

depending on the experience and preparedness of the specialists. For example, arranging education at a specialized university, advanced training or other post-graduate courses at licensed training centers. At the same time, it provides coverage of modeling training, setting up teamwork, project administration, quality control, effective organization of BIM processes in own activities and in the company as a whole. This defines the content, stages and specifics of the program of the staff development - architects, designers, engineers and other specialists to BIM-reality, with subsequent testing and certification.

Key words: BIMs; BIM; director; manager; master; coordinator; modeler; information model; training program.

DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.56.102-116>

УДК 72.01. (477)

Марковський Андрій Ігорович

Кандидат архітектури,

Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України

Andrii_Markovskyi@ukr.net

<http://orcid.org/0000-0002-9499-4434>

ПЕРТУРБАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МОТИВІВ В АРХІТЕКТУРІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Анотація: аналіз послідовних змін у використанні тезаурусу народної архітектури як формотворчих принципів та традиційних мотивів в якості декоративно-опоряджувальних елементів в архітектурі центральної України першої половини минулого століття в залежності від зміни стилів та соціально-політичного контексту.

Ключові слова: архітектура; традиційні мотиви; національна самоідентифікація; УАМ; авангард; неокласика; модернізм.

Постановка проблеми. Окремим питанням, тісно пов'язаним з національною самоідентифікацією в архітектурі нашої країни, було присвячено чимало досліджень. Однак відповідні роботи передусім зосереджуються на конкретних архітектурних стилях, не ставлячи собі за мету прослідкувати трансформацію підходів через турбулентні міжстильові зміни в значному хронологічному періоді. Більшість об'єктів архітектури, поданих у статті, часто розглядається лише з точки зору домінуючої архітектурної течії з певними національними впливами, що не дає змогу прослідкувати послідовні

трансформації підходу до використання елементів локального українського ареалу в сукупності ітерацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Національну українську архітектуру, народні мотиви та самоідентифікацію у своїх роботах досліджували Віктор Васильович Чепелик, Богдан Степанович Черкес, Юлія Вадимівна Івашко. В дослідженнях та монографіях, присвячених питанням культури та мистецтва, відповідних аспектів торкалися Ольга Андріївна Лагутенко, Олександр Клавдіанович Якимович, Борис Леонідович Єрофалов-Пилипчак. В контексті загальнорадянського архітектурного поступу, про це згадували Юрій Сергійович Асеєв, Олександр Васильович Рябушин, Дмитро Сергійович Хмельницький та багато інших.

Основна частина. «Народні» національні мотиви стрімко повертаються в професійну «академічну» архітектуру Європи на рубежі XIX та XX ст. у тісному зв'язку з весною народів – підвищеним інтересом до самоідентифікації місцевих еліт на фоні політико-економічних та соціальних зрушень. Відповідні події не минули і Україну, яка на початок минулого століття була розділена між двома імперіями. Не маючи змоги в даній статті охопити весь значний пласт архітектурних звершень тих буремних часів, ми зосередимось передусім на архітектурі центральної України, що входила до складу імперії Російської, а згодом Радянської, залишаючись у політико-економічній орбіті Петербургу та Москви. Етапність описаних змін для Західної України буде в основних віхах тотожною, а після 1939 року повністю збігатися.

Зміна самоідентичності та світосприйняття, індукуючись колоніальною експансією на фоні науково-технічного прогресу, призводить до глобальних трансформацій устоїв у межах одного-двох поколінь, змушуючи людей переглядати питання власного визначення та місця у дедалі більш складній системі соціальних взаємодій. В умовах великих транснаціональних імперій, населення індустріальних міст складається з представників різних національних груп, що, згідно дослідження Томаса Еріксена, призводить до підсилення ролі локальних культурних традицій, як засобу самоідентифікації та відповідної реакції на необхідність створення внутрішньої системи координат для представників окремих груп [1]. Означені фактори імплементуються в архітектурно-мистецьке поле, кристалізуючись у сталі модерн, що, відповідно до цілей еліт титульних націй чи залежних народів може мати як орієнтований на подальший розвиток еkleктики нейтрально-інтернаціональний, так і насичений локальними традиціями національний характер.

В означений хронологічний період першим етапом звернення архітекторів до народних традицій ми приймаємо еkleктику, що стрімко переходить у модерн. Модерн в Європі в цілому та Україні зокрема використовує

національні мотиви двома основними способами: запозичення та подальша еволюція форми та відповідних будівельних прийомів, таких як загальний силует споруди та шестикутні вікна в перших роботах Кричевського, так і орнаменталістику та декоративні елементи, що використовуються для опорядження без рефлексії з структурними функціональними елементами споруди. Між тим обидва підходи, що часто використовуються одночасно, не мають на меті точного відтворення відповідних зразків народно архітектури, доповнюючи тезаурус елементів авторськими варіаціями на основі автентичних мотивів та форм. Так виникає «винайдена традиція» в архітектурі модерну

Згідно Ерику Гобсбауму, «винайдена традиція» — це сукупність суспільних практик ритуального або символічного характеру, <...> метою її є впровадження певних цінностей і норм поведінки, а засобом досягнення мети — повторення <...> Усюди, де це можливо, такі практики намагаються обґрунтувати свій зв'язок з відповідним історичним періодом» [2, с 1-2]. Роль та значення відповідних авторських варіацій від цього однак не стає меншою — навпаки, адаптація відповідного історичного досвіду робить його більш наочним та виразним в складних умовах національного пошуку, дозволяючи бути застосованим для вирішення більш широкого кола архітектурно-мистецьких питань відповідно до соціального запиту. Професор Б.С. Черкес зазначає: «мистецтво, завдяки іманентно властивим йому можливостям емоційно-психологічного впливу, стає одним з найпотужніших засобів, за допомогою яких у суспільстві формується та утверджується національна ідентичність» [3, с. 28].

На території України першої половини ХХ ст. політична боротьба віддзеркалилася в архітектурі стрімкою зміною стилів та варіацій. Щодо перших двох десятиріч, часу розквіту модерну, титульна еліта тяжіла до «великоруських» та «австрійських» традицій, що представлені в архітектурі відповідним російським модерном та сецесією. Велика частина пересічного будівництва того часу віддавала данину інтернаціональності явища, створюючи стилістично нейтральні об'єкти. Національно орієнтовані кола, між тим, докладали значних зусиль для просування національного, українського модерну (За визначенням В. Чепелика, УАМ — «український архітектурний модерн»).

Від закладання В. Кричевським Полтавського губерньського земства 1903 року, В. Чепелик, виділяє три етапи розвитку стилю: дореволюційний, обірваний війною та революцією (1903-1917); постреволуційний (1920-ті — середина 1930-х), та модерн 1934-1941 рр. — періоду утвердження неокласичних тенденцій на противагу авангарду [4]. Основою для свого тезаурусу більшість

архітекторів раннього УАМ обирають народну дерев'яну архітектуру та декоративно-ужиткове мистецтво.

Перший етап в українському та світовому модерні був найбільш яскравим та плідним: видатні архітектори О. Г. Сластіон, Є. Н. Сердюк, В. Г. Кричевський, О. М. Вербицький, Д. М. Дяченко та інші проектують ряд об'єктів, відмічених численними ремінісценціями та прямим цитуванням пластики, декоративного оздоблення та композиційно-силуетного вирішення народної архітектури. Чепелик виділяє у даному періоді два основні спрямування: народний стиль (романтизм) та більш стриманий раціоналістичний модерн. Перший маркується як політично вмотивований яскраво «проукраїнський», другий виступає більш нейтральною локальною варіацією інтернаціональної тенденції.

Окрім вищезгаданого Полтавського губернського земства, з-поміж найбільш знакових об'єктів можна згадати Земську лікарню в Лубнах (1913-1915 рр.) архітектора Дяченка, де простежується пряме наслідування обрисів середохрестя дерев'яної церковної архітектури, характерної для Галичини, у вирішенні центрального об'єму над вхідною групою. Композиція підсилюється високим скатним дахом з характерними вікнами та карнизом над входом, також успадкованим з відповідних прикладів. Водночас, декоративні фронтоначики з керамічним декором над вікнами є синтетичним елементом, прив'язаним до традиційного розпису кераміки, що є органічним продовженням застосування народно-ужиткового мистецтва у опорядженні, апробованого Кричевським при зведенні Полтавського земства. Великий фронтон над головним входом навпаки запозичений з кам'яної архітектури часів раннього українського бароко, мазепинської доби.

Аналогічні методи до прийомів Кричевського та Дяченка використовує при проектуванні серії шкіл для Лохвицького повіту (1910-1916 рр.) архітектор Опанас Георгійович Сластіон. Серію проектів об'єднує загальне концептуальне рішення, за яким споруда школи трактується як розвиток збільшеної в розмірах житлової забудови, підсиленої вертикальними акцентами, запозиченими з традиційної дерев'яної церковної споруди. Між тим, в Сластіона одного з перших прослідковується тенденція до використання неокласичних ремінісценцій, що буде характерно для більш пізньої архітектури означеного спрямування. Загальна концепція відповідних сільських громадських споруд буде наслідуватися архітекторами ще принаймні пів століття, не зважаючи на значні зміни великомасштабної міської забудови. В цілому сільська архітектура у ХХ ст. буде більш неупередженою та вільною від політично вмотивованих пертурбацій, менше трактується владною елітою з точки зору ідеологічного

наповнення. Тому природньо, що саме вона збереже у собі більше початкових прийомів імплементації національної будівельної думки.

Перша світова війна та революція підсумовують остаточний злам старої системи цінностей на руїнах Російської імперії. Нова комуністична еліта в перші післяреволюційні роки активно шукає самовираження у «новому», «пролетарському», «революційному» мистецтві, на перших парах підтримуючи авангард, що має протиставлятися попередньому політичному режиму та ототожнюваному з ним «буржуазному» та «царському» мистецтву. На хвилі інтернаціонального піднесення початку 1920-х, національні прояви у архітектурі всіляко тавруються, більшість майстрів УАМ вимушена емігрувати, ті, хто залишився, піддаються цькуванню і ризикують бути заарештованими. Український модерн майже повністю зникає, прослідковуючись лише в окремих стилістичних елементах. Відповідний етап зламу та забуття ми будемо вважати другим в межах даної статті.

Однак, попри вищезазначені зміни, національні мотиви в архітектурі не зникають повністю, часто суміщаючись з авангардними прийомами в нових проектах. Відповідні тенденції можна прослідкувати у конкурсних роботах на будівництво нового Київського вокзалу 1927 року. Всі подані на конкурс концепти були виконані за єдиною попередньо встановленою компоновкою: горизонтально витягнутий вздовж перону основний об'єм споруди посередині перпендикулярно пересікався акцентним об'ємом головного вестибюлю, більшим по висоті. Проект Дяченка єдиний був виконаний у стилі еклектики з прямими цитатами з неовізантійської сакральної архітектури та суттєво відрізнявся від решти поданих пропозицій. Основний горизонтальний об'єм розчленований трьома поперечними елементами, що, домінуючи в силуеті, розділяють споруду 5 частин. Поперечні елементи супідрядні центральному об'єму, декоровані колонами з яскраво вираженими фронтонами, що пов'язує їх з класичними античними храмами. Ефект підсилений метричним вертикальним членуванням решти горизонтального об'єму та двома масивними поперечними ризалітами на кінцях, що повторювали центральний об'єм, поступаючись йому в розмірах. Особливо багато уваги та нарікань з боку комісії замовників викликали ступінчасті ротондальні завершення горизонтального об'єму вокзалу, трактовані у неовізантійському стилі та генезисно пов'язані з базилікальною храмовою архітектурою. Даний проект Д. Дяченка в певному сенсі випередив свій час, маючи більше паралелей з музеєм Шевченка в Каневі роботи В. Кричевського, що відноситься до третього етапу розвитку УАМ, тобто синтезу з радянською неокласикою. Національно-орієнтований історичний модерн знайшов своє відображення у стилістиці, пропорціях, скатних дахах та метричному членуванні об'ємів.

«У червні 1927 р. журі конкурсу оголосило переможців. Першу премію (3000 крб) отримав проект під девізом "Рейка у колі". Автори – Вербицький-Альошин. Другу премію отримав проект під девізом "Рідному Києву", автори Альошин-Вербицький» [5, с. 403]. Обидва проекти Альошина–Вербицького виконані на перетині українського модерну та цитування українського бароко, використовуючи його пластику та образний тезаурус для вирішення як загальної композиції, силуету та розподілу мас, так і пластики деталей та опорядження – надзвичайно сміливе рішення, продиктоване, на нашу думку, бажанням провести паралелі з історичною забудовою міста. Даний проект одним з перших трактує прив'язку до українського культурного ареалу не через народну архітектуру, а через історичні ремінісценції до споруд мазепинської доби, що стане характерним для більш пізньої забудови (особливо післявоєнного сталінського ампіру). Даний підхід виявиться життєздатнішим в умовах радянської цензури через більшу формотворчу близькість до неокласицизму, що входить в обіг з середини 1930-х.

Політичні зміни, пов'язані з підсиленням вертикалі влади з одного боку та несприйняття соціумом ідей архітектури авангарду з іншого, призводять до деконструкції останнього та індукованої партією заміною його на радянську неокласику, так званий сталінський ампір. На хвилі політики коренізації (в нашому ареалі, відповідно, українізації), як способу здобуття прихильності у національних еліт, відповідні тенденції починають делегуватися і на архітектуру, окреслюючи третій етап нашого дослідження. Даний етап ми вважаємо за доцільне розбити на два під етапи – з середини 1930-х до 1941 року (початку активних бойових дій на теренах центральної України) та від 1944 року до 1954 – часу завершення доби радянської неокласицизму. Для всього означеного періоду буде спільною тенденція використання національних мотивів передусім для опорядження, залишаючи загальну форму витриманою в дусі спільної для СРСР неокласицизму. Тобто, національні мотиви виступають лише ширмою та декором для непорушно-монументальної сталінської архітектури рівно так, як політика коренізації не має нічого спільного з відродженням справжньої національної самобутності, постаючи лиш маскою на суворій комуністичній владній вертикалі.

Покажемо те, що попри офіційну підтримку народних мотивів, репресії проти архітекторів, що їх використовують не припиняються, а навпаки стають сильнішими. У 1926-1929 рр. за проектами Д. Дяченка зводиться комплекс споруд Української сільськогосподарської академії та корпуси інститутів ветеринарії і тваринництва у Голосіївському районі Києва. Споруди відмічені ще більш чіткими відсилками до національних традицій, зокрема українського бароко. Фронтон головного корпусу Лісотехнічного інституту трактується

архітектором у дусі мазепинської архітектури, прикрашаючись багатошаровими декоративними карнизами та пілястрами, розділеними посередині невеличкими карнизиками. Вікна з напівкруглими завершеннями декоруються кутовими сандриками, що, як і в проєкті земської лікарні в Лубнах, візуально доповнює їх до п'ятикутника з трикутним завершенням. Колористично всі елементи, як і в історичних зразках, нейтрально білі. Фронтон та головний вхід декоровані валютами, основні капітелі – трансформований коринфський ордер. Комплекс споруд Академії, разом з деякими іншими роботами майстра піддається значній критиці. За свої проєкти та публічні виступи Дяченко звинувачується у «буржуазному націоналізмі» і змушений емігрувати до Москви. Однак 1941 року Дмитро Михайлович був заарештований та загинув у таборі НКВС наступного року.

Найвизначнішою подією в архітектурі УРСР міжвоєнного періоду мав стати конкурс на забудову Урядового кварталу в Києві 1934–1935 років. Журнал «Архитектура СССР» від 1935 року виходить з великою статтею архітектора О. Г. Молокіна, присвяченою даній події [6]: конкурс виступав не стільки як суто архітектурне завдання: він подавалася річчю програмною, символічною та майже сакральною: «можливість перетворити колишнє місто церков та монастирів у архітектурно-завершений, істинно соціалістичний центр радянської України» [7, с. 1]. Державна комісія обирала проєкти, керуючись не лише архітектурно-мистецькою, а, передусім, ідеологічною відповідністю: через три етапи конкурсу чітко прослідковується тенденція на зменшення відсотку авангардної архітектури у порівнянні з концептами, витриманими в дусі неокласики [8]. Відповідно, використання національних мотивів у проєктах провідних споруд радянської України теж було чітко зумовлене і унормоване політичною кон'юнктурою. За словами доктора архітектури Ю. В. Івашко, що займається дослідженням модерну, «архітектура виступає в ролі візуального втілення культури суспільства» [9, с.138].

Показовими, в руслі піднятої нами теми, можна вважати проєкти бригади під керівництвом архітектора В. Г. Заболотного. У першому варіанті проєкту бригада в своєму містобудівному вирішенні притримується основної концепції забудови кварталу, поданої на конкурсі. Два симетричні об'єми РНК та ЦК КП(б)У розміщені на кромці схилу симетрично відносно основної осі композиції Схід-Захід, перпендикулярної Дніпру, на місці Михайлівського Золотоверхого Монастиря та Трьохсвятительської церкви. Будівлі РНК та ЦК КП(б)У являють собою шестирівневі об'єми, розвинені у горизонтальній площині. На кутах, утворених основною віссю кварталу та схилами, споруди мають башти, що виходять за габарити основних об'ємів невеличкими кубічними надбудовами. Національні мотиви, хоч і присутні в образному

вирішенні споруди, відіграють другорядну, супідрядну роль, використовуючись лише в якості декору неокласичної ордерної системи.

Другий проект, Проект В. Г. Заболотного один з не багатьох, за яким площа Червоних героїв Перекопу не включається в загальний ансамбль, а відділена від нього баштовими виносками споруд і пропілеями: таке рішення дає можливість зберегти як монумент Хмельницькому, так і софійську дзвіницю (більшість проектів пропонують пересунення монументу, включення дзвіниці в рядову забудову фасаду площі, що призводить до втрати її архітектурної виразності, або її повне знесення). Рішення про відокремлення Урядової площі від майдану перед Софією є виправданим з точки зору містобудівного рішення, транспортних комунікацій та збереження історично-сформованого середовища, наскільки це можливо в даних умовах. Друга конкурсна пропозиція подає споруди 5-ти поверховими об'ємами, головні фасади яких фланкуються масивними ризалітами. Національні мотиви, між тим, майже повністю зникають з концепту. Другий проект також отримав стриману оцінку журі: «Проект бригади арх. Заболотного опрацьований культурно і в основному задовільно, хоча і дещо схематично. Фасади скромні, спокійні, вирішені в сучасних формах <...>. Однак автором допущені окремі похибки композиційного характеру» [10].

Принципово іншої слави зажив будинок Верховної Ради УРСР, зведений у 1936 – 1939 рр. Споруда, що на довгі роки стала еталоном української неокласики, зробила В. Г. Заболотного лауреатом Сталінської премії [11] та принесла заслужене визнання сучасниками. Архітектурне рішення будинку продовжує розвиток стильових прийомів, апробованих Заболотним на конкурсних проектах 1935 року. «У плані будинок має прямокутну форму з невеликими виступами, займаючи по вул. Кірова 80 пог. метрів і по червоній лінії площі ЦВК – 50 пог. метрів. Середня поверховість його – 3 поверхи (без купола). <...> Що ж до внутрішнього оформлення будинку Верховної Ради УРСР, то воно задумано також у простих і монументальних формах, які відповідають призначенню будинку. <...> Базуючись на принципах класики, проект вводить у деяких місцях, в ліпці, народні мотиви у вигляді різного орнаменту» [12]. М. В. Холостенко, піддаючи деякій критиці споруду Заболотного, однак констатує: «нова будівля Сесійної зали Верховної Ради УРСР є плоть від плоті радянської архітектури останніх років» [13].

Квінтесенцією синтезу сталінської неокласики та національних традицій ми вважаємо музей Шевченка в Каневі (1934 – 1939 рр) роботи В.Г. Кричевського. Проект являє собою асиметричну в плані двоповерхову споруду з чітко вираженим на фасаді скатним дахом. В авторському варіанті дах був черепичним (втрачений у 1941 – 1945 рр. та замінений на металевий)

[14]. План Н-подібний, з дещо більш розвиненим правим крилом, у якому розміщений парадний вхід, виявлений на фасаді 6-ти пілястровим портиком з масивним фронтоном, прикрашеним орнаментальними мотивами. За парадним входом знаходиться двосвітний вестибюль з парадними сходами, оточений галереєю внутрішніх балконів на пілястрах, що проходять через два поверхи. Членування фасадів метричне, вертикально-направлене, підкреслене палладіанськими колоннами, що проходять через два рівні та обрамляють лаконічні 4-кутні вікна. Міжвіконний простір заповнений фризом з декоративним орнаментом.

Порівнюючи музей у м. Каневі з більш ранніми Полтавським губернським земством та особняком по вул. Полтавській в Києві, варто зазначити значно більш лаконічну та витриману стилістику. З одного боку, зникають характерні для народної української будівельної школи унікальні 6-ти кутні віконні та дверні отвори. З іншого – жорстка ритміка вертикального членування, палладіанські пілястри, що явно тяжіють до Ампіру, масивні карнизи і портики вказують на вплив неокласичної архітектури. Значно бідніше декоративне оформлення фасадів, що списують на скорочення видатків. Однак, «як сьогодні доведено, влада свідомо обмежувала фінансування будівництва в результаті чого цілісне синтетичне вирішення інтер'єру та екстер'єру будівлі навіть у спрощеному й здешевленому варіанті проекту не було виконане у повному обсязі (майоліка на фасаді, дерев'яна огорожа балкону всередині та ін.)» [15]. На думку дослідника Данили Нікітіна, недофінансування і відповідні зміни були зумисними і пов'язані з посиленням тиску тоталітарної системи на прояви національної самоідентифікації

Недофінансування в першу чергу торкнулося відповідного декоративного опорядження: «дах покрито одноколірною червоною черепицею замість кольорової» [14]. «Архівні джерела свідчать, що <...> В. Г. Кричевським були розроблені проектні рішення художнього оздоблення як фасадів, так і інтер'єрів музею» [15]. Однак ескізи не були реалізовані в повному обсязі. Кричевський-графік, Кричевський-орнаменталіст проявив себе «у виразності пружної, упевненої лінії <...>. В його творчості всі надбання переходили одне в друге, доповнюючи образний простір» [16].

Після 1944 року в архітектуру сталінського ампіру прослідковується зміна соціально-політичних підходів, пов'язана з певною лібералізацією державного режиму, оснований на необхідності загравання з власним народом, який все більше відчуває свою силу в якості «народу переможця». На ряду з загальною тенденцією щодо збільшення питомої ваги громадських споруд та непартійних монументів в забудові, відбувається зміна пропагандистської парадигми під час війни та самолегітимізація владних еліт через міфологізований зв'язок з

історичним минулим, що в сумі з підвищенням моральної вартості історичних надбань на фоні масових руйнувань, призводить до відродження інтересу до народної архітектури та українського бароко, як засобу архітектурно-мистецької виразності та підкреслення національної та локальної образної самобутності (що, за Черкесом, також мало політичні мотиви при створенні ООН [3]).

Відповідно, конкурс на відбудову Хрещатику (1944 р.) [17] став колекцією яскравих ідей та варіацій на тему українських мотивів, що виражалися як у цитуванні барокових чи традиційних сільських архітектурних форм, так і у оздобленні, колористичній гамі, підборі матеріалів декору. Особливо відзначилися в цьому проекті В. Г. Заболотного і О. О. Тація. В кінцевому варіанті відповідні тенденції стають більш стриманими, виражаючись, між тим у широкому використанні керамічного оздоблення фасадів народними мотивами, малою скульптурною пластикою та декором. Розглядаючи схожі проекти в інших радянських республіках, ми можемо стверджувати про формування певного канону радянської післявоєнної неокласики, що трохи зменшивши героїзований масштаб елементів, дозволяє їх національну різноманітність на тотожних за основою неокласичних формах споруд: своєрідний компроміс між міжвоєнним ампіром та національними варіаціями.

Означеним тенденціям відповідали також проекти забудови ВДНГ, конкурс на встановлення тріумфальної арки на виїзді з мосту Патона та численні проекти по містам України тих років.

Зі зміною у партійному керівництві країни та розвінчанням культ особистості Сталіна, архітектура втрачає символіко-сакральне значення в системі цінностей провладних еліт. Остаточний відхід від неокласичної архітектури до функціоналізму та радянського модернізму зафіксований постановою № 1871 ЦК КПРС і РМ СРСР «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» від 4 листопада 1955 року, що офіційно завершила епоху неокласики з виразним декором та дорогим оздобленням.

Хоча критика непропорційного використання обмежених ресурсів на тлі зруйнованої війною країни була, на наш погляд абсолютно доречною, сам перехід, приведений в дію партійними функціонерами, задав значного удару по вітчизняній архітектурній школі та використанню національних мотивів зокрема. Повністю погоджуючись з аргументами проти палацової забудови центральних вулиць на фоні зруйнованих середмість (зокрема, Д. С. Хмельницький зазначає: «The city was regarded as a feudal centre with impressive architectural ensembles surrounded by an indistinct and elemental mass of schematically indicated districts. The 'art of urban planning' was taken to mean the planning of conspicuous ensembles and nothing more» [18, с 329].) ми маємо

констатувати значну деградацію вже частково реалізованих проєктів, що урізалися буквально під час будівництва, як готель «Україна» на Хрещатику.

Таким чином, в межах нашої статті, ми можемо виділити четвертий період Пертурбації національних мотивів в архітектурі України у ХХ ст., пов'язаний з усуненням декоративного опорядження і, разом з ним, національних мотивів з архітектури. Позаяк, як йшлося раніше, аутентичні культурні тенденції за часів неокласики носили більше формально-декоративний характер, використовуючись для оздоблення інтернаціональних за концептом неокласичних форм. Участь у формотворенні була зведена передусім до монументів, на кшталт тріумфальних арок (як в проєкті Хрещатику арх. Тація) та скульптури, що, між тим, теж в першу чергу орієнтувалися на античні, а не українські зразки.

Однак, з розвитком радянського модернізму, на фоні політичної лібералізації та суттєвого збільшення питомої ваги не адміністративних, а саме громадських споруд у забудові (особливо забудові середмість та провінції), перед митцями постає питання пошуків нових виразних форм саме через архітектуру (при значному зменшенні декоративних елементів). Починаючи з 1960-х років, креатори все більше звертаються до зразків народної архітектури саме з позиції наслідування конструктивних елементів, загальних абрисів концептів та об'ємно-просторового вирішення задля надання більш виразного образу. Таким чином, починаючи з означеного періоду, архітектори-модерністи при забудові численних громадських об'єктів, наслідують досвід майстрів УАМ початку століття саме у використанні культурного багажу як основи формотворення, а не лише декору. Яскраво це видно у забудові численних пансіонатів, будинків культури та готелів у курортних зонах та провінційних містах: скатні дахи, ті самі шестикутні вікна, вертикальні домінанти, запозичені з народної дерев'яної церковної архітектури та інше.

Висновки. Отже, від початку ХХ ст і до 1960-х років ми можемо спостерігати поступові ітерації у підходах до використання тезаурусу національної архітектури. За часів пізньої еkleктики та модерну більшість архітекторів використовують не лише матеріали та прийоми з декоративно-ужиткового мистецтва для створення відповідного оздоблення, але й творчо переосмислюють структурні елементи традиційного житла та сакральної архітектури при створенні загальних об'ємно-просторових композицій споруд. Після Першої світової війни та революції, модерн, разом з національними варіаціями, майже зникає, поступаючись місцем архітектурі авангарду. Конструктивізм та раціоналізм позбавляються декору, однак вітчизняні зодчі почасти використовують силуетні елементи та конструктивні прийоми з українського історичного надбання. Акцент зміщується з традиційної народної

архітектури до тезаурусу мазепинського бароко, що, будучи архітектурою «професійною» простіше поєднується з технологічними формами авангарду і, після нього, з неокласикою. Після середини 1930-х, з розгортанням формальної політики коренізації, традиційні прийоми повертаються у вигляді ширми-декорації, що навішується на неокласичні споруди. Українське бароко продовжує використовуватись, але теж більше як елемент опорядження чи монументальної символістики, що стає особливо характерним для післявоєнного ампіру. Після 1954 року «надлишки» в архітектурі піддаються критиці і декоративні «народні» елементи зникають з обличчя вже радянського модернізму. Однак починаючи з 1960-х, зодчі модернізму починають звертатися до надбань народної дерев'яної архітектури, запозичуючи саме формотворчі та конструктивні елементи, що наближає їх до творчих пошуків креаторів УАМ.

Список джерел

1. Eriksen, T. H. *Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives*. 3rd ed. — London.: Pluto Press., 2010. — 256 p.
2. Hobsbawm, E. *The Invention of tradition*. red E. Hobsbawm & T. Ranger, S. 1-14. Cambridge.: Cambridge University Press., 1992. — 320 p.
3. Черкес Б.С. *Національна ідентичність в архітектурі міста: Монографія*. — Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2008. — 268 с.
4. Чепелик В. В. *Український архітектурний модерн*. / Упорядник З. В. Мойсеєнко-Чепелик. — К. : КНУБА, 2000.
5. Педь Г.С., Рейтер М. І. *Проекти архітектора Павла Федотовича Альошина 1920-х – 1930-х рр. у фондах НЗ “Софія Київська” // Софійські Читання. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції “Християнські святині – скрижалі Вічності, Мудрості й Краси: нові грані пізнання.” (м. Київ, 26 – 27 травня 2011 р.)*. – К. : АДЕФ Україна, 2013. — С. 399-409.
6. *Молокін. А. Г.* Проектирование правительственного центра УССР в Киеве // *Архитектура СССР – 1935*. – № 9. – С. 11–28.
7. *Проекти планування урядового центру в місті Києві // Соціалістичний Київ*. – 1934. – № 3–4. – С. 1–4.
8. *Марковський А. І.* Неокласичні та авангардні тенденції в архітектурі України 1930-х років (на прикладі конкурсних проектів Урядового кварталу у м. Києві) // *Українська Академія Мистецтв*. – К. : НАОМА, 2013. – Вип. 21. – С. 191–200.

9. Івашко Ю. В. Архітектура як предвісник суспільних змін // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – К.: КНУБА, 2014. – Вип. 36. – С. 137–141.
10. *Проектирование правительственного центра УССР в Киеве* // Архитектура СССР – 1935. – № 9. – С. 11-28.
11. *Більшовицький привіт лауреату сталінської премії* // Архітектура радянської України – 1941. – № 3. – С. 3.
12. *Будинок Верховної Ради УРСР* // Архітектура радянської України – 1938. – № 1. – С. 15–21.
13. *Здание сессионного зала Верховного совета УССР* // Архитектура СССР – 1939. – № 12. – С. 56–60.
14. Науково-технічний архів УкрНДІпроектреставрація. 227-1, Т.1, К. 2006
15. Науково-технічний архів УкрНДІпроектреставрація. 227-1/8, Т.ІІІ кн 3, К. 2008.
16. Лагутенко Ольга. Щаслива місія Василя Кричевського // Київ – 1992. – № 5. – С. 153- 156.
17. Єрофалов-Пилипчак Б.Л. Архитектура советского Киева / Б. Л. Ерофалов-Пилипчак. - К. : А+С, 2010. – 638 с.
18. Chmelnizki D.: Soviet Town Planning during the War, 1941-1945 [In]: A Blessing in Disguise. War and Town Planning in Europe 1940-1945". Jorn Düwel/ Niels Gutschow Eds. Dom publishers, Berlin, 2013.

References

1. Eriksen, T. H. Ethnicity and nationalism: Anthropological perspectives. 3rd ed. —London: Pluto Press., 2010. — 256 p. (in English)
2. Hobsbawm, E. The Invention of tradition. red E. Hobsbawm & T. Ranger, S. 1-14. Cambridge.: Cambridge University Press., 1992. — 320 p. (in English)
3. Cherkes B.: National identity in the architecture of the city. Lviv Polytechnic, Lviv, 2008. (In Ukrainian).
4. Chepelik V.V. Ukrainian architectural modern. red Z. V. Moiseynko-Chepelik. - Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture, 2000. (In Ukrainian).
5. Ped G.S., Reiter M.I. Projects of the architect Pavel Fedotovych Alyoshin in the 1920s - 1930s in the funds of the National Reserve "Sofia Kyivska" // Sofia Readings. VI International Scientific and Practical Conference - Kyiv.: ADEF Ukraine, 2013. - P. 399-409. (In Ukrainian).
6. Molokin A.: Architecture of The USSR, 1935, 9, 11. (In Russian).
7. Project of Government Center Planning in Kyiv // Socialistic Kyiv. - 1934. - № 3-4. - pp. 1-4. (In Ukrainian).

8. Markovskiy A.I Neoclassical and avant-garde tendencies in the architecture of Ukraine of the 1930s (on the example of competitive projects of the Governmental Quarter in Kyiv) - Kyiv.: National Academy of Fine Arts and Architecture, 2013. - Vol. 21, pp. 191–200. (In Ukrainian).
9. Ivashko Y.V. Architecture as a harbinger of social change // Modern problems of architecture and urban planning. - Kyiv National University of Construction and Architecture, 2014. - Vol. 36. pp. 137-141. (In Ukrainian).
10. Designing the Government Center of the Ukrainian SSR in Kiev // Architecture of the USSR - 1935. - № 9. - pp. 11-28. (In Russian).
11. Bolshevik Greetings of the Stalin Prize Winner // Architecture of Soviet Ukraine - 1941. - № 3. - P. 3. (In Ukrainian).
12. The Supreme Soviet of the Ukrainian SSR building // Architecture of Soviet Ukraine - 1938. - № 1. - pp. 15-21. (In Ukrainian).
13. The building of the session hall of the Supreme Soviet of the Ukrainian SSR // Architecture of the USSR - 1939. - № 12. - pp. 56–60. (In Russian).
14. Scientific and technological archive UkrNDIproektrestavratsiya. 227-1, Vol. 1, Kyiv. 2006. (In Ukrainian).
15. Scientific and Technical Archive of UkrNDIproektrestavratsiya 227-1 / 8, Vol. III Book 3, Kyiv. 2008. (In Ukrainian).
16. Lagutenko O.A. Vasyl Krychevsky's Happy Mission // Kyiv - 1992. - # 5. - pp. 153-156. (In Ukrainian).
17. Erofaloff-Pilipchak B.: Architecture of Soviet Kiev. A+C, Kyiv, 2010. (In Russian).
18. Chmelnizki D.: Soviet Town Planning during the War, 1941-1945 [In]: A Blessing in Disguise. War and Town Planning in Europe 1940-1945". Jorn Düwel/ Niels Gutschow Eds. Dom publishers, Berlin, 2013. (in English)

Аннотация

Марковский Андрей Игоревич, кандидат архитектуры, ученый секретарь отделения синтеза пластических искусств НАИ Украины.

Пертурбация национальных мотивов в архитектуре центральной Украины первой половины XX ст.

Анализ последовательных изменений в использовании тезауруса народной архитектуры как формообразующих принципов и традиционных мотивов в качестве декоративно-отделочных элементов в архитектуре центральной Украины первой половины прошлого века в зависимости от изменения стилей и социально-политического контекста.

Ключевые слова: архитектура; традиционные мотивы; национальная самоидентификация; УАМ; авангард; неоклассика; модернизм.

Annotation

Markovskiy Andrii, PhD architecture, Scientific Secretary of the Department of Plastic Arts Synthesis at National Academy of Arts of Ukraine.

Perturbation of national motives in the architecture of central Ukraine of the first half of the 20th century.

Author analyzed consistent changes in using of folk architecture thesaurus as formative principles and traditional motifs as decorative elements in the architecture of central Ukraine in the first half of the last century, depending on changes in styles and socio-political context. In the late eclectic and modern (Art Nouveau), most architects use not only materials and techniques from decorative arts and crafts, but also creatively rethink the structural elements of traditional housing and sacral architecture for creating new compositions and structures. After the First World War and the Revolution, modern, along with national variations, almost disappeared, giving way to avant-garde. Constructivism and rationalism was devoid of decoration, but local architects sometimes used silhouette elements and constructive techniques from the Ukrainian historical heritage. After the mid-1930s, with the introduction of a formal nativization policy, traditional techniques return in the form of screen-decorations hung on neoclassical structures. Ukrainian Baroque continues to be used, but more as an element of decoration or monumental symbols, which become especially characteristic of the post-war Empire. After 1954, "excesses" in architecture were criticized and decorative "folk" elements disappeared from the face of Soviet modernism. However, since the 1960s, modernist architects have begun to appeal to the heritage of folk wood architecture, borrowing precisely the shaping and design elements that bring them closer to the creative pursuits of UAM creators.

Keywords: architecture; traditional motives; national self-identification; Ukrainian architectural modern; avant-garde; neoclassicism; modernism.