

затискання склейки дощок – *струбцини*. Своєрідного обладнання вимагає декорування оправ. При реконструкції оправ іноді виконують тиснення золотом з кліше, виготовленого за аналогом відбитку на існуючих примірниках книги. Для цього користуються *пресом для позолотних робіт*, а також комплектом ручних інструментів інтролігатора: *штрихувальними ножами* для оброблення поверхні шкіри, *металевими лінійками та кутниками* для розмічувальних робіт, *філетами, колісними басмами* для виконання тиснення, які необхідно нагрівати на *електричній плитці*.

Варто зауважити, що для здійснення реставраційних робіт необхідно готувати ряд розчинів та композицій. Для їх точного дозування необхідний набір *градуйованого лабораторного посуду, технічні ваги*. Зазвичай використовують дистильовану воду, для приготування якої потрібен *дистильатор*. Виготовляють клеї, нагрівають до певної температури розчини на *водяній бані*, перемішуючи *магнітною мішалкою*, а зберігають їх у *холодильнику*. У ньому ж виморожують мокрі об'єкти, які не підлягають миттєвому просушуванню.

Висновки і перспективи. Раніше у реставраційних майстернях застосовували пристрої, виготовлені власне працівниками чи майстрами-умільцями, сьогодні сучасний реставратор книжкової спадщини має змогу працювати на професійному обладнанні. Належне реставраційне оснащення дозволяє підвищити ефективність заходів зі збереження документів, якість консервації і реставрації пам'яток історії та культури, а також сприяє зростанню професійного рівня спеціалістів у галузі реставрації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзендзелюк Л. С. Нові підходи до реставрації книг та документів / Л. С. Дзендзелюк, Л. М. Льода, Б. С. Макаровський, М. Д. Ільчишин // *Современные направления теоретических и прикладных исследований*, 2007: сб. науч. трудов по материалам междунар. научно-практ. конф., Одесса, 15–25 марта 2007 г. – Одесса: Черноморье, 2007. – Т. 19. – С. 81–83.
2. Макаровський А. Деякі аспекти реставрації раритетних оправ / Андрій Макаровський, Любов Льода, Михайло Ільчишин, Елеонора Тимошенко // *Друкарство*. – 2006. – №1 (січ.-лют.). – С. 57–59.
3. Макаровський Б. С. Інноваційні технології в консервації документів / Б. С. Макаровський, М. Д. Ільчишин, Л. С. Дзендзелюк, Л. М. Льода // *Полиграфический курьер*. – Харків, 2007. – № 6 (41) (июнь). – С. 6–7, 5 іл.
4. Романюк М. Раритетним виданням – друге життя / М. Романюк, М. Ільчишин, Л. Льода, Б. Макаровський // *Бібліотечна планета*. – К., 2007. – № 2. – С. 10–13.
5. Konserwacja. Profilaktyka. Katalog produktów. – Kraków, [b.r.]. – 100 s.
6. Ramy Kultury.pl. Meble i urządzenia konserwatorskie. – Режим доступу: www.ramykultury.pl
7. Restauro-Technika. – Toruń, [b.r.] – Katalog nr 5. – 104 s.
8. Restauro-Technika. – Режим доступу: www.restauro.com.pl

УДК 72.04:73(477-25)

Андрій МАРКОВСЬКИЙ,
аспірант Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури,
м. Київ, Україна

ВІД МОДЕРНУ ДО СОЦРЕАЛІЗМУ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В АРХІТЕКТУРІ КИЄВА

Марковський А. І. Від модерну до соцреалізму: синтез мистецтв в архітектурі Києва. Синтез пластичних мистецтв та архітектури на теренах СРСР та УРСР, як його складової частини, в 1910–1930-х роках. Зміна течій від модерну до авангарду; план монументальної пропаганди та рух до неокласицизму.

Ключові слова: модерн, конструктивізм, неокласика, синтез мистецтв.

Марковський А. И. От модерна до соцреализма: синтез искусств в архитектуре Киева. Синтез пластических искусств и архитектуры на территории СССР и УССР, как его составной части, в 1910–1930-х годах. Изменение течений от модерна до авангарда; план монументальной пропаганды и движение к неокласицизму.

Ключевые слова: модерн, конструктивизм, неокласика, синтез искусств.

Markowski A. From Modernism to Socialist Realism: synthesis of arts in architecture of Kyiv.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the synthesis of visual arts and architecture on the territory of the USSR and the Ukrainian SSR, as its component part, in 1910–1930's.

Objectives. The objectives of this study are to determine the plan of monumental propaganda and progression to neoclassicism.

Methods. So far this method has been applied to.

Results. The results of the research support the idea that Changing movements from Art Nouveau to avant-garde.

Conclusions. The present results are significant in the first stage artists and sculptors biased approaching of architectonic forms, plastic arts tended to architecture, two decades already cluttered architecture and sculptural plasticity supergraphic of mosaics and murals.

Keywords: Art Nouveau, constructivism, neoclassic, the synthesis of the arts.

© Марковський А. І., 2014

Постановка проблеми. Художньо-філософські ідеї 1910-х років у країні, яка переживала каскад революцій, спонукали до пошуку масштабних оригінальних рішень, які б передавали у пластичних візуальних формах великі зрушення, майже планетарного характеру. Зміна світосприйняття, яка була спровокована науковими відкриттями, технічним прогресом, соціально-політичними зрушеннями, вимагала від художників мужності і рішучості у пошуку нової художньої мови, здатної відобразити світ, що змінився. Ідеї нового єдиного стилю або нового синтезу мистецтв витали у повітрі вже на підйомі авангарду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема синтезу архітектури і пластичних мистецтв розглядалася в працях таких відомих мистецтвознавців, теоретиків та філософів, як У. Морріс, Г. Земпер, Ван дер Вельде, П. Флоренський, О. Лосєв, Е. Пановський, Х. Зедлмайер, В. Фаворський, О. Муріна, Д. Сараб'янов. В історії українського мистецтва означеної доби ця проблема певною мірою була висвітлена у дослідженнях Л. Соколюк, Л. Савицької, О. Лагутенко, Р. Яціва, але автори не ставили за мету окремого дослідження цього багатогранного питання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для мистецтва першої третини ХХ століття властивим було тяжіння до синтезу, до універсалізму творчих проєктів. Ідеї апологетів стилю модерн про Gesamtkunstwerk, про тотальний, всеохоплюючий прояв мистецтва у повсякденному житті людини перетворилися на ідеї конструктивістів з їх палким бажанням поставити на виробничий потік речі, що поєднували в собі доцільність, функціональність і вишукану естетику чистої форми. Архітектура відіграла роль законодавця в пошуку та творенні пластичного рішення скульптури, витворів декоративно-прикладного мистецтва і, навіть, мистецтва живопису та графіки. Гнучкі лінії стилю модерн окреслювали архітектурні форми, декоративні елементи оздоблення фасадів, створювали рисунок кованої металевої огорожі, оббігали пливкі форми скульптурних рельєфів, пронизували живописні композиції вітражів. У конструктивізмі «естетика лінійки та циркуля» виправила кривизну, замінивши природні й примхливі поривання на логічно вивірені й усталені.

В образотворчому мистецтві між цими двома віхами розвернулося широке «віяло» різних течій та спрямувань – експресіонізм, фовізм, кубізм, футуризм, неопримитивізм, неокласицизм. Але монументальних форм образотворче мистецтво набувало тільки у взаємодії з архітектурою і лише тоді, коли входило у ансамблеве рішення інтер'єру чи екстер'єру. Можна розмірковувати про вплив мистецтва кубізму і супрематизму на формування естетики та мови мистецтва конструктивізму, але показовим було те, що й самі художники, творці цих мистецьких напрямків, прагнули вийти до «великого творення», до архітектури. Правда, у задумах, наприклад, Казимира Малевича було не так важливо побудувати функціональні архітектурні споруди, як облаштувати «планіти для землянитів».

У Країні Рад вони знайшли підґрунтя для реалізації у добу «романтизму» – недовготривалої співпраці нової радянської влади з майстрами авангарду. Показовою у цьому відношенні стала діяльність так званого «Живскульптарха» – Комісії з розробки живописно-скульптурно-архітектурного синтезу при Скульптурному підрозділі ІЗО Наркомпросу, що об'єднувала живописців, скульпторів та архітекторів. До її складу входили такі відомі майстри, як О. Родченко, О. Шевченко, Б. Корольов, М. Ладовський, В. Фірман, В. Криносський, Г. Мапу та інші. Активний період діяльності припав на 1919 рік, коли тривала робота над проєктом «Храму спілкування народів» [11: 32–35].

Найбільш завершеним виразником «всесвітнього» масштабу нового художнього творіння став проєкт «Пам'ятника III Інтернаціоналу» Володимира Татліна. За висловом мистецтвознавця Миколи Пуніна, «основна ідея пам'ятника склалася на основі органічного синтезу принципів архітектурних, скульптурних та живописних і повинна була дати новий тип монументальних споруд, що з'єднують в собі чисто творчу форму з формою утилітарною» [6: 176]. За задумом художника, три скляні форми – куб, піраміда і циліндр, були розташовані в середині спірального каркаса. «Подібно до того, як рівновага частин – трикутник – краще вираження Ренесансу, найкраще вираження нашого духу – спіраль. [...] Спіраль є ідеальне вираження звільнення» [6: 179]. При цьому архітектурно-скульптурна форма повинна була стати кінетичною – всі складові пам'ятника рухалися: куб обертався навколо своєї осі зі швидкістю одного оберту за рік, піраміда оберталася за місяць, а верхній циліндр робив один оберт за день [8: 11-12]. «Пам'ятник III Інтернаціоналу» В. Татліна не є ні скульптурою, ні архітектурою у традиційному їх розумінні. Він став монументом тієї доби, коли художній геній брав собі за мету моделювання нового ідеального світу. Слід згадати про те, що в пореволюційний час на образотворче мистецтво державною владою була покладена велика місія – унаочнити мрії про світле майбутнє засобами монументальної скульптури та монументального живопису, що отримало з плином часу визначення як «план монументальної пропаганди».

При реалізації «плану монументальної пропаганди» створювалися об'єкти, які поєднували в собі архітектуру малих форм, скульптуру і живопис, мистецтво плакату, як при оформленні простору вулиць та площ під час святкування революційних подій. Як писав художник Климент Редько про оформлення Києва у 1919 році до Дня Червоної Армії: «На Софійській площі архітектори зайнялися облаштуванням арок, трибун і цоколів для всенавча. Сотні столярів виконували план прикрас, підготовляли місця плакатам» [7: 52]. Над оформленням міського середовища працювали як досвідчені, так і молоді художники: М. Бойчук, В. Кричевський, О. Екстер, В. Меллер, О. Богомазов, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, І. Рабінович, С. Нікрітін, Н. Шифрін, О. Тишлер, В. Чекригін, П. Челіщев, І. Рибак, К. Редько. «Образотворче мистецтво торжествувало в сю-

жетах боротьби і в суто декоративних прикрасах. [...] День свята – огляд наших професійних сил – свято синтезу» [7: 52]. Відбувався процес взаємовпливу різних мистецьких галузей, і як зауважив відомий дослідник мистецтва цієї доби А. А. Стригальов, «типологічні межі при цьому розмивалися – створювалися твори, які важко було б віднести до якогось одного з певних видів мистецтва. [...] В архітектурних проектах наполегливо пробивала собі дорогу та ж тенденція до граничної образної виразності, експресії, патетичності, яка цілком відповідала агітаційній спрямованості інших мистецтв» [9: 116].

Архітектура авангарду, представлена двоєдиним вектором раціоналізму та конструктивізму, явила бачення об'єкту як цілісного образу, довершивши сприйняття споруди як монументу, скульптурної, символічної форми. Конструктивісти та раціоналісти груп ОСА та АСНОВА (з їх наступними трансформаціями) поставили перед собою завдання створення не лише нового простору для життя, а загальної концепції мистецького сприйняття світу. Конструктивісти на чолі з братами Весніними та М. Гінзбургом, з одного боку, та раціоналісти під керівництвом М. Ладовського – з іншого, йшли від внутрішнього до зовнішнього та від загального до конкретного відповідно. Хоча раціоналісти проявили себе здебільшого теоретиками, віддавши лаври практиків конструктивістам [10: 25-80], роль та значення обох спрямувань авангардної архітектури полягає у синтезі та взаємозбагаченні тенденцій.

Такі програмні об'єкти як Держпром у Харкові С. Серафимова та Дніпрогес у Запоріжжі, архітектурна частина проектування якої виконана В. Весніним, являють собою кращі зразки вітчизняного та радянського конструктивізму.

Професор Я. А. Штейнбер у 1941 р. описував споруду так: «Будинок Держпрому має 360 000 куб. м і складається з трьох корпусів, розміщених на трьох кварталах. Корпуси Будинку Держпрому розміщені веєроподібно. [...] Через вулиці перекинені мости, що з'єднують всі три корпуси в одну архітектурну споруду. Два мости з боку круглого майдану з'єднують будинок на шостому поверсі і два мости по першій Кільцевій вулиці з'єднують його на другому поверсі (цокольний поверх розміщений над рівнем землі). Кількість поверхів радіально розміщених корпусів наростає до центру» [1:8]. Монументальна, велична висотна споруда, між тим, вражає своїм динамізмом, легкістю та сміливістю ліній. Будинок виступає не стільки суто утилітарним об'єктом, як монументом, просторовою містоформуючою домінантою, наділеною всіма ознаками скульптурної форми. Вертикально-направлені об'єми, виняткові для тогочасної української та радянської архітектури, сприймаються як уособлення нового, революційного підходу до самого відчуття простору. Опрацювання провідних досягнень будівельної індустрії, прямий зв'язок функції з формою – ознаки високого, зрілого авангардного підходу, що «з повним правом дозволяє віднести будівлю Держпрому до найвищого рівня художніх здобутків ро-

мантично піднесеної конструктивістської архітектури» [8: 47].

Синхронно з Держпромом ведеться будівництво гіганту промислової архітектури Дніпрогес. «Пружна залізобетонна дуга греблі відчутно пластична й організована потужним виразним ритмом пілонів-контрфорсів, що контрастують з горизонтально акцентованим монолітним об'ємом машинного залу» [8: 51]. Прямокутна, сильно видовжена споруда залу, чия форма у плані продиктована інженерними міркуваннями, між тим, вражає своєю композиційною гармонією. Суцільна стрічка скління надає відчуття легкості та простору, контрастуючи з масивною верхньою частиною, площина якої розбивається лише ритмічними вставками невеликих круглих вікон. При всій простоті та функціональності, суто утилітарна споруда виконана на найвищому рівні архітектурної науки і виступає своєрідним палацом Дожів, відкриваючи, як колись Ренесанс, нову сторінку в історії культури. Контраст легкої нижньої частини з важким, монолітним верхом апелює до творчого переосмислення ідей Відродження.

Однак, за наступне десятиріччя ситуація докорінно змінюється: перехід від конструктивізму до неокласики, сталінського ампіру віддзеркалився на всіх сферах мистецтва. Зміни пов'язані з новим сприйняттям «здобутків» революції, глобальною переоцінкою цінностей та формуванням усталеної тоталітарної системи управління. Злам не був явищем єдиномоментним і передавав реверсний рух згори вниз: від керівного апарату до плебсу, і знизу вгору: від народу до репресивної машини. Фактично, владні директиви стають лише каталізатором невідворотного процесу, що вже розгортається з кінця 1920-х рр. [3:100–103]. О. В. Щусева зазначав: «Прийнято вважати чомусь тільки принципи конструктивістів чистими, решта пошуків атестуються як несправжні. Але ось раптом настав час, коли чистота конструктивізму нас не задовольняє, не відповідає нашим творчим ідеалам» [4: 127].

Між тим, неокласика диктує свої правила, що найбільш наочно проявилось в конкурсі на забудову Урядового кварталу в Києві – програмній події, що мала стати найбільшим явищем у мистецькому житті УРСР 1930-х рр. Журнал «Архитектура СССР» від 1935 року виходить з великою статтею архітектора О. Г. Молокіна, учасника першого етапу конкурсу, присвяченою даній події [5: 11-28]. Академік С. К. Кілессо зазначає, проекти представляли «найбільші зодчі Радянського Союзу: брати В. А. і А. А. Весніни, І. А. Фомін, К. С. Алабян, Г. П. Гольц; українські архітектори В. І. Заболотний, А. А. Тацій, П. Ф. Альошин, Я. А. Штейнберг та інші» [2:53].

Обидва дослідники, О. Молокін та С. Кілессо відзначають провідну роль саме монументального підходу до проекту. Замовники конкурсу, ЦК КП(б)У, поставили завдання передусім образного вирішення, а вже після – архітектурних задач. Було необхідно «знайти співрозмірне і добре вказане зі спорудами трактування монументу, надавши йому силует і характер, що відповідають його значенню» [5: 15]. На першому етапі конкурсу всі шість поданих про-

ектів роблять головний акцент власне на архітектуру: споруди будівель РНК і ЦК КП(б)У домінують як по масі, так і по силуетному вирішенню. У проєктах Весніних та Заболотного монумент трактується як окрема, відносно невелика фігура на пластичному п'єдесталі, що лише доповнює композицію, задану спорудами. Інші чотири проєкти (Штейнберга, Олійника, Молокіна та Троценка) подають пам'ятник як скульптуру на постаменті-колонні, декорованій рельєфом. Лише у проєкті Олійника колона набуває розвитку, перетворюючись на башту і займаючи домінантне положення в загальній композиції. Конструктивні концепції Весніних та Штейнберга позбавлені декору, набуваючи виразності лише архітектурними елементами, тоді як інші проєкти використовують рельєф та скульптурну пластику як опорядження.

Держкомісія зазначила, що «центрального монумент (пам'ятник Леніну) в усіх проєктах не отримав належного значення й виразності» [5: 13]. Правляча еліта спонукала майстрів змінити композиційні акценти в бік монументалізації скульптури, як ядра комплексу. Природним в таких умовах була орієнтація на неокласику та синтез мистецтв: хоча прямих обмежень не ставилося, перший етап продемонстрував прихильність комісії саме до ампірних тенденцій. Зокрема, проєкт бригади архітектора В. Г. Заболотного піддається критиці за недостатньо пишне оформлення, а у випадку Весніних взагалі «авторами ще не подоланий вплив конструктивізму» [5: 12].

Другий етап, представлений десятьма проєктами, закріпив загальну тенденцію. Лише бригада архітектора Штейнберга зберегла чисте образне рішення, хоча навіть в її проєкті монумент встановлений на п'єдестал. Фомін та Заболотний, трактують споруди як своєрідне тло, фон для монументу героїчного масштабу. Значна гіпертрофія скульптури виявляється і в роботі Алабяна – пам'ятник домінує у просторі, зміщуючи на себе композиційний акцент. В проєктах Альошина, Лангбарда та Рикова прослідковується продовження тенденції встановлення пам'ятника на постамент-колонну, що оформлюється відповідно загального стильового вирішення комплексу. Пропозиція Чечуліна взагалі перетворює комплекс споруд РНК і ЦК КП(б)У на колосальний постамент, скульптурну арку, що вінчається монументом вождів. Єдиним проєктом, в якому автор відійшов від загального курсу, можна вважати варіант архітектора Олейника – однак його задум був підданий рішучій критиці.

Найбільш показовим в плані тенденції запозичення елементів та використання пластичних мистецтв в якості декору був проєкт бригади Весніних. Чисте стильове вирішення першого етапу, замінене стилізацією: елементи опорядження та кесонувана розбивка фасадів залізобетонною сіткою є лише не функціональними елементами декору. Монумент, домінуючи як по висоті, так і по динамічному образу, не залишає місця архітектурі як самостійній, викинченій формі: авангард переходить у поставангард.

Висновки і перспективи. У першій третині ХХ сторіччя ми можемо спостерігати складні перипетії стильових змін та трансформацій, через які червоною лінією проходить тенденція синтезу мистецтв. Однак, якщо на початку означеного шляху, прагнення до єдності архітектури з мистецтвом пластичним було породжене бажанням цілісного сприйняття, вибудови нової картини світобачення, то вже в кінці 1930-х ми бачимо засилля штучних заповнень. Якщо на першому етапі художники і скульптори тенденційно наближалися до архітектонічних форм, пластичні мистецтва тяжіли до архітектури, то через два десятиріччя вже архітектура обростає скульптурною пластикою та суперграфікою мозаїк та розписів. І останнє. Якщо ідеї синтезу були цілком органічними та історично вмотивованими для неокласичної архітектури, то штучне привнесення декору фактично перетворило конструктивізм на постконструктивізм та прискорило завершення стилю.

ЛІТЕРАТУРА

1. До завершення планування майдану ім. Держинського в Харкові // Архітектура радянської України. – 1941. – № 2. – С. 5-10.
2. Килесо С. К. Проектирование центра Киева в предвоенный период // Архитектура Киева. – К., 1982. – С. 53-54.
3. Марковский А. И. Философские аспекты в искусстве первой половины ХХ в. // Традиции и современный стан культуры и мастацтваў. У пяці частках, частка 2. – Мінськ: Права і эканоміка, 2013. – С. 100-105.
4. Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2-х т. (ред.), М. Бархин, М.: Искусство, 1975. – Т. I. – 544 с. (по тексту першої публікації в журналі «Архитектура СССР», 1934 г.)
5. Проектирование правительственного центра УССР в Киеве // Архитектура СССР. – 1935. – № 9. – С. 11-28.
6. Пунин Н. Памятник III Интернационалу. Проект худ. В.Е.Татлина. – Цит. по: Наков А. Русский авангард. – М.: Искусство, 1991. – С.176
7. Редько К. Климент Редько: Дневники, воспоминания, статьи. – М.: Советский художник, 1974. – С. 52
8. Рябушин А. В., Шишкина И. В. Советская архитектура. – М.: Стройиздат, 1984. – 217 с.
9. Стригалёв А. Агитационно-массовое искусство (Агитпроп) / Москва-Париж: Каталог выставки. – М., 1981. – С.116
10. Хан-Магомедов С. О. Николай Ладовский. – М.: Архитектура, 2007. – С. 88 с.
11. Хан-Магомедов С. О. Проблемы истории советской архитектуры // Декоративное искусство СССР – М., 1976. – №2. – С. 5-9.