

## ПРИСУТНІСТЬ ІСТОРІЇ В АРХІТЕКТУРІ РАДЯНСЬКОЇ І ПОСТРАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

© Лінда С., 2003

**Стаття розглядає проблеми історизму в архітектурі радянської і пострадянської України. Найважливіше завдання, поставлене автором – проаналізувати суспільні причини, що спонукають архітекторів у своїй творчості звертатися до історичної спадщини і також те, які ідеї щоразу відображає ця нова “історична” архітектура.**

Кожен народ має свою особливу історію. Ця історія може бути давньою чи не дуже (хоча поняття “давній” також відносне). Це може бути історія народу гнобленого, колонізованого, а може бути історія народу-колоніста та імперіаліста. Кожна історія має свої злети, які стають “точками звертання” або “точками відліку”, вони глорифікуються у народних піснях, переказах і легітимізують сам факт існування народу. Проте, кожен народ має свої падіння, про які просто не хочеться згадувати, які свідомо замовчуються або “забуваються”. Кожен народ створив свою міфологію та свій пантеон героїв, котрі віддзеркалюють його менталітет та спосіб буття.

Історія річ відносна, суб’єктивна, за відомим висловом – “дочка політики”. Вона може бути писана і переписана, видана у “новій” (другій чи десятій) редакції, доповнена і фальсифікована, залежно від чергової політичної кон’юнктури. Таку “нову” історію за умов відповідної політичної системи і методів агітації та пропаганди зовсім нескладно імплантувати у масову свідомість, створивши тим самим новий пласт “колективної пам’яті”, нові “точки відліку”, нову міфологію та нових героїв.

Історія України є саме таким прикладом, можливо, одним із найхарактерніших та драматичніших у світовій історії. Один із найстаріших народів Європи, з тисячолітньою історією розвитку, після здобуття незалежності виявився “неочікуваною” для світу нацією [1]. З XV ст. до кінця XX ст. Україна була у складі Речіпосполитої, імперії Габсбургів, Російської, а згодом Радянської імперії. Ці поділи та колонізації України залишили глибокі рубці у пам’яті народу, які до сьогодні нагадують про себе. Лише сам факт, що Україна одночасно пережила кілька іноземних колонізацій, ще більше ускладнив для неї проблему визначення “самої себе” та своєї української (не польської, російської чи радянської) історії.

Орест Субтельний пише, що: “Історично, культурно і геополітично країна (Україна – С.Л.) знаходилися між двома світами. Вона формувала зону конфронтації між землеробами і кочівниками, між Європою та Азією, між православною церквою та католицизмом, між комуністами та націоналістами... Особливо глибоко вкоріненими рисами українського дихотомічного характеру є конфронтація в Україні двох політико-ідеологічних феноменів – нація та імперія” [2]. Це і є найстрашніший наслідок колишніх поділів. Оскільки не регіональні відмінності у площині мови, релігії, економічних інтересів формують сьогоднішню Україну (ці речі можливо змінити), але, що значно важливіше, її формує різний історичний досвід та різна колективна пам’ять [3]. Україну розділяють відсутність спільної колективної пам’яті та спільної міфології.

Львівський історик Ярослав Грицак стверджує, що у XX ст. завершилося формування української нації [4]. Це ж стверджують і “альтернативні” українські історики сучасності:

“центральною темою двадцятого століття є постання української нації, трансформація етнічної спільноти у свідому політичну і культурну спільноту” [5]. Можливо справді, ХХ століття для України було найбільше насичене подіями, часто діаметрального характеру: від кількох чергових колонізацій до здобуття незалежності. Тим цікавіше прослідкувати, як ці політико-ідеологічні метаморфози відобразилися в архітектурі України. Архітектура, як відомо – візуалізація ідеологічних міфів, які формуються у сфері політики, а відтак, адекватними засобами архітектури записуються “на віки” у камені, склі, бетоні чи типових з/б панелях. Цікавим є те, що розвиток архітектури в Україні часто супроводжувався зверненням до історичної спадщини. Що ж вона виражала на кожному черговому етапі розвитку, які цілі переслідувала та що візуалізувала кожного разу?

Почати аналіз доцільно з часу “найвизначнішої події ХХ ст.” (згідно радянської історіографії) – жовтневого перевороту 1917 р., оскільки це суттєво вплинуло на архітектурний розвиток України. Короткі моменти існування двох незалежних українських держав (Української Народної Республіки та Західно-Української Народної Республіки) у 1918-1923 рр. у той час ніяк не відобразилися в архітектурі. По-перше, час був воєнний (коли говорять гармати – музи мовчать), а по-друге, просто було мало часу. Проте, сам факт існування незалежних держав значно політизував українську ментальність, збагатив її новим історичним досвідом, створив нові міфи (Січові Стрільці, Петлюра) та реабілітував історичну символіку.

До 1939 р. Україна була розділена. Західна Україна перебувала у складі Другої Польської Республіки, частково Румунії та Угорщини, а решта території займала “рівна серед рівних та вільна серед вільних” Українська РСР.

На формування архітектури Радянської України суттєво вплинула радянська архітектура, а точніше, російська. До цього часу поширеною є практика розглядати архітектуру СРСР 20-х років лише з позицій конструктивізму, що особливо характерно для західних досліджень [6]. Ця оцінка конструктивізму була пов’язана з ідеєю того, що нове суспільство означає нове мистецтво і нову архітектуру, і що більшовики та лідери конструктивізму притримуються тієї самої точки зору. Проте напрямок історизму був не менше потужним. Власне, цей яскраво виражений дуалізм розвитку: конструктивізм-історизм і характеризував архітектуру 20-х років як у Росії, так і в Україні.

У 1919-20 рр. В.Татлін запроєктував свій знаменитий монумент III інтернаціоналу – символ російського конструктивізму. Це була спіральна башта, на 100 м вища, ніж Ейфелева вежа, яку з захопленням сприйняли західні авангардисти і яка стала символом – супрематичною маніфестацією зустрічі мистецтва та революції. “Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins” – було написано на плакаті з виставки дадаїстів у Берліні у 1920 р. [7] Незважаючи на шокуючу новизну концепцій і неординарність мислення, архітектурних проєктів було реалізовано не так вже і багато, навіть на батьківщині руху, у Росії. А.Андерс вважає, що на це були об’єктивні причини. Проєкти конструктивістів оперували не лише новим передовим вокабулярієм, але розраховувалися на передові будівельні технології. Проте в країні відчувалася хронічна нестача скла, сталі, бетону, не було кваліфікованих працівників [8]. Експериментальна архітектура знаходила також невелику підтримку серед споживачів: політичних лідерів та народу, її підтримувала лише нечисельна радикальна інтелігенція та культурна еліта. Проте, найважливіше: на архітектуру в СРСР покладалося дуже серйозне завдання. Архітектура, окрім задоволення суто утилітарних потреб, мала репрезентувати нову соціальну систему, що “будує соціалізм”, посуті, доступно, як малюнок, ілюструвати щасливе майбутнє. У 1923 р. О.Щусєв у “Зверненні МАО” писав: “Нові умови життя, нові смаки, нові ідеали і переломлені погляди – все це повинно знайти своє відобра-



*Рис. 1.* Комплекс Миронівської селекційної станції. Архітектор П.Альошин. 1922 р.



*Рис. 2.* Лісотехнічний факультет Української сільськогосподарської академії. Архітектор Д.Дяченко. 1925–1927 рр.

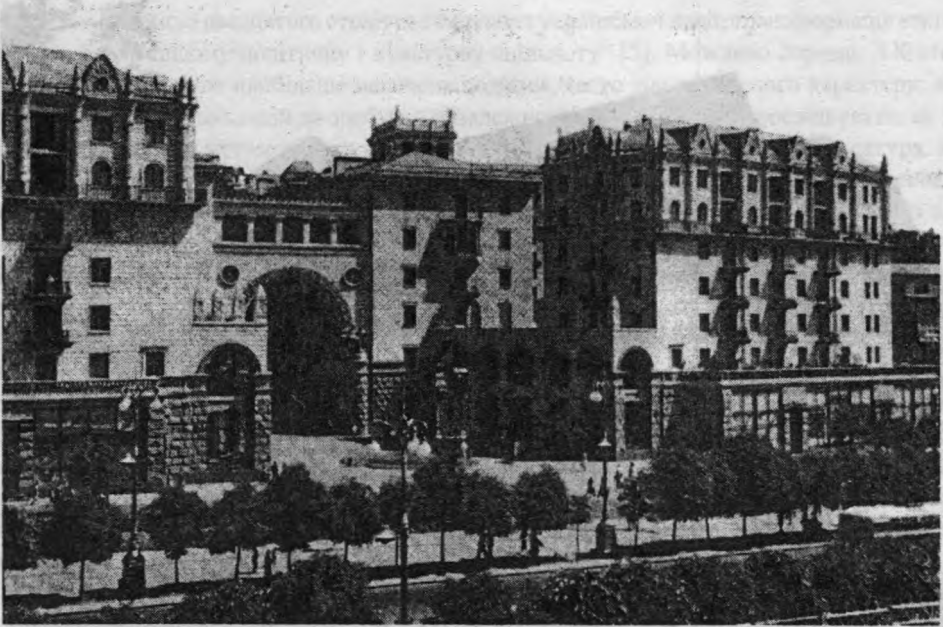


Рис. 3. Будинок на Хрещатику, 13-17 (1949–1951 рр.).  
Архітектор А.Добровольський

ження в архітектурі... Архітектори повинні створити зразкове житло для робітника і селянина; оздоровити міста і селища: повинні вдихнути живильний дух могутності і сили у монументальне зодчество, зробити досягнення техніки знаряддям для оновлення форм зодчества..." [9]. Модернізм [10], корені якого вросли в ідею бунту, революції, руйнування не міг відобразити цього прагнення [11]. Морфологічний діапазон конструктивізму виявився занадто "бідним", а семантика занадто незрозумілою, щоб матеріалізувати новий міф. Зрештою, про це відверто й писалося: "В деяких містах України в цей час було збудовано за конструктивістськими проектами ряд житлових будинків, конструктивістських за своєю архітектурою, і ряд громадських будівель з нарочито ускладненими планами і нагромадженням геометричних форм в композиції їх архітектурних об'ємів" [12]. І як приклад наводився найвідоміший і найкращий об'єкт конструктивізму на Україні – будинок Держпрому на площі Дзержинського у Харкові (1925-1929 рр., арх. С.Серафимов, М.Фельгер, С.Кравець) [13].

У Росії конструктивістам Е.Лисицькому, К.Мельникову, І.Леонідову, М.Гінзбургу, І.Голосову та братам Весніним протистояли академіки І.Жолтовський, О.Щусев, О.Таманян, В.Шуко, Є.Левінсон, Л.Руднев, І.Фомін [14]. В Україні форми історичної української архітектури використовували П.Альошин, О.Вербицький, Ф.Мазуленко, Д.Дяченко. У формах комплексу Миронівської селекційної станції, яке була побудована у 1922 р. за проектом П.Альошина, використані елементи української народної архітектури, що розвивають спадщину українського модерну: у формі даху, у деталях та декорі фасаду (рис. 1). На фасадах лісотехнічного факультету Української сільськогосподарської академії Д.Дяченко у 1925-1927 рр. використав форми українського бароко: центральний ризаліт завершується високим хвилеподібним фронтоном (рис. 2). У тогочасній пресі споруда була оцінена негативно, таким незвичним здалося звернення до національної архітектури [15].

Питання звернення тогочасних архітекторів саме до національної спадщини ще чекає свого глибшого дослідження [16]. Проте аналогії з історичними процесами і відповідно вираження цих процесів в архітектурі очевидні. 20-ті роки – особливі роки для долі України. Це були роки сподівань на українську автономію, на створення власної держави, пов'язані з політикою українізації, або, як часто пишуть у західних дослідженнях, “коренізації”. Для багатьох українських соціалістів і націонал-комуністів коренізація здавалася втіленням ідеї М.Костомарова про підтримку української мови і культури, про рівність України у складі Російської Федерації. Ця політика була підтримана М.Грушевським та В.Винниченком. У своєму дослідженні розвитку України під керівництвом націонал-більшовика М.Скрипника Джеймс Е.Мейс зауважує, що: “Україна Скрипника була у певному відношенні виконанням вимог Української Центральної Ради, висунутих у 1917 р.” [17] Проте уявлення про мету політики коренізації у націонал-більшовиків та лідерів Радянського Союзу були різними. Українці розглядали коренізацію як перший крок у напрямку розвитку української автономії, лідери Радянського Союзу – як тимчасовий тактичний крок для досягнення вищого рівня економічного розвитку [18]. Українська інтелігенція була впевнена, що Україну чекає довгий період децентралізації і, зрештою, досягнення *повної незалежності* [19]. Звернення до історичних національних форм стало символічним архітектурним втіленням надій на створення власної держави.

На зламі 20-х і 30-х років ситуація у Радянському Союзі змінилася. Власне, вона почала змінюватися ще раніше. У 1925 р., на зустрічі з радянською інтелігенцією, у Великому залі Московської консерваторії М.Бухарін художникам та письменникам заявив: “Нам необхідно, щоб кадри інтелігенції були натреновані ідеологічно на певний манер. Так, ми будемо штампувати інтелігентів, будемо виробляти їх, як на фабриці.” Рішуча серйозність ставлення до мистецтва, його ототожнення з політикою – це природне прагнення тоталітаризму включити в художню творчість усю систему і зробити з нього, як і зі всього іншого, інтегральну частину самого себе. Наприкінці 20-х років у Росії (відповідно, у Радянському Союзі) розгортається жорстока битва за мистецтво, яке комуністи розглядають як “зручний інструмент для відлову людських душ” [20]. В архітектурі (як і у всій культурі) це означало, що утверджуються нові принципи – принципи *соціалістичного реалізму*.

Вперше термін “соціалістичний реалізм” з'явився на сторінках “Літературної газети” 25 травня 1932 р., а через кілька місяців був запропонований у якості основного принципу на таємній зустрічі Сталіна з письменниками на квартирі у Горького, яка відбулася 26 жовтня 1932 р. Остаточо сформульований термін був у серпні 1934 р. на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників у доповіді А.Жданова. Зокрема, був сформульований основний принцип тоталітарної художньої ідеології – принцип партійності мистецтва, з вимогою того, щоб художник бачив дійсність очима партії і зображав реальність не в її плоскій емпірії, а в ідеалі її “революційного” розвитку у напрямку до великої мети. Здійснення цих принципів обов'язково призведе до розквіту культури, до її ренесансу. В такій ситуації від художників правомірно вимагати докладати всіх зусиль і карати непокірних, оскільки їхня велика мета оправдовувала всі засоби. Вона полягала не лише у формуванні нового суспільства, але і його будівника і мешканця, чий психологія, ідеологія, етика, естетика формувалися б за законами правильного наукового вчення – концепції Нової Людини, яка зримо і незримо присутня у серцевині будь-якої тоталітарної культури [21]. Отже, нова міфологема – “нова людина”, а точніше “радянська людина” і нова спільнота “радянський народ” – була остаточно, у своїй повній досконалому, створена.

Але архітектура має свою мову. Щоб відобразити, показати якусь ідею, її треба насамперед “перекласти” на мову архітектури, тобто на “мову” архітектурної композиції, масштабу,

силуету, пропорцій, архітектурної деталі і т.д. Загальновідомо, що “точкою звертання” стала класична архітектурна спадщина. У 20-х роках конкуруючи існували і конструктивізм, і традиціоналізм. Тоді це могло означати лише те, що тоталітарний механізм ще не був створений остаточно. У ситуації відносного творчого плюралізму 20-х років архітектори ще могли вибирати. У 30-х роках вибирати вже заборонялося [22]. Режим вибирав сам. Вибрав архітектуру історичну, оскільки “бідна” і символічна мова конструктивізму була занадто обмежена (і контрверсійна), щоб достойно написати велику поему про “світле майбутнє”, щоб “сказку сделать былью”.

Ця тенденція була відразу схвально підтримана, обґрунтована і розвинена в Україні. “...радянські архітектури почали відходити від схематизму і спрощеності; вивчаючи прогресивну архітектурну спадщину, вони виступили на шлях шукань більш удосконалених планувальних рішень і зрозумілих народові архітектурних образів... У розвитку зодчества радянської України цей період є важливим етапом узагальнення досвіду проектування і спорудження житлових і громадських будинків, створення нових кадрів архітекторів та ідейного перевищення зодчих старшого покоління” [23].

Проте звести проблему вибору історичної архітектури для обговорювання тоталітарної ідеології лише до того, що ця архітектура просто “гарніша” – недопустиме спрощення, хоча більшості пересічних радянських громадян фасад з колонним портиком з коринфськими капітелями подобався більше, ніж концептуальний вхід. Але це не все. Архітектура повинна була легімітизувати режим, довести те, що ця влада законна, і ми повинні їй підпорядковуватися. Ленін проголосив комуністів спадкоємцями всього кращого, що виробило людство у процесі свого розвитку. Отже, архітектура мала унаочнити те, що радянський народ справді спадкоємець всього найкращого. Що ж найкращого виробило людство в архітектурі? Радянська теорія слідувала відомому визначенню К.Маркса, який назвав епоху грецької класики здоровим дитинством людства, а її мистецтво недосяжною нормою та взірцем. На досягнення грецької архітектури радив архітекторам орієнтуватися Луначарський, а Щусев, виступаючи у 1934 р. на першому з’їзді архітекторів зауважив: “Громадські та утилітарні споруди Древнього Риму по своєму масштабу і художній якості – єдине явище у своєму роді у всій світовій архітектурі. У цій області безпосередніми спадкоємцями Риму є лише ми...” [24].

Крім того, політична влада відверто заперечувала будь-який діалог з культурними радикалістами та їх маніфестаціями. Сталін і його адміністрація входили у новий, тісніший контакт з традиціоналізмом. Це було частиною стабілізації політичної системи. Все позитивне почало асоціюватися з новим традиціоналізмом, все негативне – від Троцького до Wall Street – з конструктивізмом. Звідси випливала ще одна теза – нова соціалістична архітектура повинна була протиставлятися західній архітектурі, де у той час домінував модернізм. Опозиції соціалізм – капіталізм, процвітання – загнивання, класицизм (традиціоналізм) – модернізм були найпопулярнішими темами всіх публікацій у період холодної війни, про що відверто заявлялося у передовій статті “Правди” за 25 вересня 1947 р. “Геть від згубного впливу західної архітектури” [25].

Архітектурі соціалістичного реалізму вдалося виробити свою мову, яка така ж пряма, часом жахаюча, відверта у своєму лицемірстві, як і мова її ідеологічних батьків. Їй властивий дивовижний натуралізм [26], або, як його називали, реалізм, оскільки слово “натуралізм” вважалося лайливим. Проте звести мову тоталітарного мистецтва до безпристрасного фото-реалізму – неприпустиме упрощення. Об’єктивне фіксування дійсності відкидалося будь-якою тоталітарною естетикою як грубий натуралізм, бо об’єктом візуальної пропаганди є не реальна дійсність, не конкретні форми життя, а міф про реальність, зримий вигляд якого

і був покликаний створювати тоталітарне мистецтво. Це був реалізм, але реалізм особливого типу. “У формах самого життя” він відображав не дійсність, а ідеологію, міф, який нав’язувався в якості реальності, і бажане, що видавалося за дійсне. І цю ідеологію відображав правдиво – часом більш правдивіше, ніж та ідеологія відображала себе. За влучним зауваженням І.Голомштока, – і така архітектура, звичайно, має право на існування, тільки чомусь її назвали не сюр-, а соцреалізм [27].

Ця архітектура наповнена нашаруванням ідеологічних послань, які вона десятиліттями зберігала, накладаючи одне на одне. Початком була “Велика Жовтнева Соціалістична революція”. Образ Леніна – вождя трудящих усього світу – з’явився в архітектурі. У 1930-их роках додався міф про Сталіна і його керівництво та міф про щасливих трудящих, які впевнені у своєму майбутньому: образи цих щасливих людей зі снопами пшениці, серпами або молотами стали невід’ємним атрибутом архітектурного твору. У 1945 р., після закінчення Великої Вітчизняної війни, створилися нові міфи, які відразу наповнили архітектуру новою символікою: численими зірками, військовою арматурою, а у пантеоні радянських гроїв з’явився воїн-визволитель. Зрештою, наприкінці 40-х років, була сформульована і роль Радянського Союзу у холодній війні як лідера табору “миру і соціалізму” проти реакціонізму та імперіалізму.

Класичними прикладами реалізації концепцій соціалістичного реалізму в архітектурі є повоєнна забудова Хрещатика і забудова Урядової площі (точніше, конкурси і часткова реалізація) [28], а також численні містобудівні реалізації у Дніпропетровську, Донецьку, Харкові, Вінниці. Таким прикладом мала стати реконструкція центральної частини Львова згідно першого повоєнного генплану міста [29].

Одним із основних принципів соціалістичного реалізму стало те, що він був соціалістичним за змістом і національним за формою. У поняття “соціалістичного змісту” входив весь набір ідеологічних штампів: патійність, ідейність, народність, під визначенням “національний” малися на увазі національні традиції народів СРСР. Конкретніше зрозуміти, що ж таке “національне”, було складно. В еквілібристиці висловів про “національну форму” дуже складно відмежувати зерно від полови, особливо тоді, коли зерна там немає. Але у 40-их роках ця тема була дуже серйозною і дискусійною. В архітектурі це національне звелося до архітектурної деталі та орнаментики. Пошуки “національного” в архітектурі України 40-их років часом давали дивовижні плоди, прикладом чого може бути павільйон Української СРСР на Всесоюзній сільськогосподарській виставці у Москві, споруджений у 1938 р. за проектом О.Тация і М.Іванченка. Очевидно, “українське” мала символізувати шеренга велетенських колосків, що здіймалися до неба, вертикально пронизуючи фасад по всій висоті. На карнизи вони створили щось на зразок середньовічних “зубців”, між якими чергувалися п’ятикутні зірки та серпи і молоти. Павільйон набув “оборонного” характеру. Портал оздоблювався аркою, яка замість архівольта була прикрашена вінком з квітів, кукурузи і соняшників, а поле арки щедро вкривала українська рослинна орнаментика. Центральна частина павільйону акцентувалася надбудовою, котра, очевидно, символізувала сніп пшениці. Згодом у літературі це називалося “разючим синтезом національної архітектурної традиції з класичними ордеррами” [30].

Коли ми оглядаємо споруди 40-х і 50-х років зі всього колишнього Союзу, а також колишніх країн-сателітів, то вражає дивовижна єдність, уніфікованість архітектури. Силуети споруд, пропорції, ієрархія настільки ж подібні та типові, як подібні і типові їх вербальні “близнюки”, які сотні разів лунали з трибун сотень конференцій. Так само, як не мало значення, де виголошувати промову: у Ашхабаді чи Варшаві, так і не було різниці, де будувати будинок. Так само, як у промові достатньо було на рідній мові аборигенів лише привітатися, так в архітектурі, щоб зробити її форму “національною”, достатньо було додати якусь “типово

національну деталь”: “польський” парапет на Палаці Культури у Варшаві, капітелі колон в павільйоні Грузії та стрільчасті арки у павільйоні Азербайджану на сільськогосподарській виставці 1938 р.

Архітектура України того часу переповнена історією, проте історією не українського народу, а якогось іншого, фантомного “радянського народу” з його obsesивним синдромом будівництва безкласового суспільства та світлого майбутнього.

Проте, чи можна звинувачувати всіх архітекторів у конформізмі? Можливо, цілком щиро А.Добровольський при проектуванні будинку на Хрещатику 13-17 (1949-1951 рр.) використав форми українського бароко та народної архітектури (рис. 3), адже такі ж самі “посилання” до спадщини доби Гетьманства бачимо в архітектурі житлового будинку у Дарниці, запроектованого ним же у 1949 р. (рис. 4). Ця інтерпретація барокової спадщини суттєво відрізняється від трактування бароко у 20-х роках: втрачена композиція барокової споруди, та й “бароковість” зведена лише до однієї деталі – фронтону. Проте, можливо це і був той момент “присутності минулого” в архітектурі, але свого минулого, своєї історії, коли з глибин колективного підсвідомого видобувається ідея і матеріалізується, ніби стверджуючи існування такого народу.

З другої половини 50-их років історія зникає з проектів радянських архітекторів. Це знаходить глибоке, насамперед економічне обґрунтування. Розвиток індустріального панельного будівництва мав забезпечити людей житлом, розвинути будівельну промисловість. Це мало також й ідейний підтекст: поряд з демаскуванням культу особи Сталіна, Хрущов намагався “порвати” і зі сталінським минулим, з “його” історією, написавши “свою”. Це свого роду “архітектурна редакція” доктрини злиття націй у єдиний радянський народ, сформульованої Микитою Сергійовичем наприкінці 50-х років.

Відродження національних форм в Україні починається з середини 60-х років (чи випадково це співпадає з формуванням дисидентського руху та розвитком проукраїнської політики Петра Шелеста, лідера КПУ у 1963-1970 рр?) [31]. Відродження приходить із західного регіону, де сама природа ніби протистояла збірно-розбірному крупнопанельному будівництву. Використання місцевих традицій народної архітектури розпочалося з будівництва численних туристичних та відпочинкових баз, ресторанів та піонерських таборів у Карпатах (рис. 5). З однієї сторони, це було відродженням основоположного принципу архітектури – вона мусить відповідати наявним природно-кліматичним умовам. З іншої сторони мальовничість і свіжість народних форм привносили приємну різноманітність у стереотипні архітектурні образи. Це було початком довгого поступового процесу нового “входження” історії в архітектуру України. Можливо, причини цього були не лише естетичні, що також є предметом детальнішого дослідження. Зараз, коли ми дивимося на споруди, побудовані наприкінці 70-х – початку 80-х років, де використано карпатський дашок або еркер, вони нас так вже не вражають. Проте будівлі потрібно сприймати у контексті часу. Адже колись, на тлі жахливо-типових багатоповерхівок Будинки меблів у Львові по вул.Любінській справді виглядав сміливим словом в архітектурі.

Чому у 70-і 80-их роках знову у нашій архітектурі з'являється історія? Що примушувало архітекторів, часто з величезними труднощами переборюючи бюрократичні перешкоди, використовувати вже трохи підзабуті форми народної архітектури чи уважніше придивлятися до історичної спадщини у власних містах? Характерним було те, що цей процес почався “знизу” – в архітектурі житла, відпочинкових закладів, об'єктів культури або торгівлі. На державному рівні таке будівництво не особливо заохочувалося: влада ніби підсвідомо відчувала небезпеку пошуків в архітектурі власних коренів.



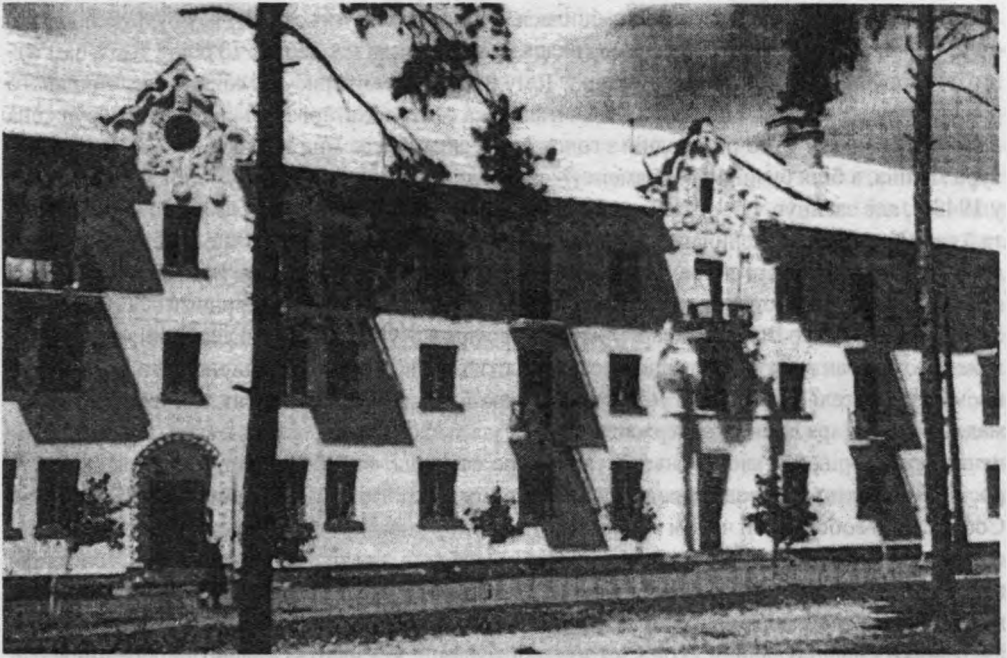


Рис. 4. Житловий будинок у Дарниці. Архітектор А.Добровольський, Є.Іванов. 1949–1951 рр.

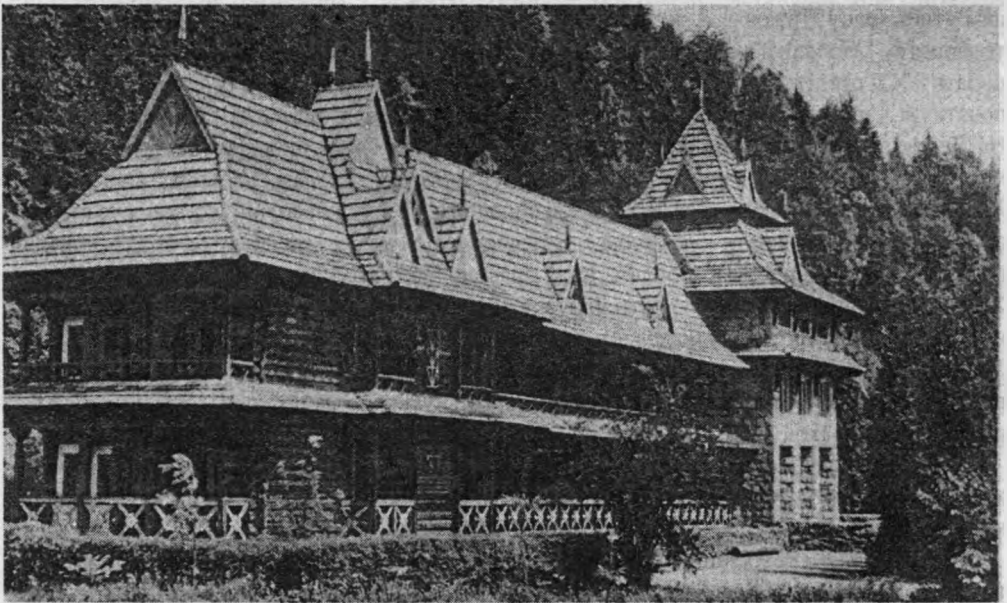


Рис. 5. Туристична база "Гуцульщина" в м.Яремче.  
Архітектори В.Лукомський, І.Бондарук, С.Валевський. 1960–1965 рр.

З початком 90-х років ситуація змінилася. Владою толерується історія у будь-якій інтерпретації. Прикладом чого є Київ. Нова влада не знищує так масово, як 70 років тому, пам'ятники і споруди – символи минулої історії. Тому у Києві всюди присутні свідчення колишнього радянського правління. Це, наприклад, гігантська статуя Матері-Батьківщини, споруджена в часи Брежнєва у 1980 р. На одній з головних вулиць Києва – на Хрещатику стоїть скульптура Леніна, а біля будинку парламенту – пам'ятник маршалу Ватутіну, який звільнив Київ у 1943р., але загинув у боротьбі проти УПА у 1944р. Зрештою, і парламентський будинок та й весь Київ переповнений пам'ятниками “homo Sovieticus” – найчастіше класичними поєднаннями в одному творі зображень селянина, робітника та інтелігента. Все мирно співіснує з новою символікою, опертою на історичну колективну пам'ять. Популярними є образи Київської Русі, особливо Володимира Великого і Ярослава Мудрого. Образ Володимира Великого кожен може трактувати відповідно до своїх політичних пристрастей: націоналісти знаходять у ньому хрестителя Київської Русі, нащадком якої є Україна, а проросійськи настроєні громадяни – володаря Київської держави, спадкоємцем якої є Росія, ті, що не мають чітко визначених орієнтирів, вбачають у ньому спогад про час, коли не було різниці між українцями та росіянами. Таким же неоднозначним є простір між Софійським і Михайлівським соборами. Софійський собор, який чудом вцілів у екстазі руйнування християнського Києва у 30-х роках і наново відбудований Михайлівський собор, ніби символ відродження держави і спокутування провини перед власною історією. І поруч – німий спогад про тоталітарне минуле – будинок Міністерства закордонних справ, побудований у 1939 р. По всьому Києву масово зводяться будинки з наслідуванням якоїсь історичної традиції, яку навіть складно диференціювати.

Інакше трактування історії зустрічаємо у Львові. Львів в останні роки – дуже активне місто стосовно творення міського простору, насиченого виразною національною символікою. Найзначнішим прикладом є пам'ятник Т.Г.Шевченку. Фігура фланкована композицією з інших фігур – героїв його творів. У Львові також є популярною козацька тематика (наприклад, пам'ятник Івану Підкові). В останнє десятиріччя споруджено пам'ятник Грушевському та товариству “Просвіта”, як апеляція до моментів національного відродження кінця ХІХ – початку ХХ століть. Усе це співіснує з пам'ятником Адаму Міцкевичу, спорудженому на початку ХХ ст., який знаходиться на відстані кількох сотень метрів від пам'ятника Кобзареві. На Личаківському цвинтарі упорядковується меморіал Оборонців Львова, а неподалік – меморіал УПА. На пр.Чорновола споруджено пам'ятник жертвам Голокосту. Середовище Львова насичене історією. Все це – докази спільного поліетнічного минулого, проте середовище Львова неоднозначно українське. В сучасній архітектурі ми знову бачимо звернення до історії. Але джерелом натхнення, є, як правило архітектурна спадщина кінця ХІХ-поч. ХХ століть. Сумнівно, що більшість архітекторів замислюється над візуалізацією якоїсь ідеї, як правило, вибір прототипу пояснюється домінуванням цієї архітектури в історичній забудові Львова і прагненням автора просто вписати споруду у сформований контекст. Але свого роду це підсвідомий спогад про час економічного і культурного розквіту міста кінця ХІХ – початку ХХ століть.

У містах сходу та півдня України змін не так багато, що є ніби своєрідним свідченням життя радянської ідентичності. У Харкові, на головній площі (найбільшій у Європі) височить масивна фігура Леніна, висотою 20 м, як і 30 років тому.

Цей плюралізм концепцій і підходів у трактуванні історії ми можемо пояснити демократизацією суспільства, хоча багато істориків, економістів та соціологів висловлюють сумніви щодо правдивої демократизації. Швидше за все – це відсутність чіткої провідної програми щодо відбудови держави безпосередньо рефлексує на архітектуру. Багатозначність політич-

ного курсу, невизначеність ідеології, а відповідно і міфології з еклектичним пантеоном героїв, які до того ж часто суперечливо трактуються, відображається у створенні такого ж багатозначного архітектурного середовища з безліччю взаємовиключної символіки.

Отже, знову у нашій архітектурі історія. У 20-х роках ХХ століття це була надія на власну державу, у 30–50-их роках – символ будівництва прекрасного майбутнього міфічного радянського народу, у 70–80-их – пошуки своїх призабутих коренів. Що означає історизм зараз?

Окрім того, виникає наступне запитання, чому зараз ми, будуючи майбутнє (йдеться лише про архітектуру), знову звертаємося до минулого? Нехай це минуле різне: різної давнини, різні моменти, різне трактування. Але історія, як і 100, і 50 років тому є джерелом натхнення. Цікаво те, що сучасний історизм в історії України не знаходить такого глибокого теоретичного обґрунтування, як у період Сталіна. Здається, його не потрібно обґрунтовувати і доводити, що він повинен існувати. Цей процес є підсвідомим, часом спонтанним і тому природним, таким, що не вимагає будь-яких пояснень. Це розвиток постмодерністської традиції, яка була популярною, дуже популярною у світі, але у 70-х та 80-х роках, а не зараз. Це відставання можна пояснити стереотипним твердженням про те, що наш архітектурний розвиток трохі позаду, бо у нас були інші умови. Це одне з пояснень, але, напевне, не головне. Причини історизму у сучасній Україні, очевидно, інші.

Архітектура, як завжди, легітимізує ідею. Чи то єдину ідею у тоталітарному суспільстві, чи одну з кількох ідей у суспільстві плюралістичному. Як народ, який пережив кілька нищівних для його культури, історії, менталітету колонізацій, ми повинні ще і ще раз довести і собі, і світові, що ми існуємо, а в сучасній архітектурі ми це доводимо, воскрешаючи спогади про найсвітліші моменти нашої історії. Цей історичний плюралізм – рефлексія на архітектуру мук народження старої, але нової нації, яка ще повинна знайти себе і визначити, якою вона хоче бути.

1. Wilson A. *The Ukrainians: Unexpected Nation* – New Haven and London: Yale University Press, 2000. – 366 p.; 2. Subtelny O. *The Ambiguities of National Identity: The Case of Ukraine // Ukraine: The Search for a National Identity / edited by Sharon L. Wolchik and Volodymyr Zviiglyanich* – Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2000. – P.1; 3. Prizel I. *National Identity and Foreign Policy. Nationalism and Leadership in Poland, Russia, and Ukraine*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – P.357; 4. Грицак Я. *Напис історії України: формування модерної української нації XIX–XX століття* – К.: Генеза, 1996; 5. Кремінь В., Табачник Д., Ткаченко В. *Україна: альтернативи поступу (критика історичного досвіду)* – К.: АРС-Україна, 1996. – С.198; 6. Anders A. *Architecture and ideology in Eastern Europe during the Stalin era* – New-York, 1992. – P.50; 7. Anders A. *Architecture and ideology* ..P.51; 8. Також самої думки дотримується Ю. Асеев: "Возможности строительства в первые годы Советской власти были ограничены". Див.: Асеев Ю.С. *Стили в архитектуре Украины*. – К.: Будивальник, 1989. – С.78; 9. *Мастера Советской архитектуры об архитектуре*. – М.: Искусство, 1975.п– С. 160-161; 10. Андерс А. "модерністами" називає також і російських конструктивістів. Така термінологія є поширена у західних публікаціях; 11. Anders A. *Architecture and ideology*..P.54-55; 12. *Архітектура Радянської України за 40 років*. – К.: К.: Державне видавництво літератури з будівництва і архітектури, 1957. – С.8; 13. Асеев Ю.С. *Стили в архитектуре* ...С.82; 14. Зокрема, менш знаними і рідше репродукованими є інші спроби надати художнього вираження архітектурі нового суспільства. Наприклад, проект І.Фоміна для Палацу Робочих у Петрограді (1919 р.). Це монументальна будівля в урочищу тому доричному стилі, яка орієнтується на приклади з російського і французького неокласицизму. Цей гігантський "будинок для робітників", був монументальнішим, ніж ко-

ролівський палац. І, як вважав Фомін, не було жодним протиріччям. Героїчна архітектура – “червоний доричний стиль” – співпадав з духом країни, у якій пролетаріат отримав владу. Це був “класицизм лівого крила”. Див.: Anders A. *Architecture and ideology*. .P.51; 15. Асеев Ю.С. *Стили в архитектуре*. .С.80; 16. Поряд існували й інші історизуючі спрямування. Зокрема у Харкові, де В.Естрович у 1925–1927 рр. використав в архітектурі поліклініки форми російського модерну. Див.: *Архитектура Радянської України за 40 років*. .іл.52; 17. Mace E.J. *Communism and Dilemmas of National Liberation: National Communism in Soviet Ukraine, 1918-1933*. – Cambridge, MA: Harvard Ukrainian Research Institute, 1983. – P. 230; 18. Prizel I. *National Identity*. .P. 327-328; 19. Вимоги України щодо автономії не обмежувалися лише культурно та економічно. Микола Скрипник, лідер українських більшовиків, послідовно виступав не лише за культурну та лінгвістичну українізацію політичного життя, а за повну політичну автономію від Москви. На відміну від багатьох українських націоналістів, він займав чітку антиросійську позицію: “Повне об’єднання з Росією не є наше гасло, ми ніколи не прийємо такого гасла “Стосовно ідеології”. Матвій Яворський, партійний офіційний історик, сформував концепцію українського соціального розвитку, згідно якої соціалістична революція в Україні розглядалася як виключно український феномен, який не мав нічого спільного з російськими подіями. Більше того, політичні вимоги Скрипника досягли свого піку, коли він висунув територіальні претензії до Росії, стверджуючи, що Російській Федерації належать великі етнічно українські території, які слід повернути Україні. Для Скрипника поглиблення соціалізму означало деволоцію радянської держави. Проте, суїцид Скрипника влітку 1933р. метафорично відобразив руйнування українських національних прагнень. Див.: Prizel I. *National Identity*. .P.329; Mace E.J. *Communism and Dilemmas of National Liberation*. .С.7, P.214; 20. Голомишток И. *Тоталитарное искусство*. .С.71-72; 21. Там само, С.88-89; 22. Іншим важливим кроком стало формування єдиної організації архітекторів починаючи з 1932 р., замість багатьох організацій, що репрезентували різні школи. У новій організації було місце лише для проведення офіційної лінії; 23. *Архитектура Радянської України за 40 років*. .с.9; 24. Голомишток И. *Тоталитарное искусство*. .С. 247; 25. Anders A. *Architecture and ideology*. .P.59; 26. Найвищою похвалою Сталіна стосовно картини на виставці було: “Живые люди”, отже цей натуралізм толерувався на найвищому рівні. Див.: Голомишток И. *Тоталитарное искусство*. .С.171; 27. Голомишток И. *Тоталитарное искусство*. .С.182; 28. Tscherkes D., Hofer E. *The Psalm of Stalinism*. Kiev: Center of Government of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, in: Bosma, K. and Hellinga, H. (Hrsg.), *Mastering the City. North-European City Planning 1900-2000, Rotterdam / The Hague 1997, 2nd volume*, pp. 98-11; 29. Черкес Б.С. *Сталінські трансформації Львова* // Вісник ЛУ “ЛП” “Книга міст Галичини. Архітектура”. – Львів: Видавництво Державного університету “Львівська політехніка”, 1999. – С. 96-106; Черкес Б.С. *Планування повоєнного Львова* // Вісник ДУ“ЛП” №375 “Архітектура” – Львів: Видавництво Державного університету “Львівська політехніка”, 1999. – С.19-35; 30. Wown M.C. *Art Under Stalin*. – Oxford: Phaidon Press, 1991. – P.170; 31. Політика Петра Шелеста була чітко проукраїнською. Його особа персоніфікувала глибоке протиріччя поміж українською партійною елітою постхрущовської ери. Він намагався підвищити життєвий рівень українського народу, боронив його культурні інтереси. У той же час, він усвідомлював, що виживання радянської системи, у яку він вірив, потребує серйозних змін. Див.: Prizel I. *National Identity*. .P.349.