

DOI: <https://doi.org/10.32347/2077-3455.2020.57.379-393>

УДК 72.01. (477)

**Марковський Андрій Ігорович**

*кандидат архітектури,*

*Учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України*

*Andrii\_Markovskiy@ukr.net*

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

## **АРКА ЯК СИМВОЛ ТРИУМФУ ПАНУЮЧОЇ ІДЕОЛОГІЇ В АРХІТЕКТУРІ КИЄВА 1930-Х-1950-Х РР.**

Анотація: в статті проаналізована зміна підходів до використання арки як впізнаваного символу в радянській архітектурі 30-х-50-х років ХХ ст., що вдало проявляє домінуючі вподобання як керівного апарату – замовників, так і виконавців - архітекторів, що намагаються рефлексувати на відповідний соціальний запит. Аналіз проводиться на основі трьох київських конкурсів: на забудову Урядового кварталу 1934-1935 рр., на відновлення Хрещатику 1944-1947 рр. та на триумфальну арку «На честь 300-річчя возз'єднання України з Росією» 1954 року.

Ключові слова: триумфальна арка, авангард, неокласика, сталінський ампір.

**Постановка проблеми.** Триумфальна арка – архітектурна форма, відома з часів античного Риму - мотив, з якого починався французький ампір за Наполеона. Від відносно скромної арки на площі Каррузель до надмасштабної триумфальної арки на нинішній площі Зірки у Парижі, даний монумент віродив пропаганду мілітарної мітці та імперських амбіцій в архітектурі новітнього часу. Тому зовсім очікувано ми зустрічатимемо численні авторські варіації на відповідну тему в архітектурі радянській другої половини 1940-х - початку 1950-х - часів розквіту переможної риторики імплементованої у ампірі Сталінському.

В даній статті ми розглянемо відповідні зразки в перед- та повоєнній відбудові Києва, столиці УРСР, означивши що тотожні процеси в архітектурно-мистецькому полі відбувалися при відновленні (та переплануванні відповідно до смаків нової владної еліти) в усіх великих містах радянської імперії та країн, що опинилися під її політичним контролем по завершенню Другої світової війни.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Відповідний період розвитку української архітектури у своїх роботах розглядали Богдан Степанович Черкес, Юрій Сергійович Асеев, Олександр Васильович Рябушин, Борис Леонідович Єрофалов-Пилипчак, Дмитро Сергійович Хмельницький та багато інших. В

дослідженнях та монографіях, присвячених питанням культури та мистецтва, відповідних аспектів торкалися Олексій Олексійович Роготченко, Ольга Андріївна Лагутенко, Олександр Клавдіанович Якимович та ін. З новітніх праць широкий фактологічний матеріал наведений в кандидатських роботах Шевцової Галини Вікторівни та Ковешнікової Олександри Володимирівни.

**Основна частина.** Форма арки як така бере свій початок від в'їзної брами фортечних мурів. Ще за часів Середнього царства в Єгипті формується концепція парадної дороги, по якій проходять процесії: вхідні пілони Луксорського та Карнакського храмів виступають ключовими орієнтирами, що засвідчують як релігійну, так і військову міць держави, адже сама їх форма рефлексує до фортечних обрисів. Брама богині Іштар з Вавилону, що виступає не стільки утилітарним в'їздом як монументом, що наближає нас до класичної форми споруди. Арка є однією з найдавніших сакральних форм, що символізує перехід між світами. В римській архітектурі на основі етрусської традиції, в якій перед поверненням в місто солдати проходили через умовний портал очищення від крові після бою, арка з часом стає символом військовою перемоги, тріумфу.

Римські тріумфальні арки зводилися по всіх містах імперії, справляючи значний вплив на формування образу величі та сили держави. Саме цей символізм відродився з новою силою в ампірній архітектурі бонапартівської Франції, звідки розповсюдився по всій Європі, завоювавши найбільшу популярність в Російській імперії після перемоги у наполеонівських війнах. Від арки генерального штабу у Санкт Петербурзі архітектора Россі до Триумфальних воріт майстра Бове у Москві – форма закріпилася у сприйнятті суспільства саме як символ вираження ідеї переможного мілітаризму.

Відповідно, трансформації у міфотворенні радянського макрокосму початку-середини 1930-х, пов'язані з централізацією та авторитаризацією і без того тоталітарної влади, не могли лишити поза увагою такий потужний та перевірений часом символ, як арка.

Зміни настроїв як у правлячих колах так і широких верствах народних мас початку 1930-х років відмічені поступовим згасанням революційного романтизму. Світова Революція, прокламована Інтернаціоналом, не відбулася; ейфорія перших років очікування різких змін, що оманливо захопила не лише ідейних революціонерів, а й широкі верстви інтелігенції та пересічного демосу, почала стрімко згасати. Лозунги та гасла тотальної трансформації та нового життя вже не захоплювали. Відповідно, вакуум, що почав утворюватися у радянському міфополі конче необхідно було заповнити іншою парадигмою, що й було зроблено з приходом до влади Сталіна.

Концепція космополітичного комунізму та світової революції була замінена на побудову окремої надцентралізованої тоталітарної держави, що

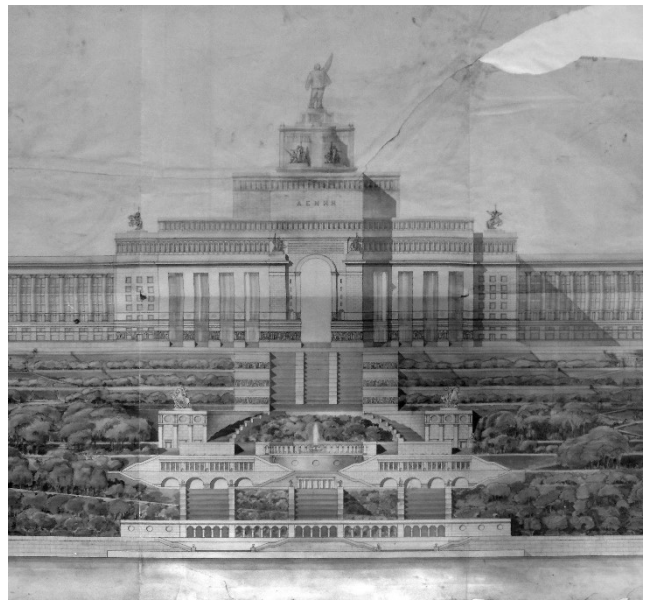
легітимізувала себе заграванням з історичним минулим. На відміну від перших пореволюційних років, що проголошували радикальне поривання з минулим і, відповідно нове, «пролетарське революційне» авангардне мистецтво, що протиставляло себе існуючій «буржуазно-міщанській» академічній традиції, мистецький поступ 30-х, за настановою владних еліт, навпаки мав стверджувати сталість та непохитність режиму через історичні аналогії до попередніх епох [1]. Передусім епох вдалих, переможних з точки зору світогляду імперського. Відповідні тенденції, з одного боку, були продиктовані необхідністю пошуку нової парадигми через нездійсненність старої (загальносвітова революція і нова дійсність тут і зараз). З іншого – не сприйняттям пересічними масами населення та новими владними елітами, що почасти теж не мали вищої освіти, радикального мистецтва авангарду, що видавалося водночас і вкрай складним, і, особливо в архітектурі, вкрай аскетичним. «Нові» володарі життя та «нове» суспільство, на практиці, прагнуло ще більшої розкоші, ніж «буржуї» з якими це суспільство боролось. Пропаганда мала бути наочною, вражаючою та символістично доступною.

Все це в сумі, помножене на мілітаризм, що активно пропагувався у сталінській державі, призвело до відродження в мистецтві та, зокрема, архітектурі, стилістики Римської імперії. Однак в адаптації імперії Російської середини XIX ст., що в свою чергу була альянсом на імперію Французьку. Декілька разів ітерований античний архітектурний досвід в поєднанні з комуністичною символікою та, почасти, народними мотивами (про що буде сказано далі) став вищезгаданим сталінським ампіром. І, відповідно, сталінський ампір активно використовує арку як символ. Символ, передусім, мілітарного тріумфу.

Важливим є той момент, що історичний досвід «за дужками» піддається ретельній професійній ревізії пропагандистів. Підкреслюються лише певні події і лише так, як це вигідно з точки зору актуальної ідеології. Себто, ми говоримо не про історизм у чистому вигляді, а про «винайдену» традицію за Хобсбаумом [2], що майстерно доповнюється новим комуністичним тезаурусом. Однак, на відміну від еkleктики, сталінська «винайдена» традиція швидко обростає відповідним каноном, суворо караючи відступи за рамки (які, однак, самі будуть сильно змінюватись відповідно до контексту від міжвоєнного до повоєнного періодів) [3].

Як ми писали в багатьох наших статтях, радянська неокласика, себто, сталінський ампір гучно заявляє про себе на теренах Києва на конкурсі на забудову нового Урядового кварталу, що був оголошений партійним керівництвом після повернення столиці УРСР з Харкова у 1934 році [4]. В світлі тих подій 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» [5, с. 1]. Конкурс проводився поетапно, у три тури. Ключовим ядром мав стати новий урядовий квартал, що зосереджував би ряд адміністративних будівель, передусім будинків РНК і ЦК КП(б)У, згрупованих навколо великої площі для проведення урочистих парадів та демонстрацій [6], [7]. З-поміж 21 проекту, поданого до змагання, в контексті даної теми, нас цікавить два: пропозиція бригади під керівництвом В.О. Весніна, подана на I тур, та концепт бригади Д.М. Чечілана та Д. М. Орлова у II турі відповідно.



*Іл. 1. Конкурс на Урядовий квартал I тур. Бригада бр. Весніних . 1934 р. Фрагмент*

*Іл. 2. Конкурс на Урядовий квартал II тур. Бригада Д.,М Чечуліна.. 1934 р. Фрагмент*

Проект бригади братів Весніних являє собою монументальну масштабну споруду, де два будинки РНК і ЦК КП(б)У об'єднані в одну форму аркою (Іл. 1). Генплан забудови, типовий для першого етапу конкурсу, розгортає площу вздовж осі Схід-Захід, перпендикулярно гребню дніпровських схилів. Основні споруди, трактовані як єдине ціле, розміщені на краю пагорбів, на місці Михайлівського монастиря та Трьохсвятительської церкви. Монумент Леніну відносно невеликий, винесений вглиб площі по основній осі. Комісія відзначила, що у проекті «гарно намічене вирішення загального планування головної площі і спуска до Дніпра» [8, с. 12]. На виступах по боках арки, з боку площі встановлені багатофігурні скульптурні композиції героїчного масштабу, що пластично пов'язані з монументом Леніну. Останній стоїть на пласкому квадратному постаменті та розгорнутий до площі. Скульптура Леніну

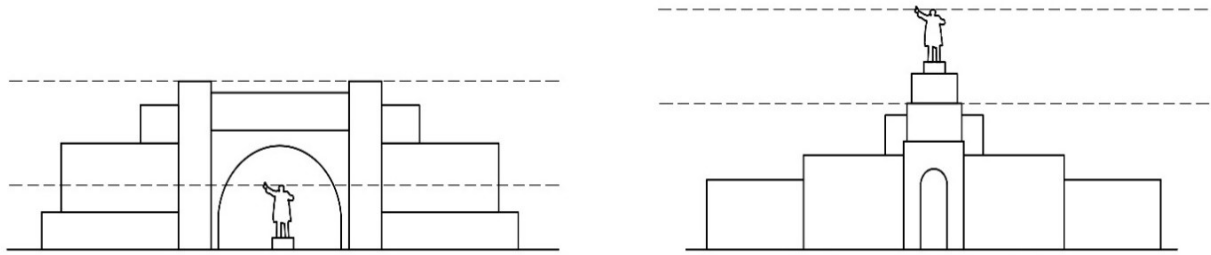
співрозмірна загальній композиції споруд, використовуючи арку як тло, однак монумент не виявлений з боку Дніпра, що не відповідає одному з завдань конкурсу.

Урядова комісія, відзначивши, в цілому, позитивне враження від роботи, наголосила, що за рахунок арки, кубатура споруд перевищує завдання майже на 50%. Наголошувалось, що попри вдале загальне композиційне рішення та планувальну структуру, «авторами ще не подоланий вплив конструктивізму» [8, с. 12]. Тобто, в 1934 році офіційний курс архітектури вже повністю змінений від авангарду до неокласики.

Бригада архітекторів Дмитра Миколайовича Чечуліна і Георгія Михаловича Орлова повторює амбітний задум першої пропозиції братів Весніних, однак вже в неокласичному виконанні. Проект являє собою дві Г-подібні в плані споруди, фланковані ризалітами та об'єднані масивною аркою, над якою розміщений зал для засідань. Вінчає композицію монумент Леніну, розгорнутий до площі. Дахи комплексу фланковані по кутах багатофігурними скульптурними композиціями героїчного масштабу (Іл. 2).

Без перебільшення, даний концепт є кристалізованим виявом надмасштабної архітектури «сталінського ампіру». Грандіозність, колосальний розмах, пишність декору подавляють людину, створюючи відчуття «маленького гвинтика у величезному механізмі». Навіть урядова комісія вищого партійного керівництва УРСР, відзначивши яскраве образне рішення, зауважила надмірність проекту. Даний концепт, при всій своїй внутрішній завершеності та пропрацьованості, зовсім не відповідав Києву, домінуючи в масах навіть над дніпровськими схилами. Комісія порадила прибрати нефункціональну арку, що збільшувала кубатуру комплексу в рази. До того ж було критично зауважено, що на такій висоті монумент Леніну ставав невиразним. Фактично, ми бачимо екстремум гігантоманії сталінської архітектури в УРСР – проект Чечуліна-Орлова визнаний таким, що не можливий до реалізації у даному вигляді.

На прикладі двох проектів ми бачимо трансформацію підходів до співвідношення архітектури та монументальної скульптури. Якщо авангард у проекті Весніних трактував будівлю, як артефакт мистецтва, довершену форму, яка лише доповнюється скульптурою, переважаючи її і по висоті і по масі, то неокласичний концепт Чечуліна-Орлова перетворює будівлі на постамент, п'єдестал, основною функцією якого є підсилення ефекту сприйняття монументу, що стає основним змістовим навантаженням композиції (Іл. 3)



*Іл .3. Порівняння співвідношення архітектури та скульптури у проектах Веснівних та Чечуліна*

Обидва проекти були відхилені урядовою комісією, а сама ідея створення з двох споруд єдиного комплексу у вигляді монументальної арки не знайшла підтримки і була піддана опосередкованій критиці (офіційно за перевищення об'ємів, вказаних у завданні). Однак означений конкурс мав значний вплив, що втілиться у наступному змаганні, присвяченому вшануванню перемоги у війні, що невідворотно насувалася.

На нашу думку це пов'язано з тезаурусом сталінської неокласики, що лише кристалізувався – з-поміж набору символів ще не прижилися тріумфальні арки через деяку ідеологічну відстороненість військового тріумфу, як такого. Комунізм, на наш погляд, позиціонує в ті роки себе саме класовою боротьбою всередині одного, до певного часу інтернаціонального, суспільства, видавав свою перемогу за невідворотну революцію чи природну еволюцію розвитку (за Марксом). Прокламувалася перемога одного класу над іншим. І, не зважаючи на відхід від інтернаціоналізму після вигнання Троцького (або, радше, після провалу міфу про загальносвітову революцію та інтернаціонал), позиціонування радянського суспільства як такого, що проставлене іншій нації ще не стало основним мотивом.

Ситуація докорінно змінюється під час другої світової. Фактично починаючи з 1941 року пропаганда активно веде мобілізацію демосу під гаслами захисту «батьківщини», від інородних культурно чужоземних загарбників. Класові відмінності всередині забуваються, формується протиставлення «ми» / «вони» по національному принципу (якщо прийняти на віру міф про «радянську» націю як нібито одне ціле, «один народ з однією історією»). На фоні даної домінуючої тенденції проходить значна легітимізація царського минулого, велика кількість символів, що вважались не бажаними тепер навпаки активно використовуються. Отже можливе і більш конкретне звернення до архітектури російського класицизму та ампіру, з ретельним копіюванням елементів.

З іншого боку небезпека повного знищення спонукає владні еліти до другої хвилі загравань з елітами національними у спробі залучитися їхньої

підтримкою. З новою силою розгортається політика коренізації, що в Україні дістала назву українізації. Післявоєнний сталінський ампір значно більше апелює до національного архітектурного досвіду, використовуючи як народні, так і історичні мотиви, що в 1930-х роках були під негласною забороною як «буржуазний націоналізм». В архітектурі центральної України це, передусім, мотиви українського мазепинського бароко та використання декоративно-прикладної пластики для оздоблення фасадів споруд, що приходить з УАМ.

Визначним для перших повоєнних років в київській архітектурі став конкурс на відбудову Хрещатику, що був оголошений ще 22 червня 1944 р. [9], тобто до завершення війни (що проявляє його передусім ідеологічне значення). В конкурсних пропозиціях Хрещатику 1944 року скульптура відіграє значно меншу роль – в усіх запропонованих проектах автори вирішують вертикальні акценти за рахунок архітектурних форм: башт-компаніл, як Г.П. Гольц, П.Ф. Альошин чи В. І. Заболотний;obelісків, як О. О. Тацій чи житлової забудови, як О.В. Власов. І хоча до розвінчання культу особистості ще далеко, однак тенденція до деперсоналізації, створення монументів архітектурними, а не лише скульптурними засобами, відхід від одноосібного пам'ятника героїчного масштабу в бік багатоскульптурних композицій знаходить пряме відображення в урбаністиці. Трансформація, викликана глобальними соціально-психологічними зрушеннями у суспільстві, де кожен індивід на практиці війни відчув силу людей, а не окремого вождя, підсилена риторикою пропаганди про «загальнонародну» перемогу, знаходить пряму імплементацію у зміні підходів навіть парадних столичних ансамблів.

Найбільша кількість проектів, 22, була представлена на першому з трьох турів конкурсі. І саме в першому турі, передрікаючи майбутню перемогу, в більшості пропозицій з'являються арки. І, в даному суспільному резонансу, очікувано, арки саме тріумфальні. Вирішення нової забудови центральної вулиці Української ССР на думку багатьох тогочасних майстрів мало рефлексувати на українську архітектурну історію та культурну самобутність, що, на відміну від передвоєнних неокласичних тенденцій, не лише не табувалося, а навіть стримано підтримувалося партійним керівництвом. Хоча, на думку доктора архітектури Б. С. Черкеса, це було продиктовано передусім прагненням Сталіна представлення СРСР на світовій арені саме як союзу формально незалежних республік [10]. Тобто новий виток коренізації в мистецтві був лише політичною ширмою, декорацією.

Тим не менш, українське бароко і, навіть, УАМ (хоча про нього не прийнято було говорити) повертаються в архітектуру і імплементуються, передусім, в формотворенні парадних арок для головної магістралі столиці. Найбільш виразними відповідні мотиви стають у пропозиціях «А» та «Б»

бригади архітекторів під керівництвом В.І. Заболотного. У Варіанті «А» (Іл. 4) ми бачимо класичну форму тріумфальної арки, встановленої по червоній лінії Хрещатику на осі головної площі (тоді площі Калініна). Показово, що в обох варіантах Заболотного арка встановлюється обабіч вулиці, а не на ній, тим самим остаточно перетворюючись на окремий монумент, символічний артефакт, втрачаючи хоч і умовну, але функцію portalу, що була притаманна античним аркам та їх аналогам ХІХ ст. В першому варіанті це однопролітна арка, завершена потрійним коробовим склепінням (можлива відсилка до храмової архітектури часів бароко) [11]. Посередниці перекриття встановлена кінна скульптурна група, кути арки обрамлені декоративними напівколоннами з рельєфом та доричними капітелями. Загальний образ арки є стриманою алюзією до мазепинської архітектури.



*Іл. 4 Конкурс на відбудову Хрещатики, I тур. Варіант «А» бригади В.І. Заболотного. 1945 р. Фрагмент*

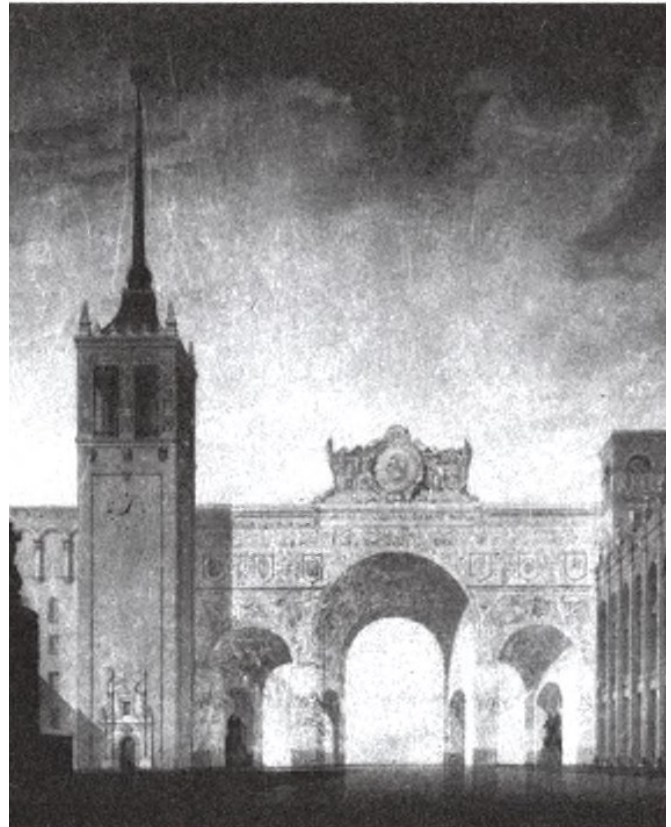
*Іл. 5. Конкурс на відбудову Хрещатики, I тур. Варіант «Б» бригади В.І. Заболотного. 1945 р. Фрагмент*

Набагато більш вільно трактує базову форму варіант «Б» (Іл. 5): монумент перетворюється на складну 6-и ярусну композицію з мотивами аркад та виразним бароковим силуетом. Арка зміщується з червоної лінії Хрещатику вглиб площі, стаючи її центральним об'єктом і одночасно театралізованою декорацією для скульптури, встановленої перед аркою.

Перший тур конкурсу не виявив переможців і був оголошений другий тур для трьох бригад архітекторів Власова, Тація та Заболотного (останній від участі відмовився) [9]. В другому та третьому турі обидві бригади розглядають арку як варіант вирішення не лише естетичних, а й логістичних завдань,



перекидаючи через неї трасування перпендикулярних до основної осі транспортних потоків на другому рівні. Відповідно, арка знов розміщується традиційно, на головній вулиці, пропускаючи через себе основний рух. Обидві арки стають трьохпрольотними, органічно поєднуючись з навколишньою забудовою.



Іл. 6. Конкурс на відбудову Хрещатику, II тур. Проект бригади О.О. Тація. 1946 р.

Іл. 7. Конкурс на відбудову Хрещатику, III тур. Проект бригади О.В. Власова 1946 р. Фрагмент

В проекті Тація (Іл. 6) чітко виявлених головний прольот, підкреслений основним об'ємом, поєднаним з двома сторонами вулиці крилами-ризалітами. В концепті подальшого розвитку набувають традиційні українським архітектурні мотиви. Пластика динамічна, підкреслено урочиста. На третьому турі, який розгорнувся знов між групами О.О. Тація та О.В. Власова, пропозиція бригади Олексія Олександровича представлена вже однопрольотною аркою з більш стриманою пластикою, наближеною до стилістики проектів Олександра Васильовича.

На контрасті з концептами Тація, обидві, (для II і III турів) пропозиції запрошеного з Москви архітектора Власова (Іл. 7) набагато більш «нейтральні» – його бачення Хрещатика та, відповідно, триумфальна арка витримані в дусі

передвоєнної неокласики, орієнтованої на російський класицизм, позбавлений більшості національно забарвлених пластичних елементів. Арка трьохпольотна, стилістично тісно пов'язана з фасадами навколишньої забудови, перетворюючись в ансамблі з монументу більше на шляхопровід для тодішньої вулиці Жовтневої революції (нині алея Героїв Небесної сотні та вул. Інститутська).

Проект на відбудову Хрещатику набув значного розголосу серед суспільства та у професійних колах. Гостро стояло питання стилістичного вирішення, в руслі якого жорсткій критиці піддавалась надмірна пишність деяких проектів. Єрофалов-Пилипчак наводить слова академіка Л. В. Руднева: «Якщо взяти тріумфальну арку Тита - це дійсно була арка, крізь яку в'їжджав Тит. І коли ми робимо 10 арок і зосереджуємо їх на якій небудь круглій площі, то це буде арка для арки, планування заради планування, вежа заради вежі, без урахування сучасності» [9, с. 307- 312]. Сучасні дослідники взагалі зазначають катастрофічну згубність підходу планування надзвичайно високовартісної центральної частини міста в умовах повної руйнації житлового фонду та відсутності даху над головою у великої маси людей в повоєнні роки [12].

Остаточно проект був реалізований вже після постанови ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР № 1871 від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей у проектуванні і будівництві» під керівництвом А.В. Добровольського. З забудови зникли тріумфальні арки, як окремий монумент (в тому числі, на наш погляд, через згасання мілітаристичної риторики в пропаганді та зсуненні акцентів від військових тріумфів). Однак мотив арки знайшов втілення у вирішенні непарної сторони забудови вулиці. Аркові перемички між житловими, будинками (як у фасаді пасажу) та всередині (як в будинку № 21) [13] візуально поєднують вулицю в одну лінію, не перекриваючи перпендикулярні транспортні потоки з Печерську. Аналогічно мотив підтриманий і по парній стороні виразними арками адміністративного будинку №36.

Одним з останніх змагань, що передбачав вирішення в тезаурусі сталінського ампіру, був конкурс на Тріумфальну арку в Києві «На честь 300-річчя возз'єднання України з Росією», оголошений у 1954 році. Завданням передбачалося зведення Тріумфальної арки як окремого монументу на в'їзді на міст Патона зі сторони правого берегу. Вона повинна була розміщуватися на осі основної магістралі. Загалом було подано 257 професійних та 61 аматорський проект [14] що засвідчує значний резонанс у тогочасному архітектурно-мистецькому полі. Деякі з представлених проектів, аналогічно до відповідних концептів на Хрещатику, пропонують використовувати арку для розведення

транспортних потоків в двох рівнях (перекидаючи пішохідний міст згори) (Іл. 8). Більшість концептів, однак, трактують арку суто як декоративний монумент.



*Іл 8. Конкурс на тріумфальну арку «На честь 300-річчя возз'єднання України з Росією». Проект бригади В. Г. Заболотного 1954 р. Фрагмент*

Проект значно менш відомий у сучасному архітектурному полі, через те, що його реалізація так і не була розпочата. Причин тому можна виявити декілька. Окрім кардинальної зміни вектору розвитку радянської архітектури, що відбудеться за рік після оголошення конкурсу, дослідники Голобородько та Проценко відмічають принципове протиріччя, закладене в самому завданні: «об'єднати в образному рішенні дві несумісні тенденції – і дружби, і тоталітарної державності» [14, с. 3]. Тобто образ арки в традиційному ампірному її виразі на стільки сильно асоціюється в суспільстві з військовою перемогою, тобто силовою, насильницькою дією, що не лишає місця образу дружби та мирного об'єднання, міф про яке старанно тиражувався великоімперською і, спадково, радянською пропагандою. Зрештою, тріумфальна арка як архітектурна форма виходить з креаторського поля разом зі сталінською неокласикою. Залишивши, між тим, відбиток на радянському архітектурному модернізмі, що значно пізніше реалізує задум у вигляді арки дружби народів в Хрещатому парку на дніпровських кручах.

**Висновки.** Арка як потужний символ приходить в радянську архітектуру зі сформованим образом мілітарного тріумфу, що, беручи початок в античному Римі, був старанно адаптований в Російській імперії часів класицизму. Майже

не проявлена в авангардній архітектурі, вона знов відроджується в середині 1930-х у формах сталінської неокласики, набувши найбільшої популярності в перші післявоєнні роки на фоні загальнонародного піднесення та відзначення перемоги. На хвилі нового витку коренізації, як спроб загравання центральної влади з національними елітами, арка набуває виразних рефлексій до українського бароко на УАМ, що між тим, вступає в конфронтацію зі сформованою асоціацією її саме з військовим тріумфом, а отже і образом імперії (що пригнічує національну самобутність). Означені протиріччя разом зі згасанням переможного запалу призводять до того що арка, як монумент символічно-декоративний відходить на другий план разом зі згортанням сталінського ампіру за часів «боротьби з надмірностями». В наступні роки будуть нові спроби використання її як формотворчого елементу вже без мілітаристичних алюзій та відповідного тріумфального декору.

#### Список джерел

1. Марковський А. І. От конструктивизма к ампиру: смена политики или кризис культуры? *Colloquia litteraria Sedlcensia. Tom XII. Człowiek wobec sytuacji kryzysowych w literaturze, sztuce i kulturze*. Siedlce, 2014 . – С. 175–187.
2. Hobsbawm, E. *The Invention of tradition*. Cambridge.: Cambridge University Press, 1992. 320 p.
3. Markovskiy A. Transformation of paradigm in contest for the development of Kyiv city center in the 1930–1940s. *Architectural Studies*. 2019. Vol. 5, N. 1. P. 46–52.
4. Історична ухвала XII з'їзду КП(б)У. *Соціалістичний Київ*. 1934. № 1–2. С. 1.
5. Проекти планування урядового центру в місті Києві. *Соціалістичний Київ*. 1934. № 3–4. С. 1–4.
6. Килессо С. К. Проектирование центра Киева в предвоенный период. *Архитектура Киева: сборник*. К.: Стройиздат. 1982. С. 53–54.
7. Юрченко П.Г. Урядова площа в столичному Києві. *Соціалістичний Київ*. 1936. № 5–6. С. 14–20.
8. Молокін. А. Г. Проектирование правительственного центра УССР в Киеве. *Архитектура СССР*. 1935. № 9. С. 11–28.
9. Єрофалов-Пилипчак Б.Л. *Архитектура советского Киева*. К.: А+С, 2010. 638 с.
10. Черкес Б.С. *Національна ідентичність в архітектурі міста: Монографія*. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2008. 268 с.

11. Єрофалов-Пилипчак Б.Л. Kiev elsewhere. Киев которого никогда не было. Киев каким он был. Киев каким он мог бы быть. Киев: А+С, 2014. 408 с.
12. Chmelnizki D.: Soviet Town Planning during the War, 1941-1945. *A Blessing in Disguise. War and Town Planning in Europe 1940-1945*. Jorn Düwel/ Niels Gutschow Eds. Berlin: Dom publishers, 2013. 416 p.
13. Куковальська Н.М., Голобородько ОВ., Проценко Б.Ф. Триумфальна арка в місті Києві. Конкурсні проекти на честь 300-річчя возз'єднання України з Росією: Каталог / К : «Софія Київська», 2002. 20 с.
14. Ковешникова О.В. Формування і реалізація авторських творчих методів А, Добровольського в архітектурній практиці. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. К: КНУБА. 2013. Вип. 33. С. 63-70.

### References

1. Markovskiy A. (2014). From constructivism to empire: a change of policy or a crisis of culture? [Ot konstruktivizma k ampiru: smena politiki ili krizis kul'tury?] Colloquia litteraria Sedlcensia. Tom XII. Człowiek wobec sytuacji kryzysowych w literaturze, sztuce i kulturze. Siedlce, 2014 . pp. 175–187. (In Russian).
2. Hobsbawm, E. (1992). The Invention of tradition. red E. Hobsbawm & T. Ranger. Cambridge: Cambridge University Press. 320. (In English).
3. Markovskiy A. (2019). Transformation of paradigm in contest for the development of Kyiv city center in the 1930–1940s. *Architectural Studies*, 2019. Vol. 5, N. 1. 46–52. (In English).
4. Historical Resolution of the XII Congress of the CP (B) U [Istorichna uhvala XII z'izdu KP(b)U]. *Socialistic Kyiv*, 1934. 1-2: 1. (In Ukrainian).
5. Project of Government Center Planning in Kyiv [Proekti planuvannya uryadovogo centru v misti Kiyevi]. *Socialistic Kyiv*. 1934. 3-4. 1-4. (In Ukrainian).
6. Killeso, S. (1982). Designing the center of Kiev in the pre-war period. [Proektirovanie centra Kieva v predvoennyj period. *Arhitektura Kieva*]. *Architecture of Kyiv*. Kyiv: Stroyizdat. pp. 53–54. (In Russian).
7. Yurchenko P. (1936). Government Square in the capital Kyiv. [Uryadova plosha v stolichnomu Kiyevi]. *Socialistic Kyiv*, 1936. 5–6. 14–20. (In Ukrainian).
8. Molokin A.(1935). Design of the Government center of the Ukrainian SSR in Kyiv [Proektirovanie pravitelstvennogo centra USSR v Kieve.] *Architecture of The USSR*, 1935, 9, 11. (In Russian).
9. Erofaloff-Pilipchak B. (2010). Architecture of Soviet Kiev. [Arhitektura sovetskogo Kieva] Kyiv: А+С. 638. (In Russian).
10. Cherkes B. (2008). National identity in the architecture of the city. [Nacionalna identichnist v arhitekturi mista]. Lviv Polytechnic, Lviv.416 (In Ukrainian).

11. Erofaloff-Pilipchak B. (2014). Kiev elsewhere. Kiev we've never seen. Kiev that has gone. Kiev that could have been [Kiev elsewhere. Kiev ktorogo nikogda ne bylo. Kiev kakim on byl. Kiev kakim on mog by byt. Kiev] Kyiv: A+C. 408. (In Russian/ English).
12. Chmelnizki D. (2013). 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. Berlin: Dom publishers. 416. (In English).
13. Kukovalska N., Goloborodko O., Protsenko B. (2002) Triumfal arch in the Kiev. Competitive projects in honor of the 300th anniversary of the reunification of Ukraine with Russia. [Triumfalna arka v misti Kiyevi. Konkursni proekti na chest 300-richchya vozz'yednannya Ukrayini z Rosiyeyu]. Kyiv: "Sophia of Kyiv". 20. (In Ukrainian).
14. Koveshnikova O. (2013). Formation and realization of author's creative methods of A, Dobrovolsky in architectural practice. [Formuvannya i realizaciya avtorskih tvorchih metodiv A, Dobrovolskogo v arhitekturnij praktici] Modern problems of architecture and town-planning. 2013.Vol. 33. pp 63-70. (In Ukrainian).

#### Аннотация

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

#### **Арка как символ триумфа господствующей идеологии в архитектуре Киева 1930-х-1950-х гг.**

Исследование изменения подходов к использованию арки как узнаваемого символа в советской архитектуре 30-х-50-х годов XXст., что удачно проявляет доминирующие предпочтения как руководящего аппарата - заказчиков, так и исполнителей - архитекторов, пытающихся рефлексировать на соответствующий социальный запрос. Анализ проводится на основе трех киевских конкурсов: на застройку Правительственного квартала 1934-1935 гг., на восстановление Крещатика 1944-1947 гг. и на триумфальную арку «В честь 300-летия воссоединения Украины с Россией» 1954 года.

Ключевые слова: триумфальная арка, авангард, неоклассика, сталинский ампир.

## Annotation

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

**Arch as a symbol of the triumph of the dominant ideology in the architecture of Kyiv in the 1930s-1950s.**

The article examines the arch as a monument and its symbolic significance in the thesaurus of Soviet neoclassical architecture on the example of Kyiv.

The arch, with its expressive imagery, reflects complex iterations of the architectural and artistic search of the 1930s and 1950s. Changes in the socio-political and cultural context that consistently lead to the transition from the avant-garde to the Stalinist Empire style, transformations within the neoclassical style caused by the Second World War, and the transition from historical reminiscences to Soviet architectural modernism after 1955 are considered.

The paper presents the materials of the three largest competitions that took place in the capital of Ukraine during this period: the construction of the Government Quarter in 1934-1935, the restoration of Khreshchatyk in 1944-1947 and the Triumphal Arch "In honor of the 300th anniversary of the reunification of Ukraine with Russia" 1954, respectively. Competitions account for the three above-mentioned transitions in the architectural field of the USSR, so, given the number of represented author groups and their wide geography, reflect the global trend. The article analyzes the change of approaches to the use of the arch as a key symbol, which successfully shows the dominant preferences of both the management staff - customers and performers - architects, trying to reflect on the relevant social demand.

Keywords: triumphal arch, avant-garde, neoclassicism, "Stalinist Empire".