

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Львівська політехніка»

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БОРИС АНДРІЙ МИХАЙЛОВИЧ

Гриф.

Прим. № 1

УДК 726.5(477.8) «19/20»

ДИСЕРТАЦІЯ

ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА
НА РОЗВИТОК САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ
В ПЕРІОД КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

18.00.01 – Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури

*Звіти перевірки дисертації
внесено із змінами
& ідейними змінами
М. Савицької
№ 35 052/1
16.05.2017.*

Архітектурна та будівництво Г.П.

Львів – 2017

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


_____ А.М. Борис



Науковий керівник: Черкес Богдан Степанович професор, доктор архітектури



АНОТАЦІЯ

Борис А.М. Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури за спеціальністю 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури». – Інститут архітектури Національного університету «Львівська політехніка», Львів, 2017.

Дослідження присвячене аналізу впливу творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ - початку ХХІ століть. Проаналізовано характер та стан дослідження теоретичного та практичного доробку Радослава Жука, виявлено позиціонування його творчості у контексті дискусії навколо сучасної сакральної форми загалом, та української зокрема, досліджено його розуміння категорій монументального, священного, піднесеного, а також архітектурної традиції регіону. Визначено місце розроблених Радославом Жуком пропорційно-тектонічних особливостей української сакральної архітектури у контексті модерністського та нео-модерністського дискурсу. Крім того окреслено конкретні форми та прояви впливу і онтологічного зв'язку теоретичного і практичного доробку Радослава Жука на особливості розвитку західно-української сакральної архітектури межі ХХ - ХХІ століть.

У Розділі І **«Джерела дослідження сакральної архітектури ХХ століття та концепція «української традиції» у творчості Радослава Жука»** розкрито становище дослідженості творчості Радослава Жука та тих інтелектуальних основ, що вплинули на формування його світогляду.

У першому підрозділі **«Становлення творчої особистості Радослава Жука»** зроблено короткий опис життєвого шляху архітектора, періодів навчання, ознайомлення із досягненнями модерністських архітекторів Північної Америки та української діаспори, періоду практичного проектування та викладацької діяльності.

У другому підрозділі *«Особливості розвитку сакральної архітектури української діаспори першої половини ХХ століття»* розглянуто група джерел що стосується становлення і розвитку сакральної архітектури української діаспори першої половини ХХ століття, котра пройшла шлях від невеликих будівель так званого «хатнього типу» до великомасштабних професійних споруд із проробленою національною символікою та літургійною інтерпретацією.

У третьому підрозділі *«Концепція української традиції у становленні сакральної архітектури Радослава Жука ХХ століття»* простежено еволюцію поглядів на образу храму українсько-візантійської традиції у межах української діаспори, де сформувався творчий світогляд Радослава Жука та робились спроби інтегрувати основні семантичні риси українського храму до модерністської проектної культури (передовсім у країнах англо-саксонського світу), котра була посилена позитивним ставленням церковної ієрархії до функціоналістичних будівель після II Ватиканського собору (1962 - 1965 рр.). Крім цієї категорії джерел, важливими є також дослідження, що торкаються розвитку сакральної архітектури українсько-візантійської традиції, котрі зачіпають як стилістичні так і конструктивно-планувальні аспекти.

У розділі II *«Теоретичний дискурс про шляхи розвитку сакральної архітектури ХХ століття»* розглянуто специфіки та структуру джерельної бази, з котрої складається система наукового та професійного дискурсу щодо проблем сакральної форми у ХХ столітті з одного боку, та її інтерпретації у межах українсько-візантійської традиції, найбільш очевидними проявами яких була творчість представників української діаспори та експерименти пострадянських архітекторів кінця ХХ століття у Західній Україні. На початку розділу, розглянуто основні етапи становлення творчої особистості Радослава Жука та осмислення образу храму українсько-візантійської традиції, до періоду його творчості.

У першому підрозділі *«Наукові дослідження сакральної архітектури в межах модерністського дискурсу ХХ століття»* проведено аналіз джерел, що охоплюють дискурс навколо християнської сакральної форми у ХХ столітті.

Особливий акцент зроблено на спробах теоретичного обґрунтування функціоналістичного переосмислення тектоніки церковної споруди відповідно до значимості літургійних дій. В цьому контексті проаналізовано роботи Ханса-Анагара Рейнхольда, Рандала Сміта, Петера Хаммонда, Едуарда Жільсónа, Стівена Шледера, Роберта Проктора, Роланда Джефрі, Річарда Кекхефера, Джеймса та Сюзан Уайт, Едвіна Елскота та Л. Моффат, Мойри Дорлі, Лай-Канта Орендофа, Майкла Кросбі, які, за рідкими винятками (М. Дорлі) стверджували необхідність відходу від середньовічних типів споруд та відкриття нових способів трактування сакрального простору. Особлива роль тут належить теоретичним розробкам Х-А. Рейнхольда та П. Хамонда, котрі запропонували змістити вертикальний акцент споруди із дзвіниці (у храмах латинського типу) до святилища, як квінтесенції літургійного призначення храму. Ці ідеї, згодом використовувались у ранніх проектах Радослава Жука.

У другому підрозділі *«Методологія вивчення сучасної сакральної архітектури та церковного будівництва Західної України на межі ХХ – ХХІ століть та внеску Р. Жука»* проведено опис методів застосованих для вирішення завдань поставлених у роботі. З огляду на особливості історичного розвитку, увага передовсім приділена еволюції сакральної архітектури української діаспори, в рамках якої чітко проглядаються два світоглядних напрямки: ностальгічно-традиційний та модерністський. В цьому контексті сформовано метод стилістично-еволюційного порівняння, що дав можливість відокремити п'ять основних напрямків сакральної архітектури діаспори, які пов'язані із модерністським дискурсом: модернізм «інтернаціонального стилю»; неомодернізм та неоекспресіонізм; неоісторизм та постмодернізм. Далі зосереджено увагу на методиці вивчення сакральної архітектури пострадянського періоду у Західній Україні. На її специфіку вплинула суперечлива картина поєднання неоконструктивістської проектно́ї культури та кризи модерністської естетики, на яку наклалася ідеалізація західного досвіду архітектури. Відносно цього сформульовано такі методичні напрямки дослідження сакральної архітектури Західної України межі ХХ – ХХІ століть: дослідження професійного світогляду; архітекту-

рних прийомів; діяльності та популяризації творчості Радослава Жука; суспільного бачення сакральної споруди. Крім того, використано загальнонауковий метод морфологічного та композиційного аналізу, передовсім у контексті створеної Радославом Жуком теорії ритмічних закономірностей української церковної архітектури, на відповідність якій аналізувались приклади сакральної архітектури Західної України пострадянського періоду. Для поглиблення отриманих результатів за допомогою цих методів даних був додатково використаний метод анкетування та тематичного опитування, який дав можливість частково розкрити прямий та опосередкований вплив творчості Радослава Жука на професійний світогляд архітекторів Західної України межі XX – XXI століть. В результаті було отримано дані, що свідчать про спільне розуміння кризи традиційної модерністської образності, що виражені у таких особливостях церковної споруди українсько-візантійської традиції: високій оцінці досвіду сакральної архітектури Галичини межі XIX – XX століть; модерністській мові як базовій, навіть у випадках застосування історичних повторів; народній архітектурі як формотворчому базисі для сучасної інтерпретації; візуальній ідентифікації простору як належного певній нації, за допомогою образу сакральної споруди.

У третьому підрозділі *«Основи творчого світогляду Радослава Жука. Цінності та ідеї»* розглядаються характерні риси проектного світогляду Радослава Жука та проводиться аналіз побудованих за його проектами сакральних об'єктів. В силу відсутності фундаментальних праць, в яких досліджувався б феномен Радослава Жука, в рамках даної роботи було вперше проаналізовано чинники, що сформували його проектний світогляд, серед яких виділено три: відданість модерністському способу розуміння архітектурної форми (-головні засали професійної освіти у макгільському (Канада) та масачусетському (США) університетах); прагнення вийти за межі її суто раціоналістичного обґрунтування (-один з головних напрямків архітектурного дискурсу в період становлення творчого світогляду Радослава Жука); розроблені Луїсом Каном принципи геометричної метафізики (-приклад виходу за рамки суто раціоналістичного формотворення без відмови від модерністської мови). Подальший аналіз теоре-

тичного доробку Радослава Жука свідчить про те, що останній чинник був переосмислений ним саме як принцип, а не повторений як готовий прийом об'ємно-просторової організації. Таким чином був сформований амбівалентний творчий світогляд Радослава Жука, який характерний переосмисленням стилістичної системи «інтернаціонального стилю» у динамічну систему нео-експресіонізму, а з іншого боку спробами розширити рамки (нео-) модернізму до рівня поетичного образу.

У розділі III **«Формотворчі пошуки української ідентичності у сакральній архітектурі Радослава Жука»**, зосереджено увагу на безпосередньому творчому доробку архітектора.

Перший підрозділ «Теорія ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков, як теоретична основа проектів сакральних споруд Радослава Жука» присвячений аналізу розробленої Радославом Жуком теорії мистецтва та архітектури, в основі якої лежить динаміка музичних ритмів, котрі сприймаються як основа для пізнання і творення всіх інших видів матеріальної культури (що була опублікована у 2002 році у збірнику "System research in Arts"). Звідси бере свій початок головна теоретична праця Радослава Жука в галузі архітектури *«Теорія ритмічних особливостей української церковної архітектури»*, що лягла в основу як його власних проектів так і того впливу, який справила його творчість на пострадянських архітекторів Західної України межі XX – XXI століть. «Теорія», фактично вперше, здійснювала інтеграцію різних стилістик асоційованих із українською ідентичністю (візантійсько-руський, козацьке бароко, народна дерев'яна архітектура), а також різних регіональних відмінностей (бойківська, наддніпрянська, гуцульська традиції тощо) в єдину інтегральну систему на основі спільної «геометричної абстракції» основних пропорцій та ритмів. Головними складовими теорії є своєрідна універсальна матриця ритмів, а також накладання на неї прикладів як української історичної архітектури, так і зразків інших культурних традицій та епох, що підтверджує об'єктивність наведених у теорії закономірностей.

У другому підрозділі *«Архітектурно-планувальна та композиційна структура проектів сакральних будівель Радослава Жука»* проводиться аналіз храмів побудованих за проектами Радослава Жука. Виділено дві групи споруд, що відповідають ранньому та пізньому етапам його розуміння церковної споруди українсько-візантійського обряду. Перший позначений впливом робіт теоретиків функціоналістичного підходу до трактування сакрального простору і виділення ієрархії об'ємів у залежності від його значення на літургії. Другий етап пов'язаний із намаганням подолати контраст між вівтарною частиною і храмом вірних, що привело автора до повернення більш характерного для української архітектури центричного, пірамідального типу.

У третьому підрозділі *«Відродження церковного будівництва у Західній Україні та пошуки сучасної мови сакральної споруди»* робиться спроба, більш детально, окреслити світоглядну еволюцію та культурологічний (передовсім архітектурний) дискурс, що ліг в основу трансформації образу сакральної споруди як виразника національно-конфесійної (та до певної міри локальної) ідентичності, котра на території Західної України отримала розвиток на межі XIX – XX століть. Вже на той момент, в теоретичних та (передовсім) практичних прикладах професійної думки (творчість В. Нагірного, Л. Левинського, О. Лушпинського, С. Гавришкевича, І. Долинського, Т. Обмінського, Є. Нагірного, Й. Барвіка, М. Ковальчука, М. Голейко, О. Пежанського та ін) був сформований асоціативний та стилістичний простір для ствердження категорії конфесійно-національної детермінації, який творився умовним трикутником «народна архітектура» – «українське бароко» - «візантійська традиція». На цій основі був синтезований своєрідний архетипічний образ сакральної споруди, який можна вважати одним із ранніх зразків універсальної локальної споруди сакрального призначення на терені Галичини (за одиничних експериментів періоду пізнього середньовіччя). До них можна віднести праці Г. Бобош, Я. Тараса Л. Грицюк, Р. Гнідця, М. Яціва. Спроби рефлексії попередніх підсумків відродження сакральної архітектури у Західній Україні робились рядом дослідників серед яких Б. Черкес, С. Лінда, У. Іваночко, М. Бевз, Ю. Криворучко, О.

Олійник, О. Слепцов, Р. Франків, С. Підгірняк, І Грабар, І. Довганюк, та ін. Наступною групою джерел виділено дослідження та публіцистичні матеріали, які розглядають творчість Радослава Жука, а також спроби аналізу реалізованих за його проектами будівель. Ці роботи, особливо робота Р. Галишича, дають розуміння культурологічної та суспільної рефлексії сучасників спорудження церков Радослава Жука, передовсім із середовища української діаспори. До таких джерел належать матеріали авторства Ю. Шевельова, Т. Геврика, Р. Галишича, В. Куцевича. Окрім того, ключової уваги заслуговують і теоретичні роботи самого Радослава Жука, передовсім ті, в яких розкриваються його розуміння категорій «абстрактної геометрії» на основі музичної ритміки та закономірностей ритмічних співвідношень в українській церковній архітектурі.

У розділ IV **«Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України кінця XX – початку XXI століть»** проведено порівняльний аналіз морфології характерної для пострадянських українських архітекторів та проектів Р. Жука.

У першому підрозділі **«Спільні та відмінні риси творчого світогляду Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України неомодерністського напрямку»** було виявлено риси онтологічної спорідненості архітектурних проблем та вирішень, в сакральній архітектурі української діаспори та Західної України межі XX – XXI століть, так само як її роздвоєність на модерну та еkleктичну. В рамках модерністського дискурсу в обох випадках можна говорити про два типи проектів: радикально-пошукові (церква св. Йосипа у Чикаго, арх. З. Мазуркевич, церква Петра і Павла у Тернополі, арх. С.Гора тощо) та компромісні (церква Володимира та Ольги у Стрию, арх. О. Кобзар, Успенський собор у Міссігуа, Онтаріо, арх. Р. Думин тощо), в яких модерністська морфологія використовується для трансляції традиційних хрестово-купольних або тридільних об'ємів. В завершенні цього підрозділу робиться спроба підсумувати картину актуального стану архітектурної думки української діаспори, що співпав із періодом становлення поглядів та активної творчості Радослава Жука.

У другому «Взаємозв'язок та взаємодія впливу Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури у Західній Україні на межі ХХ - ХХІ століть» та третьому підрозділах «Порівняльна характеристика творчого доробку Р. Жука та пострадянських архітекторів» робиться спроба провести синтез особливостей морфологічних прийомів розроблених Радославом Жуком та спроб трактування сакральної форми пострадянськими архітекторами Західної України. В результаті було визначено три перетини основних закономірностей обидвох сторін. В першу чергу це спільне бачення ново-римської (візантійської) традиції лише як початкового імпульсу, котрий потребує власної національно-конфесійної інтерпретації. В умовах Західної України пострадянського періоду цей напрямок мав вигляд ретроактивної рефлексії, що інерційно опиралась на неоконструктивістську світоглядну основу; у випадку Радослава Жука, візантійська традиція переосмислювалась в іншо-культурних умовах, що змушувало шукати більш універсальні семантичні ознаки національно-конфесійної ідентичності. В результаті, пострадянською архітектурою Західної України було вперше сприйнято центричну візантійсько-наддніпрянську стилістику як провідний визначник національної детермінації храму. В другу чергу, можна говорити про суміщення характерної для Радослава Жука розвиненої модерністської морфології як наслідок більшої технологічної розвиненості північно-американської будівельної практики із обмеженою типовим проектуванням культурою проектування пострадянських архітекторів. По-третє, можна говорити про спільні пошуки нового принципового вирішення сакральної споруди, що виходять за рамки суто національної чи конфесійної ідентичності. Вони виражались у окремих спробах переосмислення функціональних одиниць церковних споруд відносно «демократичного» переосмислення Літургії. Виділено також групу спільних та відмінних характеристик у творчості Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ – ХХІ століття. До спільних характеристик належить: прихильність до «чистоти» форм та її неотомістського метафізичного трактування (залишки спільних ідей радянського конструктивізму та європейського функціоналізму); відчуття кризи класичного мо-

дернізму та «інтернаціонального стилю», пошуки нової мови та семантики архітектурного образу; прив'язаність до домінантних вирішень церковної споруди в контексті навколишнього містобудівного та соціального середовища; схильність до синтезу модерністської морфології та традиціоналістської семантики конфесійної та національної генези. Виділено також конкретні морфологічні риси паралельні у творчості Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України, а саме: поширення мотивів довгих вертикальних тяг, переважаюча схильність до куполо- та шоломоподібних вирішень головних домінантних частин споруди, застосування та інтерпретація ритмічного мотиву тридільності у просторовому, планувальному та метафоричному рівнях.

В наступному підрозділі проводиться аналіз різниці між досвідом проектування сакральних споруд у Західному регіоні та решті території України на межі XX – XXI століть, та значення Радослава Жука у більш розвиненому модерністському дискурсі церковного будівництва, передовсім у Галичині. Для архітектури Західного регіону більш характерними лаконічні геометризовані вирішення та спрощені елементи декору, значний розвиток експериментів із абстрактно-геометричною формою, власні інтерпретації літургійної «функціональності»; в той самий час для інших регіонів України, в царині сакральної архітектури, були характерними схильність до декору та використання дорогих матеріалів оздоблення, домінування тенденції відтворення та повторення історичних аналогів, емоційно-чуттєві композиції з еkleктичного набору елементів дизайну. Виділено три напрямки, які позначили вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України межі XX – XXI століть: есенціальний (як принципової можливості творення сакрального простору модерністськими засобами); методологічний (безпосереднє чи опосередковане використання «теорії ритмічних закономірностей українських церков»); прикладний (буквальне, або близьке до буквального відтворення прийомів та деталей, застосованих у творчості Радослава Жука).

Визначено, що джерельна база дослідження архітектури Радослава Жука і її впливу на церковне будівництво в Україні, може бути поділена на кілька

принципових категорій. Серед яких: розвідки, що торкаються загальних проблем проектування сакральних споруд в контексті модернізму та постмодернізму; роботи присвячені питанням артикуляції української ідентичності у церковному будівництві; ретроспективи творчості окремих постатей та явищ історичної спадщини церковного будівництва в Україні; аналіз конструктивних та функціональних факторів, які творять специфіку української ідентичності у церковній споруді; джерела пов'язані із оглядом та аналізом творчості Радослава Жука; теоретичні праці самого Радослава Жука, які пов'язані із проблематикою української ідентичності так і загальних питань архітектурного проектування.

Ключові слова: архітектор, сакральна архітектура, українська діаспора Північної Америки, Західна Україна, Радослав Жук, функціональний та демократичний спосіб, східнохристиянська традиція.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Борис, А.М. (2014), Творчість архітектора Радослава Жука у вітчизняній та світовій літературі, Науковий вісник будівництва, Харківський національний університет будівництва та архітектури, №4(78), Харків, с. 67-71.
2. Ракочий, Я.В. та Борис, А.М. (2015), Онтологія творення українських національних атрибутів у сакральній архітектурі Галичини, Вісник серії «Архітектура», Національного університету «Львівська політехніка», №816, Львів, с. 247-253.
3. Cherkes, B. & Borys, A. (2015), Byzantine symbolism in sacred architecture in Eastern Galicia at the turn of the XIX-early XX century, Housing Environment №14, Krakow, p. 118-121.
4. Борис, А.М. (2015), Взаємопроникнення професійного світогляду Радослава Жука та архітекторів Західної України в контексті відродження сакрального будівництва, Науковий вісник будівництва, Харківський національний університет будівництва та архітектури, №3(81), Харків, с. 5-9.

5. Борис, А.М. та Франків, Р.Б. (2015), Неомодерністський напрямок у сакральній архітектурі Західної України та його взаємозв'язок із творчою спадщиною Радослава Жука, Науково-технічний збірник: Сучасні проблеми архітектури та містобудування, Київський національний університет будівництва і архітектури, №40, Київ, с. 14-20.

6. Борис, А.М. (2016), Функціональний та демократичний способи переосмислення східнохристиянської церкви у XX столітті на прикладі творчості Радослава Жука, Науковий вісник будівництва, Харківський національний університет будівництва і архітектури, №3(85), Харків, с. 24-32.

Матеріали конференції:

1. Борис, А.М. (2016), Теорія ритмічних особливостей української архітектури як приклад освітнього підґрунтя для студентів мистецьких напрямів, Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція, кафедра Дизайну та основ архітектури, Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка» «Проблеми розвитку дизайнерської освіти в Україні», 1 електрон. опт. диск. (CD-ROM), Львів.

2. Борис, А.М. (2017), Онтологія творчого світогляду Р. Жука: модерністські та раціонально-детерміновані аспекти, IV Міжнародної науково-практичної конференції «Історико-культурна спадщина: проблеми збереження і популяризації» Національного університету «Львівська політехніка», Львів. 21-22 квітня, с. 19-21.

ANNOTATION

Boris A.M. Effect of Radoslaw Zhuk's creativity on the development of religious architecture in Western Ukraine during the late XX - early XXI centuries. - Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for a degree in architecture by specialty 18.00.01 "Theory of architecture, restoration of architectural monuments." - Institute of Architecture, National University "Lviv Polytechnic", Lviv, 2017.

Research is devoted to analysis of the impact of Radoslaw Zhuk's creativity on the development of religious architecture in Western Ukraine during the late XX - early XXI centuries. It is analyzed the nature and status of the research of theoretical and practical attainment of Radoslaw Zhuk, revealed positioning of his work in the context of discussions around contemporary sacred forms in general, and Ukrainian in particular, studied his understanding of monumental, sacred, sublime categories and architectural traditions of the region. Identified the place developed by Radoslaw Zhuk proportional tectonic features of Ukrainian sacred architecture in the context of modernist and neo-modernist discourse. Also outlined specific forms and manifestations of impact and ontological connection of theoretical and practical attainment of Radoslaw Zhuk on the features of the Western Ukrainian sacral architecture limits the XX - XXI centuries.

In chapter I **"Sources of sacral architecture research of the twentieth century and the concept of" Ukrainian tradition "in the Radoslaw Zhuks creativity"** revealed position of Radoslaw Zhuk creativity investigation and intellectual foundations that affected on formation of his outlook.

In the first unit *"Formation of the creative personality of Radoslaw Zhuk"* made a brief description of the architect's life path, study periods, acquaintance with the achievements of modernist architects in North America and Ukrainian diaspora of practical design and teaching period.

In the second unit *"Features of Ukrainian diaspora's sacral architecture of the first half of the twentieth century"* considered the group of sources relating to the establishment and development of Ukrainian diaspora's sacred architecture of the first half of the twentieth century, which has developed from a small buildings of so-called "house-type" to large professional installations with researched national symbolics and liturgical interpretation.

In the third unit *"Concept of Ukrainian traditions in the development of Radoslaw Zhuk's sacral architecture of Twentieth Century"* traced the evolution of views on the image of the temple Ukrainian-Byzantine tradition within the Ukrainian diaspora, where has formed a creative outlook of Radoslaw Zhuk and

were made an attempts to integrate basic semantic features of the Ukrainian church to modernist design culture (especially in countries of the Anglo-Saxon world), which was reinforced by the positive attitude of the church hierarchy to functionary buildings after II Vatican cathedral (1962 - 1965 years.). In addition to this source category, is important research, that concerns the development of sacred architecture of Ukrainian-Byzantine tradition, which affect both stylistic and structural planning aspects.

In chapter II "**Theoretical discourse about ways of sacral architecture development of the twentieth century**" is considered the specificity and structure of sources base, from which consists a system of scientific and professional discourse about issues of sacred forms of the twentieth century, on the one hand, and its interpretation within the Ukrainian-Byzantine tradition the most obvious manifestation of which was the work of the Ukrainian diaspora and experiments of post-Soviet architects of late twentieth century in Western Ukraine. At the beginning of the chapter, the basic stages of the creative personality becoming of Radoslaw Zhuk and reflection of image of Ukrainian-Byzantine church tradition, to the period of his work.

In the first unit "*Scientific research of sacral architecture within the modernist discourse of the twentieth century*" is conducted the analysis of sources covering discourse around the Christian sacred forms of the twentieth century.

Particular emphasis is made on trying of theoretical reasoning of functionary rethink of church built tectonics according to the importance of the liturgical action. In this context, is analyzed works of Hans-Anahar Reinhold, Randall Smith, Peter Hammond, Edward Zhilsón, Stephen Shleder, Robert Proctor, Roland Jeffrey, Richard Kekhefer, James and Susan White, Edwin Elskote and L. Moffat, Moira Dorli, Lai Kant Orendof, Michael Crosby who, with rare exceptions (M. Dorli) argued the need for a departure from medieval types of buildings and discovery of new ways of interpretation of sacred space. A special role here belongs to the theoretical development of the H-A. Reinhold and P.

Hamonda who offered to shift vertical emphasis of structure from the bell tower (in the churches of Latin type) to the sacarium as the quintessence of the liturgical purpose of the temple. These ideas were subsequently used in early projects of Radoslaw Zhuk.

In the second unit *"Methodology of the study of modern sacred architecture and church building in Western Ukraine on the verge of XX - XXI centuries and contribution of R. Zhuk"* is conducted description of the methods used to solve problems in the work. Considering the features of historical development, attention is primarily paid to the evolution of Ukrainian diaspora's religious architecture, in which clearly visible two ideological directions: nostalgic traditional and modernist. In this context, is formed stylistically-evolutional method that made it possible to distinguish five main directions of sacred architecture of diaspora related to modernist discourse: modernism of "international style"; neomodernizm and neoekspresionizm; neoistoryzm and postmodernism. Then focused attention on methods of studying post-Soviet religious architecture in Western Ukraine. On its specific influenced contradictory picture of combination of neokonstruktyvistiskoyi design culture and aesthetics of Modernist crisis, which was overlapped with the idealization of the Western experience of architecture. Concerning this were formulated methodical directions of sacral architecture research in Western Ukraine of boundary XX - XXI century: a study of professional outlook; architectural techniques; activities and promoting creativity of Radoslaw Zhuk; social vision of the sacred building. In addition, is used general scientific methods of morphological and compositional analysis, especially in the context of established by Radoslaw Zhuk theory of rhythmic regularities of Ukrainian church architecture, due to which was analyzed examples of sacred architecture in Western Ukraine of post-Soviet period. To deepen the results obtained by these data methods additionally was used the method of questioning and thematic poll, which made it possible partly to reveal the direct and indirect impact of Radoslaw Zhuk creativity on professional outlook of Western Ukraine architects in verge of XX - XXI centuries. As a result it was

obtained the data, that evidence about common understanding of the crisis of the traditional modernist imagery that expressed in such features of church buildings of Ukrainian-Byzantine tradition: the high appreciation of the experience of sacred architecture of Galicia on the verge of XIX - XX centuries; modernists language as the base, even in cases of historical repetition usage; traditional architecture as a formative basis for modern interpretation; visual identification of appropriate space for a certain nation, with the help of image of the sacred building.

In the third unit *"Fundamentals of creative vision of Radoslaw Zhuk. Values and ideas"* examined the characteristics of Radoslaw Zhuk design outlook and analyzes built on his projects of sacred objects. Because of absence of fundamental works, which have studied the phenomenon of Radoslaw Zhuk, as part of this work was firstly analyzed factors that have formed his outlook design, including highlighted three: the commitment to modernist way of understanding architectural forms (main foundations of professional education in Machills (Canada) and Massachusetts (USA), universities); the desire to go beyond its purely rational justification (-one of the main areas of architectural discourse in the period of making creative vision of Radoslaw Zhuk) designed by Louis Kahn principles of geometric metaphysics (example of going beyond the purely rational forming without waiving the modernist language). Further analysis of theoretical works of Radoslaw Zhuk indicates that the last factor was tapped by him just as a principle, but not repeated as a ready acceptance of three-dimensional organization. Thus, it was formed ambivalent creative outlook of Radoslaw Zhuk, which is characteristic by reinterpretation of stylistic system of "international style" in a dynamic system of neo-expressionism, on the other hand by attempts to expand the scope of (neo) modernism to the level of poetic images.

In chapter **III "Formative searches of Ukrainian identity in sacred architecture of Radoslaw Zhuk"**, focused attention on direct artistic attainment of the architect.

The first unit *"Theory of rhythmic and proportionate regularity of Ukrainian churches as a theoretical basis of sacral buildings projects of*

Radoslaw Zhuk" is dedicated to the analysis developed by Radoslaw Zhuk theory of art and architecture, which is based on the dynamics of musical rhythms, which are seen as the basis for learning and making all other types of material culture (which was published in 2002 in the book "System research in Arts"). It originates main theoretical work of Radoslaw Zhuk in architecture "Theory of rhythmic features of Ukrainian church architecture," which was the basis of his own projects and the impact that has had his work on the post-Soviet architects of Western Ukraine on the verge of XX - XXI centuries. "Theory" is, carried out, actually at the first time, the integration of different stylistics associated with Ukrainian identity (Byzantine-Ruthenian Cossack Baroque, traditional wooden architecture), and various regional differences (Boyko, Hutsul traditions, etc.) into a single integrated system based on common "geometric abstraction" of major proportions and rhythms. The main components of the theory is a kind of universal matrix rhythms and imposing on it as examples of Ukrainian historic architecture so samples of other cultural traditions and epochs, which confirms the objectivity of these theories patterns.

In the second unit *"Architectural planning and compositional structure of sacral buildings projects of Radoslaw Zhuk"* analyzes the temples built by projects of Radoslaw Zhuk.

There is identified two groups of buildings that accord to the early and late stages of his understanding of church buildings Ukrainian-Byzantine rite. The first marked by influence of works of theoretics functionalists approach to the interpretation of sacred space and allocation extents hierarchy according to their importance in the liturgy. The second phase is associated with an attempt to overcome the contrast between the altar part and the faithful of the church, lead the author to return to more typical for Ukrainian centric architecture, pyramidal type.

In the third unit *"Renaissance church building in Western Ukraine and search for modern language of sacral building"* is making an attempt, in more detail, to outline the ideological evolution and cultural (especially architectural)

discourse, which formed the basis for the transformation of the image of the sacred building as an expression of national-religious (and to some extent local) identity, which in Western Ukraine was developed on the verge of XIX - XX centuries. At that moment, the theoretical and (above all) practical instances of professional opinion (creativity of Nagirny V., L. Levinsky, A. Lushpynsky S. Havryshkevych, I. Dolinsky, T. Obminsky, Nagorny E., J. Barwick, M. Kovalchuk, M. Holeyko O. Pezhansky etc.) was formed associative and stylistic space for affirmation category of confessional and national determination that have been created by a conditional triangle of "folk architecture" - "Ukrainian Baroque" - "Byzantine tradition." On this basis, was synthesized a kind of archetypal image of sacred buildings, which can be considered one of the earliest examples of universal sacred purpose built premises in Galicia (in single experiments of the late Middle Ages period). These include labors of Bobosh G., J. Taras. L. Hrytsiuk, R. Hnidets, M. Yatsiv. Attempts of reflection preliminary results of revival sacred architecture in Western Ukraine were made by a number of researchers including B. Cherces, S. Linda W. Ivanochko M. Bevz, Yuri Krivoruchko, O. Olijnik, O. Sleptsov, R. Frankiv, S. Pidgirnyak, I. Grabar, Dovganiuk I., et al. Another group of sources allocated research and journalistic materials, which is consider creativity of Radoslaw Zhuk and attempts to analyze projects implemented by its buildings. This work, especially the work of R. Halyshych give an understanding of cultural and social reflection of contemporaries of Radoslaw Zhuk church construction, especially among the Ukrainian diaspora. These sources include materials authorship of Shevelyov Yu, T. Hevryk, R. Halyshych V. Kutsevich. In addition, key noteworthy and theoretical work of Radoslav Zhuk, especially those which reveal his understanding of the categories of "abstract geometry" based on musical rhythms and rhythmic patterns of relations in the Ukrainian church architecture.

In chapter IV «**Effect of Radoslaw Zhuk creativity on the development of religious architecture in Western Ukraine late XX - early XXI centuries**» is

conducted a comparative analysis of the morphology typical for post-Soviet Ukrainian architects and project of R. Zhuk.

In the first unit *"Common and distinctive features of Radoslaw Zhuk creative vision and former Soviet architects of Western Ukraine neomodernists direction"* was found features of ontological relationship of architectural problems and solutions in sacral architecture of Ukrainian diaspora and Western Ukraine on the verge of XX - XXI centuries, as well as its ambivalence on modern and eclectic. Within the modern discourse in both cases we can talk about two types of projects: radical search (Church St. Joseph in Chicago, Arch. S. Mazurkiewicz, Peter and Paul Church in Ternopil, architect. S.Hora etc.) and the compromise (Volodimir and Olga Church in Stryi, arch. O. Kobzar, Assumption Cathedral in Missihua, Ontario, arch. R. Dumyn etc.) in which modernist morphology is used to broadcast the traditional cross-domed or three-compartment extents. At the completion of this unit tries to summarize the picture of the current state of architectural thought of Ukrainian diaspora, which coincided with the period of formation of opinions and active creativity of Radoslaw Zhuk.

In the second *"The relationship and interaction of Radoslaw Zhuk impact on the development of religious architecture in Western Ukraine on the verge of XX - XXI century"* and third units *"Comparative characteristics of creative attainment of R. Zhuk and former Soviet architects"* is making an attempt to carry out the synthesis features of morphological methods developed by Radoslaw Zhuk and attempts of interpretation of sacred forms of the post-Soviet architects of Western Ukraine. As a result, it was determined three sections of basic regularities of both parties. This is particularly common vision of neo-Roman (Byzantine) traditions just as the original pulse, which needs its own national-religious interpretation. In Western Ukraine post-Soviet period, this direction looked like a retroactive reflection, which inertial relied on neokonstruktyvists ideological basis; in case of Radoslaw Zhuk, Byzantine tradition was rethinking in another cultural conditions that caused to search for a universal semantic features of national and religious identity. As a result, post-Soviet architecture in Western Ukraine was

first seen centric Byzantine style as the leading determinant of national determination temple. In the second place, we can talk about the combination of characteristic for Radoslaw Zhuk modernist morphology developed as a result of greater technological sophistication of the North American construction practices with limited typical design post-Soviet culture design architects. For the third, we can talk about a common search for new fundamental solution of sacred structures, which is going beyond purely national or religious identity. They are expressed in separate attempts to rethink the functional units of church buildings against "democratic" rethinking Liturgy. Highlighted the group of common and distinctive characteristics in the work of Radoslaw Zhuk and former Soviet architects of Western Ukraine on the verge of XX - XXI century. To common characteristics concerns: adherence to the "purity" of its forms and neotomists metaphysical interpretation (outstanding of common ideas of Soviet constructivism and European functionalism); sense of crisis of classical modernism and "international style", search for a new language and semantics of architectural image; attachment to the dominant church building solutions in the context of the urban and social environment; modernist tendency to synthesis the morphology and traditionalist semantics of religious and ethnic genesis. Also highlighted specific morphological features parallel in the work of Radoslaw Zhuk and former Soviet architects of Western Ukraine, namely: the spread of long vertical rods motives, the prevailing tendency to kupolo- helmet solutions to major and dominant parts of structure, application and interpretation of rhythmic motif trydilnosti in spatial planning and metaphorical levels. In the next unit analyzes the difference between the experience of designing sacred buildings in the western region and the rest of Ukraine on the verge of XX - XXI centuries, and value of Radoslaw Zhuk in more developed modernist discourse of church building, especially in Galicia. For the architecture of the Western region is more characteristic laconic geometrical solution and simplified decorative elements, significant development experiments with abstract geometric forms, their own interpretation of liturgical "functionality"; while other regions of Ukraine in the field of sacred architecture,

was characterized by a tendency to decoration and using of expensive materials, domination of reproduction tendencies and repetition of historical analogies, emotional and sensitive compositions with an eclectic set of design elements. Three directions are marked, which influenced on creativity of Radoslaw Zhuk on the development of religious architecture in Western Ukraine on the verge of XX - XXI century: essential (as the fundamental possibility of creating sacred space modernist means); methodology (direct or indirect use of "theory of rhythmic patterns of Ukrainian churches"); applied (literally, or close to a literal reproduction techniques and components used in the work of Radoslaw Zhuk). Determined that the source base of architecture research of Radoslaw Zhuk and its impact on church construction in Ukraine can be divided into several basic categories. Among them are: explorations, which affecting on common problems of the design of sacred buildings in the context of modernism and post-modernism; works, devoted to items of articulation of Ukrainian identity in the church building; retrospective of creativity of some figures and events of historical heritage church building in Ukraine; analysis of the structural and functional factors that create specifics of Ukrainian identity in the church building; sources, associated with the review and analysis of the works of Radoslaw Zhuk; theoretical works of the Radoslaw Zhuk as related to Ukrainian issues identity and general items of architectural design.

Key words: architect, sacred architecture, Ukrainian diaspora of Northern America, Western Ukraine, Radoslaw Zhuk, functional and democratic method, eastern christian tradition.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE TOPICS OF DISSERTATION

1. Borys, A. (2014), Creativity of architect Radoslaw Zhuk in blighty and worldwide literature, Kharkiv national university of building and architecture. Scientific herald of building №4(78), Kharkiv, p.67-71.

2. Rakochy, Ja.V. & Borys, A.M. (2014), Ontology of formation of Ukrainian national attributes in Galicia sacred architecture, National university “Lviv polytechnic”, “Architecture” №816, Lviv, p. 247-253.

3. B. Cherkes & A. Borys (2015), Byzantine symbolism in sacred architecture in Eastern Galicia at the turn of the XIX-early XX century, Housing Environment №14, Krakiv, p.118-121.

4. Borys, A.M. (2015), Interpenetration of professional outlook of Radoslaw Zhuk and architects of Western Ukraine in the context of sacred architecture revival, Kharkiv national university of building and architecture, Scientific herald of building №3(81), Kharkiv, p.5-9.

5. Borys, A.M. & Frankiv, R.B. (2015), Neomodernists direction in sacred architecture of Western Ukraine and its correlation with creativity attainment of Radoslaw Zhuk, Kyiv national university of building and architecture. Contemporary problems of architecture and city planning №40, Kyiv, p.14-20.

6. Borys, A.M. (2016), Functional and democratic methods of rethinking of eastern Christian sacred construction in XX century on example of Radoslaw Zhuk creativity, Kharkiv national university of building and architecture. Scientific herald of building №3(85), Kharkiv, p.24-32.

Conference materials:

1. Borys, A.M. (2016), Theory of rhythmic features of Ukrainian architecture as an example of educational basis for students for arts directions, Nationwide scientific practical internet-conference “Problems of development of design education in Ukraine”, CD-ROM, Lviv.

2. Borys, A.M. (2016), Ontology of Radoslaw Zhuk creativity outlook: modernists and national determined aspects, IV International scientific practical conference “Historic-cultural heritage: problems of preservation and popularization”, Lviv, p.19-21.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП..... | 25 |
| РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ ТА КОНЦЕПЦІЯ «УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ» У ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА..... | 34 |
| 1.1. Становлення творчої особистості Радослава Жука..... | 34 |
| 1.2. Особливості розвитку сакральної архітектури української діаспори першої половини ХХ століття..... | 35 |
| 1.3. Концепція української традиції у становленні сакральної архітектури Радослава Жука ХХ століття..... | 47 |
| Висновки до першого розділу..... | 57 |
| РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ПРО ШЛЯХИ РОЗВИТКУ САКРАЛЬ- НОЇ АРХІТЕКТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ..... | 59 |
| 2.1. Наукові дослідження сакральної архітектури в межах модерністського дискурсу ХХ століття..... | 59 |
| 2.2. Методологія вивчення сучасної сакральної архітектури та церковного будівництва Західної України на межі ХХ – ХХІ століть та внеску Р. Жука.... | 78 |
| 2.2.1. Метод порівняння проектного світогляду архітекторів та церков- них громад..... | 80 |
| 2.2.2. Методи стилістично-еволюційного порівняння та морфологічного і композиційного аналізу..... | 84 |
| 2.2.3. Метод анкетування та тематичного опитування..... | 89 |
| 2.3. Основи творчого світогляду Радослава Жука. Цінності та ідеї..... | 100 |
| Висновки до другого розділу..... | 111 |
| РОЗДІЛ 3. ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ РАДОСЛАВА ЖУКА..... | 115 |
| 3.1. Теорія ритмічних та пропорційних закономірностей українських цер- ков, як теоретична основа проектів сакральних споруд Радослава Жука..... | 115 |

| | |
|--|-----|
| 3.2. Архітектурно-планувальна та композиційна структура проектів сакральних будівель Радослава Жука..... | 130 |
| 3.3. Відродження церковного будівництва у Західній Україні та пошуки сучасної мови сакральної споруди..... | 150 |
| Висновки до третього розділу..... | 168 |
| РОЗДІЛ 4. ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА НА РОЗВИТОК САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ..... | 172 |
| 4.1. Спільні та відмінні риси творчого світогляду Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України неомодерністського напрямку...172 | |
| 4.2. Взаємозв'язок та взаємодія впливу Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури у Західній Україні на межі ХХ - ХХІ століть..... | 183 |
| 4.3. Порівняльна характеристика творчого доробку Р. Жука та пострадянських архітекторів..... | 189 |
| Висновки до четвертого розділу..... | 197 |
| ОСНОВНІ ВИСНОВКИ..... | 200 |
| СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ | 204 |
| ДОДАТКИ..... | 223 |
| Додаток А. Впровадження..... | 224 |
| Додаток Б. Анкета опитування..... | 226 |

ВСТУП

Сакральна архітектура Західної України і, зокрема Галичини, завжди була складним явищем для архітектурної та мистецтвознавчої теорії. Причина цієї складності полягає у нашаруванні великої кількості технічних, стилістичних, ідентифікаційних, конфесійних та національних прикмет, котрі розвиваючись протягом багатьох століть утворили широкий культурний феномен, вивчення якого потребує додаткових зусиль. Очевидною, є також специфіка «змагального» характеру релігійного життя на терені Західної України, де впродовж довгого періоду від половини XIV до половини XX століття тривала боротьба та непросте співіснування двох християнських традицій – Східної та Західної. Особливий характер архітектури сакральних об'єктів Західної України, також пов'язаний із географічним розташуванням регіону між двома великими культурно-історичними масивами: греко-орієнтальним та західно-європейським.

У XX столітті будівництво релігійних споруд у регіоні Західної України пережило комплекс безпрецедентних крайностей від кампанії із масового будівництва храмів у міжвоєнний період та у 1990-х роках, так і методичного знищення як це було на Холмщині у 1920-х роках, або на всій території Західної України продовж її 50-літнього перебування у складі комуністичної системи.

До всього цього додалась і стрімка зміна традиційних уявлень про якість архітектурної форми, котра усунула звичні для релігійної семантики стилістичні прийоми і поставила сакральну архітектуру перед викликами модерністської проектної культури.

На терені Західної України перші модерністські експерименти у царині культового будівництва припадають на міжвоєнний період, в першу чергу 1930-ті роки. Саме тоді було створено ряд проектів як римо-католицьких, так і греко-католицьких церков, що намагались говорити мовою функціоналістичних цінностей. Однак в період найбільшого розвитку модернізму у 1950-70 роках сакральне будівництво на західно-українських землях (як тих що знаходились на території УРСР так і опинились на території ПНР) повністю припинилось, а

експерименти із модерністською формою у сакральному мистецтві українсько-візантійської традиції тривали лише у діаспорі.

Саме у середовищі української діаспори Північної Америки, тісно інтегрованої у найсучасніший дискурс модерністської архітектури з'явилося ряд проєктувальників, які спробували дати відповідь на питання про образ храму українсько-візантійської традиції виконаного мовою функціоналістичної морфології.

Після поновлення проєктування сакральних об'єктів на території Західної України наприкінці 1980-х - поч.1990-х рр., досвід діаспори став одним із головних концептуальних орієнтирів пострадянських архітекторів, котрі зіткнулись із реальністю великої кількості замовлень від церковних громад та релігійних організацій. Так, вже на самому початку відродження релігійного будівництва утворився його інтелектуальний зв'язок із досвідом діаспори, котрий проявив себе як на рівні практичного проєктування так і на рівні архітектурної теорії. Зрозуміло, що в силу ряду історичних та конфесійних причин, такий зв'язок в першу чергу характерний для Західної України і, особливо Галичини, вихідці з якої склали найбільшу і найактивнішу частину української діаспори.

В контексті цього явища, значне місце належить самотньому досвіду Радослава Жука весь життєвий шлях та архітектурна творчість якого творять синтез Західно-української та діаспорної концептуалізації сакральної архітектури ХХ століття. Фактично Радослав Жук виявився фігурою яка майже одноособово здійснила той процес, який в рамках інших традицій був справою цілих шкіл архітектурної теорії та практики. В першу чергу тут мається на увазі складна діалектика існування символічних та семантичних функцій архітектури у добу модернізму та так званого інтернаціонального стилю, з його образною уніфікацією всієї типології проєктування.

На відміну від класичних модерністських догматів, котрі цілковито відкидали будь-яку традицію як фактор формоутворення, для Радослава Жука, творчість якого припала на пік модернізму, все ж було очевидно, що без дослідження історичних основ сакральної архітектури українсько-візантійської тра-

диції неможливо говорити про самотутнє явище в рамках того ж таки модерністського дискурсу. Так з'явилась теорія “українських пропорцій” у церковному будівництві, яку можна вважати однією із кращих теоретичних розробок всієї української архітектури ХХ століття. Наступні, виконані згідно цієї теорії, проекти стали прикладом глибокої аналітичної архітектури з високим рівнем інтелектуальної складової.

Так сформувався концентрований в одній особі концептуальний продукт - образ сучасної української сакральної споруди, котрий суттєво вплинув на культуру проектування церковних споруд на Західній Україні та в першу чергу у Галичині.

Актуальність теми дослідження визначається наступними головними положеннями:

1. Протягом 1990-х - 2000-х років у церковному будівництві відбулась зміна художніх пріоритетів внаслідок чого домінуючі позиції зайняла тенденція історичного ретроспективізму, що часто набуває вигляду простого відтворення зразків епохи середньовіччя та бароко. Однією з причин цього явища є невідповідність модерністських архітектурних прийомів очікуванням членів релігійних громад щодо церковної споруди. В зв'язку із цим очевидно є потреба додаткового переосмислення модерністського та неомодерністського досвіду і розробка більш досконалої концептуалізації сучасних тенденцій у архітектурі для сакральних об'єктів.

2. Творчість Радослава Жука є винятковим досвідом інтерпретації українсько-візантійської традиції церковного будівництва в умовах домінування модерністського світогляду. Дослідження цього досвіду є необхідним для формування цілісної теорії української архітектури ХХ століття та її взаємопов'язаності із процесом світового архітектурного розвитку.

3. Впродовж періоду 1990- 2010 років так і не було вироблено задовільної теорії сучасної сакральної форми у архітектурі українсько - візантійської традиції, що передовсім важливо для регіону Західної України, для якого істо-

рично характерний високий ступінь релігійності населення та складність конфесійно - семантичного досвіду.

4. Численні зразки сакральної архітектури, що виникли на терені Західної України на межі ХХ - ХХІ століть, та до певної міри дали поштовх для розвитку сакрального будівництва в інших регіонах, досі не стали об'єктом самостійного наукового дослідження, в зв'язку з чим залишаються невизначеними питання їх культурно-мистецької класифікації та ціннісної градації. В цьому контексті на перший план виходять проблеми світоглядного і теоретичного підґрунтя модерністських та неомодерністських церков 1990-2010 років, основа якого була закладена доробком Радослава Жука.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Тема дисертації відповідає науковому напрямку кафедри дизайну та основ архітектури Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка». Дане дисертаційне дослідження, його висновки і результати пов'язані з науковою темою «Дизайн в системі природи, суспільства і архітектури» (номер державної реєстрації 0108U010396) кафедри дизайну та основ архітектури.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є аналіз впливу творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ - початку ХХІ століть.

Згідно з метою поставлено такі завдання дослідження:

1. Проаналізувати характер та стан дослідження теоретичного та практичного доробку Радослава Жука, виявити позиціонування його творчості у контексті дискусії навколо сучасної сакральної форми загалом, та української зокрема, дослідити його розуміння категорій монументального, священного, піднесеного, а також архітектурної традиції регіону.

2. Визначити місце розроблених Радославом Жуком пропорційно-тектонічних особливостей української сакральної архітектури у контексті модерністського та неомодерністського дискурсу, як трансформацію розуміння національно-детермінованої архітектури середовищем української діаспори в

період, що співпадає із становленням світогляду і творчою діяльністю Радослава Жука.

3. Виявити особливості професійного світогляду архітекторів Західної України кінця 1980 - поч. 1990 рр., збереженість ознак локально-національної традиції, а також їх позиціонування у контексті явищ світової архітектури кінця XX століття.

4. Провести аналіз проектів сакральних будівель створених наприкінці XX - початку XXI століть на терені Західної України, дослідити їх стилістичні, семантичні та конфесійні особливості; авторські стилі та специфіку соціального запиту на релігійні будівлі.

5. Порівняти сукупність спільних та відмінних рис у пошуках сакрального образу в архітектурі Західної України та визначити діалектичний зв'язок між досвідом проектування сакральних об'єктів на межі XX - XXI століть у Галичині, концептуальним доробком на тему української традиції церковної архітектури Радослава Жука та доктринами модерністського формотворення середини XX століття.

6. Окреслити конкретні форми та прояви впливу і онтологічного зв'язку теоретичного і практичного доробку Радослава Жука на особливості розвитку західноукраїнської сакральної архітектури межі XX - XXI століть.

Об'єкт дослідження Церковна архітектура авторства Радослава Жука та Західної України в період кінця XX - початку XXI століть.

Предмет дослідження. Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця XX - початку XXI століть.

Межі дослідження. Часові межі дослідження охоплюють період творчості Радослава Жука - від 1960-х років до часу активного будівництва церков у Західній Україні на межі XX – XXI століть.

Методи дослідження. Було виділено п'ять основних перспективних напрямків методичного опрацювання теми: а) дослідження професійного доробку Радослава Жука та пострадянських архітекторів; б) дослідження архітектурних прийомів застосованих Р. Жуком в) дослідження діяльності та популяризації

творчості Р. Жука, г) дослідження української ідентичності в сакральній архітектурі, д) дослідження суспільного бачення сакральної будівлі.

За допомогою методу порівняння проектного світогляду архітекторів та церковних громад та стилістично-еволюційного аналізу було охоплено шлях еволюції церковної архітектури української діаспори, котрий характеризується наявністю двох контрастних полюсів – ностальгічно-традиціоналістського та модерністського, а також явищ що займають становище між цими двома полюсами. Також була здійснена спроба позиціонування творчості Радослава Жука серед відповідних виділених стилістичних напрямків: еkleктично-історичного, класично-модерністського, неомодерністського, неоісторичного та постмодерністського.

Для реалізації поставлених завдань використано комплекс інших теоретичних та емпіричних загально наукових та спеціальних методів. Зокрема біографічний, стилістичного аналізу, порівняльного аналізу, натурних обстежень, опитування, а також спеціально розроблений метод аналізу геометрично-семантичних образів.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у наступному:

1. Вперше науково систематизовано феномен сакральної архітектури Радослава Жука як синтезу теоретичних відкриттів та практичного проектування.
2. Розкрито світогляд та особливості проектної культури пострадянських архітекторів кінця 1980- х - поч.1990-х років та їх подальшу професійну трансформацію під впливом виникнення церковної архітектури.
3. Досліджено тяглість поглядів на сакральну архітектуру у Західній Україні на межі ХХ - ХХІ століть та поєднуючий вплив теоретичних положень розроблених Радославом Жуком між двома періодами активного сакрального будівництва початку та кінця ХХ століть.
4. Проаналізовано ряд морфологічних експериментів у сакральній архітектурі Західної України, метою яких була адаптація модерністських та неомодерністських принципів проектування та виокремлено з них ті, які розвинулись під впливом творчості Радослава Жука.

5. Окреслено характерні риси сакральної архітектури Західної України межі XX - XXI століть і роль постаті Радослава Жука у її становленні.

Практичне значення отриманих результатів.

Результати дослідження, що узагальнюють дані про теоретичний та практичний внесок Радослава Жука у розвиток українсько-візантійської традиції сакральної архітектури та його вплив на проектування релігійних будівель у Західній Україні межі XX - XXI століть, можуть використовуватись в процесі практичного проектування церков, для складання лекційних курсів для базових напрямків 1201 «Архітектура» та 0202 «Дизайн». Практичне значення дослідження полягає у застосуванні його положень для виходу з кризи еkleктичних напрямків у архітектурі релігійних будівель, а також для курсу «Історія сучасної архітектури», «Історія Української архітектури», «Архітектурне проектування», та при укладанні методологічних розробок, навчальних посібників, в науково-популярних та науково-дидактичних виданнях.

Апробація результатів дисертації.

Основні положення та висновки дисертації лягли в основу доповідей на науково-практичних семінарах «Місце-Люди-Час і Архітектура», який відбувся у м. Львів 29 вересня 2014 року, у м. Київ 14 листопада 2014 року, а також в основу доповідей:

- на науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу і аспірантів Інституту архітектури 2013-2015 рр. в тому числі одній всеукраїнській;

- Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Проблеми розвитку дизайнерської освіти в Україні», Збірник матеріалів, Львів, - 26.04.2016 (електроний ресурс). IV Міжнародна науково-практична конференція «Історико-культурна спадщина: проблеми збереження і популяризації», Львів – 21-22.04.2017, С. 19-21.

Матеріали дослідження впроваджені в наступних навчальних програмах, курсах і роботах Інституту Архітектури:

- в курсах лекцій «Футуристичний дизайн», «Культурологічні основи та засади дизайну архітектурного середовища» кафедри дизайн архітектурного середовища (довідка про впровадження №168-20-299 від 02.03.2017);

- в практичних курсах «Архітектурне проектування сакральної архітектури» кафедри архітектурного проектування (довідка про впровадження №168-20-299 від 02.03.2017);

- в науково-дослідних роботах кафедр дизайну архітектурного середовища і дизайну та основ архітектури «Культурологія архітектури та дизайну», «Вивчення архітектурної спадщини та значення художніх дисциплін у формуванні творчого мислення архітектора» (довідка про впровадження №168-20-299 від 02.03.2017).

Матеріали дисертаційного дослідження впровадженні у навчальний процес кафедри «Дизайну та основ архітектури» Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», а саме:

- рекомендації щодо художньо-композиційних засобів в предметно-просторовому дизайні сучасної церкви, щодо використання геометрії музичної гармонії в дизайні простору у дипломному проектуванні ОКР «Спеціаліст» «Магістр» наказ від 14 листопада 2016 року № 5489-4-08, а саме:

1. Погребняк Анастасія Ярославівна – Інтерпретація українських мотивів в предметно-просторовому дизайні. Керівники: доц. Лисенко О.Ю., асист. Борис А.М.

2. Нога Марта Ігорівна – Використання геометрії музичних гармоній в дизайні інтерактивних просторів. Керівники: доц. Демків М.В., ст. викл. Квасниця Р.Б., асист. Борис А.М.

Публікації.

За темою дисертаційного дослідження опубліковано 6 наукових праць: 5 статей – у наукових фахових виданнях України [1, 2, 4, 5, 6], 1 стаття – у науковому періодичному виданні іншої держави [3], із них три у співавторстві [2, 3, 5]; згідно міжнародного стандарту ISSN 1731-2442 та внесеного до науково-метричних баз даних й індексованого у: ARIANTA, VazTech, BAZY BN, CEON,

ICI Journals Master List, PBN; 2 науково-практичні конференції [7, 8]; а також при розробці каталогу до персональної виставки Р. Жука «Радослав Жук: «Місце, люди, час і архітектура», Львів, - 2014 р. - збір та оброблення матеріалу.

Особистий внесок здобувача.

Основні результати роботи отримані самостійно, про що свідчать одноосібні публікації, та авторська частина у публікаціях, виконаних у співавторстві. В праці, написаній у співавторстві з професором Б. С. Черкесом, окреслено суму основних прийомів, розроблених галицькими архітекторами того часу для вираження української національної, конфесійної та культурно-цивілізаційної ідентичності [3]; в праці, написаній у співавторстві з доцентом Я. В. Ракочим, підсумовано досвід пошуків та утвердження українських національних атрибутів у сакральній архітектурі Галичини рубежу XIX–XX ст. [2]; в праці написаній у співавторстві з доцентом Р.Б. Франківим, за основний матеріал статті взято практику проектування церков у Західній Україні пострадянського періоду та творчий спадок одного з провідних архітекторів української діаспори Радослава Жука [5].

Структура і обсяг роботи. Дисертація складається із анотації, вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного розділу та загальних висновків, списку літератури і джерел та двох додатків. Загальний обсяг роботи складає 228 сторінок, з них 11 сторінок україномовної анотації і 10 сторінок англійськомовної анотації, 149 сторінок основної частини, 28 сторінок ілюстративного матеріалу, 7 сторінок таблиць, 19 сторінок - 104 позиції списку літератури та джерел основного змісту дисертаційного дослідження та 109 позиції списку посилань до рисунків і таблиць, і 4 сторінки додатків.

РОЗДІЛ 1
ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ
XX СТОЛІТТЯ ТА КОНЦЕПЦІЯ «УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ»
У ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА

1.1. Становлення творчої особистості Радослава Жука

Радослав Жук - канадський архітектор українського походження, народився 13 вересня 1931 року в Любачеві (нині Польща). В 1940-х роках родина переїхала до Австрії. Загальну середню та музичну освіту отримав в Граці. Архітектурну освіту (бакалавра архітектури із відзнакою) отримав в Університеті Макгілла в Монреалі (1956 рік). На конкурсі дипломних робіт вищих архітектурних шкіл Канади проект української церкви Радослав Жук здобув перше місце, з декількома призами, у тому числі бронзовою медаллю лейтенант-губернатора, стипендією подорожжю Дунлоп і вищою нагородою дипломного проекту в Канаді, стипендією подорожжю Пілкінгтон для навчальної подорожі в Західну Європу, та роботою за фахом в Лондоні і Монреалі де він працював над такими проектами, як нове посольство США в Лондоні і нова мерія в Оттаві. Ступінь магістра архітектури Радослав Жук отримав у Массачусетському технологічному інституті в Бостоні.

Р. Жук викладав архітектуру у Манітобському та Торонтському університетах, де він є заслуженим професором і володарем премії інженерного факультету Іди і Самуеля Фромсонів за видатні досягнення у викладанні. Представляє університет на наукових конференціях, входить до екзаменаційних комісій з архітектури у провідних навчальних закладах Канади і США. 1992 року почесний доктор, а від 2004 — почесний професор Української академії мистецтв у Києві, де він працював кілька разів в якості голови державної екзаменаційної комісії для дипломних проектів на факультеті архітектури Національної академії мистецтва і архітектури, а також виступав в якості запрошеного лектора

і/або гостьового критика в різних університетах Канади, США і низки європейських країн, зокрема Австрії, Німеччини, Великобританії, Італії, Нідерландів, Туреччини та України.

Він був членом журі архітектурних конкурсів і опублікував статті з теорії проектування, культурних аспектів архітектури і взаємовідношення між архітектурою, музикою та іншими видами мистецтва.

Р. Жук переможець та спів-переможець кількох призів конкурсів, який запроектував, в числі інших проектів, дев'ять українських церков у Північній Америці і одну в Україні, у співпраці або в якості консультанта ряду архітектурних фірм. Більшість з цих будівель були визнані в міжнародній архітектурній пресі, наприклад, Архітектурний Форум, Архітектурний Огляд, Будівельник, Домус, Мистецтво і Церква, Параметр, Прогресивна архітектура, і експоновані в Північній Америці і Європі.

Р. Жук почесний член Української академії архітектури, дійсний член НТШ і УВАН в Канаді, Королівського архітектурного інституту Канади, Королівського товариства мистецтв. Нагороджений премією Іди і Сем'юела Фросманів за високі педагогічні досягнення (2001 рік). Автор проектів багатьох українських церков у Канаді та США. Проживає в Монреалі. Старший брат піаніста Іриня Жука.

1.2. Особливості розвитку сакральної архітектури української діаспори першої половини ХХ століття

Вже від самого початку свого розвитку, архітектура української діаспори набула ряд характерних ознак, котрі надали їй ряд специфічних рис, у порівнянні із західно-українськими зразками. Спочатку, відмінність діаспорної архітектури була пов'язана із відсутністю професійних архітекторів і просто фахових будівничих, котрі могли б відтворити техніку та геометрію храмів на корінних землях. Перші зразки сакральної архітектури української діаспори, як правило, являли собою церкви так званого “вертикального типу”, виконаних у спрощених формах. В подальшому, професійні кадри, на долю яких випала

справа покращення рівня проектно-будівельної культури української діаспори були вихованцями місцевих навчальних закладів, що, очевидно, знайшло своє відображення у результатах їх діяльності.

Наступним чинником, що визначив специфічні риси сакральної архітектури діаспори передовсім у країнах англо-саксонського світу, стала практика перебудови під українські церкви протестантських храмів [43]. Разом із піонерним етапом будівництва церков “вертикулярного типу”, пристосування протестантських приміщень під потреби українських релігійних громад (в Австралії) додатково сприяли утворенню лаконізму та простоти архітектурних вирішень. (Рис.1.1)

Розглянуті вище два фактори, стали своєрідною підготовкою до зустрічі із архітектурним модернізмом та так званим “інтернаціональним стилем”. Досвід лаконічних та функціональних репрезентацій сакральної семантики, отриманий під час будівництва перших українських церков та переобладнання протестантських храмів, дав можливість значно простіше здійснити перехід від еkleктично-історичної морфології рубежу ХХ - ХХІ століть до проектного світогляду абстрактної культури модернізму.

Одним із найбільш суттєвих явищ, пов’язаних із розвитком української сакральної архітектури в рамках діаспори є більш широкий горизонт трактування національних атрибутів, котрі тепер, вийшли за рамки, своєрідного галицького контексту. Архітектура української діаспори починає звертатись до національної атрибутики Наддніпрянської України як універсальної знакової системи репрезентації української ідентичності. Характерні обриси віконних та дверних прорізів онтологічно пов’язаних із дерев’яною архітектурою Лівобережжя та Слобожанщини увійшли в модерністський словник цілого ряду проектів сакральних споруд діаспори, наприклад церква Богородиці у м.Ітара, Бразилія, церква Покрови Богородиці у м.Рочестер, США та українська церква в м.Лурд, Франція, споруджені за проектом архітектора М.- Д. Німціва [47].

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ НА СЕРЕДИНУ ХХ СТОЛІТТЯ

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ ТА ЕКОНОМІЧНИХ УМОВ ТА КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТУ НА СЕМАНТИКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У САКРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ДІАСПОРИ

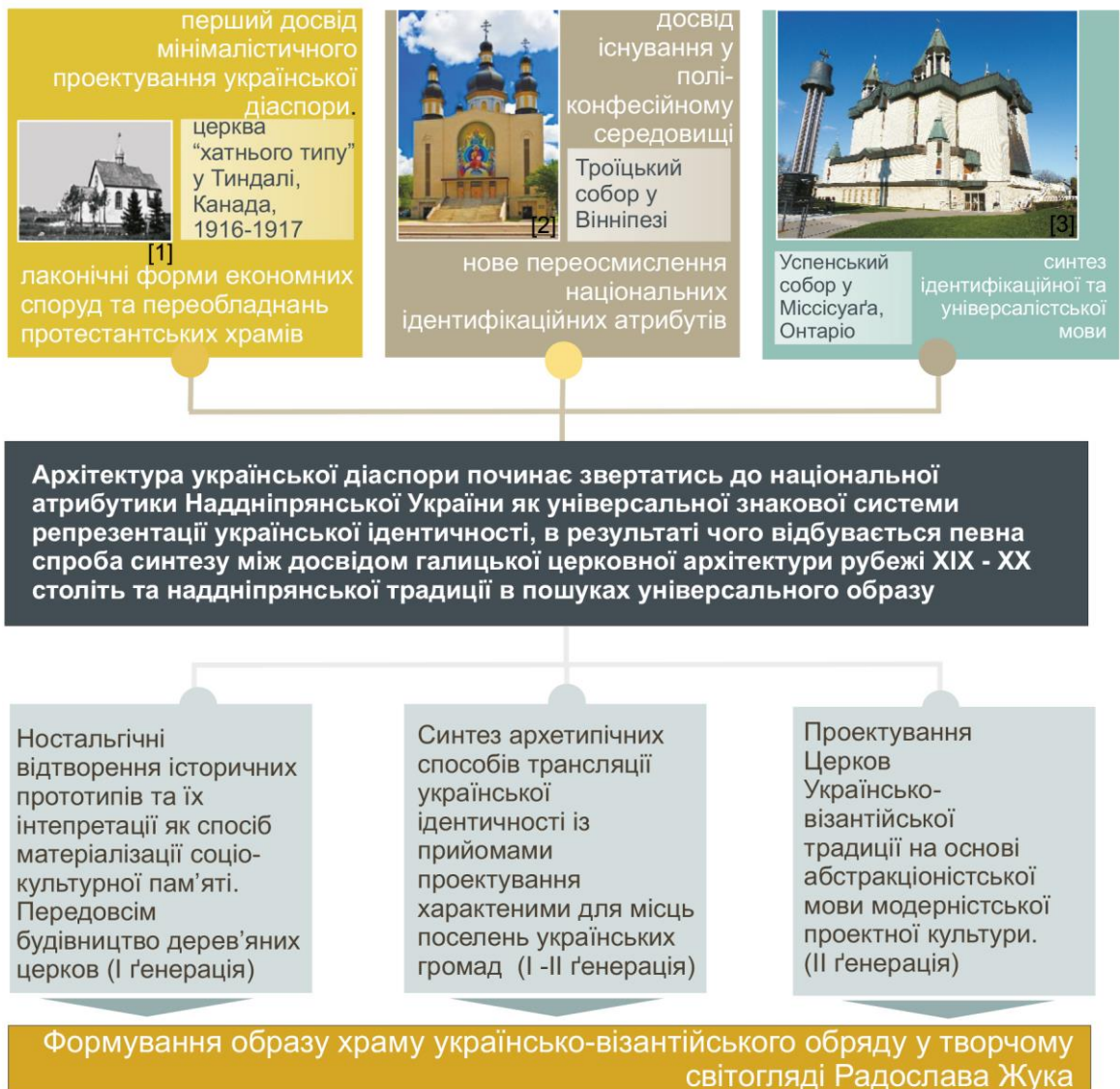


Рис. 1.1. Вплив соціальних та економічних умов та культурного контексту на семантику національної ідентичності у сакральній архітектурі діаспори

Треба зазначити, що не дивлячись на значну перевагу вихідців із Галичини, та природню схильність до відтворення мотивів та зразків народної архітектури карпатського регіону, саме в рамках діаспори відбувався більш тісний контакт із представниками Наддніпрянщини та знайомство із сформованим там набором національної символізації. Більше того, в результаті такої взаємодії більш ясно кристалізувалось розуміння історико-змістових складових української національної ідентичності, зокрема і як форми продовження козацької нації XVII - XVIII століть, що виникла на основі інституцій особистих вольностей та збройної боротьби за їх офіційне утвердження руським населенням Польського Королівства.

Такі зміни відкривали новий горизонт для вдосконаленого розуміння мистецької форми української національної ідентичності, котра оперлася на дерев'яне та кам'яне будівництво так званого козацького бароко, та семантично пов'язаних із ним прийомів, наприклад собор Андрія Первозванного у Баунд-Бруці, арх. Ю. Кодак [32]. (Рис. 1.2.,1.3.)

Крім цих знакових процесів, в рамках архітектури української діаспори тривав розвиток того світоглядного напрямку, який був вироблений у Галичині на рубежі XIX - XX століть. Поступово багатші громади більших міст отримали можливість замовляти крупніші та декоративно упоряджені об'єкти, це дало можливість більш повно розвинути традицію почату ще Василем Нагірним. Прикладом такого розвитку може бути споруда собору Пресвятої Богородиці у Філадельфії, арх. Ю. Ястремський. Собор має яскраво виражене візантійське (новоримське) компонування мас відтворюючи традицію великих "юстиніанівських" центричних споруд VI століття (церква св. Сергія і Вакха у Константинополі, св. Віталія в Равенні, св. Полієвкта та св. Софії в Константинополі). Підкресливши, таким чином традиційно-обрядову приналежність храму, було задіяно і арсенал засобів із символізації української національної ідентичності, котра характерна зрізаними верхніми кутами віконних прорізів на першому рівні. Загалом же споруда має піднесений урочистий візантійський характер та

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

СПІЛЬНІ РИСИ МОДЕРНІСТСЬКИХ ПОШУКІВ САКРАЛЬНОЇ ФОРМИ УКРАЇНСЬКО-ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У ПОСТРАДЯНСЬКІЙ АРХІТЕКТУРИ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ



[4] Церква св.Йосафата в. Торонто. Канада

Розчинення символічної мови у модерній західній культурі, що елімінувало сприйняття української діаспори як "чужорідної" у англо-саксонському та латино-американському контексті



[5] Собор Покрова Богородиці. Торонто. Канада

Збереження національної та конфесійної ідентичності в рамках модерністської морфології в яких національні атрибути зберігають своє значення, але позбавлені історичного ретроспективізму

спорідненість модерністських пошуків діаспорної та пострадянської сакральної архітектури

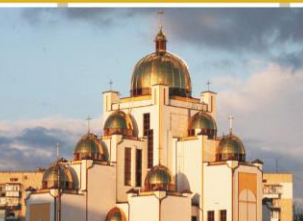


[6] Церква Стрітення у Києві (проект)

Нівелювання межі допустимого у використанні історичних стилів в після модерну Епоху та її вплив на проектування сакральних споруд української діаспори (з паралельним повтором пострадянської архітектурою)



[8] Собор св.Йосипа У Едмонтоні [8]
Церква Івана Хрестителя у Оттаві



[7] Церква Всіх Святих у Львові.



[9]

Рис. 1.2. Спільні риси модерністських пошуків сакральної українсько-візантійської традиції у пострадянській архітектурі України та діаспори

ОСНОВИ ТВОРЧОГО СВИТОГЛЯДУ РАДОСЛАВА ЖУКА. ЦІННОСТІ ТА ІДЕЇ.

Модернізм та "інтернаціональний стиль" в сакральній архітектурі української діаспори періоду творчості Радослава Жука



[11] Церква св. Петра і Павла у Мельбурні (Австралія)



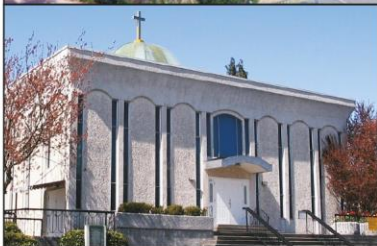
[12] Церква св. Андрія у Сідней (Австралія)



[14] Церква святого Йоїсла у Чикаго (США)



[16] Церква св. Покрови у Вейвілі (Австралія)



[18] Церква Пресвятої Євхаристії у Нью-Вестмінстері (Канада)

Приклади інтерпретацій традиціоналізму та історизму в сакральній архітектурі української діаспори



[11] Церква Успіння Богородиці, Лурд (Франція)



[13] Церква св.Юра, Нью - Йорк (США)



[13] Церква св.Михайіла, Балтимор, (США)



[15] Церква св. Хреста Нью - Йорк (США)



[17] Церква св.Йосафата Парма (США)

Рис. 1.3. Сакральна архітектура української діаспори

наближається до храмів південної грецької традиції, що говорить про поступову глобалізацію архітектурної думки української діаспори.

Про це зокрема говорить і залучення до проектування українських церков архітекторів неукраїнців, у виконанні яких церковні будівлі отримали ще більш глобалістичний характер. До таких споруд належить церква св. Андрія у Сідней, арх. К. Киртін, а також церкви св. Володимира у Канберрі, арх. брати Хьюз та фірма Маннс-Слай. В цих проектах, вже досить очевидно є спроба перекласти візантійську тектоніку на мову модерністської стилістики. Врівноважене пропорціювання та баланс між прямолінійними та криволінійними об'єктами дав можливість вийти на новий рівень архітектурної морфології храму українсько-візантійської традиції, яка дозволяла згладити цивілізаційний контраст між східною та західною культурними формами.

Специфіка середовища, в якому існувала українська діаспора, наклала свій відбиток і на основні зміни які вкладалися у архітектурну форму, серед яких сакральна займала найбільш репрезентативне значення. В цьому контексті можна виділити наступні основні напрямки. Першим з них є гармонізація своєї присутності із вже складеним контекстом англо-саксонського (чи латиноамериканського) довкілля. Тут важливу роль відіграло освоєння проектантами діаспори мови модернізму та “інтернаціонального стилю”, яка згладила відчуття чужого та утвердила українську традицію як дружню до головної цінності модернізму - прогресу.

По-друге, саме на долю діаспори випали часи Другого Ватиканського собору, який проголосив бажаним стилем християнського храму - функціоналізм. Це важливий поворот в культурно-мистецькій орієнтації потребував відповіді, щонайменше у рамках греко-католицької церкви, котра знаходилась в єдиному еклезіологічному полі із соборними рішеннями.

Наступним напрямком, помітним у архітектурі діаспори стало переосмислення та вдосконалення самої суті української ідентичності, що набула більш універсальної зорієнтованості на епоху вольностей Наддніпрянської України XVII - XVIII століття. Відповідно, в діаспорі дійшов до свого завершення

процес пошуку національної архітектурної морфології, опертий не лише на народно-етнічні мотиви (бойківська, лемківська традиції, тощо), але політичну суб'єктність, та усвідомлення нації не лише як феномену що народжується і шукає форми свого культурно-мистецького вираження, але як відродження вже створеної у XVII столітті політичної нації, яка після кількох століть занепаду знову набирає свою політично-історичну суб'єктність.

Поступово, цей погляд на сакральну споруду українсько-візантійської традиції стає переважаючим напрямком в діаспорі - передовсім в англосаксонському світі. Саме там з'являються і перші експерименти із модерністичною морфологією. Освоєння галицькими архітекторами модерністичної мови почалось, ще у міжвоєнний період, наприклад церква Святого Духа у селі Михайлівці, арх. В. Січинський, однак, більшість із експериментальних проєктів такого роду так і не були реалізовані.

В умовах діаспори, особливо на початковому етапі її формування, головним пріоритетом було наповнення простору традиційними образами батьківщини, котрі в першу чергу асоціювались із народними та навколо-бароковими архітектурними образами. Експерименти із модерністською естетикою були обмежені, крім того, і відсутністю фахових проєктантів, котрі могли взяти на себе непросте завдання інтерпретації народних та релігійних кліше у модерну морфологію. З часом, почав складатись напрямок своєрідного синтезу націо-символізаційних досягнень і мови модернізму. До прикладу такого синтезу можна віднести церкву Святої Родини у Вашингтоні (США), спорудження якої почалось у 1975 році за проєктом архітектора М.-Д. Німціва. Архітектурне вирішення храму вміщує в собі відразу цілий спектр націо-ідентифікаційних прийомів, що можуть служити прикладом зосередження в одному проєкті всіх інтелектуально-світоглядних здобутків сакральної архітектури українсько-візантійської традиції що склалась в діаспорному середовищі. Загальна об'ємно-просторова структура храму носить очевидний характер наслідування галицьких триверхих церков, де кожен верх визначає окрему структурну одиницю споруди - вівтар, наву та притвор (так званий "бабинець"), однак архітек-

турне вирішення самих верхів має чітко виражений “наддніпрянський” характер і свідчить про ідентифікаційний зв’язок із образом ідеальної батьківщини - України часів “вольностей” XVII - XVIII століть. В усьому іншому, будівля носить риси абстрактних морфологічних експериментів на морфологічній мові модернізму. Основний об’єм вирішений у цілковито новій пошуковій манері великого намету прорізаного суцільними віконними стрічками, що не характерно для будь-яких попередніх інтерпретацій українського національного храму.

Можна говорити також і про напрямок, в рамках якого спостерігається повна відмова від усталених образних атрибутів та розробка, загалом, нової мови сакральної споруди. Такий напрямок, очевидно пов’язаний із бажанням гармонійно вписатись в контекст нової країни проживання прийнявши її власні традиції архітектурного формоутворення (в першу чергу це стосується тієї частини діаспори, котра розвивалась у межах англо-саксонського світу).

Прикладом цього типу церков є греко-католицька церква Богородиці у Нью-Йорку побудована за проектом М.-Д. Німціва у 1972 році. Невелика за розмірами споруда має в своїй основі прямокутну “хатню” структуру, характерну для найперших церков побудованих українськими емігрантами на місцях нових поселень. Однак тут, скоріше можна говорити не про свідоме бажання повернутись до джерел емігрантської архітектури, а про пуританські традиції американського християнства, для якого характерними є відмова від розкоші і витратності та дух скромності. Про зв’язок форми головної брили споруди із місцевою пуританською школою, говорить і сама її геометрія, що складається із масивних вертикалей та майже горизонтального схилу даху, зовсім не характерного для українських церков “хатнього типу”. Увінчують церкву дві горизонтальні хвилі, розмір та характер яких свідчать про функціональне мислення періоду II Ватиканського собору - вища і головна над вівтарною частиною, нижча над навою - рішення, що немає жодних аналогів в українській історичній архітектурі. Єдиним елементом, що певним чином засвідчує національно-конфесійну ідентичність споруди є акцент на головній хвилі у вигляді триаркового склепіння (яке також можна трактувати як план візантійського храму).

Однак, його символічне значення настільки умовне, а образ настільки універсальний, що чітка прив'язка цього символу до якоїсь національної чи конфесійної групи виглядає неможливою.

В контексті розгляду сакральної архітектури української діаспори, варто приділити увагу і одній із найбільш важливих її споруд - собору св. Софії у Римі (резиденції глави УГКЦ із 1969 до 1991 року). Прагнення верхівки УГКЦ отримати статус Патріархату, природньо змушувало шукати корені своєї еkleзіологічної традиції у якомога більш глибокій історичній перспективі. Виконаний італійським архітектором Л. ді Стефано проект, практично немає нічого спільного із галицькою традицією пошуків української ідентичності. Мотиви народної архітектури, бароко (як галицьке так і наддніпрянське), досягнення галицьких архітекторів початку ХХ століття та, згодом, діаспори, цілковито уступили місце символізації Константинополя, Києва та східного християнства загалом, в якому, власне український сегмент немає важливої змістово-символізаційної ролі.

Собор вирішений як південний храм із переважанням горизонтального вирішення основної брили об'єму. Світлий відтінок стін та позолота тільки підсилюють це враження. Позбавлені декору чисті стіни надали споруді модерністського і разом із тим монументального характеру. В своєму південному, візантійському об'ємно-просторовому вирішенні, собор скоріше відображає тенденцію сприйняття сакральною семантикою кооптації всього східнохристиянського обряду у поняття "українсько-візантійський обряд", що було характерно для періоду від II Ватиканського собору до повернення осідку глави УГКЦ з Риму до Львова. З іншого боку, навіть розгляд специфіки архітектурного вирішення собору в такому контексті не дає відповіді (а в певному сенсі, ще сакральної символізації, більше загострює її відсутність) на питання про власне українські маркери.

Очевидно, що наведений вище дискурс навколо архітектури собору св. Софії у Римі варто доповнити двома суттєвими зауваженнями. По-перше, треба мати на увазі, що єпископат УГКЦ, не дивлячись на революційні екуме-

нічні рішення II Ватиканського собору, був вихований у дособорний період, для якого характерним є сприйняття православних як відпалих схизматиків, а всієї їх традиції як такої що не має значущої сили. Саме тому, термінологічне визначення “українсько-візантійський обряд” давало можливість замкнути всю східну традицію лише на українській греко-католицькій дійсності, що цілком відповідало еклезіологічним уявленням дособорного католицизму.

По-друге, сама атрибуція храму св. Софії в найдревнішому патріархальному центрі християнства Римі, мала очевидний зв'язок із традицією саме св. Софії присвячувати головні церкви у інших історичних християнських центрах передовсім на сході - у Константинополі (Новому Римі), Нікеї (місці проведення першого та останнього Вселенських соборів), Трапезунді (столиці держави Комнінів після падіння Константинополя у 1204 році), Києві - столиці територіально найбільшої митрополії константинопольського патріархату (та ряду інших, менш важливих еклезіологічних центрів - Новгород, Софії, Полоцька). Прив'язка атрибутуваного св.Софії храму у Римі саме до української (греко-католицької) церкви давала недвозначне символічне означення її прив'язки до всієї східно-християнської традиції.

Таким чином, можна говорити про певні закономірності, що склались в сакральній архітектурі українсько-візантійської традиції на початку творчості Радослава Жука. В першу чергу це “емансипація” галицько-наддніпрянських народно-барокових мотивів у контекст модерністського англо-саксонського світу та спроба переосмислити завдання національної символізації в більш широкому інтернаціональному вимірі, що далеко виходив за межі галицької специфіки національної ідентифікації позначеної протистоянням із польським національним проектом. В рамках української діаспори, латинські та протестантські морфологічні прийоми перестають сприйматись як конкуруючі, а скоріше як спільне поле пошуків сакральної виразності на принципово новій основі мови архітектурного модернізму.

У другій половині ХХ століття, українська діаспора вийшла на рівень визначення ролі та місця української національної традиції в рамках західної

цивілізації та виробила у зв'язку із цим два основних підходи. Один із них полягав у розчиненні мистецько-символічної мови українських храмів у модерній західній культурі, що давало змогу утверджувати її як безумовно західну та остаточно елюмінувало сприйняття українця як “чужого” передовсім в англо-саксонському середовищі. Для такого підходу могли бути характерними деякі символічні а то й тектонічні трансляції візантійської традиції, однак вони мали досить глибокий рівень абстрактизації та модерністського спрощення, що не давало можливості прив'язати такий архітектурний образ до чітких історичних аналогій. В умовах перемоги історичного традиціоналізму в православних культурах, такий проектний метод додатково свідчив про західну ідентичність її носіїв та відкритість до однієї з головних цінностей західного світу - прогресу.

Іншим підходом став пошук способів збереження національної та конфесійної ідентичності в рамках модерністської та, до певної міри, неоекспресіоністської морфології, в якій прийоми, що раніше відігравали роль національних атрибутів зберігають своє значення але позбавлені історичного ретроспективізму і значно переосмислені авторським стилем того чи іншого архітектора.

В контексті даної роботи варто зауважити, що вся ця сума інтелектуальних набутоків та знань, являє собою лише вершину діаспорного досвіду проектування та будівництва сакральних споруд. Велика (фактично більша) частина архітектурної спадщини діаспори, в тому числі і у Латинській Америці, не мала пошукового та експериментального характеру, а була відтворенням тих чи інших кліше національної та конфесійної приналежності, котрі були вироблені ще на початку ХХ століття, та отримали популярність серед основної маси віруючих емігрантів.

Приблизно те саме можна сказати і про відновлене на початку 1990-х сакральне будівництво на терені Західної України, основну масу замовлень на яке отримали місцеві архітектори виховані у рамках радянської школи проектування (неоконструктивізм, протестний історизм). Для багатьох із них, особливо на початковому етапі, символізація національних та конфесійних атрибутів не пов'язувалась із вже існуючим шляхом пройденим українською діаспорою. В

пострадянських умовах, сакральна споруда в перу чергу асоціювалась із протестом проти екстремального радянського модернізму та ідеалізацією докомуністичного минулого із всім спектром історичних стилів від давньоруського до нео-барокового [61]. Саме в зв'язку із антимодерністськими настроями, які повністю поділялись і абсолютною більшістю широких верств населення, найбільш передові експерименти з сучасною архітектурною формою, які були створені у діаспорі так і залишились маловикористаними.

Варто зазначити, що досвід сакральної архітектури української діаспори додатково став стикались із об'єктивним загальносвітовим процесом занепаду модерністської парадигми проектної культури та виникненням ідеології пост-модернізму, в рамках якої історичним стилям та декору знову знайшлося місце. Більше того, культура інформаційної доби, що стала набирати обертів саме наприкінці ХХ століття, поступово знівелювала межу допустимого і недопустимого у використанні історичних стилів, яка була так чітко окреслена в модерністську епоху [75, 35]. Світоглядна реабілітація історизму зупинила пошуки нових способів символізації національної та конфесійної ідентичності та повернула їх до вже розроблених у ХІХ - поч. ХХ століттях зразків.

1.3. Концепція української традиції у становленні сакральної архітектури Радослава Жука ХХ століття

Тематика розвитку української традиції церковної архітектури в контексті модерністського дискурсу ХХ століття стикається із цілим рядом протиріч та труднощів, які стають очевидними вже у самій структурі її джерельної бази. Вище, у вступі, вже було описано нашарування кількох складних явищ у самому предметі сакральної архітектури Західної України та її переосмислення в контексті процесу націєтворення другої половини ХІХ - початку ХХ столітті. На території Галичини, наприклад, відбувався розподіл та присвоєння собі різними ново-твореними національними групами різних частин історичної архітектурної спадщини під час якого західна латинська традиція були адаптована польською, а візантійська - українською групами.

В результаті такого розподілу архітектори, яким випала доля першими окреслити українську національну ідентичність у проектній культурі, отримали до своїх послуг великий спадок матеріалу з чітко окресленими семантичними кліше які візуально відокремлювали їхнє формотворче коло від конкуруючих. На межі XIX - XX століть проходив етап професійних експериментів (творчість В. Нагірного, Л. Левинського, О. Лушпинського, С. Гавришкевича, І. Долинського, Т. Обмінського, Є. Нагірного, Й. Барвіка, М. Ковальчука, М. Голейко, О.Пежанського та ін.) більшість з яких мала вигляд декларування та практичної маніфестації візуальних маркерів національної присутності у сакральній архітектурі.

На момент припинення будівництва церков у 1939 році, в зв'язку із входженням Західної України до складу СРСР (в основному на території Галичини), склалась більш-менш чітка система уприсутнення української традиції у проектуванні церков, котра являла собою із освоєння своєрідного простору діапазону, крайніми точками якого були: з одного боку - Прикарпатське народне зодчество, а з іншого - візантійська (ново-римська) хрестовокупольна тектоніка. На території Галичини склався навіть своєрідний архетип церкви, архітектура якої

знаходилась приблизно посередині цього умовного діапазону - хрестовий у плані одноапсидний храм з наметовим покриттям і одним восьмигранним верхом покритим напівциркульним куполом. Лаконічний декор такого храму складався із дрібного аркатурного пояса візантійсько-романської генези, що також характерний і для дерев'яного народного будівництва [59].

Проте не дивлячись на великий обсяг практичного будівництва та інтенсивну роботу з пошуку українсько-візантійського образу, відчувався брак серйозних теоретичних розробок, які б ефективно реагували на динамічну атмосферу архітектурного дискурсу XX століття. Фактично, морфологічний трикутник *народна архітектура - українське барокко - візантійська традиція* заповнювався інтуїтивно по різному наближаючись до тієї чи іншої вершини в кожному окремому проекті. Треба відзначити, що, на відміну від експериментів із

національним стилем, які проводились на Наддніпрянській Україні (де чітким ідентифікатором національного стала спадщина козацького бароко), в Галичині точка, що представляється як барокова, скоріше прив'язувалась до специфічно галицького історичного досвіду і не пов'язувалась однозначно із так званим козацьким чи мазепинським напрямком. Саме цей умовний трикутник можна вважати універсальною матрицею в якій розвивалась сакральна-національна семантика церковної архітектури Західної України і якої було достатньо, для наглядної демонстрації самотності та неповторності української ідентичності.

В контексті Галичини, достатність такої моделі архітектурної ідентичності була зумовлена також і тим, що, оскільки конкуруюча польська модель архітектурної ідентичності не мала міцної опори в національній інтерпретації історичної стилів (таких як в українській ідентичності було українське (козацьке) бароко), а морфологія народної архітектури була значно менш розвинута. Основними причинами такого становища була специфіка розвитку культури у Польщі, що визначалась зв'язком фінансистів сакрального будівництва - привілейованого кола аристократії із транснаціональними католицькими орденами (передовсім францисканським та єзуїтським), архітектура яких мала характер реплікації італійських та римських зразків створених під ренесансним впливом. Протекція аристократів над католицьким церковним будівництвом також, в значній мірі, паралізувала і розвиток народної архітектури храмів латинського обряду.

Таким чином, процес пошуків польської ідентичності у сакральній архітектурі проходив із значними труднощами (для пошуків національного характеру в архітектурних формах, наприклад було відкрито кафедру "історії польської архітектури" у "Львівській політехніці"[49]). Це, в свою чергу, вплинуло і на український сегмент проектування церковних будівель Галичини оскільки для локального середовища Західної України, знайдених на початку ХХ століття прийомів засвідчення української ідентичності цілком вистарчало. З іншого боку, після поразки українських національно-визвольних змагань 1917-1922

років, давалися взнаки і обмежені можливості для розвитку науки серед представників української більшості Західної України, які опинились в жорстких умовах національної (та відповідно і релігійної) дискримінації міжвоєнної Польщі. (Рис.1.4.)

Згадані вище фактори, значною мірою стримували процес теоретичної та наукової розробки проблем української сакральної архітектури, що особливо відобразилось на етапі розвитку функціональних методів проектування опертих на абстракціоністську естетичну модель. В результаті, якщо в контексті художньої культури історизму українські архітектори могли опертись на готові практичні прийоми засвідчення національної ідентичності, то у межах нового функціоналістичного дискурсу українська (і загалом східно-християнська) традиція опинилась перед проблемою відсутності своєї концептуалізації.

Припинення будівництва церков на території Західної України (як тієї частини яка ввійшла до складу УРСР так і тієї яка відійшла до ПНР) після Другої світової війни, фактично означало консервацію еволюції сакральної архітектури на рівні дискурсу початку століття. Емігрантські середовища, котрі залишились єдиними продовжувачами довоєнного розвитку українських національних особливостей у церковній архітектурі, значну увагу приділяли етно - "ностальгічному" напрямку проектування, більш затребованому в умовах віддалення від територіальної батьківщини. (Рис.1.4.,1.5.)

В період становлення та розвитку проектної культури модернізму, сакральна архітектура вперше за багато століть опинилась у підпорядкованій ролі по відношенню до еволюції інших типів споруд та опинилась перед викликом нових раціоналістичних принципів проектування, котрі суттєво відрізнялись від традиційної семантики християнських церков.

КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У СТАНОВЛЕННІ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ РАДОСЛАВА ЖУКА ХХ СТОЛІТТЯ.

Процеси націєтворення в Галичині кінця XIX - початку XX століття як вихідний пункт осмислення національного образу церковної будівлі



Рис. 1.4. Процеси націєтворення в Галичині кінця XIX – початку XX століття як вихідний пункт осмислення національного образу церковної будівлі

КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У СТАНОВЛЕННІ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ РАДОСЛАВА ЖУКА ХХ СТОЛІТТЯ

Осмислення образу храму українсько-візантійської традиції в досвіді української діаспори середини ХХ століття.

ЕТНО-НОСТАЛЬГІЧНИЙ
НАПРЯМОК



[22]

МОДЕРНІСТСЬКИЙ
НАПРЯМОК



[23]

Церкви прор. Іллі (зліва) та св. Димитрія (справа) у Торонто (межа ХХ - ХХІ ст.) Приклади двох світоглядних напрямків у сакральній архітектурі української діаспори

Формування середовища проектування та творчого світогляду Радослава Жука

Переосмислення стилістики католицьких храмів після II Ватиканського собору. Відмова від домінуючої ролі храму в урбаністичному контексті

В межах культури модернізму старі принципи трансляції категорії національного та конфесійного зустрілись із суттєвими обмеженнями, абстрактним геометризмом

Рис. 1.5. Осмислення образу храму українсько-візантійської традиції в досвіді української діаспори середини ХХ століття

В рамках католицької церкви, ця дилема була вирішена у середині 1960-х років, II Ватиканський собор ухвалив рекомендацію проектувати церковні будівлі скромно та згідно із функціоналістичними принципами[8, 93]. Рішення собору пропонувало не лише привести проектування сакральних об'єктів у відповідність із популярним тоді архітектурним світоглядом, але і суттєве переосмислення їх ролі у містобудівному контексті. Якщо, раніше сакральна будівля мислилась як головний, або суттєвий акцент, котрий домінує над всіма іншими елементами урбаністичної тканини, зараз, церковна будівля стала мислитись як суто утилітарний об'єкт для збору громади віруючих. Крім того, в минулому мали залишитись дорогі матеріали та коштовна оздоба, місце яких мала заступити естетика метафізичної абстракціоністської простоти.

Таким чином, в рамках католицької церкви був досягнений консенсус щодо головних прикмет релігійної будівлі XX століття, що відразу дало свій ефект у проектування численних модерністських храмів по всьому світу. Саме цей імпульс можна вважати суттєвим фактором появи модерністських проектів українських церков Радослава Жука, всі з яких були греко-католицькими та цілком вписувались у вищезгаданий консенсус.

Таким чином, можна стверджувати, що тематика наукового вивчення української сакральної архітектури в контексті творчості Радослава Жука являє собою вкрай неоднорідний та різношаровий масив даних котрі потребують попередньої структуризації та аналізу з точки зору мети та завдань даного дослідження.

Попередньо можна виділити такі основні масиви та категорії джерел, що складають базу вивчення феномену сакральної архітектури Радослава Жука та її впливу на церковне будівництво у Західній Україні кінця XX століття.

До першого масиву належать розвідки, що зачіпають загальні питання теорії та історії архітектури щодо сакрального будівництва XX століття, еволюції її стилістики, семантики та складного шляху пошуків репрезентації метафізичних художніх змістів передовсім у рамках модерністського дискурсу. В межах цього масиву лежать кілька категорій чи напрямків досліджень, основ-

ними з яких є: а) конфлікт традиції та новації у релігійній естетиці ХХ століть, б) пошуки функціонального трактування містичних дійств та церковних церемоній, в) розмивання семантичного образу храму в умовах домінування модерністського проектного світогляду (так званого "інтернаціонального стилю").

До другого масиву належать джерела локального характеру, що намагаються осмислити і тлумачити образно-історичну суть української традиції церковної архітектури. Дещо окремо, однак у тісному зв'язку із цим масивом, знаходиться більш загальна сфера наукових і практичних спроб утвердити форми і способи сучасного існування східно-християнської (візантійської) традиції, розвиток якої був сильно фрагментований різними національними та територіальними групами.

Серед цих джерел можна виділити кілька основних змістових категорій, які, здебільшого, пов'язані із особливостями націєтворчого процесу на терені Західної України початку ХХ століття:

- Український національний рух, який в остаточному підсумку був прийнятий більшістю населення регіону, початково не був єдиним та пройшов помітну регіональну адаптацію;
- Ідеологія сучасної української нації, зародившись у народницькому середовищі харківського університету та сформувавшись у Києві в рамках Кирило-Мефодіївського товариства, прийшла на землі Західної України (тут передовсім мається на увазі Австро-Угорські території) у готовому вигляді із своєю історичною, антропологічною та поетичною складовими [9].

Однак в самій Галичині (і певній мірі Закарпатті), вже існувала певна народницька рефлексія, котра базувалась навколо русинської чи рутенської сільської більшості визначення якої у політичну націю ще не відбулось. Активні процеси націєтворення у Галичині за своєю інтенсивністю не завжди співпадали із насиченістю загально-культурного та зокрема архітектурного дискурсу навколо пошуків національної поетики та естетики. Результатом, став досить стилістично непевний і обмежений локально, набір морфологічних зразків, генеологічна природа яких коливається від народного будівництва карпатського

регіону до Наддніпрянського “козацького” бароко і від візантійського хрестово-купольного храму до універсальних купольних базилік в греко-римському ордері.

Саме ця багатовекторність спрямованих у історичне минуле пошуків, котра виглядала лише як перший етап подальшої кристалізації національної морфології, була сприйнята різними дослідженнями як готова система вираження української присутності у сакральній архітектурі та утворила, відповідно, кілька напрямків її наукового осмислення.

Перший напрямок можна умовно окреслити як *етно-географічний*. Тут головним фактором аналізу виступає сам факт присутності асоційованої з українською етнічної групи, вся будівельна діяльність якої сприймається як традиційно українська не дивлячись на внутрішні розбіжності та спорідненості із стилістичними та регіональними явищами, котрі мають іншу культурно-стилістичну генезу.

Наступний напрямок, який можна умовно назвати *морфо-уніфікаційним*. В українській науково-культурологічній думці (в тому числі і в середовищі еміграції) він представлений як здійснений за регіональним принципом розподіл спільних формотворчих рис, котрі, крім того могли прив'язуватись до тих чи інших субетнічних груп. В даному випадку перед дослідниками відкритий обширний пласт матеріалів, які як правило, розглядаються в межах однієї групи яка стає, таким чином, окремим об'єктом дослідження та виступає як, свого роду, самодостатнє мистецьке та архітектурне явище. Можна стверджувати, що саме ця група джерел є найбільш обширною та саме в її рамках виконано найбільш ґрунтовну аналітику в царині різних наук - етнографії, історії, архітектури, мистецтвознавства тощо. Ще один напрямок з цього масиву джерел можна характеризувати як *націо-універсальний* і в основі своїй пов'язаний із незавершеними на початку ХХ столітті пошуками узагальненого національного типу українського храму. Не дивлячись на очевидність такого напрямку з огляду на об'єктивні процеси націєтворення увага до нього виявилась досить скромною. В основному такого роду роботи концентруються на спадщині українського

відродження початку XX століття, та знаходиться в контексті більш загальних пошуків “українського стилю” в архітектурі базованого на професійній інтерпретації народної архітектури Наддніпрянщини та частково карпатського регіону.

Наступним масивом джерел є безпосередні рефлексії в контексті творчості Радослава Жука. Це відносно скромний набір невеликих за обсягом матеріалів, звернених до широкої публіки читачів з метою їх інформування про доробок архітектора та його творче кредо. Часто, такі джерела намагаються вписати спроектовані Жуком об’єкти із існуючою сумою теоретичних знань про архітектуру церков українсько-візантійського обряду з різними власними висновками щодо їх відповідності особливо цінного в умовах еміграції поняття традиції.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

1. Окреслено становище професійного дискурсу навколо української національної ідентичності у сакральній архітектурі половини ХХ століття, що була теоретичним фоном для творчості Радослава Жука (так, в значній мірі відродженого у 1990-х роках церковного будівництва на Західній Україні). Для нього характерним був диспропорційний розвиток декоративно-історичного та абстрактно-модерністсько напрямків з явним переважанням першого. Розкрито причини такої диспропорції, головною з яких була системна політика міжвоєнної польської держави (в складі якої перебували Західно -Українські землі) спрямована на нівелювання та ліквідацію української національно-культурної присутності в її межах.

2. Означено коло нових проблем, котрі виникли в межах греко-католицької (та опосередковано і православної) церкви після II Ватиканського собору 1962-65 рр., який утвердив функціоналістичну та модерністську проектну культуру як бажану для сучасного сакрального будівництва. Основними із цих проблем стали: модерністське переосмислення образу східно-християнського храму, відділеність зони віруючих від зони духовенства, пошуки національної ідентичності у координатах абстракціоністського мистецького дискурсу.

3. Виявлено, що на ранньому етапі розвитку української сакральної архітектури у діаспорі переважали храми так званого “хатнього типу”, що було зумовлено відсутністю достатньої фінансової бази, професійних архітекторів, котрі розуміли українську традицію, та практикою перебудов під українські церкви протестантських храмів, характерною рисою яких є лаконізм та відсутність декоративних надмірностей. Досвід лаконічних та функціональних репрезентацій сакральної семантики, отриманий під час будівництва перших українських церков та переобладнання протестантських храмів, дав можливість значно простіше здійснити перехід від еkleктично-історичної морфології рубежу ХХ - ХХІ століть до проектного світогляду абстрактної культури модернізму.

4. Одним із найбільш суттєвих явищ, пов'язаних із розвитком української сакральної архітектури в рамках діаспори є більш широкий горизонт трактування національних атрибутів, котрі тепер, вийшли за рамки, своєрідного галицького контексту. Архітектура української діаспори починає звертатись до національної атрибутики Наддніпрянської України як універсальної знакової системи репрезентації української ідентичності, в результаті чого відбувається певна спроба синтезу між досвідом галицької церковної архітектури рубежі XIX - XX століть та наддніпрянської традиції в пошуках універсального образу українського національного храму.

5. Виявлено, що з часом, почав складатись напрямок своєрідного синтезу націо-символізаційних досягнень і мови модернізму. Архітектурні вирішення таких церков містять в собі цілий спектр націо-ідентифікаційних маркерів, що можуть служити прикладом зосередження в одному проекті всіх інтелектуально-світоглядних здобутків сакральної архітектури українсько-візантійської традиції що склалась в діаспорному середовищі, однак всі ці маркери висловлені на мові модерністської архітектури та містять багато прийомів, що ніяк не пов'язані із вже виробленою системою українських національних атрибутів і відображають скоріше авторську манеру того чи іншого архітектора.

6. В рамках сакрального будівництва української діаспори досліджено також тенденцію, в рамках якої спостерігається повна відмова від усталених образних атрибутів та розробка, загалом, нової мови сакральної споруди. Такий напрямок, очевидно пов'язаний із бажанням гармонійно вписатись в контекст нової країни проживання прийнявши її власні традиції архітектурного формоутворення (в першу чергу це стосується тієї частини діаспори, котра розвивалась у межах англо-саксонського світу).

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ПРО ШЛЯХИ РОЗВИТКУ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Наукові дослідження сакральної архітектури в межах модерністського дискурсу ХХ століття

Хоча теоретичні дослідження розвитку сакральної архітектури ХХ століття обіймають явища, котрі пов'язані із світоглядом історизму та сецесії, а також постмодерну, в межах теми та завдань даної роботи основна увага буде приділена тому доробку, який пов'язує проектування релігійних споруд із модерністським дискурсом до якого безсумнівно належить і творчість Радосава Жука.

Не дивлячись на те, що рішення Другого Ватиканського собору стали вирішальною подією у дискурсі про архітектуру католицького храму ХХ століття, сам дискурс має більш глибоку історію. В кінці 1940-х - початку 1950-х років, з'явилась серія лекцій та книга під назвою "Розмова про літургійну архітектуру" авторства Х. А. Рейнхольда. В них висловлюється думка про те, що церковна споруда в першу чергу має відображати процес літургійного обряду (що впливає з самої назви книги), а не концентруватись на створенні інтенсивних візуальних ефектів[91]. Така думка, фактично, являла собою інтелектуальний поворот до функціоналістичного та раціоналістичного мислення в архітектурі церковних споруд та рішуче протиставлялась посттридентській традиції, що виникла, в значній мірі під впливом єзуїтського ордену, та відображала в чутливій пластиці містичні метафізичні переживання. Ренесансті та барокові ефекти, що виникли в їх наслідок у книзі Рейнхольда оголошені "фокусами", які повинні уступити місце чесній архітектурі ("honest architecture"). Очевидно, такого роду ідеї були запозичені із загально-архітектурного модерністського дискурсу, що вже мав довгу історію від Анрі Лабруста до Ле Корбюзьє. Рейн-

хольд доводив, що сучасна сакральна архітектура повинна являти собою лише продовження внутрішніх функцій, головними з яких є церковні Таїнства та обряди, які творили “структуру” церкви.

Рендол Сміт - один із пізніших критиків Рейнхольда звертає увагу на специфічне трактування ним вартості готичної сакральної архітектури, якій відмовлено бути “проповіддю у камені”, а функція дзвінниці визначається як надто незначна для того щоб творити головний образний акцент (“палець що вказує на небо”[11,95])

В роботі Рейнхольда робиться також цінна спроба визначити образ ідеальної тектоніки мас храму, яка б відповідала функціональному мисленню та була чесною (“honest”) щодо його структури. Такий храм мав бути розподіленим на три головні об’ємно-просторові частини - найважливішу навколо і над вівтарем, наступну за важливістю - вхідну із розташуванням баптистерію та найнижчу - місце де розташовувались віруючі. Така структура впливає із своєрідної функціональної ієрархії, що відповідає логіці літургії як основної “функції” храму. Оскільки нею є приготування та уділення тайни Євхаристії, що здійснюється у вівтарній частині, то саме вона повинна бути домінуючим тектонічним простором (а не середнохрестя як у східно-християнських храмах чи дзвіниця коло входу як у західно-християнських). У накресленій Рейнхольдом принциповій схемі вівтарна частина здіймається над усією спорудою храму і облаштована світловими прорізами, котрі повинні створювати візуальний акцент цієї частини споруди і в інтер’єрі. (Зауважимо, що саме така тектонічна схема характерна і для ряду робіт Радослава Жука, в яких всі прийоми архітектурного підкреслення важливості зосереджені на тайні Євхаристії та передвівтарному просторі). Іншим важливим аспектом схеми Рейнхольда є розвиток баптистерію, що відображає наступну за важливістю тайну - Хрещення. В ранніх християнських спорудах баптистерій відігравав значну роль з огляду на існуючий тоді порядок хрещення віруючих у зрілому віці та обряд занурення у воду. В подальшому, у зв’язку із поширенням практики хрещення немовлят та заміни занурення у воду обливанням, баптистерії як вагомий елемент сакральної спо-

руди зникає. Його реанімація Рейнхольдом виглядає як механічне перенесення важливості церковних таїнств у габарити пов'язаних із ними частин храму одночасно засвідчуючи об'єктивні труднощі взаємзв'язку літургійних та обрядових аспектів сакральної архітектури із суто функціоналістичним світоглядом. (Рис.2.1.)

Варто сказати, що приблизно в цей же період (ще до II Ватиканського собору) відносяться і модерністські експерименти над архітектурною формою сакральної споруди східно-християнської традиції. Прикладом такого експерименту може служити грецька православна церква Благовіщення спроектована у 1956 році Френком Ллойдом Райтом для містечка Вауватоса у штаті Висконсин. Хоча геометрія будівлі і насичена характерними для східної традиції круглими та півкруглими формами, загалом, її морфологія має цілком новаторський характер і більш близька до образного ряду храмів протестантських конфесій Північної Америки ніж візантійського канону сакральної будівлі грецької громади. Крім того, очевидно, що функціональну “чесність” Райт розумів в контексті індивідуальних уявлень про органічну архітектуру, в якій мінімалізація декору не означала прощання із чуттєвими образами і сприйняття богослужіння як функції. Очевидно саме через свою глибоку заангажованість у дискурс протестантської культури, Райт фактично сприйняв потреби східної літургії як аналогічні до потреб протестантського богослужіння.

Хоча такого типу експерименти не отримали подальшого розвитку як у Північній Америці так, передовсім, у країнах-носіях візантійської традиції, церква у Вауватосі продемонструвала принципову відкритість ортодоксального світу до модерністської морфології та спроб її впровадження у актуальне церковне будівництво. Багато в чому із роботою Рейхольда перегукується дослідження книга англіканського священика Петера Хаммонда “Літургія і архітектура” (“Liturgy and architecture”), вихід якої теж передує другому Ватиканському собору[81]. Автор так само говорить про необхідність переосмислення сакральної архітектури в руслі модерністського світогляду, однак робить дещо інші акценти, щодо її головних завдань. Так, наприклад, Хаммонд виступає

КОНЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У СТАНОВЛЕННІ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ РАДОСЛАВА ЖУКА

Основні масиви знань та категорії джерел для вивчення феномену архітектури Радослава Жука та її впливу на церковне будівництво Західної України



Рис. 2.1. Особливості дискурсу про сакральну архітектурну форму XX століття

прихильником збереження специфічної семантики церковної споруди, яка опинилась під загрозою зникнення через поширення індустріальних типових матеріалів будівництва та пропонує свій варіант перегляду функціональних акцентів храму. На відміну від Рейнхольда, який головний “функціональний” акцент літургії бачив у зоні віттаря та Євхаристії, Хаммонд звернув увагу на розділений розвиток з одного боку частин храму де знаходились священослужителі, а з іншого боку тих частин в яких розміщувались віруючі. В такому вигляді діяльна участь в літургії стала прерогативою лише священнослужителів а віруючі перетворились на пасивних спостерігачів відокремлених від священнодійства. Для вирішення цієї проблеми Хаммонд пропонував застосовувати архітектурні методи та зблизивши і об’єднавши два простори залучити віруючих до більш активної співучасті у богослужінні, більше того, простір храму мав стати “універсальним” та повністю спільним для священнослужителів та духовенства. Треба мати на увазі, що робота Хаммонда в першу чергу була зорієнтована на середовище англіканської церкви в якій жорсткі догматичні канони католицької та православних церков пом’ягшувались протестантським відчуттям свободи. Разом із тим, будучи за своєю суттю тісно пов’язана із багатьма принципами католицької догматичної та канонічної культури англіканська церква може служити цілком надійним співджерелом в контексті даного дослідження.

Після виходу книги Хаммонда була створена група під назвою “Дослідницька група з нових церков” (“New Churches Research Group”) учасниками якої стали і католицькі архітектори, результатом діяльності котрої стала книга “До нової церковної архітектури” (“Towards a church architecture”)[82], що стала важливим еволюційним кроком в напрямку модерністського переосмислення сакральної архітектури перед II Ватиканським собором.

Не дивлячись на те, що теоретичне переосмислення традиційного християнського храму (як ми побачили на прикладі праць Рейнхольда і Хаммонда) в рамках модерністських координат відбувалось і раніше, головний його розвиток у католицькому середовищі пов’язане із рішеннями собору 1965 року. Саме після нього явище модерністського католицького (і в якійсь мірі і православно-

го) храмобудування набуло масового характеру та надала обширний матеріал для дослідження та аналізу.

Своєрідною ілюстрацією остаточної зміни поглядів на сакральну архітектуру (і сакральне мистецтво загалом) в рамках католицизму стала праця, одного із найвідоміших релігійних філософів половини ХХ століття Етьєна Жільсона “Передмова про мистецтво та красу” (“Introduction aux arts du Beau”), вихід якої у 1963 році співпав із часом роботи Другого Ватиканського собору (1962-65рр.). Будучи прихильником гармонійного синтезу ірраціональних основ людського світогляду із раціональними, Жільсон бачив сакральну архітектуру як звільнену від будь-яких стереотипних та традиціоналістських умовностей сферу творчості, яка давала проектанту найширші умови для формоутворення. “Релігійна архітектура - писав він, - дивовижно вільна. Ймовірно, це найвільніша із усіх форм архітектури. Храм чи церква, чи каплиця може набувати будь-якої можливої форми, з єдиними умовами розміщення вітваря та аналою, а також стін накритих дахом”[96].

Як вже було сказано у попередньому підрозділі присвяченому змістовій структуризації джерельної бази теми даного дослідження, значна частина розвідок мають характер огляду сакральної архітектури всього ХХ століття в ході якого відбувалось протиставлення домодерністських та модерністських принципів проектування. До прикладу таких праць можна віднести монографію Стівена Шледера “Сопричасна архітектура. Застосування рішень II Ватиканського собору через Літургію та архітектуру” (“Architecture in Communion. Implementing the Second Vatican Council Through Liturgy and Architecture”), яка була вперше видана у 1988 році та перевидана у 1998.

Шледер наводить досить розлогу ретроспективу розвитку архітектури християнських церков намагаючись аналізувати його не лише з точки зору вчення Другого Ватиканського собору про сакральне мистецтво та архітектуру, але і з точки зору його трактування вартості традиції. Фактично вся книга задумана як свідчення двоякого способу божественного об’явлення - з одного боку через літургію, а з іншого через мистецтво. Саме продовження цієї місії автор

бачить як головну мету сучасної сакральної архітектури, яка повинна знаходити нові засоби для свідчення високого покликання людини до життя у божественній природі [94].

Книга Шледера, в цілому, відображає деяку захоплену та романтичну атмосферу, що супроводжувала період II Ватиканського собору та період відразу після нього, коли здавалось, що церква рішуче дистанціювалась від пережитків Середньовіччя та зайшла шлях гармонізації із сучасним суспільством [78]. Однак досвід подальших десятиліть показав всю складність і неоднозначність архітектурного досвіду заснованого на нових принципах.

В цьому контексті важливою є книга Роберта Проктора “Будівництво сучасних церков. Досвід Великобританії, з 1955 до 1977 рр.”, котра була видана у 2013 році [90]. Автор наводить ряд прикладів пошуку сучасної форми в сакральній архітектурі, в тому числі і на основі інтерпретації історичних аналогів. В контексті даної роботи, цікавим є невеликий досвід інтерпретації візантійської традиції, прикладом якої є *каплиця у Реткліфському коледжі*. Хоча задекларований у книзі часовий діапазон (1955 - 1977) років збігся із періодом найбільшої довіри до модерністських підходів у проектуванні церков.

Із наведеного автором матеріалу очевидно є роздвоєність творчого світогляду навколо проблеми сучасної релігійної форми. З одного боку відданість абстрактній естетиці та функціональній “чесності” стримувала традиційний для релігійного мистецтва декоративізм та художню живописність, з іншого, потреба символізації метафізичних смислів змушувала шукати звороти, які б демонстрували ірраціональні “функції” християнського богослужіння. Це останнє завдання виявилось настільки серйозним викликом, що відчутна частина архітекторів так чи інакше поверталась до практики повторів історичних аналогів, наче підтверджуючи тим самим відсутність результату із пошуку сильного образу сакральної споруди на основі модерністського формотворчого світогляду.

В підсумку, автор робить досить прозорий натяк не те, що архітектура сучасної церкви може цілком мати вигляд раціонально спрощеної об’ємно-

просторової композиції в основі якої лежить та чи інша традиція - конфесійна, регіональна, національна, стилістична тощо.

Подібний характер носять ряд інших робіт, як наприклад “Церква двадцятого століття” (The Twentieth century church”) Роланда Джефрі [92], “Теологія у камені. Церковна архітектура від Візантії до Берклі” (“Theology in stone. Church architecture from Byzantium to Berkeley”) Річарда Кекхефера [83] та “Церковна архітектура: Будівництво і відновлення місць християнських богослужінь” (“Church architecture: building and renovation for Christian worship”) Джеймса та Сюзан Уайт [99].

Деякі інші акценти знаходимо у книзі Едвіна Елскота та Лаури Моффат “Сучасна церковна архітектура” (“Contemporary church architecture”). Автори підкреслюють ряд позитивних рис, котрі стали характерними для модерністських проектів церковних будівель. Серед них узгодження категорій раціонального та сакрального, котрі можуть “повідомляти одна про одну”, а також залученість до проектування більшого кола зацікавлених осіб передовсім представників конкретної громади, потребам якої буде служити споруда. Не дивлячись на, загалом, оптимістичний тон книги, Елскот та Моффат, однак, змушені також визнати, що існує неподоланий конфлікт між “самовираженням (self-expression) та вираженням (expression) форми священного”, що більш зрозуміло можна висловити як конфлікт між скульптурною семантикою та функціоналістичними принципами які її заперечують [80].

В контексті модерністського дискурсу щодо сакральної архітектури досить цікавою є робота Мойри Дорлі “Нема місця для Бога” (“No place for God”), в якій дана досить критична рефлексія досвіду церковного будівництва у ХХ столітті. В основному її джерелом є відсутність підкресленого II Ватиканським собором розуміння церкви як громади віруючих серед яких знаходиться Бог і ностальгія за містично-емоційними ефектами церковної архітектури епохи бароко. Автор, наводить широку ретроспективу “десакралізації всесвіту”, що виражена теорії відносності Ейнштейна, методиці психоаналізу та ряді інших явищ, як наприклад відродження язичництва та теософії. Не дивлячись на бого-

словську (та філософську) сумнівність такої точки зору, варто зазначити, що вона відображає досить поширений погляд на модерну церковну архітектуру, як серед широких мас віруючих так і архітекторів і частини духовенства. В книзі робиться категоричні висновки про те, що сучасна релігійна архітектура зовсім не є релігійною, а лише відображає дух свого часу - дуже далекого від релігії [76]. Книга написана після майже 40-річного досвіду модерністського проектування церков, може бути розглянута як ознака все ще триваючого нерозуміння закладених собором засад.

Протилежну точку зору відстоює Л.-К. Орендоф у книзі “Трансформація католицького релігійного мистецтва у ХХ столітті”. На прикладі творчості священика Марі-Алана Кутюрє автор показує цінність абстрактних форм порівняно із реалістичними, які дають можливість індивідуального трактування та здатності вмщати різні семантичні змісти [87]. До такого ж напрямку позитивної рефлексії належать і ряд оглядів сакральної архітектури, завдання яких не стільки аналізувати богословські та семантичні аспекти взаємозв'язку архітектурного вирішення церковної споруди із її функціональним наповненням, скільки інформувати про різні нові зразки сакрального будівництва акцентуючи увагу на багатстві модерністського чи нео-модерністського формоутворення. До таких книг належить багато ілюстрована монографія Майкла Кросбі “Доми Божі: Релігійна архітектура для Нового Тисячоліття” (“Houses of God: Religious Architecture for a New Millennium”) [75].

В контексті даного дослідження надзвичайно важливими є матеріали, котрі стосуються становлення та розвитку української національної ідентичності у церковній архітектурі. Як вже було сказано вище, не дивлячись на значний практичний доробок межі ХІХ - ХХ століть та міжвоєнного періоду, теоретична аналітика та інтелектуальний дискурс на цю тему розвинувся лише згодом, спочатку в діаспорі, а потім і в рамках наукового середовища незалежної України. Саме з цим пов'язано і своєрідна ретроактивна рефлексія тих явищ, котрі стали базою для формування творчого світогляду Радослава Жука в тій частині, котра стосувалась національного характеру його творчості.

Розуміння особливої народної традиції сакральної архітектури Галичини існували задовго до періоду націєтворчих процесів XIX - XX століть. Це особливо чітко проявилось у діяльності архітекторів іноземців, котрі були залучені до проектування православних та греко-католицьких храмів у Львові, в першу чергу комплексу Успенської церкви (арх. П. Римлянин, П. Красовський) та первісного проекту собору святого Юра (арх. Б. Меретин). В обидвох випадках спроби скористатись мотивами триверхих “бойківських” церков показували на вже тоді відчутну цінність категорії народності у сакральній репрезентації. На межі XIX - XX століть, фактично вперше в історії сакральне будівництво у галицьких селах проводилось за проектами професійних архітекторів, творчий світогляд яких, в свою чергу, був сформований національним самовизначенням. Рефлексія категорії національного та конфесійного, вийшла на новий рівень у XVIII столітті, коли після “весни народів” примус до уніфікованої імперської стилістики у сакральному будівництві - так званий “терезіанський стиль”, був послаблений, і різним народам та національним групам було надано відносну свободу у пошуках власної морфологічної ідентичності. Цей процес, досить ґрунтовно досліджено у дисертації Галини Бобош “Формування архітектури мурованих церков Галичини кінця XVIII - початку XX століть (на прикладі Львівської єпархії)”. Аналізуючи шлях еволюції галицької та закарпатської сакральної архітектури австрійського періоду, дослідниця називає 1882 рік (реформа греко-католицької церкви та призначення митрополитом Сильвестра Сембратовича), як переломний момент від невизначеності (після відміни обов'язкових імперських зразків) до реального пошуку національних та конфесійних прикметностей у церковному будівництві [58, 2], що отримали і певне теоретичне обґрунтування, передовсім у працях М.Шумицького [67] та В.Кричевського [30], отримавши назву “українського сакрального стилю”.

Плеяда галицьких архітекторів, котрі стали піонерами у таких пошуках (В. Нагірний, Л. Левинський, О. Лушпинський, С. Гавришкевич, І. Долинський, Т. Обмінський, Є. Нагірний, Й. Барвік, М. Ковальчук, М. Голейко, О.Пежанський) серед яких чисельністю проектів та широтою експериментів

виділяється Євген Нагірний, стала об'єктом наукового дослідження в основному, лише згодом, після відродження тематики сакрального будівництва в Україні на межі 1980-х - 90-х років. Важливою роботою, котра проливає світло на становище національної рефлексії у сакральній архітектурі українсько-візантійської традиції є дисертація Лесі Грицюк "Творча спадщина Євгена Нагірного та її значення для розвитку архітектури України" [19].

Крім аналізу життєвого шляху та хронології творчості, в роботі наводиться цінний фактологічний матеріал, що характеризує складність та неоднозначність пошуків конкретних форм конфесійної та національної ідентичності. Автор наводить таку систематизацію цих пошуків за стилістичною ознакою: неокласицизм, класичний модерн, неовізантинізм, неоукраїнський стиль, неоросійські тенденції. Ця систематизація, ще більше ускладнюється різноманітністю об'ємно-просторової та планувальної структури серед якої домінує цілий спектр різноманітних вирішень хрестово-баневого типу храму [20].

З наведеного у роботі Л. Грицюк матеріалу видно, що поняття української ідентичності в сакральній архітектурі знаходиться у широкому діапазоні від повної інтеграції у європейський контекст (неокласицизм) до пошуків його радикальної альтернативи - "неоросійські тенденції" (варто зазначити, що в проєктах які окреслені автором як "неоросійські", є фактично лише одна ознака, що пов'язує їх із російською традицією, а саме цибулевидне завершення куполів, в той час як інші частини церков не мають російських ознак і вирішені переважно у візантійсько - романському ключі). Посередині між цими крайніми точками знаходяться інтерпретації та синтез галицької народної та візантійської традиції. В досвіді пошуків Євгена Нагірного фактично неможливо відзначити якусь спільну рису характерну для всіх його проєктів, можливо за винятком домінування купольного завершення споруди.

Така специфіка пошуків ідентичності у творах Є. Нагірного, що, до певної міри, зазначає і Л. Грицюк, пов'язана із характерною атмосферою польської окупації та гострого протистояння із польською національною політикою, котра заперечувала існування української нації заповнюючи її уявною спільнотою

лояльних до польської держави русинів [51]. В цьому сенсі проекти Є. Нагірного намагались утвердити цілий комплекс потрібних для української ідентичності ознак таких як самобутність, народність, глибока історичність, загальноєвропейська контекстуальність та ін. Різноманітність вирішень та відсутність єдиного синтетичного концепту національного храму, очевидно, можна пов'язати із тим, що Є. Нагірний знаходився у рамках стилістично-декоративістського мислення, для якого характерним є трансляція символічних змістів реалістично-зображальними засобами того чи іншого історичного стилю.

Не дивлячись на значний практичний внесок галицьких архітекторів межі XIX - XX століть у виробленні унікального образу українського греко-католицького храму, варто відзначити, що категорія національного в їх творах визначалася передовсім галицьким історично-культурним простором і практично не опиралась на територіально значно ширші джерела Центрально-Східної України, де власне і сформувалась модерна українська національно-державна ідея. Цей парадокс можна пов'язати із рядом причин, які в рамках даного дослідження можна окреслити лише стисло. З одного боку, варто враховувати той факт, що на плеяду галицьких архітекторів, котрі брали активну участь у тогочасному церковному будівництві значний вплив справив досвід Василя Нагірного (батька Євгена Нагірного), діяльність якого проходила в період, коли українська ідентичність лише утверджувалась на теренах Західної України, і в Галичині та на Закарпатті відбувався процес заміщення нею давнішої русинської ідентичності. З іншого боку, націєтворення в Галичині, відбувалось у атмосфері протиставлення із розвитком польського національного проекту, що вимагало підкреслення саме тих рис які відрізняли від польської не лише українсько-русинську, але і автохтонно галицьку ідентичність. Особливий акцент на формах народної дерев'яної архітектури, давав можливість наочно продемонструвати, що на землях Галичини головним правом на націєтворення володіє корінне населення, а візантійська традиція і українська ідентичність є лише набутими в ході історії ознаками цього корінного елемента.

Наведені вище наукові рефлексії приблизно фіксують світоглядно - концептальний стан осмислення архітектури храму українсько - візантійської традиції перед початком Другої світової війни, коли проектування та будівництво релігійних споруд на території Західної України було припинено на пів століття. Протягом цього часу, модерністські принципи проектування стали загальноприйнятною мовою архітектури (так званий радянський нео-конструктивізм та типове проектування), а орнаментальні і стилістичні засоби витіснені до рівня окремих виключень в рамках естетики соціалістичного реалізму.

На теренах СРСР, в склад якого входила більша частина Західно-українських земель, сакральна архітектура була відроджена у зв'язку із конкурсом на храм-пам'ятник 1000-літтю хрещення Русі, що припало на 1988 рік. Оголошення конкурсу на цю споруду, фактично стало сигналом про те, що релігійні споруди більше не сприймаються владою як ворожі та шкідливі. Подальший стрімкий процес розвалу радянської тоталітарної системи та інтенсивні пошуки нових світоглядних та соціальних основ існування суспільної формації, привів до буму проектування та будівництва сакральних об'єктів, а також теоретичних пошуків відповідної архітектурної морфології.

Крім робіт пов'язаних із аналізом історичної спадщини сакральної архітектури, важливе місце у джерельній базі теми дослідження складають наукові розвідки присвячені функціональним аспектам церков українсько-візантійської традиції. Тут в першу чергу можна виділити дисертаційні дослідження Ростислава Гнідця "Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков" та Мирослава Яціва "Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви".

В обидвох роботах, національний характер досліджуваної сакральної архітектури сприймається як самоочевидна даність, а хрещате планування і купольні завершення як її складова частина, котра, хоч історично і пов'язана певним чином із візантійськими впливами, однак в українській традиції є цілком оригінальною та творить її неповторний образ.

Очевидно, що тут ми маємо справу вже із цілком іншим рівнем концептуалізації українського національного фактору у церковному будівництві, котра досить помітно відрізняється від інтуїтивних та часто хаотичних схоплень характерних для досвіду рубежу XIX -XX століть (чому, як буде видно згодом, в значній мірі сприяли теоретичні праці Р.Жука). Картина української сакральної культури розкрита у широку історичну перспективу, в рамках якої відбувається своєрідно “націоналізація” всіх об’єктів територіально розташованих в межах України включно із пам’ятками візантійського будівництва у Криму (наприклад церква Іоанна Предтечі у Керчі).

Дослідження Р. Гнідця цінне завдяки свіжому підходу до факторів, котрі творять українську ідентичність у сакральному об’єкті. На відміну від її традиційної прив’язки до стилістичних (українське бароко, києво-руський стиль) та декоративних (народна дерев’яна архітектура) аргументів, автор розкриває більш загальні об’ємно-просторові закономірності, які він пов’язує із певною конструктивною традицією. Ключовим елементом такої традиції являється сконцентрованість на центральній бані, як головній домінанті, котра в свою чергу замикає тектонічну систему засновану на симетрії та спрямованості вгору. Ці три конструктивно-тектонічні (в автора як правило використовується слово “архітектонічні”) особливості творять унікальний образ українського храму, який обіймає в собі різноманітні регіональні та хронологічні варіації і в умовах рубіжного становища України між Заходом і Сходом є основним ідентифікатором східної традиції [15]. Тут Р.Гнідець знаходиться в межах того ж самого універсалізуючого дискурсу котрий був запропонований Радославом Жуком, але формує цю універсальність на дещо інших факторах [16].

Те ж саме можна сказати і про дослідження Мирослава Яціва, котрий досліджує світлову організацію українського храму (національна приналежність історичних архітектурних об’єктів що розміщених на території України, як і в попередній роботі, сприймається як самоочевидна даність). Автор доходить висновку про те, що українська сакральна традиція характерна домінуванням верхнього освітлення (що переважно доповнюється боковим), наростанням

інтенсивності світлового наповнення від країв до центру та низу підлоги до “піднебіння купола”; загальна структура освітлення визначається як розсіяно-інтегрована, при якій половина і більше світла є відбитим [69, 70].

Відчутний внесок у формування теорії архітектури українського храму належить професору Ярославу Тарасу, який відомий, в першу чергу, як дослідник народного дерев'яного зодчества. В результаті глибокого аналізу довгого історичного шляху традиції дерев'яної архітектури Галичини, він дійшов до висновку про тяглість та пов'язаність центричної купольної тектоніки [52] а також її камерного характеру пов'язаним із слов'янським сакральним будівництвом ще дохристиянської доби [53]. Далі, еволюція сакральної архітектури проходила у вигляді боротьби цієї автохтонної традиції із західними та східними впливами, передовсім пов'язаними із різними християнськими конфесіями, які підтримувала влада (руська, польська та австрійська). В результаті, саме українська школа дерев'яного будівництва, стала чи не єдиним носієм архетипічних форм, котрі зуміли протистояти волюнтаристським впливам політичної та церковної влади та зберегти їх до нашого часу, що в певній мірі пов'язано із морфологічною близькістю слов'янської та візантійської сакральної тектоніки [54, 55]. Спроби рефлексії попередніх підсумків відродження сакрального будівництва в Україні наприкінці ХХ століття, в основному мають попередній характер та констатують ретроактивний вектор її спрямованості. Численні автори, що присвятили свої, здебільшого невеликі за обсягом дослідження, майже цілковито сходяться на констатації трьох головних напрямків формоутворення сакральних об'єктів цього періоду - києво-руського, козацько-барокового та емоційно-семантичного. Такої точки зору дотримується цілий ряд дослідників, зокрема Б. Черкес [63], С.Лінда, У.Іваночко [35], Ю.Криворучко [30], Р.Франків [60], С.Підгірняк [45].

В контексті дискурсу навколо сучасного трактування української сакральної традиції можна також відзначити статтю М. М. Обідняка “Проблеми ідентичності національного в новій сакральній архітектурі України”. В ній автор, загалом відстоюючи модерністичні позиції, робить спробу не лише артикулю-

вати спосіб трансляції тієї чи іншої ідентичності (який так само зводиться до перелічених вище трьох образних напрямків), але і переосмислити саму функціональну схему храму, через реанімацію тісного зв'язку між Євхаристією та віруючими [42]. Тут можна відзначити явну паралель із теоретичними розробками в рамках католицької церкви періоду II Ватиканського собору, які розглядались вище (Петер Хаммонд), котрі також спостерігаємо у проектах Радослава Жука. Також варто зазначити спроби вийти на більш загальні критерії символізму - як наприклад риси національного характеру та спроба не лише знайти їм оформлення у архітектурному формоутворенні, але і побачити вже існуюче таке формоутворення в історичних зразках. На подібних позиціях стоїть і І. Грабар, який (подібно до проф. Я. Тараса) вважає найбільш адекватним вираженням в архітектурі архетипів національного характеру дерев'яні церкви Карпатського регіону [17].(Рис.2.2.)

Наступною частиною джерел, котрі є важливими з огляду на мету та задачі даного дослідження є розвідки та публікації, котрі стосуються безпосередньо творчості Радослава Жука та різні спроби її аналізу.

Як вже було сказано вище, рефлексія творчості Р. Жука, переважно носить характер коротких публіцистичних повідомлень, головний зміст яких полягає у маніфестації самого феномену проектів Р.Жука та короткого огляду конкретних об'єктів. Як правило, такі публікації супроводжуються порівнянням цих об'єктів із традиціоналістською практикою сакрального будівництва української діаспори (і не тільки) на фоні якої церкви Жука виглядають як успішний символ подоланого комплексу провінціалізму. Прикладом такого роду публікації може бути стаття професора Гарвардського університету, відомого мовознавця Юрія Шевельова "Про церкви Радослава Жука". В своїй статті, автор, відомий критик провінціалістських тенденцій в українському соціокультурному дискурсі, різко протиставляє досвід Жука із масивом повторюваних та стереотипних проектів, що домінували у середовищі української діаспори [66]. Очевидно, що в рамках літературного видання, в якому опубліковано статтю, основною метою стала моральна підтримка, з позиції свого

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ В РАМКАХ МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ XX СТОЛІТТЯ

Особливості дискурсу про сакральну архітектурну форму XX століття



Особливості уявлень про національну ідентичність у Галичині на межі XIX - XX ст.

Основні напрямки символізації націо-конфесійної



Рис. 2.2. Особливості дискурсу на тему сакральної архітектури у Західній Україні пострадянського періоду

авторитету, модерністських пошуків у архітектурі українсько-візантійської традиції та формування позитивної думки про них серед консервативних кіл діаспорної інтелігенції.

В такому ж дусі витримані і інші публіцистичні матеріали в тому числі і у культурному середовищі української діаспори того часу такі, зокрема, як статті Тита Геврика “Церковна архітектура українців Північної Америки: архітектор Радослав Жук” [13], “Українські храми Північної Америки” [14].

Певним винятком у, загалом публіцистичному характері аналізу сакральної архітектури української діаспори та зокрема проектів Радослава Жука, є дисертаційне дослідження Руслана Галишича “Монуменально - декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX ст.” В цій роботі, робиться спроба створити на науковій основі комплексну картину всього досвіду сакрального будівництва у діаспорі та простежити її еволюцію від простих повторів народних зразків залишених на Батьківщині до модерністських експериментів із переосмислених в дусі II Ватиканського собору (хоче цей процес торкнувся передовсім греко-католицьких храмів, непрямым чином він зачепив і православне будівництво).

Робота Р. Галишича витримана у класичній академічній манері та позбавлена надмірних емоційних та оціночних епітетів; головна її мета продемонструвати очевидний прогрес матеріальної культури сакральних просторів українських церков діаспори, їх єдність із загальносвітовим процесом розвитку мистецтва та творчого світогляду. Саме у цьому контексті, окремо виділяються проекти Радослава Жука, як певна квінтесенція цього досвіду та точка, в якій діаспора, повертає статус епіцентру культурного життя знову своїй Батьківщині, котра знову отримала можливість для повнокровного розвитку [12]. Близьку за змістом картину дає і інший дослідник церковної архітектури української діаспори професор Вадим Куцевич [31].

Останньою суттєвою частиною джерел важливих для теми даного дослідження є теоретичні праці самого Радослава Жука, які, на відміну від його проектів, залишились набагато менш відомі. Єдиним відносним винятком можна

вважати відому статтю, що була надрукована в 1991 році у журналі “Пам’ятки України” під назвою “Ритмічні особливості української церковної архітектури” [24]. Тут, у відносно короткому викладі, автор розкриває суть свого творчого методу, що ґрунтується на обширних знаннях історії сакральної архітектури та зокрема її розвитку на українських землях. Хоча детальніший аналіз творчого методу Радослава Жука буде наведено у наступних розділах даної роботи, можна відзначити, що основною характеристикою цього методу є спроба розробити модерністичну за своєю природою морфологічну систему, в рамках якої традиційні засоби артикуляції національної ідентичності такі як стильовий та орнаментальний декор можуть бути замінені на національну “геометричну абстракцію”. Хоча теоретичні роботи Жука набули поширення вже в епоху постмодерну [100], в них чітко простежуються позиції модерністської проектної культури з її схильністю до абстрактного мислення та пошуків виразного формоутворення на його основі.

Для теоретичних праць Радослава Жука, в першу чергу, характерними є категорії пропорції та ритмо-метричних послідовностей, котрі він схильний розглядати як універсальну мову мистецтва. Маючи музичну освіту, Жук легко демонструє взаємозв’язок ритмічних співвідношень у архітектурі та музиці, який, зокрема він описав у статті “Модуляція у музиці та архітектурі” (“Modulation in Music and Architecture”) опублікованій у 2002 році [101].

Головними архітектурними явищами, котрі унаочнюють універсальну мову ритмічних закономірностей автор розглядає спадщину італійського ренесансу та модерністський дискурс першої половини ХХ століття концептуалізований у постаті Ле Корбюзьє. Цій темі, зокрема присвячені статті “Від ренесансних музичних пропорцій до багатотональності архітектури ХХ століття” (“From Renaissance Musical proportions to Polytonality in Twentieth Century Architecture”) [102] та “Модульор Ле Корбюзьє і Музика” (“Le Corbusier’s Modulor and Music”) [103].

2.2. Методологія вивчення сучасної сакральної архітектури та церковного будівництва Західної України на межі XX – XXI століть та внеску Р. Жука

Мабуть найбільш важливою особливістю теми дослідження є очевидна неоднорідність та відносність впливу творчості Радослава Жука на різні кола українських архітекторів та конфесійні середовища. Попередній аналіз джерел показав, що вплив проектів Жука не завжди носив характер прямих відтворень його проектів, або їх частин. Часто важливим та достатнім був сам факт можливості творення сакральної форми у рамках модерністської парадигми. Це змушує шукати спеціальний методологічний інструментарій, який би дав можливість виділити та проаналізувати вплив творчості Радослава Жука в якомога більшій кількості їх проявів, в тому числі і у вигляді своєрідних авторських стилів проектування сакральних споруди тих чи інших архітекторів Західної України межі XX – XXI століть. Додатковим напрямком методологічного опрацювання теми є вивчення еволюції поглядів на оптимальну сакральну споруду українсько-візантійської традиції самого Радослава Жука, котра, пройшла шлях від пошуків «функціонального» образу до центричної пірамідальної структури «демократичного» планувального вирішення. Хоча творчий доробок автора, є відносно невеликим, його доповнює оригінальна теоретична інтерпретація, що не має аналогів у тогочасному професійному середовищі архітекторів залучених у проектування сакральних споруд українсько-візантійської традиції. Таким чином ми можемо говорити про чотири досить ізольовані напрямки методологічної розробки, котрі поєднані у меті дисертаційного дослідження та творять своєрідний синтез, який значно розширює діапазон необхідних знань, що формують тематику творчості Радослава Жука та його впливу на сакральну архітектуру Західної України.

Можна говорити про три головні напрямки, що впливають на методологічне спрямування цієї частини дослідження: а) теоретичне тлумачення неоконструктивізму та неомодернізму як провідної морфологічної системи в архітектурі; б) еволюція понять урочисте та сакральне, функціональне та семантичне,

сучасність та традиційність; в) ідеалізація західного досвіду та різні способи його копіювання у об'єктах сакральної архітектури.

Виходячи із наведеного вище аналізу можна сформулювати наступні п'ять напрямків дослідження творчості Радослава Жука та його впливу на сакральну архітектуру Західної України: а) *дослідження професійного світогляду* (не дивлячись на універсальну відданість раціоналістичним принципам проектування, що була притаманна архітектурній освіті як країн із капіталістичною так і соціалістичною суспільними формаціями, різний рівень творчої свободи сформував різний ступінь протесту проти модерністського формоутворення, що позначилось на відмінних пріоритетах Р. Жука та пострадянських архітекторів); б) *дослідження архітектурних прийомів* (багата школа структуралізму Луїса Кана, під впливом якої знаходився Радослав Жук, не мала аналогів у радянському будівництві, тому діалог між обома сторонами, що почався із 1990-х років, носив характер ознайомчої імітації та інтерпретації в рамках радянської/пострадянської освітньої бази); в) *дослідження діяльності популяризації творчості Р. Жука* (теоретичні та практичні досягнення української діаспори у царині архітектури стали об'єктом активного вивчення та обговорення у колах пострадянських архітекторів, однак не мали наслідком автоматичного копіювання їх зразків, відіграючи скоріше роль прикладу принципової можливості творення сакрального простору за допомогою модерністської проектної мови); г) *дослідження засобів виразу української ідентичності в сакральній архітектурі* (як Радослав Жук так і пострадянські архітектори Західної України були залучені у пошуки прийнятних шляхів трансляції регіональної та національної ідентичності в умовах панування модерністського професійного дискурсу, тому сама суть пов'язаних із ними прийомів є обов'язковою частиною дослідження їх спадщини); д) *виявлення та дослідження специфічних прийомів архітектурно-планувального та формотворчого проектування сакральної споруди* (на відміну від традиційної системи розвитку модерністської проектної культури, пострадянський період загалом і сакральна архітектура зокрема стали результатом активної співпраці проєктантів із замовниками, світогляд яких отримав

широке відображення у церковних спорудах; до певної міри це стосується і творчості самого Радослава Жука, як у Північній Америці так і в Україні (Рис.2.3., 2.4.).

2.2.1. Метод порівняння проектного світогляду архітекторів та церковних громад

Важливість згаданого синтезу для дослідження творчості Р. Жука та його впливу на сакральне будівництво Західної України кінця ХХ століття, стала головною причиною формулювання та використання *методу порівняння проектного світогляду архітекторів та церковних громад*, особливо враховуючи зростаючий вплив останніх на церковну архітектуру Західної України на межі ХХ – ХХІ століть.

В літературі присвяченій особливостям сакральної архітектури українсько-візантійської традиції увага часто приділена лише двом головним темам – особливостям просторово-планувального рішення та особі проектувальника. Соціальний контекст, в такому випадку, майже повністю випадає із уваги та визначається як несуттєвий. Попередні дослідження, однак, показали, що як творчість Жука так і її та чи інша інтерпретація у Західній Україні не мали б свого актуального вигляду як би не творча співпраця із релігійними громадами, в середовищі яких вже був сформований відносний образ прийнятної сакральної споруди.

Саме це стало причиною розробки методу порівняння поглядів архітекторів та церковних громад на сакральну споруду. Охоплені цим методом явища, у своїй суті, не є однорідними та не можуть бути детерміновані у категоричних визначеннях, тому в рамках даної роботи, було приділено увагу лише тим аспектам, які важливі для її завдань та мети. Оскільки дослідження пострадянської сакральної архітектури розглядається, в даному випадку, лише в тих проявах які є продовженням морфологічної системи розробленої Р. Жуком, у цьому методі береться до уваги тільки взаємодія між проектним світоглядом архітекто-



Рис.2.3. Метод порівняння проектного світогляду архітекторів та церковних громад

МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЦЕРКОВНОГО БУДІВНИЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ ТА ВНЕСКУ Р.ЖУКА

АРХІТЕКТУРНИЙ ДИСКУРС В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ПЕРІОДУ ЗДОБУТТЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ТА АСПЕКТ ЦЕРКОВНОГО БУДІВНИЦТВА



Рис. 2.4. Архітектурний дискурс в Західній Україні періоду здобуття незалежності та аспект церковного будівництва

рів та замовників. Аналізування явища такої взаємодії на прикладі діаспори а також в Західній Україні.

Основним джерелом дослідження став аналіз публікацій та вивчення переважаючого естетичного світогляду у середовищі замовників, а також дані на цю тему самих проєктантів, в першу чергу безпосередньо самого Радослава Жука. Стосовно явищ пострадянської архітектури Західної України то для здійснення методу було залучено більш широкий матеріал, в тому числі розмови із проєктантами, з одного боку, та репрезентантами думки замовників з іншого.

Такого роду дослідження дали можливість виявити *два* різних за своєю спрямованістю процеси, котрі значно вплинули на розвиток обидвох проявів української традиції в сакральній архітектурі (в діаспорі та в Україні). Так, з одного боку, в рамках української діаспори, відбувався процес поступової модернізації сакральної форми відповідно до естетичних смаків, що переважали у Північно-американських країнах. Тут національні риси поступово ставали другорядними відносно головних ідеалів модерністської естетики таких як простота, лаконізм, стриманість, доцільність. Однак не дивлячись на наявність такої домінуючої, протягом всієї історії української діаспори паралельно існувало два напрямки сакральної архітектури як модерністський так і ностальгічно-традиційний. Це певним чином може свідчити про об'єктивність постійної актуальності традиціоналізму і у пострадянській архітектурі межі XX – XXI століть.

З іншого боку, процеси історичної романтизації сакральної форми які відбувались в пострадянському контексті, відбувались на фоні більш глибоких соціокультурних явищ, та більш виразно перемістили сакральну архітектуру із сфери модерністського дискурсу у сферу традиційної національно-конфесійної ідентифікації, мова якої була розроблена ще на межі XIX – XX століть. Така специфіка була зумовлена як відродженням концепції етнічної нації, так і гострою міжконфесійною боротьбою, котра вимагала ясних і зрозумілих для широкого загалу ідентифікаційних маркерів. В цьому сенсі, можна твердити, що саме період останнього десятиліття XX століття та першого століття XXI став

найбільш продуктивним у контексті рецепції архітектурою Західної України морфологічних ідей Радослава Жука, та їх сприйняття широкими колами замовників, в якості яких виступали окремі церковні громади.

2.2.2. Методи стилістично-еволюційного порівняння та морфологічного і композиційного аналізу

Для виявлення тісного зв'язку творчості Радослава Жука із всією сумою пошуків та символічного наповнення сакральної архітектури атрибутами української національної ідентичності. Мною застосовано *метод стилістично-еволюційного порівняння*. Такий метод, в першу чергу, впливає із синтетичного характеру архітектури Радослава Жука. Метод стилістично-еволюційного порівняння, полягає у дослідженні всіх етапів формування національно детермінованої атрибутики в рамках сакрального будівництва української діаспори та точного окреслення формотворчих рис архітектурної спадщини Радослава Жука в контексті загально-світових процесів розвитку. Таке порівняння дає можливість говорити про три основних стилістично-еволюційних етапи розвитку форми сакральної споруди української діаспори: еkleктика та історизм; модернізм та «інтернаціональний стиль»; нео-експресіонізм, нео-модернізм; нео-історизм, пост-історизм [57].

Метод стилістично-еволюційного порівняння виконано на основі аналізу близька двохсот (195) зразків сакральної архітектури української діаспори, що охоплюють як країни обох Америк і Австралії так і Європи. Певною проблемою такого аналізу стала відносна еkleктичність великої кількості об'єктів які неможливо однозначно віднести до певного стилістичного напрямку. Часто, як це потім відбулось у пострадянській архітектурі Західної України, відбувався синтез модерністського лаконізму із традиціоналістськими загальними обрисами і семантичними елементами.

З огляду на особливість теоретичного доробку Радослава Жука, особливе значення має метод морфологічного та композиційного аналізу. Численні статті та лекції прочитані Жуком дають досить повне уявлення про те що саме прави-

льно розраховані композиційні прийоми він вважав головною ознакою вдалого архітектурного вирішення та трансляції національної ідентичності. У попередньому розділі було більш детально розглянуто джерела котрі свідчать про тісний взаємозв'язок творчого світогляду Жука із теорією музичних ритмів, котрі він розробив, в якості універсального способу оцінки історичної спадщини та бази для власного проектування.

У контексті осмислення Жуком актуальних проблем сакральної архітектури українсько-візантійської традиції, ним була розроблена теоретична система «ритмічних особливостей української церковної архітектури». В основу системи було покладено порівняння пропорційних закономірностей притаманних зразкам української та інших національно-регіональних традиції. Результатом такого порівняння стала детермінація притаманних лише українській традиції пропорційно-ритмічних закономірностей (тут беруться що уваги всі церковні будівлі східно-християнського обряду від X до XX століть), котрі доцільно враховувати при проектуванні сакральних споруд українсько-візантійської традиції.

Більш детально система «ритмічних особливостей» висвітлена у наступних розділах дослідження, однак враховуючи його ключове значення для вивчення доробку Радослава Жука та його впливу на архітектуру Західної України, система «ритмічних особливостей» була використана для композиційно-морфологічного аналізу прикладів сакрального проектування західноукраїнських пострадянських архітекторів.

Згідно виявлених Жуком закономірностей, «ритмічні особливості» є спонтанно виниклою, неусвідомленою спільністю головних пропорційних ознак, що притаманні сакральним спорудам побудованим на території України. Така спільність рис може бути наслідком впливу кліматичних факторів, певним стереотипом в уявленнях про естетику форми тощо. Метод морфологічного та композиційного аналізу мав на меті охопити більш широке коло прикладів із середовища пострадянської сакральної архітектури та виявити відповідність

окреслених Жуком закономірностей із геометричними характеристиками їх об'ємно-просторових рішень.

Загалом було проаналізовано коло 56 реалізованих проектів, котрі були побудовані у період 1990 – 2015 років, серед яких як цегляні так і дерев'яні споруди.

Варто зазначити, що сама система «ритмічних закономірностей» містить можливість кореляції відповідно до кожного конкретного випадку за рахунок: а) різного трактування нижнього рівня споруди (в одному випадку він може трактуватись як частина аналізованого об'єму, а в іншому як подіум який не підлягає аналізу), б) наявності проміжків між тридільними вертикальними частинами храму які в одному випадку трактуються нейтрально, а в іншому долучаються до однієї із трьох частин (як наприклад у випадку Успенської (Волоської) церкви на вулиці Руській у Львові). Така специфіка розробленої Жуком системи дещо ускладнює задуманий аналіз, тому його результат не можуть вважатись абсолютно точними.

Метод морфологічного та композиційного аналізу показав, що деяка частина реалізованих сакральних споруд запроєктованих пострадянськими архітекторами у Західній Україні не має повної відповідності із формотворчою логікою «ритмічних закономірностей» Р. Жука.

Опрацювання зібраного матеріалу показало два типи відхилень. Перший - це загалом невеликі відхилення, котрі знаходяться у площині логіки системи «ритмічних закономірностей», але мають із нею нюансні відмінності. Прикладом можуть бути споруди, які хоч і мають відповідні пропорції, але доповнені не характерними для української історичної традиції елементами, такими як домінуюча, вища за сам храм дзвіниця (наприклад церква Успіння Пресвятої Богородиці у Дрогобичі, собор Всіх Святих землі Волинської у Луцьку, церква у селі Онок на Закарпатті), наявність цибуле-подібних завершень, котрі зводять нанівець українську ідентичність споруди, непропорційні окремі фрагменти будівлі, інші частини якої загалом відповідають запропонованій Р. Жуком системі.

У багатьох із цих випадків можна говорити про свідоме відкинення авторами (та замовниками) роботи у площині відповідності до українсько-візантійської традиції. Характерним прикладом тут може виступати будівництво ряду церков Московського патріархату (передовсім на Закарпатті). Інша частина споруд цього типу, зазнала відхилень в основному за рахунок деякої зміни уявлень про можливе і потрібне у сакральній споруді, до складу якої тепер зараховували високі дзвіниці, виступаючі деталі, монументалізовані вхідні групи тощо.

Другий тип відхилень це експерименти із відчутною зміною об'ємно-просторової форми храму. Ці зміни можуть набувати досить різноманітних трансформацій. Наприклад, значне масштабне збільшення центрального купола, який стає домінуючою масою будівлі (наприклад церква св. Володимира у Чернівцях на вулиці Воробкевича, Володимира і Ольги у Стрию, або проект церкви у селі Корчин). Часто трапляються випадки зворотного відхилення, коли об'єм центрального купола значно занижений (церква Володимира і Ольги у Вінниках, церква Архистратига Михаїла у Золочеві, церква Успіння Пресвятої Богородиці у Тернополі). Можна відзначити і інші зміни, які зустрічаються трохи рідше, наприклад експерименти із асиметрією.

Не дивлячись на значну кількість прикладів відхилень від системи «ритмічних особливостей», можна говорити про те, що у загальній кількості проаналізованих об'єктів вони складають не більше 20% та не підважують загальну обґрунтованість теоретичних розробок Радослава Жука.

Можна також зазначити, що у досвіді дерев'яного будівництва, котре, хоч і у значно меншому масштабі також мало місце, практично відсутні будь-які експерименти із кардинального перегляду традиційних пропорцій та компонування мас.

У даному контексті варто додатково розглянути роботи самого Радослава Жука, та співставити їх із системою «ритмічних особливостей». Можна констатувати, що сам автор, досить творчо та сміливо підходив до її трансляції та застосування у своїх проектах. Наприклад, якщо у церквах св. Йосипа у Вінніпегу

та Різдва Богородиці у Львові присутність необхідних умов не викликає сумнівів, то у церквах Святого Хреста у Тандер-Беї та св. Михаїла у Трансконі ці умови певним чином камуфльовані у периметрі простих геометричних контурів об'ємно-просторового вирішення (трикутного в першому випадку та прямокутного в другому). У церкві св. Михаїла у Тиндалі відсутнє пряме повторення збільшеного центрального об'єму (яке вже присутнє у храмі Святого Сімейства у Вінніпезі), а проект церкви у Керхонксоні крім того що має асиметричну композицію досить довільно трактує мотив тридільності, такий важливий у розробленій Жуком системі «ритмічних особливостей». Таким чином дуже важко визначити сторону фасаду, котрий має бути проаналізований на відповідність заявленим вимогам, хоча загальна геометрична маса по контуру наближається до «прямокутно-квадратного» нормативу.

Таким чином можна сказати, що теоретична система «ритмічних особливостей української церковної архітектури» вже у творчості самого Жука зазнала оригінального авторського трактування і саме в такому виді відіграла роль прикладу для пострадянських архітекторів Західної України. Тому відсутність у їх проектах буквальних повторів традиційної ритміки не може автоматично означати відсутність впливу на їх творчість спадщини Радослава Жука.

У рамках методу морфологічного аналізу було також приділено увагу дослідженню окремих деталей авторського стилю Радослава Жука, котрі не пов'язані із системою «ритмічних закономірностей», але можуть служити додатковим фактором оцінки впливу його творчості на пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ – ХХІ століть. Зокрема до таких деталей належать: тонкі вертикальні вікна (церкви святого Михаїла у Тиндалі, святого Йосифа у Вінніпегу, святого Михаїла у Трансконі, Пресвятої Євхаристії у Торонто, святого Йосафата у Рочестері, Різдва Пресвятої Богородиці у Львові), фігурні конструкції віконних масивів (церкви святого Михаїла м. Тиндалі, Святого Сімейства у Вінніпегу, святого Йосифа у Вінніпегу, святого Михаїла у Трансконі), переважання прямих кутів (церкви Різдва Богородиці у Львові, святого Михаїла у Тиндалі, святого Михаїла у Трансконі, святого Йосафата у Рочестері), зменшені

габарити барабану купола (церкви Різдва Богородиці у Львові, Йосафата у Рочестері, Пресвятої Євхаристії у Торонто, Святої Трійці у Керхонсоні, Святого Стефана у Калгарі).

Порівняння загальних принципів побудови форми та деталей із зразками пострадянських церков Західної України дає можливість із більшою точністю говорити про вплив на них творчості Радослава Жука не лише як прикладу принципової можливості творення сакральної архітектури нео-модерністською мовою, або сучасної інтерпретації характерних для української архітектури пропорцій, але і буквального наслідування стилю і почерку Жука. У проаналізованому масиві зразків було виявлено кілька рівнів наслідування такого роду авторських деталей. (Рис.2.5.)

2.2.3. Метод анкетування та тематичного опитування

Одним із найбільш важливих методологічних прийомів, застосованих у даній роботі є метод анкетування та тематичного опитування. Його формулювання стало наслідком аналізу попередніх методів дослідження та вивчення наукових і публіцистичних джерел, що зачіпають тематику творчості Радослава Жука та сакральної архітектури Західної України межі ХХ – ХХІ століть.

Із аналізу цього матеріалу стало очевидно, що певна кількість накопичених даних не може чітко визначити наявність чи відсутність впливу архітектурних проектів Жука на пострадянське церковне будівництво Західної України. Передовсім цьому сприяє подібність засадничих процесів у Північно-американській та пострадянській архітектурі (з деяким запізненням останньої на 15-20 років) пов'язаної із втомою від модерністської проектної парадигми та творчим процесом пошуку її альтернативи, як за допомогою абстрактних так і декорованих прийомів. Все це стало причиною значної подібності у підходах до трактування архітектурної форми і відповідно утруднює розрізнення тих елементів церковних будівель які можуть бути пов'язані із безпосереднім впливом Радослава Жука.

МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЦЕРКОВНОГО БУДІВНИЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ ТА ВНЕСКУ Р.ЖУКА

МЕТОД МОРФОЛОГІЧНОГО ТА КОМПОЗИЦІЙНОГО АНАЛІЗУ

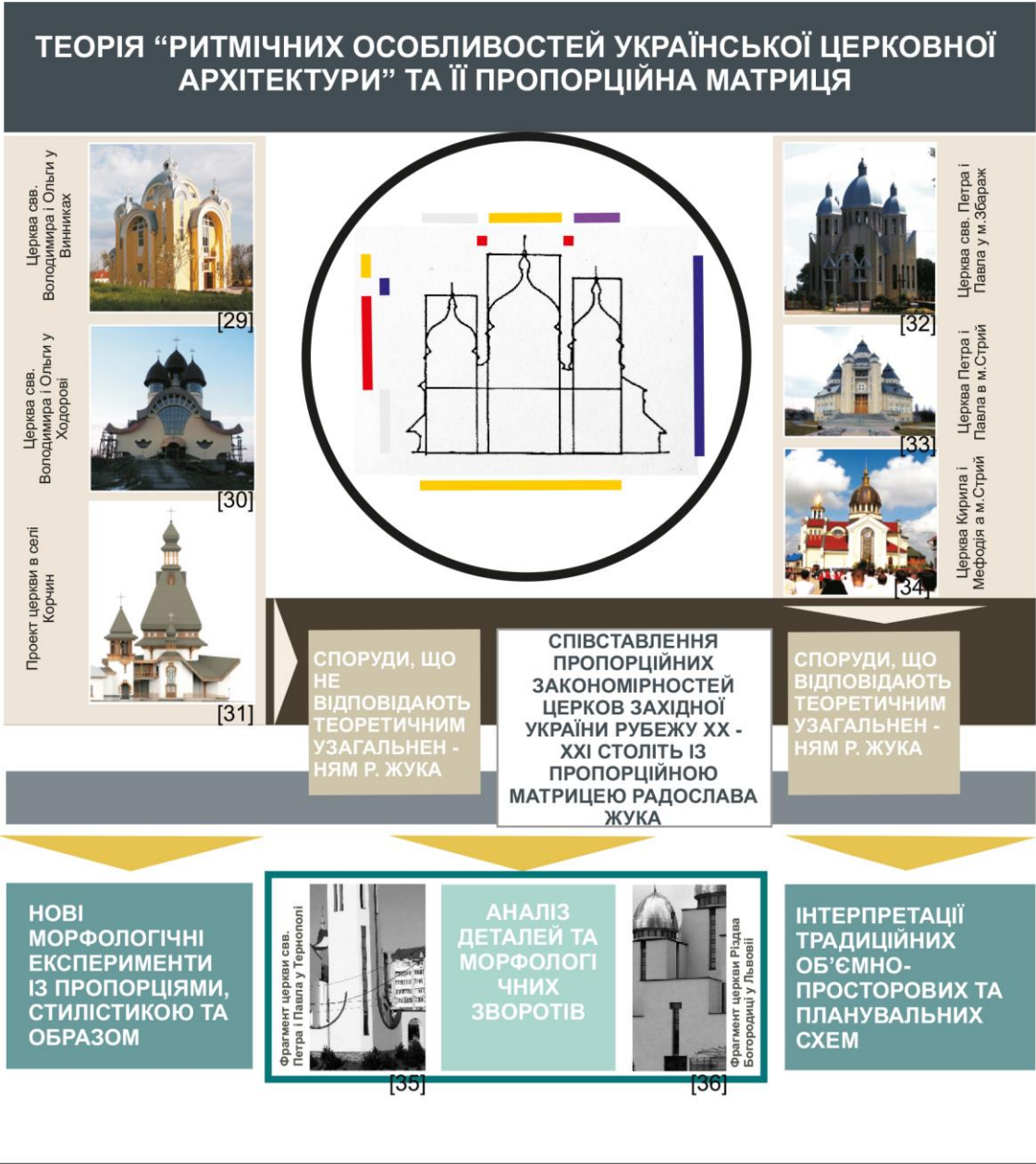


Рис. 2.5. Теорія «Ритмічних особливостей української церковної архітектури» та її пропорційна матриця

Додатково ускладнюють таке розрізнення подібність уподобань замовників, для яких в обидвох випадках характерною була роздвоєність між сучасністю та традиціоналізмом, що посилювався романтизацією історичного минулого (в середовищі діаспори із ностальгічно-ідентифікаційних міркувань, а у пострадянському середовищі із міркувань подолання перерваної тяглості національно-релігійної спадкоємності).

В зв'язку із цією невизначеністю, постало питання використання додаткових методів дослідження котрі б дозволили більш ясно окреслити межі впливу Радослава Жука на сакральну архітектуру Західної України межі XX – XXI століть. Одним із найбільш очевидних шляхів вирішення цієї проблеми є особисте спілкування із пострадянськими архітекторами, котрі приймали участь у проектуванні церковних споруд.

Для фіксації та пізнішого аналізу такого роду даних було використано метод анкетного опитування, для якого розроблено шість тестових питань із запропонованими варіантами відповідей. В основу змістової логіки формування запитань було покладено розуміння того, що вплив Радослава Жука може бути як свідомо сприйнятий та використаний так і мати прецедентний характер, як приклад самої можливості проектування сакральної споруди у рамках модерністської проектної парадигми. В зв'язку із цим, завданням анкети було, по можливості виявити обидва ці фактори впливу та визначати їх сумарне значення.

Однією із суттєвих особливостей такого роду дослідження було визначення опитуваної аудиторії [40], адже сакральне будівництво займало різне місце у діяльності тих чи інших архітекторів. З одного боку можна відзначити ряд архітекторів, в доробку яких сакральна архітектура займала досить велике значення. В цьому випадку, архітектори проходили своєрідну еволюцію поглядів яка могла як починатись із спадщини Жука і далі розвинути у зовсім іншому напрямку (наприклад історично-традиціоналістському) так і навпаки неомодерністський напрямок випробуваний Жуком був наслідком досвіду проектування традиціоналістських сакральних об'єктів.

З іншого боку, для більшості, проектування церков займало всього кілька відсотків від загального обсягу їх професійної практики і було скоріше винятком. Крім того варто пам'ятати, що не всі архітектори, які у своїй творчості відтворювали прийоми Радослава Жука, готові це визнати і певним чином відмовитись від оригінальності власної проектної мови.

З огляду на окреслені вище особливості було сформульовано три основні цілі опитування. Перша з них полягає у виявленні безпосереднього впливу Радослава Жука на пострадянську сакральну архітектуру Західної України. Друга має на меті виявити світоглядну близькість формотворчої мови використаної Жуком у проектах та професійних поглядах архітекторів Західної України, що були пов'язані із церковним будівництвом. Третя ціль пов'язана із можливістю повного заперечення певною частиною опитаних як залежності своєї архітектури від впливів Радослава Жука так і доцільності використання неомодерністської формальної мови у творенні сакральної споруди. В цьому випадку, однак, не варто однозначно говорити про відсутність будь-якого впливу творчості Радослава Жука, адже на завжди можна очікувати пряму відповідь на питання що реалізує індивідуальну творчу манеру того чи іншого архітектора, з одного боку, а з іншого – не всі пострадянські архітектори оперують універсальними визначеннями стилістичних явищ, джерелом яких є переважно північно-американська професійна аналітика та теорія. Тому, було запропоновано розкрити зміст розуміння української національної ідентичності та способів її відображення у сакральній архітектурі.

Таким чином в рамках опитування здійснювалась спроба визначити окрім безпосереднього впливу спадщини Радослава Жука також і різні рівні опосередкованого впливу серед яких як трактування неомодерністської форми так і трансляція української національної ідентичності у контексті сучасної матеріальної культури.

При складанні питань та варіантів відповідей було використано підхід інформаційно-змістової оптимізації, який мав на меті отримання потрібної кількості даних на основі невеликої кількості змістово концентрованих питань. Це

давало можливість не обтяжувати інтерв'юерів великою перспективою довгої роботи над питаннями, що мало заохотити більшу їх кількість погодитись взяти участь у опитуванні.

Загалом було сформовано шість питань із варіантами готових відповідей на них, що були зібрані у анкету мінімалістичного дизайну. Тематично-змістові групи були розподілені нерівномірно, для надання опитуванню більшої спонтанності та об'єктивності.

Перше питання стосується порівняння інтенсивного церковного будівництва на Західній Україні на межі XIX – XX та межі XX – XXI століть. Його зміст полягає у тому, щоб в'яснити позицію опитуваного у порівнянні історичної та сучасної архітектури, щоб зрозуміти трактування доробку Радослава Жука та пострадянського сакрального будівництва у еволюції історичного розвитку архітектури. При виборі межі XIX-XX століть подальшу ймовірно позитивну оцінку творчості Жука можна вважати вимушеною та такою що не відповідає справжнім поглядам інтерв'юера на категорію цінності в архітектурі. Для того щоб дозволити опитаним взагалі вийти за межі логіки такої постановки питання, як варіант відповіді було запропоновано визначити обидва періоди як невдалі. В такому випадку подальші відповіді також сприймаються як вимушені, але не стосовно творчості Радослава Жука. Передбачена також і зворотна відповідь, коли обидва періоди можна оцінити як вдалі. В такому випадку інтерв'юер стає на позицію позитивної природної еволюції української церковної архітектури, що гармонійно відповідала та відображала особливості свого часу та розвитку. Така відповідь може свідчити також і про постмодерністський світогляд автора, що не диференціює цінність архітектурного в залежності від його стилістично-часової прив'язки.

Оскільки однією із головних вартостей спадщини Радослава Жука є сконцентрованість на проблематиці української національної ідентичності та розробка універсального способу її трансляції; тому наступне друге питання стосується в'яснення ставлення інтерв'юера до цієї теми та його власного бачення її вирішення. Було запропоновано чотири варіанти відповіді, що пов'язують тра-

нсляцію української національної ідентичності у сакральній архітектурі: із ретроспективною українського (козацького) бароко, характерними для побудованих на території України церков ритмів та пропорцій (відповідає розробленій Радославом Жуком теорії «ритмічних особливостей української церковної архітектури»), тектонікою хрестово-купольного храму як символом київської духовної та державної традиції, дерев'яною архітектурою як унікального позачасового феномену екологічного проектування.

Третє запитання є продовженням попередньої теми і пов'язане із двояким характером сприйняття архітектури Радослава Жука, в якій національні та універсальні засади поєднані у гармонійну, для багатьох, нерозрізниму цілість. Саме ця якість викликає сумніви у пріоритетах інтерпретації спадщини Жука пострадянськими архітекторами і потребує додаткового уточнення. На першому, найбільш ранньому етапі відродження сакральної архітектури у Західній Україні можна спостерігати деяку розмитість проблеми національної ідентичності у сакральному будівництві. Виниклий тоді простір релігійної культури являв собою доволі не знаний та багато в чому ірраціональний вид творення матеріального простору і сприймався як дотик то світу містики, таємниці та урочистого ритуалу без інших смислових навантажень.

Саме із цим пов'язана найбільша кількість формотворчих експериментів і нео-експресіоністських пошуків власне на цьому етапі пострадянської архітектури. Оскільки в той самий період відбувається найбільш активний етап акцептації спадщини Радослава Жука, можна цілком обґрунтовано допустити, що пострадянські архітектори просто не акцентували своєї уваги на всій знаковій глибині та символізмі його проектів в тому числі і в контексті трансляції особливостей української національної ідентичності.

Тому третє питання анкети повинно дати однозначне уявлення про пріоритети опитуваного у його розумінні цінності доробку Радослава Жука та сакральної архітектури яка потрібна для Західної України загалом та пропонує два можливі варіанти ролі категорії національного: бути підпорядкованою загаль-

но-християнському універсалізму, або візуально закріплювати приналежність простору до певної нації.

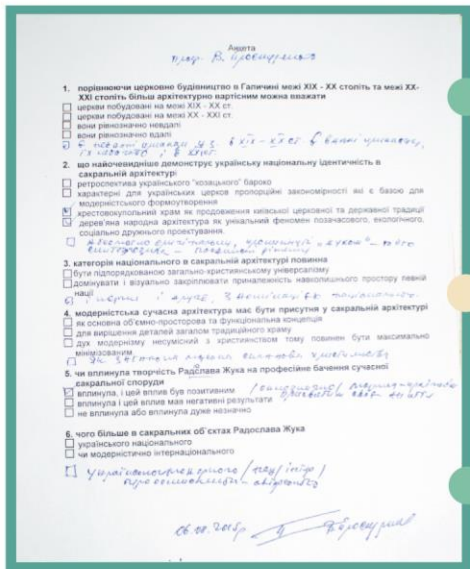
Більшою конкретизацією попередніх питань є тема ставлення до модерністської архітектури у сакральному мистецтві. В контексті Західної України (як і України загалом), можна говорити про збіг вкрай несприятливих обставин для розвитку модерністської естетики у церковному проектуванні, що пов'язано як із дискредитацією функціоналістичної парадигми практикою типового радянського будівництва із дешевих матеріалів так і глибокою закоріненістю візантійської об'ємно-просторової традиції як архетипу церковної споруди. Крім того, відродження релігійного життя, в першу чергу у Галичині, мало характер суспільного руху за відновлення історичної справедливості відносно забороненої УГКЦ та традиційної релігійності, що ще більше посилювало значення історичних ремінісценцій і домодерністської стилістики. (Рис.2.6.)

В зв'язку із цим, протягом всього періоду розвитку сакральної архітектури у Західній Україні актуальним залишалось питання доцільності будь-якої присутності модерністської проектної мови у новому церковному будівництві. Не дивлячись на високий авторитет закордонних зразків та досвіду здобутого українською діаспорою, модерністська мова не викликала всієї гами тих асоціацій котрі пострадянський соціум очікував від сакрального мистецтва. Характерна для східного християнства прив'язаність до чуттєвих посередників трансляції метафізичних змістів накладена на загальну скомпроментованість абстрактно-раціоналістичної естетики, змушувало проектувальників та замовників Західної України шукати більш сенсуалістичну мову для вирішення церковних споруд.

Єдиним фактором, який стояв на боці модерністського формотворення була індустріальна будівельно-виробнича база, що сформувалась у радянські часи та характеризувалась досить простим та обмеженим запасом технологічних можливостей, котрі, фактично, блокували будь-які повноцінні повтори чи відтворення історично-традиціоналістської архітектури. Саме практична неможливість реалізувати в повній мірі ретроактивні пріоритети головної маси

МЕТОДОЛОГІЧНЕ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ЦЕРКОВНОГО БУДІВНИЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ НА МЕЖІ ХХ-ХХІ СТЛІТЬ ТА ВНЕСКУ Р.ЖУКА

МЕТОД АНЕКТУВАННЯ ТА ТЕМАТИЧНОГО ОПИТУВАННЯ



Способи відображення української національної ідентичності у сакральній архітектурі

Радослав Жук та його вплив на сакральну архітектуру Західної України

Модернізм та сакральна семантика. Способи взаємодії та їх сприйняття

Розуміння сакральної споруди та світогляду Радослава Жука пострадянськими архітекторами Західної України рубежу ХХ - ХХІ стт.

Дослідження опосередкованого впливу світогляду Радослава Жука на сакральну архітектуру Західної України

Дослідження безпосереднього впливу світогляду Радослава Жука на сакральну архітектуру Західної України

спільне розуміння кризи "інтернаціонального стилю" та класичного модернізму та їх невідповідність завданням національно детермінованого сакрального проектування

Цінність та значний вплив досвіду церковної архітектури галичини межі ХІХ - ХХ стт.

"Модерністична мова як переважаюча, навіть у випадках застосування історичних повторів

Народне зодчество як формотворчий базис модерністичної інтерпретації

Візуальне закріплення простору за певною нацією, та домінування в містобудівному контексті

Рис. 2.6. Метод анкетування та тематичного опитування

замовників, змушували проєктувальників шукати своєрідний компроміс між чуттєво-традиціоналістськими очікуваннями та раціонально-модерністськимим можливостями.

В цьому контексті, виявлення свідомого позитивного ставлення проєктантів до модерністської та нео-модерністської стилістики неможливе лише на основі аналізу самих проєктів без визначення особистої думки авторів.

Для цього було сформульовано три варіанти відповіді, що відображають головні способи присутності модерністської естетики у сучасному церковному будівництві українсько-візантійської традиції: присутність у вигляді основи для об'ємно-просторової та функціональної концепції (цей варіант передбачувано відноситься до свідомих прихильників модерністської мови у сакральній архітектурі), для вирішення лише окремих деталей загалом традиційного храму (цей варіант передбачувано відноситься до вимушеного використання модерністських зворотів через обмеженість індустріальними технологіями масового виробництва будівельних матеріалів), або ствердження що дух модернізму не-сумісний із християнством тому повинен бути мінімізований (цей варіант відноситься до архітекторів що свідомо заперечують доцільність модерністської мови у церковному будівництві).

Маючи набір даних такого роду, наступне питання було безпосередньо орієнтовано на виявлення прямого впливу творчості Радослава Жука на проєктну діяльність опитуваного. Разом із тим, попередні дослідження та досвід вивчення специфіки проєктування в умовах пострадянського суспільного та технологічного середовища показав, що повноцінне відображення, або інтерпретація прийомів та способів проєктування, що використовувались Радославом Жуком були не можливі. Тому питання спрямоване на трансформацію професійного розуміння сучасної сакральної споруди, а не на його безпосередній реалізований результат. Така трансформація могла мати різний характер і мати наслідком позитивний вплив, негативний вплив (тут розуміється як індивідуальна еволюція поглядів кожного конкретного проєктанта, або труднощі, які виникли під час реалізації проєктів), або мінімальний, чи зовсім відсутній вплив.

Останнє питання має не меті встановити розуміння опитаними семантичного змісту закладеного у проектах Радослава Жука у системі взаємозв'язку національне-універсальне. Не дивлячись на досить велику кількість матеріалу на цю тему, що була наведена вище, саме цей взаємозв'язок є найбільш значимий та чутливий з точки зору подальшої оцінки ролі та місця архітектурної спадщини Радослава Жука в історії української архітектури.

Хоча проблематика вираження категорії національного була безпосередньо пов'язана із специфікою розвитку політичних націй у Східній Європі (і не тільки), на межі XX – XXI століть вона отримала новий перспективний простір для розвитку, у зв'язку із явищем глобалізації. Універсальні патерни масової глобальної культури перетворили національні, як і будь-які локальні риси, у елемент вигідного позиціонування у інформаційному просторі, в тому числі (і передовсім) у сфері послуг. Національні риси, почали відігравати, окрім традиційної ролі візуальних маркерів того чи іншого національного проекту, ще і роль своєрідної ексклюзивної інформації, що притаманна лише конкретному місцю та виділяє його із глобалізованого потоку.

Продовжуючи такого роду порівняння, можна побачити, що традиціоналістські та історично-еклектичні естетичні моделі окрім переваг у локальному позиціонуванні містять в собі і недоліки. Користуючись розумінням національно-локальної ідентичності в архітектурі не лише як політичного маркера але і як ексклюзивної інформації, можна говорити що історична стилістика відображає інформацію лише про минуле (навіть якщо іде мова про сучасну споруду побудовану) в таким чином не засвідчує про актуальність та перспективи такої ідентичності.

В цьому сенсі досвід Радослава Жука міг би служити не лише прикладом модерністської моделі трактування сакральної форми і мати значення як феномен суто професійної еволюціоністики, але також як приклад поновлення умовної інформації про ту чи іншу ідентичність. Іншими словами, власна еволюція та мінливість (в даному випадку) українсько-візантійської традиції свідчить про її історичну не випадковість, котра не є лише явищем минулого, але окремою

унікальною комбінацією світоглядних та ціннісних принципів яка постійно залишається актуальною.

В зв'язку із цим, останнє питання анкети має на меті дослідити яку саме із двох сторін творчості Радослава Жука пострадянські архітектори вважають більш явною та видимою: українську національну чи модерністично інтернаціональну.

Не дивлячись на відносну однозначність питання, його варто сприймати лише у контексті попередніх частин анкети, яка була присвячена більш чіткому виявленню пріоритетів опитаних у сенсі їх ставлення до актуальних цінностей та завдань сучасної архітектури українсько-візантійської традиції.

Окремим завданням цього методу було опрацювання отриманих результатів. Як вже було сказано на початку даного підрозділу, картина архітекторів Західної України залучених у проектуванні сакральних споруд є досить неоднорідною. З одного боку можна виділити відносно нечисельну групу архітекторів, досвід проектування та реалізації церковних споруд є відносно високим (налічує 3 та більше об'єктів). Однак окрім них варто мати на увазі і іншу категорію архітекторів, за проектами яких будувались лише одиничні об'єкти, або котрі створили цілий ряд проектів, жоден з яких так і не дійшов до стадії практичної реалізації.

До цих двох категорій архітекторів можна додати і архітекторів, праця яких пов'язана із освітою. Хоча, переважно, вони не є авторами реалізованих проектів, однак, їх світогляд та діяльність значно впливали на становлення пріоритетів і уявлень про проектні якості сакральної споруди молодшої генерації архітекторів.

Крім того, всі три групи проектантів мали різний ступінь взаємодії із середовищами замовників та парафіяльних громад (настоятелів парафій), котрі в свою чергу, дуже часто ставали повноцінними співавторами проектів та вкладених у них змістів. В зв'язку із цим, було обрано наступний шлях систематизації отриманих результатів. В першу чергу виділялись ті явища, які виявлялись закономірними для всіх категорій опитаних, далі акцент було зроблено на роз-

межуванні між архітекторами практиками із великим досвідом проектування церковних споруд та освітянами як двома групами найбільш по різному пов'язаними із впливом замовницьких кіл. Варто зазначити, що специфіка калібрування проектів замовниками не завжди залежала лише від їх уявлень про доречне архітектурне вирішення, але також і від доступних фінансових і технологічних можливостей. Таким чином, порівняння цих двох категорій опитаних давали уявлення про своєрідну «поправку» яку вносила ситуація економічної кризи та суспільної ментальності на трансляцію досягнень Радослава Жука у дійсність Західної України межі ХХ – ХХІ століть.

Наступним кроком, що був зроблений у рамках аналізу отриманих результатів було виокремлення групи архітекторів із значним досвідом проектування сакральних споруд, та оцінка їх розуміння комплексу питань пов'язаних із впливом творчості Радослава Жука на розуміння сакральної споруди у пострадянських архітекторів Західної України.

2.3. Основи творчого світогляду Радослава Жука. Цінності та ідеї

Як було сказано у другому розділі даної роботи, присвяченому опису методики дослідження, його особливістю стала можливість доповнення джерельної бази особистими інтерв'ю учасників проектної діяльності на Західній Україні кінця ХХ – поч. ХХІ століття, а також безпосередньо самого Радослава Жука. Така специфіка є важливою з огляду на те, що, як було показано раніше, дотеперішній аналіз творчості Радослава Жука носить виключно публіцистичний характер, та як правило, обмежується коротким описом відносно невеликої кількості побудованих за його проектами сакральних об'єктів. Інколи, такий опис доповнюється короткими біографічними даними про місце народження, роки навчання та педагогічну працю в ряді вищих навчальних закладів.

Однак, такий огляд, майже нічого не дає для розуміння природи архітектурних форм Радослава Жука, які є виразником, досить рідкісним в українському контексті, цілого ряду самобутніх світоглядних, формотворчих та художніх ідей, присутність яких часто навіть не усвідомлюється аналітиками творчості

архітектора. Тим більше, це стосується проблематики взаємовпливу розробленої Жуком системи поглядів на архітектуру, в якій сакральна складова, є її важливою, але лише частиною.

Використана методика дослідження та аналіз різних наукових джерел, дають можливість говорити про Радослава Жука як про переконаного прихильника модерністських принципів проектування, котрі були сформовані в результаті індустріальної революції та стали домінуючими в архітектурі ХХ століття, не дивлячись на ряд альтернативних та протестних напрямків (таких як пост-модернізм, деконструктивізм тощо).

Разом із тим, творчий світогляд Радослава Жука формувався вже в той період, коли початкові принципи модернізму, закладені його першими пропагандистами (Адольф Лоос, Ле Корбюзьє, Роберт Вантхоф, Вальтер Гропіус) вже перестали серйозно сприйматись як свого роду досконала проектно-філософська система. Якщо на початку ХХ століття, індустріальна простота і однотипність, на фоні панування пишних академічних стилів еkleктики могли бути пояснені як вираження цінностей чистоти, правдивості та соціального гуманізму (доступність житла бідним верствам населення), то в період 1960-х, після кількох десятиліть активного розвитку, в рамках модерністської морфології все більше стала відчуватись потреба доповнення художньої та знакової догматики новими прийомами та концепціями. Така атмосфера відкривала певні перспективи перед новою генерацією архітекторів, котрі отримали шанс зробити свій внесок у розвиток форми яка вважалась завершеною та досконалою у своїй неомістській абстракції (так званій “стиль Міса”). Разом із тим, модернізм як цілісний світогляд практично ніколи не ставився під сумнів, а проблему браку художніх та знакових складників можна було вирішити лише в його рамках.

Фактично, неомістська стилістика “інтернаціонального стилю” мала свою досить розроблену художньо-філософську основу, однак, вона виявилася занадто далекою від рефлексій мистецтва ширшими колами та потребувала більш очевидної художньої мови. За цих обставин, виникла складна проблема

творення додаткових можливостей не просто для надання індивідуальності окремим проектам, але формування, певної системи засобів, які б могли бути універсальним доповненням до вже існуючої ідеології модерністського формоутворення. На момент формування Радослава Жука як архітектора, постаттю, що запропонувала саме таку систему, та відкрила молодшій генерації нові можливості для модерністського формоутворення став викладач Єльського університету та професор Масачусетського технологічного університету (в якому здобував ступінь магістра архітектури Радослав Жук) Луїс Кан.

Професійний шлях Кана являв собою, до певної міри, втіленням тогочасних проблем модернізму. Винятковий інтелектуальний розвиток Кана, ніяк не знаходив свого втілення у практичній діяльності, а ті нечисленні та невеликі проекти які ним створювались, являли собою лише наслідування та повтори давно відомих форм так званого “героїчного модернізму”. Внаслідок тривалої професійної трансформації він сформулював широко розроблену теорію світла в архітектурі, яке було стверджено ним як нова відповідальна цінність проектної культури. Великий спектр прийомів інтерпретації світла та тіней, розроблених Каном, став з одного боку довгоочікуваним способом надання спорудам більш очевидного мистецького виміру, з іншого, знаходилась у цілковитій відповідності із принципами модерністського проектування, які, самі по собі, ні в кого не викликали сумнівів. Схильність Кана оперувати великими геометрично цілісними масами у поєднанні із гаммою світлотіньових контрастів давали ефект нового монументалізму та нової метафізики форми, що ніяк не заперечувала та повністю виписувалась у неотомістську метафізику модерністського формоутворення.

Ці відкриття Кана мало двоякий ефект. З одного боку вони давали можливість продовжувати та наслідувати тему його “світло-тіньової” архітектури, а з іншого, вони засвідчували, що в рамках замкнутої в своїй завершеності модерністської архітектури “інтернаціонального стилю” все таки експеримент та новація є можливими. Саме цей другий ефект від ідей Луїса Кана є найбільш важливим в контексті дослідження творчого світогляду Радослава Жука, оскі-

льки, Луїс Кан не лише справив на нього вплив як автор певних архітектурних проектів, але також став прикладом застосування нового способу існування в рамках модерністської парадигми.

Тут варто більш детально зупинитись на взаємозв'язку модерністських основ, інновацій запропонованих Луїсом Каном та власного почерку Радослав Жука. Хоча роль світла в архітектурі, на котрій акцентував увагу Кан була завжди важливою у проектах Жука, все таки, творчість останнього не можна віднести до творчості учнів Кана. В архітектурному світогляді Жука, Луїс Кан став важливий як приклад більш захоплюючого та змістовно багатого способу існування в рамках Модернізму. Він полягав у оперуванні крупними універсальними категоріями (таким як "світло"), масштабність яких не давала можливості опуститись до рамок декору та формалізму з одного боку, а з іншого, надавала такій архітектурі нової поетики формоутворення.

Як і Луїс Кан котрий почав оперувати категорією світла, Радослав Жук запропонував свою універсальну категорію - музики. Очевидно, що пов'язаність архітектора із музикою має свої корені у його біографії та ранніх роках, однак з розвитком його професійного рівня, система музичних ритмів розглядається як матриця для архітектурного проектування та згодом стає основою теоретичного доробку Радослава Жука. На зразок Луїса Кана, який вважав що основою творення простору є світло, Радослав Жук вважає базовим видом мистецтва музику [103]. Саме з такої точки зору він розглядає всі явища архітектури, в тому числі і модерністської, а також, як ми побачимо згодом, концептуальне для музики поняття ритміки стало однією із головних категорій розробленої Жуком теорії "українських пропорцій" в сакральній архітектурі.

Дослідження теоретичних праць Радослава Жука розкривають глибоку універсальну систему інтерпретації та тлумачення архітектурних явищ за допомогою мови музичної ритміки та розмірності. (Факт, який мало згадується у публіцистиці присвяченій творчості архітектора). Прикладом застосування цієї системи є аналіз творчості Ле Корбюзьє підготовлений Жуком для симпозіуму у Баден - Бадені 2010 року. В доповіді проводиться широка історична ретроспе-

ктивна різних видів застосування метричних та ритмічних систем від часів ренесансних рефлексій у творах Альберті до догматичних розробок часів “героїчного модернізму”. Автор намагається розкрити картину синтезу та тісного взаємозв’язку між різними підставовими категоріями екзистенції такими як “гармонія”, “математика”, “музика” та “архітектура”. Детально проаналізувавши пропорційні співвідношення великої кількості знакових будівель та проектів, Жук намагається надати приклад перекладу мови їхньої стилістики на мову музичних термінів - розмір, октава, мінор тощо. З іншого боку, така термінологія поєднується із чіткими математичними обчисленнями, з котрими автор приходить до теми творчості Ле Корбюзьє, та, в першу чергу, його концепції “модулора”.

Відштовхуючись від цих попередніх рефлексій, Жук намагається запропонувати свою версію вирішення головної проблеми “модулора” а саме існування великої кількості нерівних дробових чисел, які значно утруднюють його застосування у широкій проектній практиці. Таке вирішення Жук бачить у синтезі знань про людські пропорції закладені у “модулорі” із системою означень закладених у музичній культурі. Такий підхід, давав би, з одного боку, більшу точність та зручність практичного застосування, а з іншого - творив нову поетику архітектурної творчості, брак якої був однією із головних проблем періоду становлення творчого світогляду та згодом проектної практики Радослава Жука.

Контекстуально близьким є також і сама тема пошуків деякого синтетичного ідеалу мовлення всіх видів мистецтв, в перелік яких включається і архітектура, що було далеко не самоочевидно в 1960-70 роках, коли живими і дієвими були ідеали “героїчного” модернізму, базованого, зокрема на ідеях Адольфа Лооса, про архітектуру як про вид функціонального будівництва та інженерії.

Тут ми підходимо до ще одного важливого сегменту теоретичної творчості Жука, який майже відсутній у проаналізованих джерелах, а саме його взаємозв’язку із модернізмом, який, як ми далі побачимо має певні амбівалентні ознаки. В цьому зв’язку варто відзначити два аспекти. Першим з них є повернення дискурсу до пошуків певної універсальної мови, котра спрямована на досяг-

нення деякого естетичного ідеалу, що, значною мірою наближає теоретичний доробок Жука із спрямованістю ренесансної та навіть академічної (класичної) доби. Хоча автор свідомо знаходиться всередині модерністської парадигми та концентрує основну увагу на постатях “героїчного модернізму” (таких як Ле Корбюзьє), він, однак, не обмежується традиційним для них розглядом ритмометричних закономірностей як раціоналістичних елементів функціональної та ергономічної зручності. Побудована на музичних засадах універсальна система, крізь яку бачить архітектуру Радослав Жук оперує також категоріями космічної гармонії та краси, ідеальні закони якої можливі і навіть доступні при їх поєднанні із математикою. Таким чином, ми бачимо, що в теоретичному доробку Жука з’являються елементи постмодерністського дискурсу, в яких, хоч і непрямым чином, але модерністська догматика поступово переосмислюється в більш метафізичних категоріях.

З іншого боку, не можна сказати, що неотомізм, як філософська основа модернізму “інтернаціонального стилю”, був цілковито чужий до метафізичних тлумачень архітектурної форми. В інтерпретації Міса ван дер Рое, він був представлений в рамках культури абстрактного мистецтва та сприймався відображенням деякої позасвітлової чистоти яка свідчить про вічність. Проблемою такого тлумачення було те, що метафізична вічність асоціювалась із статикою, що було далеко не самоочевидним твердженням. Поступово, мистецький та архітектурний дискурс почав сприймати протиставлену Місом статичній метафізиці фізичну динаміку (“мирську суєту”), як більш вартісну категорію творення життєвого середовища, що знайшло своє вираження у тенденції так званого нео-експресіонізму 1960 -70 років.

Другим аспектом взаємозв’язку Жука із Модернізмом в контексті його синтетичного тлумачення явищ культури є наближеність до світоглядних пошуків Ренесансу та, згодом, класицизму. Хоча універсальною мовою мистецтва Жук визначає музику, однак, в контексті ширшого мистецтвознавчого дискурсу це виглядає лише як одна із пропозицій для створення деякої картини ідеального буття, що характерно саме для домодерністських уявлень про призначення

об'єктів матеріальної культури (як символів та безпосередніх здійснювачів ідеального буття). Не дивлячись на те що модернізм першої половини ХХ століття рішуче декларував розрив із будь-якою сентиментальністю та утопічністю, насправді брак образного ідеалу уявного “досконалого буття”, став одним із чільних ознак кризи неотомістської метафізики “інтернаціонального стилю”. Індустріалізм, що лежав в основі модерністського формоутворення володів певною універсальною тотальністю, однак вона (за винятками ймовірно А. Сант Еліа та Я. Черніхова) ніколи не була овіяна ореолом категорії “ідеального” саме в антропологічному аспекті, що завжди було характерно для архітектури Ренесансу та класицизму, що виникли на основі так званого “антропологічного перевороту”. На відміну від нього, універсальна тотальність модернізму базувалась на спільності раціонального розрахунку, відносно якого антропологічна тотальність Ренесансу виглядала як дещо зайве та чуже.

Саме в такому сенсі варто розглянути базовану на музиці систему трактування мистецьких та архітектурних явищ, котра тут постає як своєрідне розширення Модернізму до меж поетичного образу, що попередньо було здійснено Луїсом Каном за допомогою категорії світла.

Наведені вище міркування не означають, що творчість Радослава Жука можна оцінювати якимось інакше ніж у межах явища Модернізму. Протягом всієї своєї творчості, тривалість якої розтягнулась від піку “інтернаціонального стилю” у 1960 -х до виникнення та поширення альтернативних світоглядів архітектурного проектування як то постмодернізм, Жук був системним модерністом, та скептиком будь - яких радикальних ревізій модерністської мови архітектури.

Разом із тим, наведені вище дані говорять про те, що творчий світогляд Радослава Жука, певним чином знаходився у єдиному полі із відходом від замкнутого в собі ідеалу “інтернаціонального стилю” та пошуками шляхів повернення до архітектури із шляху індустріальної інженерії до статусу одного із видів мистецтва.

В цьому зв'язку спроба утвердити архітектурну діяльність як частину загальної мистецької системи на чолі із музикою, можна вважати внеском Жука,

хоча лише на рівні теорії, у більш широке явище (найчастіше означене як “нео-експерсіонізм”), що мало на меті не розриваючи декларативно зв’язків із модерністською догматикою, повернути архітектуру на рівень того дискурсу який почав складатись ще в епоху Ренесансу та тривала до кінця XIX століття. Ця тенденція, згодом розвинулась в ряд течій та явищ, котрі по різному відповідали на поставлену мету від удосконаленого модернізму - так званий неомодернізм, до радикального розриву із всім корпусом модерністсько-індустріальних прийомів, що отримало назву постмодернізму. Тут варто зазначити, що в особі Радослава Жука українська національна традиція має одного із небагатьох представників, які замислювались над загальносвітовими проблемами архітектури та пропонували свої, оригінальні ідеї для їх вирішення.

З огляду на те що головною кульмінацією творчості Жука стала сакральна архітектура та ряд проектів, які фактично і стали головним об’єктом аналізу цієї роботи, варто зупинитись на актуальних для світогляду архітектора уявлень про національний та сучасний простір релігійної споруди. Оскільки, національний аспект аналізується окремо у наступному підрозділі, тут буде розглянуто лише основні положення взаємодії модерністських переконань Жука та дискурсу навколо форми сучасної культової споруди, передовсім християнського храму.

Середовище в якому розвивалась творчість Радослава Жука було характерно своєрідним дуалізмом та внутрішньою суперечністю. З одного боку, мистецьке середовища української діаспори було залучене до інтенсивних культурних процесів всередині західного світу (передовсім Північно-американського), де міцно укріпились принципи абстрактного індустріального мистецтва, котрі, особливо в умовах Сполучених Штатів та Канади формували загалом більшу частину всього життєвого середовища. Такі принципи на момент становлення Радослава Жука як архітектора, сприймались як самоочевидна данність, що не підлягає принциповим змінам. З іншого боку, значна частина (з певністю можна сказати, що переважна більшість) української діаспори, була тісно емоційно прив’язана до образів своєї історичної батьківщини, та у спорудах, приз-

начених для власного внутрішнього використання хотіла максимально до них наблизитись. (Рис.2.7., 2.8.)

Хоча Радослав Жук, народився на Україні (на українських етнічних землях Надсяння), його варто віднести саме до другої групи української еміграції, оскільки його становлення як особистості відбулось вже в еміграції - спочатку в Європі (дитячі та юнацькі роки), а згодом в Північній Америці. Саме із цим, можна пов'язати, постійне намагання архітектора, оцінити та осмислити українську традицію не саму по собі (чи в її контексті локальних потреб), а з перспективи як еволюції історії архітектури так і актуальних процесів світового розвитку, в першу чергу головних змістів та ідей, що формувались на Заході - в Європі та Америці.

Тут варто відзначити, що значну роль в трансформації традиційних образів українських церков відіграла рекомендація II Ватиканського собору про будівництво сакральних споруд у функціональному стилі та вписання їх в існуючий контекст без претензій на домінування в його середовищі. В умовах діаспори, відбулось певне зміщення акцентів у розумінні української греко-католицької церкви. Якщо в Галичині, в рамках локальної специфіки суттєвим був наголос на "грецькості" та східній онтології, що відокремлювала українців від масиву політично домінуючих римо-католицьких груп (австрійці, поляки, німці), в нових умовах, наголос перемістився в бік католицького виміру, який підкреслював належність української громади (тієї частини, що переселилась із Галичини) до зрозумілого та близького цивілізаційного простору західного християнства. Очевидно саме тому, з одного боку, сам Радослав Жук отримав можливість розвинути свою проектну манеру в бік більшої абстрактизації та функціоналізації, а з іншого, така архітектура стала затребуваною, принаймні, в частини емігрантських кіл, переважно у Північній Америці. Крім того, зміщення акцентів в архітектурі церков українсько-візантійської традиції в бік абстрактизації та функціоналізації дало Жуку більше можливостей проявити розроблений ним творчий метод формування архітектурних пропорцій на основі музичних ритмів.

ОСНОВИ ТВОРЧОГО СВІТОГЛЯДУ РАДОСЛАВА ЖУКА. ЦІННОСТІ ТА ІДЕЇ.



Рис. 2.7. Наукові методи дослідження

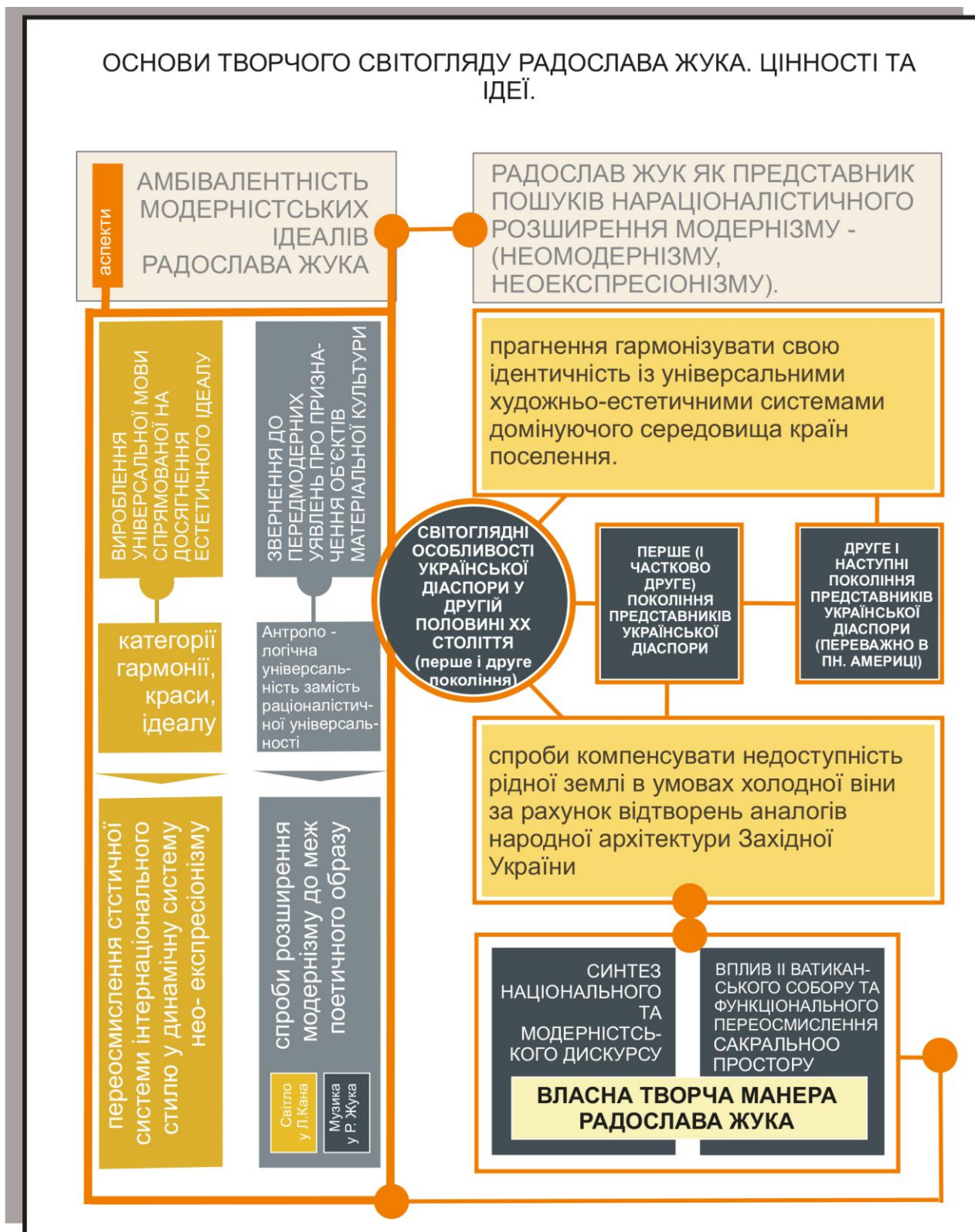


Рис. 2.8. Власна творча манера Радослава Жука

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

1. Визначено, що джерельна база дослідження архітектури Радослава Жука і її впливу на церковне будівництво в Україні, може бути поділена на кілька принципових категорій. Серед яких: розвідки, що торкаються загальних проблем проектування сакральних споруд в контексті модернізму та пост-модернізму; роботи присвячені питанням артикуляції української ідентичності у церковному будівництві (в першу чергу на теренах Західного регіону України); ретроспективи творчості окремих постатей та явищ історичної спадщини церковного будівництва в Україні; аналіз конструктивних та функціональних факторів, які творять специфіку української ідентичності у церковній споруді; джерела пов'язані із оглядом та аналізом творчості Радослава Жука; теоретичні праці самого Радослава Жука, як пов'язані із проблематикою української ідентичності так і загальні питання архітектурного проектування.

2. Встановлено зв'язок між науковим та практичним доробком Радослава Жука з головними теоретичними працями у царині сакральної архітектури середини ХХ століття та періоду II Ватиканського собору (1962-65 рр.), котрі знаходяться в єдиному дискурсі із комплексом літургійних, семантичних та стилістичних змін, характерних для другої половини ХХ століття.

3. Визначено, що методика вивчення спадщини Радослава Жука та його впливу на сакральну архітектуру Західної України має свою специфіку, яка полягає у суперечностях, котрі формували собою професійний дискурс навколо церковної архітектури. Ці суперечності були зумовлені роздвоєністю між інерцією модерністської морфології, що була провідною мовою проектування у другій половині ХХ століття та кризою модерністської парадигми і прагненням залучити у простір проектної культури історично-етнічну семантику та образність.

4. В зв'язку із такою специфікою було виділено п'ять основних перспективних напрямки методичного опрацювання теми: а) дослідження професійного світогляду, б) дослідження архітектурних прийомів, в) дослідження діяльності та популяризації творчості Р. Жука, г) дослідження української іден-

тичності в сакральній архітектурі, д) дослідження суспільного бачення сакральної споруди.

5. За допомогою методу порівняння проектного світогляду архітекторів та церковних громад та стилістично-еволюційного аналізу було охоплено шлях еволюції церковної архітектури української діаспори, котрий характеризується наявністю двох контрастних полюсів – ностальгічно-традиціоналістського та модерністського, а також явищ що займають становище між цими двома полюсами. Також була здійснена спроба позиціонування творчості Радослава Жука серед відповідних виділених стилістичних напрямків: еклектично-історичного, класично-модерністського, нео-модерністського, нео-історичного та постмодерністського. В цьому контексті творчу спадщину Радослава Жука було віднесено до напрямків нео-модернізму та нео-експресіонізму.

6. Використовуючи метод морфологічного аналізу було співставлено різні прояви пострадянської сакральної архітектури Західної України із принципами запропонованими Радославом Жуком у рамках розробленої ним системи «ритмічних особливостей української церковної архітектури». В результаті було виокремлено групи споруд що відповідають вище зазначеним принципам та тим що не відповідають. Крім того, було досліджено ознаки наявності окремих прийомів характерних для авторського стилю Радослава Жука у прикладах пострадянських церковних будівель Західної України.

7. В рамках методів анкетного опитування було сформульовано основні світоглядні пріоритети архітекторів Західної України залучених у проектування сакральних споруд. Ними виявились: висока оцінка впливу церковної архітектури Галичини межі ХІХ – ХХ століть, модерністська мова як переважаюча навіть у випадках історичних об'ємно-просторових наслідувань, висока оцінка народної архітектури як фактору впливу на сучасну сакральну архітектуру, розуміння сакральної споруди як фактору візуального закріплення у просторі національної ідентичності. Крім того, дослідження показало, що пострадянські архітектори Західної України як і у свій час Радослав Жук, знаходились під си-

льним впливом кризових явищ модерністської проектної парадигми, котрі вимагали пошуків нових форм інформативної та семантичної образності. Визначено також, що більшість опитаних архітекторів, визнали вплив на їх творчість той чи інший вплив доробку Радослава Жука на їхню проектну практику.

8. Встановлено, що професійний світогляд Радослава Жука сформувався у період коли початкові принципи Модернізму перестали сприйматись як достатня теоретична база для сучасного проектування та відбувався процес пошуків ймовірних шляхів розширення модерністського словника художніми та символічними складовими (які б виходили за межі неотомістських принципів “інтернаціонального стилю”) не пориваючи із функціоналістичними та абстракціоністськими світоглядними засадами.

9. Виявлено, що у процесі свого професійного становлення Радослав Жук акцентував концептуальний підхід до інтерпретації Модернізму запропонований Луїсом Каном, котрий передбачав зв'язок архітектурної форми із підставовими категоріями чуттєвого сприйняття (в даному випадку із категорією “світла”), однак на підставі цього концептуального принципу створив свій, цілком неповторний спосіб проектування який відштовхувався від підставової категорії “музики” та головної її характеристики “ритму”.

10. Окреслено головні ідеї формування сакрального простору, котрі сповідував у своїй творчості Радослав Жук та інтерпретував відповідно до умов храму українсько-візантійської традиції. Не беручи до уваги деяких винятків можна виділити дві такі ідеї, котрі умовно можуть бути характеризовані як “функціональна” та “демократична”. До першої належать ідеї свого часу запропоновані Х. А. Рейнхольдом реорганізувати внутрішню структуру та її архітектурне вирішення відповідно до важливості здійснюваних там функцій. Головною домінантою такого храму має служити об'єм святилища, як місце ключової “функції” - Євхаристії; інші частини споруди повинні мати відчутно менше значення ти нижчу висоту. До другої належить така організація структури храму, в якій головною метою є наближення основної маси віруючих до вівтаря та

Євхаристії до якої вони, таким чином, залучаються також і планувально-просторовими методами.

11. Проаналізовано характерні риси бачення храму українсько-візантійської традиції першим та другим поколінням емігрантів, та їх вплив на особливості сакральної архітектури української діаспори в період створення Радославом Жуком основної кількості своїх проектів. Виявлено, що на відміну від першого покоління, для якого характерні ностальгічно-реалістичні запити на об'єкти сакральної архітектури, друге покоління українських емігрантів, світогляду якого відповідав Радослав Жук, більшу увагу надавало гармонійному синтезу національно-конфесійних ідентифікаторів із загальноприйнятою модерністською мовою архітектури країн (передовсім англо-саксонських) проживання діаспори.

РОЗДІЛ 3

ФОРМОТВОРЧІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ РАДОСЛАВА ЖУКА

3.1. Теорія ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков, як теоретична основа проектів сакральних споруд Радослава Жука

В контексті даного дослідження, як, зрештою і всього феномену творчості Радослава Жука, ключове місце займає теоретична система пропорцій притаманних українській національній архітектурі, що була викладена, зокрема у статті “Ритмічні особливості української церковної архітектури” котра вийшла у 1991 році у журналі “Пам’ятки України” [24]. Саме на її основі (як частині проаналізованого у попередньому підрозділі творчого світогляду) були створені проекти сакральних споруд, а також з одного боку, а з іншого боку, ця теорія є своєрідним індикатором, що надає додаткові можливості визначити вплив творчості Радослава Жука на сакральне будівництво в Західній Україні межі ХХ - ХХІ століть.

Очевидно, що теорія українських ритмічних особливостей знаходиться у тісному взаємозв’язку із загальною системою поглядів Жука на мистецтво та його структуру, в основі якої лежить музика, заснована, в свою чергу, на гаммі звукових розмірів та ритмів, котрі творять категорію естетики, гармонії та краси. Очевидно, що саме вміння Жука аналізувати будь-які явища архітектури з цієї точки зору, стало джерелом формування теорії “українських пропорцій”, котра, зрештою, може бути застосована для аналізу інших національних, локальних та регіональних явищ архітектури.

Навіть побіжне ознайомлення із історичною спадщиною української сакральної архітектури (що зрештою автор і робить на початку своєї статті), показує високий рівень складності справи уніфікації всього морфологічного масиву накопиченого за тисячу років християнського будівництва на українських зем-

лях. Дві чітко виражені та досить відмінні епохи, що включаються в дискурс навколо українського національного храму - києво-руський (візантійський) та бароково-український (європейський), крім очевидних планувально-просторових відмінностей доповнені ще і значною різноманітністю народної архітектури різних регіонів, між традиціями яких є, на перший погляд, значна різниця. Визнаючи цю проблему Жук наводить велику кількість прикладів та ілюстрацій сакральних споруд з різних епох та регіонів, котрі наочно підтверджують складність пошуків універсального образу українського національного храму, фактично констатуєчи неможливість його існування в рамках стилістично-декоративної традиції. Разом із тим, автор не розглядає цю проблему як таку, що неможливо вирішити і звертається до традиційного для модернізму методу переходу до абстрактної геометрії, яку він називає методом “геометричної абстракції”.

Досить прикметно, як для архітектора модерніста другої половини ХХ століття, що автор далі переходить до зовсім не обов’язкової, на перший погляд, історичної ретроспективи та проводить утвердження методу “геометричної абстракції” на основі досвіду епохи Ренесансу та характерних для нього пошуків антропологічного та естетичного ідеалу. Очевидно, що тут ми маємо справу із відчуттям непевності суто модерністської аргументації, характерної для так званого “героїчного” періоду, та бажання опертись на більш надійний ґрунт як з точки зору розуміння в середовищі більш широких суспільних кіл (в тому числі церковних громад) так і з позиції пошуків більш чистих та абсолютних форм вираження естетики відірваної від суто функціональної обумовленості. Такий підхід можна вважати зайвою ознакою належності Радослава Жука до пізньо-модерністського напрямку в архітектурі з вираженими ознаками ревізії суто функціональних витоків естетичних вартостей будівель. З іншого боку, метод “геометричної абстракції” є радикально новим кроком у тривалому та непростому процесі пошуку універсального образу українського національного образу християнського храму та може вважатись визначним внеском Радослава Жука у його еволюцію.

Основою уявлення ритмічних особливостей української церковної архітектури за допомогою методу “геометричної абстракції” є складена автором матриця із шести прямокутників котрі груповані попарно так що в кожній парі один прямокутник стоїть на іншому утворюючи три пари прямокутників між якими існує вузький проміжок простору. Всі розміри цієї матриці означені латинськими цифрами так, щоб легко було зрозуміти їх пропорційну взаємозалежність один відносно одного. (Рис.3.1.)

Далі в цю геометричну матрицю автор по чергово вписує силуети церков характерних для різних регіонів України таким чином, що верхні прямокутники заповнюють обриси куполів, а нижні - габарити їх будівельного об'єму. В результаті ми помічаємо деяку онтологічну спорідненість народних церков, тектоніка та загальна логіка komponування об'ємів виглядають як еволюційний розвиток “(гуцульсько-) бойківського” типу храму із поступовим нарощенням кількості верхів та набуття, таким чином, спорудою центричного характеру, як це сталось у дерев'яній архітектурі Центральної та Східної України (Троїцький собор у Новомосковську). Геометрично-ритмічні матриці допомагають відчутти, побачити, що у всіх типах храму середній об'єм (“b”) є домінуючий та габаритно ширшим за бічні (“a” і “c”). Така ритміка зберігається у всіх типах храмів включно із найбільш відмінним - лемківським, де не дивлячись на домінуючий верх-дзвіницю над нартексом центральний об'єм є найбільш розвиненим у плані та тектонічно наймасивнішим. Подібний аналіз проводиться і стосовно вертикального членування споруди. Для цього Жук також розділяє її на три ритмічні фази: чиста висота головного купола до верхівок бокових куполів (“x”) висота бічних куполів (“y”) та висота решти споруди - головного експлуатаційного об'єму (“z”). Тут також, за винятком церков лемківського типу, можна побачити єдність ритмічно-пропорційної логіки, котра лише розвивалась та урізноманітнювалась в залежності від того чи іншого регіону, від найпростіших у гуцульсько-бойківському регіоні до найскладніших у Центральній та східній Україні.

ТЕОРІЯ РИТМІЧНИХ ТА ПРОПОРЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ
УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ, ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ПРОЄКТІВ
САКРАЛЬНИХ СПОРУД РАДОСЛАВА ЖУКА

ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНИХ РОЗМІРІВ ТА РИТМІВ ЯК
УНІВЕРСАЛЬНОГО ДЖЕРЕЛА МИСТЕЦЬКОЇ ФОРМИ



Рис. 3.1. Дослідження музичних ритмів та ритмів як універсального джерела мистецької форми

Дещо більше уваги потребує застосування подібного методу для кам'яних будівель, архітектура яких позначена певною історичною стилістикою. Як і його попередники, Радослав Жук виділяє всього дві головні групи такого роду архітектурних вирішень - візантійську (що відповідає княжому періоду української історії) та барокову (що відповідає козацькому періоду).

Для початку свого аналізу Жук бере три ключові будівлі княжого періоду Спасо-Преображенський собор у Чернігові, Софійський собор у Києві та Успенський собор у Володимирі (варто однак зауважити, що архітектура цього храму не є автентичною та є результатом пізнішого відтворення).

Якщо у випадку горизонтального членування тут знову не виникає особливих проблем із підтвердженням виявлених Жуком ритмічних закономірностей, то у плані їх простеження у третьому вимірі формування об'ємно-просторових мас будівель відчувається очевидна складність. З одного боку вона пов'язана із тим, що ці храми будувались на основі готових візантійських (новоримських) зразків, котрі, природньо ніяк не могли бути пов'язаними із місцевими традиціями дерев'яного будівництва слов'ян Наддніпрянщини і відповідно досліджуваних автором закономірностями. З іншого боку, Успенський собор у Володимирі, був відтворений за зразками збережених подібних храмів у Чернігові та Смоленську, що в своїй основі мали прототип в Успенському соборі Києво-Печерського монастиря (лаври), пропорції якого були, згідно історичної традиції, явлені у видінні відразу як константинопольській імператриці так і одному із ктиторів храму варягу Шимону, а безпосереднє будівництво здійснювалось, за явленням чудесним способом образом храму, константинопольськими майстрами.

Далі Радослав Жук переходить до аналізу двох споруд епохи Ренесансу у Львові - каплиці Трьох святих та Успенської церкви. Якщо ритмічно-пропорційні характеристики каплиці не викликають особливих складностей та досить органічно вписуються у запропоновану матрицю, то сама Успенська церква, побудована у досить спірному проектному варіанті, виявила суттєві відмінності від запропонованої автором логіки "українських ритмічних закономір-

ностей”. Найбільшою трудностю виявились габарити центральної вежі, котрі у всіх відношеннях менші за баню над апсидою, що вступає в очевидний конфлікт із обрисами ритмічно-пропорційної матриці. Однак, Жук знаходить вихід з цієї ситуації у значному просторовому проміжку між центральною банею та банею над нартексом, котрий він зрештою включає разом у габарити центральних прямокутників матриці, після чого вона знову набуває свого передбачуваного вигляду. Порівнявши цю споруду також із винятком у вигляді лемківського типу церков, автор доходить висновку про відповідність Успенської церкви у Львові закономірностям, що характерні для української сакральної культури.

Хоча в аналізі споруд Успенського комплексу у Львові (передовсім у аналізі самої Успенської церкви), відчувається певна складність, варто відзначити, що пов’язаність його споруд з українською традицією є очевидною із самих історичних матеріалів, що стосуються його спорудження. Комплекс, може служити прикладом одного із найбільш ранніх звернень до народної дерев’яної архітектури як національного та конфесійного маркера, задовго до націєтворчих процесів ХІХ століття. Ця обставина є досить суттєвою з огляду на те, що саме тут в Успенському комплексі відбувались важливі інтелектуальні пошуки конфесійного та ономастичного осмислення історико-політичної ролі руського православного населення, котре тільки починало ставати на шлях пошуків національно-релігійних свобод увінчаних формуванням протонаціональної української ідентичності в середині ХVІІ століття. Мабуть саме із цією експериментальністю можна, серед іншого, пов’язати і специфіку ритмічно-пропорційної тектоніки Успенської церкви, відповідність якої до універсальної матриці створеної Жуком викликала певні труднощі.

Значно легше в рамках цієї матриці оперувати прикладами з архітектури українського бароко, в основі яких лежать форми народної дерев’яної архітектури Наддніпрянщини. Тектоніка хрестоподібного храму, що розвинувся у цьому регіоні онтологічно пов’язана з одного боку із розвитком традиційної трибанної структури, а з іншого, очевидно, із досвідом оборонного будівництва,

що набуло поширення у найбільш вразливій та небезпечній смузі, що прилягала до татарського степу.

Цей тип церков аналізується на прикладі Покровської церкви в Низкеничах (XVII ст.), Покровський собор у Харкові, Всіхсвятська церква у Києві, Преображенська церква XVIII століття у Сорочинцях, собор Різдва Богородиці у Козельці. Як і в попередніх випадках, із часів Середньовіччя та Ренесансу, горизонтальне членування цих храмів у матриці ритмічних закономірностей загалом співпадають та не мають особливих розбіжностей. Дещо складнішою є вертикальна структура цих прикладів в яких ритм бокових бань варіюється від дуже малих (як у Преображенській церкві у Сорочинцях) до масштабно близьких із головною банею (як у Покровській церкві у Низкеничах). Разом із тим загальна композиція та співвідношення мас свідчать про спорідненість всіх прикладів, що в свою чергу доповнюється кореляцією менших бокових куполів із більшими інтервалами між ними та основними банями.

В результаті цих спостережень Жук робить висновок, що усі проаналізовані споруди української сакральної архітектури “мають перевагу однакових горизонтальних та вертикальних ритмів у класичних українських культових спорудах, які тут розглядаються, незалежно від того чи вони міські чи сільські і незалежно до якого стилю вони належать (візантійського, ренесансного, бароко чи рококо), свідчить про те, що ці ритмічні взірці є *вирішальними* в рисах української церковної архітектури. *Саме ця геометрична особливість надає будівлі її української ідентичності* не кажучи вже про той об’єктивний факт, що ця будівля міститься на українській території.”

Для більшої переконливості автор наводить приклади із сакральної архітектури інших традицій та історичних регіонів та показує їх неспівпадіння із матрицею “українських геометричних особливостей”. Так церква Андроникова монастиря у Москві та дерев’яна церква з Архангельського регіону, які служать для Жука прикладами російської архітектурної традиції сакрального будівництва мають зовсім інше пропорційне співвідношення між центральним та боковими об’ємами, коли останні практично зведені до ролі допоміжного

декоративного доповнення до основного центрального масиву. В сербській Успенській церкві у Грачаниці, присутня іншого роду відмінність, тут вертикальні пропорції витягнені догори та не творять такої рівноважної композиції із горизонтальними як в українських церквах. Подібне порівняння Жук робить і з собором св. Софії у Константинополі, хоча тип купольної базиліки практично ніколи не використовувався в українській архітектурі, котра адаптувала візантійську традицію вже на стадії розвитку хрестово-купольного храму.

Далі автор наголошує на важливості визначення пропорційних співвідношень, оскільки проведений ним аналіз показав, що вони знаходяться у об'єктивній взаємозалежності із характерними рисами певної етнічної чи національно приналежності (тема яка потребує більш детального окремого дослідження). (Рис. 3.2., 3.3., 3.4., 3.5., 3.6.)

Таким чином, особливі пропорції стають підставовою основою яка дозволяє надійно визначити ту чи іншу ідентичність та творять своєрідну основу на яку в різні історичні періоди накладались ознаки того чи іншого стилю.

В контексті сказаного вище, буде доречним, ще раз повернутись до теми репрезентації української національної ідентичності у сакральній архітектурі у більш широкому історичному масштабі та співставити його досвід із теорією ритмічних особливостей запропонованої Радославом Жуком.

Історія осмислення та становлення українських національних атрибутів у сакральній архітектурі рубежу ХІХ - ХХ століть, котра була, зокрема, розглянута в рамках цього дослідження, свідчить про те, що їх головним джерелом передовсім були стилістичні прикмети, що репрезентували пам'ять про ті чи інші важливі для національної самосвідомості події минулого. На початку розвитку модернізму український національний образ християнського храму пов'язувався передовсім із візантійською та бароковою декоративною стилістикою, а також спадщиною народної дерев'яної архітектури, які творили єдиний (або умовно єдиний) образ, котрий міг в універсальний спосіб репрезентувати українську ідентичність.

ТЕОРІЯ РИТМІЧНИХ ТА ПРОПОРЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ
УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ, ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ПРОЕКТІВ
САКРАЛЬНИХ СПОРУД РАДОСЛАВА ЖУКА

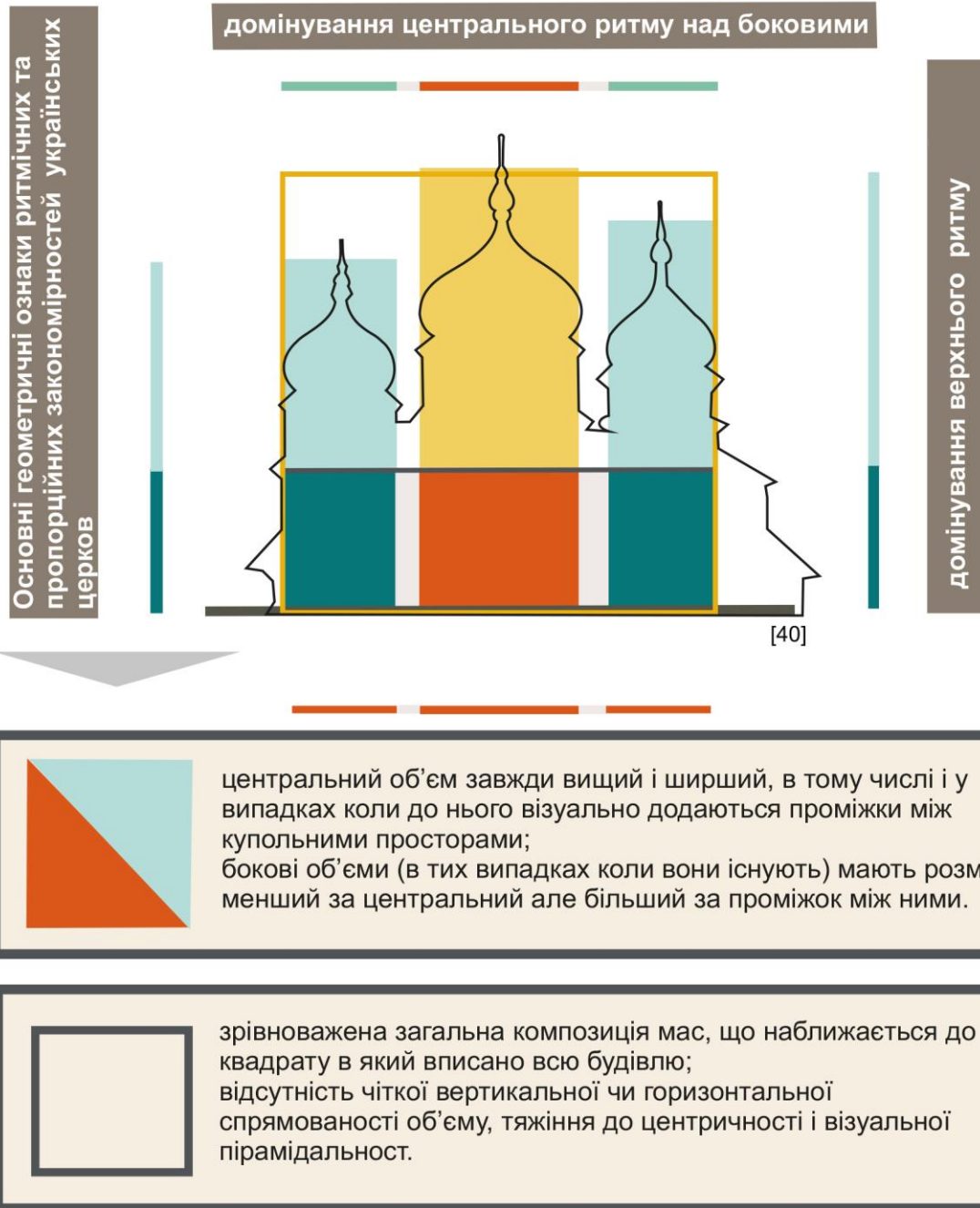


Рис. 3.2. Основні геометричні ознаки ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков

ТЕОРІЯ РИТМІЧНИХ ТА ПРОПОРЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ
УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ, ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ПРОЄКТІВ
САКРАЛЬНИХ СПОРУД РАДОСЛАВА ЖУКА

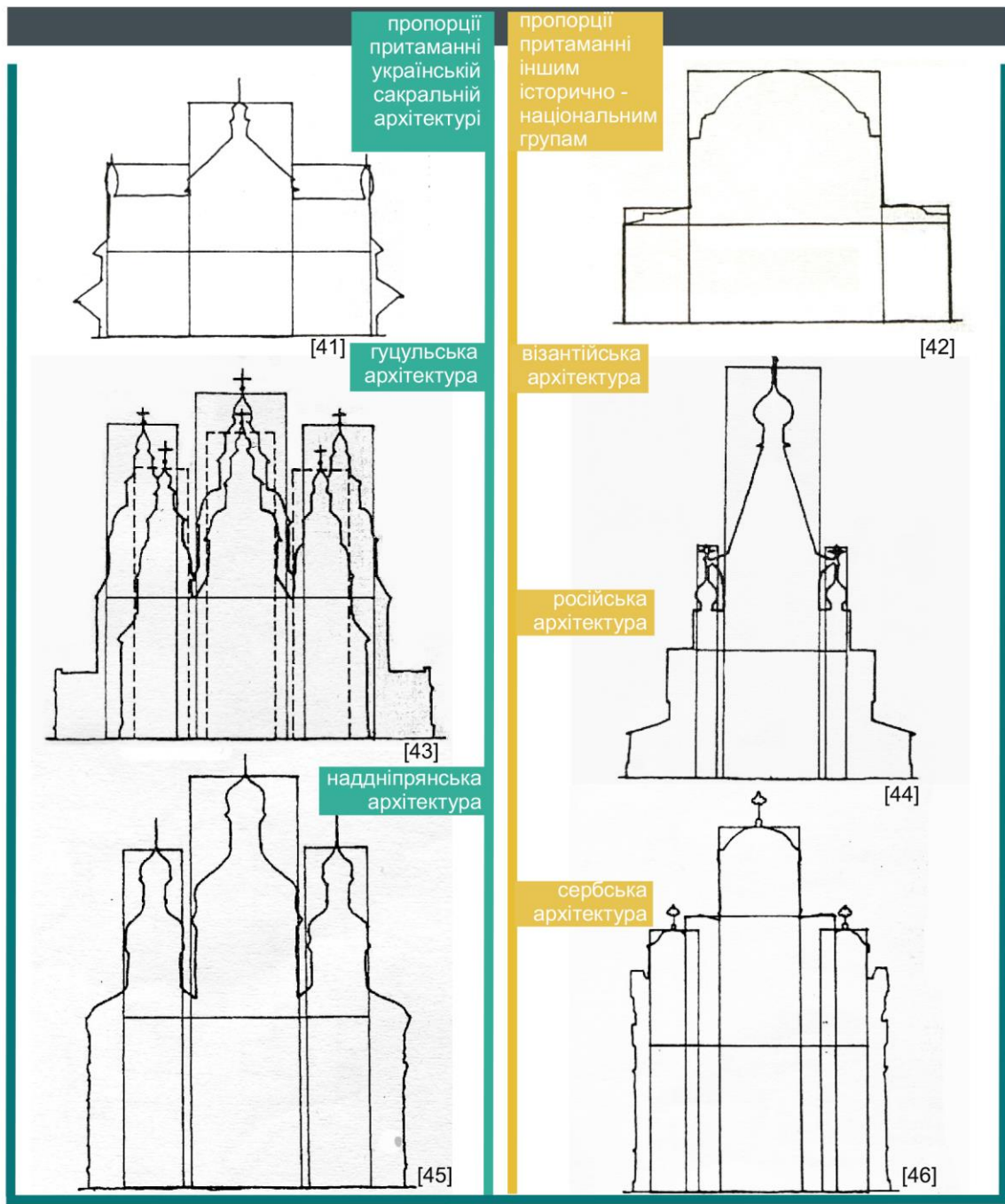


Рис. 3.3. Продовження рис. 3.2. Основні геометричні ознаки ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков

ТЕОРІЯ РИТМІЧНИХ ТА ПРОПОРЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ, ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ПРОЄКТІВ САКРАЛЬНИХ СПОРУД РАДОСЛАВА ЖУКА

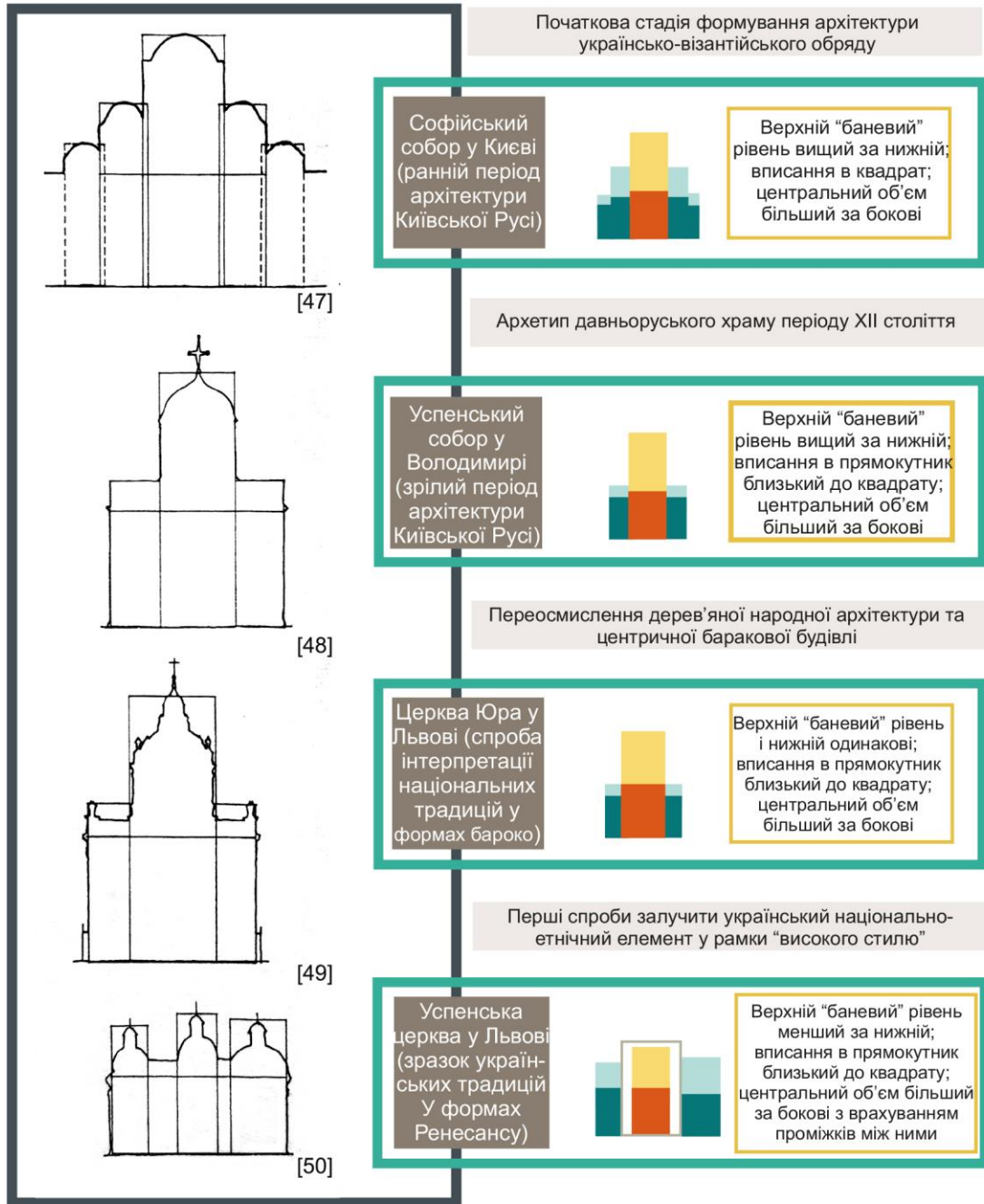


Рис. 3.4. Продовження рис. 3.3. Основні геометричні ознаки ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков

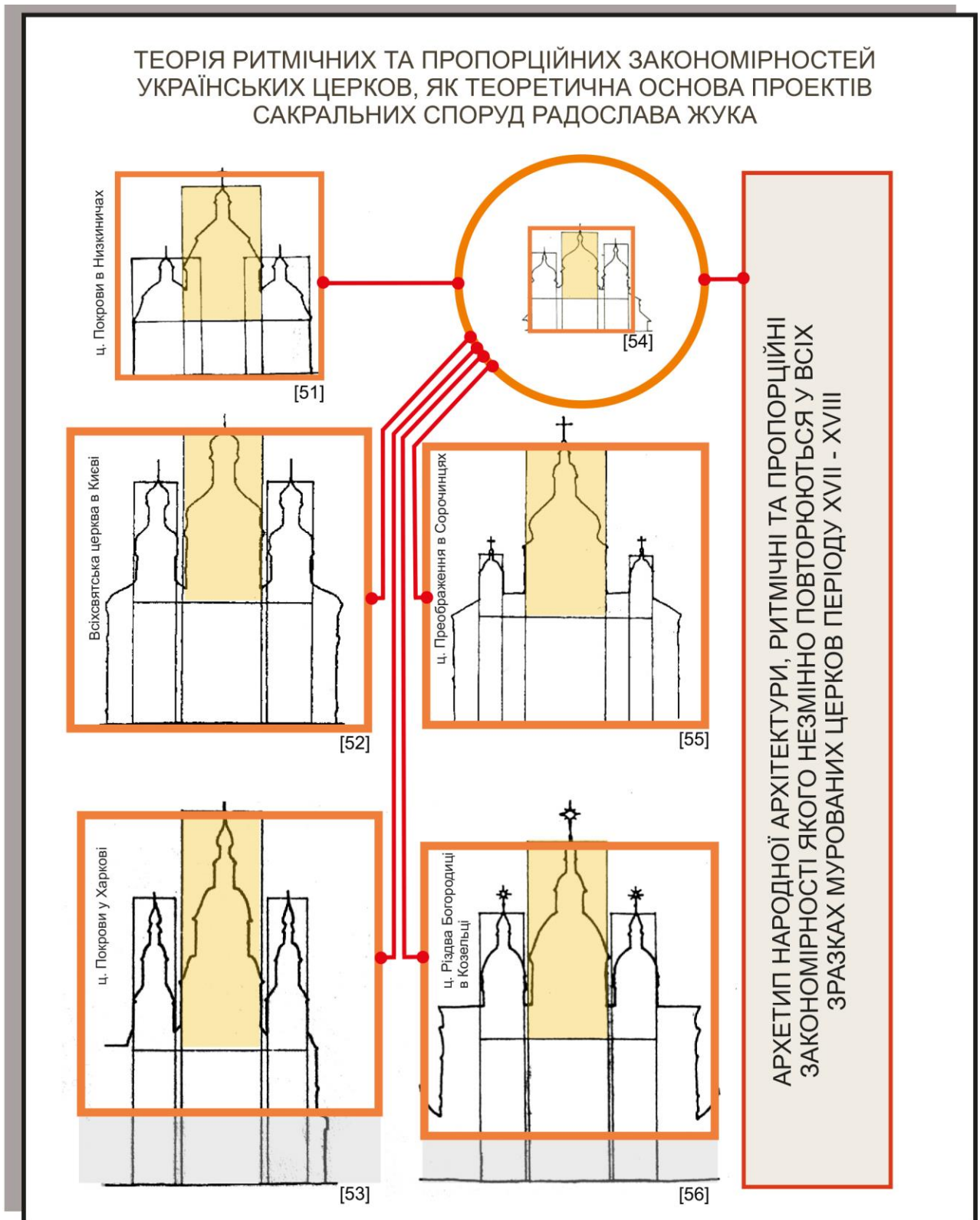
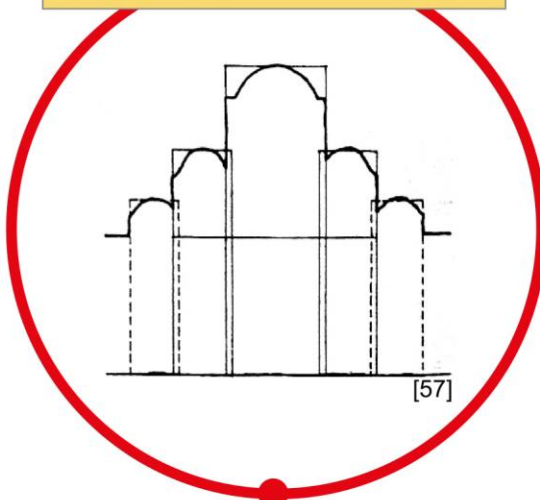


Рис. 3.5. Продовження рис. 3.4. Основні геометричні ознаки ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков

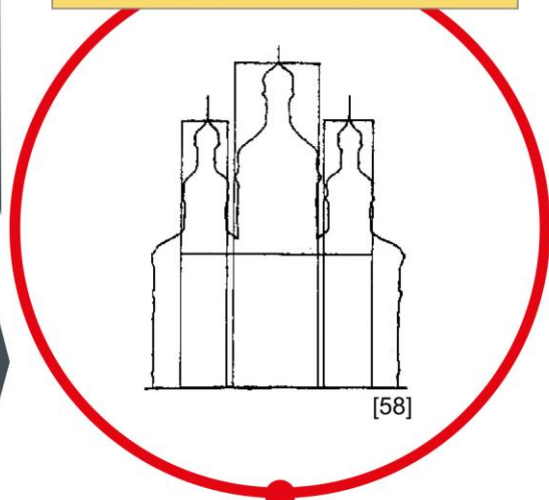
ТЕОРІЯ РИТМІЧНИХ ТА ПРОПОРЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ
УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ, ЯК ТЕОРЕТИЧНА ОСНОВА ПРОЕКТІВ
САКРАЛЬНИХ СПОРУД РАДОСЛАВА ЖУКА

Суперечність історичних архетипів сакральних будівель, що отримали характер національних ідентифікаторів.

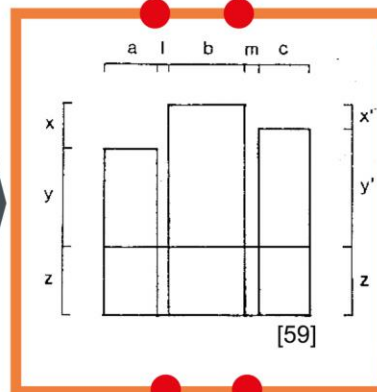
Архетип храму часів "княжого періоду"



Архетип храму часів "козацького бароко"



графічна форма трансляції принципу "геометричної абстракції" - як головного підсумку теоретичного внеску Радослава Жука в українську сакральну архітектуру ХХ століття.



геометрично-ритмічна матриця характерних для української архітектури пропорцій сакральних будівель як універсальна модель поєднання всієї суми різноостилевих та різноприродних проявів історичної сакральної архітектури України

Пошуки універсальної морфологічної основи, яка формує єдиний семантичний образ храму українсько-візантійської традиції, та завершує націєтворчу традицію ХХ століття.

Формування творчого методу трансляції позафункціоналістичних змістів у рамках модерністської проектно-культури та завершення процесу пошуків образу модерністського храму українсько-візантійської традиції.

Рис. 3.6. Продовження рис. 3.5. Основні геометричні ознаки ритмічних та пропорційних закономірностей українських церков

Традиційний чіткий поділ української історії на “княжий” та “козацький” періоди, розділені в часі кількома століттями та різними мистецько-культурними формами, продовжували бути однією із головних ознак української національної традиції в сакральній архітектурі.

Хоча в рамках українського національного дискурсу вже у міжвоєнний період були деякі спроби експериментувати із модерністською формою, вони, однак, будучи позбавленими декоративного доповнення втратили чітку систему національної репрезентації, при якій уявна “чистота” функціоналістичних форм, “очищала” і національні ознаки. Найпоширеніший в таких експериментах прийом - обігрування мотиву купола, надавало споруді деяких орієнтальних рис, однак без необхідних уточнень щодо національної, етнічної та конфесійної конкретики, чого в контексті природи національної ідентичності було очевидно недостатньо.

Саме в такому контексті найбільш очевидним є внесок Радослава Жука, теоретична та практична спадщина якого відповіла відразу на два ключових питання української сакральної архітектури ХХ століття:

а) пошуки універсальної морфологічної основи, яка б об’єднала різноманітний стилістичний та тектонічний досвід в єдиний словник семантичного образу українського храму;

б) пошуки способів трансляції української національної ідентичності у рамках модерністської проектно-культури.

У першому випадку ми маємо справу із багато в чому новим підходом до проблеми української ідентичності в архітектурі. Можна сказати, що в розумінні Жука стилістичні, декоративні та часто і тектонічні характеристики спадщини української сакральної архітектури були свого роду апофатичними рисами, що приховували справжню істину про українську національну архітектуру, або своєрідними еманациями деякої суті, котру саму по собі раніше ніхто не бачив. Більше того, ті аргументи, котрі раніше виступали як безумовні маркери національної ідентичності, зараз виступають в ролі дещо негативно виступаючих зовнішніх запозичень, котрі не мають питомого значення для головної мети. Роз-

роблена Жуком система ритмічних особливостей, являє собою проникнення у своєрідну “таємницю” національного духу, що творить національну особливість навіть там, де зовнішньо, на перший погляд ми маємо справу із повторами запозичених зразків.

Цей аспект особливо важливий у контексті розгляду сакральної архітектури Західної України межі XX - XXI століть, для якої характерне велике різномаяття історичних та еkleктичних інтерпретацій, а також експериментів із модерністською морфологією.

У другому випадку варто відзначити винятковий спосіб репрезентації національної семантики в рамках модернізму, котрий очевидно був навіяний розробленою Жуком системою взаємозв'язку архітектури і музики. Відштовхуючись від неї, а також від набутого в рамках пізньомодерністичних пошуків та частково перейнятих від Луїса Кана прийомів розширення модерністського мистецького словника, Жук зумів подолати космополітичні та асеміотичні якості “героїчного” модернізму, котрі в силу своєї відстороненості отримав назву “інтернаціонального стилю”. З іншого боку, аналізуючи теорію “ритмічних особливостей української церковної архітектури” не можна говорити про відхід від абстрактного та раціоналістичного методу організації архітектурної форми. З огляду на природу класичного Модернізму (остаточно сформульованого Місом ван дер Роє), досягнення Жука мають суттєве значення, в процесі знаходження мови української ідентичності в сакральній архітектурі. Оскільки класичний модернізм базувався на неотомістській філософії та відповідно неотомістського розуміння архітектурної форми як “сутності факту” (відповідно до визначення істини Томою Аквінським), розроблена Жуком теорія національних пропорцій може вважатись вершиною пошуків української ідентичності (по меншій мірі у царині сакральної архітектури), що сягнула самих сутністних її ознак. З одного боку це важлива віха у історії всієї української національної культури, а з іншого боку - найбільш інтелектуально довершене вираження української ідентичності в рамках індустріально-абстракціоністської парадигми мистецтва XX століття.

3.2. Архітектурно-планувальна та композиційна структура проектів сакральних будівель Радослава Жука

Не дивлячись на досить високий ступінь детермінації теоретичного світогляду Радослава Жука, остаточне уявлення про феномен його творчості та внеску в сакральну архітектуру українсько-візантійської традиції, неможливе без розгляду його проектів.

Першою сакральною спорудою, яка була побудована за проектом Радослава Жука була українська греко-католицька церква св. Михаїла у невеликому місті Тіндаль, провінція Манітоба, Канада. Хоча на момент початку її будівництва архітектору було лише 32 роки, в її вирішенні вже присутній майже весь набір характеристик, що визначають феномен Жука.

В першу чергу варто звернути увагу на “функціоналістичний” підхід до планувальної та об’ємно-просторової структури будівлі, в якій в ролі функції виступає чинопослідування та просторова організація Літургії. На відміну від традиційних, історичних українських храмів в яких домінуючий об’єм здіймався над храмом вірних та акцентувався найвищим і головним куполом (за винятком церков лемківського типу), у церкві св. Михаїла акценти розставлені по мірі значимості просторів у звершенні головної “функції” храму - Євхаристії. Саме над вівтарною частиною розгортається основний архітектурний сюжет споруди - стрімка вертикаль складена із трьох вежеподібних об’ємів, з яких центральний на $\frac{1}{4}$ вищий за бокові (найвища центральна вежа знаходиться над головним вівтарем де відбувається сама безкровна жертва та переосуществлення хліба і води в Тіло і Кров Христові, а дві нижчі вежі знаходяться над бічними допоміжними частинами святилища). Всі три вежі увінчані наметоподібним чотиригранним дахом із хрестами. Площини веж в основному мають прозоре заповнення із скла, рами якого творять головний естетичний ефект архітектури споруди. Ця композиція має двояких семіотичний сенс - з одного боку вона є емоційною квінтесенцією, що символізує вершину всієї Літургії заключену у Євхаристії, з іншого боку - навіює образ силуету традиційного українського триверхого храму. Інші частини церкви вирішені у вигляді свідомого контрасту із

акцентом, та своєю простотою, лаконізмом і низькою поверховістю лише підкреслюють монументальну висоту веж із їх символічним та композиційним значенням. Допоміжні приміщення такі як ризниця і нартекс мають найменшу висоту та плоский дах, а нава (храм вірних), що в традиційних українських церквах відігравав ключову композиційну роль має вигляд низького об'єму, який від допоміжних приміщень відрізняє лише невеликий підйом даху в напрямку до святилища, що очевидно вказує на напрямок уваги віруючих спрямованих до вівтаря, а також вказує на поступову зміну приземленої дійсності Таїнством Євхаристії. Цей зміст підкреслюється і внутрішнім переходом від низько похилого даху над навою до стрімкого підняття веж, повний вигляд яких із середини відкривається лише в момент прийняття Причастя. (Крім цього варто відзначити і роль веж у панорамному сприйнятті храму з віддалених ракурсів, зокрема розташованої неподалік автомобільної магістралі.)

Крім сказаного вище, об'єкт важливий тим, що його спорудження майже збіглося у часі із початком II Ватиканського собору, і тому архітектурне вирішення, не можна вважати повністю залежним від його відомих рекомендацій стосовно функціональності сучасних сакральних об'єктів католицької церкви. Храм св. Михаїла, виявляє скоріше паралелізм як з рішеннями собору, так і вже на той момент сформованим творчим світоглядом Радослава Жука та його розуміння як форми сучасного християнського храму загалом так, зокрема, і трансляції його української національної ідентичності.

В тому ж 1963 році за проектом Радослава Жука була збудована більша за місткістю (400 віруючих) греко-католицька церква Святого Сімейства у одному з житлових районів Вінніпегу.

Загальний композиційний задум храму повторює ті ж принципи що і церква св. Михаїла. Довга, напівтемна нава, що вміщує віруючих покрита дахом, який з невеликим нахилом здіймається у бік святилища. Архітектурне вирішення святилища організовано як головний візуальний акцент всієї споруди а також безпосередньо прилеглих територій. Він має вигляд стрімко здійнятих

трьох веж, увінчаних хрестами, найбільша з яких знаходиться над вівтарною частиною святилища, а бокові над його допоміжними частинами.

Однак на відміну від церкви Михаїла, в дизайні споруди переважають мотиви арок у вигляді яких виконаний як головний вхід так і самі вежі над святилищем. Хоча фоном для них, як в одному так і в другому випадку служать суцільно засклені поверхні модерністської стилістики (в конструкції яких може вгадуватись мотив хреста) арки досить відверто свідчать про присутність історії в задуманому архітектором враженні від споруди. Якщо церква Михаїла образно та геометрично пов'язана із скоріше із дерев'яним народним зодчеством, кутувий геометризм якого для зовнішнього спостерігача може бути невідірзнимий від загальномодерністської морфологічної системи (деяким невеликим винятком можуть бути наметові вежі), то у церкві Святого Сімейства (Святої Родини) у Вінніпегу, сміливі аркатурні мотиви відіграють суто семантичну роль репрезентації східно-християнської традиції головними носіями якої у Канаді є представники української діаспори. Хоча бокові стіни храму суцільні та глухі, позбавлені будь-якого декору, аркатурні мотиви можуть мати своїм аналогом динамічний модернізм Оскара Німеєра, або взагалі постмодерністські експерименти. (Рис.3.7.)

Вже у наступному 1964 році було побудовано ще одну сакральну споруду за проектом Радослава Жука - церкву св. Йосипа у Вінніпезі на 450 віруючих. На відміну від попередніх двох церков, тут архітектор був зв'язаний вимогами замовника влаштувати п'ять бань, а також обрисами існуючого фундаменту котрим володіла релігійна громада. В результаті, Жук змушений був відійти від своєї "функціональної" схеми, та спробувати застосувати свої теоретичні положення в нових обставинах.

Характерною рисою цього храму є чи не вперше використані Жуком елементи, що мали своєю метою виключно семантичні мотиви та не були пов'язані із жодними функціями як в утилітарному так і у літургійному їх значенні. Хоча зовні храм виглядає як, загалом, цілісна структура, в тектонічному відношенні він являє собою два цілком різні об'єми - з одного боку нижній, де розміщено

АНАЛІЗ ПРОЕКТІВ САКРАЛЬНИХ БУДІВЕЛЬ РАДОСЛАВА ЖУКА



церква св. Михаїла,
м. Тиндал, Канада

[60]

- "функціональне" просторове вирішення, що відтворює структуру Літургії (домінування надвівтарного простору)
- мотив тридільності
- формування купольних домінант
- широке використання скла
- віддалені мотиви народної архітектури



церква св. сімейства,
м. Вінніпег, Канада

[61]

- "функціональне" просторове вирішення, що відтворює структуру Літургії (домінування надвівтарного простору)
- мотив тридільності
- формування купольних домінант
- широке використання скла
- віддалені мотиви візантійської архітектури



церква св. Йосифа,
м. Вінніпег, Канада

[62]

- зальне (традиційне) просторове вирішення
- центрична композиція
- формування купольних домінант
- широке використання скла
- віддалені мотиви візантійської (давньоруської) архітектури
- геометризована абстрактна орнаментика



церква св. Михаїла,
м. Гранскона, Канада

[63]

- "функціональне" просторове вирішення, що відтворює структуру Літургії (домінування надвівтарного простору)
- прихований мотив тридільності
- нео-експресіоністські елементи
- широке використання скла
- інтеграція у локальний архітектурний дискурс



церква св. Схарісті,
м. Торонто, Канада

[64]

- зальне (традиційне) просторове вирішення з елементами "функціонального" просторового вирішення
- центрична композиція
- формування купольних домінант
- віддалені мотиви наддніпрянської архітектури
- згладження контрасту між клерикальною та мирянською частиною вн.простору

Рис. 3.7. Аналіз проектів сакральних будівель Радослава Жука

власне сам храм, а з іншого боку домінуючі прозорі куполи, значення яких полягає лише у семантичній репрезентації певної конфесійної та національної традиції. В інтер'єрі підкупольні простори не зливаються із навою а перекриті плоскими кесонними перекриттями, тільки трохи піднятими відносно всього перекриття. Світло від майже повністю скляних куполів потрапляє до нави лише через невеликий прямокутний проріз.

Хоча морфологічна мова споруди не відходить від модерністської лексики, наявність таких масивних та нефункціональних куполів, ще далі заводить Жука у бік експресіонізму та неусвідомленого постмодерну, хоча використання цього терміну у даному випадку не є цілком виправданим з огляду на модерністський світогляд автора.

Разом і тим, силуети куполів (в термінах Жука “ший бані”) церкви святого Йосипа у Вінніпегу являють собою доволі близький до постмодерну прийом унааявлення історичної архітектури новими способами, переважно модерністської генези. Головним образним мотивом є силуети бань візантійсько-давньоруських куполів (“ший”) котрі тут мають вигляд масивних площин котрі формують чотиригранні об'єми купольних просторів.

Хоча сама об'ємно-просторова прямокутна геометрія досить вдало камуфлює прямолінійне та буквальне сприйняття візантійсько-давньоруських прототипів, потрібна настроєва конотація відчутна досить добре, а легкі прозорі об'єми, що контрастують із масивною навою, змінюють місцями масив та пустоту прототипу ясно демонструючи умовність його присутності з одного боку, з іншого служачи засобом для утвердження сучасності архітектурного вирішення храму. Такі ж самі двоякі асоціації - з одного боку візантійсько- давньоруського храму а з іншого модерністсько-абстракціоністського, закладені і у конструктивному вирішенні скляних купольних масивів. Ритміка кіл, котрі наповнюють конструкцію кріплення, одночасно сприймаються і як типовий елемент абстрактної геометрії і як натяк на характерні для церков княжого періоду вікна із круглими прорізами для пластин із слюди, що заміняла тоді скло та знаходя-

чись на верхньому рівні храму приймала активну участь у творенні його художнього образу.

Як видно із аналізу подальших проектів Жука, церква святого Йосипа у Вінніпегу не була відображенням авторського ідеалу християнського храму. Розуміння “функціональної” чистоти структури тут було порушене особливими умовами проектування, але навіть за цих обставин, помітне тяжіння автора до випробуваних ним у попередніх проектах схем. В першу чергу це відчувається у нівелюванні значення головного купола в інтер’єрі, оскільки його розміщення не співпадає із розташуванням головного “функціонального” об’єму приміщення - святилища. Ця подвійна гра, загалом не характерна для творчості Жука, та ще раз підкреслює виняткове становище цього храму у його творчості та підкреслює її неусвідомлену постмодерністську сюжетність.

Одним із найбільш сміливих сакральних проектів Радослава Жука можна вважати українську греко-католицьку церкву св. Михаїла у передмісті Вінніпегу Трансоні. Споруда розрахована на 450 віруючих та побудована у 1966 році. Об’ємно-просторове вирішення храму характерне високим ступенем лаконізму та узагальнення навіть для такого прихильника модерністської формально мови як Жук. Головні елементи споруди мають “функціональне” планування з акцентом на святилищі, вирішення якого має характер високої домінанти із динамічним хвилеподібним завершенням. Як і в ранніх церквах Жука, нава та інші приміщення мають підкреслено другорядне значення та працюють на контрасті із головною домінантою. В сенсі зв’язку проекту із українською національною ідентичністю, варто відзначити крайній рівень абстрактизації. Головним і єдиним виразником конфесійно-національної приналежності храму є тридільність як геометричний принцип, котрий пов’язаний із традицією тридільних народних церков. З одного боку, можна відзначити, що тридільністю володіли не всі народні церкви народної традиції; гуцульські та центрально-українські характерні центричністю та центральною симетрією яка не пов’язана із тридільністю. З іншого боку, рівень геометричної абстрактизації в церкві св. Михаїла у Трансоні настільки великий, а обидва головні об’єми - нава і вежа над святилищем

настільки звільнені від традиційних атрибутів національної ідентичності, в тому числі і натяку на східно-християнську традицію, що ми можемо говорити про цей проект як приклад зустрічі національної ідентичності трактованої у категоріях простого і чіткого геометризму із певним космополітизмом характерним для всієї епохи “інтернаціонального стилю”, що тим більш зрозуміло в умовах життя общини в країні населеній емігрантами у другому та третьому поколінні, котрі шукають відчуття спільного соціального та естетичного простору.

Особливе місце у творчості Радослава Жука займає українська греко-католицька церква Пресвятої Євхаристії на 400 віруючих побудована в 1967 році у Торонто . За своїм об’ємно-просторовим вирішенням вона дещо відрізняється від попередніх проектів Жука, і хоча у своєму принциповому планувальному вирішенні вона наслідує “функціональний” тип, заснований на ієрархічному вираженні основних частин Літургії, образ храму має значно більше елементів, що очевидно пов’язані із традиційними формотворчими прийомами символізації української національної ідентичності у сакральній архітектурі. Якщо у попередніх церквах Жук використовує різкий контраст між лаконічною та низькою навою із висотним акцентом утвореним над святилищем для того щоб підкреслити головну “функцію” споруди - Євхаристію, та спонукати до участі у ній віруючих, то тут ідейна структура храму дещо змінює свій зміст. Акцент над святилищем ніби розширюється та наближається до масштабів храму вірних, що за задумом автора має наблизити відвідувачів до Таїнства Євхаристії, а його до віруючих.

Такий планувальний задум відповідав більш демократичній тенденції у осмисленні християнського храму, ідея якого полягала у згладженні різкого контрасту між клерикальною та мирянською частиною християнської общини, який загострювався при чіткому контрасті між навою та святилищем, характерному для ранніх церков Жука.

Цей новий для архітектора спосіб формування сакрального простору храму, був значно ближчим до традиційного образу Наддніпрянського центри-

чного храму, або в меншій мірі центричних церков Гуцульщини. Спорідненість із класичним типом Наддніпрянської церкви (козацького періоду) додатково підкреслюється і поступовим переходом хрестоподібного об'єму у восьмигранний. Така ж генеза образу простежується і в інтер'єрі споруди, де з'являються додаткові світильники, що утворюють коло і в поєднанні із силуетом грецького хреста, ще більше посилюють присутність наддніпрянських конотацій.

З іншого боку, силует споруди має цілком оригінальне вирішення і носить характер експресивного модернізму, в якому чистота форм вже не означає їх виключну функціональність, але може бути обумовлена і загальноестетичними і семантичними міркуваннями. Також варто відзначити, що тут вперше в творчості Жука використовується повноцінна форма купола, який хоч і не має повноцінного функціонального наповнення, все ж говорить про деяке переосмислення допустимих меж присутності історичної морфології у модерністській архітектурі.

Певним продовженням цієї ж теми тільки в іншому геометричному виконанні є побудована у 1968 році українська греко-католицька церква Святого Хреста у Тандер-Бей, провінція Онтаріо (Канада). Розрахована на 350 віруючих споруда також належить до “демократичного” типу церков, де архітектурними засобами, здійснюється наближення зібраних у храмі віруючих до святилища та Євхаристії.

Церква у Тандер-Бей, однак, має значні відмінності від попередніх проєктів Жука характером свого образно-символічного вирішення. Тут так само основою служить горизонтальна приземиста масивна брила світлого відтінку, що візуально відокремлює головний об'єм від поверхні землі. Хоча грі світла на контрасті між навою та вітарем тут також приділено певну увагу, сам силует фасадів має не стільки семантичну скільки інтуїтивну спорідненість із українською традицією. Різновисокі стрімкі трикутники, з нерегулярним розташуванням сторін, в однаковій мірі можуть бути пов'язані із стрімкими дахами української народної архітектури (передовсім карпатського регіону), так і мотивами гір бойківського, гуцульського та лемківського етнографічних субрегіонів, кот-

рі були батьківщиною значної кількості українських емігрантів до Канади. Будівля своїм асиметричним абстрактним геометризмом є ліквідною відразу для двох середовищ - як української діаспори так інших мешканців Канади, для яких модерністська морфологія є універсальною мовою естетики життєвого простору.

До найбільш відомих проектів Радослава Жука належить відносно невелика (на 275 місць) греко-католицька церква Святої Трійці у Керхонксоні, відомому також як український курорт “Союзівка”, побудована у 1976 році.

Об’ємно-просторова структура споруди ввібрала в себе весь попередній досвід набутий Жуком як у церквах “функціонального” так і “демократичного” умовних типів. Однак тут, особливості вихідних умов та циклічність напливів різної кількості віруючих стала причиною вироблення дещо нового планувального вирішення, та в підсумку нового образу споруди.

На відміну від попередніх проектів Жука, церква Трійці немає чітко виділеної горизонтальної бази, яка контрастує із головним об’ємом будівлі та відокремлює її у просторі від поверхні землі. Дерево, як головний матеріал будівництва, з одного боку органічно поєднує споруду із навколишнім гірським ландшафтом, а з іншого - надає візуальних паралелей із українською народною архітектурою. Планувальна структура має вигляд спіралі, квінтесенцією якої є асиметрична вертикаль із п’яти веж, що в інтер’єрі формують єдиний купольний простір розміщений над святилищем. Хоча таким чином Жук повторив прийом “функціонального” типу, однак, загальна спіралевидна структура плану дає можливість органічно наблизити віруючих до святилища, як тих які розміщуються у храмі в режимі меншої кількості так і тих які знаходяться там в режимі більшої кількості.

Силует та образ храму має виразний та монументальний характер, що одночасно конотує і з народною і з оборонною архітектурою, а також несподівано синтезує модерністські абстрактні форми із гонтовим дерев’яним виконанням, що, без сумніву, виходить за рамки досягнень дотичних лише до українського

національного дискурсу. Динамізм, асиметрія, гармонія акцентів та допоміжних об'ємів, свідчать про високу проектну культура автора.

Певним синтезом всього досвіду Радослава Жука у проектуванні церков українсько-візантійської традиції став греко-католицький храм святого Йосафата у Рочестері (штат Нью-Йорк, США), розрахований на 500 віруючих та побудований у 1979 році.

Споруда має симетричну лаконічну структуру, внутрішня будова якої намагається поєднати “функціональний” та “демократичний” підходи та водночас відповісти на складні виклики ділянки для якої характерний перепад рельєфу та сусідство з допоміжними приміщеннями. Тут вперше повністю відсутня характерна для попередніх проектів Жука горизонтальна база, що відділяла головний об'єм споруди від поверхні землі. Головна брила церкви монументальна та динамічна одночасно, за рахунок продуманої організації каскаду простих геометричних фігур, здебільшого прямокутників, композиція яких певним чином конотує із поширеним мотивом української народної архітектури - поєднання четверика з восьмириком.

П'ятибанне завершення церкви, структурно не пов'язане безпосередньо із традиційними способами проектування української традиції сакрального будівництва, але з симетричного фронтального фасаду образно пов'язане із тектонікою наддніпрянського козацького зодчества. За рахунок того, що в ступеневому каскаді бань більші за розміром знаходяться вище, відносно невелика за масштабом будівля набуває монументальних рис та додаткової ваги. Дзвоноподібні бані, відіграють роль контрастуючих елементів та семантичних акцентів всієї будівлі, відіграючи роль конфесійно-етнічних ідентифікаторів споруди, відіграючи, крім того, важливе значення у формуванні навколишнього ландшафту, що оточує ділянку на якій розташований храм.

Церква святого Йосафата в Рочестері може вважатись свого роду підсумковою роботою, в якій співіснують всі грані попереднього досвіду Жука у проектуванні сакральних споруд. Намагання підкреслити головну “функцію” церкви - таїнство Євхаристії тут поєднано із спробою просторово наблизити його із

якогомога більшою кількістю віруючих. Пошуки абстрактних “українських” пропорцій та ритмів синтезовані із реалістичними семантичними маркерами у вигляді каскаду дзвоноподібних куполів, універсальний геометризм одночасно відтворює асоціації із народною дерев’яною архітектурою.

Розрахована на 350 віруючих церква святого Стефана у Калгарі (Канада), побудована у 1982 році за своїм планувальним та об’ємно-просторовим задумом багато в чому повторює досвід Свято-Троїцької церкви у Керхонксоні (“Союзівка”). Відмінними рисами тут є гнуті, чверть-циркульні обриси веж та їх окремо-стояче розташування. Згідно задуму, таке вирішення повинно гармонійно вписувати будівлю в оточуючий гористий природній ландшафт та активувати асоціації як з візантійською так і з українською народною архітектурою. Подібне ж завдання стоїть і перед інтер’єром храму, який автор бачить пов’язаним одночасно із духом ранньо-християнських та візантійських базилік і стрімких українських народних церков з іншого.

Архітектура храму святого Стефана у Калгарі, може вважатись однією із найбільш багато-змістовних проектів Радослава Жука, що в однаковій мірі повноцінно відобразила і символізаційні потреби української греко-католицької громади, а також відповіла на реальність універсального життєвого простору Канади, створеного англо-саксонською та модерністською традицією, що вже тоді знаходилась у пошуках пост-раціональної, образно збагаченої зображальної мови.

Найбільшим храмом який був побудований за проектом Радослава Жука є греко-католицька церква Різдва Богородиці на 1000 вірних, у Львові, зовнішні роботи в якій було завершено у 2005 році, хоча будівництво тривало з 1995 -го. Не дивлячись на використані автором прийоми знайдені ним у своїх попередніх проектах, в архітектурному вирішенні споруди відчувається розуміння та врахування як соціального так і містобудівного контекстів, що склалися довкола храму.

Планувальна структура, хоч і вирішена в геометризованих модерністських ритмах, має типову логіку візантійського хрестово-купольного храму, котра

таким самим чином продовжена і у організації фасадів. В храмі практично відсутні характерні для попередніх проєктів Жука прогресивні експерименти із поєднанням “функціонального” та “демократичного” типів організації внутрішнього простору та відчувається домінування консервативного підходу, більш зрозумілого віруючим Львова, сформованим в зовсім іншому соціокультурному середовищі.

Разом із тим, морфологія храму та його головні значущі елементи вирішені у характерному для Жука дусі сміливого динамічного модернізму, в якому сила геометрії заміняє собою ефект від декору та стилістичного оздоблення. Загалом не характерна для архітектора строго пірамідальна композиція очевидно пов’язана із тим, що споруда знаходиться на центральному перехресті одного із найбільших спальних районів міста і відкрита до огляду із різних боків та візуальних перспектив. Залежність від оточення, до якого Жук як завжди був дуже уважним, відобразилась також форма прямокутних уступів, з котрих складено основну брилу споруди. Уступи повинні візуально поєднуватись із прямокутними силуетами навколишніх будинків побудованих за радянськими типовими проєктами.

Шоломоподібні форми бань храму є аналогічними до тих які були спроектовані для церкви Пресвятої Євхаристії у Торонто (1967 року), та близькими до бань церкви святого Йосафата у Рочестері (1979 року), з якою церква Різдва Богородиці має найбільше морфологічних аналогій. (Рис.3.8. 3.9.)

АНАЛІЗ ПРОЕКТІВ САКРАЛЬНИХ БУДІВЕЛЬ РАДОСЛАВА ЖУКА



- “функціональне” просторове вирішення, що відтворює структуру Літургії (домінування надвітарного простору)
- мотив гірського ландшафту
- інтеграція у локальний архітектурний дискурс
- віддалені мотиви народної архітектури

[65]



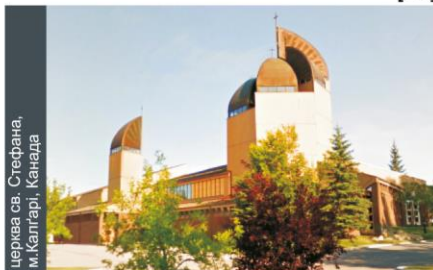
- “функціональне” просторове вирішення, що відтворює структуру Літургії (домінування надвітарного простору)
- використання дерева як основного матеріалу
- формування вертикальних домінант
- мотиви народної архітектури

[66]



- зальне (традиційне) просторове вирішення
- центрична композиція
- формування купольних домінант
- широке використання скла
- мотиви наддніпрянської архітектури
- геометризована абстрактна орнаментика

[67]



- “функціональне” просторове вирішення, що відтворює структуру Літургії (домінування надвітарного простору)
- вертикальні акценти
- нео-експресіоністські елементи
- віддалені мотиви куполів
- інтеграція у локальний архітектурний дискурс

[68]



- зальне (традиційне) просторове вирішення з елементами “функціонального” просторового вирішення
- центрична композиція
- формування купольних домінант
- мотиви візантійської архітектури
- інтеграція у локальний архітектурний контекст

[69]

Рис. 3.8. Продовження рис. 3.7. Аналіз проектів сакральних будівель Радослава Жука

Таблиця 3.1.

ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ АНАЛІЗ ЦЕРКОВ Р. ЖУКА

Церква Святого Михаїла м. Тиндал (Канада) 1963 рік
 А. Екстер'єр (фото арх. Р. Жук); Б. Інтер'єр (фото арх. Р. Жук);
 В. Перетин будівлі; Г. План будівлі;
 Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).

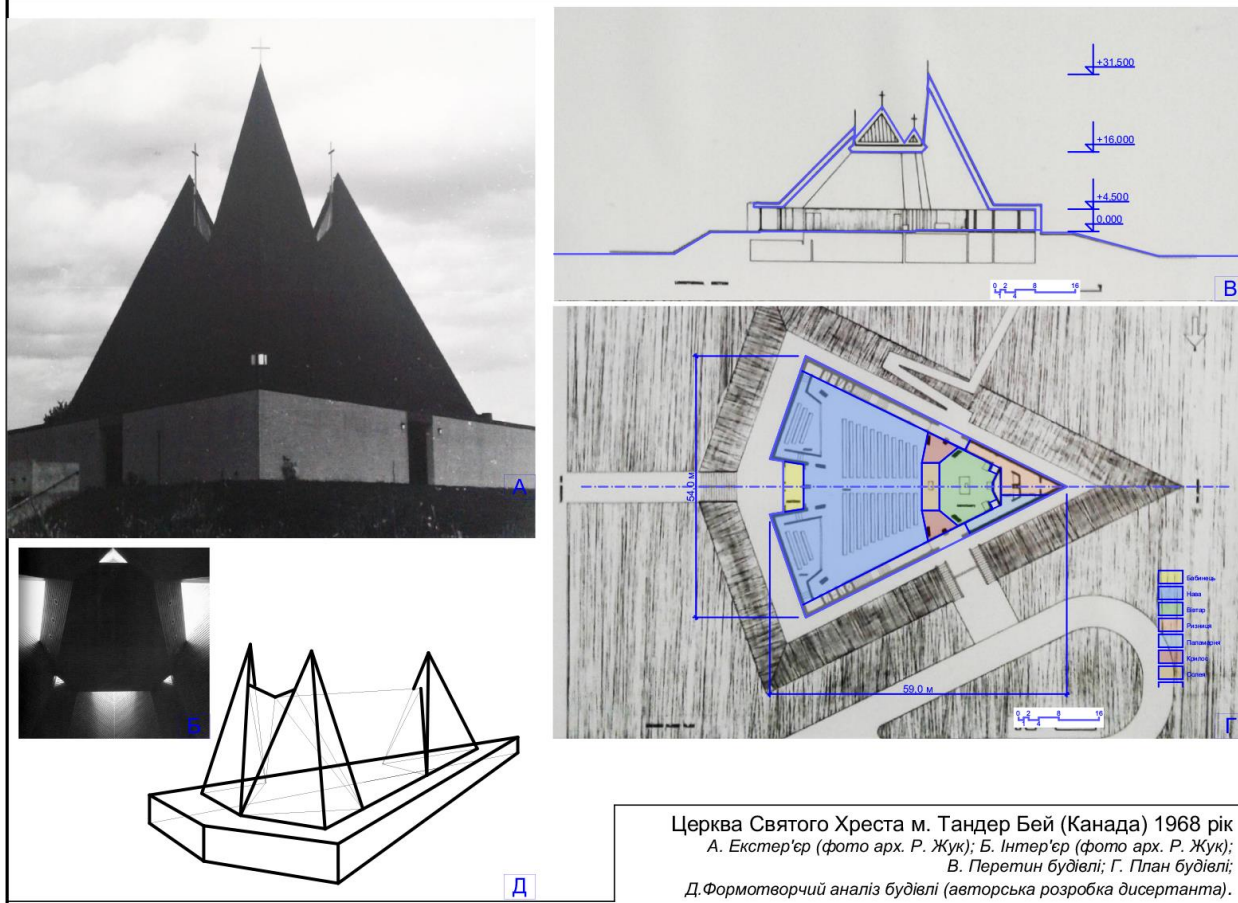
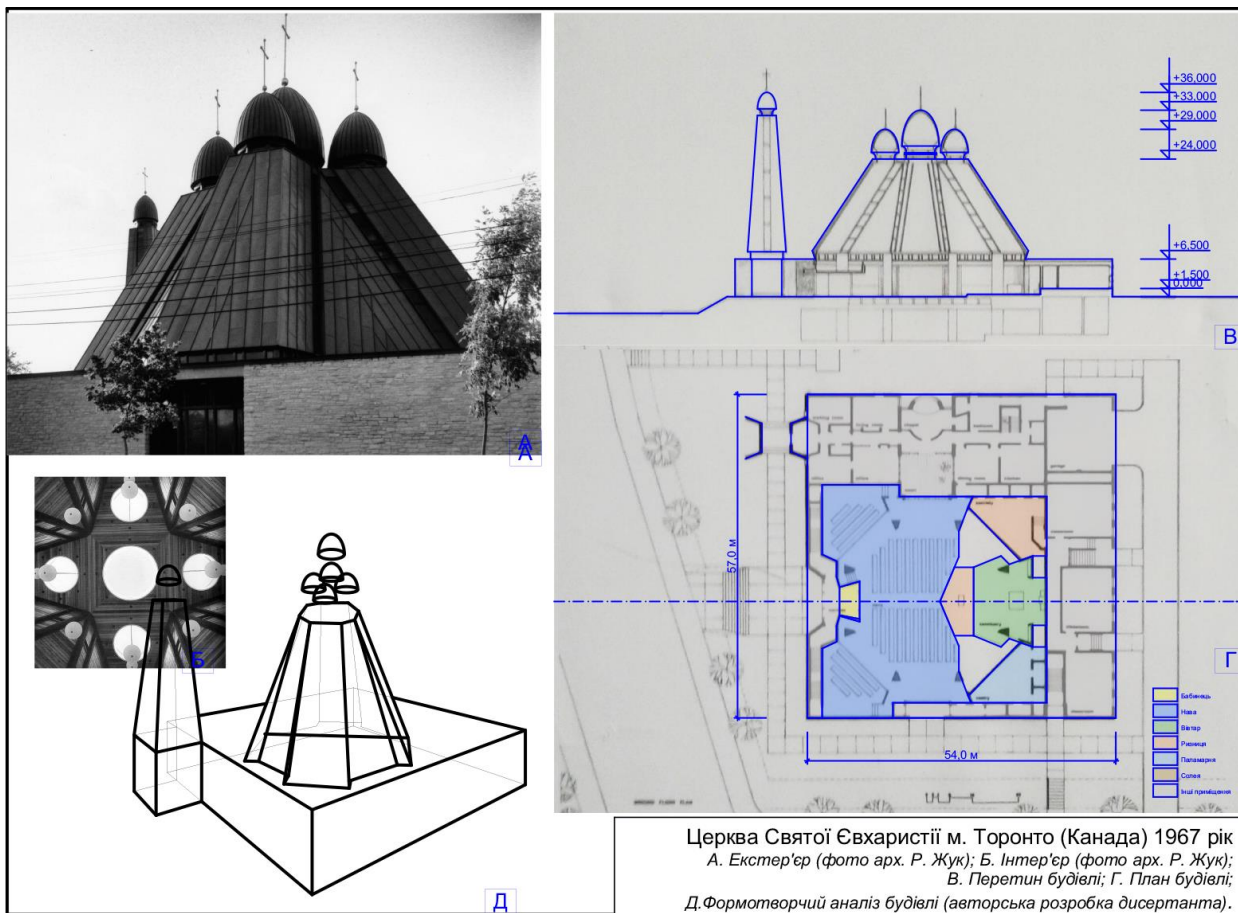
Церква Святої Родини м. Вінпег (Канада) 1964 рік
 А. Екстер'єр (фото арх. Р. Жук); Б. Інтер'єр (фото арх. Р. Жук);
 В. Перетин будівлі; Г. План будівлі;
 Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).

ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ АНАЛІЗ ЦЕРКОВ Р. ЖУКА

Церква Святого Йосафата м. Вініпег (Канада) 1964 рік
 А. Екстер'єр (фото арх. Р. Жук); Б. Інтер'єр (фото арх. Р. Жук);
 В. Перетин будівлі; Г. План будівлі;
 Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).

Церква Святого Михаїла м. Транскона (Канада) 1966 рік
 А. Екстер'єр (фото арх. Р. Жук); Б. Інтер'єр (фото арх. Р. Жук);
 В. Перетин будівлі; Г. План будівлі;
 Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).

ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ АНАЛІЗ ЦЕРКОВ Р. ЖУКА

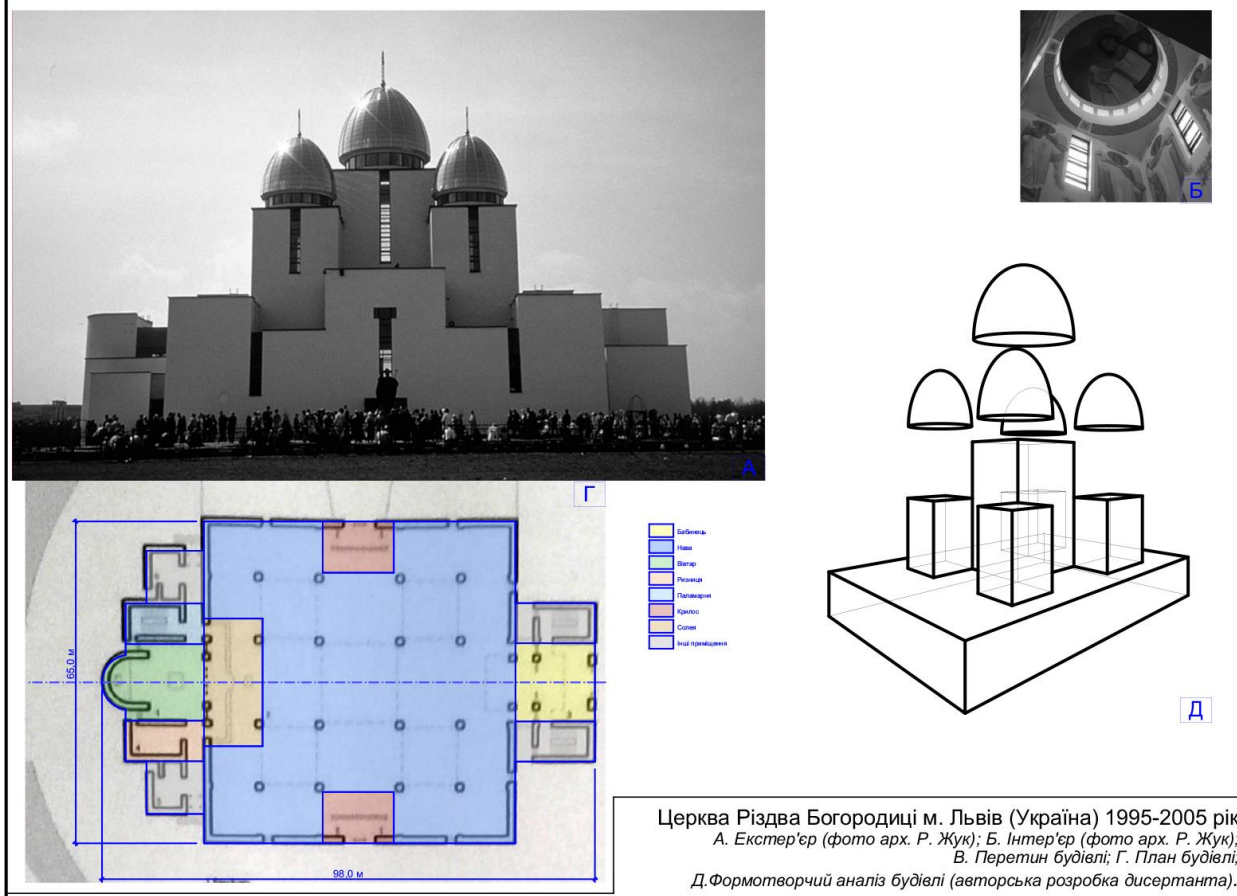
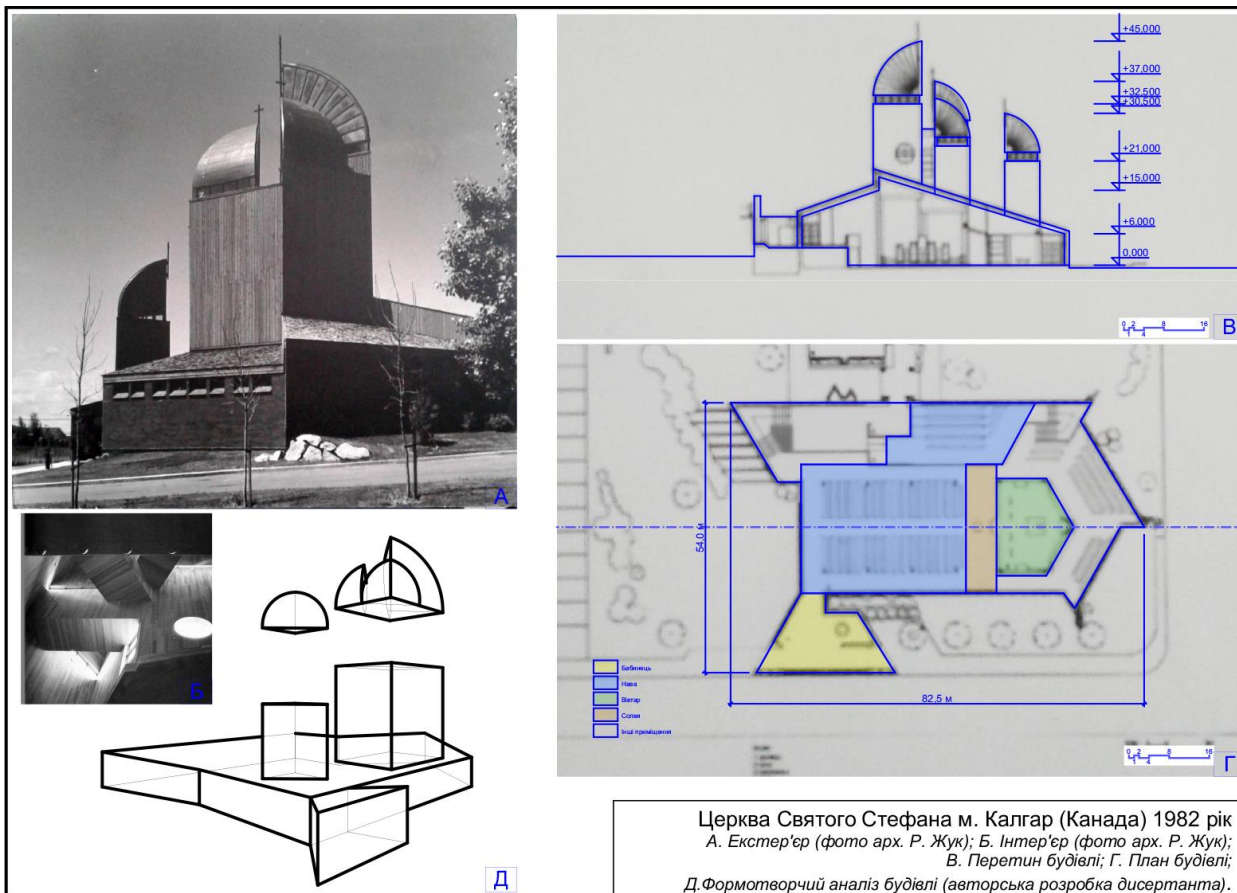


ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ АНАЛІЗ ЦЕРКОВ Р. ЖУКА

Церква Святої Трійці м. Керхонксон (Канада) 1976 рік
 А. Екстер'єр (фото арх. Р. Жук);
 Б. Інтер'єр (фото арх. Р. Жук); Г. План будівлі;
 Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).

Церква Святого Йосафата м. Рочестер (США) 1979 рік
 А. Екстер'єр (фото арх. Р. Жук); Б. Інтер'єр (фото арх. Р. Жук);
 В. Перетин будівлі; Г. План будівлі;
 Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).









ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ АНАЛІЗ ЦЕРКОВ Р. ЖУКА



СТИЛІСТИЧНІ ПРИЙОМИ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ РАДОСЛАВА ЖУКА І ПОСТРАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ

| Проектні вирішення західно-українських архітекторів кінця XX - поч. XXI ст. | Назва і розташування | Проектні вирішення Р. Жука |
|---|---|---|
|  <p style="text-align: right;">[97]</p> | <p>Церква св. Володимира і Ольги у м. Стрий Арх. Ольга Кобзар 1996 - 2010 рр.</p> |  <p style="text-align: right;">[98]</p> |
|  <p style="text-align: right;">[99]</p> | <p>Церква св. Петра у м. Тернопіль, Арх. Сергій Гора 1996 - 2010 рр.</p> |  <p style="text-align: right;">[98]</p> |
|  <p style="text-align: right;">[100]</p> | <p>Церква Покрова Богородиці. Яворів, Арх. Олег Боднар 2006 р.</p> |  <p style="text-align: right;">[98]</p> |
|  <p style="text-align: right;">[101]</p> | <p>Собор Петра і Павла у м. Чортків Арх. Сергій Гора, 1992-2001 рр.</p> |  <p style="text-align: right;">[98]</p> |

СТИЛІСТИЧНІ ПРИЙОМИ В САКРАЛЬНІЙ АРХІТЕКТУРІ РАДОСЛАВА ЖУКА І ПОСТРАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ

| Проектні вирішення західно-українських архітекторів кінця XX - поч. XXI ст. | Назва і розташування | Проектні вирішення Р. Жука |
|--|---|---|
|  <p>[102]</p> | <p>Церква Всіх Святих Українського Народу у м. Львів Арх. Лариса Скорик 1996 - 2004 рр.</p> |  <p>[98]</p> |
|  <p>[103]</p> | <p>Церква Вознесіння у м. Львів, Арх. Ігор Гнесь 1996 - 2010 рр.</p> |  <p>[98]</p> |
|  <p>[104]</p> | <p>Проект церкви у Львові, арх. І. Довгалюк, 1993 р.</p> |  <p>[98]</p> |
|  <p>[105]</p> | <p>Церква Положення Ризи Богородиці у м. Львів, 1994 р.</p> |  <p>[98]</p> |

3.3. Відродження церковного будівництва у Західній Україні та пошуки сучасної мови сакральної споруди

Політичні зміни, які відбулись у кінці 1980-х роках у Східній Європі, що були пов'язані із розпадом комуністичного блоку та системи військово-економічного домінування в цьому регіоні Радянського Союзу, значно змінили і соціо-культурний клімат та відкрили можливості для відродження релігійного життя. В СРСР, до безпосереднього складу якого входила після Другої світової війни Західна Україна, відродження проектування церковних споруд можна пов'язати із відзначенням у 1988 році 1000 - ліття Хрещення Русі та офіційно дозволеного конкурсу на храм - пам'ятник який мав означити цей ювілей. Поступове створення мережі релігійних громад та відродження у Галичині греко-католицької та автокефальної церков створило надзвичайно сприятливі умови для сакрального будівництва. Характерною рисою релігійного відродження на Західній Україні стала його багато-конфесійність, що додатково збільшило запит на проектування церков.

На початковому етапі відродження сакрального будівництва у Західній Україні провідною формотворчою мовою архітектури тут був радянський неоконструктивізм, в рамках якого будувались нечисленні об'єкти не за типовими проектами. Переважно об'єктами індивідуального проектування були споруди типологічно пов'язані із меморіальними, урочистими, рекреаційними та адміністративними функціями. Неоконструктивізм у своїх кращих проявах мав вигляд жорстко модерністичної системи, в якій семантичні та художні складові архітектури знаходились у повній залежності від функціональних потреб. Як і на Заході, одним із небагатьох способів підтримання архітектури як виду мистецтва стала гра абстрактними геометричними об'ємами, композиція яких і творила індивідуальність кожного проекту.

Однак на відміну від того середовища, в якому розвивався Радослав Жук, творча ініціатива радянських архітекторів напередодні відродження сакральної архітектури, була скута обмеженою будівельно-технологічною базою та занепадом регіональних архітектурних шкіл, внаслідок високого ступеню централі-

зації радянської системи а також домінування будівництва за розробленими типовими проектами. В результаті в рамках так званого індивідуального проектування був створений своєрідний стиль для якого були характерними довгі вертикальні тяги, в основному світлий відтінок та одномірна ритміка віконних прорізів. Деякі експерименти були дозволені і в межах декоративного оздоблення, стилістика якого була пов'язана із так званим соцреалістичним напрямком, в якому, однак, проглядались чіткі риси абстракціоністського світогляду.

В контексті Західної України, важливим фактором було існування тут так званого “карпатського стилю”, що, не дивлячись на загальну культурну політику стирання національних та етнічних розбіжностей, зберігав прикмети народної та регіональної архітектури карпатського та прикарпатського регіонів. Цей “стиль” фактично являв собою єдиний залишок власного багатогранного курсу львівської архітектурної школи кінця XIX - першої половини XX століття про свою регіональну індивідуальність та її засвідчення у мистецтві і архітектурі. З багатьох знахідок і розробок того часу, фактично лише “карпатський стиль” у багато в чому зміненому та спрощеному вигляді зумів зберегтись у дуже жорстких рамках радянського проектування регламентованого типовими проектами та способами будівництва. В реальному будівництві “карпатський стиль” використовувався переважно у рекреаційній архітектурі відпочинкових комплексів та музеїв, а також закладів громадського харчування у туристичній зоні Українських Карпат. Не дивлячись існування цієї невеликої нитки, що поєднувала архітектурне середовища Західної України (передовсім Галичини) із його минулим та свідчила про живучість місцевої традиції, більшість довоєнних напрацювань львівської архітектурної школи у сфері сакрального будівництва були майже невідомі архітекторам кінця 1980-х - початку 1990-х, котрі вперше зіткнулись із запитом на проектування церковних будівель.

За цих обставин, пошуки відповідної мови для сакральних споруд з одного боку змушували освоювати новий історичний та функціональний матеріал, а з іншого опирались на вже сформований в радянський період професійний світогляд. Прикладом такого несподіваного синтезу може служити один із перших

ново-спроектованих церков Західної України - собор Покрова Пресвятої Богородиці у Новому Роздолі будівництво якого почалось ще в часи існування СРСР у 1989 році, а також церква Володимира і Ольги у Львові та собор Покрова Пресвятої Богородиці у Дубно 1995-х років. Всі ці церкви можна вважати прикладами найбільш раннього пострадянського етапу сакральної архітектури, в котрій відбилися риси радянського неоконструктивізму 1970-1980 - х років. У всіх цих спорудах відчувається густий ритм вертикальних тяг та вузьких вікон а також мотив монументальних сходів що ведуть до акцентованого входу переважно вирішеного у вигляді великої заскленої поверхні. (Рис. 3.9.)

Якщо функціональний та естетичний вимір сакральної споруди у цих проєктах не викликав особливих труднощів архітекторів, котрі скористались набутим у радянські часи досвідом, то естетика куполів та бань, наявність яких мала символічну та семантичну функцію викликало очевидні труднощі. Вони добре помітні на прикладі собору у Новому Роздолі де головна масштабна брила споруди завершена пропорційно невеликими позолоченими куполами виконаними в манері стриманої неокласики, створивши тектонічний і стилістичний контраст із іншою частиною храму. Подібну ж проблему можна побачити і в Покровській церкві у Дубно, де куполи були завершені не характерними для української архітектури цибулевидними банями, що створила помітний контраст із стилістичним вирішенням решти будівлі. Ці перші експерименти із модерністською (неоконструктивістською) морфологією як основною мовою сакральної архітектури продемонстрували як ряд невирішених проблем так і тогочасне розуміння модернізму як достатньої і бажаної стилістики для релігійного проєктування. Однак, велика кількість замовлень та відносна доступність будівельних матеріалів поєднані із низьким технологічним рівнем будівництва і відсутністю теоретичної бази для проєктування сакральних споруд східнохристиянської традиції у модерністській манері, відкривали можливості для пошуку архітектурних форм передовсім у рамках абстрактної геометрії та спрощеного декоративізму. Хоча в цей час були спроби заповнити прогалину у теоретичному осмисленні сучасної сакральної архітектури, якою зокрема зай-

малась школа церковної архітектури при кафедрі Містобудування інституту архітектури “Львівської політехніки” [26], вони являли собою передовсім пошуковий процес, результати якого багато в чому залишились невизначеними та не донесеними до великої кількості адресатів, залучених до буму церковного будівництва.

Варто також зазначити, що на період відродження церковного будівництва у Західній Україні, модерністська проектна парадигма переживала глибоку кризу та перебувала під постійною критикою, не лише як приклад негуманного та одноманітного життєвого середовища, але і як ознака комуністичного режиму пов’язаного із злочинами та переслідуваннями свободи мільйонів своїх громадян. В цих умовах, сакральна архітектура була однією із найбільш перспективних напрямків проектування де відбувались пошуки альтернативи модерністському формоутворенню та реалізації давно визрілих суспільних та професійних запитів на художньо та семантично наповнену архітектуру. (Згодом ці процеси приведуть до відродження історичної еkleктики та її майже повного домінування у сакральній архітектурі 2000-х та 2010-х років.)

Все це ще більше ускладнювало процес пошуку образу храму українсько-візантійської традиції, що мав відповідати категорії сучасності та за своїм змістом належати періоду кінця ХХ - початку ХХІ століть.

Додатковою важливою тенденцією, котра згодом зіграла вирішальну роль у всій історії пострадянської архітектури, стала зміна головного джерела прийняття рішень у сфері проектування та будівництва. Якщо до рубежу 1980 - 1990 -х, таким джерелом були державні відомства планової радянської економіки, то з початком 1990-х, поступово зростає роль приватних замовників, в руках яких опинились основні засоби виробництва колишньої планової економіки СРСР. Саме в їхньому середовищі, остаточно формувались ті змісти і символи, котрі транслювались у реальне будівництво. З іншого боку, у сфері сакральної архітектури провідну роль стали відігравати релігійні громади та настоятелі храмів, думки яких стали вирішальним чинником у формуванні структури та образу споруди.

Перший етап пошуків альтернативи радянському атеїзму характерний досить великим плюралізмом можливостей та наголосом на індивідуальні пошуки відповідей на світоглядні питання. Однак згодом цей процес набув форми відродження традиційних докомуністичних релігійних практик, що відповідали знову акцентованій національній ідентичності. В результаті, зріс запит на семантику відкрито до перспективи минулого з яким мав відчуватись безпосередній зв'язок. Все це, згодом, привело до відродження історичного еkleктизму та цілковитих відтворень архітектури минулих століть, аж до ретроспекцій церков давньоруського періоду.

Модерністський дискурс в контексті сакральної морфології, в основному опирався на прилаштовану під нього будівельно-технологічну базу, неоконструктивістську освіту більшості пострадянських проєктантів та прихильність відносно невеликої кількості замовників (переважно із протестантського, греко-та римо-католицького середовищ). Однак не дивлячись на ці умови, проблема валідності модерністської форми для сакральних цілей так і не отримала свого переконливо ствердного теоретичного обґрунтування не лише на рівні тих чи інших конфесій (передовсім православних та ісламських), але і на рівні професійного архітектурного середовища. Модерністські форми, котрі на початку ХХ століття могли надихати своєю “чистотою” та “чесністю”, зараз сприймалися як “бездуховні” та позбавлені чаруючої чуттєвості церков більш ранніх історичних епох.

Проте, не дивлячись на такі вихідні умови, впродовж всього періоду межі ХХ - ХХІ століть в мистецьких та архітектурних колах домінуючим було розуміння саме модернізму та його модифікацій як бажаного стилістичного вирішення життєвого середовища в тому числі і сакральних об'єктів, що ще більш загострювало проблему відсутності його надійного світоглядного і теоретичного підґрунтя.

За цих умов, фактично єдиною цілісною та ясно сформульованою системою поглядів на образ сучасного храму українсько-візантійської традиції була теорія “ритмічних особливостей української церковної архітектури” Радослава

Жука, а також його проекти, що служили наглядним прикладом реалізації модерністської проектної культури у сакральному будівництві.

Для популяризації досвіду Жука в контексті церковного будівництва у Західній Україні важливу роль відіграла загальна атмосфера ідеалізації Заходу та зокрема української діаспори, котра встигла стати його органічною частиною. Для соціо-культурного клімату Західної України історичний шлях пройдений діаспорою та здобутий нею досвід сприймалися як модель власної втраченої через несприятливі геополітичні обставини перспективи, а також як зразок неспотвореного буттєвого зразка, який автоматично став орієнтиром власного розвитку.

Еволюцію пошуків сакральної форми у західно-українській архітектурі можна розділити на чотири основні напрямки: *експресіоністський*, *неомодерністський*, *архетипічний* та *історичний*. З огляду на те, що вплив творчості Радоєсава Жука можна простежити лише у неомодерністському напрямку, решта три можна розглянути лише умовно.

Експресіоністський напрямок, відображав найбільш радикальну форму загального антимодерністського настрою, котрий панував вже у пізньорадянському суспільстві та набув особливо значного розвитку на початку 1990-х. Світоглядною основою цього напрямку був розрив жорсткої прив'язки архітектурної форми із функцією та створення емоційно насиченої композиції із абстрактних, але динамічних елементів, перетворюючи таким чином споруду у велику декорацію, головне завдання якої візуально сподобатись глядачу. До найбільш ранніх зразків такої тенденції належить храм Успіння Пресвятої Богородиці у с. Сокільниках (Пустомитівського району, Львівської обл.), будівництво якого розпочато у 1990 році. Його архітектурне вирішення не може бути віднесене до жодного із відомих історичних стилів, а сама пластика форм цілком рівнозначна модерністському лаконізму, який, однак організований у складний каскад хвилеподібних завершень, що віддалено нагадують барокові бані та стрвоюють емоційне враження цілком відповідне до запитів основної маси пострадянського населення початку 1990-х.

В цей же напрямок вписується, наразі малодосліджений феномен архітектора Олександра Матвіїва [37], за проектами якого було споруджено ряд сакральних будівель, зокрема і римо-католицьку церкву Матері Божої Неустанної Помочі у м. Львові, котру не дивлячись на складність проекту було реалізовано у відповідності із первинним задумом архітектора [35].

До архетипічного напрямку можна віднести вирішення котрі стали своєрідним компромісом між модерністською морфологією та традиційною для образу храму певної конфесії композицією об'єму. В цьому випадку, немає жодних експериментів із переосмисленням внутрішнього простору, чи вдосконалення його відповідності Літургії. В об'ємно-просторовому вирішенні домінує візантійська хрестово-купольна система, або хрестоподібний план із восьмигранним куполом, однак поверхні та деталі позбавлені будь-яких ознак історичних стилів чи будівельної техніки, оздоблення та декору. Брила храму цільна, одномірна та виконана із чистих поверхонь переважно світлого відтінку. Таким є один із перших пострадянських храмів Львова - церква Покрови Пресвятої Богородиці (на вул. Сяйво), арх. Р. Сивенький з 1991-го року, або церква Матері Божої Неустанної Помочі в Івано-Франківську, закладена у 1993.

Історичний напрямок на початку 1990-х не був домінуючим і в основному проявляв себе як певного роду продовження архетипічного напрямку тільки із доповненнями у вигляді лаконічного в основному псевдо-барокового декору, та завершень куполів. Однак згодом, специфіка відродження традиційних конфесій, що відбувалась із активним залученням пам'яті про минуле та наголосі на історичній укоріненості, привела до того, що саме історичний напрямок став домінуючим у релігійному будівництві України, в тому числі значно розвиненим і у західному регіоні. На кінець 2010-х, цей напрямок часто мав вигляд прямих копіювань барокових та давньоруських аналогів в також еkleктичну гру із використанням такого роду стилітики.

Одним із перших храмів зведених у такому стилі була закладена у 1992 році та завершена у 2002-му, церква Вознесіння Господнього у Львові (вул. Широка). В об'ємно-просторовому відношенні вона являє собою традиційну

для Галичини триверху структуру, досить великого масштабу, що завершена витягненими вертикально звивистими куполами, котрі хоч і не є відтворенням прямих історичних аналогів, разом із чітко вираженими сигнатурами утворюють чіткий бароковий образ підкреслений гнутим аттикоподібним завершенням трансепту. Невеликі деталі із скла та металу принципово не змінюють історичного образу та змісту будівлі, що за своїм загальним образом нагадує подібні експерименти архітектора Олександра Пежанського у церкві Царя Христа у Станіславові (Івано-Франківськ) з 1928 року.

В контексті даного дослідження, найбільший інтерес являють собою церкви неомодерністського напрямку, архітектура якого має свої паралелі із творчістю Радослава Жука, та до певної міри ґрунтована на тому ж самому професійному світогляді.

Так само як і в період професійного становлення Радослава Жука, на ранньому етапі пострадянської архітектури очевидною була дилема між переконаністю у правильності модерністського формоутворення та усвідомленням його практичної невідповідності до очікувань та запитів суспільства та його уявленням про мистецьку вартість архітектурного твору. На момент розпаду радянської системи проектування більшість архітекторів була готова до експериментів з абстрактною морфологією чому сприяв і досвід невеликого за кількістю, але переважно якісного проектування за так званими індивідуальними проектами. За таких умов сакральна архітектура, котра стрімко відроджувалась, стала одним із найбільш перспективних просторів для експериментів із модерністською формою в напрямку її більшої індивідуалізації та змістової трансляції.

Найбільш результативним для розвитку неомодерністського напрямку в сакральній архітектурі Західної України став період 1990-х років, коли існував відносний паритет у взаєминах між проектувальником та замовником. Хоча в організації об'єму будівель завжди прочитувався взаємозв'язок із ідентифікаційно значимою традицією (хрестово-купольна, трибанна, хрестоподібна із банею), способи її організації стали об'єктом для формотворчих експериментів.

Одним із їх найбільш яскравих прикладів може бути триверха церква Положення Ризи Пресвятої Богородиці у Львові побудована за проектом М. Обідняка.

Хоча силует храму онтологічно являє собою традиційний триверхий тип, однозначно його важко пов'язати із характерним для Галичини бойківським пропорційним шаблоном [46]. Витягнені вертикально верхи а також наявність скошених до середини ритмів візуально пов'язує споруду і з наддніпрянським дерев'яним зодчеством. Разом із тим, трансляція національно - значимих ідентифікаторів лише одна із частин архітектурного задуму споруди. Розгляд багатої метафізичної семіотики церкви може бути предметом окремого дослідження на тему концептуалізації сакрального простору в сучасній українській архітектурі, в рамках даного дослідження зупинимось лише на розгляді організації неомодерністської морфології. Тридільність як базова модульність храму виражена також і у вертикальному членуванні об'єму, котрий чітко поділений на функціональний нижній (де безпосередньо збираються віруючі та здійснюється Літургія), допоміжний середній (що служить п'єдесталом для веж, а також забезпечує приміщення природнім верхнім освітленням) та верхній семантичний (утворений витягненими вежами покритими металічними пластинами, що творять образ храму та його акцентування в оточуючому середовищі). Мотиви арок та символіки хреста мають універсальний характер, не пов'язані із відтворенням тих чи інших регіональних чи конфесійних ідентичностей, та є власним трактуванням автора християнської та ритуально-монументальної прикметності.

Церква Положення Ризи Пресвятої Богородиці є, ймовірно, однією із найбільш експериментальних споруд в рамках неомодерністського напрямку, який демонструє його незалежний потенціал у випадку відносної свободи реалізації початкового авторського задуму. Крім того, цей проект є досить рідкісним прикладом абстракціоністського трактування образу тривершого, тридільного храму, трансляція якого мовою відмінних від народної архітектури стилів завжди була пов'язана із тектонічними труднощами в рамках його синтезу із формоутворенням пов'язаним з греко-римською класикою (Успенська церква у Львові).

У руслі неомодерністського напрямку найбільш поширеними були спроби геометрично-абстракціоністського переосмислення центричних (хрестово-купольних та хрестоподібних) планувальних типів. В цьому контексті можна говорити, що практично вперше в історії галицької архітектури, в тому числі і національно-орієнтованої відбулось звернення до спадщини Наддніпрянщини (так званої Великої України) як найбільш відповідної до сучасного розуміння національної історії та необхідного для національного життя образу Ідеальної Батьківщини.

Прикладом такого вирішення є церква Вознесіння Господнього у Львові (вул. Виговського) будівництво якої почато у 2000 році за проектом І. Гнеся. Планувальна структура та розташування верхів недвозначно пов'язують її із наддніпрянським “козацьким бароко” XVII - XVIII століть, однак морфологічно споруда належить модерністському дискурсу і тектонічно не відтворює прийоми дерев'яного зодчества, як це було у оригінальних церквах наддніпрянського типу. Навпаки, тут ми бачимо спробу звернутись до архетипічних простих абстрактних форм, композиція яких хоч і має візуальну спорідненість із ідентифікаційно важливим образом, однак побудована на зовсім іншій формотворчій суті. В основі композиції масивна пірамідальна брила, прорізана прямокутними виступами акцентованими великими колами віконних прорізів. Рубані прямі форми одночасно додають споруді рис “карпатського стилю” та, таким чином, регіонального ознакування.

Характер неомодерністських залучень “карпатського стилю” має і собор Покрови Пресвятої Богородиці у Самборі, будівництво якого почалось у 1991 році. Не дивлячись на подібність планувальної та просторової структури із великими соборами Гетьманщини (Військово-Микільський собор та Богоявленський собор братського монастиря у Києві, Троїцький собор у Чернігові), архітектурна мова собору у Самборі багато в чому сформована абстрактним геометризмом та побудованих на його основі зворотах тих чи інших деталей і частин споруди. В цьому контексті виділяється вирішення входу як монументальної арки, що покриває майже всю висоту нави, котра перспективно втоплена у

площину брили споруди, утворюючи великий простір, заповнений двома вертикальними і двома горизонтальними тягами, що утворюють силует хреста. Такого роду прийом має яскраво виражену неомодерністську пошукову природу, та не пов'язаний із конотаціями традиційного чи історичного досвідів.

У інших аспектах архітектурного вирішення собор має характер експериментів морфології “карпатського стилю” із такими елементами будівлі як купол, барабан купола, напівциркульні віконні прорізи тощо.

Неоекспресіоністський напрямок став полем переосмислення і універсальної візантійської хрестовокупольної системи, котра, не дивлячись на важливість національно-конфесійної репрезентації не втратила свого чільного місця у церковному будівництві межі 1990-х - 2000-х років.

Прикладом неомодерністської інтерпретації хрестово-купольної тектоніки може бути церква Преображення Господнього у Кам'янці - Бузькій, початок будівництва якої відноситься до 1996 року. Так само як і у випадках, що були розглянуті вище, не дивлячись на архетипічний силует та візантійську семантику, безпосередні способи її організації носять експериментальний характер. Головний об'єм храму, по-суті, вирішений як цілісний, в якому купольні завершення відіграють символічну та образо-формуючу роль. Рамена грецького хреста акцентовані щипцевими закінченнями та виступаючими арковими акцентами, які органічно пов'язані із справжньою планувальною суттю споруди. Чотири борові вежі відіграють, в основному зображальну функцію та служать композиційним доповненням до центральної. Вузькі вікна та вертикальні тяги, очевидно, онтологічно пов'язані із інерцією нео-конструктивізму, і надають більшої стрункості досить масивним загальним об'ємам споруди.

Монументальний задум церкви дещо нівелюється темними розвиненими куполами, які порушують статику світлих стін та концентрують візуальну вагу в напрямку доверху. Мотиви восьмигранної геометрії, вузьких вертикально витягнутих вікон та поєднання аркових та гострокутних завершень, стали в майбутньому одними із найбільш популярних прийомів архітектурного вирішення сакральних споруд Західної України в рамках неомодерністського напрямку.

Розглядаючи описаний вище досвід, можна говорити про дві принципові зміни котрі відрізняють його від пошуків національної трансляції у церковному проектуванні. По-перше, на ранньому етапі розвитку пострадянської архітектури у Західній Україні була створено достатню кількість модерністських за суттю проектів, що дало можливість знайти відповідний набір формальних прийомів котрі змогли замінити традиційні стилістичні та декоративістські національні ідентифікатори. Все це відрізняє досвід рубежі XX - XXI століть від аналогічного йому досвіду рубежу у XIX - XX століть, коли проблема модерністської форми в рамках національної української архітектури (зокрема і церковної) так і не була вирішена.

По-друге, національна ідентифікація, виражена у церковних спорудах, часто має чітку прив'язку до наддніпрянської традиції (центричних, п'ятибанних споруд), що говорить про остаточне закріплення в Західній Україні універсальної моделі української національної самосвідомості та образу її Ідеальної Батьківщини - країни народних вольностей, що утворилась на Наддніпрянщині після визвольних воєн XVII століття. Її інтерпретація у абстрактній модерністській естетичній системі, надала цьому образу ще більшого універсалізму та метафізичної позачасовості.

Подібним за структурою, але більш витонченим у об'ємно-просторовому вирішенні є греко-католицька церква Покрови Пресвятої Богородиці у Вінниці. Хоча територіально Вінницю як правило не відносять до західно-українських областей, її конфесійна приналежність та історія будівництва дає можливість залучити її розгляд до рамки даної роботи з огляду на важливі архітектурні особливості, що набули свого розвитку у майбутньому.

Початок зведення церкви Покрови у Вінниці сягає 1993 року, в час, коли ще був актуальним інтенсивний пошук сакральної форми в рамках модерністського дискурсу. Як і у проаналізованому попередньо прикладі, чотири бокові вежі п'ятибанної структури мають скоріше силуето-формуючу а не тектонічну природу. З іншого боку, головний корисний об'єм храму за важливістю поступається місцем головному куполу, вирішення якого творить головний художній



Рис. 3.10. Фактори, що визначали модерністський дискурс у сакральній архітектурі Західної України на межі ХХ – ХХІ століть

сюжет споруди.

Архітектурна організація купола є прикладом вдалого застосування абстрактної геометрії в якій прочитується одночасно кілька асоціативних та символічних конотацій. З одного боку він вирішений у близькій до неоконструктивістських прийомів манері, що свідчить про його сучасність та відповідність власному часу, з іншого боку, композиційне вирішення геометрично відповідає завершенню класичних мурованих церков княжої доби, засвідчуючи одночасно і належність споруди до давньої та національно атрибутованої традиції, важливої для формування релігійного ландшафту пострадянського простору.

До пам'яток неомодерністських пошуків у церковній архітектурі межі XX - XXI століть, варто віднести і ряд експериментів, що намагались формувати сакральний простір “з нуля”, без виключної прив'язки до складених стереотипів об'ємно-просторового вигляду храму. Хоча кількість таких спроб невелика і, здебільшого, залишилась не реалізованою, однак, вона говорить про великий та невикористаний потенціал, який є неможливим у інших напрямках розвитку сакральної архітектри Західної України.

Рідкісним винятком серед такого роду проектів, що були реалізовані можна вважати церкву-музей у Прилбичах (арх. О. Боднар), початок будівництва якої відноситься до 1997 року. Архітектурний задум споруди заснований на фрактальній геометрії, завдяки якій формується модульність та деталювання всіх частин комплексу, наслідком чого є складна геометрична гра посилена асиметричною планувальною та об'ємно-просторовою структурою його образу. Специфіка споруди, що полягала у поєднанні сакральних та меморіальних функцій, очевидно була джерелом вертикальної спрямованості головного акценту, геометрія та членування якого багато в чому відповідають морфології “карпатського стилю”. Проект церкви-музею у Прилбичах свідчить про змістову паралельність між експериментами із модерністською формою як засобу творення сакрального простору у пострадянській архітектурі Західної України та досвідом української діаспори (передовсім Північної Америки).

Неомодерністський напрямок у сакральній архітектурі Західної України мав наслідком формування певного типу формотворчої мови, яка ще потребує свого окремого безстороннього наукового дослідження, котре розкриє цю, наразі мало оцінену сторінку історії української архітектури. В рамках даної роботи, буде зроблено лише короткий аналіз основних закономірностей та особливостей, котрі стали наслідком цього явища.

Загалом можна виділити чотири головні особливості, які сформували специфіку неомодерністської сакральної архітектури Західної України межі ХХ - ХХІ століть. До першої з них належить переосмислення (у порівнянні із традиційним та періоду межі ХІХ - ХХ століть), фактури та кольору стін. Якщо в довоєнній практиці будівництва церков вони, навіть у перших модерністських експериментах, мали різні варіанти колористичного та текстурного вирішення, то в неомодерністських церквах межі ХХ - ХХІ століть, практично завжди використовується гладке тинькування та *білі*, або значно рідше, просто світлі *кольори* основного об'єму (нави) будівлі, контрастуючи із темними або позолоченими куполами та відтіняючи великі поверхні скла. Домінування білого кольору в неомодерністських (так само як і у церквах інших згаданих вище напрямків), можна пов'язати як із інерцією радянського неоконструктивізму, в рамках якого білий колір домінував у будівлях за так званими "індивідуальними проектами", так і загалом семантикою самого кольору, що підкреслював урочистість та метафізичну чистоту функції будівлі. Крім того, варто зазначити, що світлий колір характерний для творчості багатьох значних архітекторів модерністського напрямку (так званого "героїчного модернізму") - А. Лооса, Р. Вантхофа, Ле Корбюзьє, Р. Нейтра тощо [97].

Другою особливістю неомодерністського напрямку церковної архітектури Західної України межі ХХ - ХХІ століть є *переосмислення* геометрії *віконних прорізів*. Якщо в довоєнній архітектурі вони мали традиційний романо-візантійський обрис із напівциркульним завершенням та співвідношенням сторін близьке до золотого січення, то в неомодерністських храмах межі ХХ - ХХІ століть, вони мають форму довгих прямокутних вертикальних тяг, які можуть

покривати кілька рівнів внутрішнього членування споруди. Очевидно, що тут теж ймовірним поясненням є інерція радянського неоконструктивізму 1970 - 80-х, для якого цей прийом був одним із найпоширеніших. Крім того, таке вирішення вікон робить загальну брилу споруди більш стрункою та візуально цілісною та утворюють динамічне устремління вгору, проблема якого завжди була присутня у дискурсі навколо архітектури церков візантійської традиції. Онтологічно, цей прийом пов'язаний також із творчістю фінського архітектора Алвара Аалто, творчість якого до певної міри вплинула на професійний світогляд радянських архітекторів неоконструктивістського періоду 1970-80 -х років.

Третьою особливістю характерною для неомодерністських церков Західної України межі ХХ - ХХІ століть є *шоломоподібний обрис бань*, котрі на цьому етапі витіснили традиційні хвилеподібні еманції барокового прототипу. Зручність в застосуванні такого типу купола, очевидно полягає в тому, що будучи модерністським за своєю абстрактною геометрією він одночасно відповідає ключовому римсько-візантійському прототипу, який ліг в основу всіх наступних конфесійних ідентифікаторів східно-християнського храму.

Останньою четвертою рисою неомодерністських церков Західної України даного періоду є відсутнє у попередньому історичному досвіді *посилене акцентування головного входу*. В церквах цього напрямку головний вхід часто набуває не менш важливого композиційного значення ніж традиційний акцент у вигляді купола. Онтологія цієї риси не може бути на пряму пов'язана із радянським неоконструктивізмом 1970-80 - х рр., і цілком ймовірно що саме досвід будівництва межі ХХ - ХХІ століть став її відправною точкою. В історичній ретроспективі, можна виділити два періоди в історії церковного будівництва, коли особлива увага надавалась вхідній частині споруди. Першим таким періодом є готичне зодчество (частково також романське), а другим епоха Ренесансу і, в особливий спосіб, творчість Л.- Б. Альберті, що вперше впровадив інтерпретацію входу у вигляді давньо-римські триумфальної арки. Не дивлячись на зовнішню (та ідеологічну) відмінність цих двох періодів, в обох ми маємо справу із

міським, часто густо забудованим середовищем, в якому висотні доміанти у вигляді веж та куполів втратили своє виключне значення привернення та акцентування уваги. В середовищі сучасного міста, поверховість якого значно перевищила колишню переважаючу висоту сакральних споруд, наголошення уваги за допомогою активного розвитку вхідної частини будівлі - завжди доступної для спостерігача у міському середовищі.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

1. Здійснено огляд головної теоретичної системи розробленої Радославом Жуком для осмислення архітектури сакральної споруди українсько-візантійської традиції - теорії “ритмічних особливостей української церковної архітектури”. Виявлено її головні якості як першої в історії української національної архітектури універсальної системи, котрій вдалось поєднати різностилеві та різночасові зразки прийомів проектування, що пов’язуються із маніфестуванням української ідентичності у сакральній архітектурі.

2. Окреслено значення теорії “ритмічних особливостей української церковної архітектури”, з точки зору її місця у контексті модерністського дискурсу. Визначено, що вона є складовою частиною самобутнього явища нео-експресіоністської течії у модернізмі 1960-70 років, завданням якої були пошуки збагачення художньо-символічного словника модерністської проектної культури. З огляду на втрату популярності модерністської стилістики у проектуванні сакральних споруд в візантійській традиції в Україні, теорія “ритмічних особливостей української церковної архітектури” може розглядатись також і як пам’ятка української архітектурної думки ХХ століття.

3. На основі аналізу виконаних Радославом Жуком проектів церков, простежено еволюцію структурної організації сакрального простору, що пройшла розвиток від “функціонального” типу із акцентом на зону святилища до “демократичної” із спробою наблизити до святилища якомога більшу кількість присутніх та візуально сформувати простір живої общини; а також трансформацію абстрактно-модерністських вирішень ранніх проектів до абстрактно-візантійських вирішень у пізніх.

4. Окреслено коло завдань котрі стояли перед галицькими архітекторами межі ХІХ – ХХ століть, в контексті формування атрибутів місцевої національної ідентичності, основним із яких стала потреба одночасного розмежування української галицької ідентичності, як від латинських семантичних архетипів так і від російських. На той момент, ці два конкуруючих напрямки існували у

формі ретрансляції світоглядних утопій про середньовічну генезу національного духу.

5. Аналіз проектів Василя Нагірного дозволяє говорити про те, що неповторний образ “національного” храму у Західній Україні (передовсім у Галичині), був результатом не стільки власного творчого світогляду автора, скільки його тісній співпраці із народними масами парафіян сільських церков, котрі сприяли осмисленню саме образів народної архітектури.

6. Виявлено, що плеяда галицьких архітекторів (Л. Левинський, О. Лушпинський, С. Гавришкевич, І. Долинський, Т. Обмінський, Є. Нагірний, Й. Барвік, М. Ковальчук, М. Голейко, О.Пежанський), на базі досвіду Василя Нагірного змогла вирішити ряд ключових задач національної символізації, а саме - відрізнення від латинської, асоційованої із польськістю, традиції; відмежування від російсько-москвофільського паралелізму до культурних форм офіційної народності Російської імперії (актуально до 1917 року); закріплення за церквами українськими церквами традиції будівництва автохтонного (корінного) населення регіону; вироблення професійного синтезу морфології дерев'яного зодчества у кам'яному будівництві.

7. Визначено, що в період до розгортання у Східній Європі національних проектів (із середини ХІХ століття) сакральна архітектура Західної України сформувалась під впливом особливого історичного шляху, для якого характерне перебування спочатку під владою залежної від Константинополя (Нового Риму) династії Рюриковичів, а згодом, ряду династій залежних від папського (Старого) Риму - (П'ястів, Анжу, Ягелонів, Ваза тощо). В сенсі наповнення простору об'єктами матеріальної культури, така специфіка, загалом, відіграла позитивну роль, створивши багатий на архітектурні пам'ятки регіон із характерною різноманітністю стильових та семантичних образів.

8. Виявлено, що на ранньому етапі розвитку української сакральної архітектури у діаспорі переважали храми так званого “хатнього типу”, що було зумовлено відсутністю достатньої фінансової бази, професійних архітекторів, котрі розуміли українську традицію, та практикою перебудов під українські церк-

ви протестантських храмів, характерною рисою яких є лаконізм та відсутність декоративних надмірностей. Досвід лаконічних та функціональних репрезентацій сакральної семантики, отриманий під час будівництва перших українських церков та переобладнання протестантських храмів, дав можливість значно простіше здійснити перехід від еkleктично-історичної морфології рубежу ХХ - ХХІ століть до проектного світогляду абстрактної культури модернізму.

9. Одним із найбільш суттєвих явищ, пов'язаних із розвитком української сакральної архітектури в рамках діаспори є більш широкий горизонт трактування національних атрибутів, котрі тепер, вийшли за рамки, своєрідного галицького контексту. Архітектура української діаспори починає звертатись до національної атрибутики Наддніпрянської України як універсальної знакової системи репрезентації української ідентичності, в результаті чого відбувається певна спроба синтезу між досвідом галицької церковної архітектури рубежук ХІХ - ХХ століть та наддніпрянської традиції в пошуках універсального образу українського національного храму.

10. Виявлено, що з часом, почав складатись напрямок своєрідного синтезу націо-символізаційних досягнень і мови модернізму. Архітектурні вирішення таких церков містять в собі цілий спектр націо-ідентифікаційних маркерів, що можуть служити прикладом зосередження в одному проекті всіх інтелектуально-світоглядних здобутків сакральної архітектури українсько-візантійської традиції що склалась в діаспорному середовищі, однак всі ці маркери висловлені на мові модерністської архітектури та містять багато прийомів, що ніяк не пов'язані із вже виробленою системою українських національних атрибутів і відображають скоріше авторську манеру того чи іншого архітектора.

11. В рамках сакрального будівництва української діаспори досліджено також тенденцію, в рамках якої спостерігається повна відмова від усталених образних атрибутів та розробка, загалом, нової мови сакральної споруди. Такий напрямок, очевидно пов'язаний із бажанням гармонійно вписатись в контекст нової країни проживання прийнявши її власні традиції архітектурного формоу-

творення (в першу чергу це стосується тієї частини діаспори, котра розвивалась у межах англо-саксонського світу).

РОЗДІЛ 4
ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА НА РОЗВИТОК
САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

4.1. Спільні та відмінні риси творчого світогляду Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України неомодерністського напрямку

У контексті даної роботи, суттєвим питанням являється розуміння спільності головних світоглядних основ Радослава Жука та архітекторів Західної України пострадянського періоду. Як правило, розвиток західної архітектури прийнято протиставляти архітектурі у Радянському Союзі 1970-80-х років. Така точка зору, найбільш характерна саме для українського (і загалом пострадянського) наукового дискурсу, для якого характерне чітке розділення категорій “вітчизняного” та “західного”. Ця особливість є наслідком передовсім специфіки самого радянського архітектурного світогляду 1970-80-х років - періоду коли відбувалось професійне становлення західно-українських архітекторів, що взяли активну участь у церковному проектуванні межі ХХ - ХХІ століть. З міркувань ідеологічної доктрини марксизму (марксизму-ленінізму), явища що відбувались в рамках комуністичного (соціалізм є першою стадією комуністичного ладу) блоку країн вважались апріорі правильними і прогресивними, які протистоять іншим типам суспільств - недосконалих, несправедливих та деформованих, котрі страждають від відсутності комуністичної організації життя. Ці ідеологічні кліше, лягли в основу трактування всіх явищ соціо-культурного життя в тому числі і архітектури.

Однак, насправді, природа процесів які розвивались як в рамках радянської так і в рамках західної архітектури мали спільну історичну базу та, відповідно, спільну логіку розвитку. Єдиною принциповою відмінністю радянської та західної архітектур цього часу була наявність так званого типового проектування у країнах комуністичного блоку, яке з одного боку значно сковувало професій-

ний розвиток архітекторів, а з іншого - накопичувало, відчутно сильніший протестний потенціал, довівши модерністичні ідеали до крайньої межі раціоналізації та функціоналізму.

Проте, варто зазначити, що саме архітектура була однією із найбільш конвергентних сфер співіснування двох систем. Не дивлячись на жорсткі ідеологічні бар'єри, в радянському блоці набув поширення розроблений на заході так званий "інтернаціональний стиль", що був за своєю суттю вираженням неотомістської філософії та духу капіталізму, в прямому сенсі не сумісні із ідеологічною парадигмою радянського марксизму-ленізму 1970-80-х років. Крім того, в обидвох таборах актуальними були принципи "афінської хартії" у містобудуванні та акцептовані ще в довоєнний період засади професійної освіти [86,79] ("Баухаус"/ВХУТЕМАС).

Все це свідчить про засадничу спорідненість між професійним світоглядом Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ - ХХІ століть а також подібне бачення проблем, які стоять перед модерністською проектною культурою свого часу. Окрім того, з огляду на специфіку розвитку радянської архітектури, можна говорити, що саме в період 1990-х років пострадянські архітектори пройшли той самий шлях, який західні, в тому числі і Радослав Жук протягом 1960-70-х. Спільними також стало бажання домінантного позиціонування сакральних споруд у містобудівному та соціальному контексті та схильність до синтезу модерністської морфології із традиціоналістською семантикою конфесійної та національної генези.

Одночасно із цією спільністю, варто відзначити і природу розбіжностей між пострадянськими архітекторами Західної України та Радославом Жуком.

У першу чергу вони полягають у *різному ступені опрацювання деталей проекту* - риса яка принципово відрізняє пострадянську та західну архітектуру загалом, навіть у тих випадках коли перша намагається цілковито наслідувати другу. Поверхневість проектних рішень в пострадянській архітектурі була наслідком двох факторів: з одного боку це загальна деградація галузі у зв'язку із

домінуванням будівництва за типовими проектами, а з іншого боку - низький рівень будівельних технологій орієнтований на дешеве та швидке будівництво.

Крім того, пострадянські архітектори та Радослав Жук мали *різне уявлення про ступінь кризи мови традиційного модернізму* і, відповідно, різний ступінь його переосмислення. Якщо у творчості Жука модерністська мова зберігає лаконічну чистоту та гострий геометризм, то у пострадянських архітекторів, модерністська мова служить скоріше засобом протесту проти самої суті модернізму як явища. Найбільш яскраво така особливість отримала своє вираження у сакральних (і ряді інших) проектах Олександра Матвіїва. З великою долею імовірності можна говорити, що саме такого вигляду міг набути неомодерністський напрямок в архітектурі пострадянської України, якби не глибока економічна та логістична криза, що тривала до початку 2000-х.

Ще однією загальною характеристикою, що відрізняла творчість Радослава Жука та українських архітекторів Західної України пострадянського періоду була *зорієнтованість на різну домінуючу традицію*. Якщо у випадку Жука це була протестантське середовище Північної Америки з його естетикою лаконічної чистоти і заперечення надмірно чуттєвих елементів декору та розкоші як своєрідної ознаки зісуття, то для української пострадянської архітектури більш авторитетною естетикою стала православна традиція християнського Сходу, з обов'язковою романтичною живописністю та своєрідним релігійним гедонізмом. Крім того можна говорити і про *різний спосіб трактування будівлі у навколишньому контексті* – контрастний у пострадянській архітектурі та контекстуальний у проектах Радослава Жука.

З огляду на наведені вище відмінні та подібні особливості творчості Радослава Жука та пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ - ХХІ століть, можна говорити про більш конкретні риси, що уподібнюють та відрізняють їх творчість. (Рис. 4.1.)

Говорячи про ці риси варто, в першу чергу відзначити відсутність в пострадянській архітектурі дискурсу про *переосмислення сакрального простору храму відповідно до його літургійних функцій*. Характерний для західної думки



Рис. 4.1. Близкість та відмінність між творчим світоглядом Радослава Жука та пострадянських архітекторів неомодерністського напрямку Західної України

пошук шляхів акцентації вівтарної частини та зони Причастя як квінтесенції зовнішньої та внутрішньої структури споруди, а також пошуки більшого візуального контакту присутніх із цією зоною, загалом не властиві для українських архітекторів межі XX - XXI століть. Звідси випливає важлива відмінність із творчістю Радослава Жука, який глибоко осмислював основні теоретичні розробки західних архітекторів в галузі сакральної архітектури та намагався їх застосувати у об'єктах візантійської (більш точно українсько-візантійської) традиції, що з огляду на специфіку Літургії вимагало додаткових експериментів та пошуків.

У той самий час в пострадянській архітектурі межі XX - XXI століть, відбувався процес співставлення релігійних споруд із монументально-ідеологічними об'єктами радянської доби. Релігійне відродження передовсім звертало увагу на ефектні зовнішні контрасти будівель із гранично раціоналістичним середовищем радянських міст сформованих типовим будівництвом. Більше того, відродження української греко-католицької церкви на ранній стадії мало характер певного протиставлення православ'ю та православним візуальним асоціаціям, таким як розвинений іконостас, багата позолота інтер'єру, поминальні підсвічники тощо. Не дивлячись на "функціоналістичну" школу радянської освіти українські архітектори межі XX - XXI століть бачили передовсім можливість відійти від раціоналістичної системи проектування та створити емоційно насичений індивідуальний образ, котрий для цільового середовища асоціювався б із необхідним змістами (духовності, традиційності, історичності тощо.)

До певної міри пов'язаною із попередньою є наступна відмінна риса із творчістю Радослава Жука - *різниця у плоских та аркоподібних завершеннях*. Хоча мотиви арок теж присутні у деяких проектах Жука, вони значно абстрактивізовані та відіграють не тектонічну, а символічно - доповнюючу роль. Показово, що навіть у найбільш консервативному проекті Жука - церкві Різдва Пресвятої Богородиці у Львові мотиви арок цілковито відсутні як в екстер'єрі так і в

інтер'єрі храму, а єдиним криволінійним мотивом є еліпсоподібні силуети куполів, що увінчують головну брилу споруди.

З іншого боку в одному із найбільш пошукових та експериментальних проектів того часу створених українськими архітекторами - церкві Положення Пояса Пресвятої Богородиці (так само у Львові), авторства М. Обідняка, арки та склепінчаті завершення нави відіграють важливу образо- організуючу роль, не дивлячись на те що сама споруда задумана як ремінісценція триверхих народних церков Прикарпатського регіону. Очевидно, що така відмінність закорінена у різному ступені внутрішнього антимодерністського протесту пережитого західними та пострадянськими архітекторами що саме із цих причин, в кінцевому підсумку усунуло модернізм із словника відродженої на початку 1990-х сакральної архітектури в Україні.

Ще однією рисою варто відзначити *присутність та відсутність купольних завершень*, котрі були практично обов'язковими у проектах західно-українських архітекторів та деколи зазнавали суттєвого переосмислення у архітектурі Радослава Жука.

Переважно протестантський та католицьких контекст, в якому розвивалась творчість Жука, була сприятливим ґрунтом для експериментів і переосмислення ключового елемента конфесійної та національної айдентики церкви українсько-візантійської традиції - купольного завершення.

У більшості проектів Жука (церкви св. Михаїла в Тіндалі, Святого Сімейства у Вінніпегу, св. Михаїла у Трансконі, Святого Хреста у Тандер-Бей, Пресвятої Трійці у Керхонксоні та св. Стефана у Калгарі) традиційне купольне завершення видозмінене і має форму ветикального акценту із, як правило, великою кількістю скла та орнаменто-подібною геометрією конструктивних рам. Хоча в ряді випадків (наприклад церква Пресвятої Трійці у Керхонксоні) завершення мають характер дерев'яних шатрових верхів прикарпатських народних церков, загальний характер архітектури цих будівель залишає значно ширший спектр трактування їх стилістичної природи. Цей елемент сакральної архітектури Жука є одним із найбільш сміливих його експериментів із формою, головним підг-

рунтям для якої була впевненість у розробленій ним теорії “архітектурної абстракції” “ритмічних особливостей української церковної архітектури” - форми можуть бути різними, але якщо їх пропорції систематизовані відповідно до логіки притаманної національній традиції геометрії всі вони разом творять національний образ та характер.

В умовах пострадянської України такий рівень абстрагування не міг бути актуальним з огляду на цілий ряд причин з яких головними є принципова втома від абстрактної геометрії модернізму та ретроактивним світоглядом більшості суспільства, котра бачила образ ідеального буття не стільки в майбутньому скільки в минулому, яке потребувало ясних і наглядних трансляторів у архітектурі [57].

Попередньо вже було зазначено, що відмінною рисою церков неомодерністського напрямку в Західній Україні межі ХХ - ХХІ століть стала акцентація вхідної групи та формування монументального образу головного входу. В проєктах Радослав Жука навпаки, збережена традиція другорядної ролі цього елемента споруди та його підпорядкування головному акценту, яким в будівлях Жука завжди є стрімкий вертикальний акцент над святилищем та зоною Євхаристії. З огляду на “функціональний” принцип, якого дотримувався архітектор вхідна зона відігравала одну із найменш важливих ролей у функціональному ознакуванні Літургії з відповідним вираженням у загальній концепції об’ємно-просторового вирішення. В цьому контексті, активний розвиток вхідної групи у творчості українських архітекторів межі ХХ-ХХІ століть можна трактувати як символізацію віднайдених дверей до духовного життя, закритих протягом кількох десятиліть, або підкреслення самої можливості вільного входу до храму, коли минула небезпека політичного та ідеологічного переслідування.

Останньою відмінною рисою можна вважати *освоєння* пострадянськими архітекторами традиційної *восьмигранної геометрії* для найбільш відповідальних з художньої точки зору частин храму, і хоча часто тектонічна основа церков цього періоду має звичайну обтічну візантійську геометрію, мотив так зва-

ного “восьмерика” стає одним із найулюбленіших способів трактування тяглості традиції та національної ідентичності.

В свою чергу, такий мотив, не дивлячись на свою відомість та поширеність, цілковито відсутній у творчості Радослава Жука, добре обізнаного із народним зодчеством. Очевидно, що разом із теорією “ритмічних особливостей”, використання якої, з точки зору автора, не потребувало додаткових буквальних згадок з історії, свою роль відіграла і характерна для модерністського дискурсу, відданість найпростішим і чистим геометричним формам, котрі робили споруду візуально добре зрозумілою і багаторакурсною у сприйнятті.







Для даного дослідження, особливо важливим є питання про спільні риси творчості Радослава Жука і пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ - ХХІ століть. Частково ця тематика була розкрита вище при розгляді особливостей неомодерністського напрямку церковної архітектури Західної України 1990 - 2000 - х років. Так само було проаналізовано спільну засадничу природу проблем які стояли перед поколінням північно-американських архітекторів до якого належав Радослав Жук та українськими архітекторами пострадянського періоду. Весь цей матеріал дає можливість виділити кілька спільних рис, що об'єднують їх спадщину.

В першу чергу варто виділити поширений *мотив довгих вертикальних тяг*, що в обох випадках відіграють роль візуального об'єднувача та спрямовують загальний напрямок руху будівлі у вертикальному напрямку, розвантажуючи важкість та масивність головної брили споруди. Помимо своєї модерністської природи, така форма вікон давала можливість також цілісно організувати та звільнити більшу площу під розписи в середині споруди, що є необхідною умовою сакрального мистецтва українсько-візантійської традиції. Стрункість та витягненість вверх, таким чином, передавались із екстер'єру в інтер'єр та на фоні традиційних візантійських розписів творили там чи не єдиний сучасний елемент облаштування.

Наступною спільною рисою можна вважати переважаючий *мотив шоломо-(та намето-) подібних куполів*, котрі в рамках неомодерністського напрямку

СПІЛЬНІ ТА ВІДМІННІ РИСИ ТВОРЧОГО СВИТОГЛЯДУ РАДОСЛАВА ЖУКА ТА ПОСТРАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ НЕОМОДЕРНІСТСЬКОГО НАПРЯМКУ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ.

РИСИ ПРОЕКТІВ САКРАЛЬНИХ СПОРУД ПОСТРАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ - ХХІ СТОЛІТЬ, КОТРИ МАЮТЬ СВОЇ ПАРАЛЕЛІ У ПРАКТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА.

| | | | |
|--|---|--|--|
| | ПОШИРЕННЯ МОТИВІВ ДОВГИХ ВЕРТИКАЛЬНИХ ТЯГ В БІЛЬШОСТІ ПРОЕКТІВ РАДОСЛАВА ЖУКА ТА НА РАНЬОМУ ЕТАПІ ПОСТРАДЯНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ - ХХІ СТОЛІТЬ. |  [70] |  [71] |
| | ПЕРЕВАЖАЮЧАЮЧА СХИЛЬНІСТЬ ДО КУПОЛО- ТА ШОЛОМОПОДІБНИХ ВИРШЕНЬ ГОЛОВНИХ ДОМІНАНТНИХ ЧАСТИН САКРАЛЬНОЇ СПОРУДИ |  [72] |  [73] |
| | ЗАСТОСУВАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РИТМІЧНОГО МОТИВУ ТРИДІЛЬНОСТІ У ПРОСТОРОВОМУ, ПЛАНУВАЛЬНОМУ ТА МЕТАФОРИЧНОМУ РІВНЯХ |  [74] |  [75] |

ВІДМІННІ РИСИ, ЩО ХАРАКТЕРНІ ДЛЯ ПРОЕКТІВ САКРАЛЬНИХ СПОРУД ПОСТРАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ - ХХІ СТОЛІТЬ ТА ПРОЕКТІВ РАДОСЛАВА ЖУКА





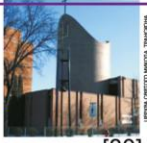

| | | | |
|--|---|---|---|
| | ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТЕКТОНІКИ САКРАЛЬНОЇ БУДІВЛІ ВІДПОВІДНО ДО ЇЇ ЛІТУРГІЙНИХ ФУНКЦІЙ, З АКЦЕНТАЦІЄЮ НА ВІВТАНОМУ ПРОСТОРІ, В ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА ТА ЇЇ ВІДСУТНІСТЬ У ПРАКТИЦІ ПОСТРАДЯНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ |  [76] |  [77] |
| | ПЕРЕВАЖАННЯ ПЛОСКИХ ТА ГОРИЗОНТАЛЬНИХ ЗАВЕРШЕНЬ У РАДОСЛАВА ЖУКА ТА АРКОПОДІБНИХ І ЦИРКУЛЬНИХ У САКРАЛЬНИХ ОБ'ЄКТАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ - ХХІ СТОЛІТЬ |  [78] |  [79] |
| | ПРИСТНІСТЬ (ЧАСТО ВОСЬМИГРАННИХ) КУПОЛЬНИХ ЗАВЕРШЕНЬ У ПОСТРАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ ТА ЇХ ВІДСУТНІСТЬ ТА ЗНАЧНЕ ГЕОМЕТРИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ У РАДОСЛАВА ЖУКА |  [80] |  [81] |

Рис. 4.2. Риси проектів сакральних споруд пострадянських архітекторів Західної України межі ХХ – ХХІ століть, котрі мають свої паралелі у практичній творчості Радослава Жука

витіснили (за деякими винятками) традиційні для української сакральної архітектури грушеподібні бані. В контексті творчості Жука, баневі завершення загалом не відіграють важливої ролі та зустрічаються лише у кількох проектах, де вони увінчують сміливі динамічні брили основного об'єму надаючи їм відповідних конфесійно-національних маркерів, без прив'язки до ззовні подібного візантійського прототипу, що було характерно для пострадянських архітекторів Західної України (в церквах Жука, такі куполи мають еліпсоподібну вертикально витягнену форму).

Суттєва спільність в обох випадках належить використанню великих масивів скла, та намагання надати саме їм головної місії із трансляції категорії сучасності проектованої споруди. Дійсно, аналізуючи історію християнської архітектури можна помітити прагнення до наповнення внутрішнього простору якомога більшою кількістю природного світла, що в метафоричному сенсі ідеально корелювалось із семантичними літургійними змістами. На початкових стадіях, такі спроби були здебільшого невдалими і приводили до виникнення більш суворих та лаконічних вирішень, як наприклад це сталося у Софійському соборі Константинополя великі віконні поверхні бокових стін довелось замурувати залишивши лише серію вузьких аркоподібних прорізів з огляду на загрозу руйнації статичної схеми всієї споруди. Дещо більш успішним були такого роду експерименти в епоху готики, однак справді повноцінна можливість організувати сакральний простір за рахунок природного освітлення з'явилась лише в епоху модернізму, однак з огляду на вже складену традицію храмобудування в католицькому та православному середовищі найбільш повно була реалізована протестантськими церквами.

В рамках проектування церков українсько-візантійського обряду, великі масиви заскленої поверхні, з огляду на вимогу організації площі під розписи, переважно розташовували у стикових та вхідних зонах, що також характерно і для творчості Радослава Жука.

Складною за своєю природою, є остання із рис подібності між творчістю пострадянських архітекторів межі XX - XXI століть та Радослава Жука є використання універсального *мотиву тридільності*.

Тут ми маємо справу не з якоюсь конкретною технічною стороною споруди, а із своєрідним принципом, що стосується організації головних тектонічних мас, котра одночасно поєднана із релігійною символікою. В теорії Жука про “ритмічні особливості української церковної архітектури, тридільність є принципом згідно якого утворена універсальна матриця аналізу ритмічних закономірностей і таким чином вона визнається аксіоматичною данністю всієї історичної спадщини сакральної архітектури України. У вертикальному відношенні тридільність виступає як послідовність поділу храму на функціональний об’єм - наву, покриття та верхи; у горизонтальному напрямку це ритм головного та бічних куполів, що мають свою основу у планувальній структурі. Не дивлячись на таку історично вмотивовану морфологічну структуру, в багатьох проектах Жука тридільність носить візуально підкреслений характер і не завжди (у більшості випадків) не включена у тектонічну єдність плану та об’ємно-просторового вирішення. Дещо зміщеними є також і вертикальні ритми тридільності Жукових церков в оформленні якої залучені кольорові та фактурні засоби. Разом із тим у пострадянській архітектурі тридільність має більш традиційний характер і відповідає тектоніці візантійських та народних церков, а також споруд хрестоподібного наддніпрянського типу. Однак не дивлячись на розбіжності в безпосередньому трактуванні, ця риса є в більшості випадків спільною як для Радослава Жука так і для пострадянських архітекторів і свідчить про усвідомлене чи інтуїтивне розуміння закономірностей притаманних українській традиції формування сакрального простору.

4.2. Взаємозв’язок та взаємодія впливу Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури у Західній Україні на межі XX - XXI століть

Аналіз взаємозв’язку і взаємодії Радослава Жука та середовища пострадянської архітектури межі XX - XXI століть належить до найбільш важливої частини даного дослідження та тісно пов’язаний із попереднім визначенням

особливостей творчого світогляду Жука та творчого світогляду архітекторів Західної України 1990-х років. Як вже було сказано, їх об'єднувало спільне відчуття кризи модернізму та, в той самий час (це передовсім стосується пострадянських архітекторів неомодерністського напрямку), відданість принципам модерністської проектної культури.

З одного боку, така спорідненість дає можливість говорити про легкість взаєморозуміння між обома сторонами, а з іншого потребує відокремлення тих особливостей які були винесені архітекторами Західної України із минулого в рамках радянського неоконструктивізму та тими рисами, які можуть бути пов'язані із впливом теоретичних ідей та проектів Радослава Жука.

Перше знайомство широких професійних кіл західно-українських архітекторів із феноменом Радослава Жука відбулось на початку 1990-х років, коли у Львові у музеї фотографії (історичний храм Марії Сніжної), відбулась виставка світлин із роботами архітектора, а також в журналі "Пам'ятки України" вийшла його стаття "Ритмічні особливості української церковної архітектури". Популяризації творчості Жука також сприяла загальна тенденція переселення до України багатьох священників та релігійних діячів із діаспори, котрі займаючи чільні місця у відроджуваних релігійних структурах Західної України (передовсім це стосується греко-католицької церкви у Галичині), приносили із собою і напрацьовану в діаспорі естетичну практику облаштування релігійного життя.

Проведений попередньо аналіз дає можливість виокремити три основні напрямки, які позначили вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ - початку ХХІ століть. Умовно їх можна означити як *ессенціальний*, *методологічний* та *прикладний*.

Той напрямок який означений як есенціальний являє собою найбільш абстрактну форму теоретичного узагальнення, та по різному проявляв себе на найбільш ранньому етапі пострадянського відродження сакральної архітектури у західно-українському регіоні і, згодом, під час наростання ретроактивної тенденції історичної еkleктики.

Специфіка розвитку західно-українського (а тим більше загальноукраїнського) розвитку сакральної архітектури полягала у поступовому зниженні популярності модерністської морфології та її розчинення домодерними історичними репліками та компоновками. Напрямок який тут названий як есенціальний мав різне значення на двох цих стадіях. В кожному із виділених напрямків вплив творчості Жука охоплювала іншу підставову сферу архітектурної професії від найбільш загальної світоглядної до найбільш прикладної - морфологічної. В даному випадку мається на увазі виняткове значення створених Жуком зразків сакральної архітектури як прикладу принципової можливості творення церковної споруди в рамках модерністської формальної мови.

В попередньому розділі вже було окреслено становище професійного дискурсу в середовищі українських архітекторів межі 1980-х - 1990-х років, в рамках якого був цілковито відсутній досвід проектування сакральних будівель, а також постмодерністської гри із історичними стилями чи їх простого відтворення. Використані у даній роботі методи дослідження дають можливість говорити, що саме теоретичні та практичні праці Жука, стали однією із відправних точок становлення онтологічного початку неомодерністського напрямку сучасної сакральної архітектури Західної України. В цьому зв'язку варто розглянути процес відродження релігійного будівництва у ширшому контексті - України та інших пострадянських країн. Тут процеси відродження релігійного будівництва практично відразу носили характер історичного еkleктизму та ретроспективізму, що було зв'язано із цілим рядом причин. Головними з них була ідеалізація докомуністичного минулого, практика відтворення зруйнованих архітектурних пам'яток, прагнення до чіткої візуальної етно-конфесійної детермінації. В рамках України такий розвиток набув форм відтворень києво-руських, московських та рідше козацько-барокових історичних аналогів без серйозних спроб інтерпретації православного храму у модерністській манері. Те саме можна сказати і про специфіку інших посткомуністичних країн Східної Європи, де з різними варіаціями залежними від конфесійної історії були відроджені історичні форми грузинських хрестово-наметових базилік, османських та персидських

мечетей, та церков москво-руської традиції з деякими доповненнями із арсеналу псковсько-новгородського або києво-руського спадку. Така специфіка, була наслідком і повної відсутності власної спадщини чи розробленого досвіду інтерпретації потрібних етно-конфесійних змістів у рамках модерністського світогляду, яких не був набутий (із зрозумілих політико-ідеологічних причин) всередині цих країн так і в досвіді національно-релігійних діаспор, в тому числі і таких емансипованих як вірменська, російська та грузинська. За винятком прибалтійських країн, єдиним пострадянським регіоном де проводились експерименти із неомодерністським трактуванням сакральної архітектури була Західна Україна і передовсім Галичина. (Рис.4.3.)

Використані методи дослідження, в тому числі проведені опитування дають можливість говорити, що така особливість західно-української (передовсім галицької) архітектури пов'язана у значній мірі із наявністю вже готового вдалого досвіду модерністської організації відповідного націо-конфесійній традиції сакрального простору пов'язаного із теоретичним та практичним доробком Радослава Жука. З огляду на специфіку релігійного відродження в Західній Україні, можна говорити про те, що певну (амбівалентну) роль відіграла і конфесійна прив'язка феномену Жука до української греко-католицької церкви. Розроблена в середовищі цієї конфесії, морфологія Жука була з одного боку сприятливим фактором для її поширення в межах Галичини, а з іншого - стримуючим для решти території України, як ознака чужорідної ідентифікаційної семантики.

Однак, хоча це твердження відображає загальну закономірність візуального розмежування між основними конфесіями, неомодерністська морфологія, в певних випадках, була актуальною і для православного середовища, як наприклад у випадку меморіального храму на честь Пересопницького Євангелія у місті Пересопниця Рівненської області (арх В. Ковальчук). Таким чином, підсумовуючи вище наведені міркування, можна стверджувати, що виняткове у пострадянському контексті явище неомодерністських церков східно-християнської традиції у Західній Україні стало можливим внаслідок знайомства місцевих архітекторів із прикладами успішної трансляції націо-конфесійної

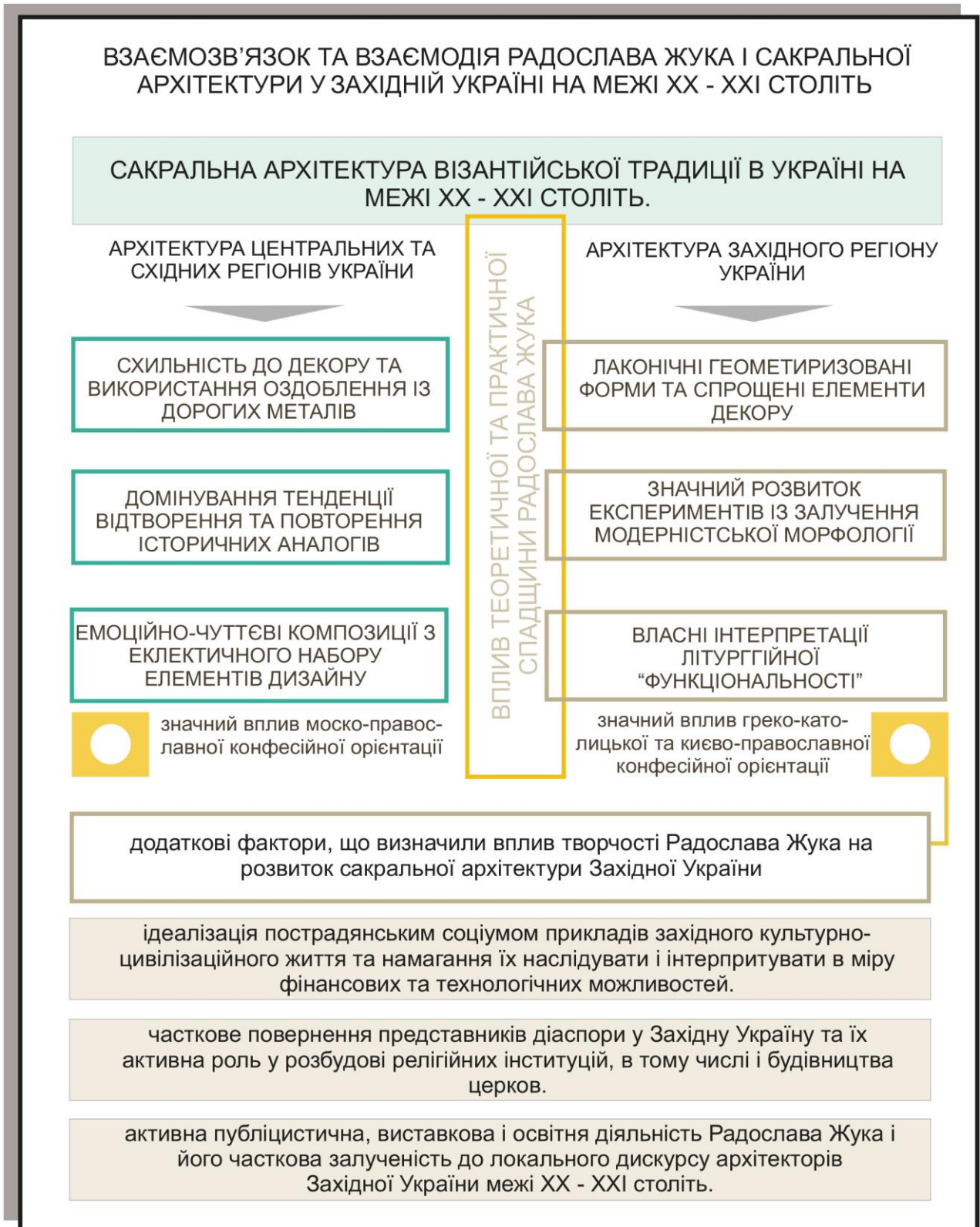


Рис. 4.3. Сакральна архітектура візантійської традиції в Україні на межі ХХ – ХХІ століть

ідентичності у теоретичних та практичних працях Радослава Жука, що виділило архітектурний досвід цього регіону із всього іншого терену пострадянських країн (за винятком країн Балтії).

Наступним напрямком впливу феномену творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України впливає із його теоретичного доробку, а саме із теорії “ритмічних особливостей української церковної архітектури” та може, відтак, бути означений як *методологічний*.

Аналіз зразків сакральної архітектури Західної України показав, що абсолютна більшість з них повністю корелюються із розробленою Жуком універсальною матрицею “національних” пропорцій та, відтак, знаходяться в полі його теоретичного спадку. З іншого боку, можна говорити, що недостатня популяризація методу “геометричної абстракції” стала однією із причин неправильного розуміння модерністського храму як надостатньо конфесійно та національно детермінованого і не пов’язаного із тяглістю поколінь.

З іншого боку, варто відзначити, що теорія “національних пропорцій” у багатьох власних проектах Жука доведена до крайнього ступеня абстрактизації та стерильної геометризації і в такому вигляді не відповідала специфіці соціокультурного контексту пострадянської Західної України котра відчувала брак тяглості еклезіальної історії (передовсім це стосується греко-католицької церкви), та не завжди була готова сприйняти готові аналоги подальшого еволюційного розвитку без пройдених до них попередніх етапів. Тому метод “геометричної абстракції” в західно-українських умовах вимагав деякого компромісу із специфікою соціальних очікувань та об’єктивних обставин стратифікації національних, конфесійних та світоглядних маркерів після краху комуністичної системи, що було продемонстровано самим Жуком у єдиному реалізованому на Україні його проекті - церкві Різдва Пресвятої Богородиці у Львові. Розглядаючи це питання в такому розрізі, варто, таким чином, розділити ту відносно невелику кількість новаторських пошукових проектів, які були позначені використанням абстрактної геометрії у рамках матриці “національних пропорцій” - як наприклад церква Петра і Павла в Тернополі, та церкви компромісного із тра-

диційним тектонічним укладом, в яких присутність “національних пропорцій” впливає із самої природи традиції і не може бути точно означена як свідомо закладена архітектором.

До певної міри, наведені вище міркування можуть свідчити про невикористаний потенціал теоретичного доробку Радослава Жука передовсім з огляду на затухання модерністського напрямку у сакральному проектуванні, а також їх слабкої популяризації серед інших передовсім протестантських конфесій Західної України, естетична програма яких більш наближена до абстрактно-геометричної морфології.

Третім напрямком, яким може бути означено вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури у Західній Україні, є безпосередні запозичення формотворчих прийомів та способів об’ємно-просторової організації церковних споруд, який може бути названий *прикладним*.

Як і в попередніх двох випадках, прикладний напрямок має бути розглянутий крізь призму пострадянської соціо-культурної специфіки, а також світогляду місцевих архітекторів, а також із розумінням того, що пряме наслідування якогось прикладу - тим більше із сучасної архітектури переважно сприймається як ознака низького етичного та професійного рівня, і лише зрідка як захоплення першоджерелом.

До такого, типу відтворень архітектурних вирішень Жука можна віднести популярний у публіцистиці 1990-х років проект української церкви архітектора І. Довганюка (датованого 1993 роком), що є фактично простим повтором церкви Жука у Кергінкстоні (“Союзівка”). Однак, більшість об’єктів в яких відчувається морфологічний вплив творчості Жука мають характер образних інтерпретацій, в яких прочитують мотиви тих чи інших його церков. Прикладом такого роду споруди може бути кафедральний собор (Буцацької єпархії) Петра і Павла у Чорткові. Хоча в просторовому вирішенні споруди є свої унікальні мотиви - наприклад мотив національного герба України Тризуба, розкатисті лінії фасаду, а також стрімкого барабанного завершення, його прототипом є греко-католицька церква св. Йосафата у Вінніпезі. Так само як і у прототипі, в соборі

Петра і Павла відчувається різке протиставлення масивного головної брили споруди та легких повітряних завершень, виконаних із скла. Крім того варто звернути увагу на розташування кутових верхів (завершень), що знаходяться на самому краї споруди маючи єдиним аналогом церкву Жука у Вінніпезі. (Рис.4.4.)

4.3. Порівняльна характеристика творчого доробку Р. Жука та пострадянських архітекторів

Порівняння загальних принципів побудови форми та деталей дає можливість наслідуванню стилю і почерку Жука. У проаналізованому масиві зразків було виявлено кілька рівнів наслідування такого роду авторських деталей.

З одного боку, це повтори шоломоподібних куполів із зменшеною висотою барабану які спостерігаємо наприклад у церкві Всіх Святих у Львові, церквах Володимира і Ольги у Стрию, Вознесіння Господнього у Львові, святого Йосафата у Червонограді. Тут можна з великою долею впевненості говорити про безумовний вплив та повтор авторського стилю Радослава Жука, оскільки як у середовищі замовників (парафіян та предстоятелів парафій) так і професійних кіл (архітекторів, істориків та реставраторів) тектоніка сакральної споруди переважно пов'язувалась із головним акцентом у вигляді розвиненого барабану із чіткими (переважно арко-подібними) обрисами віконних прорізів.

Дещо складніше визначити пов'язаність інших характерних для творчості Радослава Жука прийомів із архітектурними деталями пострадянського сакрального будівництва Західної України. В першу чергу це стосується віконних прорізів, вирішених у вигляді довгий та вузьких вертикальних тяг, характерних для ряду важливих споруд Жука таких як церква Різдва Богородиці у Львові, Йосафата в Рочестері та інших. Проблема взаємодіяції цих деталей із церковними спорудами Західної України межі ХХ – ХХІ століть полягає в тому, що подібний прийом був одним із улюблених в період пізньо-радянського (неоконструктивістського) будівництва за індивідуальними проектами важливих репрезентативних споруд (передовсім мова іде про адміністративні, меморіальні будівлі, а також заклади культури). Очевидно, що у багатьох випадках такі

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТА ВЗАЄМОДІЯ РАДОСЛАВА ЖУКА І САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ НА МЕЖІ ХХ - ХХІ СТОЛІТЬ

НАПРЯМКИ ЯКІ ПОЗНАЧИЛИ ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ РАДОСЛАВА ЖУКА НА РОЗВИТОК САКРАЛЬНОЇ АРХІТЕКТУРИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ МЕЖІ ХХ - ХХІ СТОЛІТЬ



Рис. 4.4. Напрямки, які позначили вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України на межі ХХ – ХХІ століть

тяги мають саме пізньо-радянську генезу. Однак, більш детальний аналіз, дав можливість знайти спосіб часткового відокремлення обидвох видів впливу. До слідження творів Жука та пізньо-радянської репрезентативної архітектури показали, що в останньому випадку як правило застосовуються цілі ритмічні ряди вертикальних тяг, в той час як для творчості Жука характере їх поодиноке включення в суцільні стінові масиви. Таким чином можна з більшою імовірністю говорити про вплив творчості Жука наприклад у архітектурі церкви Зіслання Святого Духа у Пустомитах ніж у церкві св. Петра і Павла у Новояворівську, котра має помітні риси пізньо-радянської традиції.

Значно менше у пострадянській сакральній архітектурі Західної України використовувався характерний для Радослава Жука прийом фігурних конструкцій великих масивів застосування. Пов'язано це передовсім із відсутністю традиції подібного роду елементів у східно-християнській традиції та її більша поширеність у інших конфесійних традиціях (протестантській та католицькій). Одним із небагатьох прикладів застосування подібного прийому може стати церква святого Миколая у Тисмениці та собор Пресвятої Богородиці у Прилбичах саме архітектурно-просторове вирішення якої має багато спільного із церквою у Керхонсоні побудованій за проектом Радослава Жука (функціональний задум цих церков також подібний і визначається коливанням кількості віруючих від невеликої у нормальному режимі до великої у період прибуття паломників – на батьківщину митрополита Шептицького та український табір відповідно).

Ще одна характерна риса авторського стилю Радослава Жука - тягіння до прямокутності загальних основних деталей та мас споруди, не отримала поширення у пострадянській сакральній архітектурі Західної України. Очевидною причиною тут стала специфіка втоми та протести проти модернізму як формо-творчої системи, характерна для всіх країн так званого соціалістичного табору. Надзвичайна простота та жорстка раціональність типових проектів, котрими наповнювався простір радянських міст, стали головними факторами гострого протесту проти модернізму як стилю та формування запиту на поза модерніс-

тичний, переважно нео-історичний напрямки у архітектурному проектуванні. Особливо актуальною така специфіка була для сакральної архітектури, від якої очікували наглядної альтернативи скомпроментованим цінностям та повернення до тих світоглядних орієнтирів минулого, які були романтизовані у період тоталітаризму та економічної рецесії.

До певної міри прямокутні та горизонтальні мотиви ще могли бути присутніми в найбільш ранньому етапі пострадянської архітектури (церква Володимира і Ольги у Львові), коли серед проєктантів існувала професійна звичка до такого роду морфології та психологічна неготовність відразу перейти на мову постмодерну чи історизму. Однак, дуже швидко, під тиском суспільного запити, такого роду прийоми практично повністю зникли із практики проектування сакральних споруд на Західній Україні.

Таким чином, можна говорити, що від самого початку, вплив творчості Радослава Жука був досить суттєво перетрактований пострадянським професійним і суспільним середовищем відповідно до своїх власних особливостей та тих світоглядних процесів які на той час відбувались у посткомуністичних державах. У мистецько-концептуальному сенсі запити пострадянського суспільства у царині архітектури були багато в чому подібні до періоду розвитку постмодерну на Заході у 1970-80 роки, однак з більшим рівнем радикалізму та ідеалізації історичної архітектури. Все це у кінцевому підсумку вплинуло на вибірковість застосування пострадянськими архітекторами прийомів авторського стилю Радослава Жука, не дивлячись на очевидні спроби їх більш широкого та буквального залучення.

Варто згадати також і про неоднорідність самої спадщини Радослава Жука. Хоча, загалом, ним виконано відносно невелику кількість проєктів вони мають досить різні просторово стилістичні особливості. З одного боку це церкви лаконічного типу із різким контрастом між плоскою навою та стрімким високим акцентом над святилищем (церкви св. Михаїла у Тиндалі, Святої Родини у Вінніпегу, святого Михаїла у Трансконі, Пресвятої Трійці у Керхонксоні, святого Стефана у Калгарі), з іншого боку, це центричні споруди із пірамідальним

накопиченням мас (церкви Різдва Богородиці у Львові, святого Йосафата у Рочестері, Святого Хреста у Тандер Бей, Пресвятої Євхаристії у Торонто). У першому випадку ми маємо справу із таким типом храму який фактично не має близької аналогії у традиційному українському церковному будівництві, об'ємно-просторові прийоми застосовані у таких церквах (а вони складають більшість із побудованих за проектами Радослава Жука об'єктів) практично відсутні у практиці пострадянської архітектури (найбільш близьким може служити церква Собору Пресвятої Богородиці в Прилбичах, однак тут високий вертикальний акцент не позначає вівтарну частину, а виконує традиційну роль завершення нави).

Натомість пірамідальні центричні композиції одну із яких Радослав Жук застосував у своєму єдиному проекті реалізованому в Україні, набули широкої популярності серед усіх конфесій не лише у західно-українському регіоні. Тут ми теж змушені визнати, що проникнення впливів творчості Жука у пострадянську архітектуру мало характер двостороннього процесу в якому проектувальники та замовники Західної України реагували лише на ті формотворчі ідеї, котрі відповідали їх власному розумінню балансу традиції та новації у сакральній споруді, цілковито відмовляючись від таких вирішень які зустрічаємо у більшості проектів Жука (так званий функціональний тип) котрі, до того ж були обумовлені передовими теоретичними ідеями того часу у галузі церковного будівництва, а також підтримані авторитетом II Ватиканського собору.

В результаті можна говорити про наступні підсумки опитування. По-перше варто відзначити спільне для всіх категорій опитаних відчуття кризи модерністської проектної мови, що визнавалась особливо проблематичною у контексті церковного будівництва. Тут приклад творчості Жука скоріше мав пізнавально-професійний, а не прикладний характер. Опитані в переважній більшості віддавали належне високому фаховому рівню проектів Жука, однак усвідомлювали невідповідність його досвіду із тією картиною суспільних настроїв та очікувань що панували на той момент у Західній Україні (як і на всьому пострадянському просторі загалом). Крім того, далеко не всі були готові сприйма-

ти модерністську стилістику як прийнятну для трансляції не лише сакральних (метафізичних), але і національно детермінованих змістів, що також було актуально у період межі ХХ – ХХІ століть.

Разом із тим, творчість Радослава Жука сприймалась як певного роду проектний ідеал вартість якого була доступна передовсім у рамках суто професійного архітектурного дискурсу.

Консервативність поглядів пострадянських архітекторів Західної України виявлена вже у підсумках відповідей на перше питання. Так більшість оцінила досвід церковної архітектури межі ХІХ – ХХ століть, як більш вартісний ніж в аналогічний період межі ХХ – ХХІ століть, одночасно саме архітектура столітньої давності була визначена як така що справила більш помітний вплив на їх власний проектний світогляд.

Не дивлячись на такі результати відповідей на перше запитання, більшість опитаних, все ж, віддала перевагу модерністській мові як переважаючій навіть у тих випадках, коли відбувається певного роду реінтерпретація того чи іншого історичного стилю чи загального об'ємно-просторового вирішення. З одного боку це може свідчити як про специфіку семантики східно-християнського храму, яка характерна наявністю обов'язкових елементів (купол, центричність, домінантність у просторі), з іншого боку це може говорити про потенційну готовність архітекторів до еволюційного розвитку, який так і не був (у період межі ХХ – ХХІ століть) реалізований.

Ще одним важливим результатом який вдалось в'яснити за допомогою опитування це велика роль народної архітектури як своєрідного базису для сучасної інтерпретації. Хоча так чи інакше, народна архітектура постійно була присутня у пошуках національно детермінованого храму українсько-візантійської традиції, у творчості пострадянських архітекторів вона мала двоякий характер, як фактичних повторів історичних аналогів при використанні дерева як основного матеріалу, так і досить сміливої інтерпретації гострокутних форм при використанні цегли та бетону. В цьому другому випадку можна говорити про те що саме творчість Жука стала певним каталізатором такого роду

експериментів, котрі могли мати як вигляд явних повторів авторського стилю Жука, так і цілковито своє оригінальне вирішення.

Хоча, як було сказано вище, на початковому етапі розвитку пострадянської архітектури, при проектуванні сакральних споруд важливим було творення певної абстрактної урочистої та монументальної форми, однак, дуже скоро проєктанти зрозуміли важливу візуально-орієнтаційну місію таких споруд. У своїх відповідях більшість ствердила, що сакральна споруда, в їх розумінні, повинна візуально домінувати та закріплювати простір за певною національною ідентичністю.

Таким чином поступово склалась картина домінуючих поглядів пострадянських архітекторів на комплекс питань пов'язаних із впливом практичної та теоретичної спадщини Радослава Жука на сакральну архітектуру Західної України межі ХХ – ХХІ століття. Ця інформація стала одним із головних джерел знань із даної тематики та лягла в основу подальших розділів даної дисертаційної роботи. Завдяки використаній методиці було сформовано подальшу змістову частину роботи, зокрема посилено увагу до теми трансляції національних атрибутів у сакральному будівництві (що виявилась важливою як для Радослава Жука так і для пострадянських архітекторів Західної України), а також більш уважно та детальніше розглянуто місце і роль у цьому процесі досвіду церковного будівництва у Галичині на межі ХІХ – ХХ століть.

Як показало проведене опитування та дослідження, як творчість Радослава Жука так і архітекторів Західної України, що проєктували церковні будівлі на межі ХХ – ХХІ століть, позиціонували себе як продовжувачі саме того націо-детермінуючого явища у сакральній архітектурі, яке мало джерелом пошуки галицьких архітекторів межі ХХ- ХХІ століть, а також тих явищ у проєктуванні та мистецтві інших регіонів (передовсім Наддніпрянщини), котрі переслідували ту ж мету – утвердження візуально-естетичних маркерів української національної ідентичності.

Саме цими міркуваннями пояснюється наступна увага до пошуків національної мови у сакральному мистецтві та архітектурі Галичини межі ХІХ – ХХ

століть, а такою позиціонування відносно неї системи поглядів на образ храму українсько-візантійської традиції, що була розроблена Радославом Жуком у рамках теорії «ритмічних особливостей української церковної архітектури».

Крім того, використані методи дослідження (передовсім метод анкетного опитування), дали можливість розрізнити два типи впливу творчості Радослава Жука на архітекторів Західної України межі XX – XXI століть. Один із них (його можна назвати «освітньо-ідеалістичним») стосується формування уявлень про можливе те вартісне у сучасній сакральній архітектурі та має, передовсім, теоретичних характер; інший (його можна назвати фактичним) стосується конкретних композиційних, об'ємно-просторових прийомів та архітектурних деталей, які були перейняті пострадянськими проектантами безпосередньо із творчої манери Радослава Жука.

В ході використання запропонованих методів, було отримано також і ряд інших результатів котрі дозволили внести важливі зміни та доповнення у подальший зміст даного дослідження.

ВИСНОВКИ ДО ЧЕТВЕРТОГО РОЗДІЛУ

1. Виявлено, що на початку відродження церковного будівництва у Західній Україні у 1990-х роках, єдиним стилістичним напрямком, який поєднував її із довоєнними традиціями проектування сакральних споруд був так званий “карпатський стиль”, що, в дещо трансформованому вигляді, представляв інтерпретацію традиції народного зодчества. Решта професійного світогляду пострадянських архітекторів регіону базувалась на неоконструктивістському дискурсі невеликої кількості так званих “індивідуальних проектів” в основному меморіального, рекреаційного та адміністративного призначення.

2. Визначено, що модерністський дискурс в контексті сакральної морфології, в основному опирався на прилаштовану під нього будівельно-технологічну базу, неоконструктивістську освіту більшості пострадянських проєктантів та прихильність відносно невеликої кількості замовників (переважно із протестантського, греко- та римо-католицького середовищ). Однак не дивлячись на ці умови, проблема валідності модерністської форми для сакральних цілей так і не отримала свого переконливо ствердного теоретичного обґрунтування на лише на рівні тих чи інших конфесій (передовсім православних та ісламських), але і на рівні професійного архітектурного середовища.

3. Виділено чотири головні особливості, що сформували специфіку сакральної архітектури Західної України неомодерністського напрямку, а саме: використання *білих*, (або рідше, просто світлих) *кольорів* основного об’єму (нави) будівлі; використання довгих *вертикальних віконних прорізів*, які прийшли на зміну візантійсько-романським; *шоломоподібний обрис бань*, котрі на цьому етапі витіснили традиційні хвилеподібні еманції барокового прототипу; *посилене акцентування головного входу* композиційними, планувальними та технологічними засобами.

4. Окреслено сукупність спільних та відмінних особливостей неомодерністського напрямку сакральної архітектури Західної України та проєктів Радослава Жука. До відмінних особливостей належить різний ступінь опрацювання деталей проєкту, різне розуміння кризи модерністської формальної мови

(та відповідно різний ступінь її переосмислення), зорієнтованість на різну домінуючу традицію (в Р. Жука такою виступала протестантська більшість Північної Америки, а для пострадянських архітекторів Західної України - православно-візантійська традиція). До спільних особливостей належить подібна модерністична світоглядна база, що перебувала на етапі пошуків виходу із суто раціоналістичного формоутворення; звернення до національного образу наддніпрянських храмів як виразників пам'яті про “ідеальну батьківщину”, спільна освітня основа, базована на ідеалах “інтернаціонального стилю”.

5. На основі проведеного аналізу було визначено конкретні спільні та відмінні риси у творчості Радослава Жука та сакральній архітектурі Західної України межі ХХ - ХХІ століть. До відмінних рис належить: відсутність у пострадянському дискурсі функціонального розуміння Літургії (так як воно склалось на Заході); різниця у плоских та аркоподібних завершеннях; необов'язковість купольних завершень у проектах Радослава Жука; тектонічне акцентування входу відсутнє у Жука та розвинене у сакральній архітектурі Західної України; традиційне використання восьмигранних об'ємів у пострадянських архітекторів та їх відсутність у проектах Жука. До спільних рис належать: засадничий мотив тридільності, довгі вертикальні тяги та вікна, шоломоподібні куполи та великі масиви скла.

6. Проведений попередньо аналіз дає можливість виокремити три основні напрямки, які позначили вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ - початку ХХІ століть. Умовно їх можна означити як *ессенціальний*, *методологічний* та *прикладний*. Під першим розуміється виняткове значення створених Жуком зразків сакральної архітектури як зразків принципової можливості творення церковної споруди в рамках модерністської формальної мови. Другий впливає із його теоретичного доробку, а саме із теорії “ритмічних особливостей української церковної архітектури” та вводить системоутворюючу категорію “геометричної абстракції” як формотворчого простору для пошуків національної та конфесійної ідентичності. Під третім розуміється набір конкретних практичних зворотів

та прийомів, котрі в тій чи іншій формі повторюються у проектах західно-українських архітекторів межі XX- XXI століть.

ОСНОВНІ ВИСНОВКИ

1. Проведений попередньо аналіз дає можливість виокремити три основні напрямки, які позначили вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця XX - початку XXI століть. Умовно їх можна означити як *ессенціальний*, *методологічний* та *прикладний*. Під першим розуміється виняткове значення створених Жуком зразків сакральної архітектури, як зразків принципової можливості творення церковної споруди в рамках модерністської формальної мови. Другий впливає із його теоретичного доробку, а саме із теорії “ритмічних особливостей української церковної архітектури” та вводить системоутворюючу категорію “геометричної абстракції” як формотворчого простору для пошуків національної та конфесійної ідентичності. Під третім розуміється набір конкретних практичних зворотів та прийомів, котрі в тій чи іншій формі повторюються у проектах західно-українських архітекторів межі XX- XXI століть. Визначено, що джерельна база дослідження архітектури Радослава Жука і її впливу на церковне будівництво в Україні, може бути поділена на кілька принципових категорій. Серед яких: розвідки, що торкаються загальних проблем проектування сакральних споруд в контексті модернізму та пост-модернізму; роботи присвячені питанням артикуляції української ідентичності у церковному будівництві; ретроспективи творчості окремих постатей та явищ історичної спадщини церковного будівництва в Україні; аналіз конструктивних та функціональних факторів, які творять специфіку української ідентичності у церковній споруді; джерела пов’язані із оглядом та аналізом творчості Радослава Жука; теоретичні праці самого Радослава Жука, як пов’язані із проблематикою української ідентичності, так і загальних питань архітектурного проектування.

2. Встановлено зв’язок між науковим та практичним доробком Радослава Жука з головними теоретичними працями у царині сакральної архітектури середини XX століття та періоду II Ватиканського собору (1962-65 рр.), кот-

рі знаходяться в єдиному дискурсі із комплексом літургійних, семантичних та стилістичних змін, характерних для другої половини ХХ століття.

3. Одним із найбільш суттєвих явищ, пов'язаних із розвитком української сакральної архітектури в рамках діаспори є більш широкий горизонт трактування національних атрибутів, котрі вийшли за рамки, своєрідного галицького контексту. Архітектура української діаспори починає звертатись до національної атрибутики Наддніпрянської України як універсальної знакової системи репрезентації української ідентичності, в результаті чого відбувається певна спроба синтезу між досвідом галицької церковної архітектури рубежу ХІХ - ХХ століть та наддніпрянської традиції в пошуках універсального образу українського національного храму.

4. Виявлено, що на початку відродження церковного будівництва у Західній Україні у 1990-х роках, єдиним стилістичним напрямком, який поєднував її із довоєнними традиціями проектування сакральних споруд був так званий “карпатський стиль”, що, в дещо трансформованому вигляді, представляв інтерпретацію традиції народного зодчества. Решта професійного світогляду пострадянських архітекторів регіону базувалась на неоконструктивістському дискурсі невеликої кількості так званих “індивідуальних проектів”, в основному меморіального, рекреаційного та адміністративного призначення.

5. Визначено, що модерністський дискурс в контексті сакральної морфології, в основному опирався на прилаштовану під нього будівельно-технологічну базу, неоконструктивістську освіту більшості пострадянських проєктантів та прихильність відносно невеликої кількості замовників (переважно із протестантського, греко- та римо-католицького середовищ). Однак не дивлячись на ці умови, проблема валідності модерністської форми для сакральних цілей так і не отримала свого переконливо ствердого теоретичного обґрунтування не лише на рівні тих чи інших конфесій (передовсім православних), але і на рівні професійного архітектурного середовища.

6. Окреслено сукупність спільних та відмінних особливостей неомодерністського напрямку сакральної архітектури Західної України та проєктів

Радослава Жука. До відмінних особливостей належить різний ступінь опрацювання деталей проекту, різне розуміння кризи модерністської формальної мови (та відповідно різний ступінь її переосмислення), зорієнтованість на різну домінуючу традицію (в Р. Жука такою виступала протестантська більшість Північної Америки, а для пострадянських архітекторів Західної України - православно-візантійська традиція). До спільних особливостей належить подібна модерністична світоглядна база, що перебувала на етапі пошуків виходу із суто раціоналістичного формоутворення; звернення до національного образу наддніпрянських храмів як виразників пам'яті про "ідеальну батьківщину", спільна освітня основа, базована на ідеалах "інтернаціонального стилю".

7. На основі проведеного аналізу було визначено конкретні спільні та відмінні риси у творчості Радослава Жука та сакральній архітектурі Західної України межі ХХ - ХХІ століть. До відмінних рис належить: відсутність у пострадянському дискурсі функціонального розуміння Літургії (так як воно склалось на Заході); різниця у плоских та аркоподібних завершеннях; не обов'язковість купольних завершень у проектах Радослава Жука; тектонічне акцентування входу відсутнє у Жука та розвинене у сакральній архітектурі Західної України; традиційне використання восьмигранних об'ємів у пострадянських архітекторів та їх відсутність у проектах Жука. До спільних рис належать: засадничий мотив тридільності, довгі вертикальні тяги та вікна, шоломоподібні куполи та великі масиви скла.

8. Проведений аналіз дає можливість виокремити три основні напрямки, які позначили вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ - початку ХХІ століть. Умовно їх можна означити як *ессенціальний*, *методологічний* та *прикладний*. Під першим розуміється виняткове значення створених Жуком зразків сакральної архітектури, як зразків принципової можливості творення церковної споруди в рамках модерністської формальної мови. Другий впливає із його теоретичного доробку, а саме із теорії "ритмічних особливостей української церковної архітектури" та вводить системоутворюючу категорію "геометричної абстракції" як формо-

творчого простору для пошуків національної та конфесійної ідентичності. Під третім розуміється набір конкретних практичних прийомів, котрі в тій чи іншій формі цитуються у проектах західно-українських архітекторів межі ХХ- ХХІ століть.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бевз, М., Бевз, В., Лукомський, Ю. та Петрик, В. (2001), Успенський собор Давнього Галича: проблеми дослідження, збереження та консервації, Пам'ятки України №4, Київ, С. 30-35.
2. Бобош Г.Є. (2005), Формування архітектури мурованих церков Галичини кінця XVIII - початку XX століть (на прикладі Львівської єпархії) [Formuvannya architektury murovanih cerkov Halychyny kincyua XVIII – pochatku XX stolitya: avtoref. дис. ... канд. арх.], Національний університет «Львівська політехніка».
3. Борис, А.М. (2014), Творчість архітектора Радослава Жука у вітчизняній та світовій літературі, Харківський національний університет будівництва та архітектури, Науковий вісник будівництва №4(78), Харків, С. 67-71.
4. Ракочий, Я.В. та Борис, А.М. (2014), Онтологія творення українських національних атрибутів у сакральній архітектурі Галичини, Національний університет «Львівська політехніка». «Архітектура» №816, Львів, С. 247-253.
5. Борис, А.М. (2015), Взаємопроникнення професійного світогляду Радослава Жука та архітекторів Західної України в контексті відродження сакрального будівництва, Харківський національний університет будівництва та архітектури, Науковий вісник будівництва №3(81), Харків, С. 5-9.
6. Борис, А.М. та Франків, Р.Б. (2015), Неомодерністський напрямок у сакральній архітектурі Західної України та його взаємозв'язок із творчою спадщиною Радослава Жука, Київський національний університет будівництва та архітектури, Сучасні проблеми архітектури та містобудування №40, Київ, С.14-19.
7. Борис, А.М. (2016), Функціональний та демократичний способи переосмислення східнохристиянської сакральної споруди у XX столітті на прикладі творчості Радослава Жука, Харківський національний університет будівництва та архітектури, Науковий вісник будівництва №3, Харків, С. 24-32.
8. Войтович, Л. (2008), Союз Візантії та Галицько-Волинської держави за Ангелів, Княжа доба: історія і культура, Львів, С. 30-39.

9. Волковский, В. (2012), «Экскурс к истокам украинской национальной идеи, или Откуда родом украинство?», available at: <http://www.religion.in.ua//14320-yeक्सkurs-k-istokam-ukrainskoj-nacionalnoj-idei-ili-otkuda-rodом-ukrainstvo.html> (15.04.14).
10. Вортман, Р. (1999), «Официальная народность» и национальный миф российской монархии XIX века, РОССИЯ, Культурные практики в идеологической перспективе №3(11), ОГИ, Москва, С. 233-244.
11. Вуйцик, В.С. & Липка, Р. М. (1987), Зустріч зі Львовом, Каменяр, Львів, с. 82
12. Галишич Р.Я. (2002), Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX ст., дис. ... канд. мистецтвознавства [Monumentalno-dekorativne mystectvo ukrainskyh cerkov zarubigya XX stolitya], Львів, 186 арк.
13. Геврик, Т. (1988), Церковна архітектура українців Північної Америки: архітектор Радослав Жук, Мистецтво української діаспори, Повернуті імена, "Тріумф", Київ.
14. Геврик, Т. (1990-1991), Українські храми в Північній Америці, Пам'ятки України № 4-1, Київ, С. 8-13.
15. Гнідець, Р.Б. (2004), Ідеологічний чинник у формотворчій основі українського храмовбудування, Національного університету "Львівська політехніка", Вісник "Архітектура", Львів, С. 273-277.
16. Гнідець Р.Б. (2002), Вплив конструктивних факторів на архітектуру українських баневих церков, дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. [Vplyv konstruktyvnyh faktoriv na arhitekturu ukrainskyh banevyh cerkov], Львів, 296 арк.
17. Грабар, І. (1997), Дерев'яна церковна архітектура Прикарпатської Русі, Пам'ятки України, Київ, 296 арк.
18. Грицюк, Л.С. (2004) Еволюція стильових вирішень мурованих церков Євгена Нагірного, Тези III Міжнародної науково-практичної конференції «Динаміка наукових досліджень 2004», Наука і освіта, Дніпропетровськ, С. 3-5.
19. Грицюк Л.С. (2004), Творча спадщина Євгена Нагірного та її значення для розвитку архітектури України, дис. ... канд. архітектури: 18.00.01 [Tvorchа

spadchyna Evgena Nagirnoho ta ii znachenyа dlya rozvytku arhitektury Ukrainy], Львів.

20. Грицюк, Л.С. (2004), Церковне будівництво Євгена Нагірного і пошук національного стилю в архітектурі, Національний університет «Львівська політехніка» Вісник «Архітектура» №505, Львів, С. 294-306.

21. Грінченко, Б. та Драгоманов, М. (1994), Діалоги про українську національну справу, Київ, 286 с.

22. Грушевський, М.С. (2000), Галичина і Україна, Націоналізм. Антологія. Київ, С. 180-187.

23. (2012), Дослідники знайшли унікальні речі з доби Данила Галицького, available at: http://zaxid.net/news/showNews.do?doslidniki_znayshli_unikalni_rechi_z_dobi_korolya_danila_galitskogo&objectId=1333164 (15.04.14).

24. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України, С. 38-45.

25. Иоаннисян, О.М. (1988), Основные этапы развития Галицкого зодчества, Древнерусское искусство, Москва.

26. Інститут архітектури Кафедра містобудування Національного університету "Львівська політехніка", available at: <http://www.logos.biz.ua/proj/lpi2/online/pdf/45-57.pdf> (12.06.15)

27. Камінський, А. Галичина – Піємонт, available at: http://www.ukrstor.com/ukrstor/kaminski_piemont.html, (02.03.14).

28. Костомаров, Н. (1861), Двѣ русская народности, Основа, №3, С. 33-80.

29. Криворучко, Ю. І. (2002), Регіональні особливості розташування церков в Україні, Вісник Національного університету «Львівська політехніка» : «Архітектура» № 439, Львів, С. 55-62.

30. Кричевський, В. (1914), Розуміння українського стилю, Сяйво Ч. 3. Київ, С. 89-91.

31. Куцевич, В.В. (2004), Храмобудування в поселеннях української діаспори, Історія і сучасність, Будівництво України № 10, Київ, С. 21-28.

32. Куцевич, В., Еволюція храмобудування в поселеннях української діаспори, Вісник Української академії мистецтва, Випуск 21, Київ, С.92.
33. Литаврин, Г.Г. (1999), Русь и Византия в XII веке, Византия и славяне. Санкт-Петербург, С. 505-506.
34. Лінда С.М. (2013), Історизм у розвитку архітектури [Istoryzm u rozvytku arhitektury: автореф. дис. ... д-ра архітектури] Національний університет «Львівська політехніка», Львів.
35. Лінда, С. & Іваночко, У. (2009), Стильові пошуки в сакральній архітектурі сучасної України, Вісник Львівського національного аграрного університету, Архітектура і сільськогосподарське будівництво, Львів.
36. Лукомський Ю.В. (2005), Архітектурно-планувальна структура хрестово-баневих церков XII-XIII ст. Давнього Галича: дис. ... канд. архітектури [Arhitekturno-planivalna struktura hrestovo-kupolnyh cerkov XII-XIII st. Davnoho Galycha], Львів.
37. Матвіїв, О.В. (1997), Мистецтво України: Біографічний довідник, 2-ге видання, Українська енциклопедія, Київ, С. 402-403.
38. Могитич, Р. та Черноус В. (1986), Літописний Звенигород, Пам'ятки України № 3, Київ, С. 42-44.
39. Нагірний, В. (1905), Кілька слів в справі будівель церковних, Діло Ч. 225, Львів, С. 1.
40. Никандров, В.В. (2002), Вербально-коммуникативные методы в психологии. Речь.
41. Нога, О. та Яців, Р. (1998) Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова 1860—1998, «Українські технології», Львів, С. 25-28.
42. Обідняк, М.М. (2004), Проблеми ідентичності національного в новій сакральній архітектурі України, Вісник Національного університету "Львівська політехніка", "Архітектура", Львів, С. 78-90.
43. Павлишин, Р. (1993), Українські церкви в Австралії, Мельбурн, С. 19.
44. Петрик В.М. (2003), Архітектурно-просторова організація стільних городів Галицької землі IX-XIII століть [Arhitekturno-prostorova organizaciya stolnyh go-

rodiv Galyuskoj zemli IX-XIII stolit: автореф. дис. ... канд. архітектури], Національний університет «Львівська політехніка», Львів, 20 с.

45. Підгірняк, С. (2005), Культурна традиція і сучасне храмобудування в Україні, Пам'ятки України №1, Київ, С. 3-12.

46. Прибега, Л.В. (2007), Дерев'яні храми Українських Карпат, Техніка, Київ, 168 с.

47. Проскуряков, В.І. та Кучер А.М. (2006), Місце архітектури українських церков М.-Д. Німціва в контексті сакрального проектування та будівництва в Україні та світі, Вісник Національного університету «Львівська політехніка», «Архітектура» №568, Львів, С. 226-231.

48. Ракитянский, Н.М. (2010), Сарматизм - ментальная основа шляхетской республики Речи Посполитой, Информационные войны №3, Російська федерація, Москва, С. 80-87.

49. Рудницький, А.М., (2001), Історія і традиції львівської архітектурної школи, Вісник Національного університету "Львівська політехніка", «Архітектура» №429, Львів, С. 5.

50. Слободян, В. (1998), Церкви України, Перемиська єпархія, Львів, 864 с.

51. Сойко-Машталєж, Г. (2003), Мовний обряд українця в польській міжвоєнній пресі 1918-1939 рр., Проблеми слов'янознавства вип. 53, Львів, С. 154-163.

52. Тарас, Я. (2012), Генеза верху та його значення для української сакральної дерев'яної архітектури, Україна: культурна спадщина, Національна свідомість, державність : Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича, Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича вип. 21, Львів, С. 724-731.

53. Тарас, Я. (1999), Квадрат і кліть у планувальній структурі церков українців Карпат, Народознавчі зошити №3, Львів, С. 406-418.

54. Тарас, Я. (2013), Національна ідентичність в сакральній архітектурі українців Карпат, Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова, Випуск 74 (№ 7), Київ, С. 149-151.

55. Тарас. Я.М. (2004), Силкові чинники у формуванні сакральної архітектури України, Вісник Національного університету "Львівська політехніка" "Архітектура", Львів, С. 277-281.
56. Тарас, Я. та Михайлик Г. (2000), Посвяти церков Львівської, Перемиської та Станіславської єпархій XVIII — поч. XX ст. (за матеріалами візитацій та шематизмів), Народознавчі Зошити, Інститут народознавства НАН України №1, Львів, С. 146-163.
57. Тимофієнко, В.І. (1902), Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття, Інституту проблем сучасного мистецтва, Головкивархітектура, Київ, 472 с.
58. Устиянович, К. (1902), Церкви Нагірного, Діло Ч.262, Львів.
59. Франків, Р. (2003), Концептуальні підходи до ролі замовників у сучасній архітектурі України в контексті антиномічного характеру постіндустріальної культури, Сучасні проблеми архітектури та містобудування, Київський національний університет будівництва та архітектури Вип.11-12, Київ, С. 100-112.
60. Франків Р.Б. (2005), Особливості розвитку архітектури України пострадянського періоду (1991-2001 рр.), дис. ... канд. архітектури 18.00.01. [Osoblyvosti rozvytku arhitektury Ukrainy postradyanskogo period (1991-2001 rr.)], Львів.
61. Франків, Р. (2004), Романтичний екзорцизм як елемент пострадянської архітектури, Вісник Національного університету «Львівська політехніка» «Архітектура» №505, Львів, С. 90-97.
62. Франків, Р.Б. (2006), Архітектурна критика в сучасній Україні, Постіндустріальне тлумачення та актуальна інтерпретація. Вісник Національного університету "Львівська політехніка", «Архітектура» № 568, Львів, С. 72-76.
63. Черкес, Б. (2003), Традиція та ідентичність в новій українській церковній архітектурі, Вісник Національного університету «Львівська політехніка», «Архітектура» № 486, Львів, С. 71-91.
64. Черкес, Б.С. та Грицюк Л.С. (2000), Архітектор Євген Нагірний, Нагірні, Леви: історія родини, Статті, спогади, наукові розвідки, матеріали. Матеріали

- міжнародної конференції «Нагірні, Леви: історія родини», Скіфія, Київ, С. 135-140.
65. Чубатий, М. та Рим М. (1976), Історія Християнства на Русі-Україні, Том II, частина I, 262 с.
66. Шевельов, Ю. (1981), Про церкви Радослава Жука, Сучасність Ч1 (241), Мюнхен, С. 53-63.
67. Шумицький, М. (1914), Український архітектурний стиль, Друкарня 2-ої Артїлі, Київ, 60 с.
68. Яковенко, Н. та К., Генеза (2007), Нарис з історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст., 300 с.
69. Яців М.Б. (2002), Архітектурно-просторова організація світлового середовища української церкви: дис. ... канд. архітектури 18.00.01. [Arhitekturno-prostorova organizaciya svitlovogo seredovycha ukrainskoї cerkvy], Львів.
70. Яців, М.Б. та Шулдан Л.О. (2004), Формотворчі засоби світла в просторі церкви? Вісник Національного університету "Львівська політехніка" "Архітектура", Львів, С. 474-476.
71. Яців, М.Б. (2000), Принципи організації світлового середовища церкви, Вісник Національного університету "Львівська політехніка", «Архітектура» № 410, Львів, С. 216-219.
72. Яців, М.Б. (2001), Структура світлового середовища церкви, Вісник Національного університету "Львівська політехніка", «Архітектура» № 429, Львів, С. 217-221.
73. В. Cherkes та А. Borys (2015), Byzantine symbolism in sacred architecture in Eastern Galicia at the turn of the XIX-early XX century, Housing Environment №14, Krakow, P. 118-121.
74. Colin Davies (2006), Key Houses of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations, Colin Davies Laurence King Publishing, 113 p.
75. Crosbie Michael J. (2006), Houses of God: Religious Architecture for a New Millennium, Images Publishing, 191 p.

76. Doorly Moyra (2007), *No Place for God: The Denial of the Transcendent in Modern Church Architecture*, Doorly Moyra Ignatius Press, 148 p.
77. Greenfeld L. (1993), *Nationalism, Five Roads to Modernity*, Cambridge, MA-London, England, P. 10-11.
78. (1968), *Filthaut Theodor Church Architecture and Liturgical Reform*, Filthaut Theodor Helicon. 109 p.
79. Frampton Kenneth (1990), *Modern Architecture a Critical History* (Revised and enlarged ed.), Frampton, Kenneth London, United Kingdom, Thames and Hudson.
80. Heathcote, Edwin (2007), *Contemporary church architecture*, Moffatt Laura Wiley-Academy, 237 p.
81. Hammond, Peter (1960), *Liturgy and Architecture*, Barrie and Rockliff, London, 191 p.
82. Hammond Peter (1962), *Towards a church architecture*, ed., Architectural Press, London.
83. Kieckhefer Richard (2004), *Theology in stone, Church architecture from Byzantium to Berkeley*, Kieckhefer Richard Oxford University Press, USA, 384 p.
84. Kohn H. (1962), *The Age of Nationalism*. Kohn H New York, P.17.
85. McCarter Robert (2005), *Louis I. Kahn*, Phaidon Press, London, p. 258-270.
86. Mumford Eric (2000), *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, 375 p.
87. Orenduff Lai-Kent (2008), *Chew The Transformation of Catholic Religious Art in the Twentieth Century: Father Marie-Alain Couturier and the Church at Assy*, Chew France Edwin Mellen Press, 181 p.
88. Pacholski Arkadiusz (2013), *Chata wuja chama Gazeta wyborcza*, Pacholski Arkadiusz.
89. Pfeiffer Bruce (1990), *Frank Lloyd Wright Drawings: Masterworks from the Frank Lloyd Wright Archives*, New York: Harry N. Abrams, Inc. in association with the Frank Lloyd Wright Foundation and the Phoenix Art Museum, p. 101.
90. Proctor Robert (2014), *Building the Modern Church: Roman Catholic Church Architecture in Britain, 1955 to 1975*, Ashgate Publishing, Ltd, 356 p.

91. Reinhold H. A. (1952), *Speaking of Liturgical Architecture*, Notre Dame, IN: Univ. of Notre Dame Liturgical Programs.
92. Roland Jeffery (1998), *The Twentieth Century church* Twentieth Century Society, University of Washington, USA, 128 p.
93. Sacrosanctum, Concilium, section 34, 279 available at: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index.htm, (14.05.14).
94. Schloeder Steven J. (1998), *Architecture in Communion: Implementing the Second Vatican Council Through Liturgy and Architecture*, Ignatius Press, 267 p.
95. Smith Randall B. (1965), *Don't Blame Vatican II Modernism and Modern catholic church architecture*, available at: http://www.sacredarchitecture.org/authors/randall_smith/ (23.11.14).
96. (1965), *The Arts of the Beautiful*, New York: Charles Scribner's Sons, 189 p.
97. Tournikiotis Panayotis, (1999), *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass.
98. Upton Julia (2010), *Worship In Spirit And Truth: The Life and Legacy of H. A. Reinhold*, Collegeville , Liturgical Press, 192 p.
99. White James Floyd (1988), *Church Architecture: Building and Renovating for Christian Worship*, Susan J. Whit Abingdon Press, 176 p.
100. Zuk R. (1996), *Tradition und Gegenwart*, München: Ausstellung, 48 p.
101. Zuk R. (2002), *Modulation in Music and Architecture/ R.Zuk, "System research in Arts": Vol. 4*, Windsor.
102. Zuk R. (2004), *From Renaissance Musical proportions to Polytonality in Twentieth Century Architecture*, Nexus V - Architecture and Mathematics/ Fucecchio.
103. Zuk R. (2010), *Le Corbusier`s Modulor and Music*, Music and song art Symposium, InterSymp Baden Baden, Germany.
104. Zuk Radoslav (2010), *Le Corbusier`s Modulor and Music*, Music and Sonic Arts Symposium InterSymp Baden-Baden, Germany.

Рис. 1.1

1. Галишич, Р.Я. (2002), Українська церковна архітектура і монументальне мистецтво зарубіжжя, Сполом, Львів, – 336с. з іл. С.69, Фото Жарких М.І. Нега-тека, № 629-15. 1990 р., (12.05.17).
2. St. Elias Ukrainian Catholic Church in Brampton, available at: <http://keepcalmandwander.com/st-elias-ukrainian-catholic-church-in-brampton/>, (12.05.2017).
3. Patriarch Sviatoslav Visits St. Demetrius Parish, Toronto, available at: <http://www.royaldoors.net/2014/05/patriarch-sviatoslav-visits-st-demtrius-parish-to-ronto/>, (12.05.2017).

Рис. 1.2

4. Available at: http://www.flickrriver.com/groups/ukr_catholic/pool/interesting/, (12.05.2017).
5. Available at: <http://map.ugcc.ua/view/214-sobor-pokrova-svyatoy-bogorody-tsi-toronto-kanada>, (12.05.2017).
6. Available at: <http://ridna.ua/2012/10/u-kyjevi-zbuduyut-suchasnu-sklyanu-tserkvu-foto/>, (12.05.2017).
7. Available at: <http://wikimapia.org/5162869/uk/%D0%A6%D0%B5%D1%80-%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%92%D1%81%D1%96%D1%85%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%85%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%83>, (12.05.2017).
8. Available at: <http://wikimapia.org/9304/St-Josaphat-s-Ukrainian-Catholic-Cathedral>, (12.05.2017).
9. Available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:St_John_the_Baptist_Ukrainian_Catholic_National_Shrine.jpg, (12.05.2017).

Рис. 1.3

10. Available at: http://melbournedaily.blogspot.com/2012_01_01_archive.html, (12.05.2017).

11. Available at: <http://pilgrimage.in.ua/proscha-do-lyurdu-frantsiya/>, (12.05.2017).
 12. Available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%96%D0%B4%-D0%BD%D0%B5%D0%B9#/media/File:Lidcombe_Ukranian_Catholic_Church.-JPG, (12.05.2017).
 13. Available at: http://ipress.ua/mainmedia/u_malenkiy_ukraini_chekayut_na_rizdvo_13788.html, (12.05.2017).
 14. Available at: <http://chirkup.me/15-worlds-most-beautiful-churches/3.html>, (12.05.2017).
 15. Available at: <http://map.ugcc.ua/view/943-tserkva-svyatogo-arhangela-myhayla-m-baltymor-ssha>, (12.05.2017).
 16. Available at: <http://map.ugcc.ua/view/844-tserkva-pokrovy-presvyatoy-bogorodytsi-m-adelayda-avstraliya>, (12.05.2017).
 17. Available at: <http://map.ugcc.ua/view/815-tserkva-chesnogo-hresta-m-nyu-york-ssha>, (12.05.2017).
 18. Available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%8C%D1%8E-%D0%92%D0-%B5%D1%81%D1%82%D0%BC%D1%96%D0%BD%D1%81-%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D1%94%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%85%D1%96%D1%8F_%D0%A3%D0%93%D0%9A%D0%A6#/media/File:Cathedral_new_westminster.jpg, (12.05.2017).
 19. Available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%-D0%BC%D1%-81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D1%94%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%85%D1%96%D1%8F%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%99%D0%BE%D1%81%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%A3%D0%93%D0%9A%D0%A6#/media/File:Svjosaphat_cathedral.jpg, (12.05.2017).
- Рис. 1.4**
20. Available at: http://www.pslava.info/IsajiS_CerkSvMyxajilaNova_628-33,213609.html, (12.05.2017).

21. Availadle at: http://www.pslava.info/IsajiS_CerkSvMyxajilaNova_629-15,213613.html, (12.05.2017).

Рис. 1.5

22. St. Elias Ukrainian Catholic Church in Brampton. availadle at: <http://keepcamlmandwander.com/st-elias-ukrainian-catholic-church-in-brampton/>, (12.05.2017).

23. Patriarch Sviatoslav Visits St. Demetrius Parish, Toronto, availadle at: <http://www.royaldoors.net/2014/05/patriarch-sviatoslav-visits-st-demtrius-parish-toronto/>, (12.05.2017).

Рис. 2.2

24. Availadle at: <http://ukraineartnews.com/news/news/ukrajinski-mittsistvorjuvali-unikalni-arhitekturni-sporudi-u-stili-baroko>, (12.05.2017).

25. Availadle at: https://www.architectsjournal.co.uk/Journals/2011/12/19/j/e/m/-Capela-de-Santa-Ana_copyright-Fernando-Guerra.jpg, (12.05.2017).

Рис. 2.3

26. Scott Prokop A Ukranian Catholic Church found south of Vegreville in Central Alberta, Canada, availadle at: https://www.123rf.com/photo_10473922_a-ukranian-catholic-church-found-south-of-vegreville-in-central-alberta-canada.html. (12.05.2017),

27. Winnipeg Architecture Foundation, availadle at: <http://www.winnipegarchitecture.ca/250-jefferson-avenue/>, (12.05.2017).

28. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів.

Рис. 2.5

29. Availadle at: <https://archive.li/CPxJW>, (12.05.2017).

30. Availadle at: <http://khorodiv.info/blogs/2204/>, (12.05.2017).

31. Availadle at: <http://udg.lviv.ua/ua/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%81.%D0%9A%D0%BE-%D1%80%D1%87%D0%B8%D0%BD>, (12.05.2017).

32. Availadle at: <http://www.tripmondo.com/ukraine/ternopil-s-ka/zaluzh-ye/>, (12.05.2017).
33. Availadle at: http://www.stryi.com.ua/gallery/?g2_itemId=35245, (12.05.2017).
34. Availadle at: http://images.esosedi.ru/hram_svyatih_kirila_ta_meto-diya_o/-92163277/index.html#lat=48911360&lng=24669292&z=15&mt=-1&v=0, (12.05.2017).
35. Availadle at: <http://te.ua/sev/news/3782.html>, (12.05.2017).
36. Availadle at: <http://velychlviv.com/hram-rizdva-presvyatoyi-bogorodytsi-garmonijne-poyednannya-tradytsijnogo-ta-modernogo-2/>, (12.05.2017).

Рис. 3.1

37. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 40 (рис. 5).
38. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 40 (рис. 4).
39. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 40 (рис. 3).

Рис. 3.2

40. Авторська розробка дисертанта на основі Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ.

Рис. 3.3

41. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 9).
42. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 43 (рис. 26).
43. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 10).
44. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 43 (рис. 24).

45. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 42 (рис. 19).

46. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 43 (рис. 25).

Рис. 3.4

47. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 12).

48. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 13).

49. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 14).

50. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 15).

Рис. 3.5

51. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 42 (рис. 17).

52. Жук, Р. з доповненням дисертанта (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 42 (рис. 17).

53. Жук, Р. з доповненням дисертанта (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 42 (рис. 18).

54. Жук, Р. з доповненням дисертанта (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 8).

55. Жук, Р. з доповненням дисертанта (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 42 (рис. 21).

56. Жук, Р. з доповненням дисертанта (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 22).

Рис. 3.6

57. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 41 (рис. 12).

58. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 42 (рис. 19).

59. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 40 (рис. 4).

Рис. 3.7

60. Галишич, Р.Я. (2002), Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя, Споллом, Львів, С. 165.

61. Availadle at: <http://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/life/faith/parish-built-on-welcoming-spirit-423281123.html>, (12.05.2017).

62. Availadle at: Winnipeg Architecture Foundation. *Режим доступу до ресурсу:* <http://www.winnipegarchitecture.ca/250-jefferson-avenue/>, (12.05.2017).

63. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С.19.

64. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 21.

Рис. 3.8

65. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 23.

66. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 25.

67. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 27.

68. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 29.

69. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 31.

Рис. 4.2

70. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 27.

71. Availadle at: <http://velychlviv.com/hramove-svyato-tserkvy-svv-volodymyra-ta-olgy-ugkts/>, (12.05.2017).
72. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 21.
73. Availadle at: http://vicarman.blogspot.com/2013/05/blog-post_10.html2, (12.05.2017).
74. Галишич, Р.Я. (2002), Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя, Споллом, Львів, С. 165.
75. Availadle at: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/uk/f/fc/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%85_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0_%D1%82%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B8%2C_%D0%91%D1%96%D1%80%D0%BA%D0%B8_%2801%29.jpg, (12.05.2017).
76. Availadle at: <http://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/life/faith/parish-built-on-welcoming-spirit-423281123.html>, (12.05.2017).
77. Availadle at: <http://wikimapia.org/22310377/uk/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%97%D1%96%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%94%D1%83%D1%85%D0%B0#/photo/2078425>, (12.05.2017).
78. Availadle at: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/uk/0/01/%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%27%D1%94%D1%80_%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B8_%D0%A0%D1%96%D0%B7%D0%B4%D0%B2%D0%B0_%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%97_%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96_%D1%83_%D0%9B%D1%8C%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D1%96_%285%29.jpg, (12.05.2017).
79. Availadle at: <http://static.panoramio.com/photos/1920x1280/58856807.jpg>, (12.05.2017).

80. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С.19.

81. Availadle at: <http://ukrainaincognita.com/lvivska-oblast/lviv/lviv-tserkva-andreya-pervozvannogo>, (12.05.2017).

Рис. 4.4

82. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 29.

83. Availadle at: <https://levchenko.wordpress.com/2012/05/19/%D0%BF%D0%-B-5%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%BF%D0%BD%D0%B8-%D1%86%D1%8F-%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B5%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BB/>, (12.05.2017).

84. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури, Пам'ятки України №4, Київ, С. 40 (рис. 4).

85. Availadle at: <http://te.ua/sev/news/3782.html>, (12.05.2017).

86. Availadle at: <http://www.cssr.lviv.ua/translyatsiya/petrpavla/>, (12.05.2017).

87. Availadle at: <https://kyrios.org.ua/movies/documentary-movies/18022-parafija-tserkvi-voznosinnja-gospodnogo-mdubno.html>, (12.05.2017).

88. Availadle at: <http://wikimapia.org/23811436/uk/%D0%A5%D1%80%D0%B0-D0%BC%D0-A3%D1%81%D1%96%D1%85%D0%A1%D0%B2%D1-8F%D1%82%D0%B-8%D1%85%D0%97%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1-96%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1-8C%D0%BA%D0%BE%D1%97#/photo/3128394>, (12.05.2017).

89. Availadle at: <http://zlochiv.net/tserkva-s-pidhorodne/>, (12.05.2017).

90. Winnipeg Architecture Foundation, availadle at: <http://www.winnipeg-architecture.ca/250-jefferson-avenue/>, (12.05.2017).

91. Availadle at: <https://www.google.com.ua/search?q=%D0%92%D0%A1-D0%86%D0%A5+%D0%A1%D0%92%D0%AF%D0%A2%D0%98%D0%A5++%D0%9B%D0%AC%D0%92%D0%86%D0%92&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ve>

d=0ahUKEwiGtNfrh77UAhVJOHQKHbeCDpUQ_AUICygC&biw=1440&bih=766#
 tbm=isch&q=%D0%92%D0%A1%D0%86%D0%A5+%D0%A1%D0%92%D0%AF
 %D0%A2%D0%98%D0%A5++%D0%9B%D0%AC%D0%92%D0%86%D0%92+
 %D0%9F%D0%86%D0%92%D0%94%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%98%D0
 %99&imgdii=hfDljJfnmRtvGM:&imgsrc=tTn0goz8i6pH7M, (12.05.2017).

92. Радослав Жук (2014), Місце-Люди час і архітектура, каталог виставки, Львів. С. 17.

93. Availadle at: <https://paramoloda.ua/katedralnyy-sobor-verkhovnykh-app-petra-i-pavla>, (12.05.2017).

94. Availadle at: https://www.google.com.ua/maps/uv?hl=uk&pb=!1s0x473a69-ec1f17a4cb:0xfd5451c54e8a0cc0!2m19!2m2!1i80!2i80!3m1!2i20!16m13!1b1!2m2!1m1!1e1!2m2!1m1!1e3!2m2!1m1!1e5!2m2!1m1!1e4!3m1!7e115!4shttps://picasaweb.google.com/lh/sredir?uname%3D103950464629760372334%26id%3D6295363473567851506%26target%3DPHOTO!5z0JLQntCb0J7QINCY0JzQmNCg0JAg0IYg0J7Qm9Cs0JPQmCDQodCi0KDQmNCZIC0g0J_QvtGI0YPQuiBHb29nbGU&imagekey=!1e3!2sjUXp7yeXcoM/V12fuZX7I_/AAAAAAACOZE/EivkvP4re8kGYNC7_2oQbJrTCC-cTtxtWACJkC&sa=X&ved=0ahUKEwiuKn2iL7UAhXC1hQKHRIBB3s-Q-oioIeTAK, (12.05.2017).

95. Галишич, Р.Я. (2002), Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя, Споллом, Львів, С. 191.

96. Галишич, Р.Я. (2002), Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя, Споллом, Львів, С. 179.

Табл. 3.1

А. Радослав Жук (2014), «Місце-Люди-Час і Архітектура», каталог виставки, Львів.

Б. Радослав Жук (2014), «Місце-Люди-Час і Архітектура», каталог виставки, Львів.

В. Радослав Жук (2014), «Місце-Люди-Час і Архітектура», матеріали виставки, перетин, Львів.

Г. Радослав Жук (2014), «Місце-Люди-Час і Архітектура», матеріали виставки, план, Львів.

Д. Формотворчий аналіз будівлі (авторська розробка дисертанта).

Табл. 3.2

97. Availadle at: <http://biz.guru.ua/ua/stryi/96203/>, (12.05.2017).

98. Радослав Жук (2014), «Місце-Люди-Час і Архітектура», каталог виставки, Львів.

99. Availadle at: <http://te.ua/sev/news/3782.html>, (12.05.2017).

100. Availadle at: <http://wikimapia.org/14793137/uk/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0#/photo/1410359>, (12.05.2017).

101. Availadle at: https://risu.org.ua/ua/relig_tourism/religious_region/-35391/, (12.05.2017).

102. Availadle at: <http://wikimapia.org/5162869/uk/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%92%D1%81%D1%96%D1%85%D1%81%D0%B2%D1%8-F%D1%82%D0%B8%D1%85%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%83>, (12.05.2017).

103. Availadle at: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%9B%D1%8E%D0%B1%D1%96%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96%D0%B9%D1%83%D0%9B%D1%8C%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D1%96.jpg>, (12.05.2017).

104. Галишич, Р.Я. (2002), Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя, Споллом, Львів, С. 191.

105. Availadle at: <http://zuap.org/projects/cerkva-po-vul-yavornyckogo-u-lvovi>, (12.05.2017).


ДОДАТКИ


ДОДАТОК А

Впровадження

Додаток А.1.

Затверджую

Проректор з науково-педагогічної роботи
Національного університету
"Львівська політехніка"
д.т.н., доцент  О.Р. Давидчак
2017 р.



Акт

**Про впровадження у навчальний процес результатів дисертаційного дослідження
Бориса Андрія Михайловича на тему «Вплив творчості Радослава Жука на розвиток
сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ – початку ХХІ століть» на
здобуття наукового ступеня кандидата архітектури за спеціальністю
18.00.01 – Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури**

Комісія у складі голови – заступника директора Інституту архітектури к. арх., доц. Ракочого Я.В. та членів комісії – керівника методичного напрямку, декана базової освіти ІАРХ, д. арх., проф. Гнеся І.П.; завідувача кафедрою «Дизайну та основ архітектури» д. арх., проф. Лінди С.М.; завідувача кафедрою «Архітектурне проектування», д.т.н., проф. Габреля М.М.; заступника керівника методичного напрямку, заступника декана к. арх., доц. Іваночко У.І. цим актом засвідчує, що результати дисертаційного дослідження Бориса Андрія Михайловича на тему «Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ – початку ХХІ століть» впровадженні у навчальний процес кафедри «Дизайну та основ архітектури» Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка», а саме:

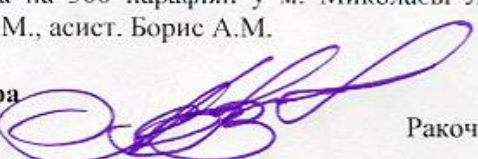




- рекомендації щодо художньо-композиційних засобів в предметно-просторовому дизайні сучасної сакральної споруди, щодо використання геометрії музичної гармонії в дизайні простору у дипломному проектуванні ОКР «Спеціаліст» «Магістр» наказ від 14 листопада 2016 року № 5489-4-08, а саме:

1. Погребняк Анастасія Ярославівна – Інтерпретація українських мотивів в предметно-просторовому дизайні. Керівники: доц. Лисенко О.Ю., асист. Борис А.М.
2. Нога Марта Ігорівна – Використання геометрії музичних гармоній в дизайні інтерактивних просторів. Керівники: доц. Демків М.В., ст. викл. Квасниця Р.Б., асист. Борис А.М.;

а також впроваджені у навчальний процес, зокрема у дипломне проектування ОКР «Спеціаліст» Навчально-наукового інституту адміністрування та післядипломної освіти Національного університету «Львівська політехніка» за спеціальністю Архітектура будівель і споруд:

- рекомендації щодо архітектурно-планувального вирішення та художньо-композиційної організації простору сучасної сакральної споруди, у дипломному проектуванні ОКР «Спеціаліст» наказ від 2 грудня 2016 року № 113-6-08, а саме:

Кюнцлі Романа Василівна – Церква на 300 парафіян у м. Миколаєві Львівської області. Керівники: к. арх., доц. Юрчишин О.М., асист. Борис А.М.

| | | |
|------------------------------|----------------------------|--|
| Голова комісії | Заступник директора | |
| Інституту архітектури | к. арх., доц. |  Ракочий Я.В. |
| Члени комісії: | д. арх., проф. |  Гнесь І.П. |
| | д. арх., проф. |  Лінда С.М. |
| | д.т.н., проф. |  Габрель М.М. |
| | к. арх., доц. |  Іваночко У.І. |

ДОДАТОК А

Впровадження

Додаток А.2.

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
 NATIONAL UNIVERSITY POLITECHNIC OF LVIV
 DEPARTMENT OF ARCHITECTURE
 Bandera str. 12, Lviv, 79646, Ukraine
 tel./fax: +38 032 258 22 39
 e-mail: tschers@polynet.lviv.ua



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
 НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ЛЬВІВСЬКА ПОЛІТЕХНІКА
 ІНСТИТУТ АРХІТЕКТУРИ
 вул. С. Бандери, 12, м. Львів, 79646, Україна
 тел./факс: +38 032 258 22 39
 e-mail: tschers@polynet.lviv.ua

02.03.2014 № 168-10-299

на № _____

В спеціалізовану вчену раду
 № К35.052.11
 при Національному університеті
 «Львівська політехніка»

Довідка про впровадження

Інститут архітектури підтверджує, що розроблені аспірантом, асистентом кафедри «Дизайну та основ архітектури» Інституту архітектури Борисом А. М. в його дисертації «Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця ХХ – початку ХХІ століть» окреслено особливості інтерпретації Радославом Жуком головних морфологічних детермінант української ідентичності у рамках модерністського проектного світогляду в теоретичному і в практичному вимірі, сформульовано головні напрямки впливу його творчості на архітекторів Західної України залучених до проектування сакральних об'єктів, а також визначено набір спільних рис, що пов'язують їх із теоретичною та практичною спадщиною Радослава Жука, що є актуальним для розвитку сакральної архітектури Західної України, впроваджені в наступних навчальних програмах, курсах і роботах інституту архітектури:

- в курсах лекцій «Футуристичний дизайн», «Культурологічні основи та засади дизайну архітектурного середовища», кафедри дизайн архітектурного середовища;

- в практичних курсах «Архітектурне проектування сакральної архітектури», кафедри архітектурного проектування;

- в науково-дослідних роботах кафедр дизайну архітектурного середовища і дизайну та основ архітектури «Культурологія архітектури та дизайну», «Вивчення архітектурної спадщини та значення художніх дисциплін у формуванні творчого мислення архітектора».

Директор Інституту архітектури
 професор, доктор архітектури



Черкес Б.С.

ДОДАТОК Б

Заповнена анкета

Додаток Б.1.

АНКЕТА

1. Порівнюючи церковне будівництво в Галичині межі XIX - XX століть та межі XX-XXI століть більш архітектурно вартісним можна вважати?

- церкви побудовані на межі XIX - XX ст.;
- церкви побудовані на межі XX - XXI ст.;
- вони рівнозначно невдалі;
- вони рівнозначно вдалі;
-

2. Що найочевидніше демонструє українську національну ідентичність в сакральній архітектурі?

- ретроспектива українського "козацького" бароко;
- характерні для українських церков пропорційні закономірності які є базою для модерністського формоутворення;
- хрестовокупольний храм як продовження київської церковної та державної традиції;
- дерев'яна народна архітектура як унікальний феномен позачасового, екологічного, соціально дружнього проєктування;
-

3. Категорія національного в сакральній архітектурі повинна?

- бути підпорядкованою загально-християнському універсалізму;
- домінувати і візуально закріплювати приналежність навколишнього простору певній нації;
-

4. Модерністська сучасна архітектура має бути присутня у сакральній архітектурі?

- як основна об'ємно-просторова та функціональна концепція;
- для вирішення деталей загалом традиційного храму;
- дух модернізму несумісний з християнством тому повинен бути максимально мінімізованим;
-

5. Чи вплинула творчість Радслава Жука на професійне бачення сучасної сакральної споруди?

- вплинула, і цей вплив був позитивним;
- вплинула і цей вплив мав негативні результати;
- не вплинула або вплинула дуже незначно;
-

6. Чого більше в сакральних об'єктах Радслава Жука?

- українського національного
- чи модерністично інтернаціонального
-

К. арт. мист. Ракоциї С.В.



ДОДАТОК Б

Форма анкети

Додаток Б.2.

АНКЕТА

1. Порівнюючи церковне будівництво в Галичині межі XIX - XX століть та межі XX-XXI століть більш архітектурно вартісним можна вважати?

- церкви побудовані на межі XIX - XX ст.;
- церкви побудовані на межі XX - XXI ст.;
- вони рівнозначно невдалі;
- вони рівнозначно вдалі;
-

2. Що найочевидніше демонструє українську національну ідентичність в сакральній архітектурі?

- ретроспектива українського "козацького" бароко;
- характерні для українських церков пропорційні закономірності які є базою для модерністського формоутворення;
- хрестовокупольний храм як продовження київської церковної та державної традиції;
- дерев'яна народна архітектура як унікальний феномен позачасового, екологічного, соціально дружнього проектування;
-

3. Категорія національного в сакральній архітектурі повинна?

- бути підпорядкованою загально-християнському універсалізму;
- домінувати і візуально закріплювати приналежність навколишнього простору певній нації;
-

4. Модерністська сучасна архітектура має бути присутня у сакральній архітектурі?

- як основна об'ємно-просторова та функціональна концепція;
- для вирішення деталей загалом традиційного храму;
- дух модернізму несумісний з християнством тому повинен бути максимально мінімізованим;
-

5. Чи вплинула творчість Радслава Жука на професійне бачення сучасної сакральної споруди?

- вплинула, і цей вплив був позитивним;
- вплинула і цей вплив мав негативні результати;
- не вплинула або вплинула дуже незначно;
-

6. Чого більше в сакральних об'єктах Радслава Жука?

- українського національного
- чи модерністично інтернаціонального
-