

Спадкоємність може досить своєрідно виявлятися і при тактовному "вписуванні" архітектурного об'єкта в існуючу історичну забудову, яка й зумовлює об'ємно-просторові форми та архітектурно-художнє вирішення майбутнього будинку, тобто тут архітектор орієнтується на вже існуюче архітектурно-природне середовище, на стилістику розташованих у ньому будинків.

Досить складним, але й цікавим видом спадкоємності є аналітичне освоєння архітектурних досягнень минулого, внаслідок чого формується новий стиль. При цьому нагромадженні посередниками архітектурний матеріал немовби розчиняється у новій системі, тобто присутній у ній в "знятому стані". Вдале освоєння досягнень минулих часів, а саме барокової спадщини, знайшло яскравий вияв у відбудові вулиці Хрещатик у Києві (архітектори А.В. Добровольський, Б.І. Приймак та В.Д. Єлізаров) після Великої Вітчизняної війни. Тут принципово по-новому вирішувалося наслідування архітектурної спадщини з використанням прийомів, притаманних добі бароко: розподіл будинку на яруси, що утворює своєрідну ритміку, піднесеність споруд дотори; виразна фасадна пластика — цей ефект досягається за допомогою карнизу, яким оздоблено другий поверх будинку, а також колон, які виходять з карнизу, та стилізованих фронтонів, розташованих поміж ними.

Вияв такого характеру спадкоємності відчуваємо і в театрі ляльок у Полтаві, зведеного за проєктом архітекторів А.В. Добровольського та Ж. Сабодира. У цьому випадку зодчі спиралися на традиції хатнього будівництва. Змістовно переосмисливши їх, автори вдало використали глибоко вивчені традиційні принципи при спорудженні будинку нового призначення. Тут застосовано такі традиційні прийоми народного зодчества, як чітка розробка силуету, використання високих скатних дашків із заломами над вхідною групою та консольних — над вікнами, а також кольорове вирішення, у якому простежується виразно національний прийом — виділення нижньої частини будинку темним кольором.

Викладене вище дає підстави виділити основні найзагальніші види реалізації спадкоємності в архітектурі України ХХ ст., завдяки чому продовжували діяти національні традиції — це зовнішня схожість, запозичення історичних форм-аналогів, наслідування об'ємно-просторової композиції та художнього оздоблення архітектури, змістовне освоєння декору. Реалізація зазначених видів спадкоємності в новій архітектурі здійснювалась як в окремих будинках, вирішених автономно, так і в поєднанні один з одним, тобто серійних. Саме такими процесами характеризується архітектура другої половини ХХ ст.

На початку ХХІ ст. діалог зодчих з національним надбанням настільки ускладнився, що питання реалізації спадкоємності потрібно досліджувати окремо.

1. *Древнерусские повести и сказания*. — К., 1978. — С. 97–98.
2. *Архитектура: Короткий словник-довідник* / За ред. А.П. Мардера. — К.: Будівельник, 1995.

3. *Архитектура Украины на современном этапе* / В.И. Дахно, В.И. Ежов, С.К. Ки-лессо и др. — К.: Будівельник, 1984. — 152 с.

4. *Архитектура* спадщина України. — Вип. 4: Проблеми стильового розвитку архітектури України / За ред. В.І. Тимофійка. — К.: Українознавство, 1997. — 208 с.

5. *Головки Г.В., Кісесо С.К., Коломієць М.С., Хохла Ю.Ф.* Сучасна архітектура Радянської України. — К.: Будівельник, 1974. — 152 с.

6. *Коломієць Н.С.* О национальных чертах в современной архитектуре Украины // Архитектура СССР. — 1963. — С. 41.

7. *Коломієць М.С.* Про національні і регіональні особливості архітектури України // Архитектура спадщина України. — Вип. 1: Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування / За ред. В.І. Тимофійка. — К.: НДІТІАМ, 1994. — С. 209–214.

8. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830-1910-х годов. — М.: Искусство, 1978.

9. *Мойсеєнко З.В.* Традиции народной архитектуры и современное зодчество // Архитектура СССР. — 1975. — № 8. — С. 36–38.

10. *Новаторство и наследие* // Строительная газета. — 1955. — 2 ноября.

11. *Основи художньої культури*. — Ч. 1: Теорія та історія світової художньої культури / За ред. В.О. Лозового, Л.В. Анчиної. — Харків: Основа, 1997.

12. *Попович М.В.* Національна культура і культура нації. — К.: Знання, 1991.

13. *Самойлович В.П.* Народное архитектурное творчество Украины. — К.: Будівельник, 1989.

14. *Хан-Магомедов С.О.* Национальное и интернациональное в советской архитектуре. — М.: Стройиздат, 1979. — С. 200–274.

15. *Цапенко М.П.* О реалистических основах советской архитектуры. — М.: Гос. изд-во по строит. и archit., 1952. — 393 с.

16. *Чепелик В.В.* Український архітектурний модерн. — К.: КНУБА, 2000. — 378 с.

17. *Чепелик О.В.* Періодизація теорії архітектури з національних питань // Архитектура спадщина України. — Вип. 7. — К.: КиївНДІТІАМ, 2001.

18. *Ярлов Ю.С.* Национальное и интернациональное в советской архитектуре. — М.: Стройиздат, 1985. — 224 с.

19. *Ясевич В.Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. — К.: Будівельник, 1988. — 184 с.

20. *Ясевич В.Е.* В поисках национального и регионального своеобразия // Строительство и архитектура. — 1984. — № 2. — С. 26–29.

Світлана Оляніна

кандидат архітектури, доцент кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА

Етнокультурні традиції як фактор впливу на формування структури й стилістики іконостаса

Аналізуючи значення й вплив етнічних традицій на формування іконостаса, слід зауважити, що багато в чому завдяки саме етнічному фактору в країнах, що наслідували Київську Русь, розвинувся багатоярусний іконостас. Оскільки жодна з інших гілок ортодоксальної церкви,

крім східнослов'янської, не створила такого явища, як іконостас, було б помилковим недооцінювати вплив слов'янської ментальності на його утворення. Можна вважати справедливою думку, що завдяки втручання етнічного фактора, переосмисленню характеру релігійного чуття та нового розуміння вітварної огорожі відбулася трансформація візантійського темплону.

Після послаблення зв'язків із Візантією у XIII ст. вітварну перегородку, а з часом іконостас, створюють місцеві майстри. У тісному зв'язку з канонічними традиціями вони безпосередньо вкладають у проект своє розуміння завдань і цілей вітварної огорожі, що відбивається на її композиції. Отже, етнічний фактор був однією з важливих складових традицій, які формували багаторисний дерев'яний іконостас. Це уточнення видається важливим, оскільки використання такого традиційного й доступного для даної території матеріалу, як дерево, стимулювало розвиток саме дерев'яної вітварної перегородки, що, загалом, не було характерним для грецьких традицій. Дерев'яна конструкція тяблового іконостаса потребувала оздоблення. Скромне різьблення іконостасних тябел [1] із часом еволюціонує в мистецтво об'ємної наскрісної різьби і набуває у XVII–XVIII ст. свого розквіту. Високий рівень снйцарства стає національною традицією, що характеризує іконостаси, створені народними майстрами.

Проявом етнічних традицій у формуванні українського іконостаса є надання їм стилістичних особливостей відповідного періоду з уникненням католицьких тенденцій у загальному образі. Використання народними майстрами провідних тенденцій мистецтва європейських країн полягало у запозиченні прийомів, сюжетів, які, у свою чергу, характеризували актуальний мистецький стиль. Тому канонічно обов'язкова виноградна лоза разом із мотивами місцевої флори складала основу, до якої вплітали нові декоративні елементи. Таким чином, у декоративному оздобленні іконостасів та їхній загальній композиції виділилися періоди ренесансу з маньєристичними тенденціями та бароко [2].

Іконографічна програма і архітектоніка іконостасів складались поступово, протягом століть, іконостаси часто переробляли, добудовували, відповідно до нового розуміння їхньої ролі [3]. Народні традиції в композиціях іконостаса особливо виявляються у випадках, коли стіна іконостаса із задалегідь канонічно обумовленою кількістю образів не вміщувалася у наявну ширину храму і тоді бічні частини іконостаса розгортали на стіні. Подібне можна спостерігати в іконостасах XVII ст. (церква Св. Духа в Рогатині, Спаський собор у Путивлі, П'ятницька церква у Львові).

Оскільки про іконографію та композицію іконостаса до XVII ст. ми можемо судити тільки з побічних джерел, важливо підкреслити негативне ставлення до іконографічних новин у опорядженні іконостасів у XVI ст. [4, с. 90], що засвідчує, наскільки важливим на той час вважалося дотримання вже вироблених канонів. Таким чином, у даному випадку

етнічний фактор виступає як стримуючий момент, що зберігає наслідуювання традицій.

Консервативність українських православних віруючих посилювалася постійним опором до ідеології уніатської церкви. Прихильність до старого, “вірного” іконографічного оформлення іконостаса давала можливість тривалий час запобігати греко-католицьких та католицьких впливів на іконографію ікон та іконостаса. Оскільки російська церква не відчувала такого сильного тиску з боку католицизму, коло російських святих постійно розширювалося завдяки канонізації церковних діячів, князів та полководців [4, с. 88]. Україна не знала таких канонізацій до XVII ст., тому стає зрозумілою прихильність громади до обмеженої кількості іконостасних образів.

У XVI ст., яке називають епохою Відродження, в Україні поглибилися утремління народних майстрів до простоти композиції іконостаса, яка сприяла традиційності та логічності добору іконостасних образів. Цей період характеризується розквітом іконостаса внаслідок широкого втілення етнокультурних та канонічних традицій.

Епоха бароко в Україні (XVII – XVIII ст.) характеризується значними протиріччями: національно-визвольна боротьба, релігійні війни, захист від іноземних нападів, з одного боку, стимулювали зростання національного самоусвідомлення, культурних процесів, що стали базою для появи феномена “мистецтва українського бароко”, а з другого — знесли країну, перетворили її на “добу руїн”. Існує думка, що барокова естетика відбила духовну кризу суспільства, а потяг до декоративності, що поціновує більше розмах і кількість, ніж внутрішній зміст, є основною духовною рисою бароко. Проте, нам видається, що не все є таким однозначним: естетика бароко, сприйнята народними майстрами, втілювалась у монументальних, пишних оздоблених іконостасах, які своїми розмірами та пластиком демонстрували новий етап у їхній еволюції.

Бароківі іконостаси кінця XVII – середини XVIII ст. поступово перетворюються на суцільну різьблену раму, в якій кожна ікона стає відособленою, майже не пов'язаною зі своїм ярусом. Але саме це відокремлення посилювало акцент на змісті окремої ікони для віруючого. Майже водночас з таким відокремленням ікона набуває деяких рис живопису нового часу, тобто відбувається зближення ікони та картини. На нашу думку, цей процес не можна інтерпретувати як результат трансформації церковного мистецтва до світського, яке б відображало зменшення релігійності в українському суспільстві. На межі середньовіччя та нового часу в Україні, як і в країнах Західної Європи, мали місце зміни характеру релігійного відчуття, змінилось розуміння основних моментів віровчення. Новий монументальний іконостас потребував збільшення кількості сюжетів, які розміщувалися в цокольному, намісному ярусах, у різноманітних декоративних картушах, розташованих між основними ярусами. В цоколі іконостаса розміщували зображення протоевангельських та євангельських циклів (точніше ілюстрації притч), в картушах —

образи архієпископів, митрополитів. Народні майстри вносять велику різноманітність в орнаментальне оздоблення іконостаса, зростає роль наскрізної різьби, з'являється кругла скульптура.

У період бароко дуже високого рівня досягає сницарство. Опанування українськими майстрами прийомів ренесансної об'ємної та так званої флемської різьби зумовило появу великої різноманітності в орнаментальному оздобленні іконостаса. Окрім традиційної виноградної лози, з'являються мотиви місцевої флори, деякі з них мали символічний підтекст: сонях — символ Христа, волосський горіх — подвійна природа Христа; троянда — символ Богоматері, яблуко, помаранч, персик — символ гріхопадіння [5, 6]. Барокове різьблення відобразило також зооморфні мотиви: голова лева, з пащі якого виростає галузка орнаменту, мотив геральдичного орла [7, с. 130]. Існують розбіжні думки щодо ступеня розуміння народними майстрами символічного змісту цього декору [8], проте, незалежно від мотивів використання, є очевидним: сприйняті західні елементи декору стали нерозривно пов'язаними зі сницарством українського бароко. Антропоморфна скульптура у флемських іконостасах використовувалася рідко і слугувала тільки скромним доповненням до орнаментального різьблення (голівки херувимів серед рослинного декору).

З другої половини XVIII ст., під впливом мистецтва рококо, відбувається переосмислення принципів декоративно-пластичного та іконографічного опорядження іконостасів. У цей період авторами багатьох іконостасів стають архітектори, які отримали академічну освіту, а живопис ікон здійснюється професійними художниками. Вплив етнічних традицій на формування іконостасів істотно зменшується. Народні майстри опановують основні характеристики нового стилю і часто вдаються до запозичення композиції та декору відомих іконостасів. Однак іконостаси провінційних храмів, хоча й були певною мірою ремінісценціями зі зразків професійних іконостасів, багато в чому демонстрували народне розуміння декоративно-пластичного оздоблення їх.

Формування естетичних принципів рококо в опорядженні іконостасної структури пов'язано із підкреслено витонченим трактуванням пластики площини іконостаса, не навантаженої декором, тяжінням до вибагливого добору орнаментальних елементів. Змінюються різьблені мотиви: з'являються кручені колони, обвиті гірляндами квітів; часто використовується рокайль, стилізоване листя аканту, різноманітні завитки. Особливо акцентується центральна вертикаль іконостаса, її насичують барельєфами і круглою скульптурою: над царськими вратами з'являються постаті янголів, сцени Благовіщення, балдахіни, увінчані імператорськими коронами, вводяться навіть зображення місцевої фортеці та самого храму (наприклад в іконостасі Покровської церкви в Ромнах, створеному різьбярем Сисоєм Шалматовим у 1768 р.).

Зазначимо, що за період із 20-х років XVIII ст. до 20-х років XIX ст. іконостаси в українських храмах наповнюються великою кількістю скульптурних зображень пророків, апостолів, святих і янголів. Їх розмі-

щують у завершенні іконостаса, на консольних полках в різних ярусах, на виступах карнизів. Попри систематичні укази царських осіб вилучити їх із храмів [9], все ж, використовуючи стиль бароко, а потім — рококо, не можна було обійтися без круглої скульптури. Вона з'являється вперше в іконостасі Андріївської церкви Києва (розп'яття з предстоячими), створеного за проектом архітектора Б. Растреллі, а потім застосовується у проектах інших професійних архітекторів. Щоправда кількість таких скульптурних зображень, введених в іконостас професійними архітекторами, була нечисленною. Натомість кількість скульптур, розташованих в іконостасах, створених народними майстрами, могла сягати кількох десятків. Характерними в цьому відношенні є іконостаси, створені вже згаданим різьбярем Сисоєм Шалматовим: у церкві Покрови в Ромнах, церкві на Засуллі в Ромнах, Роменському Свято-Духівському Соборі (1773 р.), Полтавському міському соборі (1773 р.), іконостас у с. Чоповичі (1774 р.), де він вводить скульптурні зображення старо- та новозаповітних пророків, євангелістів, бога Саваофа. Цей факт можна розцінювати як прояв народного розуміння необхідності більшої наочності та ефектності зображень персонажів священного писання у вигляді круглої скульптури, ніж площинні образи, які візуально важче сприймати на значній висоті іконостасів бароко та рококо.

Живопис іконостасів рококо поступово набуває світських рис. До виконання комплектів ікон для іконостаса дуже часто стали запрошувати професійних живописців. Особливо цей процес прискорюється із поширенням іконостасів у стилі класицизму, які вже остаточно позбавлені рис народного мистецтва як у композиції і пластиці, так і в живописові ікон. Сницарі, що їх залучали до виконання окремих різьблених мотивів для іконостасів класицизму, втрачають можливість впроваджувати власну ініціативу — вони перетворюються лише на виконавців запланованого іконостаса.

Орієнтація замовників на академічні живописні зображення для іконостасів, створених у XIX ст., спричиняла занепад народного малювання. Ікони, виконані народними живописцями та монастирськими іконописцями, викликали у прочан і замовників незадоволення низьким рівнем майстерності.

Отже, фактори впливу на формотворення іконостаса можна поділити на етнічні та професійні. Етнічні впливи переважали в період пізнього середньовіччя, Ренесансу, бароко, рококо, а професійні починають домінувати з доби класицизму, протягом романтизму та в період панування візантійського, або російського стилів.

Таким чином, можна говорити, що етнокультурні традиції справили вагомий вплив на формування композиційно-пластичної структури іконостаса в період його становлення та розквіту. В подальшому суттєвість впливу етнічного фактору на іконостас поступово зменшується через синхронне зростання професійної архітектурно-мистецької діяльності як основного формотворчого фактору для іконостаса XIX ст.

1. Драган М. Українська декоративна різьба XVII–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1970. — 203 с.
2. Скоп П. Маньєризм в Центральній та Східній Європі // Українська діаспора в Росії. — М.: "Олма-Пресс Гранд", 1997. — С. 34–39.
3. Друзюк Г.П. Скоп Л.А. История создания алтарной преграды в церкви Успения Богородицы в с. Новоселище на Закарпатте // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1989. — М.: Наука, 1990. — С. 204–218.
4. Жалтовский П.М. Украинский живопис XVII–XVIII ст. — К.: Наук. думка, 1978. — 327 с.
5. Звездина Ю.Н. Растительный декор поздних иконостасов // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 651–669.
6. Звездина Ю.Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта: К проблеме прочтения символа. — М.: Прогресс-Традиция, 1997. — С. 48–60, 65–82.
7. Тищенко О.Р. История декоративно-прикладного искусства Украины (XIII–XVIII ст.). — К.: Либель, 1992. — 189 с.
8. Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас XVII века: Генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 621–650.
9. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки икононого дела в императорской России. — М.: Прогресс-Традиция, 1995. — 495 с.

Наталія Новосельчук

старший викладач кафедри дизайну
архітектурного середовища Полтавського національного
технічного університету ім. Юрія Кондратюка

Стильові напрямки формування інтер'єрів громадських будівель в Україні наприкінці XIX – на початку XX ст.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні дістали розвиток різні архітектурні стилі й напрями, основними з яких є історизм-еклектизм, модерн та раціоналістичні тенденції. Інтер'єри цього періоду повною мірою відобразили стильові зміни, що відбувалися в архітектурній практиці України. Найвідоміші з них сьогодні є пам'ятками архітектури і являють собою велику історико-архітектурну й художню цінність. Вони посідають значне місце в архітектурній скарбниці України як зразки різних архітектурних стилів і стильових напрямів, а також за реалізованими в них новими об'ємно-просторовими, художньо-композиційними рішеннями, новітніми технологіями й передовими інженерними досягненнями. Усвідомлення безперечної цінності даної історико-архітектурної спадщини, художньо-естетичні здобутки інтер'єру доби історизму та модерну зумовлюють сталий інтерес сучасних архітекторів, дизайнерів та художників до

архітектурної скарбниці України, а саме до стилів і стильових напрямків, сформованих на зламі XIX–XX ст.

Треба відмітити, що узагальнені роботи щодо визначення та аналізу стильових рис інтер'єру громадських будівель означеного періоду нами не виявлені. В існуючих працях (роботи І. Ігнаткіна, О. Лейбфрейда, В. Ясієвича) частково розглядаються стилістико-композиційні особливості окремих інтер'єрів громадських будівель. З-поміж них вирізняється монографія В.В. Чепелика, яка частково стосується питання виявлення стильових рис інтер'єру громадських будівель, створених у стилі українського архітектурного модерну, зокрема на Харківщині й Полтавщині. У попередніх статтях щодо дослідження даного питання автором визначено вплив стильових напрямів на формування інтер'єрів громадських будівель, який проведено на прикладі творчості видатного зодчого, академіка архітектури Олексія Бекетова [1].

Метою цієї статті є аналіз основних стильових напрямів та принципів їхнього формування, що використовувались архітекторами під час формування інтер'єрів громадських будівель наприкінці XIX – на початку XX ст. і які знайшли відображення в архітектурі Харківщини й Полтавщини відповідно до їх історичного розвитку і взаємодії. Звернення до своєрідного національного колориту, мальовничих рішень модерну, історичних стилів дає можливість створити самобутнє, оригінальне обличчя сучасного інтер'єру, урізноманітнити його архітектурно-художнє рішення та стати моделлю для проєктування аналогічних об'єктів сьогодення.

Розвиток будівельної техніки, поява залізобетону, нових металевих конструкцій і технічних прийомів були спричинені конкретними завданнями часу і забезпечили майже необмежені перспективи подолання будівельних проблем, розв'язати які раніше було неможливо. Під впливом нових естетичних, художніх поглядів змінювався смак замовника, "догми" класицизму вже не сприймалися як ідеали краси. Закономірно народжувався стиль, властивий епосі капіталізму, складний і суперечливий, як і сама епоха, що дістав назву історизм-еклектизм.

Інтер'єр періоду кінця XIX – початку XX ст. повною мірою відображав стильові зміни, які відбувалися в архітектурній практиці України, але внаслідок специфічності він складніше й диференційованіше реагував на зміну стилів і методів роботи архітекторів. Як пише Є.І. Кириченко, "об'єкту ідеальної моделі любой пространственной среды любого исторического периода с наибольшей достоверностью можно судить по интерьеру, особенно по интерьеру, от начала до конца создававшемуся под наблюдением крупного архитектора. В этом историческая ценность интерьеров, но в этом же и причина их особенной подвижности — теснейшая связь с бытом определенного времени и наибольшая доступность трансформации" [2].

На зміну класицизму, що був домінуючим стилем наприкінці XVIII – на початку XIX ст., прийшов історизм-еклектизм, який характеризувався різноманітністю стильових напрямів і принципом "свободи вибору"