. (Рукопис). — К., 1961.
23. Лобановская А. Личность и творчество киевского архитектора Владислава Городецкого // Архитектура мира. — 1995. — Вып. 4. — С. 134–137.
24. Лукомский Г. Про новий і старий Київ // Хроніка-2000. — 2005. — № 63–64. — С. 637–547.
25. Малаков Д. Поляки в Києві у ХХ ст. // Пам'ять століть. — 2005. — № 6. — С. 99–100.
26. Малаков Д. Архітектор Городецький: архітектурні розвідки. — К., 1999.
27. Малаков Д. Чи всіх, хто прикрашав Київ, пам'ятаємо...// Вечірній Київ. — 16.08.1995. — С. 3–4.
28. Мао И. Дом с химерами. Постсоветское возрождение // А.С.С. — 2002. — № 6. — С. 40–43.
29. Під голубим склепінням // Пам'ятники України. — 1982. — № 3. — С. 52–53.
30. Проект музея общества древностей и искусств для Киева // Зодчий. — 1898. — Табл. 56, 57.
31. Разбор конкурсных проектов Римско-Католической церкви для г. Киева // Зодчий. — 1898. — № 11. — С. 86.
32. Софронов В. Знойный ветер Африки в гривах киевских Львов // БудМайстер. — 1998. — № 12. — С. 84–89.

33. *Тарутінова І.* Три долі одного будинку // Українська академія мистецтва. — 2003. — № 10. — С. 75–82.
34. *Тимофієнко В.* Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст.: Біографічний довідник. — К., 1999.
35. *Шероцький К.* Київ: Путівник (репринтне відтворення 1917 р.). — К., 1995.
36. *Ясевич В. Е.* Архітектура України на рубежі XIX–XX веков. — К., 1988.