

І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

- В. Д. СИДОРЕНКО, академік АМУ, директор ІПСМ АМУ,
кандидат мистецтвознавства, професор (*головний редактор*)
А. О. ПУЧКОВ, завідувач лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ АМУ,
кандидат архітектури, доцент (*заступник голови редколегії*)
О. В. СІТКАРЬОВА, вчений секретар ІПСМ АМУ,
кандидат архітектури (*вчений секретар редколегії*)
О. О. АВРАМЕНКО, завідувач лабораторії візуальних практик ІПСМ АМУ,
кандидат мистецтвознавства
А. Б. БЕЛОМЕСЯЦЕВ, провідний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень,
інформації й аналізу ІПСМ АМУ, кандидат архітектури, кандидат економічних наук
М. О. ГРИНИШИНА, завідувач відділу проблем театру та музичної культури ІПСМ АМУ,
кандидат мистецтвознавства
М. М. ДЬОМІН, член-кореспондент АМУ, доктор архітектури, професор
В. І. ЄЖОВ, доктор архітектури, професор
І. Б. ЗУБАВИНА, провідний науковий співробітник лабораторії екранних мистецтв ІПСМ АМУ,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Н. М. КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА, старший науковий співробітник відділу науково-творчих
досліджень, інформації й аналізу ІПСМ АМУ, кандидат архітектури,
старший науковий співробітник
М. О. КРИВОЛАПОВ, академік АМУ, провідний науковий співробітник відділу науково-
творчих досліджень, інформації й аналізу ІПСМ АМУ, кандидат мистецтвознавства, професор
А. П. МАРДЕР, доктор архітектури, професор
З. В. МОЙСЕЄНКО-ЧЕПЕЛИК, доктор архітектури, професор
С. Б. РЕВСЬКИЙ, кандидат мистецтвознавства, професор
В. В. РУБАН, член-кореспондент АМУ, доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
С. О. ШУБОВИЧ, доктор архітектури, професор
М. О. ШКЕПУ, заступник директора ІПСМ АМУ з наукових питань,
доктор філософських наук, професор
М. І. ЯКОВАЄВ, академік АМУ, доктор технічних наук, професор

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ
ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ
КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Збірник наукових праць з мистецтвознавства,
архітектурознавства і культурології

Випуск п'ятий

Постановою ВАК України від 18.01.2007 № 2-05/1 наукові статті, опубліковані у збірнику наукових праць «Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини», на підставі висновку експертної ради ВАК України з архітектури, будівництва та геодезії, окремо в кожному конкретному випадку за поданням спеціалізованої вченої ради, зараховані як фахові в галузі архітектури (Бюлетень ВАК України. — 2007. — № 2. — С. 4)

С 91 **Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини:** Зб. наук. пр. з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн. мис-ва Акад. мис-в України; Редкол.: В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. — Київ: Фенікс, 2008. — Вип. 5. — 400 с.: іл.

ISSN 1992-5557

П'ятим випуском щорічника Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України продовжує публікацію наукових розвідок з актуальних проблем дослідження, охорони і реставрації культурної спадщини на перетині архітектурознавства, мистецтвознавства, історії матеріальної культури, культурології та джерелознавства. Як і раніше, перевага надається інноваційним і міждисциплінарним підходам. Збірник доповнений бібліографією праць проф. В. І. Тимофійка (1941–2007).

Розрахований на науковців, аспірантів гуманітарних і художніх вищих навчальних закладів і всіх, кого цікавить сучасний стан художньої й архітектурної культури.

ББК 79.0я43+85.11я43

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України*

*Науковий редактор — А. О. Пучков
Редактори-упорядники — А. О. Пучков, О. С. Червінський
Відповідальний за випуск — О. В. Сіткарьова*

ISSN 1992-5557

© Автори статей, 2008
© ІПСМ АМУ, 2008
© Видавництво «Фенікс», 2008

Цей щорічник, підготовлений і виданий Інститутом проблем сучасного мистецтва АМУ, як і чотири попередні, охоплює широкий спектр питань дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, що є одним з напрямів наукової діяльності Інституту. Зазвичай матеріалами збірника охоплено сфери архітектури, дизайну, загальної історії матеріальної культури, методологічні та практичні аспекти студіювання пам'яток культурної спадщини у розмаїтті їх матеріальної субстанціальності.

Ми не втомлюємось підкреслювати, що творчий простір мистецької культури нашого часу це простір не лише сьогодення, але й простір усієї вітчизняної історії в усьому різнобарв'ї проявів: від художніх питань власне образотворчого мистецтва до прагматичних питань відновлення старовинних рукописів, від аналізу найвищих досягнень людського духу в царині мистецтва до синтезу копійчатого архівного пошуку. Отже, амбівалентна орієнтованість досліджень наших авторів на студіювання старого і — тим самим — вільне створення нових форм культури (у тому числі й дослідницьких) вже декілька років становить магістральну тему цього збірника.

Ми пишаємося тим, що попередні випуски збірника (2004–2007 рр.) отримали схвальні відгуки наукової і мистецької громадськості, рецензії у фаховій пресі¹, стали в один ряд з періодичними науковими виданнями мистецько-культурологічно-архітектурознавчої проблематики. Цим слід завдячити передовсім нашим шановним авторам — і співробітникам Інституту, і гостям.

Готуючи попередні збірники, редколегія кожного разу намагалася розшифрувати «географію» авторського колективу, прагнучи надати виданню загальноукраїнського й по-справжньому «міжгалузевого» вектору. До певної міри нам це вдалося і цього разу. У числах збірника, включаючи і цей, презентовані автори Києва, Львова, Харкова,

¹ Див. наприклад: Романенко Мих. // Ант: Вісник археології, мистецтва, культурної антропології. — Київ, 2007/2008. — № 19/21. — С. 141–142.

Дніпропетровська, Вінницьі, Рівного та Санкт-Петербурга. Ця обставина дозволяє стверджувати, що видання має якщо не міжнародний, то міждержавний рівень. Ми певні, що регіони, в яких фаховим чином опрацьовуються теоретичні і практичні питання дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, поширюватимуться і надалі. На сторінках збірника мають знайти належне (і почесне) місце студії зарубіжних науковців, перекладні матеріали, оскільки явища, що досліджуються, мають загальнокультурний і світовий характер.

Матеріали з архітектурознавчої тематики, опубліковані у попередніх числах збірника, були належно оцінені експертною радою ВАК України, і постановою ВАК статті, опубліковані у нашому збірнику, окремо в кожному конкретному випадку за поданням спеціалізованої вченої ради, зараховуються як фахові в галузі архітектури. Втім, аби не перетворювати цей збірник на видання з суто архітектурознавчої тематики (що значно звузило б і авторське коло, і проблемне), редколегія залишилася на первісних позиціях: рівною мірою висвітлювати проблеми мистецького пошуку у різних напрямках.

Тематично цей випуск, як і попередні, репрезентований трьома аспектами: теорія та історія архітектури, реставрація та збереження пам'яток архітектури (В. Вечерський, Б. Єрофалов, Г. Каганов, Н. Кондель-Пермінова, О. Михайлинин, М. Смолен, Ю. Мосенкіс, А. Пучков, І. Ревський, М. Сіверс, О. Сіткарьова, О. Трошкіна, Г. Хорунжа, С. Царенко, О. Чепелик), культурологія (О. Босенко, І. Мазніченко, І. Рябцева, О. Сидор-Гібелінда, А. Чібалашвілі) та історико-архівні студії (А. Мельничук, О. Ненашева, О. Ременяка, О. Сторчай, О. Ольховська).

Ми вдячні, що крім співробітників Інституту, у наповненні збірника взяли участь фахівці різних державних установ і навчальних закладів: Головного управління містобудування, архітектури та дизайну міського середовища КМДА, Управління містобудування і архітектури Вінницької обласної державної адміністрації, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, Національного університету імені Тараса Шевченка, Національного аграрного університету, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Львівської національної академії мистецтв, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Київського національного університету будівництва і архітектури, Українського державного університету водного господарства та природокористування у Рівному та ін.

Редколегія сподівається, що міждисциплінарне охоплення проблем, якими цікавляться працівники різних наукових, мистецьких, проектних та управлінських установ, набудатиме глибини досліджень і розголосу серед фахівців-науковців, а й серед діячів культури і мистецтва.

Віктор СИДОРЕНКО,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

Алексей БОСЕНКО

НАЧАЛА СОВРЕМЕННОСТИ

Современность далека от себя как никогда. Она и есть как никогда.

Никогда прежде.

Никогда потом.

Никогда ныне.

Изнывшее «не...», которому нечего больше отрицать. Кроме расстояния до оставленного начала и расставания до конца. «Ны? Не?» Отрицание «–» — распорка-прочерк между брошенным началом и неизбежностью конца. Распорка. Вот и Всё Что Есть.

Этим со-временность отодвигает время в безнадежность. Сдвиг. От-сторонение. Время околевает около, на околице живого бытия ничто. Время оставлено на потом. Остановлено на «этом». Опережая «прежде». Прежде прежнего, оставленного на потом. И это «потом» всегда «не-сейчас». Оно прошлое еще до сбывания. Ненастоящее. Не наступающее. Прошлое, прикидывающееся будущим. Замершее ожидание, свою несбыточность полагающее как цель, питающееся скудными обещаниями телеологии отсутствия. Со-временность, со-стояние с будущим непреходящим, не-настоящим и прошлым не преходящим, не отстающим.

Любое отсутствие становится поводом времени восстать из лишенности во всей своей неповторимой близости и онтологической достоверности, нехотя давая волю чувствам, противными ему по природе. Времени хочется избавиться от чувства времени.

Чувства тянутся к вечности, даже в непрекращающейся ненависти к чему бы то ни было, будь то современность, сами чувство или время. Чувства противу собственной природы вынуждены (внуждены, принуждены необходимости) быть-как-ни-в-чем-не бывало. Время прорывается либо как цель, надежда, идеал, все несбыточное и безнадежное, навсегда отброшенное в будущее, либо кажется уходящим на закат, как нечто невозвратное и покидающее, скрывающе-

еся за горизонтом, за кромкой смерти кончающимся временем в непроглядности, тревоге и в печали, затянувшей чужие дали.

Уже за кромкой моря кливера!
Так горизонт ушедшего скрывает.
Не говори у смертного одра:
«Кончается». Скажи, что отплывает.

О море, непроглядное вдали,
Напоминай, чтоб верили и ждали!
В круговороте смерти и земли
Душа и парус выплывут из дали.

Фернандо Пессоа

Цель, надежда, идеал, мечта сокращаются, скукоживаясь по мере приближения, наступая и мелея, приближаясь к метафизическому концу — все меньше этого «еще-не-все», как выражения неполноты мира, все огромное предстояние, преддверие, нежели со-стояния, тем ничтожнее полнота совершающегося, ощущающегося как сбывшееся несбывшееся.

Все, некогда ожидающееся — в прошлом, за которым не угнаться. А если угнаться, двигаясь вслед за солнцем со скоростью вращения Земли, «уплывающей из под ног», пытаясь остановить мгновенье, то лучше подняться и быть напротив солнца в упор наблюдая вечный его закат, который восход. Для Вселенной конец временен, а для тебя навсегда.

Нет ничего более далекого, чем настоящее, позволяющее взглянуть на время со стороны, остраненно и безучастно наблюдать, как оно чахнет, увядает в переживании, как сеется рассеянно временами, застилая просторы истории, искусства и обыденной жизни, наводя невыносимую тоску.

Одно единственное одиночество, загнанное в себя сторонами. Стиснутое со всех сторон оставленностью, брошенностью. Но оно не потусторонне. Одиночество — та сторона где... Сторона как граница. Оно не игровая приставка к отчужденному миру, где удерживается в себе бесконечным «нет», тотальным отказом. Оно — предел бесконечности, итог и исток всего, предел всеобщего, которое предел одного, скованного в единство принудительным отсутствием. Убитое усилие. Ничего кроме... Кромешность.

Случайность будто предел всему, достигнутое и вожденное здесь-сейчас. Угроза предела, но не наступающего, а отступающего в беспредельность. Сотворенная единичность никогда до и никогда после.

Разрыв, провал, рассечение, через рану которого пытаются отдышаться и захлебываются нетостью. Не-точность, от метафизической точки оттороняющаяся. Предел бесконечного отсутствия и потому по своему — все время, а по

другому-чужому отказ от него. Свернутое в точку, без протяжения. Оно потеряло ближайшее «прежде» и дальнейшее «потом», но и «здесь и сейчас» тоже. Оно «тоже» и «то же», не существующее без внешней необходимости, ставящей перед выбором быть или не быть, но оставляющее в ни в том, ни в другом, как в «ни то, ни сё...», всецело втискиваясь в брошенное пространство нейтральной полосы и ничейной земли между случайностью и необходимостью, между пространством и временем, между я и не-я, и т. д. в любой контрадикции, когда вместо диалектического единого образуются две различные сущности, скажем время само по себе и пространство само по себе, находящиеся в иррелевантности.

Парадокс в том, что этот вихрь, черная дыра времени, как полная лишенность (ничего лишнего) чего бы то ни было, представляет сплошность пустоты и потому умножается чистым количеством. Оно больше не единство прерывности-непрерывности. Утрачивая сплошность и связность, снимающиеся в «прежде» и «было» время теперь сплошь перерыв постепенности, но оторгнутой в чистом отрицании, как таковом, времени не осталось — только его механический субстрат.

Условно говоря — зряшное отрицание, повторяющееся без снятия и не имеющего последовательности (С точки зрения формальной логики — такое не может быть, но время теперь — теперь-время, сорванное с «места» потеряло способность быть, ему не место, оно не существует. Это своего рода диалектика, утратившая основания или рассеченная пополам, метафизической, незапной, не объективной смертью прерванного развития. Апофатическое единое отрицания не знающего себестождественности и самосознания — совершенная ущербность ущербности, чистая лишенность и как таковое — время данное враз, сразу и вдруг.)

Что-то вроде практического разрешения проблемы, которой мучались отцы церкви: Если Бог абсолютен, то он вечен и бесконечен. Все возможные его дальнейшие проявления не вероятны и невозможны. Он не имеет истории и не развивается, поскольку, будучи вечным и бесконечным настолько, что не знает пределов и границ, не может выйти из себя никоим образом, и даже являться в образе, как чистая сущность, которая для себя непостижима. Другого не дано. Откуда берется время? В котором разворачивается акт творения из ничего? Однако, коль скоро это так, то бог (с маленькой буквы, поскольку имени не имеет) ущербен на целое пространство и время. Этот изъян, лишенность так же вечен и бесконечен, как сам бог и противодействует абсолютным и безусловным образом самому богу, отпадая от него. Творит не Дух, а отсутствие духа. Бог обретает предел и познание себя в ничто. Он покинут. Ничто из которого творится мир является материей. Ничто и материя одно и то же. Ничто источ-

ник времени. Чистое отрицание. Без отрешения. Стремление без экстаза и дальнейшего.

В случае, если мы обходимся без акта творения или прямо экстраполируем (полируем) эту богословскую идею на любую абсолютность, будь то красота, становление, любое творчество ситуация не меняется. Вопрос начала остается неизменным и совпадает с концом. Начало не возможно и потому начинается с того, что не есть.

Но то же самое в абсолютной случайности, которая с Богом совпадает как нетость, покинутость, оставленность и бесконечность одиночества. Одна и та же апофатичность. Случайность одиночества меняется с богом не ролями — сущностями. Одиночество абсолютно. Оно — «вот и всё». Вот. И всё. Сущее настоящее. Не-сущее.

Настоящее всегда не подлинное. Его данность иллюзорна и оно противостоит себе во всех противоречиях истинных и мнимых. Оно источник и конец времени, противоположность материи и духа, необходимости и случайности и т. д. Это не разные противоречия, а одно единое, одна сущность, а не множество, суетой порожденных. Предел как единственно достоверное ничто, разрывающее прошлое и будущее и связующее их. Равновесие между ударами истекшей, (стекшей в ничто) бесконечности и будущей. Перерыв постепенности. Разрыв. Бегущая трещина.

При этом одиночество не точка, оно имеет протяжение. Оно протяжно до бесконечности (однако не имеет длины), как лейбницевский складывающийся бесчисленно лист (квадратное одиночество устремляемое в себя словно к единству мира, в его дословной безусловности), стремящийся к исчезновению, но не достигающий его. Оно стремится к основанию, но обнаруживает и утверждает только себя и потому существует зазором между основанием, покинутым некогда, бесконечным «минимумом максимума» (Николай Кузанский): это — прошлое, и существующим-покидающим, устремленным к себе — в будущее, стремящимся к настоящему, обращенному в себя, как в веру.

Антиномия актуальной и потенциальной бесконечности полностью исчерпывается провалом, самоосуществляющимся отношением, чистой формой, превращенной и живущей превращением (гусеница жаждущая полета, но никогда не становящаяся бабочкой). Ни потенциальной, ни актуальной, ни бесконечности.

Это не экстаз: ни Единого, Красота которого, по Плотину — в экстатической первопотенции сущего, ни экстатирование за пределы отчаявшегося единственного-принудительного, в который загнан человек обстоятельствами, где ни единого человека, но множество одиноких индивидов, отчужденных в гипертрофированные (гиперантропоморфные) качества во-вне. В представление, лишённого воображения и образа.

Это экстатирование, вбрасывание, падение, низвержение в себя, которого нет. Жажда, умоисступленного желания рабства, чтобы быть зависимым, нужным хоть кому ни будь в абсолютном безразличии — никакой диалектики пресветлого Мрака и темнейшего Света (Lumen Obscurum — света, перевернутого, вывернутого наизнанку), — самоубийство, переход не в иное, а в обыденную смерть, обращенную в «обратно» как в неразличенное.

И только бесконечность в себе, которая на короткое время остается переходом, самовоспроизведением отодвигая метафизическую границу на неопределенное время, позволяет опять же на некоторое опаздывающее, обгоняемое, настигающее вослед время совпадать этому процессу в случайном с экстазом абсолютной свободы, хотя бы в образе исступления. Но даже в розности чувств это не одинаково, поскольку хотя и в случайности и в необходимости одно и то же чувство разниться только по предмету, и иных качеств не имеет, однако в случайности чувство стремиться избыть себя в ощущении и дальше, стремясь к бесчеловечному насекомому бытию, тогда как в свободе чувство обретает с уходом в абсолютное ничто онтологическую, бытийную сущность становления [1].

Превращение, в отличие от бесконечности становления, как единства бытия и ничто является переходом от сих до сих, от одной наличной формы к другой, от одного, вернее, одного наличного бытия к своему-другому, смысл которого в отчуждаемости, отрешенности. Оно — становление в одной и той же определенности, обставленная пределами переходов во всех возможных качествах, но сходящимися в одном и том же. Все изменения, движения, исчезновения, возникновения, проявления, покидания, расставания, прощания — суть становление как оно есть — «есть» становления, загнанное во временные формы, чуждые есть и не есть, «бытию ничто» «истинного становления», обнимающего в единстве вечность и бесконечность, превышающего это единство и не относящегося к нему. Ограниченное становление — является формой наличного бытия, предел которого прекрасное, покушающееся на абсолютную красоту, не снисходящую до основания, но которую пытаются разрушить до основания, пытаясь всеобщему противопоставить столь же абсолютную случайность, хотя и оглядывающуюся на внешнюю необходимость.

Становление, ограниченное таким образом само, как то же самое становление воспроизводит себя в одной и той же форме покоя, в себестождественности тем самым становится формой наличного бытия или переходом, обретая начало и конец в каждой точке своего существования. Переход — всегда в прошлом. Как перерыв постепенности настоящее отвечает временем (временами, временам) рождающимся отсутствием, при этом время двоится (множится, дезинтегрируется, живет распадом), поскольку как одно и то же, то же и иное

порождается переходом наличной формой бытия и наличной же формой ничто, и «третьим» временем. Переход их переходящее отношение чистой формой, рождающимся как «ничто не вечно». (Я не решил проблемы становления, но зато точно знаю отчего плакал Гераклит Эфесский.)

Одновременность «трех» времен исчезает в основании, вызывая избыточное восхождение-изгнание, нуждающееся в происхождении со-временности. Время отторгается в самостоятельную область, моновремени, без своей противоположности — пространства и рядится в пошлые одежды собственности, одним «костюмом» удерживаясь в принудительном единстве от распада. Одному, единственному «моновремени» противостоит только бесчисленная ограниченность множественности времен, безмерных в своих одномерностях.

Тошнит от одного представления, что возвышенное и воспетое «я, не-я и отношения между ними», совпадающее с прошлым настоящим и будущим есть всего лишь запаздывающее, отстающее от бытия отражение простого процесса разделения труда, которое собственно и является источником рабочего, прибавочного и свободного времени, не времен, а именно времени, построенном на практике «превращения все во все и в сущее настоящее» и в конечном итоге «в то, что нужно человеку» (сейчас правда в то, что чуждо человеку, поскольку процесс отчуждения стал объектом самого себя, то есть нужда стала единственной целью производства). Основания природы времени и сущности человека в этом ускоренном доразвитием-превращением природы в вещь, аккумулярование в ней несоразмерного ей времени и деятельности. Она и является объективированной «первичной памятью» и основанием со-временности любого настоящего, выраженного в превращенном виде отношением Я и Другого, как скрытым проявлением общественного порабощения в обществе «господства-подчинения». «Любой объект свободного произвола, сам лишенный свободы, называется вещью», — кажется, так писал И. Кант. Человек — вещь среди вещей, он обезличен и добровольно отказывается от свободы. Хотя и эта последняя не в себе, а пока в свободе времени, находящейся в экзатирующей цели, которая с одной стороны порождена нуждой, потребностью, а с другой обращена не во вне, а «внутри», к покинутой нищете основания. Свобода как самоцель не может быть локальной, не в состоянии удержаться, не опрокинув себя в действительность и тем опровергнуть. Она находится во временных рамках ближайшего времени. Самое трудное воспринимать это как один и тот же процесс, — настолько не похожи начало и конец свободы, сущность и явление того же производства и бывание его превращенных форм в виде искусства, религии, философии, науки и вообще бытия чувств. И это одно действительное движение, оно же бытие и небытие, которые не требуют доказательств, как солнце (перефразируя знаменитое наполеоновское о французской республи-

ке). Смиряться не смиряться, соглашаться — не соглашаться, нравится — не нравится: не вопрос — дело вкуса, однако действовать заставит, действовать принудительно по заведомой схеме или обойдется без тебя.

Проблема оснований, начала, пока еще в обществе господства и подчинения, трансформируется в желание выработать любой ценой такие формы власти над этим процессом, чтобы установить диктатуру не только над искусством и вообще общественным и индивидуальным сознанием, но и над непосредственным чувствами и ощущениями индивида, повторюсь любой ценой. Уже не насилюя их в попытке подогнать, порабощая и переделывая, а попросту создавая и штампуя. Для этого как минимум необходимо уничтожить историю и воображение, что и сделано с успехом. Всегда поражаешься, когда видишь пластиковые, дисконтные образцы современного «мышления», пусть не американского, а европейского, их одноразовости и дизайну. Оно функционально, но не чувствует историю, вращаясь в определенности простой осведомленности и количестве сомнительных фактов. Я не хочу это доказывать по простой причине: это как с религией, если человек верит, то твои аргументы впустую, если не верит, то тем более. Можно от излишней нашей удаленной, пока еще и не разучившейся чувствовать, любви, предположим к Италии или Парижу начать рвать тельняшку на груди и орать: «Дык, как же ж наши любимые...», — и кто во что горазд; далее — длинный перечень памятных мест и имен [2].

Промышленное производство чувств, ощущений, переживаний, аффектов поставлено на поток в полном соответствии с условиями применения машин, когда универсальность всеобщей человеческой сущности, сведена к абстракции общеобязательного механического действия, в частности — потребления (истребления), которое вполне может быть заменено механизмом, действующим без человека. То, что искусство уже капитулировало — очевидно, какие бы заявления не делались его представителями и какие бы манифесты не писались. О философии речи нет. Суть только в том, что в такой бессмыслице человек, вернее то, что от него осталось выступает единственным источником прибавочной стоимости, которая без живого труда существовать не может, что только и удерживает от тотального уничтожения, но удержаться не может. Это уже избитое (и очень больно) место.

Торжественно-ликующая констатация современными идеологами, что шиллеровский лозунг «Свобода или смерть!» сменяется толерантно-конформистским «рабство или Смерть!» и призывы к тому, чтобы смириться, потому что такова суть частной собственности, вызывает обильное сюноотделение и умиление у нынешних апологетов существующего. Запугивание тоталитаризмом как альтернатива нынешнему, тоже, кстати, тоталитарному обществу, хорошая страшилка для толпы. На самом деле такой беспощадной диктатуры как

сейчас мир еще не знал. Фашизму, заполонившему все пространство удалось приспособить осознанную необходимость, так что думают и ходят строем уже по внутреннему убеждению, совершенно свободно и добровольно с лихостью и сладострастием.

Не наступившее, по вполне понятным причинам последовательное развитие основания от рабочего, через прибавочное, к свободному времени, снимающего противоречие всех времен в единстве их свершения через рабочее свободное время, прибавочное свободное время и наконец свободное свободное время, исчерпывают историю времени вообще, уходя в основание. Дальнейшее становится непосредственным становлением, восстанавливая во всей полноте и исчерпанные, а значит воплощенные и реализованные прошлое и будущее, во всей полноте освобожденного чувства, снимающего все раздробленные по предмету и чувства и ощущения, эмоции и аффекты в едином, не отличающем себя от другого в безразличии «света тёмного от глубины света». История диалектики на этом кончается, равно как искусства, эстетики, свободы и естественно разделения труда. Противоречие становится в своем чистом, незамутненном антагонизмами, антиномиями, дихотомиями, диссенсуальностями и проч. в чистой сущности. Безусловно это представляется гибелью мира рассудку, руководящемуся «законом МакДоналдса» или, что таки да то же самое «законом Моисея» (которые так замусолены недавней французской торговой философией, что скорее напоминают скрытую рекламу). Да туда ему и дорога.

На самом деле происходит превращение, как с произведением искусства, развивающимся во времени, но не меняющем форму. Вернее форма-то как раз, являясь отношением и процессом, видоизменяется, равно как и видение, правда, не всегда в восхождении, но и в нисходящем регрессе, в бесконечность.

Здесь поступает в изменение само время как свидетельство о бывшем рождении и смерти формы. Становление становления просто переходит от основания в конечной форме наличного бытия к бесконечному движению в абсолютной, тотальной красоте. Есть еще тонкости, но кому это нужно в мире нужды (в котором парадоксальным образом воспитана нужда в нужде, без которой никакое творчество не освятится), нищеты и полной ампутации, подчеркиваю абсолютной принудительной ампутации всех чувств и заменой одноразовыми, стандартными ощущениями, с гарантией на века. Иногда страшишься нечто определенное писать, — «что могут подумать? Ведь не так поймут, хочется объяснить, входить в подробности, суесться и дергаться», — и тут же успокаиваешься, да некому думать, мыслить, читать, незачем и некогда, да и нечем понимать. Ввиду тотальной нехватки мышления и времени.

Вообще, нехватка, дефицит времени, профицит информации, замещающий лакуны принудительный процесс — катализатор случайности, пожираю-

щей освобожденное время, не достигающее, не созревающее до свободного. Отрицательное время ведь так же приобретает онтологический статус, не давая думать, чувствовать. Все сваливают на «темп жизни». А между тем элементарное исследование покажет, что движение это — иллюзорное, и времени сводного с не-деянием, а чистым потреблением гораздо больше, чем, скажем, даже во времена Пушкина и тем более Платона. Свободного самовозрастающего (сводного с необходимым и сходного с прибавочным) времени нет — есть нерабочее и мертвое неработающее время, которое живиться собой, как падалью, заглатывая себя. По сути, время потребления — время небытия. Да и «темп» относится только к производству времени, а все остальное просто расхищение его суетой. Информация не только гормон для бройлеровского «мышления», мышечная масса которого бессмысленна и заплывает жиром, она тот электрод, вживленный в «нерв», который его заставляет сокращаться, ввергая в пароксизм «удовольствия», если хотите — в «оргазм» присвоения (или сладострастие траты, не ограниченной потребностью) как такого.

Иначе говоря: информация дезориентирует мышление, рассеивая его, поскольку сама активна, а субъект пассивен. С тем же успехом можно закачивать информацию через прямую кишку, как физиологическим раствором, но для промывки мозгов. Не супротив информации или не дай бог, не ради покусения на святая святых Сеть. Речь идет только об идеологической атаке на свободное время, которое используют не по назначению, а для получения сверхприбылей, механизм почти такой же, как в ТВ, но только многожды мощнее. Я вовсе не призываю остановить этот процесс — это невозможно, напротив, считаю, что его следует ускорить: он сам себя сожрет.

Поэтому мессианские проповеди, увещания, усоветования бессмысленны и даже вредны. Незачем поставлять идеи на рынок, участвуя во всеобщем групповом гвалте. Одно счастье, всё уже написано в истории, только читай, но не поймут, по самой своей сущности и принадлежности своему времени. Не поймут не потому, что образования не хватает, даже очень хватает (за горло мертвой хваткой «век волкодав»), как, скажем у современных философов, но по самому существованию и «здоровому, здоровенному образу жизни». Ограниченный переход, как возвращение самому себе — через подчинение и чинопочитание внешней необходимости удел нынешнего. «Знай своё место». «Всякому овощу своё время». «Всяк сверчок, знай свой шесток». «Всякому городу нрав и права» (все это привкус случайности, которая и есть «всяко»).

Верх полета мысли — идея возвращения, в лучшем случае к антиномиям Канта и его же чувству морального долга (естественно перед институтом собственности, а то как же), — но до этого еще следует дорасти. Все, однако, у него сводится к оправданию господствующей морали, выражающейся в свободе

произвола, преодолевающей зависимость от природы. Взрывоопасность, революционность Кантовских «Критик» (вряд ли он осознавал, что сделал, хотя не след Канта воспринимать комментариями к современности, хотя на его текстах можно гадать — не ошибешься, но ушибиться можно) опускают в современной трактовке, интерпретируя, истолковывая только как поступок, подчиняющийся всеобщим предписаниям и законосообразностью, вменению, времени и свободе, понимаемой исключительно как способность, но не действительность, только как свободный произвол. А дальше все та же обывательская пошлая философия права.

Сижу за ширмой. У меня
Такие крохотные ножки...
Такие ручки у меня,
Такое темное окошко...
Тепло и тёмно. Я гашу
Свечу, которую приносят,
Но благодарность приношу...
Меня давно развлечься просят,
Но эти ручки... Я влюблен
В мою морщинистую кожу...
Могу увидеть сладкий сон,
Но я себя не потревожу:
Не потревожу забытья,
Вот этих бликов на окошке...
И ручки скрещиваю я,
И так же скрещиваю ножки.
Сижу за ширмой. Здесь тепло.
Здесь кто-то есть. Не надо свечки.
Глаза бездонны, как стекло.
На ручке сморщенной — колечки.

Блок, конечно, Канта не читал, это от Владимира Соловьева навеяло, но ведь и Кант ни рья не понимал в искусстве, да и как? Что он мог знать? [3]

Он только улавливал свойственный настоящему момент перехода, изменения, пытаясь отстрочить конец этого мира, заворачиваясь в свернутое и такое рациональное пространство. По сути, Кант был очень ограниченным человеком, по крайней мере временем (как и любой из нас, и это его нисколько не умаляет), но невольно прорвал отведенное ему, став «приложением творческих сил эпохи». (Творчество, которое как негативная форма отчуждения непременно должно избыться, поскольку и существует в элитарности только благодаря всеобщей нищете и нужде, это творчество должно исчезнуть в превраще-

нии, перестав быть плохой копией, подобием, пошлой олеографией, засиженной тараканами в дешевой гостинице «Земля» и уйти в основание. Парадоксально, но трактат Савонаролы об искусстве: «Apologetico del poetare» — «Апология творчества», по мнению А. Вольнского, свод эстетических воззрений автора представляет собой исторический прообраз тех идей, которые среди других реалий и условий идеальной жизни, с такой горячностью защищал А. Н. Толстой.)

Потому и неисчерпаемы кантовские построения, что, являясь пережитым переходным периодом, сохраняет непостижимость, но бесконечную выражаемость. Его философия растет вместе с историей и как любая другая отличается способностью вбирать в себя все предшествующее и последующее, всю «энергию заблуждения» (Шкловский), которой прибывает и переполняется история. Кантовский же тезис об «обмане обмана» спасает и его философию, делая ее неопровержимой. Да и вообще, философия не устаревают, потому что вовремя переходит в чистую эстетику, когда истина не нужна, то есть, порождена не нуждой, а свободой, оправдывая все спокойным стоическим созерцанием красоты. Даже если ее нет, она не нуждается в доказательстве и способности суждения. Все последующее просто проваливается между противоречиями, в нужник потребности, а шум и грохот с соответствующей лексикой принимается с восторгом за новое слово в философии. В этой точке философия больше не начинается с удивления, а и в прошлых и будущих ипостасях начинается, как и любая современность с непонимания и недоумения, все время оставаясь в переходном периоде, спонтанности и simultанности. (Философия не порох, не динамит, не тротил — ее революционность преувеличена — она нитроглицерин, чьи свойства одинаково хорошо известны и сердечникам и бомбистам — чуть встряхнешь взрывается, но и сердечную боль успокаивает.) Конечная бесконечность перехода подстегивается обрушиванием и гибелью, открыванием бездны сразу за пределами современности, то есть повсюду, остается только зияние разверзающегося сегодня, которое никуда не происходит, оскальзываясь и пробуксовывая на месте.

Иначе говоря, переход, который считают настоящим между прошлым и будущим своим принципиальным отсутствием прошлого и будущего представляется разрывом «здесь-сейчас», но не здесь и не сейчас.

Отсутствие, порождающее время, но либо прошлое, либо как тень и нужда прошлого — будущего.

Отношение между временами, временем не являются — только его самосознанием, вернее самосозданием. Наличное же бытие оказывается становлением, воспроизводящим себя как то-же-и-иное, не-иное, но в этом состоянии покоя обретает качества наличного бытия, взламываемого беспокойством.

По сути оно — ограниченное становление, воспроизводящее себя в одной и той же определенности и имеет такую же природу, но по форме и явлению оно — наличное бытие, в котором становление умирает от «задухи», «заморов времен, которые накрыло с головою. Здесь репродуктивная и продуктивная формы (по крайней мере, воображения) совпадают, находятся в неразличном еще-не-бытии.

Да и то сказать, воображение задержалось, потому что неостребованно и отторгнуто в себя, как ненужное, излишнее, лишнее. В этой чистой лишенности оно восстает как самодостаточное, безосновное и неподвластное эксплуатации. Это молчание оружия, не знающего, что оно оружие и против кого оно обращено. (Так философию используют как гранату для того, чтобы колоть орешки.) Здесь молчание и невообразимость, невозможность и чистое движение. Воплощенные формы будут потом, когда наступит, именно наступит пространство и станет тесно от времен. Время еще отсутствует, как и дальнейшее — дали нет, как нет самого нет.

Нет самого начала — только истекшая бесконечность, которой уже нет. Нет. Нет. Нет. И нет. Даже остовов, затонувших в прошлом произведений, изведенных, изъязвленных, прожитых еще при жизни. Лишь достигнутое единство бытия и ничто, жизни и смерти. Единство и единственность, превышающее вечность и бесконечность и которое не знает ни что оно единое, ни как оно одиноко. Одиночество простирается в себе и обращено на себя, но в нем нет другого. Оно не внутренне, а все обращено из вне во вне, а переходом пробрасывающего обращенность является со-временность как вне-временность. Бесконечное обрушение в себя, которого нет. При этом оно безгранично, как предел всему, который пределом становится только преодолением, но даже, когда он накрыт и преодолен, остается пределом. Одиночество не себестоительно. Оно всецело случайно. В этом случае оно бы перестало быть одиноким, как я, не-я и отношения между ними. Одиночество обрело бы форму. А так, не являясь в-себе-и-для-себя, оно чистое становление, превращающее все в сплошной поток. Из никуда в никуда, из никогда в никогда. Растворяющего всякую определенность, даже эти самые никогда и никуда.

Современность, не важно, чья и какой эпохи, не может быть прозрачной. Она может быть только мутной [4].

К тому же она не нуждается в объяснении. Современность сдвоена как удар сердца, который гонит кровь развития, в прошлое и будущее. Чувство в ней остается по недосмотру. Любовь — то, что осталось от всего за вычетом всего. Горький осадок. Щемящее чувство утраты, когда уже не важно, что именно утрачено: «любовь к мудрости?», «актуальная бесконечность?» или просто сама утрата? Нельзя писать о потерях в толстых или гламурных журна-

лах, в книгах и даже в письмах, которые отсылать некому. Отрывочные мысли отрываются вместе с сердцем. Они не отрывочный календарь. Тоска как пение, но великое, словно страсти по Матфею, как пение про себя.

Искусство, если оно удастся, со всей дури вгоняет осколок разбитого зеркала в это самое сердце и обламывает стекло с хрустом, оставляя осколки отражения. Искусство против человека и отставая от бытия, бьет в спину, вдогон.

Современность — без возраста. Она не соразмерна времени. Искусство не соответствует своему понятию, которое трещит по швам.

Издrevле говорят: «все познается в сравнении». Это заблуждение. Блудливое оправдание старости, примиренной с природой близкой смерти, да еще и суестьющееся, указующее на некую мифическую мудрость (Вранье. Мудрость в молчании и неразглашении того, что будет. Объяснять, чтобы избавиться — главный недостаток старости.) Какое там сравнение. Все познается в несравненном! И не только по-мандельштамовски «Не сравнивай, живущий не сравним!», но и потому, что нынче время остановилось и даже в возрасте — умирать приходится молодыми. «Молодость — это возмездие!» (Ибсен). Не отсюда ли у Арсения Тарковского «И молодость вправду сказать, под старость опаснее смерти». Жаль, не отсюда. Мы все не отсюда. Мы все сюда. Туда.

Вопрос об идентификации современности в себе-тождественности, тождественности глуп до чрезвычайности тем, что пытается установить признаки и условия бытия, правила актуализации тому, что в этом не нуждается, будь то наука, искусство или просто жизнь. Указывать современности, какой ей надлежит быть, то есть остановить мгновение: «Мгновенье стой, раз-два!» все равно, что останавливать Солнце, один попробовал — скучно получилось: «И бог пошел, испуганный, как раб, и над побоищем держал светило...» (Р. М. Рильке). И тем более навязывать свое дурновкусие прошлому, объясняя его и комментируя, своими пошлыми представлениями, схожими больше на разоблачения ярых журналистов желтой прессы. То, что сохранилось в той или иной форме недостаточно для утверждения истинности происходящего. Мало ли что было. Тупая фраза «время рассудит, расставит все на свои места» говорит не в пользу времени, поскольку судит и приговаривает настоящее, сообразуясь с единственной целью самооправдания. Хорошо объяснять, прояснять, затуманивая, ретушируя, бросая тень, страшась разоблачения или хотя бы уличения в незнании.

Смешной кантовский вопрос: «Что я могу знать?» становится еще нелепее: «Нужно ли знать?». Вопрос «Что я должен делать?» сам отвечает «Ничего», и «лучшее было бы тебе не родиться, а лучшее, что ты можешь сделать — умереть». И конечно, «не надейся», надеяться не на что. Может, лучше оставаться в уютном мире душевного расстройствa эпохи, не пытаюсь преодолеть страх

увидеть нечто прежде, нежели оно осуществится. Да и просто ясно видеть уже требует не только мужества, а первоначального создания этого самого мужества мышления, которое во времена классической философии достигалось простой ампутацией чувств, а ныне береженные, но больше не создаваемые чувства, становятся едва ли не единственным достоянием человеческого. Болит до потери сознания, значит, еще живы. Объективность чувств в их нечеловеческой боли при полной бесчувственности.

Предмета исследования нет. В самом деле, философия больше не только не вправе объяснять мир, не говоря уже о переосуществлении его в практике, но и объяснять больше нечего.

Можно, конечно, заниматься классификацией распадающихся форм, типологизацией дерьма, чтобы не сказать злее, можно использовать всеобщую продажность с невозмутимым видом сожительства попутно с извращенными формами искусства, но это для сутенеров. Весь это цирк дрессированных зачуханных форм современной эстетики забавен, но производит жалкое зрелище. Ни о каком падении не может быть и речи. Ей просто некуда упасть. Да и не откуда.

Некогда некто Иосиф Бродский (лауреат нобелевской премии, что не делает ему чести и посредственный поэт) высказал остроумную сентенцию в приступе мизантропии по другому поводу: «Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы. О вся эта недалновидная сволочь — Корбюзье, Мондриан, Гропиус, изуродовавшая мир не хуже Люфтваффе! Снобизм? Но он лишь форма отчаяния».

То же можно сказать о современных философах, художниках, композиторах и прочих бетоном заделывающие просветы и закупорившиеся в своем чужом времени, устранив не то что возможность возвращения (нам и так некуда возвращаться) но саму возможность побега, не говоря уже о полете. Одна дана команда: *Aufschwung!* И они взлетают.

Тромбофлебит времени раздражается убийственным и угрожающим тромбом, убивающим историю уже и так находящуюся в кататонии. Как ни странно это выражается в сознательной безмозглости и искусственной эйфории, которой пытаются заглушить тревогу. Отсюда такое искусственное веселье и паранойя. (Ничего плохого в этих массовках нет, отрезвлять, осуждать, а тем паче запрещать смысла нет, а то получится, как в известном анекдоте: «От люди! Країна у скруті, а їм аби пестоші ...» Кто не знает, может услышать от меня лично.)

Настоящее, являясь разрывом, не имеет пространства, найденного в расщепленной точке взрыва, а является как сплошной бетон непроходимой пустоты.

Единственное достояние в этих рассечениях, что они в ничто создают поверхность. Это не ничто с его жизнью и создаваемой атмосферой, не предстояние, предтаяние, подтаивание и оплывание любых конфигураций, как форм

наличного бытия, так и наличного бытия ничто. А принудительное покидание-отступление, астма нынешнего, задыхающегося простора, который так и не стал таковым.

Отставая от «жизни», человек погружается в память, которая сама по себе, хоть и забывает себя, свободна от атеросклероза времени и выступает онтологическим основанием быть вообще.

Я зарастаю памятью,
Как лесом зарастает пустошь.
Птицы-память по утрам поют,
И ветер-память по ночам гудит,
Деревья-память целый день лепечут.

И там, в пернатой памяти моей,
Все сказки начинаются с «однажды».
И в этом однократность бытия
И однократность утоленья жажды.

Но в памяти такая скрыта мощь,
Что возвращает образы и множит...
Шумит, не умолкая, память-дождь,
И память-снег летит, и пасть не может.

Давид Самойлов

Есть правда, ложная память, навязанная из-вне. Но о ней вспоминать не хочется. А вот эта, настоящая, которая куда как современнее нынешнего тягостного бывания, она не просто эстетизация юности, отпущенной на волю вязким отработанным временем, она то, что лучше всего свидетельствует, что мы живы, хотя и похоронены в братской могиле прошлого, в котором, конечно же, иначе Солнце всходило, другие цвели цветы, и вообще ваше сволочное время дрянь. Самое странное, что это не аберрации субъективного восприятия, а самое что ни на есть объективное существование чувств, когда, погружаясь в безобразную память, обретаешь невообразимую, — то есть без усилий воображения узнавание того, что было, как того что есть. Иными словами чувства — как ВСЕГДА. Они не судят, но ясно показывают, не обещают, не увещевают, но «документально» сдувают наносное, мертвое с современности, обнаруживая то, что дальше произойдет. Одно преимущество в этом, что чувства становятся необходимым и достаточным аргументом не в споре, а в желании жить — «я так чувствую, и всё» или не жить. Настоящее распадается на горсть кишачих случайных форм, в которых ты точно знаешь, что являешься современником как минимум Баха, но никак не «юного орла».

В этой размазне невозможен никакой упор, все формы характеризуются временностью, но это создает странный прецедент, неправильной и невозможной, безусловной, но не отвечающей никаким условиям, «сверхпроводимости», основанной на принципиальной бессвязности сверхтекучести случайных соотношений. Критериев истины «нет и неизвестно» (по крайней мере, практика современная таковой не является).

Время становится не только присущим, имманентным. Но само обретает субстрат, почти вещественное доказательство в вещи, которую представляет, однако (всё «однако», как одинаково) оставаясь при этом идеальной. Здесь не разрешение противоречия идеального и реального, но его нестача, неразвитие. Современность остается в недоразвитости, как способе своей самоидентификации. Она просто тупо настаивает на том, чтобы ее оставили в покое, где она могла бы не задаваться проклятыми вопросами, а спокойно играть с бессмысленными (сиречь эстетическими) проблемами, пытаясь установить бесконечные различия (не случайно нет ни одного произведения в современной несовременной, скорее своевременной — дорога ложка к обеду — философии, скажем Делёз, Левинас, Чоран, Деррида, Рансьер, Бадью, Бурдьё... — до бесконечности, где только не мусолился тезис о различении). При этом диапазон велик до чрезвычайности и грандиозен в убогости, под стать эпохе: от «где граница между порнографией и эротикой» до различения между «современным искусством и контемпорарным», или пустопорожными, рассуждениями о том, чем отличается настоящее искусство от попсы массового [5].

Ответ один: граница в промежности, между. И она постыдна. Это не противоречие живое и движущее, а нежизнеспособный гермафродит, искусственное принуждение жить в двух мирах, которые не совместимы друг с другом. Выбор между смертью и смертью. И эту границу может провести каждый, хотя на самом деле она устанавливается в принудительном новом порядке. При этом ответ не столь важен, он заведомо остается на уровне мнения, которое как индивидуальное проявление, шевеление, опять же освящено священным чувством собственности, а потому неопровержимо и неприкосновенно.

В этой попытке нарезать поток становления на дольки, кромсая его сквозит вся беспредметность нынешнего мира, погрязшего в безразличии пустоты и потому рассматривающий этот процесс, что вполне объяснимо, для создания новой идеологии, подчиненной массовому сознанию (скажем, Лакан и живучие «семинары» это в сущности «попса», та самая «бесконечная инсталляция» «в стремлении растворить создаваемый жест в вечном возвращении собственно исчезновения» (Бадью). Эти замашки гуру: «Я всегда говорю правду», длинная пауза, — «не всю...» Да что с того, ком-то нравится картофель фри). Собственно это простая проекция принципа частной собственности, доведенной

до абсурда, когда принцип «разделения чувственного» (Рансьер) становится «прозрачностью зла» (Бодрийяр), а «различие и повторение» (Фуко) становится не только «письмом и различием» (Деррида), но и «логикой смысла» (Делёз) и т. д. вплоть до безыскусного, но старательного Бурдьё с его видением различия (Не выше Аристотеля и прочих великих, но и не ниже какого ни будь «Логического словаря»). В этих безобидных и по-своему остроумных экзерсисах просматривается на просвет диктатура пустоты, устанавливаемой как политический диктат серости и усредненности. Философы, назначенные, нанятые на работу толкователей снов и рекламы и прочие пытаются переорать друг друга как брокеры на бирже, показывая изменения котировок в общем-то неподдельном раже и несомненном предчувствии увольнения. (Сосредоточенность сменяется рассредоточенностью, как при бомбёжке.) Дележ дальше невозможен, поскольку мертвеющий капитализм воспроизводит себя в одной и той же определенности ничтожности. Апофатика современности как ни-что-жество.

Можно делить только стандартную абсолютную форму производимого монотонного трупа пустоты, то есть той непроизводительной сферы издержек производства, которая формируется вне способа производства, «как будто свободное время» (имитируя его в произвольном, случайном различии, связанным с потреблением, на самом деле, даже не подозревая о его сущности, как пластический хирург, кромсая его на взвешенные ощущения, полностью подгоняя под стандарты «жизни», и напрочь забывая, что эта так называемая жизнь — простое существование отчужденной вещи, несущей смерть и вовсе не в «символическом обмене», как это хотелось бы Бодрийяру или Янкелевичу. Время при этом однообразно и размеренно. А рваный ритм его, рэг-тайм все от той же случайности перерыва постепенности, которая предсказуема колебаниями рынка истинного «куратора и функционера проекта, именуемого современное искусство»).

В самом деле, знание о... совсем не похоже на опровергающее это знание воплощение. Образ, которым спасается философия, уйдя в него как в монастырь, закукливаясь в искусственные пределы, совершенно противен дальнейшему развитию, если таковое случается, хотя ее то образ как раз в движении развертывания, а не в статике. Создавая скит теории, идея со своим уставом запрещает дальнейшее движение неминуемо опровергающее ее.

Идея вообще бессильна, пока ею не овладевает принудительная страсть, которая в свою очередь — ничто, если не имеет свободы воли. Свобода при этом не дана и воля не является фактом, а тем паче символом веры. Воля и свобода всегда недостаточна. Они ущербность бытия, и как случайные — требуют непременно внешней необходимости, как и любое тотальное одиночество, остановившееся в-себе-и-для-себя-бытии. Они ведь сами результат исторического развития: и воля, и свобода (вернее, то, что считается ею на данный пе-

риод), и одиночество, и страсть, и чувство, и... что бы то ни было, — всегда «мало ли что». Их «чтойность», «яйность», единичность, особенность современны, хотя время — лишь свидетельство их относительности и отсутствия протяженности. Это некие вторичные, несвежие времена.

Свобода, при этом по инерции, когда она являлась в результате освобождения от природы, теперь становится свободой от общественных отношений, а значит и от сущности человека. В этой достигнутой пустоте своя полнота, поскольку с одной стороны разрушаются все общественные связи, что делает человека вневременным. Но так как это не вневременность становления, то такая заброшенность составляет суть современности. Человек весь вне себя. Он весь в кажимости. Он в бреде самодостоверности. Он не-возможен и тем более не действителен, являясь чистой абстракцией.

Вот уж где раздолье для искусства, уже не ошибающегося, что смысл его в иллюзии, поскольку оно, являясь формой отчуждения, становится воплощением тотальной негации. Оно противостоит человеку уже не противоположностью и отрицательностью идеала, воплощая его (идеала и человека) нищету, но уже отказывается в раже от самого себя, оказываясь самоутверждением случайных форм и захлебываясь в этом безразличии, как куча отходов, свалкой отработанных вещей, которые в свою очередь являются овеществленным временем. Что-то вроде пустых одинаковых пластиковых бутылок. Искусство становится мгновенным и попадает случайно на глаза произвольной композицией, жертвой хорошего технического монтажа. Эстетика оправдывает это теориями, сработанными на скорую руку, не гнушаясь откровенной фальсификацией. Хождение искусства «в народ» сменяется крестовыми походами (да хоть куда) с тактикой выжженной земли и без особой цели. Набеги искусства, чтобы поразвлечься, ну а опосля, торжественное возложение венков из искусственных цветов со всеми церемониями (страсть к ритуалу у искусства в крови, если не поржать, то хоть поскорбеть всласть, ощущая власть над действием) на супрематистский гроб (горб) истории и созданием очередного мемориала самому себе.

Реальность больше не простирается. Искусство не возвышается и не возвышает человека, превращая в себя, хотя бы оказывая ему надежду как ритуальную услугу, давая как подаяние.

Искусство сладострастно унижает человека, отнимая последнее — созерцание как чувственное сознание. В слепоте оно менее узнаваемо. Время, якобы делает чувства и ощущения подлинными предметами, на самом деле — подлинным является только уничтожение их в длении. Поэтому современность не знает глубины, только длину. Отсюда желание искусства ничего не терять в утрате.

Об этом «наваляли» столько, что уже забито все пространство, не оставляя места мышлению, да и кому оно нужно. Утилитарность сама нуждается в ути-

лизации. Все заменено искаженной информацией и осведомленностью, подмененной плохими справочниками. Испытываешь чувство омерзения от перечисления бесчисленных ужасов, фактов падения и «расчлененки». Это не добрая «эстетика безобразного», а «шоу-бизнес», когда порнография обнаженных вещей доведена до обыденности и уже не замечается. Искусство и тем более эстетика нынче незаметны. Они мелькают в этой кутерьме, в этой карусели как принципиально случайные формы, чья задача поскорее сгинуть и освободить место очередному разрекламированному «шедевр». Слова стоят так далеко друг от друга, что уже не читаются вместе, распадаясь на буквы, расползающиеся и не узнающие друг друга.

И критика руководствуется вовсе не добропорядочностью, возмущенного нравственного порыва, и даже не брезгливостью, а тем же самым пустым существованием, со-временности, которое свое бесконечное начало черпает в отработанном времени вульгарного производства. Писать об этом противно и не хочется, но это единственный реальный предмет, единственное действие являющееся основанием феномена со-временности как такового. При этом трудность заключается, как уже говорилось, в том, что не ясно, следует ли знать об этом, уже зная, что мы обречены, и любые настоящие чувства, еще не опущенные до «ощущаловки», любые чистые эмоции, не сведенные к «раздражению» или условному рефлексу, уже по своему положению не истины и лживы.

С точки зрения со-временности существование не востребуемого искусства или теории уже безусловное воплощение зла. Обыватель, притрушенный перхотью форм, исполняющих роль искусства, носитель банальных «истин», главный потребитель выставок, вернисажей, показов как раз и осуществляет тотальный контроль за тем, чтобы все было «пристойно», «гламурно». Он страшно сердает, если при нем дают настоящий анализ, указывая его место в отстойнике современности, а то бывало и нет, утретя и подумает, как его хорошо развели, все же что-то новенькое. Ну, для описания этих нравов, нужно писать «Наши», в духе Салтыкова-Щедрина, хотя не поможет.

Стоит ли докапываться до истины уже в бывшей науке эстетике — не стоит. Вопрос «Сколько стоит». Как уже говорилось с критикой проблем нет, её предостаточно, но даже в лучших образцах никто не дает ответ, где выход. Все эти добрые пожелания обречены на ассимиляцию. Любое произведение, действительно талантливое будет оставаться в себе. Общество потребления на самом деле, являясь обществом нищеты никаких потребностей не имеет, даже потребности не принадлежат потребителю, а только их отсутствие. «Ноу-хау» производства потребностей, привычек, взглядов. Протезирование. Желаниями можно манипулировать как угодно. Создается не только мода, но манера говорить, физиогномика и перистальтика. В этом случайном броуновском движении не

действуют, не то что диалектика или хотя бы рассудок, — невозможна ни критика вкуса, ни просто здравый смысл. Ведь этот мир не знает чувств, он не желает даже чувственного. Все подчинено рыночным отношениям, в том числе любые действия отрицающие рынок, поскольку тем признается его действительность, причем единственная.

А между тем механизм прост до чрезвычайности. И так же туп своей логикой господства и подчинения. Гегель ошибался в поисках диалектики отношений раба и господина. Но суть не в этом. Главное отличие от предыдущей истории ныне свихнувшейся окончательно и ставшей скверным и пошлым анекдотом, что она не превратилась вовремя в нечто иное, покинув свои пределы, изменив форму общественного богатства. Теперь ее превратили. Даже овеществление живого труда (не говоря уже об опредмечивании), которым питалось время, больше не происходит. Идеи всеупотребимы, но непотребны. Это уже не «Жизнь и смерть образа» какого-нибудь Р. Дебре. Время бесится в репродуктивной форме, которую ему навязывает производство, становясь оборотистым, чисто функциональным, возвратным. Но без свободного времени оно обретает полную предсказуемость, о которой старательно забывают. В замкнутом цикле с большой степенью оно предсказуемо, как то-же-самое.

Время, этот всеобщий эквивалент и следствие общественной формы движения материи, задохнулось и протухло в замкнутом пространстве. А то! Как говорил один герой А. П. Чехова: «Так, например, если муху посадить в табакерку, то она издохнет, вероятно, от расстройства нервов». У мертвого свободного времени свой эстетический опыт, позволяющий в отсутствие свободы довольствоваться блажью.

Если движущее и движущееся противоречие диалектики требует раздвоения единого через отрицание отрицания и борьбу единство противоположностей быть доведено до разрешения в снятии, то нынешнее амёбообразное движение просто рассекается пополам. Сущность и явление уже не диалектичны и, надо полагать, никогда не были. Явление обретает собственную сущность, являясь самоцелью а не действием живого чувства. Произвол неизбежен. У него нет критериев и градаций. Действительным является только факт самоубийства. И так до бесконечности.

Со-временность это противоположение двух ложностей, а затем по мере деления до бесконечности бесчисленного множества ложностей, мнимостей, видимостей, иллюзий среди которых комфортно чувствует себя современное искусство. Оно в критике не нуждается — только в аплодисментах. Искусство зло и самозабвенно кромсает в клочья пустоту для того, чтобы после из осколков делать некие композиции. Иллюзия создания с христианским смирением «Каприччос», изображая бичевание пороков. Сплошная балаганная инсцени-

ровка искусства, где «г(ъ)мышь» — др.-рус. — *пафазиты, гнус*, — сосет время и жрет пространство.

Я вовсе не пылаю праведным гневом и не даю на жалость. Среди кровавого месива так называемого человечества в его историческом развитии очень трудно констатировать полное отсутствие надежды. Прав я или не прав, имеет ли смысл знать истину или нет — не играет никакой роли. В развитии духа столько наворочено, столько создано, что поневоле думается, куда мы прёмся со свиным рылом да в калашный ряд. Столько образцов откровений, изошренной мысли, нравственного подвига, наконец, что надо быть очень тупым, чтобы отважиться высказаться. Но поскольку истина распалась, прекратив движение на составляющие, копируя время, как будто оно и впрямь всего лишь механический прибор, собранный на конвейере и в силу ненадобности разобран на шестеренки (деконструктивисты не так уж и неправы, фиксируя этот процесс и пытаясь сделать его осознанным), то времени больше нет. Оно даже не механично, а в протертом до черных дыр пространстве гасит последние звезды человеческих чувств. Случай властвует в причудливых, но внешних отношениях. Время — жертва перехода — транзит, проброс из покидающего прошлого в изнывающее ожидание современности, где в рассеченной открытой ране пространства времена плодятся как мухи. Главное это норма, где в этих сумерках, видя чертящий замысловатую траекторию окурок, сознательно принимают его за падающую звезду и загадывают желание — «только бы ничего не случилось» и пусть все остается «современным», как есть.

Это дает неожиданное послабление отчаявшемуся времени. На вопрос, что же делать, если так все безнадежно и безжалостно, беспечно отвечать: «Да то же, что и *всегда*» [6].

А поскольку *всегда* сосредоточено исключительно в начале современности, то и смеяться над этим, насколько возможно смеяться накануне собственной смерти, глумясь над вечностью. Одиночество дает свободу быть самим собой, и ты единственный критерий того, что делаешь. В условиях тотальной несвободы нежданно-негаданно, в заброшенности обретаешь себя как единственную достоверность. Эстетика, было подавленная обрушившимися формами и вещами, поскольку не сумела перейти от статики к динамике, мечущаяся среди столкновений, конфликтов, катастроф, влипающих друг в друга форм «социально-товарных образностей» (Рансьер), скорее несообразных и несовместимых с репрезентируемыми образами, внезапно обнаруживает свои временные основания в вечном движении, правда в отсутствие свободы оставаясь почти движением, волей направленной на себя, на волю, то есть изменением, но уже в чистом виде, а не перемещением-передвижением с места на место. (О чем говорить, если свобода по-прежнему остается в области философии

права как желаемая, но не очень, и подспудно понимается свободой «купле-продажи» отношением барина и мужика, ежели приноравливаться к национальным особенностям.) Стоит остановиться, и она задохнется, а так, временно, не останавливаясь ни на миг, она в отражении схватывает свой неопределенный, но и неограниченный облик, где искусство всего менее интересно в мелькании. Вместе со случайностью она получает возможность произвольного монтажа, сродни кино, но главное — дает своим поборникам некоторую возможность двигаться и дышать в искусственной оболочке локального действия, может быть, театрального, трагического, скорее, комического, а вообще никакого, коль скоро всеобщность не снизошла. Последнее прибежище философии, если она поступок и жизнь. К тому же, тебе это абсолютно все равно, как и само абсолютное. Скучное, но все же развитие, и только развитие, причем со временем. Своего рода «жизнь-в-себе» — третий чин умопостигаемого, где эйдосы являются первовечными, предвечными, ибо впереди них сама вечность, и далее (См. Комментарии к «Пармениду» Иоанна Дамасского). Здесь есть и самодвижение, и инодвижение (термин, введенный Сирианом, как движение иным, то есть внешнее). Чувств еще нет, они являются в образе, только кажутся и видятся, и полагают свою относительную истину искусству, охотно и настырно пытающегося остаться в иллюзорности. Почти классическая кажимость — явление сущности себе и в себе, отделяющаяся видимостью — явлением кажимости другому в необходимой и достаточной чувственности и чувствительности. И этим можно бы ограничиться, с облегчением оставаясь в рамках достигнутого, утверждая вполне по-спинозовски, что это определенная природа, благодаря которой «вещь есть то, что она есть», что вечно и неизменно, и всегда должно заключаться в понятии, но искусство не вещь и хотя и не субстанция, но бесконечный атрибут. Причина, заставляющее искусство, равно как и философию, чувства и прочие превращенные формы искать гибели или превращения в основание, возвращения без остатка в субстанцию находится вне их, равно как и бесконечное движение сущности. Слабые попытки, после обретения самосознания превращенных форм самостоятельно снять отчуждение, восстать прекрасным, хотя бы иллюзорно или, что то же самое, «на время» делают их «возвратными». Однако, вторгаясь в основание с неизменной, не снятой природой они вступают в антагонизм, впадая в состояние перманентной катастрофы и бесконечной гибели, не различающей в беспомощности ни творения, ни порождения [7].

Бунт против красоты прекрасным, самоотжественным себе как вещь совершенная в своем роде, заставляет в конце концов подавлять и прекрасное как крайнее выражение господствующей идеологии все того же отчуждения, при этом цикличное время необходимости начинает собственно время делать не-

возможным, выдергивая основания предметности, что воспринимается как принципиальная бессмысленность дальнейшего развития.

Свободное время, как действительное основание и его всеобщность, направленное на преодоление природы времени вообще, производится вопреки имманентной цели производства, представляет сущность развития материи. Оно само вынужденно развиваться не только по формам движения, но и по самому времени. (Здесь начинают путать время и возраст.) То, что оно творится, а не порождается, отнюдь не вырабатывает ни способа его свободного освоения, ни свободного действия в нем, ни самодостаточного его существования. Самодеятельность свободного времени не детерминирована.

Вообще переход от причинно-следственных связей, от внешней необходимости или внутренней, от пусть даже имманентных целей, нуждающихся идеалов, трудящихся, корячащихся, страждущих и жаждущих чувств даже к основаниям свободы не предзадан и воспринимается в лучшем случае отрицательно, то есть свободное время по-прежнему, и прежним, прошлым трудом — празное, пустое время.

Переход не происходит сам-вдруг. И чувства и способ дела, и сама суть дела, и все формальное многообразие «Welt-Ich» в духе Фихте, покидает в себя не ради инобытия другого, тоже ограниченного наличного бытия, а просто вне себя, без упряжи цели и идеала, без дышла необходимости и без понуканья нужды, тем паче некому крикнуть с облучка «Эх, залетные!» Ты один, однако, не теряя сознания, будто творя из ничего, в принципиальной незавершенности. Движение как таковое, поглощающее и включающее в полное определение своей беспредельности в предметной беспредметности и свободное время, и чувства, и движение во всей полноте. Но это не катарсис — это «амок».

Вся невыразимая мука современности в ее предельных достижениях в невозможности такого перехода, в осознанной принципиальной невозможности и, невыносимости быть свободным в одиночку, ощущая как объективную реальность весь ужас не собственных пределов, а внешних, временных, даже выйдя за которые, став не со-временным, понимать, что еще не время, хотя ты и видел иное. Переход может происходить: бесконечным отодвиганием предела; перехлестом через предел самим фактом его определения; действительным трансцендированием; снятием предела; включением его в полное определение предмета; уничтожением его; и наконец недостижением его; оставлением в покое и ре-трансцендированием, обрушением к истокам с изменением сущности все того же предела, который не монохорд, хотя такое отношение то же возможно, скажем в музыке, устанавливающей свои собственные пределы.

Да, здесь-сейчас можно преодолеть традиционную ограниченность искусства по видам, типам, стерев границы между поэзией, музыкой, философией,

живописью, пластикой, театром, кино и т. д., и, наконец, с жизнью, причем апо-стериорно, а не априорно, хотя и не припиливая стиплером теории отстающую бахрому рваного времени к существованию, в непосредственности опыта и не заигравшись с образами, лицедействуя и кривляясь, а всецело, не теряя ни сознания, ни памяти, ни самоиронии, более того переосуществив все существо. Ничего общего с интенциями, скорее это инвенция. Это не возрожденный хаос, не хроно(а)логический беспорядок. Это требование жизни: либо универсальность (не многоумение, не сумма операций) становится способом жизнедеятельности как самостоятельность, либо тотальное функционирование в одномерности, гибель в безмозглой механической абстракции, обладающей реальностью гильотины. Идеалы общества потребления выдаются по безналу, как идентификационный код, как вытатуированный номер самоидентификации в концлагере, когда за твою казнь и кремацию выставляют счет оставшимся в живых.

И даже если это некогда независимое прекрасное освобожденного смер-тью прошлого, то и оно вынуждено входить в настоящее и маршировать со-временность в колонну по четыре, подчиняясь новому порядку. Прекрасное обезображивает бытие по причине. Но здесь преодоление прекрасного не временем и возрастом, а просто игнорирование его именем красоты. Здесь не стоит впадать ни в детальное, ни в летальное обсуждение, выходя из забвения, как из глубины. Это не свой черед. Невозможное остается единственной возможностью и действительностью современности, где потенциальная и актуальная бесконечность требуют непосредственности действия как жизни не знающей пассивного начала, а только начала порождающего. Никакими трактатами о началах (а их было предостаточно: здесь и «О началах» Оригена, и Порфирия «О началах», и Дамасский «О первых началах» и т. д. до и после бесконечности) эту полынью вечности не загатить.

Со-временность, скорее, — вопрос о не-свое-временности, так же как проблема начала совсем не проблема, а вопрос о единстве мира, которое по-прежнему «не в бытии, а в его материальности», то есть в движении. Даже если вслед за Кантом и вообще классической философией считать время (как атрибут этого движения) чистой отрицательной формой чувственности (соответствующей внутренней форме созерцания), а пространство единством дискретности и непрерывности, исчерпанной тотальной внешностью, хотя это далеко не так, если материальность понимать как становление, то и в этом, ограниченном, но зато вполне возможном случае проблема онтологии чувств, без которых невозможно опредмечивание свободного времени и доведение его до абсолютного снятия, остается становым вопросом жизни и смерти искусства, чувств, красоты и эстетики, хотя это и не столь важно и более того смыслом

существования так называемого человечества. Однако изобретение события — это не любовь — страх утраты бесконечности чувств. Дление как таковое: «золотистого меда струя из бутылки текла / Так тягуче и долго...»

Все чувства, вся история искусства, всё человеческое пребывает, таким образом, в эмпирее со-временного, оставаясь своим отсутствием. Их смысл в недоступности в бытии-возможности. Они больше не замуровываются в личном опыте в основание действия, подобно тому, как по легенде Греки замуровывали покалеченные персами скульптуры в основание Парфенона. А мы с ними переговариваемся жестами великих символических форм. Нам остается только временность, как времяемость в чистой эстетике замершего в нерешительности, заблудившегося движения. Суровая (gravitas) действительность открывшегося, что уже никогда... в смятении нежности, ярости и беззащитности. Все понимать, чувствовать иное и не в силах изменить ни идею, ни настоящему, ни настоящему, переосуществить или создать не только мир, но и себя. Единственное достоверное, что нельзя предать себя, разве что земле. Рушащееся время. Оно ведь рушится в каждом по-своему. Но так ли необходимо отречься от любви по известному принципу «так не доставайся же ты никому!» (в которой истины нет, но и в ее противоположности тоже, хотя любовь обманывает и обманывается, а нелюбовь — никогда! И это «никогда — бесконечно!» [8], когда ты гонишь свободой, освобожденной от канцерогенного прекрасного, а заодно и от доброго. Чувства в незначимости и незначительности все же впервые чувствуют свою бытийность, а не поминальность в архивных пыльных книгах не о любви.

1. «Любовь, следовательно, есть не чувство, но процесс онтологический, а именно она, в точном диалектическом смысле, есть становление, то есть взаимопронизанность бытия и инобытия», — я даже не считаю нужным сослаться на узнаваемый комментарий А. Ф. Лосева к трактатам Платона в «Позднем эллинизме», хотя спорить можно и хотелось бы, а еще лучше взахлеб восхищаясь, именно об этом, а не печально констатировать, что все мы попали в ситуацию уточненного заката эллинизма, в гордом и скорбном недоумении вынужденного наблюдать приход тупого и вонючего нового мира, только без эллинистической культуры. И можете мне поверить это отнюдь не новорожденное неохристианство, хотя и старое натворило предостаточно, опозорившись навеки, выродившись в пред-рассудок, чтобы мумифицироваться и больше не упоминаться в этой человеческой истории — только сквозь зубы, — нет, это та, замалчиваемая нисходящая ветвь в истории, которая деградировала и не оставила по себе памяти. Даже не ветвь, которая нечто органическое, а кристаллы мертвых случаев, составляющих, если бы пустыню, но просто отвалы, бытовые отходы отработанного времени, стыдливо именуемые «культурным слоем», свалка ядовитых отходов — «смерть с упованием уничтожения» (Плиний). Можно, конечно уповать, что мы — некий переходный период, а история сплошь из переходных периодов, такова ее суть — не надейтесь! абсурдность происходящего такова, что все закончится полным уничтожением, бессмысленным, как если бы взорвалось Солнце. В ожидании ка-

тастрофы философия замолкает. Если не... Поэтому заговаривание, бормотание, шутовские выходы, умственный целлюлит, дряблость (в духе Сати, очередные «три прелюдии дряблой собаки») и просто болтовня, бодро анализирующая с фрейдистскими шуточками роль и необходимость рекламы вполне оправданы и берут на себя роль философии. Последняя философия всегда «если не...»

2. Однако никто не утверждает, что умных и гениальных людей там нет, речь об неисторичности и бесчувственности даже там, где человек этим дышит и живет, о принципиальной невозможности чувства и его мгновенности односторонности, одновременности, которая не со-бытийна в соотношении времени, а время-в-себе без отношения, не имеющего ощущения. По себе судите, вот первый попавшийся пример: для большинства так называемых интеллектуалов Гегель «устарел» и вообще «отец фашизма» (при таком раскладе из Гоголя запросто можно сделать Гитлера и наоборот: было бы желание), Маркс — «архаика», а вся история философии — «отстой». Ну, как? Примерили на себя? Впору? Не жмет? Зато поговорим о «фракталах», о «габитусах», о дизайнерской работе Беренса, о том, в какой степени в ней нашли приложения принципы Вёркбунда. Иными словами, любое самое серьезное научное исследование становится интеллектуальной попой по определению. Принципиальной разницы между Прокловыми «Комментариями к «Пармениду» Платона и борзым чтивом односезонной мужененавистницы, лауреате Нобелевской премии Элинек нет и не предвидится, она же несомненно круче, тем более лауреат. А нынешняя «фи!-los-софия» грозит заболтать себя насмерть, бултыхаясь в очередном жижеке, пытаясь заглушить страх пустоты, посылает от всей души читателя «К Адорно!», «К Деррида!!» и «На Фрейда!!!», что несколько не ослабляет эффект и динамику послания.

3. Я вовсе не пытаюсь похлопывать мыслителя по плечу или вольно с ним обращаться, куда уж мне до грамотеев вроде клоуна Славы Жижека орального, берущего горлом толпу, выдавшего в очередном опусе «Кант и Сад: идеальная пара», нечто вроде: Утверждение «Кант — это Сад» является бесконечным суждением новой этики.» Кстати, какого рожна его считают марксистом. Скорее, такие как он, Бадью и прочие выполняют социальный заказ — они вакцина и эффективная против марксизма. А то никто не понимает, что означает и сколько стоит такая раскрутка с предоставлением гонимым (тем, кто «гонит») лучших кафедр мира, в том числе и самых знаменитых на арене Парижа (если не путаю, все это происходит одновременно с фестивалями цирков). Пусть себе. По крайней мере, весело. (Сами эти пошлые и мелкие инсинуации, например, в адрес Фиделя Кастро, дескать, фамилия указывает на кастрацию революционного процесса, гнусны и пошлы, как если бы, а это делается уже, фамилия Жижека, ассоциировалась с грязнощой, с жидким стулом. Жижек слишком Жижек, но заразен как дизентерия или холерный вибрион.) Однако не называйте это философией. Это рэп. Он не предполагает обсуждение, а если и предполагает, то не детальное, а летальное, дескать мы стануем качучу на вашей могиле или в гробу мы видели вашу философию. Когда Жижек заявляет, что его позиция находится между ненавистью к миру и полным безразличием к нему же, он скромно умалчивает о своем маленьком гешефте. Своего рода карманная сексуальная революция, дескать я имею философию. И это, между прочим, ярко выраженная, эксгибиционистская акция открытых классовых интересов, в злорадной наглой откровенности и не рядящихся в благопристойность. Не «рефлекторный жест письма» (Малларме), даже не подаренный американцами всемирный неприличный жест — рефлекторное сокращение прямой кишки «гражданского общества». Короче, «добро пожаловать в пустыню реальности».

Интерес к товарной философии дико, именно дико возрос, хотя все бросились ее хоронить. Но дело не в ней, сердешной, а в том, что отпала необходимость вообще в мышлении, сознании, в чувствах, в воображении, не говоря уже о способе дела. Какие там «законы красоты», «свобода», «чувства», хотя бы временные — «пусть рухнет весь мир, а мне чтоб чай пить». Случайность — результат деструкции, которая куда сильнее акта творения из ничего и это торжество предательства и измены человеческому вызывает трусость «героического энтузиазма», который готов на эшафот, когда «ты смерть, красна не на миру, а в совести горячей» (И. Жданов), и грудь на амбразуры, и на баррикады, но совершенно не способен быть ассенизатором и убирать дерьмо, терпеливо, беспросветно, изо дня в день, всю жизнь.

4. Никаким авангардам и новыми сорбентными течениями ей не очиститься, дай силы оправдаться, дескать время такое. Новомодный ныне Максим Кантор вполне прав, когда топчется на костях бывших ревнителей культа бунтующего искусства: «Легко найти авангардистов, зовущих к бунту. Но их не удастся отыскать на полях сражений. Дерзновенные — да, шокирующие — сколько угодно; но вот смелые ли? Простая истина состоит в том, что одни бунтовали и звали в бой, а совсем другие умирали. Мы знаем писателей и художников анти-фашистов, но они не авангардисты. С другой стороны ни Клее, ни Кандинский в сопротивлении фашизму не замечены. А Хемингуэй, да Камю, какие же они авангардисты? Десятки певцов радикальных поступков уехали в Штаты, подальше от линии фронта, и не создали ничего, что могло бы участвовать в борьбе. Почему так? Или декларации были услышаны неверно, или для призыва к борьбе и для борьбы, как таковой, требуется различные дарования. Никто из авангардистов, разумеется, отнюдь не собирался воевать с фашизмом. Бретон и Дюшан эмигрировали незамедлительно, едва запахло порохом, Танги освободился от воинской повинности и уехал в Америку, Дали там был уже давно, Дельво и Магритт жили в Швейцарии и т. д., и никто, решительно ни один радикально настроенный мастер, не подумал подкрепить свой радикализм выстрелом по врагу. Должно быть, слово “радикальность” значит нечто иное» («Учебник рисования»).

Ничего не скажешь, кроме того, что автор слабо знает историю современного искусства или передергивает, выдавая желаемое за... Вопрос только в том, разделяет ли правдолюбивый певец истины свои убеждения? Или это «наихитрейшая хитрость» — очередной самопиар, — верно спрос на картины упал. Хочется верить в его честность, но суть в том, что уже этой книгой он работает на обывателя. Если такой смелый, чтобы тормозить мертвецов, выступи (выстрели) против тотального фашизма сегодня. Однако, похоже, и так комфортно.

5. Искусство по определению не может быть ненастоящим, или оно не искусство. Ему абсолютно все равно, что о нем думают и является ли оно искусством. Более того, по истине оно должно быть массовым. Массовым искусством должны быть и Моцарт и Шекспир и т. д. — они и есть, и без цензуры. Вопрос ведь не в количестве затрат: попса более энергоемка и технологична, к тому же требует не меньше усилий, трудового пота и «типа жизнедрам», но мы, положим, музыку меряем не децибелами, а живопись не площадями и не количеством пролитого вдохновения. Массовое — соразмерно и формально, классическое — безмерно и, по сути, не искусство, являясь выражением абсолютной красоты, по крайней мере если не чувством ее, то пред-чувствием. Грубо говоря, массовая «культура» просто, как мусороперерабатывающий завод, утилизирует свободное время, предназначенное для развития

человека, в тот час как действительное искусство это свободное время умножает, или хотя бы увековечивает в бесконечных и неисчерпаемых просторах конкретного человека ожидающих, хотя и опасных, смертельных. Вся эта индустрия развлечений приспособляется ко вкусам, вернее к отсутствию вкуса толпы, к потребителю и по сути ворует время жизни. Вся пошлость в том, что представители классического искусства тоже перерождаются в массовиков-затейников, выставляя себя на торги. Всеобщая продажность жжирает всё, превращая в конечный дурнопахнущий продукт.

6. Но как узнать, что делало Всегда, и делать то же? И только когда совлекаешь с себя тварность, личность, личину, и остаешься самим собой, понимаешь, что временно всегда — это ты, и главное твое дело не быть современным. Выспреним и все же срывающимся голосом искусства это не высказать. Однако здесь странным образом восстанавливается убиенная было история, приблизительно как забытый текст Элифора из «Истории искусств», читаемый Бельмондо в «Безумном Пьеро» Годара, отслеженного Рансьером и выданного мной здесь-сейчас из контекста. Это принудительное дление навязанного, инъецированного времени, впрыснутого в застывшее движение как катализатор, стимулятор и даже детонатор, в зависимости от силы воздействия. Заставить взорваться застывшую окончательность, чтобы осколочными ранениями нарушить монотонность и безнадежность искусства, — вот смысл: заставить случай продлиться, как будто длить мгновение и очарование действительности без доказательств.

7. Напомню Рассуждение Спинозы, просто ради красоты: «Творение обозначает создание вещи (quo ad essentiam existentiam simul) по сущности и существованию вместе, а порождение значит происхождение вещи лишь по существованию (qua ad existentiam solam)». Поэтому в природе нет творения, но только порождение. Применительно к порожденным формам искусства, философии, чувств и проч. Они сами стремятся стать творимыми и творящими формами, приписывая себе почти божественную сущность, поскольку в них воля не властна, но само снятие формы превращает их сущность, открывая, что она в ином и тогда они в беспмятстве бросаются к собственной гибели.

8. Любовь, это так, для нищих автохтонных чувств в ремиссии прошедшего времени. Возвращение не с «изнанки», но из достигнутого ничто назад к истокам, к покинутому основанию тем же путем, по-прежнему, вот где страшно. Чувства лишены предметности и внезапно самопорожденные между «еще-не» и «только-что-было». Они как вскрик в сердцах (представить буквально, как это «вскрик в сердце» и сердце взорвется) Любовь бытийна (хотя быта, даже романтического не выносит), если под быванием подразумевать становление, но не объективна, поскольку нет ни объекта ни субъекта. Одиночество бесконечной любви самой по себе, не разделенной на актуальную и потенциальную бесконечность, где нет себя, поскольку нет другого, а только предчувствие разрыва. Это не палеонтология онтологии. Онтичность чувств, которые не готовы (к ощущению) как фабричные краски. Чувства здесь не сфабрикованы, они только начинаются и растут в ожидании не «снизу» от ощущений, а наоборот, от всеобщего к единичному. Тут еще святая наивность: «Не пристраивайтесь к жизни. Ски-тайтесь, будьте бродягами, пишите стихи, любите женщин, но обходите за два квартала солидных людей...» (Паустовский). Здесь открытые пространства еще только предстоят. На самом деле любовь от бесконечности к бесконечности и не дай бог, если это не так. Тогда дурман (*Datura stramonium*) времени начнет прорастать и отравлять жизнь и само время станет дряхлым. Апокалипсис (откровение)

любви, который мы имеем несчастье наблюдать на протяжении всей истории человечества и все что этой метафизической любви приписывается, в сущности это мука от нелюбви, которая только еще в начале. Пока это символ веры, восстановление, «кенозис», апокатостасис, обнищания, истощения, того, что еще не бывало. Флоренский восхищается: «Непереводимо, но выразительно эту идею Р. Гамерлинг отчеканил в формуле: любовь есть *“das lebhafteste Sich-selbst-bejahen des Seins — живое себе-самому “да” бытия”*». Нет. Великая метафизика любви — в бесконечной печали небытия. Она вечное несбывшееся и если не замутнена ни метафизикой, ни психологической «порчей», ни химией «ублюдочного существования», то совпадает с абсолютной красотой, выдержать которую не в силах человек предыстории. Тот, кто пытался, знает. Но никто не возвращается назад.

Віктор ВЕЧЕРСЬКИЙ

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ
АРХІТЕКТУРИ БАРОКО НА СЛОБОЖАНЩИНІ

Регіоналізм є однією з визначальних характеристик української архітектури протягом усієї історії її розвитку. Відтак краєві особливості дуже позначилися і на розвиткові архітектури доби бароко. Цією проблемою багато займалися наші попередники й колеги — С. Таранушенко, М. Цапенко, Г. Логвин. Останній присвятив свою статтю 1986 р. (попри її назву, пов'язану з проблемою етапності розвитку української архітектури другої половини XVII — XVIII ст.) виявленню і характеристиці регіональних шкіл в архітектурі доби бароко [1]. У цій праці дослідник цілком слушно стверджує, що монументальна дерев'яна і мурована архітектура утворює «єдину архітектурно-мистецьку конфігурацію», в межах якої локальні особливості виділяються відповідно до етно-географічних регіонів України. Г. Логвин виділяє Слобожанську регіональну школу цієї доби. С. Таранушенко у межах Слобожанської виділяє кілька локальних шкіл народної монументальної архітектури, зокрема Лиманську і Охтирську [2].

Слобожанська архітектурна школа є наймолодшою з усіх регіональних архітектурних шкіл України. Вона виникла тільки у другій половині XVII ст. при заселенні цього краю і увібрала в себе характерні риси деяких інших регіональних шкіл — Наддніпрянської, Сіверської, Подільської. До Слобожанської школи за характером архітектурних форм найближчі Полтавська, Сіверська та Наддніпрянська [3].

У мурованій монументальній архітектурі Слобожанщини ще з 1680-х рр. розроблялася тема типово українського «верхового» храму, піднесеного на так званий підкліт, за московським взірцем. Це дозволяло максимально компактно об'єднати в одній будівлі дві функціонально відмінні споруди — тепло-го (унизу) і холодного (угорі) храмів. Найвизначнішими взірцями тут є Покровський собор 1689 р. у Харкові (рис. 1, 2) та Воскресенська церква 1702 р. в Сумах (рис. 3).

Собор і дзвіниця в Харкові є чільними будівлями Покровського монастиря — резиденції місцевого архієрея та головними архітектурними домінантами історичного середмістя Харкова. Цей мурований храм збудовано як парафіяльну церкву в Харківській фортеці й освячено в 1689 р. Звів його той самий майстер, який був автором Спасо-Преображенського собору в Ізюмі [4]. Собор тридільний, триверхий, двоповерховий, з криптою під трапезною, яка сполучала собор із дзвіницею. Усі компартименти — гранчасті: восьмигранна нава, шестигранні (п'ятистінні) вівтар і бабинець. Тепла церква на честь Трьох Святителів у підкліті

споруди — низенька (6 м), перекрита зімкненими склепіннями з розпалубками над вікнами й широкими арками між компартиментами. Підкліт є постаментом для верхньої холодної церкви, якій властиві стрункість пропорцій і висотний характер композиції. Кожен верх — восьмигранний, двозаломний, із двома світловими восьмериками й великими вікнами у кожному з них, завдяки чому інтер'єр щедро освітлений. Стіни мають незначний нахил до середини, чим досягнуто ілюзорне підвищення висоти храму в інтер'єрі. Реальна висота центрального верху становить 24 м при розмірах у плані 8,5 x 10 м. Загальна висота собору від денної поверхні до хреста — 45 м. Перший і другий яруси собору первісно були пов'язані зовнішніми дерев'яними сходами, а з часу побудови трапезної міжповерхові сходи було влаштовано так, що вони починалися в трапезній і вели на другий ярус дзвіниці, звідки був вхід у верхню холодну церкву.

С. Таранушенко — перший дослідник пам'ятки — так оцінював мистецький характер вирішення нижнього і верхнього храмів: «Контраст у характері художнього ефекту внутрішності верхнього й нижнього поверхів, діаметральна протилежність емоцій, що будять ці так тісно зв'язані між собою церкви, виявляють в особі майстра Покровського собору неабиякого митця».

В архітектурних формах собору підкреслено ярусність і висотний характер композиції. Підкліту відповідає аркада, яка несе гульбище з опасанням. Парапет гульбища мурований, а дах опасання спирається на дерев'яні сішки. На гульбищі проти чолових граней восьмерика нави влаштовано виступні



1. Покровський собор у Харкові.

Рисунок автора



2. Покровський собор у Харкові.
Поздовжній переріз станом на 1922 р.
За С. Таранушенком

приміщення на зразок бічних криласів. Їхні поперечні стіни правлять контрфорсами для погашення розпору склепінь центрального верху. Яруси основного об'єму та верхів підкреслено масивними карнизами зі смугами поребрика. Ребра граней акцентовано наріжними висячими півколонками з перехватами. Видовжених пропорцій вікна з лучковими перемичками облямовані пишними наличниками, до яких входять фланкувальні півколонки, підвіконна полиця, антаблемент і фігурний багатолопатевиий сандрик. Загалом оздоби фасадів взято з московської архітектури кінця XVII ст.

Церква мурована з цегли на вапняно-піщаному розчині. Елементи фасадного декору набрано з лекальної

цегли, сортамент якої в цій споруді дуже різноманітний: реставраційними дослідженнями тут виявлено застосування вісімнадцяти типів лекальної цегли. Дослідженнями С. Таранушенка 1922 р. виявлено, що конструкції заломів верхів мурувалися поверх заломів, викладених із дерев'яних пластин, так що муровані архітектурні конструкції і форми повторювали відповідні форми традиційного дерев'яного храму.

У Сумах муровану церкву Воскресіння Христова розпочали будувати наприкінці XVII ст. на замовлення і коштом полковника Сумського слобідського полку Герасима Кондратьєва. Будівництво завершено вже після смерті фундатора його сином Андрієм. Храм освятили в 1702 р. [5] Він був тридільним, триверхим, двоповерховим, з верхнім холодним храмом Воскресіння Христового й нижнім теплим св. Андрія Первозваного. З трьох боків перед входами були влаштовані прямокутні в плані ганки-притвори. У середині XIX ст. над північним і південним з них надбудовано другі поверхи, а головний вхід перенесено з західного на північний фасад з прибудовою критих сходів Г-подібного плану, що ведуть у верхню церкву. Внаслідок цих перебудов композиція споруди набула хрещатого характеру.

Церкву вирішено в стильових формах українського відродження з окремими рисами бароко та контамінацією форм і деталей московської архітектури кінця XVII ст. Такі контамінації характерні для архітектури Слобожанщини

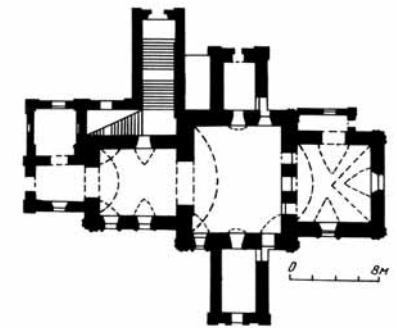
ни кінця XVII–XVIII ст. На українські корені розпланувально-просторової композиції храму вказують такі риси як тридільність, триверхість, ярусність побудови верхів. Квадратові в плані вівтар (5,5 x 5,5 м), нава (7,7 x 7,7 м) і прямокутний бабинець (5 x 6 м) згруповані вздовж вісі схід–захід і завершені верхами.

В об'ємно-просторовій композиції підкреслена домінуюча роль центрального верху, що має висоту до хреста 35 м. Верхи над вівтарем і бабинцем значно нижчі. Це у поєднанні з пониженими обсягами двоповерхових притворів створює розвинену пірамідальну центричну композицію з чітко виявленими поздовжньою і поперечною вісями, головною вертикальною віссю центрального верху й двома підпорядкованими вісями бічних верхів. Усі фасади загалом симетричні, проте сходова клітка, прибудована з півночі, вносить елемент дисиметрії в загальну побудову об'єму.

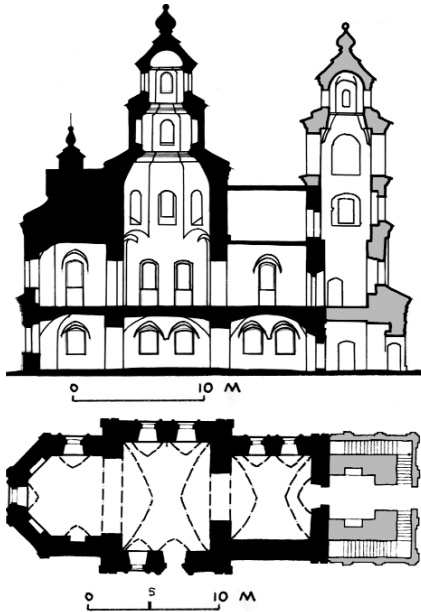
Кожен з трьох основних компартиментів — це баштоподібний об'єм типу «восьмерик на четверику». Масивні восьмерики увінчані контрастними за формами і бароковими за стилістикою витонченими ліхтариками з грушовидними маківками, що мають глибокі перехвати. Дуже пластичні абрисы дахів трьох восьмериків. Особливістю цієї пам'ятки є підвищений, порівняно з бічними, середній четверик, причому восьмерики бабинця й вівтаря впритул прилягають до нього, утворюючи монолітну конструкцію. У цьому дослідник пам'ятки С. Таранушенко вбачав вплив архаїчних типів народного монументального будівництва.

Двоповерховість будівлі підкреслена на фасадах широким антаблементом з профільованими тягами в рівні міжповерхового перекриття. Нижня тепла церква перекрита системою низьких коробових склепінь із розпалубками, що в поєднанні з арками, які з'єднують компартименти, підкреслюють глибинно-просторову перспективу з горизонтальним розвитком простору в напрямку до вівтаря. Масштаб цього інтер'єру суто камерний.

У верхній холодній церкві простір кожного об'єму висотно розкритий до zenіту бані. Перехід від четвериків до восьмериків здійснено за допомогою системи конічних тропів. Середня баня вдвічі вища від бічних і має два заломі й світловий ліхтар. Восьмерики вівтаря і бабинця несуть восьмилоптові



3. План нижнього ярусу Воскресенської церкви в Сумах



4. Церква Миколи Козацького в Путивлі. Поздовжній переріз і план нижнього ярусу. Креслення автора

генетично пов'язані з мурованою архітектурою Московського царства тієї доби. Зовні грані всіх компартиментів підкреслені на рогах півколонками або пілястрами. Вікна облямовані ордерними наличниками з розірваними сандриками. До унікальних особливостей екстер'єру належать наріжні пучки півколон з перехватами та віконні прорізи шестикутних обрисів. Пілястри стін центрального четверика вінчають капітелі оригінального рисунка. На південному фасаді зберігся єдиний первісний портал, що облямовує вхідні двері до вівтаря теплої церкви. Дверний отвір з лучковою перемичкою фланкують півколонки з капітелями простого профілю. Портал вінчає високий трикутний фронтон зі зрізаною вершиною. Центральна голівка фронтона увінчана шишкою. В цілому портал спрощено повторює ордерну схему двоколонного портика, поширену в московській архітектурі кінця XVII ст.

Загалом пам'ятка відзначається стрункими пропорціями, незвичайною вишуканістю форм і деталей. Завдяки високим архітектурно-мистецьким якостям й органічному синтезу різних архітектурних традицій сумська Воскресенська церква належить до найвизначніших витворів регіональної Слобожанської архітек-

зімкнуті склепіння. Тут цілком барокова драматургія внутрішнього простору побудована на контрасті приземистих затемнених об'ємів притвора, переходу і сходової клітки, через які проходить мирянин, зі щедро освітленими висотно розкритими баштоподібними компартиментами, що поєднані широкими арками. Завдяки вертикальній спрямованості форм інтер'єр має героїчний масштаб. Проте цей інтер'єр справляє і дещо містичне враження з огляду на високу міру освітленості й наявність сильних рефлексів, внаслідок чого відсутні світлотіньові контрасти, а грані форм розмиті, що створює особливий ефект повітряності й нереальності.

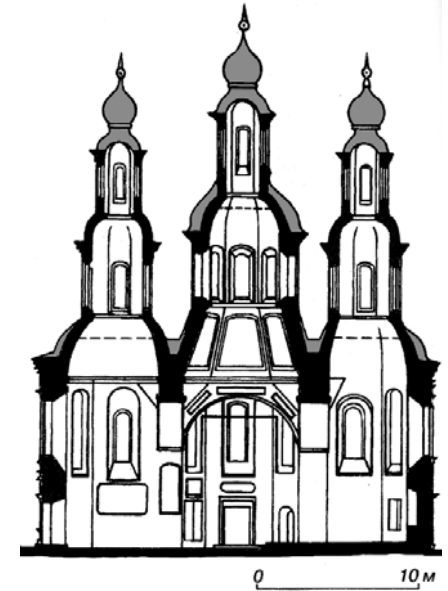
Принципи декорування фасадів й низка архітектурно-орнаментальних мотивів — ті ж самі, що і в найперших мурованих храмах Слобожанщини (Покровський собор у Харкові). Вони

турної школи доби Гетьманщини.

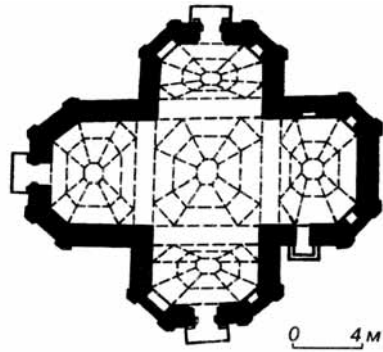
Аналогічними до двох розглянутих вище пам'яток були кілька пізніших за часом побудови парафіяльних мурованих храмів у Путивлі, з яких збереглася тільки церква Миколи Козацького. Ця церква, відома в літературі як «Микола Козацький», «Микола Великоріцький» та «Микола Кам'яний», заснована в 1735 р., а освячена в 1737 р. (рис. 4). Первісно була тридільною, з прямокутними навою і бабинцем та гранчастим вівтарем. Наву вінчає високий тризаломний верх. Церква двоповерхова: у нижньому поверсі містився храм св. Миколи Великоріцького, у горішньому — холодна церква Введення в храм Божої Матері. У 1770 р. церкву капітально ремонтували, прибудувавши з заходу прямокутного плану п'ятиярусну дзвіницю, після чого заново освятили [6].

Довжина будівлі 27,5 м, висота до хреста 27 м. Приміщення згруповані вздовж вісі захід-схід. У нижньому поверсі вони перекриті циліндричними склепіннями з розпалубками (вівтар — зімкнутим склепінням). Чітко виявлено лінійно-вісьовий принцип організації інтер'єру. Його підкреслюють приземисті півциркульні арки, які поєднують приміщення. У горішній холодній церкві бабинець перекрито циліндричним склепінням з розпалубками над вікнами, вівтар — напівлотковим склепінням, також з розпалубками. Нава має високий тризаломний верх типу «восьмерик на четверику». Перехід від четверика до восьмерика здійснено за допомогою двоярусних тропів. Ярусність верху, який складається з трьох восьмериків, що послідовно зменшуються за висотою і шириною, в інтер'єрі підкреслена масивними профільованими карнизами, розташованими в місцях переходу від нижнього восьмерика до горішнього. Завдяки цьому досягається максимальна виразність центричного висотно розкритого простору наві з так званою телескопічною перспективою верху.

Архітектурне вирішення фасадів пам'ятки дуже тектонічне. Воно враховує психофізичні особливості сприйняття архітектурної форми. Наріжники закріплені широкими пілястрами; ярусність основного об'єму, дзвіниці та цер-



5. Спасо-Преображенський собор в Ізюмі. Поздовжній розріз. За М. Говденко



6. План Спасо-Преображенського собору в Ізюмі

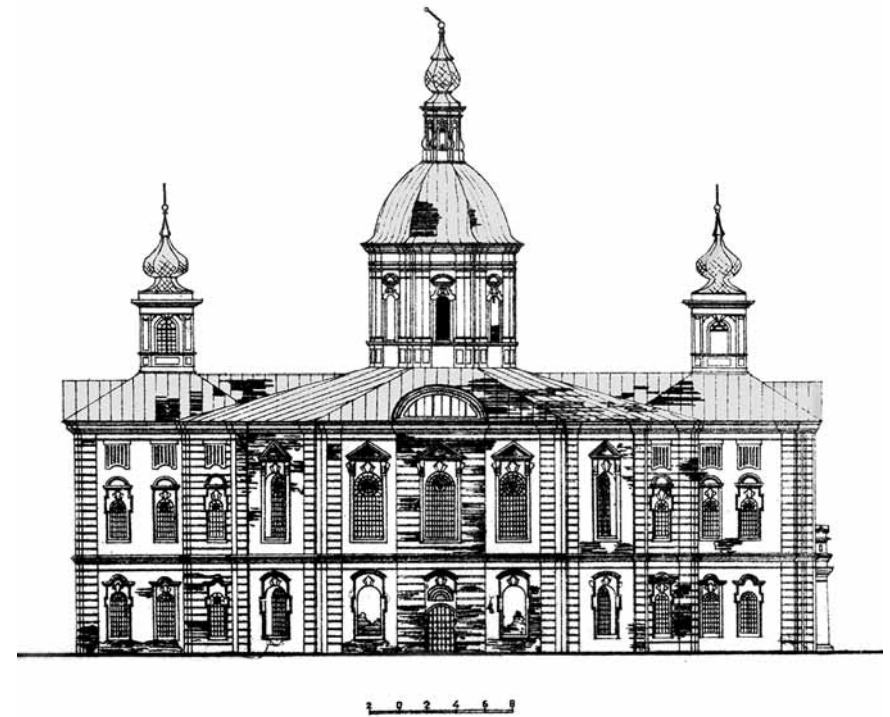
ковного верху підкреслюють масивні багатообломні карнизи. Зовні переходи між ярусами восьмигранного верху утворюють дахи пружних криволінійних обрисів. Верхній восьмигранник вінчає увігнутий восьмигранний наметовий дах з перехватом і маківкою. Таке саме вінчання має восьмигранник дзвіниці. Бабинець накритий щипцевим дахом, вівтар — криволінійним з перехватом у нижній частині й завершенням типу «бочки», з глуким ліхтариком і маківкою.

Усі вікна мають лучкові перемички. У нижньому ярусі вони фланковані опуклими півколонками й вінчаються фігурними розірваними сандриками, виконаними контррельєфом. Усі вікна, розташовані вище, не мають облямунь. Північний вхід має дуже своєрідний портал: прямокутний дверний отвір фланкують гранчасті півколонки; над дверима — ніша для ікони з декоративним облямунням й півциркульною бровкою.

В образі цієї церкви втілилися традиції української народної архітектури: в мурованих конструкціях відтворено типовий український тридільний одноверхий храм. Про вплив традицій російської архітектури свідчить двоповерховість пам'ятки, а також конструктивне вирішення двоярусних тропів.

Показово, що на Слобожанщині всі двоярусні (на підкліті) храми належать до єдиного типу — тридільних. Серед них немає жодного хрещатого храму. Класичним зразком хрещатих храмів Слобожанщини є мурований Спасо-Преображенський собор в Ізюмі (рис. 5, 6). Він збудований у 1684 р. коштом і заходами полковників Г. Донця та Ф. Шидловського. Автора не встановлено, проте дослідники (Є. Редін, С. Таранушенко, Г. Логвин) вважають, що саме майстер ізюмського собору через п'ять років звів Покровський собор у Харкові [7].

Спасо-Преображенський собор в Ізюмі хрещатий, п'ятидільний, з гранчастими раменами, п'ятибаневий. Усі бані — двозаломні. Своєю розпланувально-просторовою структурою він відтворює характерний для України XVII ст. тип хрещатого п'ятидільної дерев'яної церкви. В інтер'єрі перехід до верхніх восьмигранників здійснено за допомогою плоских трикутних пандативів. Простір інтер'єру — єдиний завдяки широким трицентровим попружним аркам, стягнутим парними залізними затяжками. Центральна баня (25 м від підлоги до склепіння) вища від бічних через наявність в основі її світлового восьмигранника зрізаної восьмигранної піраміди. Загальна висота собору становить 35 м. Со-

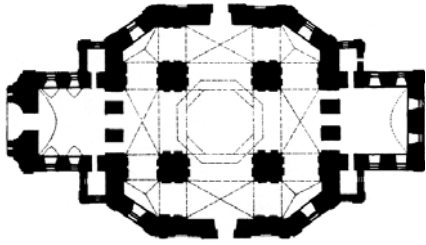


7. Північний фасад Покровського собору в Охтирці. Креслення 1961 р. за обмірами архітекторів А. Аль і Т. Трегубової

бор зазнав численних перебудов і руйнувань. У 1953–1955 рр. пам'ятку реставровано за проектом архітектора М. Говденко: відтворено зруйновані західне рамено, бані, первісні форми й деталі, декор, розібрано всі пізніші прибудови.

Фасадний декор витримано в стилістиці українського відродження з деяким впливом бароко та застосуванням окремих деталей з московської архітектури. Ребра граней підкреслені лопатками з наріжними консольними півколонками з перехватами. У рівні хорів фасади оперезує аркатура, а карнизи вінчання набрані поребриком. Високі, витягнуті пропорції вікна мають наличники з фігурними багатолопатовими сандриками. Три входи до храму рівнозначні й оформлені порталами. Прямокутний дверний проріз фланкують білокам'яні кручені різьблені колонки, які несуть архітрав, увінчаний архівольтом.

Спасо-Преображенський собор в Ізюмі є найвизначнішою мурованою пам'яткою початкового етапу формування Слобожанської архітектурної шко-



8. План Покровського собору в Охтирці.
Кресленик автора

Мурований Успенський собор в Охтирці зведено в 1728–1738 рр. Він належить до рідкісних в українській мурованій архітектурі типологічних контамінацій, бо тут зроблена спроба логічно поєднати хрещатий дев'ятидільний однобанний храм з хрестово-купольним. Від останнього типу запозичено архітектурний устій чотирьох опорних пілонів з підпружними арками, що несли баню за посередництвом діагональних арок. Середня нава і трансепт на фасадах були акцентовані півкруглими виступами з високими пластичними фронтонами. Фасади собору досить статичні й урівноважені, поділені розкріпованим гуртом на два яруси. Великі прямокутні вікна також розміщено у два яруси. Вінчала композицію восьмигранна двозаломна баня параболічних обрисів.

Як зазначав Г. Логвин, «Успенський храм в наступному часто брали за зразок. Мистецькі концепції споруди по-своєму інтерпретували ті, хто будував межиріцький собор, Покровську церкву в тій же Охтирці, а також козелецький собор» [9]. Цей собор згадує в одному зі своїх філософських діалогів Григорій Сковорода, пояснюючи взаємозв'язок тварного і нетварного, коду й інформації: «Если видишь на старой в Ахтырке церкви кирпичь и вапну, а плана ея не понимаешь, как думаешь — усмотрел ли и узнал ея? — Никак! Таким образом, одну только крайнюю и последнюю наружность вижу в ней, которую и скот видит, а симметрии ея, или пропорции и размера, который всему связь и голова материала, понеже в ней не разумею, для того и ея не вижу, не видя ея головы» [10].

Через кілька років цей тип набуде розвитку у двох різних регіонах України — на Слобожанщині й у Наддніпрянщині. На Слобожанщині це Покровський собор у Охтирці, а в Наддніпрянщині — собори в Козельці й Василькові [11].

Собор Покрова Богородиці в Охтирці закладений 25 квітня 1753 р. в річницю коронації російської імператриці Єлизавети Петрівни, котра пожертвувала на будівництво собору 2000 рублів сріблом. Автором проекту собору був зна-

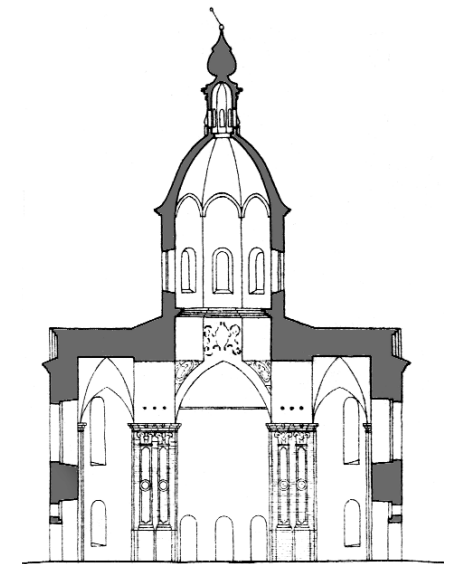
ли доби українського відродження і бароко.

У другій чверті XVIII ст. на Слобожанщині розвивалися суто регіональні об'ємно-просторові та стилістичні контамінації хрестово-купольного та тридільного чи п'ятидільного типів храмів. Тут вони набули таких своєрідних рис, які ніде більше не зустрічаються. Започаткував цей оригінальний слобожанський тип мурованих храмів Успенський собор в Охтирці (не зберігся) [8].

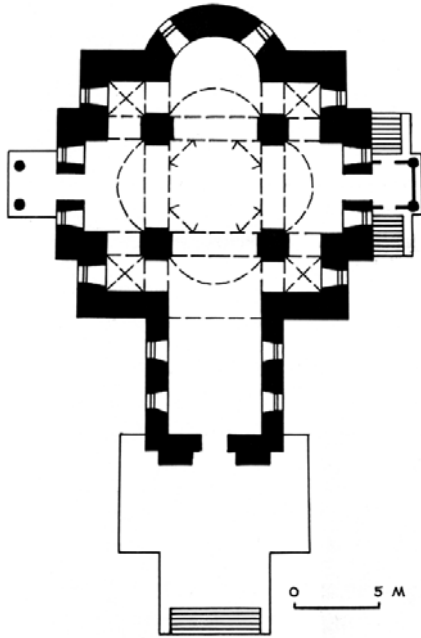
менитий московський архітектор князь Дмитро Васильович Ухтомський. На місці будівництвом керував архітектор Семен Дудинський. Будівництво собору завершили в 1768 р. і тоді ж його освятили. Він тридільний, триверхий, вирішений у стилістиці бароко і представляє рідкісний, тільки на Слобожанщині відомий тип тридільного храму з тринавовим чотиристовпним центральним компартиментом. Прототипом такої композиції слугував Успенський собор в Охтирці. Загалом, у розпланувально-просторовій структурі Покровського собору поєднані три типологічні схеми: тридільного тривершого храму, поширеного в українській народній архітектурі; центричного дев'ятидільного одноверхого, на кшталт церкви Різдва Богородиці в Седневі; хрестово-купольного храму, типового для зодчества Київської Русі.

Будівля строго симетрична щодо двох взаємно перпендикулярних вісей. Уздовж головної вісі захід–схід згруповані: квадратний у плані двоверховий бабинець; центральний тринавовий, чотиристовпний, дев'ятидільний восьмерик, дещо витягнутий по поздовжній вісі; квадратний у плані вівтар. Загальна довжина будівлі 45 м. У місцях прилягання до центрального восьмерика бабинця і вівтаря влаштовані невеликі прямокутного плану камери: у двох східних містяться дияконник і жертвник, у південно-західній влаштовані сходи на хори, у північно-західній — комора. Всі компартименти однакової висоти, підведені під єдиний, слабо розкріпований карниз (рис. 7).

У композиції домінує центральний восьмигранник (розміри вздовж вісей 28,5 x 28 м). Чотири масивні, квадратного плану пілони (розмірами 3,5 x 3,5 м) поділяють його на поздовжню середню наву, що по ширині дорівнює бабинцю і вівтарю, та вдвічі вужчі бічні нави. Все це утворює дев'ятидільну центричну структуру (рис. 8). Трансепт за шириною дорівнює середній наві й виділений на північному й південному фасадах лучковими фронтонами. Середня нава на східному й західному фасадах собору позначена трикутними фронтонами.



9. Поперечний переріз
Покровського собору в Охтирці.
Кресленик 1961 р. за обмірами
архітекторів А. Аль і Т. Трезубової



10. План Успенського собору в Межирічі.
Обмір і кресленник автора

На пілони спираються широкі підпружні арки злегка стрілачистих обрисів, які за допомогою плоских трикутних пандативів несуть центральний світловий восьмирік, увінчаний восьмилопатовим зімкнутим склепінням параболічних обрисів зі світловим ліхтарем. Висота центрального верху в інтер'єрі 39 м, а загальна висота до хреста — 46 м. Утворені рамена просторового хреста (середня нава і трансепт) перекриті зімкнутими чотирилопатовими склепіннями зі значною стрілою підйому. Трикутні в плані кутові приміщення перекриті складним типом зімкнутого склепіння з розпалубками, вітвар — зімкнутим склепінням, нижній поверх бабинця — напівлопатовим з розпалубками над вікнами, горішній поверх бабинця — зімкнутим склепінням. Четверики верхів, що підносяться над вітварем і бабинцем, є декоративними.

Бабинець і вітвар з'єднані з центральним приміщенням трьома арковими отворами. Головною темою інтер'єру є глибинно-просторова перспектива, підкреслена ритмом пілястр і арок. Суттєву роль у формуванні неповторного архітектурного образу відіграють архітектурні членування та градації освітленості компартиментів. Масивність пілонів маскують приставні пілястри з базами й іонічними капітелями, площини яких розчленовані фільончастими гуртами. Велика кількість горизонтальних членувань — антаблементів, розкріпованих багатообломних карнизів — підсилює глибинно-вісьовий рух. У центрі храму цей рух перепиняється, бо там панує щедро освітлений підкупольний простір, що надає центричності композиції інтер'єру і привносить у нього другий — центричний — принцип розвитку внутрішнього простору (рис. 9). Це зумовлює контраст просторового характеру бабинця та вітаря з одного боку, та підкупольного простору — з другого. Цьому сприяє й відносно незначна величина отворів, які з'єднують компартименти між собою.

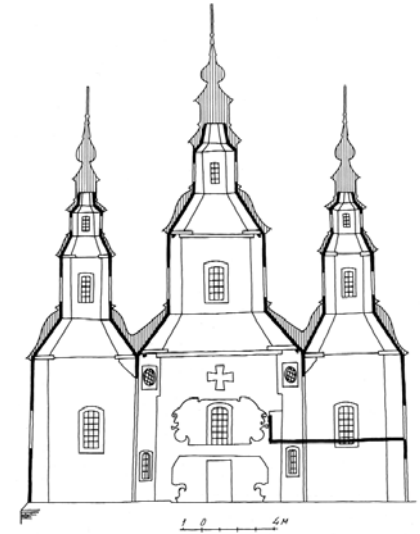
Стіни в інтер'єрі ритмічно членують пілястри іонічного ордера. Збереглося первісне декоративне ліплення, за стилістикою наближене до декору споруд пе-

тербурзького архітектора В. Растреллі: над вікнами й дверними отворами — ліплені композиції барокового характеру, в яких переважають рослинні мотиви; над північними й південними дверима центрального об'єму — барокові картуші з гербом імператриці Єлизавети Петрівни; над середньою аркою, що веде із центрального об'єму в бабинець, міститься великий барельєф рокайлевого характеру з постаттю архангела. Усе штукатурне ліплення відзначається витонченістю й делікатністю пластичного вирішення.

Зовні всі фасади вирішені рівноцінно, проте композиційний акцент зроблено на західний, що підкреслює велика й глибока аркова ніша, поділена балконом на два яруси. Цей балкон підтримують чотири спарені колони тосканського ордера, які фланкують головний вхід до храму. Через невеликі двері, глибоко утоплені в ніші, тераса балкона поєднується з хорами, що містяться на горішньому ярусі бабинця. Вище згаданої наші на гладенькій поверхні стіни є плоска ніша з лучковою перемичкою, в якій містився список з чудотворної ікони Охтирської Богородиці.

В образі собору підкреслена єдність і кристалічна чіткість його строгих гранчастих об'євів, поєднаних горизонтальними членуваннями, що проходять по всіх фасадах — між'ярусним антаблементом на рівні хорів та карнизом вінчання. Між'ярусний антаблемент поділяє фасади на два яруси неоднакової висоти: горішній значно вищий, ніж нижній, і співвідноситься з ним у пропорції так званого Золотого перетину. Таке ж пропорційне співвідношення є і між висотами вікон першого й другого ярусів центрального об'єму. На відміну від них, вікна двох ярусів бабинця і вітаря мають однакові розміри й схожий декор. Чітко виявлені вертикальні грані форми підкреслені широкими пілястрами, обробленими дощаним рустом. Усі вікна облямовані типово бароковими «вухастими» наличниками з рельєфно виділеними замковими каменями ускладненої форми та різноманітними сандриками — трикутними й лучковими.

У композиції верхів домінує центральна баня параболічних обрисів, увінчана дуже високим і масивним світловим ліхтарем з витягнутою цибулястою



11. Троїцька церква у с. Черкаський Бишкін. Поздовжній переріз за С. Таранушенком

маківкою, що має глибокі перехвати. Аналогічні маківки вінчають невеликі, композиційно підпорядковані центральній бані четверики над вівтарем і бабинцем. Особливою пластичністю відзначаються вальмові дахи собору, що мають плавні, ледь увігнуті обриси ребер.

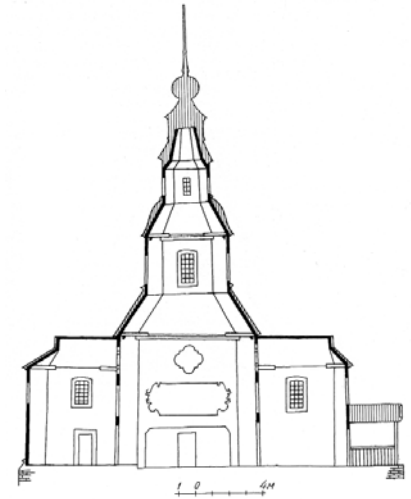
Загалом фасадний декор вирішений площинно й розрахований на візуальне сприйняття з близьких відстаней, у той час як загальний обрис собору розрахований на силуетне сприйняття з віддалених видових точок. Це, а також відзначені вище особливості пропорційних членувань і відсутність цоколя надають соборним фасадам рис надмірної монументальності. У цьому полягає суперечність між зовнішніми формами пам'ятки та її інтер'єром — легким і піднесеним.

Своєрідно розвиває цей тип охтирських храмів Успенський собор у Межирічі з його хрещатою тринавовою дев'ятидільною композицією (рис. 10). Цей мурований храм було засновано у 1759 р. на замовлення і коштом місцевого уродженця Луки Білоуса, архімандрита Києво-Печерської лаври, як соборний храм сотенного містечка Межиріч. Зразком для будівничих правив Успенський собор в Охтирці. Завершений собор було освячено в 1775 р. [12].

Первісно був зведений головний кубічний однобанный об'єм. Він хрестово-купольний, тринавовий, дев'ятикамерний, чотиристовпний. Дещо пізніше до нього з заходу прибудували прямокутний у плані видовжений бабинець, що за шириною дорівнює середній наві. У XIX ст. до бабинця з заходу прибудували масивну багатоярусну дзвіницю, а перед північними та південними дверима собору — відкриті двоколонні ганки. Протягом XX ст. собор зазнав часткових руйнувань і потребує проведення наукової реставрації.

Об'ємно-просторова структура храму характерна для групи монументальних будівель Слобожанщини середини XVIII ст.: до основного об'єму зі сходу прилягає півкругла вівтарна апсида, а з заходу — бабинець. Загальна композиція будівлі має хрещатий характер унаслідок того, що трансепту відповідають ризаліти на південному й північному фасадах. Кожен з них вінчався півциркульною закомарою, що закривала з фасаду циліндричне склепіння трансепта. У тимпані кожної закомари було кругле вікно-розетка. Усі компартименти були підведені під єдиний, енергійно профільований розкріпований карниз значного виносу. Так само енергійно був прорисований між'ярусний гурт. Наріжники підкреслені широкими пілястрами. Великі прямокутні вікна з лучковими перемичками розташовані в два яруси. Вони мають масивні наличники складного профілю, над ними — енергійно прорисовані лучкові сандрики. Храм вінчав світловий восьмерик бані з високим наметовим завершенням вишуканого барокового обрису. Загалом, фасадна пластика характерна для пізнього етапу розвитку стилю бароко.

В інтер'єрі підкреслена центричність будівлі. Чотири хрещаті стовпи за допомогою злегка стріластих підпружних арок і плоских трикутних пандативів несуть світловий восьмерик, первісно увінчаний восьмилопатоковим купольним склепінням. Завдяки восьми вікнам підбанный простір добре освітлюється. Середня нава й трансепт мають однакову ширину й перекриті коробовими склепіннями, що утворюють просторовий хрест. Бічні нави мають таку ж висоту, як середня, але вдвічі вужчі. Їхні наріжні компартименти перекриті хрестовими склепіннями. Апсида має конхове склепіння з центральною розпалубкою. Бабинець перекрито стелею по дерев'яних балках.



12. Воздвиженська церква у с. Лиман. Поздовжній переріз за С. Таранушенком

У Наддніпрянщині розвитком цього об'ємно-просторового типу стала контамінація хрестово-купольного храму з центричним п'ятибанным: це собор Різдва Богородиці в Козельці 1752–1763 рр. (архітектори А. Квасов та І. Григорович-Барський) — кубічна тринавова, дев'ятидільна, п'ятибання споруда з апсидами по осі кожного з чотирьох фасадів, увінчаними дуговими фронтонами. Бані тут розташовано не по сторонах світу, а діагонально. Спримітивізованою реплікою козелецького собору ми вважаємо собор св. Антонія і Феодосія у Василькові, споруджений у 1758 р. С. Ковніром.

Монументальна дерев'яна архітектура на Слобожанщині розвивалася, загалом, у тому ж річищі, що й на Лівобережжі. У межах Слобожанщини, як уже згадувалося, розрізняють кілька локальних шкіл. На півдні Слобожанщини яскравими рисами оригінальності виділяється Лиманська школа, названа так С. Таранушенком тому, що найбільше її пам'яток було розташовано по селах довкола села Лиман. Всі пам'ятки цієї школи хрещаті, з однаково скомпонованим планом, у центрі якого — нерівнобічний восьмигранник, до якого по сторонах світу прилягають гранчасті рамена. Верхи цих церков дуже високі, на 4–5 заломів. Такі будівлі тут споруджувалися протягом другої половини XVIII ст. Всі вони мають виразні риси барокової стилістики. Для цієї школи характерні особливі форми гранчастих зрубів: це не правильні восьмигранники, а чотиригранні призми зі зрізаними кутами. Внаслідок цього такий баштоподібний ба-

гатозаломний верх, з чергуванням широких і вузьких граней, сприймався енергійніше окресленим, ніж при геометрично правильних восьмигранках. За рахунок цього ж енергійніше розвиненим у висоту виглядав і інтер'єр такого храму. Для цієї школи, як і для бойківської (на Галичині), характерна значна кількість заломів у церковних верхах, з тією тільки різницею, що у бойківських храмах як призми, так і зрізані піраміди, що утворюють залом, невисокі, тоді як на Слобожанщині вертикальні складові залому дуже розвинені у висоту.

Найстаршою з відомих нам пам'яток Лиманської школи була Троїцька церква 1751 р. у с. Черкаському Бишкіні, а наймолодшою — Воздвиженська церква 1805 р. у с. Лимані (не збереглися) [13]. Прикметно те, що подібні за характером об'ємних композицій церковні будівлі в інших регіонах України не зустрічаються.

Троїцька церква у Черкаському Бишкіні (рис. 11) була поставлена на цегляному підмурку й зведена з дубових брусів. Верхні бабинця і вітваря зроблені з соснових брусів. Церква за планом (без бічного вітваря) хрещата, п'ятидільна, триверха. З півдня біля вітваря — низенькі паламарня і бічний вітвар у вигляді одноверхої каплички. Усі зруби в плані — квадрати зі зрізаними зовнішніми кутами. Центральний зруб (нава) значно ширший за рамена. Бабинець і вітвар мали однакову з навою висоту стін, а північне й південне рамена дещо нижчі, накриті «підперезаними» напівщипцевими дахами. Нава, бабинець і вітвар мали струнких пропорцій восьмигранні чотиризаломні верхи з двома світловими восьмигранками в кожному та масивними глухими ліхтарями з вишуканих форм маківками. Верх каплички повторював форми верхнього восьмигранка центрального верху. Всі дахи мали пластичні форми барокового характеру. В інтер'єрі всі дільниці були просторово об'єднані за допомогою двоярусних фігурних арок-вирізів дуже вигадливих обрисів. У бабинці були хори, балкон яких виходив у наву.

Воздвиженська церква у с. Лиман була хрещатою, п'ятидільною, одноверхою (рис. 12), збудованою з дубового і соснового бруса за зразком Михайлівської церкви в Лимані. Усі компартименти її гранчасті (у плані — прямокутники зі зрізаними зовнішніми кутами). Рамена хреста нижчі й вужчі за центральний об'єм, покриті напівщипцевими дахами. Центр увінчано чотиризаломним верхом пластичних обрисів із двома світловими восьмигранками та глухим ліхтарем угорі. В інтер'єрі всі зруби були просторово об'єднані триярусними фігурними арками-вирізами.

* * *

Вивчення архітектурної спадщини Слобожанщини другої половини XVII — XVIII ст., як збережених її пам'яток, так і втрачених, дає нам можливість зробити деякі висновки щодо регіональних особливостей архітектури бароко

на Слобожанщині. У народній монументальній (передусім — церковній) архітектурі України доби бароко регіональні відмінності є дуже яскравими і виразними. Ці відмінності зростають у другій половині XVIII ст., тобто під кінець доби. Та попри це, риси спільності в усіх регіональних школах є суттєвішими, ніж відмінності, особливо в сфері архітектурної типології. Це засвідчує єдність української архітектури в межах усієї української етнічної території — від Карпат до Слобожанщини. У Наддніпрянщині, на Лівобережжі й Слобожанщині народна монументальна архітектура визначально впливала на формування регіональної специфіки мурованої елітарної архітектури. На відміну від цього регіону, на Правобережжі й у Західній Україні елітарна мурована архітектура, пов'язана з католицьким культурним колом, розвивалася в загальному річищі барокової архітектури Центрально-Східної Європи.

Отже Слобожанщина — це регіон, де барокова стилістика в архітектурі проявилася найпізніше, на зламі XVII–XVIII ст., і протрималася довше, ніж в інших регіонах, майже до початку XIX ст. Таке запізнення стильових явищ свідчить про глибоку провінційність регіону.

Принаймні до 1720-х рр. це не була чиста барокова стилістика, а, скоріше, ренесансно-бароковий синтез в умовах хронологічної ретардації.

На Слобожанщині була повністю відсутня важлива складова барокової архітектури Правобережжя і Західної України — сакральні та світські будівлі, пов'язані з католицьким та уніатським культурними колами, зорієнтованими на римське та центральноєвропейське бароко.

Натомість у Слобожанському регіоні протягом 1680-х — 1800-х рр. відчутним був вплив Російської архітектурної школи, і спеціально — Московської (робота в Охтирці архітекторів Д. Ухтомського, П. Ярославського). Але цей вплив проявився в основному в характері архітектурної пластики, деталей і декору.

1. Логвин Г. Этапы развития и стилевые особенности архитектуры украинского барокко // Памятники архитектуры Украины (Новые исследования). — К., 1986. — С. 12–41.

2. Таранушенко С. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України / За ред. М. Бажана та Г. Логвина. — К., 1976. — С. 77–137, 293–297.

3. Вечерський В. Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини. Формування, дослідження, охорона. — К., 2001. — С. 209–215.

4. Вечерський В. Пам'ятки архітектури й містобудування Лівобережної України: Виявлення, дослідження, фіксація. — К., 2005. — С. 563.

5. Там само. — С. 274.

6. Пам'ятки архітектури й містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання / В. Вечерський, О. Годованюк, Є. Тиманович та ін.; За ред. А. Мардера та В. Вечерського. — К., 2000. — С. 229.

7. *Таранушенко С.* Пам'ятники архітектури Слобожанщини XVII–XVIII віків // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. — К., 1959. — С. 44–80.
8. *Вечерський В.* Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. — К., 2002. — С. 321–322.
9. *Логвин Г.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. — К., 1968. — С. 425.
10. *Попович М.* Нарис історії культури України. — К., 1999. — С. 263.
11. *Вечерський В.* До питання типології української церковної архітектури доби Гетьманщини // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. — К., 2001. — Вип. 8. — С. 129–136.
12. *Вечерський В.* Пам'ятки архітектури й містобудування... — С. 409.
13. *Вечерський В.* Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. — С. 247, 255–256.

Борис ЕРОФАЛОВ

КУЛЬТУРА МЕГАПОЛИСА VS ГОРОДСКАЯ СРЕДА Тезисы сомневающегося

Мы живем в такое время! Нижеследующие тезисы строятся, исходя из предположения о наличии специальной архитектурной культуры, не тождественной культуре места вообще и культуре города в частности. И если при патерналистском посредничестве устойчивого управления (например, в СССР) создавалась видимость, или очевидность, профессионального архитектурно-градостроительного управления средой, то сегодня эта цеховая самонадеянность многократно осмеяна и развеяна. Почему?

Что прежде всего влияет на форму функционирующего, и поэтому уже как бы «исторического», города?

Коммерческий интерес?

Буква нормативных предписаний?

Функциональная целесообразность?

Или стоимость сотки и квадратного метра?

На самом деле изменения в процессе городского функционирования происходят на наших глазах, ежедневно, на протяжении двадцати лет. Главный фактор — смена организационно-управленческого фокуса, выстраиваемого над территориями, в социальном и экономическом плане. Приватизация, в худшем смысле этого слова, меняет не только функционально-планировочные характеристики городских районов («промконверсия»), но и некогда благолепный вид многоквартирных фасадов.

К понятию о городе. Если в основной тематизм объявленного проблемного семинара вынесено понятие о «городской культуре», следовательно, организаторы коллоквиума предполагают самоценным культурный феномен города. Здесь уместно указать на то, что само понятие о городе весьма подвижно, и в разные эпохи под «городом» подразумевались совершенно разные формы организации: от сельскохозяйственных прото-городов неолита и общинных полисов античности, ограничивавших свободу экономической деятельности,

до сложных экономически регулируемых конгломератов средневековья, буржуазного города нового времени и городов-производств советского типа со вне-положенным центром управления.

«Городская культура» при всех конкретных формах градоустройства (оргструктура всегда разная) имеет конкретное содержание. Объединяет ее, городскую культуру, общая история общины, места, территории — «камни», то есть культура схватывается феноменально.

С точки зрения архитектурно-градостроительной всегда интересно наблюдать, что служит главной движущей силой городских изменений. К сожалению, фабричная организация советского города всячески притесняла и вытесняла представителей полицеховой, полисословной и поликонфессиональной городской культуры. Грустное семидесятилетнее наследие советского города - новая генерация людей «советский народ», функционирующий в рамках пролетарской идеологии: человек «без кола и без двора», которому «нечего терять», как правило, враждебно настроенный ко всему «идеологически чуждому», то есть изоляционист или, в интерпретации архит. В. П. Смирнова — «чумазый».

В СССР в архитектурном сообществе, как правило, обязательным было обсуждение «архитектурного ансамбля», сущности, поддающейся управлению на фоне унифицированных жилых микрорайонов и прочих функциональных зон. Сегодня понятие ансамбля, как правило, не обсуждается. Так как главной движущей силой городских изменений становится инвестиционно-сообразное требование: «дайте мне квадратных метров!»

Забанковское пространство. В Киеве есть улица Банковая, на которой расположена Секретариат Президента, которая упирается в Национальный банк, за которым находится Кабинет Министров, напротив которого Верховная Рада. Воистину, это материализованный образ полиэкрана управления пространством мегаполиса. Причем каждый из экранов показывает несобственную картинку. За каждым экраном (работу каждого, например, Администрации или Нацбанка и т. д., мы можем часто наблюдать буквально на экране телевизионном) находится специальная пиар-машина, работающая не по законам изображаемой картинки, а по своим собственным, отражающим столкновение «культурных» интересов и сил (т. наз. «заэкранное пространство» — по П. Г. Щедровицкому), действующих в пространстве мегаполиса. Именно их взаимодействие определяет «стоимость квадратного метра» мегаполиса.

Мегаполис — сверхгород, перешагнувший миллионную черту, выросший из ядра «полиса» и поглотивший, благодаря своей инфраструктуре, прилегающие города и «райцентры», обладающий специфическими культурными характеристиками. Конечно, у каждого мегаполиса есть свое «полисное», муниципальное управление, тоже работающее по несобственным «полисным» зако-

нам, поскольку погружено в «мегаполисную» культуру. В нашем понимании к культуре мегаполиса относятся:

- 1) аграрная и слободская (субурбная) культура, или — экономически активные илоты, витально заинтересованные в экспансии на мегаполис;
- 2) транснациональные миграции и отношения;
- 3) финансово-промышленные группы, претендующие на части мегаполиса;
- 4) экстерриториальные финансовые инструменты и институты, действующие в мегаполисе;
- 5) сеть глобальной телекоммуникации, захватывающая территорию мегаполиса;
- 6) политические агенты влияния, собирающие электоральный урожай и навязывающие свои программы мегаполису;
- 7) глобализм как род прогрессистской идеологии с проектным уклоном.

Заказчик. Архитектурный вуз обучает ремеслу. Контролирующие институты транслируют постоянно устаревающие нормативы. Архитектурные бюро накапливают изменения и восполняют обучение. Архитектор-фрилансер ищет заказ, без которого не может осуществляться его жизнедеятельность, как не может без керосина ехать машина. В условиях полуразрушенных профессиональных институций, регламентирующих и сберегающих цеховые ценности, архитектор вынужден зарабатывать, обслуживая любой заказ. Его заказчик — мегаполисный человек. А мегаполисный человек это такой везунчик, который:

- изначально тоже «чумазый», то есть враждебно настроен к городской культуре (например, плохо образованный выходец из какой-либо слободы);
- родная его слобода находится даже не в субурбии мегаполиса, где он сегодня возводит имение;
- по одному из признаков (мафиозному, семейно-клановому, кумовскому — всё синонимы) наш заказчик является «лицом, принимающим решение» в финансово-промышленной группе, разворачивающей деятельность на территории мегаполиса;
- у него имеется надежный доступ к финансовым инструментам, поэтому он много чего может себе позволить («сделать для города»);
- еще у заказчика новой архитектуры есть сотовый телефон, свой сайт и, вообще, он немного знаком с английским наречием (ему не нужна «местная тусовка»);
- наш мегаполисный человек член партии, которой этот мегаполис даже не нравится, и у партии на этот счет есть планы;
- а в целом он прогрессист и все хочет перестроить на заокеанский манер (он даже проезжал мимо и видел «как»).

Таким образом, работа архитектора неизбежно трансформируется новым заказом.

Три культуры. В результате на «квадратном метре» обитаемого городского пространства сталкиваются три разнонаправленных культурных вектора: культура мегаполисная (международная в своем глубинном основании), культура городская («чумазый») и культура цеховая (архитектор и градопланировщик).

Урбанистической же культуры постсоветское человечество еще не изобрело. Хотя ростки и предпосылки ее уже имеются.

Григорий КАГАНОВ
ОЙКУМЕНА ГОРОДОВ¹

Предмет, о котором ниже идет речь, окружает плотная атмосфера увлекательной и воодушевляющей неясности. Ни о городе, ни о доме, ни о комнате, где был найден самый древний в Европе «портрет» высоко урбанизированной цивилизации, не было и нет единого мнения. Вопрос «Кто из оппонентов прав?» кажется совершенно неинтересным и мало продуктивным. Резкое различие мнений по поводу одних и тех же археологических находок представляет собой не менее ценный культурный факт, чем сами находки. Как сказано в одном странном документе, найденном в обломках самолета, разбившегося во время Второй мировой войны, «правильным ответом на вопрос является не одно единственно верное суждение, а все множество возможных суждений».

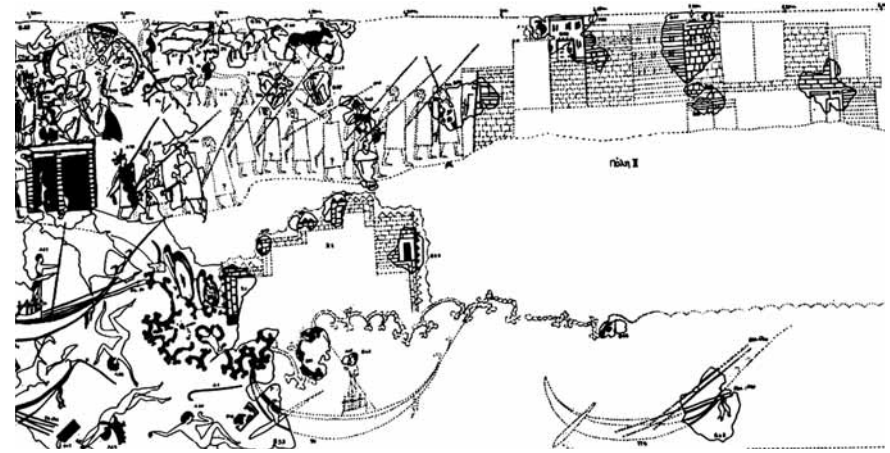
Знаменитый фресковый фриз, раскрытый в начале 1970-х гг. в «комнате 5» «Западного дома» в городке Акротири в ходе сенсационных раскопок Спиридона Маринатоса на острове Фере (Кикладский архипелаг), давно признан уникалом во многих отношениях. И хотя по количеству уделенного ему внимания фриз стал одним из наиболее привилегированных явлений истории культуры, все же среди его уникальных особенностей есть как минимум одна, на которой, как мне кажется, следовало бы еще раз остановиться. Состоит она в том, что фриз является первым дошедшим до нас в Европе изображением урбанизированной ойкумены. Здесь не просто показаны какие-то города (от-

¹ Данная работа основана на материалах, с которыми мне довелось ознакомиться в течение 1995–1996 академического года в Национальном центре гуманитарных исследований, штат Северная Каролина, США, в качестве стипендиата Фонда Эндрю У. Меллона. Большую помощь мне оказал д-р Дональд Хаггис, археолог из Отделения классических исследований Университета Северной Каролины в Чеп Хилл. Выражаю ему свою самую искреннюю признательность.

дельных городских мотивов до нас дошло не так уж мало), но утверждён важный принцип тогдашнего мироустройства: обитаемая вселенная — это по преимуществу вселенная городов, и все, что происходит в ней достойного примечания, происходит во взаимодействии городов или в связи с городами.

Прежде чем обсудить это, следует что-то сказать о самом фризе и о его контексте. Фриз, обходящий по периметру комнату размером примерно 4 на 4 м и высотой около 2,4 м, обычно называют Миниатюрным, поскольку его лента на северной и южной стенах имела ширину около 43 см, а на западной и восточной всего 20 см, так как на эти две стены ложились концы потолочных балок. Ясно, что компоновка связной картины в поле с пропорциями примерно 1 : 10, а тем более 1 : 20 требовала от художника (или художников) незаурядного мастерства и изобретательности. Сохранность фриза на разных стенах разная: на западной не сохранилось почти ничего, на северной и восточной лишь фрагменты, зато на южной почти все. В сумме из 16-метровой ленты сохранилось примерно 7,5 м. Фриз идет под самым потолком, потому что, за исключением двух узких вертикальных простенков в разных углах, все остальное сплошь занято либо окнами и дверями, либо стенными шкафами. Это дало Хр. Телеванту повод предположить, что будь весь средний ярус стен доступен художнику, он развернул бы композиции фриза именно здесь, на куда большем пространстве (Televantou 1990: 324). Но поскольку фрагменты миниатюрных фресок примерно того же времени найдены в разных местах, как на Крите, так и на Кикладах, то скорее всего малый размер задавался не просто нехваткой свободных поверхностей, а какими-то другими резонами. Л. И. Акимов полагает, что фриз этот, находившийся под самым потолком, соотносился с высшим уровнем сакрального космоса, изображаемого всей комнатой 5 (Акимова 90: 24). Вспомним, что полторы тысячи лет спустя, в росписях Третьего помпейского стиля (примерно с 20 г. до н. э. по 50 г. н. э.) более мелкие изображения тоже помещались в самом верхнем ярусе, под потолком, хотя места на стенах хватало. Нельзя исключить того, что эти изображения тоже имели какие-то уранические коннотации.

Условия восприятия фриза были не самыми комфортными. На западной и северной стенах, где он шел над окнами, не особенно ловко было разглядывать его против света, да еще снизу вверх, задрав голову: ведь он пролегал довольно высоко, и его центр находился на 65–70 или даже 75 см выше уровня глаз тогдашних людей (антропометрические оценки см.: Abramovitz 1980: 58). На других стенах, восточной и южной, разглядывать его было легче. Но в любом случае, чтобы различить все подробности, важные для понимания сюжета, смотреть пришлось бы с очень короткой дистанции (самые крупные головы имеют размер около 1 см²), ходя все время то вдоль сплошных окон, то вдоль



Фрагменты фриза на северной стене «комнаты 5» Западного дома в Акротири: т. наз. «кораблекрушение», отряд пехоты на марше и «Город II». Вторая половина XVI в. до н. э. Реконструкция Хр. Телеванту

сплошных дверей, а это кажется столь неудобным, что едва ли кто-нибудь так делал. Разобрать же все мелкие детали фриза, глядя от середины комнаты, было совсем нелегко, во всяком случае, человеку с обычным зрением. Так как фриз насыщен слишком богатым и серьезным содержанием, чтобы служить просто декоративным бордюром, то встает вопрос: как же его удавалось разглядеть? Здесь можно строить одни лишь предположения, например, такие.

Первое (может показаться самым нелепым). Заказчик фресок просто имел орлиное зрение, на которое и была рассчитана мелкая живопись фриза. В пользу этого можно сказать только то, что владельца дома археологи часто называют «капитаном» или «адмиралом», а тогдашние моряки, как известно, должны были иметь острейшее зрение. Правда, в этом случае фриз, написанный для конкретного человека, скорее всего изображал какие-то события из его жизни. У такой версии есть весьма авторитетные сторонники, начиная с С. Маринатоса — он считал, что хозяин дома командовал флотилией, ходившей за море и показанной на фресковом фризе, и в этом именно качестве был по его заказу изображен в капитанской каюте корабля-флагмана (Marinatos 1976: 60), — и кончая Ф. Я. Форсис, автором последней монографии, посвященной итогам раскопок на Фере (Forsyth 1997: 78). Но тут надо принять во внимание и другие обстоятельства. В первом этаже дома действовала мастерская по обработке серебра, а во втором, рядом с комнатой 5 была большая ткацкая мастерская с четырьмя или пятью станами и огромным окном, дававшим хорошее освещение (Forsyth

1997: 72–73), хотя назначение этой комнаты не бесспорно [1]. Поскольку помещения цокольного этажа, как полагают, использовались для приготовления, ферментации и складирования вина и оливкового масла, то хозяева дома, возможно, занимались также производством и поставкой этих продуктов (Forsyth 1997: 140, endnote 56). Такая обширная домашняя промышленность, работавшая на рынок, непрерывно требовала хозяйского глаза, поэтому неясно, в каком она могла быть соотношении с флотской профессией, присвояемой владельцу Западного дома и требующей частого и долгого отсутствия [2]. Можно задаться еще одним вопросом, заведомо не имеющим ответа: а все другие миниатюрные фрески тоже писались для людей с орлиным зрением? Мы не знаем, каковы были условия восприятия других образцов миниатюрной живописи. Может быть, таковы, что и подслеповатому ничего не стоило их разглядеть.

Второе. Каждый зритель знал, должен был знать сюжеты фресок наизусть, и их удобное разглядывание не требовалось (как, например, в церкви все прихожане должны знать наизусть высоко стоящий праздничный чин иконостаса, образа которого всегда мельче и детальнее других). Но это предполагает, что фриз составлял необходимую часть среды регулярно повторяемых ритуалов (как иконы составляют часть литургической среды церкви) и входил в одно смысловое и художественное целое со столами для жертвоприношений, особыми сосудами, одеяниями и ароматами, так же как и с церемониальными позами, движениями, словами и музыкой. Только в их контексте разные участки фресок могли правильно пониматься в связи с разными моментами обряда. Такой подход к фризу тоже разделяют многие исследователи, и энергичнее всех Н. Маринатос, настаивающая на том, что вся раскрытая в Акротире живопись имела ритуальное назначение (Marinatos 1984). Новое и самое увлекательное истолкование фриза с этой точки зрения дано в диссертации Л. И. Акимовой (Акимова 1992: 201–230).

Третье. Фрески были своего рода изобразительным конспектом для подробного устного комментария. Устного — потому что никаких следов письменного сопровождения здесь не обнаружено, хотя вообще на Фере и других островах архипелага минойская письменность найдена. В этом случае придется допустить, что существовала развитая повествовательная традиция, включавшая рассказы и / или песни эпического типа о соответствующих *gestae* как мирного, так и военного свойства. Такое убеждение первым высказал сэр А. Дж. Эванс, правда, исходя не из кикладского, а из критского материала (Evans 1921: 302–312; 1928: 370). Сейчас эта точка зрения пользуется поддержкой специалистов разных профессий, в частности, обращающих внимание на то, что исполнение и слушание таких «былин» составляло важную часть тогдашнего культурного — то есть ритуального — обихода (Morris 1989; Hiller 1990).



Фрагмент фриза: так наз. «Город IV», или «Порт отправления». Фреска Афины, Национальный музей

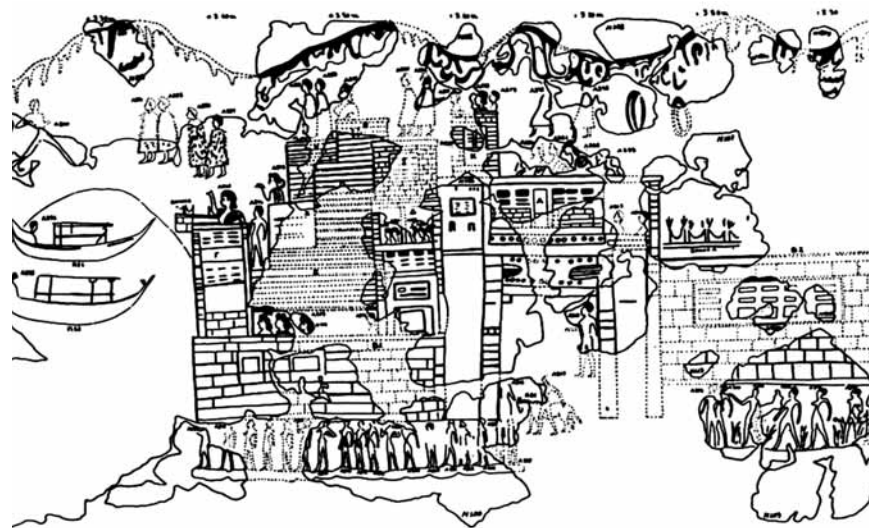
Вообще все эти предположения несколько не исключают друг друга. Не только пение сказителей могло быть необходимым моментом богослужения, но и факты биографии вполне конкретного лица могли вплестаться в эпический контекст, сохраняться и перерабатываться в нем. Если это было в порядке вещей в словесности, то почему бы не допустить то же самое в изобразительной традиции. И не обязательно представлять дело так, что изображение иллюстрировало какие-то содержания, сперва закрепленные в слове. Бывало и наоборот. По этому поводу С. Моррис, обсуждая «нильский ландшафт», написанный на восточной стене комнаты 5, замечает, что словесность могла строить свои описания не «с природы», а с уже существующих изображений (Morris 1989: 529). Нельзя исключить, что заказчик и исполнитель фриза следовали тем представлениям, какие через тысячу лет сформулировал уроженец о. Кеос Симонид, назвав живопись «беззвучной поэзией», а поэзию «звучащей живописью». С. Моррис связывает это с «кикладским вкладом в раннюю эпическую поэзию» и считает именно Киклады «единым домом повествовательных циклов бронзового века» (Morris 1989: 534).

К комнате 5 примыкают комнаты 4–4а (в сумме примерно того же размера, но высотой около 2 м), причем в углу комнаты 4 как бы выгорожена комнатка 4а (1,3 на 2 м). Комната 4 на полную высоту стен вся была украшена росписями, варьирующими один мотив — убранство корабельных кают. Каюты могли быть переносными, вроде портшезов, и в этом случае за ними подозревается ритуальное назначение (Marinatos 1984: 47), причем С. Иммервар задается вопросом, случайно ли число изображенных здесь кают совпадает с числом кораблей, изображенных на южной стене соседней комнаты, то есть на той стене, что разделяла комнаты 4 и 5 (Immerwahr 1990: 75).

Тут надо заметить, что из окон, сплошь занимавших западную стену комнаты 5, обитатели дома могли хорошо видеть гавань, тогда находившуюся недалеко, метрах в двухстах от них (Shaw 1990: Fig. 21). Стоявшие там суда должны были очень эффектно выглядеть на фоне черного горного кряжа (нынешнего Мавро Рахиди или того, который был на его месте), ограждавшего гавань с запада. Правда, какую-то часть зеркала гавани жителям дома мог закрывать ближайший горный склон — один из отрогов нынешнего хребта Меса Вуно, идущего по дуге вдоль всего острова и составляющего (вместе с островками Ферасия и Аспрониси) надводную часть того гигантского вулканического кратера, что остался от катастрофы XV в. до н. э., которую до недавних пор считали причиной гибели минойской цивилизации. Неясно, насколько сильно ландшафт непосредственно вокруг города, существовавший до катастрофы, отличался в своих основных формах от нынешнего. Но если он в целом напоминал нынешний, то (с учетом изменения уровня моря) жителям Западного дома было видно главное и самое захватывающее в гавани — как входят, выходят и маневрируют свои и чужие корабли, как их по специальным каналам вытаскивают на берег и ставят на подпорки, а потом снова спускают на воду. Не исключено, что отсюда были слышны выкрики команд, отдававшихся капитанами. Обо всем этом стоит упомянуть потому, что вид и жизнь реальной гавани могли оказываться необходимыми смысловыми коррелятами к изображениям Миниатюрного фриза, и фрески, хотя бы некоторые из них, могли быть рассчитаны на взаимодействие с этой живой картиной (ср. замечание В.-Д. Нимейера, со ссылкой на Р. Хегга, что «празднество происходило снаружи, а написано было внутри комнаты 5» — Niemeier 1992: 99; автор называет «празднеством» движение нарядной флотилии, имевшее, по его убеждению, ритуальный характер и показанное на южной стене).

Назначение как комнаты 5, так и комнат 4 и 4а, составлявших с нею, скорее всего, одно функциональное и смысловое целое, остается не вполне ясным, и по этому поводу давно уже сложились разные, даже противоположные мнения. Так, патриарх раскопок С. Маринатос считал комнату 5 гостиной, комнату 4 спальней, а комнатку 4а уборной, имеющей сток в городскую канализацию (Marinatos 1976: 157). Так же полагает Хр. Думас, возглавлявший раскопки после С. Маринатоса (Doumas 1992: 28), и это прагматическое мнение полностью разделяет Ф. Я. Форсис (Forsyth 1997: 73, 80).

Противоположную точку зрения отстаивают Н. Маринатос (Marinatos 1984: 34–61), В.-Д. Нимейер (Niemeier 1992), Л. И. Акимова (Акимова 1990; Акимова 1992: 201–230) и А. И. Немировский (Немировский 1991: 306–309), видящие в этих комнатах комплекс святилища [3]. Комната 5 трактуется как главное место отправления культа, а комнаты 4 и 4а как места для подготовки об-



Фрагмент фриза: так наз. «Город V», или «Порт прибытия»
Реконструкция Хр. Телеванту (Televantou 1990: 316, Fig. 12)

ряда и совершения ритуальных люстраций, причем В.-Д. Нимейер полагает, что в комнате 4 складировались переносные каюты, пока они не требовались для обрядов, совершавшихся в гавани (Niemeier 1992: 100; если так и было, то понятно, почему число кают равно числу участвующих в ритуале судов). Тем самым, фигура так называемой «жрицы» на фресковом фрагменте, относимом к простенку восточной стены между комнатами 4 и 5, как бы входит в основное святилище, держа в руках аксессуары культа, которые использовались для воскурения ароматов [4], в частности, в ритуалах освящения кораблей (Morris 1989: 514). В комнате 5 наряду с сосудами высокого качества, действительно, найден массивный стол-треножник для жертвоприношений, покрытый росписью по стуку. Нашли его в северо-западном углу комнаты, в глубокой нише оконного проема, что дало повод трактовать этот угол как смысловой центр ритуального пространства, как точку, в которой совершались жертвоприношения — вот почему к ней оказались обращенными две фигуры мальчиков (часто их называют «рыбаками») со связками рыб в руках на фресковых фрагментах, относимых к единственным вертикальным простенкам в разных углах комнаты. Тогда наиболее естественно видеть в мальчиках адорантов.

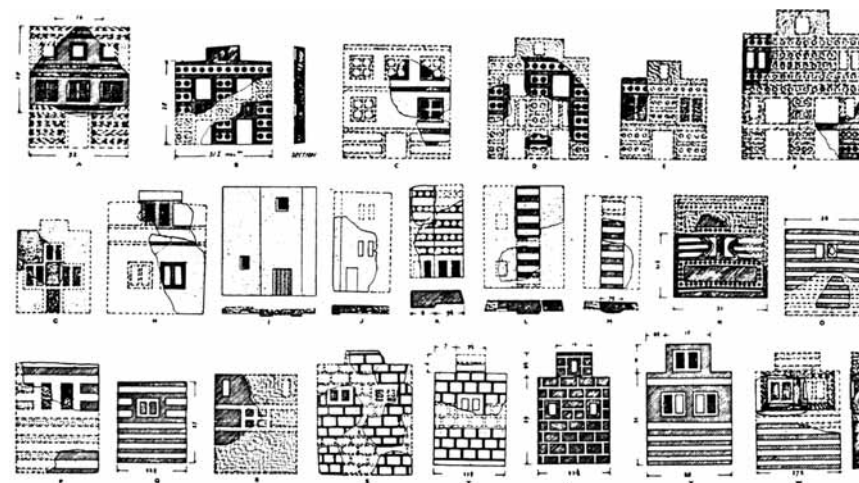
Однако, «прагматики» не находят во всем этом ясных указаний на культовое назначение комнаты. Например, Ф. Я. Форсис, сопоставляя роспись стола

для жертвоприношений с содержимым двух сосудов, найденных в комнатке 4а (в них были красочные пигменты), показывает, что к моменту, когда дом был покинут, в работе находился именно этот стол (пигменты в его росписи и в сосудах одни и те же), и приходит к выводу, что «на подоконник стол был выставлен явно для просушки» (Forsyth 1997: 80; за несколько лет до нее такое же мнение высказала С. Моррис — Morris 1993: 514), и его наличие здесь еще не делает комнату 5 святилищем, а ее северо-западный угол местом для жертвоприношений. В.-Д. Нимейер также не связывает стол с этим углом и не считает комнату святилищем, хотя признает ее причастность к отправлению обрядов где-то вне дома (Niemeier 1992: 100).

Примерно так же обстоит дело с функцией комнатки 4а. Н. Маринатос (Marinatos 1984: 48), Л. Морган (Morgan 1988: 3) и Ф. Форсис (Forsyth 1997: 80) указывают на наличие там не только самой ванны, но и бронзового котла на трех ножках для подогрева воды. Но выводы из этого факта они делают совсем разные: Н. Маринатос, Л. Акимова и В.-Д. Нимейер видят здесь место для подготовки обрядов, а Хр. Думас, Л. Морган и Ф. Форсис не более, чем комфортабельную ванную и уборную, а может быть, и кухню, так как тут же найдены остатки очага.

Все эти разночтения по поводу одних и тех же археологических фактов важны как минимум по двум причинам. Прежде всего, от выбора той или иной точки зрения очень существенно зависит содержательная интерпретация фрескового фриза как в целом, так и в деталях. Скажем, на южной стене комнаты 5 изображена флотилия, следующая от одного города к другому. «Прагматики» видят здесь запечатление какого-то конкретного события: либо, как полагал С. Маринатос еще в начале 70-х гг. [5], это торжественное возвращение ферейского флота из Ливии (Marinatos 1976: 79-80), причем в последнее время такую гипотезу поддержала О. Негби, опираясь на новые находки в Египте, Турции и Израиле (Negbi 1994); либо ежегодное празднество открытия сезона навигации (Morgan 1988: 164–165); либо другой существенный факт из биографии хозяина дома, моряка, но с включением множества ходячих художественных штампов, бытовавших в те времена в Эгейском мире (Forsyth 1997: 78).

В отличие от «прагматиков», сторонники ритуально-символической интерпретации фриза обнаруживают здесь глубокое религиозное иносказание. В диссертации Л. И. Акимовой (Акимова 1992) развернута целая панорама эгейского миропонимания, опиравшегося на те мифологемы и ритуальные схемы, следы которых автор обнаруживает в очень широком круге сходных явлений, включая не только позднейшую гомеровскую и классическую традиции, но и мифологические системы Египта и Ближнего Востока. Вывод таков: «<...> этот удивительный фриз, с его уже почти эпическим повествованием и необы-



«Городская мозаика» из Кносса. Вторая половина XVIII в. или первая половина XVII в. Реконструкция А. Дж. Эванса

чайно богатой внешней формой, сохранил в совершенно законченном виде древний миф и ритуал» (Акимова 1992: 230). Одно из важнейших мест в реконструируемой ею мифоритуальной системе занимает тема священного брака. По её наблюдению, город, от которого отправляется флотилия, это город мужчин (в нем почти не видно женщин), или город-мужчина, город-жених, а город, куда флот прибывает, это город женщин (они доминируют в изображенном населении), или город-женщина, город-невеста. Заключение брака между ними, как полагает Л. Акимова, и составляет подлинный сюжет «Морской экспедиции» на южной стене комнаты 5.

Есть еще одна — методологическая — причина, по которой нужно обратить внимание на сам факт принципиально разного истолкования одних и тех же данных. На мой взгляд, такие истолкования не только не исключают, но напротив, требуют друг друга. Когда, располагая языками и понятийной системой нынешней культуры, мы пытаемся «перевести» на них смыслы и реалии культуры другого типа, некогда имевшей иную логику и иные языки, наши попытки будут обречены на неадекватность. Ю. М. Лотман много раз подчеркивал, что в такой ситуации важны разные версии «перевода». Только все вместе они дают представление об оригинале. И чем дальше отстоит культура-оригинал от культуры-переводчика, тем необходимее разноречие переводов, причем каждый следующий перевод не отменяет предыдущих, а дополняет их. Когда известные ругательства Ахилла в адрес Агамемнона вроде *κυνοφα* (I, 159) или

oinobares (I, 225) передаются Гнедичем соответственно как «человек псообразный» (А. Н. Оленин же в качестве буквального перевода предлагал «пёсоокий» — см. Егунов и Зайцев 1990: 423) и «грузный вином» (что очень точно), Минский лет через семьдесят переводит: «кто по наглости взора похож на собаку» и «пьяница грузный», а Вересаев чуть позже: «образина собачья» и просто «пьяница», то драгоценно как раз само наличие заметно разных подходов к переводу на сравнительно коротком отрезке времени — ведь за несколько десятков лет, разделяющих версии перевода, обиходный язык изменился гораздо меньше, чем язык переводов (выбранный Гнедичем язык звучал в 1820-х уже нарочито архаически). Так что едва ли стоит выяснять, какой из них вернее.

Слово «образ» не случайно стоит первым в заглавии статьи. Очень соблазнительно рассматривать фрески как документ, но если он что-то и удостоверяет, то прежде всего работу художественного воображения, и все, что мы можем сегодня вычитать из такого документа, будет относиться к тогдашней реальности примерно так же, как «Слово о полку Игореве» (если, конечно, оно подлинное) относилось к исторической реальности Киевской Руси. Если фриз содержит «почти эпическое повествование», то города являются в нем важнейшими персонажами, прямо по формуле Э. Вермёль: «Город как действующее лицо» (Vermeule 1964: 103).

Здесь нужна одна оговорка: невозможно с полной определенностью решить, города ли это. Единого мнения не существует. В одном и том же объекте, скажем, в укрепленном поселении Мальты в северной Мессении один автор видит «настоящий город» (Блататская 1966: 115), а другой «бедную деревушку» (Vermeule 1966: 77). Все попытки дать удовлетворительную дефиницию «городу бронзового века» остаются уязвимыми для критики (см. их обзор: Андреев 1989: 3–22). Такие понятия, как «квазигород» или «протогород», предлагаемые разными авторами, может быть, и годятся для какого-нибудь специального анализа эгейского «квазиурбанизма» или «протоградостроительства», но пользоваться ими не хочется, и не только по причине их громоздкости и неблагозвучия. Раз для греческих археологов это *pole*, а для англоязычных *town* и даже *city*, то будем называть это городом, не вдаваясь в специальные рассуждения и помня о большей или меньшей условности такого именовании.

Если принять обстоятельную реконструкцию Христины Телеванту — хотя с нею не во всех деталях согласны другие специалисты, изучавшие Миниатюрный фриз (Thera III: 325–326), — то в узкой ленте фриза на четырех стенах не такой уж большой комнаты были изображены по меньшей мере пять городов, не похожих друг на друга (Televantou 1990: 315–322), причем на южной стене показаны два разных города. Может быть, и на других стенах, где фриз сохранился намного хуже, было изображено более чем по одному городу. Но



Серебряный фриз из шахтовой гробницы IV круга А в Микенах. XVI в. до н. э.

Фрагмент. Афины, Национальный музей

(Прорисовка Э. Жийерона-сына — Evans 1930: Fig. 52)

даже то, что дошло до нас, оставляет впечатление удивительно высокого уровня урбанизации всего тогдашнего мира, обжитого людьми эгейской цивилизации. Поскольку разные исследователи в разных участках фриза видят изображения разных регионов, то остается неясным, что именно здесь показано — берега Ливии, низовья Нила, Киклады, Крит, Левант, материковая Греция или что-то еще. Поэтому есть основания говорить о картине всей эгейской ойкумены.

Высоко урбанизированной представляли ее не только заказчик и исполнитель фриза, воспринимавшие свой мир изнутри. В «Илиаде» (II, 649), то есть при взгляде из совсем другой эпохи и культурной среды, *Krete* получает хоро-

шо известный эпитет *hekatompolis*, «стоградная», а в «Одиссее» Одиссей, рассказывая Пенелопе о Крите, упоминает *ennekonta polees* (XIX, 174). Понятно, что здесь *hekaton* и *ennekonta* означают не ровно «сто» или «девяносто», а просто «очень много», и образ такой «многоградности» связывался с эгейской ойкуменой независимо от того, откуда на нее смотрели — изнутри или со стороны. Фриз показывает, что для ее обитателей были значимы обе стороны этого образа — как «много-», так и «градность», поскольку города на фереийских фресках явственно отличаются от не-городов, например, от «пастушеских селений» (Morgan 1988: 116–117). Но в воображении авторов фриза средой обитания в равной степени были и земля, и море. И если горожане на южной, наиболее сохранившейся стене во все глаза глядят на море и на флот, то, в свою очередь, «чувствуется, что ландшафт и города показаны так, как они видны с кораблей» (Immerwahr 1990: 70). Здесь сама собой напрашивается аналогия с одной из «картин» Филострата Старшего: «Не хочешь ли, мальчик, об этих островах мы будем беседовать, как бы находясь на корабле? Будто мы плывем мимо них весенней порою, когда Зефир своим теплым дыханием делает море ласковым» (Филостраты 1936: 79). Вид обитаемой земли с обитаемого моря тысячами лет оставался самым привлекательным лицом средиземноморского мира. И недаром в той «картине», которая начинается цитированным вопросом и посвящена видам островов, в предпоследнем ее параграфе описана «как бы копия прекрасного и богатого города <...>; в нем живет и воспитывается царственный ребенок, и этот город служит ему игрушкой» (Филостраты 1936: 84). Будь взят в слушатели человек взрослый, и город, наверное, был бы выбран для описания настоящий, а не игрушечный. Но важно, что он описан, и описан в составе береговой панорамы. Города (а не просто берега) обрамляли море, составляли его «прекрасную и богатую» оправу, придающую ему художественную целостность. Лучшим тому подтверждением служит фриз на южной стене комнаты 5 с его празднично разукрашенным флотом, следующим из «Порта отправления» в «Порт прибытия». Если города составляют здесь раму моря, то само оно являет великолепную картину, на которую обращены взгляды всех горожан. Еще бы, ведь в картине моря изображалась чуть ли не вся их судьба.

И все-таки важные для обитаемого мира события происходят не только на море и в городах (или возле них), но и в особо отмеченных местах ландшафта вне городов, как показывает, например, сцена «Собрания на холме», относимая к северной стене комнаты 5. Поскольку вообще вершины холмов и гор (ср. «горные святилища» и обнесение горных вершин циклопическими стенами) наделялись священными свойствами, то там в божественном присутствии проводились самые ответственные акции, одну из которых, видимо, и представляет собой «Собрание» — его истолковывают то как сезонный ритуал, по-

священный перегону стад на летние пастбища в горы (Morgan 1988: 156–158), то как военный совет в связи с высадкой неприятеля и набегом его на соседний город (Forsyth 1997: 74), то как политические переговоры между критянами и микенцами (Morris 1989: 322).

По поводу «Собрания на холме» Л. Морган обращает внимание на то, что такие холмы, связанные с жизнью прибрежных поселений, обычно были видны с берега (Morgan 1988: 157), а значит, и с моря. Вид священной вершины, различимой с борта судна в береговом силуэте, надо полагать, воспринимался тогда примерно так, как в Новое время воспринимаются главы церкви, показавшиеся где-то за лесом, — как благой знак попечения высших сил, не оставляющих нас, пока не только мы видим святыню, но и святыня нас видит. В этом смысле город и священная вершина оказывались подобны друг другу — недаром из городов такие вершины бывали хорошо видны, точно так же как и города были видны с этих вершин [6]. Раз каждый город был земным соответствием и потому владением кого-нибудь из богов или богинь, а имя города так прочно ассоциировалось с его бессмертным анаксом или анассой, что самих богов называли именами их городов (Лурье 1957: 303–304), то не могло ли так же обстоять и с видимым физическим телом города? Не могла ли божественная сущность и небесная принадлежность города выражаться в его внешнем виде так же ясно, как в его имени? В таком случае вид городов и вид священных гор могли одинаково придавать береговым панорамам охранительный и спасительный смысл.

Речь сама собой все время заходит о береговых панорамах, потому что тогдашняя ойкумена вся словно рассчитана на вид с борта корабля. «В Эгейском море нет точки, удаленной от суши более чем на 60 км» (Боннар 1995: 21). Павсаний почти через 1700 лет после нашего фриза начинает свою «Аттику» так, будто подходит к ней на каботажном судне: «Плывущий мимо этого мыса (Сунион. — Г. К.) видит гавань, а на вершине мыса — храм Афины Сунийской. Если плыть дальше, то открывается Лаврион <...> и небольшой пустынный остров, называемый «островом Патрокла» — и так далее (Павсаний 1994: 19). Образ обжитого мира начинался и кончался этим «Если плыть дальше, то открывается...». Выходит, что материковая Греция — только с виду сплошная суша, а не самом деле вся как бы пронизана невидимыми проливами: «Есть тут <...> в глубоком колодце морская вода. В этом большого чуда нет; даже у тех, кто живет в глубине страны, встречается то же самое <...>; интересно заметить, что в этом колодце при южном ветре слышен звук волн» (Павсаний 1994: 71). Если герой прикладывает ухо к земле в степной ойкумене, то слышит топот копыт, если где-нибудь в Заволжье, то колокольный звон затонувшего Китежа, а здесь, в Эгейде где ни приложи, услышишь морской прибор. «И нет точки на суше во всей Греции, которая отстояла бы дальше чем за 90 км от мор-

ского побережья» (Боннар 1995: 21), то есть на пару дней пешего пути или на день езды рысью. Это максимум.

Из уникальности наших фресок вовсе не следует, что города до Миниа-турного фриза не изображались. Изображались. И это было бы ясно, даже если бы ничего, кроме фриза, до нас не дошло, — потому что сам фриз обнаруживает уже вполне зрелую традицию. Но до нас не дошла ни одна сравнимая по размаху и подробности панорама, включающая разные регионы тогдашнего мира. Зато дошло множество фрагментов изображения отдельных городов, которые показывают, что городская тема занимала не последнее место в тогдашних искусствах. Из ранних примеров самый впечатляющий — это «Городская мозаика» из Кносса, которую сэр А. Дж. Эванс относил к второй половине XVIII в. до н. э. (Evans 1921: 306), хотя не исключал ее датировки ранним XVII в. (Evans 1930: 32, 87). Датировку первой половиной XVII в. предложила также Л. Морган, поскольку именно в этом слое нашли осколки «мозаики», впоследствии реставрированные (Morgan 1988).

Хотя «Городская мозаика» и считается ранним примером, но на самом деле нет окончательной ясности в том, насколько она старше фриза с о-ва Фера и старше ли вообще. Если, вместе с большинством специалистов, датировать фриз второй половиной XVI в. до н. э., а «мозаику» датировать по А. Дж. Эвансу, то она и в самом деле окажется старше фриза лет на двести. Но если принять точку зрения Хр. Думаса, крупного авторитета по ферейской части и сторонника гораздо более высокой хронологии росписей в Акротири (он помещает их в начало XVII в. — Doumas 1992: 29–31), а кносскую «Городскую мозаику» отнести, по предложению Л. Морган, к первой половине XVII в., то наш фриз может оказаться не только ровестником «мозаики», но даже имеет шансы быть постарше ее.

Неясным остается также, в какую картину города складывались когда-то эти маленькие фаянсовые таблетки — они были высотой от 27 до 50 мм и шириной от 17,5 до 40 мм. Они имели вид слегка рельефных фасадов городских домов, похожих на те, что показаны на ферейском фризе. «Мозаика», включавшая таблетки, могла служить, как полагал А. Дж. Эванс (Evans 1921: 312–313), убранством большого деревянного ларя (может быть, с казной) в одном из дворцовых святилищ, посвященном некой «великой минойской богине». Но, по мнению Э. Вермёль (Vermeule 1964: 100), собрать их в единую связную композицию уже невозможно.

А. Дж. Эванса не однажды критиковали за то, что он произвольно «вчитывал» реалии поздней английской истории в совершенно чуждый им древний эгейский контекст (из недавних примеров довольно жесткой критики см. Doumas 1992: 28). И тем не менее, оценка Эвансом «Городской мозаики»

стоит внимания, потому что позже ее подтвердили раскопки в разных городах. В частности, в фаянсовых фасадах он видел не отдельно стоящие особняки, а «городские дома, приспособленные для постановки в [сплошные. — Г. К.] ряды» (Evans 1921: 303). Казалось бы, это типичное «проецирование» Британии в минойскую среду: принятый А. Дж. Эвансом термин town houses означает традиционные английские дома в два-три этажа, узкие по фасаду, вытянутые в глубину и имеющие глухие боковые стены, которыми они примыкают друг к другу, вместе составляя сомкнутые уличные фронты любой длины. Однако, в Филакопи на о. Мелос и в Айя Ирини на о. Кеос, так же как в Акротири (но за несколькими исключениями), дома стоят именно так, вплотную примыкая друг к другу, причем в Айя Ирини и Филакопи, особенно в последнем, образуют правильные и довольно длинные фронты.

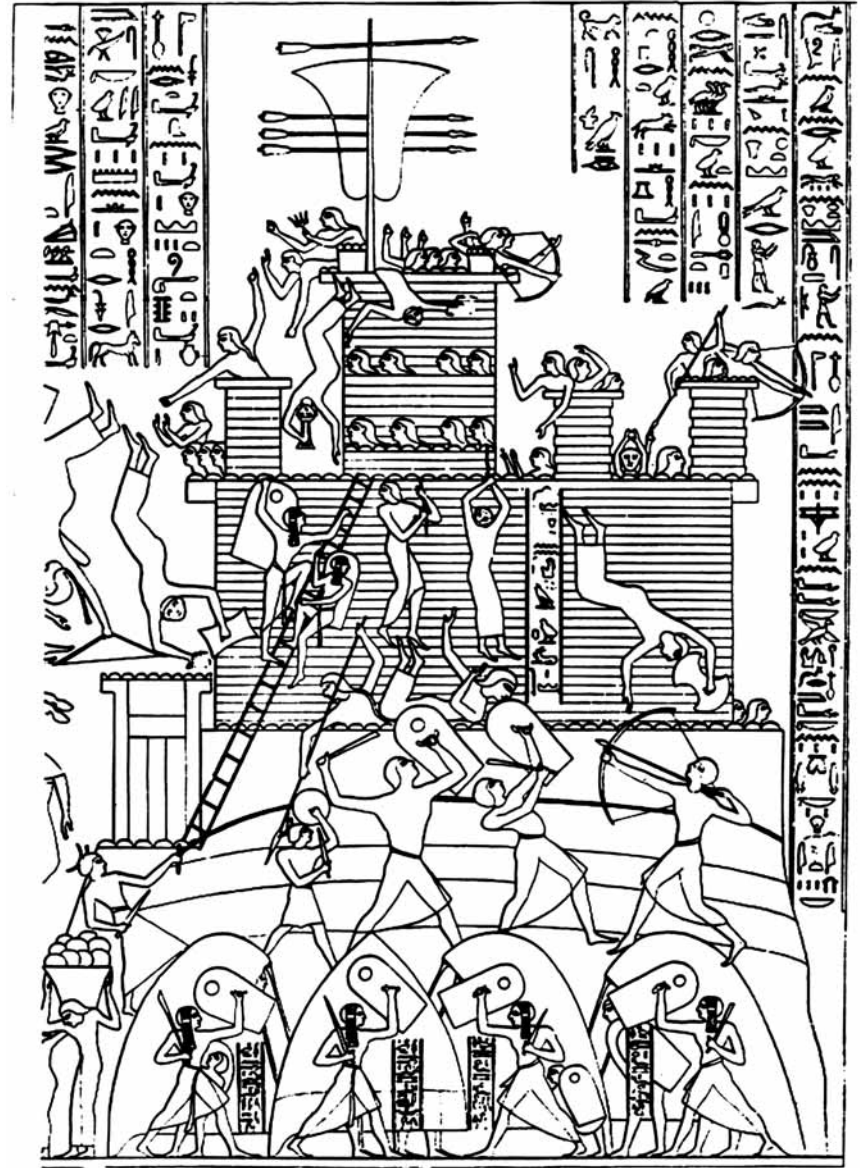
Использование такого типа застройки, ориентированного на максимальную экономию дефицитной городской земли, приводит А. Дж. Эванса к двум важным для нас выводам. Первый: такие дома свидетельствуют «о многих поколениях городской жизни» (Ibid.), то есть о вековых традициях городской культуры. И в самом деле, под слоями середины II тыс. до н. э., современными ферейскому фризу, в названных городах найдены более ранние слои, вплоть до середины III тыс., когда, например, в Айя Ирини уже существовало поселение, обнесенное стенами с башнями (Андреев 1989: 196–199). По находкам на Кикладах видно, что в городах были развиты многие профессии, никак не связанные с обработкой земли (Думас 1992: 149).

Второй вывод: «Они [дома «мозаики». — Г. К.] показывают, что общая протяженность фронтов застройки была ограничена городской стеной. Оборонительная конструкция домов, а также башня и бастионы, ясно указывают, что мы имеем дело с укрепленным городом, <...> каким он был к концу II-го среднеминойского периода», так что «идея фортификации оставалась на острове к этому времени совершенно живой» (Evans 1921: 307). Тут следует очень существенное уточнение: такой город, хотя его строения и сама манера рисунка чисто минойские, мог находиться и на заморских территориях, поскольку некоторые таблетки покрыты волнистыми линиями, скорее всего изображающими «поток Океана», а на одной из них виден нос корабля (Evans 1921: 310–311, но последняя идентификация сейчас принимается не всеми). Это уточнение важно потому, что на самом Крите городские укрепления обсуждаемой эпохи, как известно, не найдены, и только следы башен, фланкировавших вход в какое-то сооружение, стоявшее на месте будущего Старого дворца в Кноссе, можно трактовать как остатки древнейших фортификаций, относящихся, может быть, еще ко второй половине III тыс. до н. э. (Сидорова 1972: 66), то есть к тому времени, для которого зафиксировано перемещение

населения Крита с равнин на крутые обрывистые холмы, образующие естественные укрепления (Андреев 1989: 74–75), иногда, кажется, дополнявшиеся постройкой стен [7].

Вместе с фасадами городских домов было найдено множество осколков таких же фаянсовых таблечек с изображениями критян в разных и не всегда понятных позах. А. Дж. Эванс видел в одних лучников в боевой позиции (из луков стреляли, встав на одно колено), в других плотный строй метателей дротиков, а какие-то фрагменты считал рисунками шлемов — и соответственно все это реставрировал. На некоторых осколках изображены еще чьи-то лежащие тела (убитых?) и стоящие на коленях фигуры чернокожих (военнопленных?) с очень живо схваченными особенностями анатомического строения негроидов. Отсюда А. Дж. Эванс заключил: «Мы имеем здесь остатки сцен осады, аналогичные тем, что видны на серебряном ритоне из Микен» (Evans 1921: 302). Правда, сейчас эти сцены не прочтываются столь однозначно, и в метании дротиков, например, видят не боевой эпизод, а спортивное состязание, в копьеносце — пастуха с палкой, в гребнях шлемов — хвосты каких-то животных, и т. п. (целый список таких реинтерпретаций, но и мнение Л. Морган, что это «могут быть войны», см.: Morris 1989: 520, footnote 46). Так что С. Моррис не без юмора упоминает о кампании по «демилитаризации» минойских и кикладских искусств (Ibid., footnote 49), приведшей к утверждению о «не-минойской природе тематики прямого конфликта», включая не только сражения, но и охоту (Ibid., footnote 53).

Сколь бы мирным ни считалось тогдашнее художественное воображение, все же отряд тяжелой пехоты на марше от морского берега к «Городу II» на северной стене комнаты 5 может относиться только к военной теме. К какой именно — по этому вопросу, как и по всем другим, нет единого мнения, тем более что фрески дошли лишь фрагментами: одни считают это нападением вражеской армии, другие торжественным возвращением «своих» после удачного (то есть грабительского) рейда на чужие берега, третьи тоже возвращением, но после местной экспедиции, предпринятой для отражения пиратского набега — тогда самих разгромленных пиратов видят в фигурах людей, тонущих в море у того берега, от которого строем уходят воины (Marinatos 1984: 40; Forsyth 1997: 74–75). Кто бы ни был прав, жизнь, представленная на северном участке фриза, вовсе не выглядит безмятежной. Каким бы успешным ни оказался поход «своих», в ответ всегда может последовать поход «чужих», не менее успешный, и так без конца. Месть — одна из главных пружин всех эпических деяний. Недаром в отрывках этой изобразительной повести с непонятным нам военным сюжетом С. Хиллер, С. Моррис и другие авторы находят одно из запечатлений той минойско-кикладской повествовательной традиции —



Рельеф из Рамессеума в Фивах, изображающий осаду Табора войсками Рамсеса II в 1295 г. до н. э. По А. Дж. Эвансу

«критской эпопеи», по выражению Т. Блаватской (Blavatskaja 1975), — от которой ни единого памятника до нас не дошло, но которую, как считается, воспринял Гомер (Hiller 1990; Morris 1989). С. Хиллер, присоединяясь к К. Боура и К. Й. Рейху, допускает, что сам дактилический гексаметр имел минойское происхождение, так же как и семиструнный инструмент с не-греческими названиями *kitbaris* и *formigks* (Hiller 1990: 233).

С. Хиллер относит сложение героической топики к определенному историческому пространству и времени: «В минойском искусстве нападения на морские побережья могли стать общим местом только тогда, когда минойцы в больших количествах двинулись на острова, такие как Фера, Мелос или Кеос. Это не могло произойти раньше XVI в. до н. э.» (Hiller 1990: 233). Остается только гадать, почему бы задолго до XVI в. «нападения на морские побережья», без которых, конечно, не обошлось установление минойского контроля над морскими путями [8], не могли сформировать художественной топики эпического типа.

Принято считать, что на средне- и позднеминойском Крите, благодаря усердному бегу медного Талоса, не было нужды в городских стенах. Но если серьезно относиться к идее минойско-кикладских корней Гомерова эпоса, то обращает на себя внимание, например, эпитет города Гортины — *teikbioessa*, «окруженная стенами» (Илиада, II, 646). Даже если физически не существовало «окруженных стенами» городов, то они существовали виртуально, так что образ укрепленного города «оставался совершенно живым» и работал в культуре. Самым известным подтверждением тому служат фрагменты уже упомянутого серебряного «ритона с осадой», найденные в IV шахтовой гробнице круга А в Микенах и современные ферейскому фризу (Афины, Национальный музей). Что ритон изготовлен на Крите, что на нем показан минойский город и что его обороняют критяне, в этом А. Дж. Эванс был уверен (Evans 1930: 89–92), так же как и в том, что ритон повторяет тему не дошедшей до нас миниатюрной настенной живописи (Evans 1930: 101). Но сейчас с ним согласны не все и не во всем. Одни авторы по-прежнему считают ритон целиком минойским произведением (см., например, Warren 1979: 125–126). Другие, признавая, что работа могла быть выполнена на Крите, допускают, что заказ исходил из Микен (о них см.: Morris 1989: 520, footnote 48). Однако Э. Вермель давно уже обратила внимание на то, что критяне показаны как-то странно, «не так, как они сами себя видели»: на них не видно набедренных повязок, а волосы коротко острижены, хотя они «никогда не выставляли себя напоказ голыми и не носили безобразных коротких стрижек»; поэтому она предположила здесь микенскую работу, следующую критским образцам (Vermeule 1964: 105). Правда, по поводу «коротких волос с хохлом надо лбом» (именно так на ритоне) Л. Мо-



Мегарская чаша с рельефными изображениями Елены, Тесея и Пейрифоя между Коринфом и Афинами. Вторая половина III — II вв. до н. э. Афины. Национальный музей

ган замечает, что их находят и в критских и в микенских изображениях (Morgan 1988: 119). Тем лучше. Кем бы и по чьему бы заказу ни был изготовлен этот замечательный ритон, исследовавшие его авторы сходятся в том, что городские строения на нем — типично минойские. Но это (повторю еще раз указание А. Дж. Эванса) не означает, что город находился обязательно на Крите. Он находился где угодно в Эгейской ойкумене. Он сам кажется образом этой ойкумены. И тонкие замечания Э. Вермель о «гибридной иконографии» ритона только подтверждают «экуменический» характер такого образа.

Допустим, что «ритон с осадой» выполнен микенским мастером по критским образцам. Допустим, что его образцом была неизвестная нам живопись (Vermeule 1964: 100), может быть, «миниатюрного стиля» (Immerwahr 1990: 74). Тогда приходится допустить, что минойское художественное воображение было населено всеми этими пращниками и лучниками, пытающимися остановить врага на расстоянии и не подпустить его к городу (тут вспоминается критский флот, защищавший не саму землю, а подступы к ней), этими копьеносцами с огромными, от глаз до середины голени, «башням подобными» выгнутыми щитами, полуцилиндром закрывавшими человека, и с копьями более трех метров длиной — они стояли строем позади стрелков, и сомкнутая стена их щитов, вся ощеренная такими копьями, как бы заменяла городские стены [9]. И неважно, на вооружении чьих армий состояло это тяжелое снаряжение — критских, союзнических или вражеских, важно, что его хорошо знали и рисовали. Но это не все.

Минойское воображение было населено еще и теми образами ужаса и отчаянного вопля к богам, которые на «ритоне с осадой» с блеском выражены

в бурных движениях фигур, столпившихся на городских стенах (долговечность этой жестикуляции горя поразительна: на многих греческих, русских, итальянских иконах Богородица стоит над телом Христа с теми же самыми жестами). Гесиод словно смотрел именно на этот ритон:

На башнях медных и грозных пронзительно женщины крик поднимали,
Щеки царапая в кровь ногтями, совсем как живые, —
Славное дело Гефеста...

(Гесиод 1996: 31)

Любопытно, что не так уж велико различие в движениях рук тех воинов, что стоят под стенами и крутят над головами свои пращи, и тех горожан или горожанок, что в страстной мольбе вскидывают вверх руки на стенах. Еще любопытнее, что тем и другим вторят деревья, окружающие город и тоже охваченные движением: каждое из них своим стволом и разметающейся кроной несколько похоже то на пращника, обеими руками как можно выше поднявшего и растянувшего пращу (чтобы начать ее раскручивать), то на раскидистый куст рук и тел тех, кто теснится наверху высокого столпообразного бастиона. Так что всеми ими, «в ком есть дыхание жизни», владеет один порыв, во всех трепещет или мужествует одна душа — душа города, борющегося с погibelью. Короче говоря, минойская культура разрабатывала полную крайнего напряжения драму города, жизнь которого висит на волоске.

Вообще тема погибающих городов не была ни изобретением, ни прерогативой минойской культуры. Задолго до оформления державы Миноса образ сокрушаемого города уже работал в египетском художественном воображении: на «Палетте фараона Нармера», конец IV тыс. до н. э. (Каир, Египетский музей), в нижнем ярусе изображен бык — стандартное воплощение жизненной силы фараона — рогами взломавший городские стены с башнями, показанные в плане, то есть город здесь скорее обозначен, чем изображен, так что типологически это иероглиф. Никакой драмы, никакого рассказа о гибели города нет и в помине. Есть условная запись об очередной победе «живого подобия Амона», и только. Даже когда захват города представлен в виде эпической цепи боевых эпизодов (как в гробнице Анта, середина III тыс. до н. э., где подробно и выразительно показано, как египтяне внутри какого-то города избивают семитов, не оказывающих сопротивления — см. Evans 1930: 103, Fig. 57), то предмет повествования остается все тем же — это абсолютное превосходство и неизбежная победа людей цивилизации над варварами. Только в эпоху Нового царства, обнаруживая заметное минойское влияние, появляются полные драматизма сцены штурма египтянами мощных городских укреплений. В них, как в будущей «Илиаде», борются равные друг другу противники — таков, например, рельеф из Рамессеума, изображающий осаду Табора войсками Рамсеса II

в 1295 г. (Evans 1930: 105, Fig. 58). Здесь осажденные больше не выглядят жалкими жертвами героев-египтян, они упорно сражаются, хоть и гибнут во множестве. Такое признание достоинств неприятеля тем удивительнее, что в других случаях официальное искусство представляло походы Рамсеса II, независимо от их реальных обстоятельств, как победные шествия фараона-богатыря, без труда побивающего своих ничтожных врагов. Именно так, например, изображена в Рамессеуме кампания 1288 г., хотя тогда Рамсес II под Кадешем попался в ловушку, умело подстроенную хеттами, и едва отбил от них, понеся такие потери, что вынужден был прервать поход и ни с чем вернуться в Египет.

На рельефе с Табором на городских стенах много фигур, по рисунку движений настолько близких к персонажам «ритона с осадой», что дает повод предполагать воздействие тех же самых минойских образцов, которыми два с лишним века назад, скорее всего, вдохновлялся микенский мастер (если это был микенский мастер). Здесь, как и на «ритоне с осадой», судьба города неясна, она мучительно решается у нас на глазах, и обе стороны бьются изо всех сил. Кажется, что в «Щите Геракла» описан как раз такой минойский образец:

Воины были в доспехах и, город родной защищая,
Смерть от своих отражали, другие ж стремились упорно
Гибель им причинить. Уже много их мертвых лежало,
Все же дралось большинство, продолжая сражаться;
.....
Смело бойцы свою битву вели...

(Гесиод 1996: 31)

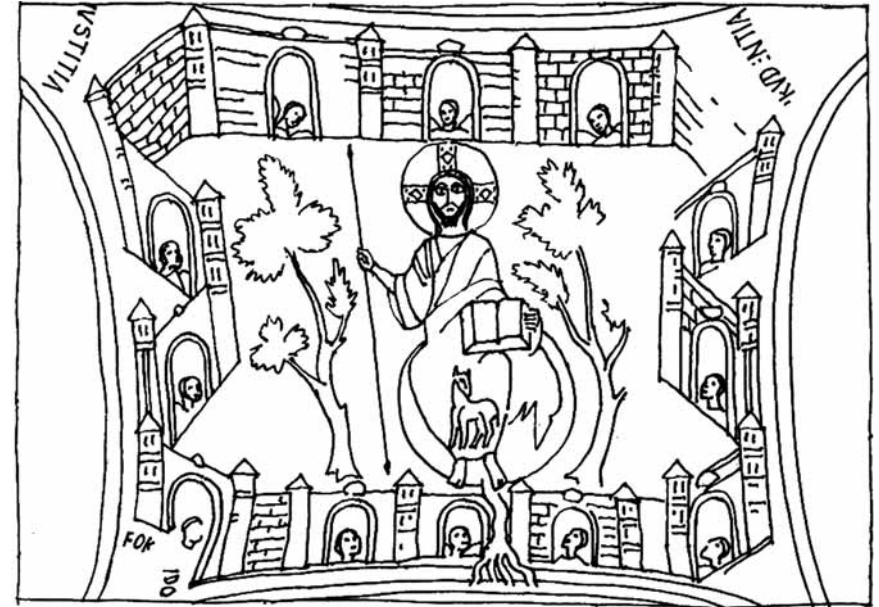
Не исход, а процесс борьбы вокруг города — вот на чем сосредоточен весь художественный интерес этого наглядного эпоса. Но сама эта сосредоточенность на драме борьбы (а не на победе), но само переживание ее художественного эффекта и способы его запечатления (включая необыкновенно яркую картину человеческих чувств невоенной части горожан) — они, можно думать, и были минойским открытием, проникшим в воображение не только египетских художников, но и элиты египетского общества, где формировались вкусы и откуда исходили заказы на художественные работы. Если это действительно так, то такое открытие стоит больше, чем все победы в сражениях и все захваченные города.

Сюжет осады города получил со второй половины II тыс. до н. э. общее распространение в огромном культурном круге, связанном со Средиземным морем, и оказался на редкость жизнеспособным, наверное, именно благодаря своей острой драматичности, а не потому, что именно тогда возымели место захваты городов (их и раньше было сколько угодно). Скажем, на рельефе конца VIII в. до н. э. из комнаты II дворца Саргона II в Дур-Шаррукине (Childs 1978: Fig. 26.

2) невоенные жители штурмуемого ассирийцами Хархара жестикулируют почти так же, как за 800 лет до них делали это осажденные на «ритоне с осадой», хотя ассирийский резчик по камню передал это движение довольно вяло и схематично, без минойской живости и свободы. Но здесь, опять-таки как на ритоне из Микен, не только люди в мольбе воздевают руки. Очень похожим движением поднимают к небесам свои ветви деревья висячих садов, тоже населяющие город, тоже видящие осаду, стоящие на кровлях вперемежку с горожанами и образующие единый с ними ритмический ряд. Деревья знают, что если город падет, то их вырубят или с корнями вывезут — как люди знают, что их убьют или угонят в плен. То и другое в судьбе захваченных городов подробно показано на рельефах из дворца в Ниневии, возобновленного в начале VII в. до н. э. премником Саргона Сеннахерибом: в комнате XLVIII — рубка деревьев (видимо, ценных пород) в городских садах и загородных рощах и растаскивание стволов; в комнате XII — массовый угон пленных (Childs 1978: Figs. 27. 2, 27. 4).

Изобразительный крик всего живого в осажденном городе потому и единодушен, что кричит единая душа самого города, объемлющая все, что может испытывать радость и горе, страх и боевую ярость, а может и погибать, хотя душа эта не из робких, и в покоях Сеннахериба не раз показано героическое сопротивление осажденных, хотя город доставался ассирийцам после каждой изображенной осады — иначе она просто не попала бы на дворцовые стены. Видимо, и ассирийское воображение впечатлилось теми же восходящими к «критской эпохее» драматическими образами, которые давно были усвоены в Египте. А вместе с ассирийским воображением — также и финикийское, что хорошо видно на фрагменте серебряной чаши из Амафуса на Кипре, VII в. до н. э. (Лондон, Британский музей): здесь, вполне на ниневийский манер, защитники города со стен и башен отбивают штурм врага (пехота которого очень похожа на греков, а лучники на мидян), в то время как враг уже валит деревья в захваченных пригородах. Странен этот круг, который минойский (?) сюжет осады города прошел по всей тогдашней ойкумене, чтобы в эклектической финикийской версии, соединившей почти без переработки египетские, ассирийские и еще какие-то элементы, вернуться в греческий мир и в свою очередь стать образцом (или одним из образцов), с которым греческое искусство, похоже, работало, когда ему требовалось представить город, даже без осады. Во всяком случае, Коринф и Афины, как они — в виде стен и башен с зубцами-мерлонами — показаны греком на мегарской чаше (№ 2104) из Афинского национального музея, выглядят ближайшими родственниками неизвестного города, вычеканенного финикийцем на чаше из Амафуса.

Единой городской душе соответствовало единое городское тело, как оно представлено на фереийском фризе (за исключением, пожалуй, «Порта прибы-



Фреска «Град Премудрости» в своде портика церкви Сан Пьетро аль Монте монастыря Софра Чевате в Ломбардии. Конец XI в. Профисовка автора

тия», к которому мы еще вернемся) и на ритоне из Микен, и в египетских, ассирийских, финикийских сценах осад: это сплошной монолит, воспринятый извне, без видимых внутренних пустот или промежутков. По крайней мере, город представляется таким до тех пор, пока способен оказывать сопротивление. Город, уже захваченный и отданный войскам на разграбление, может быть изображен (значит, воображен) состоящим из разрозненных частей, как бы распавшимся — так показаны побежденные города на рельефах из комнат XII и XLVIII ниневийского дворца.

Фрагмент крепости на «ритоне с осадой», так же как фрагменты «Города II» и хорошо сохранившийся «Город V» («Порт отправления») на Миниа-турном фризе можно считать условным началом — хотя на самом деле это было продолжение — очень долгой линии художественного истолкования города как цельного компактного тела, наблюдаемого снаружи с достаточного расстояния (далее для краткости просто «город снаружи»). Античные приемы такого изображения городов были полностью усвоены христианской традицией: скажем, города Вифлеем и Сотин в мозаиках на триумфальной арке римской церкви Санта Мария Маджоре (432–440 гг.) в общих чертах напоминают

Коринф и Афины на уже упомянутой мегарской чаше, в частности, напоминают точкой зрения, взятой несколько выше крепостных башен, так что можно заглянуть немного внутрь города. Мегарский художник эту возможность не использовал и внутри обоих городов ничего не показал. Его города похожи на пустые корзины. Но в римских мозаиках оба города внутри стен похожи на корзины, переполненные фруктами, — они до отказа набиты зданиями, выглядывающими из-за стен и друг из-за друга, но без всяких промежутков (точно как в городах на кикладских фресках), и этот стереотип останется в силе и в течение всех Средних веков, и в Новое время.

Но в христианском воображении совершенно изменился образ единой души города. Он, этот образ, был пережит как присутствие единого Бога, и изображение Христа, восседающего внутри городских стен, стало в IX–XI вв. одним из иконографических приемов, передающих идею Небесного Иерусалима как Града Премудрости — так он показан, например, в своде портика церкви Сан Пьетро аль Монте горного монастыря над селением Чивате в Ломбардии, конец XI в. (Christe 1988: Fig. 5). Такое представление существовало не только в христианском, но и в мусульманском воображении: в одном из хадисов Мохаммед называет себя «Городом мудрости» [10], а в некоторых иллюстрациях к очень популярному сюжету «аль Мираджа», ночного полета Пророка к престолу Господа (например, на тебризской миниатюре 1360 г., Стамбул, Музей дворца Топ Капы — Стародуб 1997), архангел Джебриль держит в руках обнесенный стенами Иерусалим, куда Пророк был сперва чудом перенесен и откуда затем уже взлетел на небеса.

Долгую художественную биографию имел и сюжет осажденного города. В соответствии с христианской максимой «Царство Небесное силою нудится» (то есть достигается только усилием), в Средние века изображение штурма окруженного стенами города могло пониматься как иносказание благочестивых усилий, направленных на обретение Царства Божия. Когда на одной из миниатюр в «Описании Палестины» XIII в. (Падуя, Библиотека Семинарии) условно изображенная рыцарская армия осаждает условно изображенный Иерусалим, над воротами которого стоит большая икона Христа Пантократора, то картина в целом прочитывалась не как рассказ о геройстве крестоносцев (защитники города выглядят не мусульманами, а точно такими же рыцарями), а как призыв к подвижнической жизни ради спасения души. В мусульманской традиции широко распространенный сюжет осады города имел тот же самый иносказательный смысл, и крепостная стена понималась как стена между верой и неверием, истиной и ложью, спасением и погибелью, даже если в стенах узнавался какой-либо определенный город (Стародуб 1997). Так истолкованная, драма захвата укрепленного города переносилась в сферы, недоступные смертному глазу, в том числе в глубину человеческой души.



Символическая осада Иерусалима. Миниатюра из «Описания Палестины». XIII в. Падуя, Библиотека Семинарии

В Новое время, особенно в XVI–XVII вв., при всем аллегоризме маньеристического и барочного воображения, сцены осады городов обычно уже не наделялись никаким переносным смыслом, и весь их художественный интерес

был сосредоточен на событийной стороне дела, включая устройство палаточных городков осаждающей армии, размещение ее артиллерийских батарей и передвижение отрядов, характер и плотность огня осадных орудий, городские фортификации и ответный огонь с их каменных бастионов или земляных верков. С особым тщанием показывались траектории ядер и брандскугелей, зажигающих пожары в осажденном городе, поскольку подробное изображение гигантского пламени и дыма, охватившего весь город, составляло главный эффект многочисленных и популярных гравюр (иногда картин), увековечивших варварские бомбардировки густонаселенных и тесно застроенных городов. Вообще зрелище горящего города с незапамятных времен венчало художественную топику осады, которая сама бушевала «подобно как огонь, устремленный на град человек» (Илиада, XVII, 737), и финальный топос городского пожара через тысячу лет после пылкой Гомеровою метафоры без всяких чувств констатировал столичный эстет, любимец Калигулы: «Эти стены, мальчик, и эти горящие дома, и этих красивых лидиянок — предоставим персам все это грабить и забирать с собой» (Филостраты 1936: 71).

Барочными гравированными (иногда живописными) отчетами об успешном применении первых средств массового уничтожения в общих чертах завершилась идущая от позднеминойской эпохи линия драмы, разгоравшейся вокруг захвата городов. «В общих чертах» — потому что военные бедствия городов продолжают и дают время от времени повод к созданию выдающихся произведений искусства, но все же эта тема после середины XVIII в. уже не занимает былого места в культуре Европы, а художественное воображение находит в мирном состоянии города больше драматических сюжетов, чем в военном.

Тема города и в минойско-кикладских искусствах, и в эпической традиции Гомера и Гесиода имела, как известно, не только бедственно-военную, но и благополучную, мирную версию. Они работали вместе. На северной стене комнаты 5 развернут сюжет военной если не акции, то угрозы (надо еще раз подчеркнуть, что из-за больших утрат сюжет не вполне ясен), а на южной дана мирная картина праздничного шествия флота. Впрочем, военные элементы есть и здесь: над головами части пассажиров висят шлемы микенского образца. Но и на северной стене немало мирных элементов: выпас скота разных пород (их пасли раздельно), доставка воды из источника, а может быть, и собрание на холме. Взаимная дополнительность военной и мирной версий делает их как бы полюсами единой вселенной, и соотношение военного сюжета с севером, а мирного с югом кажется не случайным (Morris 1989: 529; Hiller 1990: 231). Их отчетливое со- и противопоставление дало основание Н. Маринатос заключить, что «фризы на северной и южной стенах надо читать параллельно, двигаясь от востока к западу», поскольку в комнату 5 два главных входа были с восточной сто-



Глиняный оттиск владельческой печати из Ханыи.
Вторая половина XVI — начало XV вв. до н. э. По Э. Халлагеру

роны, а «кульминационная точка южного фриза лежала в западном углу, где изображен город Акротири» (Marinatos 1984: 51). Не обсуждая сейчас мнений «за» и «против» такого утверждения, отмечу лишь три момента.

1) Н. Маринатос выделяет принципиальную равнозначность обоих участков фриза. Тем самым в смысловое пространство комнаты вносится то формообразующее напряжение между полюсами мира и войны, которое С. Моррис и С. Хиллер в указанных работах соотносят с парами городов на щитах Ахилла и Геракла. Но на каждом щите показан как бы один и тот же город в разных его

ипостасях, а каждая из них имеет еще свои внутренние оппозиции: в «городе мира» это свадьба vs судилище и соответственно пение vs крик, в «городе войны» это осада vs контрибуция и соответственно сражения vs переговоры. Тогда можно предположить, что в комнате 5 тоже должен был возникать целостный и достаточно сложный образ городского космоса, способного существовать только в столкновении своих противоположных и даже взаимоисключающих свойств.

2) Гипотетический зритель у Н. Маринатос должен идти по ходу солнца, «от востока к западу» и одновременно по ходу движения нарядной флотилии (на южном фризе), а ее связь с солярной мифологией, в частности, с символикой восходящего и заходящего солнца, уже разобрана Л. И. Акимовой (Акимова 1992: 227–230). Если «Порт отправления» связывать с восходом-рождением божественного светила, а «Порт прибытия» с его закатом-умиранием, то и здесь мог возникать единый, но противоречивый по своему составу образ города как мировых врат, как рокового места появлений-и-исчезновений, как страшной и волнующей точки, где начинается и кончается то «прение Живота со Смертью», коего и богам не избежать. Между прочим, огромные ворота — центральный компонент «Порта прибытия» и самый темный пункт его иконографии.

3) Парные города, кажется, не были уникальной особенностью ферейского фриза. Фрески, раскрытые раскопками Дж. Л. Кэски в 1966–1970 гг. в нижнем этаже (куда они упали из верхних помещений) северо-восточного бастиона в Айя Ирини на о. Кеосе, принадлежали миниатюрному фризу, написанному примерно тогда же, что ферейский, и в целом скомпонованному так: весь центр, повидимому, занимала ритуальная процессия с танцорами посредине, а фон ее составляли два города, помещенные, возможно, в разных концах фриза; процессия двигалась слева направо, и все это происходило на морском берегу, а в море показаны суда (Abramovitz 1980: 68). «Как на Фере», — подвела итог Л. Морган (Morgan 1988: 68), имея в виду фреску южной стены с праздничным флотом.

Для нашей темы особенно важны разные способы изображения городов, между которыми торжественно движется флотилия. На это различие обращали внимание все, кто изучал фриз. Если «Порт отправления» может служить отличным образцом «города снаружи», то о «Порте прибытия» этого не скажешь. «Порт отправления» компактен (в нем не видно ни единой щелки) и элегантно вписан в окружающий ландшафт. Ясно, что художник очень хорошо знал такой тип города. Но вот «Порт прибытия» — он выглядит столь неопределенно, что складывается впечатление, будто художник мало знаком с ним, и не с конкретным городом, а с типом города. Вряд ли это так: столь разные по своей позиции исследователи, как Н. Маринатос и Л. Морган, идентифицируют город как «сам Акротери», хотя одна с большей (Marinatos 1984: 41), другая



Вид гавани в Путеолах. Фреска из Стабий. I в. н.э.
Неаполь, Национальный музей. Гравированная копия XIX в. Фрагмент

с меньшей уверенностью (Morgan 1988: 92), а Хр. Телеванту считает его во всяком случае эгейским (Televantou 1990: 323). Художник не мог его не знать, как не мог не знать, скажем, критского и ахейского вооружения. Тогда в чем дело?

Говоря о «Порте прибытия», Хр. Телеванту обращает внимание на «белую поверхность», показанную над одним из зданий первого плана, то есть находящуюся за ним, и полагает, что здесь изображено «открытое пространство, может быть, площадь, куда люди сходились посмотреть на прибытие кораблей» (Televantou 1990: 322). Стало быть, это попытка показать внутреннее пространство города. Такую же попытку можно видеть в самом странном сооружении «Порта прибытия» — так называемых воротах. Собственно, на уцелевших

фрагментах видна некая П-образная структура, а в нее как бы вставлена другая, меньшего размера П-образная структура из двух пилонов, несущих перемычку в виде низкого сооружения, имеющего не то проемы, не то украшения, которые А. Дж. Эванс считал принадлежностью святилищ «Минойской богини» (Evans 1921: 307). Внешняя П-образная структура состоит из пары мощных башен, поверху соединенных крупным зданием с большими окнами. Оно выглядит как просторный второй этаж над «святилищем». Понятно, что все это чрезвычайно сложное сооружение не могло быть частью городских фортификаций и служить воротами в крепостной стене. Да и само наличие крепостной стены вокруг города подвергается сильному сомнению (Morgan 1988: 87) или просто отвергается, а кладка из крупных квадров, уцелевшие фрагменты которой похожи на крепостную стену, изображает, по мнению Хр. Телеванту, «здания, окружавшие город, как в позднейших замках» (Televantou 1990: 322), так как в них показаны большие окна. Это близко к указанию А. Дж. Эванса на оборонительный характер домов кносской «Городской мозаики», напомним ему «дома-башни, еще так хорошо сохранившиеся в диких частях Албании и Греции» (Evans 1928: 370), а также, добавлю, в дагестанских аулах, где в случае нападения каждый дом становился крепостью. Так что город и без крепостных стен вовсе не был незащищен.

Что касается «ворот», то их высокая П-образная конструкция, да еще со знаками верховной богини, близка к воротам с такими же знаками на оттиске владельческой печати из Хании (древней Кидонии), современной ферейскому фризу. Там двое симметрично стоящих ворот выглядят входами в теменос, хотя Э. Халлагер считает их крепостное назначение более вероятным (Hallager 1985: 18–19). Но даже если имелись в виду входы в городскую крепость, то значит, ворота теменоса символически их замещали, тем самым подчеркивая иносказательность изображения города, принадлежащего богам, — недаром на оттиске над городом возвышается громадная фигура мужского божества.

Не исключено, что «ворота» «Порта прибытия» тоже имеют какое-то символическое значение. Не исключено и то, что их гигантский размер и мудреная конструкция оказались результатом наложения друг на друга проекций разных сооружений (стоящих на одной оси?). Сейчас важно другое: важен огромный проем, показывающий внутренность города. Насколько можно судить по уцелевшим фрагментам, в проеме видно открытое городское пространство, а не застройка, и оттуда навстречу прибывающему флоту выводят животное (жертвенного быка? — см. Акимова 1992: 214). В проеме есть также мужская фигура, и скорее всего, она была не одна. Открытое пространство показано светлым, в отличие от замкнутых пространств интерьера, которые в проемах дверей и окон всегда показывались темными (Abramovitz 1980: 60–61). Вот эта

попытка передать оформленное, обитаемое и полное смысла внутреннее городское пространство как таковое, как особое воздушное тело, дополнительное к застройке и противопоставленное ей, — вот что кажется совершенно уникальной особенностью этой фрески.

Однако, весь художественный язык, каким мог располагать исполнитель фриза, был рассчитан только на передачу компактного тела «города снаружи». Адекватных средств для передачи внутренних пространств, для изображения «города изнутри» у него не было. Может быть, поэтому «Порт прибытия» выглядит в целом довольно невнятно. С точки зрения художественной логики «города снаружи», здесь большого успеха достичь не удалось. Но такие неудачи могут значить больше, чем все успехи, достигнутые на наезженной колее. И этот город на узеньком ферейском фризе кажется «точкой ветвления», от которой можно вести отсчет многовековым попыткам передать почти непередаваемое — образ внутригородского пространства.

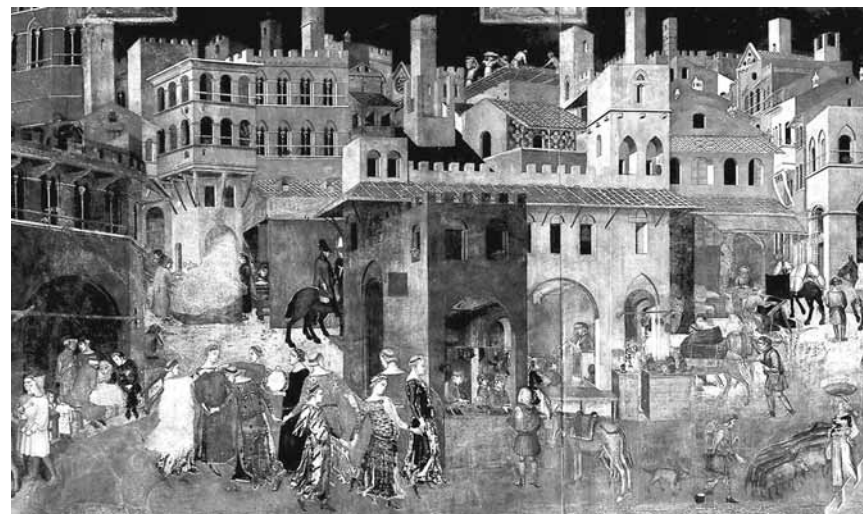
Анализ таких попыток не входит в задачи данной статьи. Упомяну лишь одно из самых известных свидетельств интенсивной работы средиземноморского воображения над образом городского пространства — это фреска «Вид гавани (Путеол?)» I в. н. э. из Стабий (Неаполь, Национальный музей). Здесь эффект пространственной глубины возникает за счет использования довольно условного взгляда с птичьего полета. Оттуда в городской застройке становятся ясно видны внутренние промежутки, а вид города в целом выстраивается в череду планов, раздвинутых не столько в глубину, сколько по вертикали. Никакой строгой системы в этом нет, и детали дальних планов могут оказаться такого же размера или даже крупнее, чем детали ближнего. И как раз благодаря этим вольностям, возникает пленительный образ города, взвешенного, парящего, как облако, в воздушной среде. Видно, как он и море «друг друга в объятиях держат»: море вдаётся заливами глубоко в сушу, а город охватывает их своими сплошь обстронными мысами, молами и островами. Все это в общем напоминает ситуацию «Порта прибытия», насколько ее удастся восстановить по фризу и карте, учтя изменения уровня моря (Shaw 1990: 431, Fig. 19). Надо думать, художник из Акротири был бы в полном восторге от совершенств стабианской фрески, тем более, что она по размерам (24 на 27 см) близка к своим ферейским прецедентам.

Но придя в себя, он бы заметил, что город-то на восхитившей его фреске есть, а городской жизни нет — слишком далеко парит смотрящий глаз, и оттуда, с воздуха толком не разглядишь людей на земле, крышах и балконах, и не приходится даже говорить о том, чтобы различить у них прически или детали одежды, столь значимые в ферейском фризе. В наших условных терминах можно сказать, что это далеко еще не «город изнутри». Стабианский мастер мог превосходно показать крупные пространственные формы издали, но художе-

ственная система, в которой он работал, не позволяла изобразить город так, как его видели бы горожане. В том же Неаполитанском музее есть ровесница «Гавани», помпейская фреска «Булочная», где покупатели и хлебный прилавок показаны со стороны улицы. Но чтобы передать ту простейшую пространственную идею, что покупатели находятся ближе к зрителю, а продавец дальше, художник показал покупателей внизу, а продавца наверху, то есть увидел их опять-таки с воздуха, хотя и подлетел к ним гораздо ближе, чем его стабианский коллега к гавани в ПUTEОЛАХ (?).

Горожане ходили по земле (ну, ездили верхом, а иногда всходили на башни) и город обычно видели с земли. Но чтобы совместить точку зрения городского пешехода (ну, всадника) и вид глубоких внутренних пространств города, то есть вообразить «город изнутри», ушла еще тысяча с лишним лет. На этом пути происходили не безразличные для нашей темы события, из которых самое любопытное имело место в Сиене в конце 1330-х гг. Там и тогда младший из братьев Лоренцетти, Амброджо, для правящего Совета девяти написал в Зале Мира и в соседней комнате сиенского Палаццо Пубблико огромные фрески с громоздкими аллегориями Доброго и Дурного Правления, а рядом и в прямой связи с ними прославленные виды цветущего и бедствующего городов соответственно. Они известны настолько, что нет нужды о них распространяться. Отмечу лишь резкое противопоставление в них тех полюсов городского бытия, что уже нам встречались — благополучно-мирного и гибельно-военного. Так что в этом выдающемся произведении запечатлена родовая линия, идущая через ферейский фриз и гомеровскую традицию. Полярные состояния городской вселенной переданы не только контрастными событиями первого плана: в «Городе мира» это деловая жизнь, торговля, выступления актеров [11], увеселительные поездки за город или просто болтовня на балконах, а в «Городе войны» бесчинства не поймешь чьей армии, грабежи и захват пленных (чем не топика Саргоновых побед!). Мало того, художник после роскошной, звучной риторики первых планов еще как бы тихо вздыхает: наверху, на самых дальних планах видны фигурки — в «Городе мира» строителей, заканчивающих здание, а в «Городе войны» солдат, разрушающих дома. Такие детали кажутся приготовленными для нового Гомера.

Но сиенские фрески замечательны еще и зрительной позицией художника. Он смотрит внутрь «Города мира» с городской стены, откуда сиенцы не раз видели свою, как они выражались, *C.S.C.V.* (*Commune Senarum, Civitas Virginis*). С такой позиции, уже не с воздуха, но еще не с земли, удавалось уйти взглядом вглубь городских улиц, насколько позволяла их узость и кривизна, а вместе с тем не покидать привычную почву, питавшую традиционный образ города как единого компактного тела. Художник достиг дивного равновесия



Амброджо Лоренцетти, Вид Сиены.

Фрагмент фрескового цикла «Последствия доброго правления». Конец 1330-х гг.
Сиена, Палаццо Пубблико, Зал Мира

между тем и другим, и его город выглядит глубинным, объемным и все же монолитным задником, перед которым играет чудесный спектакль счастливой городской жизни. Недаром на самом видном месте выступает балетная труппа — тоже своего рода ритуальное действо, заставляющее вспомнить вполне вероятных танцоров в центре процессии на фресках XVI в. до н. э. из Аий Ирины.

В конце концов, «морские республики» Киклад и их высоко урбанизированная ойкумена в той же мере суть предки итальянских коммун, в какой ферейские или кеосские росписи — предки и ранне- и позднесредневековых, и ренессансных [12], и вообще всяких городских видов, написанных и нарисованных в Европе на чем угодно, не только на стенах. И если в работах профессиональных художников Нового времени обычно применяется другой способ передачи пространства, то в изображениях городов, выходящих из рук детей и примитивистов, продолжает жить та же самая художественная система, что запечатлена в минойских и кикладских искусствах и отвечает, видимо, древнейшему (общечеловеческому, исконному, интуитивному, синкретичному — нужное подчеркнуть) переживанию нами среды своего обитания.

1. Собственно, ткацкой мастерской она считается потому, что там найдено множество грузиков для оттягивания нитей основы. Однако, не все специалисты согласны с тем, что они использовались именно в ткацких станах. На это мне любезно указала Л. И. Акимова.

2. Не исключено, что они были совместимы. По крайней мере, «в архаической Греции <...> зажиточный крестьянин мог сам без всяких посредников и перекупщиков сбывать излишки своего хозяйства, пускаясь в плавание хотя бы до ближайшей гавани и рынка при ней» (Андреев 1994: 110). Впрочем, речь в цитате идет о временах Гесиода. Хозяин Западного дома в Акротири никак не мог быть «зажиточным крестьянином», хотя вполне мог «сбывать излишки своего хозяйства» за морем.

3. Правда, свое утверждение, что «все фрески «Западного дома» носят религиозный характер», А. И. Немировский делает для того, чтобы более убедительно показать «религиозный характер» совсем других фресок — «Боксирующих мальчиков» и «Антилоп» в комнате В1 здания Бета (Немировский 1991: 309), как если бы живописные комплексы обоих зданий составляли единое целое. Между тем здание Бета отстоит — по масштабам раскопанной части Акротири — довольно далеко от Западного дома, и их росписи не находятся в какой-либо очевидной связи друг с другом. Почему понадобилась именно такая аргументация, автор не оговаривает.

4. По этому поводу Сара Моррис приводит мнение последовательного «прагматика» Хр. Думаса, что дело здесь совсем не в ритуалах, а просто в необходимости нейтрализовать запахи, идущие из уборной (Morris 1989: 514, footnote 24). Такой резон в домашней жизни издавна существовал. Он был хорошо известен, в частности, в русских барских домах: комнаты парадной анфилады вообще не принято было проветривать, так что в них часто застаивались отнюдь не благовония, проникавшие из сеней, где помещалось отхожее место с выгребной ямой. Перед приемом гостей парадные комнаты приходилось окуривать специальной ароматической смолой. Другой вопрос, почему бы такое окуривание могло в комнатах Западного дома стать самостоятельным художественным сюжетом, выраженным фигурой так называемой «жрицы» (тогда уж скорее не «жрицы», а «горничной»)?

5. С. Маринатос рассматривает исторические версии изобразительного сюжета и их ландшафтный контекст, однако, намечает также и версию мифологическую, предположительно связанную с бегством Дана и Данаид из Ливии в Аргос (Marinatos 1976: 60).

6. На вершине холма в нескольких сотнях метров к северо-западу от раскопанной части Акротири Хр. Думас обнаружил остатки строений эпохи бронзы и отождествил их с одной из башен при «Порте прибытия», написанном на южной стене комнаты 5 (Morgan 1988: 156; 209, endnote 6). Ср. замечание Андре Боннара: «Поднявшись на любую вершину, вы одним взглядом окидываете всю свою страну» (Боннар 1995: 19).

7. При одном из таких небольших поселений в южной части Крита найдены остатки какой-то стены, в которой можно видеть пример раннеминойских городских укреплений (Андреев 1989: 74, прим. 7 со ссылкой на данные Ст. Алексиу 1970-х гг.).

8. Т. В. Блаватская отметила, например, что «вытеснение каров критскими династиями должно было начаться где-то в XX–XIX вв. до н. э.» (Блаватская 1976: 33).

9. Им подстать были микенские доспехи, вроде того, какой найден в гробнице в Дендра близ Микен и выставлен в музее г. Аргоса. Он датирован второй половиной XV в. до н. э., но его верхняя половина

(шла примерно до солнечного сплетения) могла бы использоваться и три тысячи лет спустя: по основной конструкции она уже близка к доспеху, принятому в средневековой Европе. Но ниже идет просто бронзовая бочка, хотя и набранная из слегка расширяющихся колец, каждое высотой около 25 см. Уцелело три таких «этажа», так что доспех доходил почти до колен. Понятно, что в такой переносной башне пехотинец был трудно уязвим, но зато мог только медленно ходить и был стеснен в маневре. Доспех дополняли бронзовые поножи и архаический шлем в кабаньих клыках и с бронзовыми щеками.

10. На это мне любезно указал д-р Девин Дж. Стюарт, арабист из Университета Эмори, г. Атланта, шт. Джорджия.

11. «Танцующие девушки» на первом плане «Города мира» — это на самом деле, как установила Дж. Бриджмен, труппа вычурно одетых, нарочито модно причесанных (и часто сильно надушенных) профессиональных танцовщиков-мужчин, дававших гастроль в разных городах, хотя их терпеть не могли ревнители строгого благочестия. При тогдашних нравах «для молодой сиенки танцевать в городе в общественном месте было так же невыносимо, как для нынешнего горожанина Мекки» (Bridgeman 1991: 245).

12. Одним из первых в ряду ренессансных мастеров, показавших «город изнутри», стоит Мазолино да Паникале (фреска с чудесами св. Петра, ок. 1425 г., Флоренция, капелла Бранкаччи церкви Дель Кармине). У него всю середину композиции, оттеснив к краям сами сцены чудес, занимает отлично написанный городской вид: площадь и уходящая от нее вглубь узкая средневековая улица. Точка зрения взята на уровне, который чуть выше глаз нарядных горожан, прогуливающихся на первом плане в центре картины. К середине XV в. появилось уже довольно много поражающих своей правильностью и зрительной достоверностью видов городских улиц и площадей, показывавших «город изнутри», как его увидел бы любой горожанин: в алтарях работы братьев Ван Эйков (наружная сторона левой створки Гентского алтаря, закончен около 1432 г., Гент, церковь Св. Бавона), Робера Кампена (внутренние стороны обеих створок Алтаря княгини Мероде, 1427–1428, Нью Йорк, Музей Метрополитен), Рогира ван дер Вейдена (центральная панель Алтаря Бладелена, 1452–1455 гг., Берлин-Далем, Гос. музей), в книжных миниатюрах Жана Фуке (Боккаччо, Истории кавалеров и дам, 1450-е гг., Мюнхен, Баварская Гос. библиотека). Но несмотря на эти яркие, впечатлявшие современников достижения, тип «города снаружи» еще лет двести доминировал в Европе.

Акимова 1992 — Акимова Л. И. Ферейские фрески. Опыт реконструкции мифоритуальной системы. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — М., 1992. Неопубликованная диссертация цитируется с любезного разрешения ее автора.

Акимова 1990 — Акимова Л. И. Мифоритуальный аспект ферейской фрески «Морская экспедиция» // Балканские чтения '1. Симпозиум по структуре текста: Тезисы и м-лы. — М., 1990. — С. 21–24.

Андреев 1989 — Андреев Ю. В. Островные поселения Эгейского мира в эпоху бронзы. — Л., 1989.

Андреев 1994 — Андреев Ю. В. Эгейский мир: природная среда и ритмы культурогенеза // Вестник древней истории. — 1994. — № 3 (210). — С. 102–113.

Блаватская 1976 — Блаватская Т. В. Греческое общество второго тысячелетия до новой эры и его культура. — М., 1976.

- Боннар 1995** — *Боннар А.* Греческая цивилизация / Пер. с франц. О. В. Волкова и Е. Н. Елеонской. — М., 1995.
- Гесиод 1996** — *Гесиод.* Щит Геракла / Пер. С. П. Кондратьева // *Античные поэты об искусстве.* — СПб, 1996. — С. 27–34.
- Думас 1992** — *Думас Хр.* Кикладская цивилизация бронзового века в Эгейде / Пер. с греч. // *Вестник древней истории.* — 1992. — № 2. — С. 143–153.
- Егунов и Зайцев 1990** — *Егунов А. Н., Зайцев А. И.* «Илиада» в России // *Гомер. Илиада* / Пер. Н. И. Гнедича. — М., 1990. — С. 415–427. — (Сер. «Лит. памятники»)
- Лурье 1957** — *Лурье С. Я.* Язык и культура Микенской Греции. — М.; Л., 1957.
- Немировский 1991** — *Немировский А. И.* Древнее Гомера // *Бартошек А.* Златообильные Микены / Пер. с чеш. О. П. Цыбенко. — М., 1991. — С. 295–312.
- Павсаний 1994** — *Павсаний.* Описание Эллады / Пер. С. П. Кондратьева: В 2 т. — М., 1940. — Т. 1.
- Сидорова 1972** — *Сидорова Н. А.* Искусство Эгейского мира. — М., 1972.
- Стародуб 1997** — *Стародуб Т. Х.* Идея Святого Града в средневековой мусульманской живописи: Доклад на семинаре «Образ города», Москва, РАН — Гос. литературный музей, февраль 1997.
- Филостраты 1936** — *Филостраты.* Картины. *Каллистрат.* Статуи. Кн. II, 17. 1 «Острова» / Пер. С. П. Кондратьева. — Б/м, 1936. — С. 79–84.
- Abramovitz 1980** — *Abramovitz K.* Frescoes from Ayia Irini, Keos. Parts II–IV // *Hesperia.* — 1980. — Vol. 49. — P. 57–71.
- Blavatskaja 1975** — *Blavatskaja T.* De l'épopée crétoise du XVIII^e au XV^e s. av. notre ère // *Zivá Antika.* — 1975. — № 25. — P. 355–361.
- Bridgeman 1991** — *Bridgeman J.* Ambrogio Lorenzetti's dacing «maidens» // *Apollo.* — 1991. — April. — # 133. — P. 245–251.
- Childs 1978** — *Childs W. A. P.* The City-Reliefs of Lycia. — Princeton, 1978.
- Christe 1988** — *Christe Y.* La cité de la Sagesse // *Cahiers de civilisation médiévale.* — 1988. — Vol. XXXI/1. Jan.–Mar. — P. 29–35.
- Doumas 1992** — *Doumas Cb.* The Wall-Painting of Thera. — Athens, 1992.
- EIKON** — *Laffineur R., Crawley J. (Eds.)* EIKON. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping and Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference / 4^e Rencontre égéenne internationale. University of Tasmania, Hobart, Australia, 6–9 April 1992. *Aegaeum* 8. — Liege, 1992.
- Evans 1921** — The Palace of Minos <...> at Knossos. By Sir Arthur Evans. — London, 1921. — Vol. I.
- Evans 1928** — The Palace of Minos <...> at Knossos. By Sir Arthur Evans. — London, 1928. — Vol. II. — Part 2.
- Evans 1930** — The Palace of Minos <...> at Knossos. By Sir Arthur Evans. — London, 1930. — Vol. III.
- Forsyth 1997** — *Forsyth Pb. Y.* Thera in the Bronze Age. — N.-Y.; etc., 1997.
- Hallager 1985** — *Hallager E.* The Master Impression // *Studies in Mediterranean Archaeology.* — Goeteborg 1985. — Vol. LXIX.
- Hiller 1990** — *Hiller S.* The Miniature Frieze in the West House — Evidence for Minoan Poetry? // *Thera III.* — P. 229–234.

- Immerwahr 1990** — *Immerwahr S. A.* Aegean Painting in the Bronze Age. — Philadelphia, 1990. — Chapter 4. III The Miniature Style. — P. 63–75.
- Marinatos 1976** — *Marinatos S.* Kreta, Thera und mykenische Hellas. — Muenchen, 1976. Первое издание вышло в 1973 г.
- Marinatos 1984** — *Marinatos N.* Art and Religion in Thera: Reconstructing a Bronze Age Society. — Athens, 1984.
- Morgan 1988** — *Morgan L.* The Miniature Wall Paintings of Thera: A Study in Aegean Culture and Iconography. — Cambridge; etc., 1988.
- Morris 1989** — *Morris S. P.* A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry // *American Journal of Archaeology.* — 1989. — Vol. 93. — P. 511–535.
- Negbi 1994** — *Negbi O.* The «Libyan Landscape» from Thera: A Review of Aegean Enterprises Overseas in the Late Minoan IA Period // *Journal of Mediterranean Archaeology.* — 1994. — Vol. VII. — Part 1. — P. 73–112.
- Niemeier 1992** — *Niemeier W.-D.* Iconography and Context: The Thera Frescoes // **EIKON.** — P. 97–104.
- Shaw 1990** — *Shaw J. W.* Bronze Age Aegean Harboursides // **Thera III.** — P. 420–436.
- Televantou 1990** — *Televantou Cb. A.* New Light on the West House Wall-Paintings // **Thera III.** — P. 309–324.
- Thera III** — *Hardy D. A., Doumas Cb. G., Sakellarakis J. A., Warren P. M. (Eds.)* Thera and the Aegean World III. Volume One. Archaeology. Proceedings of the Third International Congress. Santorini, Greece. September 3–9, 1989. Discussion. — London, 1990.
- Vermeule 1964** — *Vermeule E.* Greece in the Bronze Age. — Chicago; London, 1964.
- Warren 1979** — *Warren P. M.* The miniature fresco from the West House at Akrotiri, Thera, and its Aegean setting // *Journal of Hellenic Studies.* — 1979. — Vol. 99. — P. 115–129.

Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА

ІНТЕГРАЦІЯ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ ТА МІСТОБУДУВАННЯ У СУЧАСНИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Найважливішим аспектом сучасної соціокультурної ситуації, після розпаду політичних, господарських, економічних структур радянської доби, є формування громадянського суспільства. Одним з вагомих проявів цього процесу є виступи громадськості проти реалізації невважених рішень в історичному середовищі, що свідчить про причетність мешканців до долі власної культурної спадщини. Протистояння мешканців та інвесторів-забудовників знесилюють усіх учасників конфліктів, не приносять бажаних наслідків. Настав час переходу від протестної, конфліктної стадії до конструктивної, сталої у часі роботи. Без створення атмосфери співробітництва міської влади, бізнесу та громадських структур, досягнення консенсусу щодо конкретної проблемної ситуації неможливе повноцінне життя кожного історичного міста, реалізація ефективної політики у сфері збереження культурної спадщини.

По-перше, слід відмовитися від взаємних обвинувачень. Кожен, хто причетний до вирішення проблеми (державний службовець, банкір, інвестор, власник нерухомості, бізнесмен, фахівець-проектувальник тощо), не є злою чи поганою людиною. Кожен по-своєму уявляє та любить місто, має намір реалізувати власні уявлення про те, що є добре. Варто донести до всіх інформацію про доцільність та вигідність збереження спадщини і покласти ці засади за основу спільної роботи, тоді набагато більше пам'яток буде збережено для майбутніх поколінь.

По-друге, всі учасники сучасних конфліктів, перш за все, є сусідами. І від міри збереженості культурної спадщини залежить якість життя особисто кожного. Якість життя визначається різними факторами. Одного приваблює театр, другого — спорт, третій бажає жити поруч з парком чи річкою. Незважаючи на відмінності, збереження спадщини важливо для якості життя кожного тому, що історичні будівлі, як ніщо інше, формують унікальний образ міста. Крім того, більшість об'єктів, що визначають якість життя — музеї, театри тощо —

розташовані в історичних будівлях. Якість історичних будівель та стан їх збереженості свідчать про рівень розвитку суспільства. Фундамент якості життя — це гордість за місце, де живеш.

Питання збереження культурної спадщини, як свідчить А. Б. Беломесяцев, є найбільш важливими у сучасній суспільній свідомості [1; 2]. За радянської доби при централізованому господарюванні за державні кошти переважно здійснювалися роботи з обліку та реставрації пам'яток. Особливої потреби в проектах та програмах по залученню спадщини до актуального життя суспільства не було, оскільки відбувалося формування нової радянської людини. Культурній спадщині було відведено відокремлений простір, звідкіля, відповідно до партійно-ідеологічних вказівок, для певного вжитку відбиралися ті чи інші артефакти.

Поява нових фінансово-господарчих структур і докорінна зміна засадних умов життя надзвичайно загострили питання збереження культурної спадщини. На зміну поняття інвестиційний цикл, що забезпечував централізований розподіл державного бюджету, прийшли складні схеми інвестування з програмами розвитку територіальних об'єктів як самостійних культурних та фінансово-господарчих одиниць. При цьому до інвестування залучаються не лише державні фінансові ресурси, але й приватні. Інвестування в пам'ятки культури, інвестування проектів та програм збереження культурної спадщини все ще залишається невизначеними питаннями, не дивлячись на те, що їх актуальність зростає з кожним днем.

Найбільш гострим є питання збереження пам'яток архітектури та містобудування, що належать до поняття нерухомості. На сьогодні відсутні розробки, по-перше, про те, що являють собою взагалі пам'ятки історії та культури у нових фінансово-господарчих відносинах. По-друге, з яких місць та позицій можлива організація та здійснення робіт з пам'ятками. По-третє, нез'ясованим залишається питання використання пам'яток в охоплюючих системах діяльності, тобто залучення спадщини до активного життя, що втілюється в інвестиційних проектах [3]. *«Адже кожний об'єкт культурної спадщини, що охороняється від інвесторів, а не від руйнування та запускання, з національної гордості перетворюється на національну ганьбу, історичні міста і місцевості без припливу інвестицій, без створення нових робочих місць і комфортних умов для життя населення приречені на зів'янення»* [4, с. 34–35].

Кожне історичне місто є складним перетином соціально-економічних процесів, де на кожному етапі породжуються нові архітектурно-містобудівні форми, що обумовлюють протидію об'єктам спадщини. Необхідно здійснити зміну акцентів — від конфлікту нового та старого, до їх взаємодії. *«Спрямованість й темпи міського розвитку з кожним роком все більше входять у притиріччя з задачами охорони спадщини. Тому проблеми охорони спадщини історичного*

центру мають розглядатися лише у контексті загальних проблем розвитку місту у цілому. І до цього слід звикнути, розуміючи сучасне ставлення до спадщини як одвічний конфлікт „батьків та синів”» [4, с. 34].

Таким чином, головний зміст проблеми полягає у зміні стратегії роботи з пам'ятками, а саме: слід здійснити перехід від ідеології охорони до ідеології збереження культурної спадщини. Охоронні зони історичних територій фактично стали зонами охорони від проєктувальників, що призводить до стагнації містобудівного середовища. Надання статусу пам'ятки якомусь об'єктові не передбачає рішення найголовнішого питання: яким чином цей об'єкт як пам'ятка буде використовуватися» [4]. В які саме фінансово-господарчі відносини допускається залучення тієї чи іншої пам'ятки. Яким чином можливе залучення пам'яток до використання в інвестиційних проєктах.

Правові, організаційні та економічні засади охорони викладено у Законі України «Про охорону культурної спадщини» від 8.06.2000. Поняття «збереження культурної спадщини» набагато ширше охорони, воно означає осядливе, виважене управління історичними ресурсами, їх застосування у соціокультурних процесах життя сучасного суспільства. Тобто охорона повинна стати складовою частиною складного багатозарового процесу збереження спадщини. Відсутність теоретичних, методологічних засад збереження культурної спадщини й обумовлює низку сучасних складних проблем.

Граничні на сьогодні суспільні уявлення про спадщину та комплекс дій з нею зведено у Законі «Про охорону культурної спадщини» [5]. Відповідно до ст. 1 охорона культурної спадщини — це «комплекс заходів з обліку (виявлення, наукове вивчення, класифікація, державна реєстрація), захисту, збереження, належного утримання, відповідного використання, консервації, реставрації, реабілітації та музеєфікації об'єктів культурної спадщини». Щодо термінів консервації, реставрації, реабілітації та музеєфікації Закон дає визначення. Термін «збереження» не визначається, вважається синонімом «охорони» та «захисту».

Далі, ст. 1 Закону розкриває зміст поняття «культурна спадщина» як сукупності «уснакдованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини». Під «об'єктами культурної спадщини» маються на увазі «місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними території чи водні об'єкти, інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти, незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з антропологічного, археологічного, естетичного, етнографічного, історичного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність».

Об'єкт культурної спадщини стає пам'яткою після відповідним чином виконаних робіт по виявленню, дослідженню, класифікації та реєстрації у Дер-

жавному реєстрі нерухомих пам'яток України з категоріями національного чи місцевого значення. Із занесенням до Реєстру на об'єкт культурної спадщини, на всі його складові елементи поширюється правовий статус пам'ятки [6, 7].

За типами об'єкти культурної спадщини поділяються на:

– споруди (витвори) — твори архітектури та інженерного мистецтва разом з природними чи створеними людиною елементами, твори монументальної скульптури та монументального малярства, археологічні об'єкти, печери з наявними свідченнями життєдіяльності людини, будівлі або приміщення в них, що зберегли автентичні свідчення про визначні історичні події, життя та діяльність відомих осіб;

– комплекси (ансамблі) — топографічно визначені сукупності окремих або поєднаних між собою споруд різного призначення, що відзначаються своєю архітектурою та органічним зв'язком з ландшафтом;

– визначні місця — топографічно визначені зони або ландшафти, природні, природно-антропогенні витвори, що донесли до нашого часу цінність з антропологічного, археологічного, естетичного, етнографічного, історичного, мистецького, наукового чи художнього погляду» [5, ст. 2].

За видами об'єкти культурної спадщини поділяються на археологічні, історичні, монументального мистецтва, архітектури та містобудування, садово-паркового мистецтва, ландшафтні. Пам'ятки архітектури і містобудування — це «історичні центри, вулиці, квартали, площі, архітектурні ансамблі, залишки давнього планування та забудови, окремі архітектурні споруди, а також пов'язані з ними твори монументального, декоративного та образотворчого мистецтва» [5, ст. 2].

Архітектура та містобудування як форми суспільного буття за допомогою притаманних їм засобів віддзеркалюють складні процеси розвитку суспільних відносин і залишають у просторі культури свідчення поступального історичного руху.

Пам'ятка архітектури — це будинок, споруда, комплекс, в яких найбільш повно втілено характерні риси окремих етапів розвитку архітектури, стилю, почерку видатного майстра, а також функціонального типу, тобто свідчення певного етапу, напряму розвитку архітектури, що зафіксовано у матеріальній формі.

Пам'ятка містобудування — це також зафіксоване у матеріальній формі свідчення певного етапу, напряму розвитку містобудування: вулиці, площі, комплекси, розпланувальна структура тощо, в яких втілено важливі принципи розпланування й забудови, значні містобудівні ідеї.

Кожна матеріальна пам'ятка є не лише обліковою одиницею у Державному реєстрі, а частиною реального господарства. Пам'ятки архітектури та містобудування — це нерухомість; зміни у суспільному житті потребують її присто-

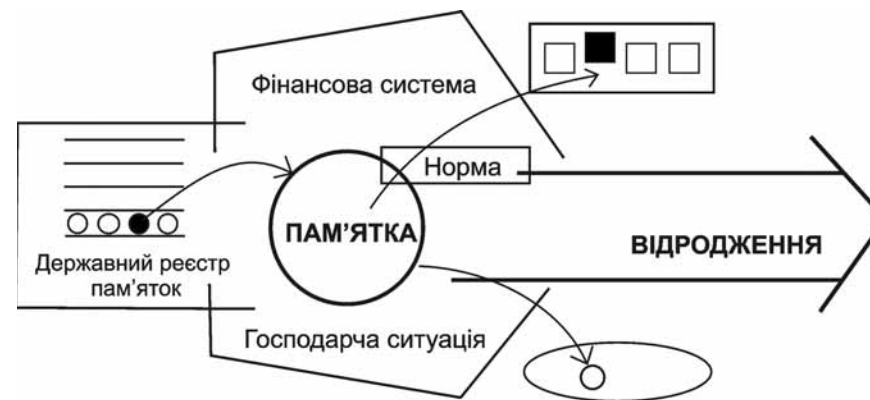
сування до нових потреб. Законом передбачено здійснення права власності на об'єкти культурної спадщини, що є пам'ятками. Відповідно до ст. 18 Закону «об'єкти культурної спадщини, що є пам'ятками, крім пам'яток, занесених до Переліку пам'яток, які не підлягають приватизації, можуть бути відчужені, а також передані власником або уповноваженим ним органом у володіння, користування чи управління іншій юридичній або фізичній особі за наявності погодження відповідного органу охорони культурної спадщини». «Усі власники пам'яток чи їхніх частин або уповноважені ними органи, незалежно від форм власності на ці пам'ятки, зобов'язані укласти з відповідним органом охорони культурної спадщини охоронний договір» [5, ст. 23].

«Власник або уповноважений ним орган, користувач зобов'язані утримувати пам'ятку в належному стані, своєчасно проводити ремонт, захищати від пошкодження, руйнування або знищення відповідно до цього Закону та охоронного договору. Використання пам'ятки повинно здійснюватися відповідно до режимів використання, встановлених органами охорони культурної спадщини, у спосіб, що потребує якнайменших змін і доповнень пам'ятки та забезпечує збереження її матеріальної автентичності, просторової композиції, а також елементів обладнання, упорядження, оздобу тощо» [5, ст. 24]. Крім того, кожна пам'ятка має майнову цінність, що обчислюється у грошовій одиниці України. Пам'ятки підлягають грошовій оцінці за нормативами і методиками, що затверджуються Кабінетом Міністрів України [5, ст. 19].

Процедури проведення оцінки пам'яток, занесених до Державного реєстру, визначені у «Методиці грошової оцінки пам'яток» [8]. Дія Методики розповсюджується на випадки відчуження; передачі у володіння, користування, управління; передачі в оренду; переоцінки основних фондів для цілей бухгалтерського обліку; передачі в заставу; передачі для статутного фонду господарського товариства; страхування та інших випадків, передбачених законодавством.

Визначення вартості пам'ятки набагато складніше, ніж «звичайного» об'єкта нерухомості. Проте роботи вже розпочато і ми маємо певний фаховий досвід. Вітчизняними фахівцями І. Клименко та С. Смольніковою на основі законодавчої бази здійснена значна робота з оцінки пам'яток. Власний досвід узагальнено у ґрунтовному виданні, в якому особливу увагу приділено стилям і напрямам в архітектурі будинків-пам'яток, особливостям конструктивних елементів та процедурі обстеження технічного стану пам'яток. Наведено приклади розрахунку вартості пам'яток, термінологію, перелік нормативно-методичної літератури [9]. Таким чином створено методичні засади процедури приватизації об'єктів культурної спадщини, що активізується найближчим часом.

Україна має численну кількість потенційних об'єктів до оцінки, оскільки на державному обліку перебувають: 51 364 пам'ятки історії (у тому числі 142 —



1. Цілісне уявлення про пам'ятку культури (за Б. А. Єрофаловим)

національного значення¹); 16 293 пам'ятки архітектури, містобудування, садово-паркового мистецтва та ландшафтні (у тому числі 3541 — національного значення); 5926 — пам'ятки монументального мистецтва (у тому числі 44 — національного значення) [9, с. 7].

Таким чином, на сьогодні ми маємо методичне забезпечення розгортання процесів інтеграції пам'яток у сучасний соціокультурний контекст. Пам'ятки архітектури та містобудування є складними багатшаровими утвореннями, їх актуалізація у сучасному житті потребує розгортання інвестиційних проектів і програм. Щодо цього маємо поняття пам'ятки культури, що включає, крім традиційно-культурної, фінансову та господарчі рамки. Можливість роботи з пам'яткою в більш широких межах дозволяє будувати окрему діяльнісну робочу онтологію, що забезпечує відродження пам'ятки як елемента культури (рис. 1).

Господарча складова дозволяє залучати пам'ятку у технологічні ланцюжки (не обов'язково виробничі; найбільш доцільними уявляються освітні та рекреаційні) та забезпечує її життєдіяльнісну компоненту. Фінансова складова забезпечує інвестування і, таким чином, опосередковане семіотичне управління та збалансованість зі суміжними системами діяльності. Якщо одиниці культури введено у життєбудовчі системи, можна вести мову про їх відродження [3].

Такий підхід вимагає подальшої понятійної розробки щодо пам'яток архітектури та містобудування. Засадним поняттям будь-яких робіт щодо спадщини є поняття «цінність», яке слід розглядати у двох площинах — культури та економіки.

¹ Об'єкти національного культурного надбання, що є загальнодержавною власністю, не підлягають роздержавленню та приватизації [6].

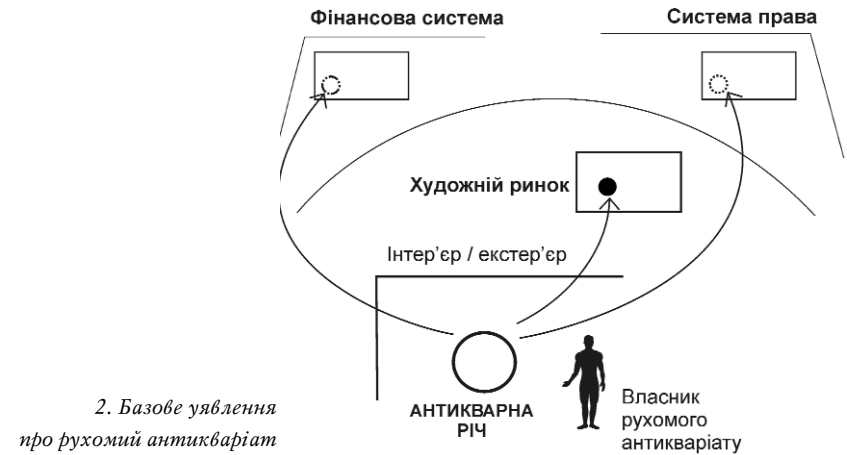
Якщо розуміння критерію культурної цінності потребує певного рівня освіченості та виховання, то мова економіки універсальна. Ніхто не буде псувати чи знищувати антикварну річ, оскільки відомо, що її вартість на художньому ринку лише зростає. Пам'ятки архітектури та містобудування — це «нерухомий» антикваріат (також зрозуміло, що коштує сьогодні нерухомість!).

Розглянемо уявлення про пам'ятку архітектури і містобудування спираючись на поняття «антикваріат» (рухомий). Антикваріат (лат.: *antiquus* — стародавній) — старовинна і цінна річ. Предметами антикваріату вважаються культурні цінності, створені понад п'ятдесят років тому. Рідкісність та художня неповторність є головними характеристиками, за якими визначається антикварна річ. Антикваріат охоплює всі сфери колекціонування: живопис, меблі, нумізматику, рукописи, книги тощо.

Поняття антикваріату, що обумовлене вартісним маркуванням історико-культурної спадщини як складової частини колекціонування, починає формуватися у XVIII ст. зі становленням художнього ринку. Річ, котра значно втрачала утилітарне призначення й набувала нової функції (твору мистецтва, історичного символу, пам'ятного знака тощо), отримувала статус антикваріату. Вартість антикваріату (котра з плином часу лише зростає) залежить від художньої та меморіальної цінності, статусу антикварної речі, а також від споживчої моди. Гроші об'єктивують цінність та надають їй кількісної форми. Ціна є мірою вартості антикваріату, в якій втілюється ставлення суб'єкта до об'єкту. Це ставлення має вигляд бажання володіння об'єктом. Антикварні речі мають специфічну споживчу вартість, задовольняють певні духовні та культурні потреби. Для з'ясування причин цінності антикварних речей необхідно, по-перше, виокремити групи, котрі її створюють. По-друге — групові чи індивідуальні потреби, котрі задовольняє антикваріат, функції, котрі він виконує і які формують специфічну споживчу вартість.

Серед переліку взаємозв'язаних критеріїв, за якими та чи інша річ визнається антикварною — стародавність, рідкісність (унікальність), зв'язок з історичною епохою, подією чи особою, неможливість відтворення, художня цінність. Головним вважається критерій стародавності. Антикварну унікальність створює час фізичний та час історичний (завдяки історичним подіям, майстрам, школам, особам). Час фізичний «працює» на антикваріат: новий автомобіль 1930-х років через деякий проміжок часу втратив свою вартість, проте пізніше став антикваріатом і його цінність зростає з кожним роком. Час історичний перетворює на антикваріат також й нещодавно створені речі, які отримали меморіальне значення (належали певним відомим особам).

При визначенні антикваріату застосовуються категорії рідкісності, унікальності, неможливості відтворення. Рідкісність зумовлюється також і ху-



дожньою цінністю. Таким чином, антикварними визнаються рідкісні старовинні речі, які мають меморіальну чи художню цінність і котрі є об'єктами колекціонування та торгівлі.

Будь-яка старовинна річ визнається антикваріатом на художньому ринку, де працюють закони економіки та права, після відповідної мистецької оцінки та експертизи (рис. 2). Рухомий антикваріат є державною чи приватною власністю, існує у певному середовищі (інтер'єрі, екстер'єрі). Щодо сприйняття конкретного артефакту в інтер'єрі реалізуються два принципові підходи. Перший полягає у тому, що весь інтер'єр проектується під певний час, стиль, до якого належить антикварна річ. Суть другого підходу — у протиставленні історичної цінності та сучасного оточення. І тут можливі варіанти: організація діалогу історії та сучасності; нове оточення є фоном для антикваріату тощо.

Об'єкти архітектури і містобудування (нерухомість) також можна розглядати як рівні та форми організації просторів існування старовинних та цінних речей. Використовуючи вищезазначене поняття антикваріату, отримуємо базову схему щодо пам'яток архітектури та містобудування як нерухомого антикваріату у вигляді певної конструкції, що має вигляд «матрьошки». У центрі — окрема будівля (споруда), далі — містобудівна розпланувальна одиниця (ансамбль, площа, вулиця, квартал) та історична зона (рис. 3, стор. 99).

Збереження нерухомого антикваріату означає організацію взаємодії трьох просторів: культури, права, фінансів. Кожен з них має власну будову та позиції. Простір культури представляють позиції від культуролога, архітектурознавця, історика, мистецтвознавця тощо до численних шанувальників; систе-

ми права та фінансів — позиції власників нерухомості, бізнесменів, банкірів, ріелтерів, державних службовців тощо.

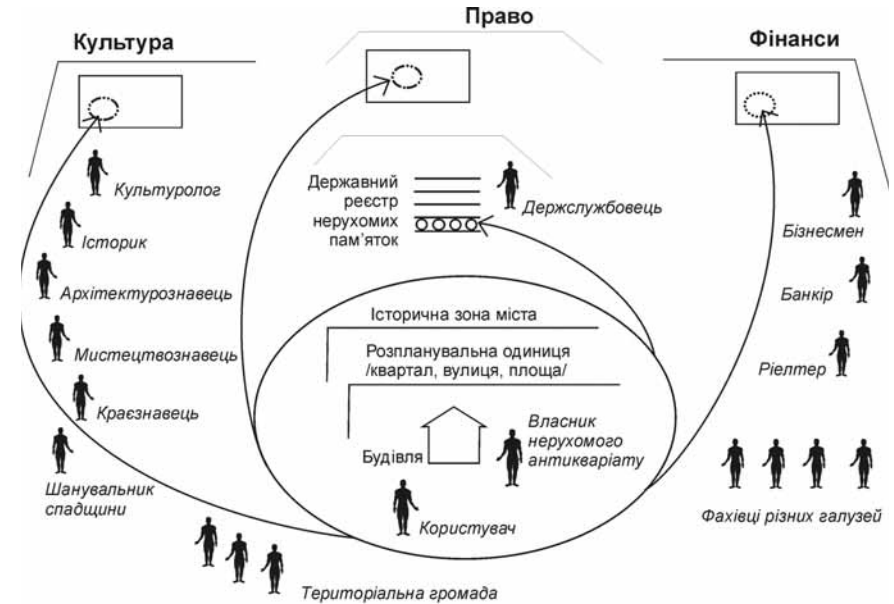
Важливе місце належить територіальній громаді, саме тим людям, котрі живуть та працюють на даній території. Історичні зони є улюбленими місцями спілкування мешканців всього міста, невичерпним джерелом творчого натхнення та привабливим об'єктом для численних туристів. Історичні будівлі зводилися з розрахунку на пішоходів, на неквапливе сприйняття краси вулиць, фасадів будинків. Все населення міста, незважаючи на різні статки, є господарем історичного центру, незалежно від того, хто є юридичним власником землі чи будівель.

Схема дає базове уявлення про пам'ятки архітектури та містобудування як нерухомий антикваріат. Проте невирішеними залишаються важливі питання, а саме: що є художнім ринком нерухомого антикваріату? Ситуація ускладнюється тим, що багато нерухомих об'єктів втратили первісні функції й потребують відновлення своєї цілісності. Можна припустити, що цю роль функціонально виконують інвестиційні проекти та програми, спрямовані на інтеграцію² пам'яток архітектури у сучасний соціокультурний контекст. Тоді постають найбільш важливі питання: яким чином, де саме, в якому просторі чи на якому управлінському щаблі відбувається соорганізація всіх дійових осіб, узгодження інтересів, досягнення консенсусу, після чого розгортаються конкретні роботи різних фахівців.

На сьогодні ми маємо лише процедуру громадських обговорень проектних рішень, механізми здійснення якого законодавчо не прописані. Частково цю процедуру перебирає на себе Архітектурно-містобудівна рада; її результати друкуються у засобах масової інформації. На громадських слуханнях повсякчас відтворюються ситуації конфліктів, коли точка зору громадськості не співпадає з компетентним рішенням професіоналів. Конфлікти виникають не лише між людьми, але між інтересами людей, що є найбільш вагомим з правової точки зору. Органи місцевої виконавчої влади, місцевого самоврядування повинні забезпечувати участь громадян в обговоренні містобудівної та проектної документації щодо розпланування та забудови територій. Громадяни та громадські організації мають право захищати свої інтереси під час проектування та будівництва нових та експлуатації існуючих об'єктів (у даному випадку — щодо об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини) [2].

Виступи громадськості проти реалізації невиважених рішень в історичному середовищі посилюються, кількість суперечок та розбіжностей зростає.

² Інтеграція (лат.: *integratio* — відновлення, поповнення, цілий) означає об'єднання у єдине ціле культурного надбання з сучасним суспільним життям, підвищення якості життя.



3. Базове уявлення про нерухомий антикваріат

Протестна, конфліктна стадія робіт добігає кінця; настає час конструктивної, сталої у часі роботи. Для повноцінного життя кожного історичного міста необхідна атмосфера співробітництва міської влади, бізнесу та громадських структур, що у підсумку й забезпечить реалізацію ефективної політики у сфері збереження культурної спадщини.

Конструктивним прикладом у цьому відношенні є програма «Головна вулиця» (MAIN STREET), досвід якої застосовано у понад двох тисячах американських міст. Механізм партнерства держави, бізнесу та громадянського суспільства відпрацьовано в історичних містах та поселеннях США [10].

Ініціатор програми «Головна вулиця» (1976 р.) — Національний траст по збереженню історичної спадщини. Програма, що базується на принципах самовизначення та безпосередньої участі мешканців у процесах відродження традиційних міських кварталів, є комплексом поетапних самостійних заходів. Починаючи з 1970-х років, «Головна вулиця» є найбільш успішною національною програмою по відтворенню своєрідності історичних міст.

Спочатку програма була реалізована у межах трирічного проекту в трьох містах Середнього Заходу. В кожне місто Траст відрядив власних співробітників для захисту історичної забудови та координації процесу відбудови,

з'ясування економічних можливостей та створення партнерських стосунків, необхідних для реалізації програми.

Результати перевершили очікування. За три роки кожен долар, що був вкладений в проект «Головна вулиця», приніс у середньому одинадцять доларів у вигляді інвестицій в історичний центр. Мешканці отримали впевненість щодо власного майбутнього; Національний траст — замовлення від сотень міст.

Успіх програми залежить від поступового руху одночасно по чотирьом напрямам, відомим під назвою «стратегія чотирьох пунктів»:

1. Проектування: покращення зовнішнього вигляду міських районів шляхом реставрації будівель та споруд, будівництва нових у взаємозв'язку з існуючою забудовою; благоустрій території та використання різних систем управління благоустроєм.

2. Організація / співробітництво та партнерство: досягнення консенсусу та створення атмосфери співробітництва між різними державними та громадськими групами, приватними особами, а також виявлення джерел фінансування діяльності по відродженню міських кварталів.

3. Просування / реклама: рекламування торговельних кварталів шляхом проведення різних заходів з метою залучення покупців, потенційних інвесторів, нових компаній, мешканців та відвідувачів.

4. Економічна реструктуризація: зміцнення економічної основи району, створення нових можливостей шляхом всебічного аналізу та розвитку нових форм життя в історичному центрі.

Як додаток до чотирьох напрямів програма «Головна вулиця» передбачає реалізацію восьми засадних принципів:

– комплексність заходів щодо кожного з чотирьох зазначених напрямів. Необхідно докласти зусиль по рішенню усього комплексу проблем даного району та пошуку наявних можливостей;

– поступовість руху. Історичні райони прийшли у занепад не відразу, тому на вирішення проблем потрібен час. Учасники робіт отримують досвід відродження історичних центрів міст;

– співробітництво між державними та приватними організаціями. Державні та приватні компанії не можуть обійтися без взаємної допомоги. Справжнє співробітництво набуває величезного значення;

– планування конкретних завдань. Великі та складні проблеми неможливо вирішити відразу. Тому вони розподіляються на велику кількість завдань;

– використання наявних ресурсів. Кожен історичний квартал має власні переваги. Базуючись на унікальних ресурсах кожного району, програма «Головна вулиця» адаптується під потреби товариств різного виду;

– якість. При зведенні будівель на Головній вулиці застосовувалися висо-

коякісні будівельні матеріали та праця кваліфікованих фахівців. Особлива увага приділялася архітектурному оздобленню;

– зміна поглядів та ставлення до історичної спадщини. Процес відродження традиційних міських кварталів, тобто процес відновлення економіки та значення в житті всього міста обумовлює масштабні зміни. Змінюється економічна структура району, напрям капіталовкладень. Створюються нові форми співробітництва, змінюється відношення до історичного місця;

– самовдосконалення. Програма «Головна вулиця» не залежить від державних субвенцій чи домовленості впливових кіл. Це — програма взаємодопомоги, під час реалізації якої місцеві лідери отримують власний досвід керівництва економічним зростанням та збереження історичних кварталів у центрі міста [10].

Таким чином, збереження культурної спадщини та її інтеграція у сучасні суспільні процеси — найважливіша місія національних трастів. Головна мета, котра при цьому реалізується, полягає в формуванні культурних стереотипів, що базуються на пріоритетних національних цінностях. Тому діяльність трастів охоплює освіту та виховання; основні результати втілюються у соціальній сфері, що сприяє соціальній стабільності та сталому розвитку суспільства.

Перші національні трасти створювалися представниками аристократії та відомими громадськими діячами. Участь в діяльності сучасних трастів є престижним громадським служінням, в котрому працюють видатні представники культури, бізнесу та науки. Національні трасти мають значний авторитет у суспільстві, що підтверджується участю провідних фінансово-промислових структур світу у фінансуванні програм трастів.

Сучасні національні трасти — це структури громадянського суспільства, що активно виховують у своїх громадян толерантність, повагу до інших культур і традицій тощо. Проте головним в їх діяльності є формування громадянської свідомості у контексті національних традицій та цінностей. Британський Національний траст, перш за все, виховує британців, японський — японців. І здійснює цю роботу вишуканіше та ефективніше, ніж офіційна державна пропаганда, застосовуючи досконалий ресурс — унікальну культурну спадщину своєї країни [10].

Україна впритул підійшла до вирішення проблеми збереження своєї національної культурної спадщини шляхом розробки власних програм та напрямів руху з урахуванням інтернаціоналізації ринків, стрімкого розвитку технологій, що здійснюють значний вплив на сучасну економіку. Загальною метою розвитку є якість життя, що визначається різними факторами, серед яких — наявність культурної спадщини. Варто врахувати феномен діяльності трастових організацій у царині збереження культурної спадщини, оскільки маємо

сталу та закономірну тенденцію посилення позитивного впливу національних трастів на суспільні процеси, на підвищення соціальної стабільності. Серед головних чинників значного впливу трастів — зв'язок з місцевим населенням та органами влади (національними, регіональними, муніципальними); зв'язок з малим та середнім бізнесом; зв'язок з різними галузями науки (орієнтація на оптимальні сценарії міського розвитку з врахуванням потенціалу спадщини, об'єктивних факторів суспільної динаміки тощо).

Історико-культурні ресурси міста — це капітал, що дозволяє приваблювати туристів, тому туристичний напрям — один з перших, навколо якого слід обговорювати численні сценарії інтеграції пам'яток архітектури у сучасні суспільні процеси.

Другий напрям — краєзнавчий — стосується місця, де розташований «нерухомий антикваріат» й проживає певна спільнота, та охоплює процеси відновлення архетипічних якостей території. Останнє в сучасній культурології має назву «дух місця» («genius loci»). Вважається, що «дух місця» здійснює значний вплив на свідомість людей, встановлює змістовний зв'язок з конкретним місцем, багато в чому визначає характер дій людини та форми організації життя та діяльності.

Кожний з напрямів потребує розробки інноваційних програм і проектів збереження спадщини та інтеграції її до сучасних суспільних процесів різного рівня — від державних до місцевих — з залученням представників усіх дійових сторін.

Місце це, перш за все, — конкретна територія з її природними характеристиками та формою структуризації у вигляді транспортної інфраструктури, мережі поселень та виробництв. Всі ці чинники є основою, на якій розгортається розмаїття просторових форм організації життя, спілкування та діяльності людей. Кожна група населення мешкає у конкретному природному та рукотворному середовищі і зв'язана з ним двома типами відношень. По-перше, відбувається постійне осмислення людьми власного оточення та виділення його змістовних (образно-символічних) характеристик, що дозволяє сформувати складну систему орієнтації в ньому. По-друге, люди завжди змінюють своє оточення, відповідно до власних уявлень про те, яким воно має бути. Саме тісний зв'язок чи симбіоз форм життя людей та форм його просторової організації, що укорінений на конкретній території, є основним змістом терміну «місце».

Зміст терміну «місце» може бути заданий на протиставленні двох видів процесів: розвитку та стабілізації. Для розуміння процесів розвитку важливим є завдання визначення певних орієнтирів, напрямів розвитку і їх оцінка. Тобто — розмежування спонтанних змін та цілеспрямованого, ціннісно орієнтованого розвитку економіки, господарства, державних та громадських структур тощо. Для процесів стабілізації важливим є завдання фіксації та аналізу ста-

більних (архетипічних) факторів, що визначають незначну міру змінюваності форм індивідуального та суспільного життя, типів відносин між людьми та характеру їх дій. *«Человек живёт не только в природной среде, но в среде, созданной культурой его предков и им самим... Если природа необходима человеку для его биологической жизни, то культурная среда не менее необходима для его духовной, нравственной жизни, для его „духовной оседлости“, для его привязанности к родным местам, следованию заветам предков, для его нравственной самодисциплины и социальности»* [11, с. 82].

«Улицы, площади, отдельные дома, парки напоминают, напоминают, напоминают... Ненавязчиво и ненастойчиво входят впечатления прошлого в духовный мир человека, и человек с открытой душой входит в прошлое. Он учится уважению к предкам и помнит о том, что в свою очередь нужно будет для его потомков. Прошлое и будущее становятся своими для человека. Он начинает учиться ответственности — нравственной ответственности перед людьми прошлого и одновременно перед людьми будущего» [11, с. 83].

І туристичний, і краєзнавчий напрям передбачають активне застосування історико-культурного та архітектурно-містобудівного потенціалу місця. В реальних ситуаціях можливий частковий перетин туристичної та краєзнавчої мереж, проте цілі та завдання у них різні. Сфера туризму є частиною економічної системи, туризм забезпечує зовнішнє надходження фінансових коштів до місцевої економіки. Функціонування краєзнавчої мережі сприяє вихованню громадян, справжніх місцевих мешканців, котрі відтворюють історичний досвід місця у своїх поглядах, діях та вчинках.

Основним контекстом для розгортання краєзнавчої мережі є сукупність робіт з виявлення історико-культурного потенціалу місця. Спочатку необхідно здійснити структуризацію наявних знань, виділити опорні пункти мережі. Для цього слід отримати власні уявлення про місце, про його масштаб та межі. Спочатку варто задати мінімальний масштаб місця і поступово його збільшувати, розширюючи краєзнавчу мережу. Опорними пунктами краєзнавчої (та туристичної) мережі є існуючі пам'ятки архітектури та містобудування, тобто різні музеї, меморіальні будинки чи квартири видатних людей, ділянки історичної забудови та ландшафти, що зберегли сліди історичних подій чи власну тотожність протягом значного проміжку часу, тощо.

Наступний крок розгортання краєзнавчої мережі — проектування системи тематичних екскурсійних маршрутів, що з'єднує опорні пункти. Маршрути можуть відтворювати послідовність важливих історичних подій, що відбувалися на даній території, стиль життя та лінію поведінки певних соціальних прошарків, станових груп, що збереглися в морфології просторового оточення. Також темами маршрутів можуть бути етапи життя та діяльності відомих зем-

ляків, літературних героїв тощо. Іншим тематичним видом є маршрути, що виявляють стабільні протягом значного проміжку часу особливості середовища: ландшафт, фрагменти розпланування та забудови, комплекси будівель тощо. Досить продуктивним може бути узгодження з екскурсіями різних календарних свят, ярмарок, фестивалів, культурологічних заходів, особливо якщо вони будуть спрямовані на відтворення масових дій, притаманних даному місцю.

Екскурсія дає змогу одночасно з засвоєнням знань про край дублювати їх у структурах поведінки, розгортати структури взаємодії та спілкування екскурсантів, імітувати історичні події в різних ігрових формах. Це створює умови для засвоєння тематичного матеріалу на рівні свідомості, а не лише на пам'яті фактів. Історичний досвід у даному випадку вже не є пасивним згустком знань невеликого кола людей, а стає вагомим фактором, що здійснює значний вплив на свідомість, поведінку та вчинки місцевого населення.

Система та методика екскурсій призначена переважно для місцевих жителів й повинна розгортатися паралельно туристичній мережі, яка призначається для гостей. Екскурсійні маршрути — основа краєзнавчої мережі. Сукупність маршрутів повинна бути задана таким чином, щоб максимально задіяти наявний об'єм знань про минуле, що має відношення до конкретного місця. Паралельно з цим важливо здійснювати інші роботи. По-перше, повинні продовжуватися краєзнавчі дослідження на основі наявних музеїв, бібліотек, виставок тощо. По-друге — це утримання в належному стані предметно-просторового оточення — цінних історичних будівель, фрагментів історичної забудови, будь-яких матеріальних свідочств минулого тощо. Реставрація, реконструкція та регенерація історичної забудови дають вагомий результат як для туризму, так і для розвитку краєзнавства, оскільки значно підвищують історико-культурний потенціал місця. Саме архітектура дає можливість по-справжньому відчувати атмосферу історичного місця, побачити мурування, доторкнутися до деталей, почути відлуння історії.

Однією з особливих тенденцій сучасності є стрімкий розвиток галузей економіки, що спрямовані на культуру, а саме — експорт художньої продукції та культурно-історичний туризм з відвідуванням визначних місць. *«Сохранение культурно-исторических достопримечательностей по всему миру позволяет нам оценить достижения прошлых поколений. Сегодня историческое наследие объединяет мир, развивает туризм и, что еще важнее, дает надежду на то, что памятники прошлого смогут вдохновить будущие поколения»* [Кеннет И. Шено, президент і гендиректор «Амерікен Експрес», цит. за: 10, с. 83].

Донован Ріпкема стверджує, що рух за збереження історичної спадщини у всьому світі зараз палко підтримують туристичні агенції, оскільки люди подорожують задля того, щоб зануритися у минуле, відчувати особливості місцевого

колериту, атмосферу старовинних вуличок та площ. Історичні будівлі та пам'ятки надзвичайно приваблюють туристів та мандрівників. Люди відчують особливе задоволення, коли приїздять в історичне місце, де в них немає ніяких зобов'язань і де вільно можна відчувати присмак пригод, нових естетичних відчуттів у вражень. Історичний аспект відпочинку сьогодні став набагато важливішим за розважальний [10].

Стратегія успішного та стабільного розвитку туризму ґрунтується на трьох засадах: історичні місця та пам'ятки повинні бути автентичними, визначатися неповторними особливостями; рівень обслуговування має бути високим. Важливе чітке визначення унікальних особливостей історичного місця, їх розвиток та влучна «доставка споживачу». Туристичний бізнес є залежним від інших галузей економіки — готельного та ресторанного бізнесу тощо. Необхідні спільні зусилля місцевої влади та підприємців щодо визначення цільового споживача, задоволення його потреб, проведення маркетингу.

Розвиток туризму та ринку супутніх послуг є ефективними стратегіями розвитку місцевої економіки. В національній економіці, орієнтованій на послуги, при збільшенні середнього віку населення, ці два види бізнесу повинні мати найвищі показники зростання.

Культурно-історичний туризм, що підвищує рівень та якість життя місцевих жителів, значно посилює привабливість цього місця: виникає бажання ще раз повернутися на це місце або навіть саме тут жити та працювати [10].

Найвизначніші пам'ятки архітектури та містобудування, що внесені у Список всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО, мають статус національного значення, особливо приваблюють туристів. З усього світу приїздять саме до Софії Київської, середньовічного Львова, стародавнього Кам'янець-Подільського, вишуканої та мальовничої Софіївки (Умань) тощо. Економічний чинник таких пам'яток архітектури важко переоцінити, адже значна кількість туристів — це нові робочі місця, значні надходження до місцевого бюджету. І будь-які невиважені дії, зведення поруч з пам'ятками будь-яких дисгармонійних будівель чи споруд (читати: псування «нерухомого антикваріату») означатимуть значні фінансові втрати як для бізнесу, так і для міста в цілому.

Спадщина має працювати у сучасності, тому історичні міста всіляко залучають до активного життя власний культурний потенціал. У всьому світі міста, що пишуться своєю унікальною спадщиною, вважають збереження історичного середовища головним елементом загальної стратегії економічного розвитку. Тому що поняття «збереження культурної спадщини» означає ощадливе, виважене управління історичними ресурсами, їх застосування у соціокультурних процесах життя сучасного суспільства. Збереження спадщини — це не розкіш, навпаки — підґрунтя для зростання місцевої економіки, а саме:

збільшення кількості робочих місць, зростання прибутків населення, збільшення попиту на продукцію інших галузей. Збереження історичної спадщини — найвигідніша стратегія для тих, хто інвестує у майбутнє.

1. *Беломесляцев А. Б.* Філософські основи архітектури / ІПСМ АМУ. — Київ, 2005.
2. *Беломесляцев А. Б.* Правові основи архітектури / ІПСМ АМУ. — Київ, 2006.
3. *Ерофалов Б. А.* Постсоветский город. — Киев; Тольятти, 2002.
4. *Беломесляцев А. Б.* Охорона пам'яток архітектури як онтологічна проблема // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження пам'яток культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — Київ, 2004. — Вип. 1. — С. 4–46.
5. Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000. — Київ, 2000.
6. Постанова КМ України «Про затвердження Положення про Державний реєстр національного культурного надбання» від 12.08.1992 № 466.
7. Постанова КМ України «Про затвердження Порядку визначення категорій пам'яток для занесення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру національного культурного надбання» від 27.12.2001 № 1760.
8. Постанова КМ України «Про затвердження Методики грошової оцінки пам'яток» від 26.09.2002 № 1447.
9. *Клименко І., Смольнікова С.* Оцінка пам'яток історії, архітектури та містобудування. — Київ, 2006.
10. *Риткема Д.* Экономика исторического наследия. Практическое пособие для руководителей / Пер. с англ. — М., 2006.
11. *Лихачёв Д. С.* Избранное: Мысли о жизни, истории, культуре. — М., 2006.

Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА

Інтеграція пам'яток архітектури та містобудування у сучасний соціокультурний контекст

У статті розглядаються пам'ятки архітектури та містобудування як складні багатопланові утворення з застосуванням поняття «антикваріат» (лат.: *antiquus* — стародавній) — старовинна, рідкісна та цінна річ. Уявлення щодо пам'яток архітектури та містобудування як нерухомого антикваріату подається у вигляді певної схематичної конструкції з зазначенням усіх дійових позицій, причетних до збереження культурної спадщини. Схема дає можливість для програмних та проектних дій щодо конкретних ситуацій, спрямованих на інтеграцію пам'яток у сучасний соціокультурний контекст. Наведено два провідних напрями — туристичний та краєзнавчий, — щодо яких можлива актуалізація історико-культурних ресурсів населених місць та розробка численних сценаріїв інтеграції пам'яток архітектури та містобудування у суспільно-громадські процеси.

Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА

Интеграция памятников архитектуры и градостроительства в современный социо-культурный контекст

В статье рассматриваются памятники архитектуры и градостроительства как сложные многоуровневые образования с использованием понятия «антиквариат» (лат.: *antiquus* — древний) — старинная, редкая и ценная вещь. Пред-

ставление об архитектурных памятниках как о недвижимом антиквариате подано в виде схематической конструкции с обозначением всех позиций, задействованных в сфере сохранения культурного наследия. Схема дает возможность для программных и проектных действий относительно конкретных ситуаций, направленных на интеграцию памятников в современный социокультурный контекст. Указано два ведущих направления — туристический и краеведческий, — относительно которых возможна актуализация историко-культурных ресурсов населенных пунктов и разработка многочисленных сценариев интеграции памятников архитектуры и градостроительства в общественно-гражданские процессы.

Natalia KONDEL-PERMINOVA, PhD

The Integration of Architecture and Urban Construction Artefacts into the Contemporary Social and Cultural Context.

The author of the article investigates architecture and urban construction artefacts as complicated and multilayer entities, using the notion «antiquaries» (lat. *Antiquus* — *antique*). The view on Architecture and Urban Construction Artefacts as stable antiquaries is presented in the form of a scheme, pointing to the positions, activated within the area of cultural heritage preservation. Such a scheme enables a variety of program and projective actions, considering certain situations, aimed at the integration of Artefacts into the contemporary social and cultural context. The author distinguishes two main trends — tourist and ethnographic ones. They are the main possible paths for actualization of urban historical and cultural resources and elaboration of various scenarios of the Integration of architecture and urban construction artefacts into the social process.

Ірина МАЗНІЧЕНКО
ТВОРЧІСТЬ ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА
ЯК АРТ-КРИТИКА
У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ РАКУРСІ¹

Початок ХХ ст. яскраво виділяється на історичній арені світових подій. Нові реалії спричинили зміну реакції людини на сприйняття навколишнього середовища. Отже трансформація пластичної мови живопису була зумовлена не стільки прагненням шокувати або здійснити зухвалий експеримент, а природно витікала із історичних подій початку нової доби.

ХХ ст. має широку історіографію, яка, як ніколи раніше, поспішала писати історію мистецтва власного часу. Мистецтвознавчі праці цієї доби характерні відносною агресивністю та поверховістю щодо мистецтва попередніх епох. Подібна реакція є досить природною. Про дивовижні зміни у мистецтві нового століття мали сміливість писати саме його адепти. Бо історія сучасного мистецтва завжди потребувала захисту від нападів опонентів, а ще більше — постійної інтерпретації, тлумачення, без яких вона не могла бути повноцінно сприйнятою. А роз'яснення нової, багатьом незрозумілої мови мистецтва має постійно підтверджувати свою необхідність і новизну.

Адептом і пристрасним захисником нової генерації митців початку ХХ ст. був Гійом Аполлінер (Вільгельм Аполлінарій де Костровицький; 1880–1918). Поет, реформатор французької поезії, арт-критик, що стояв у витоків багатьох мистецьких течій ХХ ст. Його багатогранна діяльність супроводжувалася активною журналістською роботою у пресі. Мистецтвознавча критика Апол-

¹ Стаття продовжує студії автора, розпочаті публікацією: *Мазніченко І.* Критичний метод і естетика Гійома Аполлінера у контексті розвитку критичної думки початку ХХ століття // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — Київ, 2007. — Вип. 4. — С. 65–80. Див. також: *Пучков А.* Арт-Критик Аполлінер в Україні: Рецензія на дипломну роботу Ірини Мазніченко «Творчість Гійома Аполлінера як арт-критика у контексті розвитку критичної думки ХХ століття» // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. зб. / ІПСМ АМУ. — Київ, 2007. — Вип. 4. — С. 697–700. — *Прим. редкол.*

лінера спричинила хвилю обурення і суперечок з боку старої, традиційно налаштованої групи колег-критиків.

Упродовж ХХ ст. творчість Гійома Аполлінера активно вивчалася у літературних та мистецтвознавчих колах. Можна виділити декілька етапів дослідження. Перший етап супроводжувався активною полемікою у паризькій пресі ще за життя критика. Другий складають спогади друзів та однодумців, що були опубліковані після його смерті. Нарешті, третій етап супроводжувався активним вивченням «феномену Аполлінера». Він розпочався у 1960-х, коли літературна діяльність Аполлінера почала привертати особливу увагу дослідників.

На сьогодні виділяють три різновиди критики про творчість Аполлінера: «професійна» — критика викладачів університетів, істориків — вона майстерна, суха, наукова; «журналістська» — спонтанна критика, характерна для газетного стилю, тобто має подекуди упереджені та невиважені судження; і, нарешті, «критика митців» (або «критика поетів») — виявляє внутрішній, закритий від сторонніх світ митців початку ХХ ст. у Франції.

Усі три різновиди подекуди суперечать одне одному. Останній з вище названих за хронологією стоїть на першому місці. Він надає слово митцям — друзям поета, що залишили свої спогади про нього.

Адже Аполлінер активно цікавився творчістю сучасних живописців, давав у своїх статтях пояснення їхнім естетичним ідеям, багато уваги приділяв кубізму в живописі. Він був у захваті від творчих досягнень Пікассо, від того, що кубізм відповідає сучасним точним наукам, охоплюючи четвертий вимір у категоріях простору, що художники-кубісти здатні створити ескіз нового, більш людяного, ніж дійсність, світу. Тобто Аполлінер сподівався, що нове мистецтво буде активно впливати на важливі у світі життєві процеси.



Пабло Пікассо. «Гійом де Костровицький. Артилерист. 1914», 1914. Панір, олівець

Художники та поети «Вулика» («La Ruche») — найбільшого мистецького осередку Монпарнасу — жили великою, спільною громадою, обмінювалися думками, багато часу проводили разом. Постать Аполлінера виділялася серед інших критиків, вона не залишала байдужим майже нікого. Багато хто зберіг якусь згадку або цікаву історію про нього у своїх мемуарах.

Мабуть, найяскравішим мешканцем «Вулика» був ще невідомий на той час художник з Росії Марк Шагал. З часом він згадував свої молоді роки, що пройшли у Парижі: «Монпарнаське життя — це неймовірно! Я працював всі ночі... В сусідній майстерні ридала ображена натурниця, у італійців співали під мандоліну, Сутін повертався з ринку з кипюю несвіжих курчат, щоб їх малювати, а я сидів один у своїй дерев'яній келії біля мольберту, під блідим світлом керосинової лампи...» [1]

Аполлінера познайомив із Шагалом поет Андре Сальмон. Художник спочатку соромився запросити відомого поета до себе в майстерню, він вважав, що картини не сподобаються критику, палкому захиснику кубізму. Аполлінер, однак, був у захваті від незвичайних композицій Шагала і назвав його «наднатуралістом» («surnaturaliste»). Шагал у свою чергу був вражений постаттю Аполлінера, «безтурботного Зевса», а саме гіпнотичним ефектом, яке той мав на оточення: «Віршами, цифрами, м'якими складами він прокладав нам усім шлях. Бувало іноді, виходив з кімнати з квітучою посмішкою на обличчі. Ніс загострений, немов у хижака, глибокі очі випромінюють пристрасть. Величезний живіт він носив як повне зібрання творів, а ногами жестикулював як руками. Вдома у нього завжди кипіли суперечки» [2].

Митці мали про Аполлінера неоднозначні, суперечливі судження: часто критика на його адресу лунала після захисту його творчості, і навпаки. Вони представляли окреме і досить замкнене середовище, куди не легко приймали чужаків, тим більше критиків. Аполлінер був винятком з цього правила. Двері майстерень були для нього завжди відкриті, багато художників вважали за честь бути з ним знайомим. Сучасники відмічали особливу харизму Аполлінера, талант зачаровувати співрозмовника з перших хвилин знайомства.

Пошуки нових шляхів і руйнація старих форм привели Аполлінера 1904 р. до зближення з Пабло Пікассо. Всі дослідники життя і творчості критика відзначають важливість цієї зустрічі. Поет і художник, обидва іноземці, які ще не отримали визнання у Франції, автори прекрасних ліричних циклів: один — «рейнських віршів», інший — картин так званого «блакитного періоду». Вони обидва відчували незадоволення від можливостей сучасного мистецтва, готові були стати на шлях пошуків нових шляхів. Природним здається факт зближення яскравих творчих особистостей. Сучасники також відзначали їхній великий вплив на розвиток сучасного мистецтва. Жан Кокто називав імена Пікассо

і Аполлінера нероздільними: «Ніхто не малює краще за Пікассо. Ніхто не писав краще за Аполлінера» [3].

Жан Кокто, багатогранна, творча особистість, був старим другом і однодумцем Аполлінера. Як поет, художник, актор і режисер, Кокто неодноразово перетинався і навіть співпрацював з Аполлінером [4]. У збірці автобіографічних роздумів Кокто так охарактеризував природну вдачу критика: «Рідкісні слова (а він їх із задоволенням використовував) втрачали у Аполлінера свою дивовижність. Звичайні слова перетворювалися на незвичні. Всі ці аметисти, місячні камені, смарагди, халцедони, агати, які він використовував, не цікавлячись, звідки вони прийшли, він опрацьовував так само як кошикар плете, сидячі просто неба, свої корзини. Важко уявити собі вуличного ремісника, настільки скромного, наскільки норовистого, як цей солдат» [5].

Робер Делоне — учасник групи художників-кубістів «La Section d'or» («Золотий перетин») — завдячував Аполлінерові визначенням важливого періоду своєї творчості. 1912 року художник відійшов від кубізму, звернувшись до нефігуративного мистецтва. Аполлінер назвав безпредметні композиції Делоне «орфізмом», пояснюючи намагання художника пом'якшити геометрію і чітку виразність кубістичних форм ліричною інтонацією. Таким чином, виник ще один з мистецтвознавчих термінів, який сьогодні можна зустріти у будь-якому довіднику або підручнику з історії мистецтва. Делоне зумів об'єктивно оцінити виняткову роль Аполлінера у формотворенні початку ХХ ст.: «Треба було, аби Аполлінер виявив перші кроки, перші клітинки цього нового мистецтва, він майстерно склав у перші визначення...» [6]

Один із засновників дадаїстичного руху, прихильник геометричних абстракцій, Франсіс Пікабіа чудово зрозумів внесок Аполлінера у розвиток мистецької думки, він писав: «Гійом Аполлінер — один з небагатьох, хто прослідкував за всією еволюцією сучасного мистецтва і повністю її зрозумів, він захистив її відважно і чесно, тому що любив життя і нові прояви діяльності» [7].

Інший активний учасник кубістичного руху, французький художник і теоретик мистецтва Жан Метценже [8] тепло згадував про дружбу з Аполлінером у своїх мемуарах: «Гнучкість, гідна Ватикану, дозволяла поетові ухилитися від найтонших тенет. Літературна та мистецька культура здавалася необмеженою, і я можу стверджувати, що відносно живопису... вона не була поверховою... Між нами виникла справжня дружба, і він це довів під час захисту моєї картини, ризикуючи бути осудженим іншими арт-критиками і навіть читачами щоденних газет...» [9]

Гійом Аполлінер зацікавився мистецтвом набагато раніше, перш ніж став арт-критиком. Починаючи з 1901 р., на початку свого перебування у Парижі, він відразу ж захопився гуртами Коледжу сучасної естетики [10]. Зустрічі з Де-

реном і Вламінком у кафе «Шату», потім знайомство з Пабло Пікассо та світом Бато-Лявуар, стали вирішальними для майбутнього арт-критика.

Відомий французький дослідник творчості Гійома Аполлінера П'єр-Марсель Адема стверджує, що зміни, до яких призвела ця нова дружба, сприяли зміні естетики та зорієнтуванню поведінки критика: «Він [Аполлінер] збирається віддати себе вільному пошуку, творенню, найвідважнішим ініціативам... новина має стати для нього постійною потребою, і будь-яка смілива форма її вираження привабить, якщо за нею не стоятиме приземленість незалежного духу» [11].

Арт-критик і поет, Аполлінер постійно випробовував себе у журналістській сфері. Ця діяльність частково забезпечувала його невеликими доходами, але потребувала багато часу та енергії. Як журналіст Аполлінер затвердив себе у багатьох жанрах: політичних новинах, інтерв'ю, репортажах, драматичній, літературній та художній критиці. Він віддавав найбільшу перевагу ролі хронікера, у широкому значенні цього терміну. «Він себе добре у ній почуває, створюючи рубрику пріоритетів, яка з літературної, політичної і художньої критики — що представляло найбільший престиж для газети — помалу перетворювалась на анекдотичну рубрику» [12].

Серед усього величезного журналістського доробку Аполлінера (1904–1918 рр.), мистецтвознавча критика посідає особливе, можна навіть сказати провідне місце. До 1910 р. він написав лише декілька статей у різні видання (такі символістські журнали «La Phalange» [13], «La Revue blanche» [14], або сатиричний щотижневик «Je dis tout»). З 1910 р. становище арт-критика стане більш офіційним. У газеті «L'Intransigeant» йому надали звільнену до того Андре Сальмоном посаду критика мистецьких подій. Останній радів з цього приводу за друга: «Арт-критик! Нарешті! У щоденній газеті! Він був у захваті. Гійом нічого тоді не створив на кшталт “естетичних роздумів” у журналах і, насамперед, у “La Plume”, нашому старті, у першому важливому дослідженні про Пабло Пікассо блакитного періоду» [15].

Однак медаль має дві сторони: з одного боку, у критика була широка трибуна в «L'Intransigeant», яка дозволяла краще захищати свої позиції; з іншого — він мав коментувати події, які, за його словами, заслугоували на меншу увагу. Яскравий приклад — монументальні звіти художніх Салонів (Салони Незалежних, Національний, Осінній). Хоча ці вимушені завдання були безперечно важливі для розвитку критичної думки, вони дозволяють зробити широкий аналіз розвитку образотворчого мистецтва тієї доби.

Співпраця Аполлінера з «L'Intransigeant» тривала до 1914 року. Сприяння митцям авангарду коштували йому нівелювання своїх уподобань у рамках газети. Але полеміка з художниками Оттаманом і Робером Делоне стосовно статті

Аполлінера про твори українського скульптора Олександра Архипенка спровокувала, у результаті, його відставку з газети [16].

З травня по серпень 1914 р. Аполлінер обіймав посаду художнього оглядача у «Paris-Journal». Відтепер критик мав більшу свободу над своєю рубрикою, що складалася з невеличких есе на мистецькі теми.

1910–1914 рр. виявилися найбільш активними і плідними для арт-критика: майже щоденна хроніка у «L'Intransigeant» і «Paris-Journal», передмови до виставок, конференції, статті, розкидані по численних журналах, мистецтвознавча діяльність в «Echos» [17] та рубрика «Anecdotes» у «Mercure de France» [18]. Нарешті, варто також додати співробітництво з Сержем Фера і газетою «Soirées de Paris».

Слід зазначити, що серед чисельних літературних журналів того часу не було кращого за «Soirée de Paris». Цей журнал дійсно зіграв вирішальну роль у популяризації авангарду. Він змусив звернути серйозну увагу на те, що досі було цінним тільки у дуже вузькому колі. Багатьох митців і письменників перестали сприймати як диваків. У січні 1912 р. «Soirée de Paris» почали видавати Андре Бійї, Рене Даліз і Андре Сальмон, але через декілька місяців ним опікувався вже тільки Бійї. У свою чергу, 1913 р. він передав журнал Аполлінеру за двісті франків, що були видані авансом художником Сержем Фера, який згодом став художнім директором журналу і близьким другом поета. Аполлінерові вдалося перетворити «Soirée de Paris» на перший журнал, який повністю спеціалізувався на авангарді. Він видав декілька спеціальних номерів, присвячених творчості Пікассо, Матісса, Брака і Митника Руссо.

Таким чином, беззаперечним виявляється факт, що арт-критична діяльність Аполлінера була нероздільно пов'язана з його журналістським досвідом. Адже преса у той насичений на події час активно стежила за перебігом подій у мистецьких колах Парижа. Аполлінер завдяки своїм пріоритетам опинився у центрі полеміки між представниками консервативної та нової, прогресивної



Перша сторінка газети «L'Intransigeant» від 15 листопада 1913 р.

точок зору на мистецтво. Париж перетворився на арену полемічної боротьби між представниками різних позицій. Час від часу у пресі з'являлися ознаки цієї полеміки.

Гастон Тьессон — журналіст і критик, найзавзятіший опонент Аполліне́ра, звинувачував останнього в еkleктизмі, пустій грі словами, що базуються не на підтверджених фактах, а на особистих емоціях критика. У квітні 1914 р. він привселюдно заявив на сторінках газети «L'Effort libre»: «Пане Аполліне́р, Пікабіа вам довгий час розповідав про свої дослідження і відкриття, тоді, чому б не розповісти публіці про те, що Пікабіа зробив у фізичній культурі та негритянській пісні? Це потребує пояснень, яких ви не надаєте, говорячи про суху, точну і елегантну витонченість. Завжди тільки слова. Але ми знаємо, що ви надаєте Пікабіа не більшого значення, ніж Рошгросу. Ви пишете, що Дюфі — молодий майстер, а Шагал — один з найкращих колористів Салону. Ваш еkleктизм є результатом вашого легковірного нерозуміння живопису» [19].

Аполліне́р спокійно реагував на такі звинувачення. Він усвідомлював, що його стиль, занадто поетичний та захоплений мистецтвом нової формації, може викликати обурення в колах досвідчених критиків. Проте він був також упевнений, що нові реалії у мистецтві потребували іншого, відмінного від попереднього досвіду, критичного коментарю. Критик визнавав за собою факт першовідкриття багатьох талановитих митців. Він закидав іншим критикам, у тому числі пану Тьессону, у необ'єктивності, посиленій увазі до творчості митців другорядного значення: «Те, що мене цікавить або ні, діяльність Делоне і його друзів..., не повинно Вас зачіпати..., однак я був першим, хто їх відкрив... А оскільки пан Тьессон вважає, що сьогодні поети винні у “пануванні посередностей”, краще було б йому закінчити свою думку переліком тих посередніх митців, яких критика помістила на перше місце...» [20] Аполліне́р відкидає звинувачення Тьессона, дорікаючи йому інтригами — невід'ємною ознакою щоденної газети. Тобто поява того чи іншого імені або статті була пов'язана з такими чинниками як гра стосунків: приязні або особистої зацікавленості редактора у висвітленні певних імен чи подій.

Хоча кількість опонентів нового мистецтва значно перебільшувала на ранньому етапі його прибічників, останні не збирались здаватися, і твердо стояли на захисті власних позицій. Відомий французький дослідник Моріс Рейналь відчув і зрозумів тонку натуру Аполліне́ра та його призначення для авангардного мистецтва початку ХХ ст. Рейналь не вимагав від критика точного технічного аналізу творів, бо сама «поетична природа» нового живопису забороняла коментувати і пояснювати: «...справжні поети нічого не розуміють, але все відчують. Так само Гійом Аполліне́р — це різновид чутливого містика, що не розуміє живопис, але відчуває, захищає його» [21].

Суперечки навколо сучасного мистецтва у пресі, запал його прибічників на чолі з Аполліне́ром, що спричинили хвилю обурення за життя критика, стали предметом глибокого аналізу та вивчення після його смерті. Історики мистецтва завжди мали свою точку зору на критику Аполліне́ра. Нещодавно, сучасний дослідник Марк Ле Бо відкрив нові перспективи, розмістивши Аполліне́ра у своєму контексті: «Свідок, так би мовити, колективної думки, яка перебувала у стані пошуків, і першорядний агент цих процесів, Аполліне́р з'являється у його неймовірно привабливих текстах. Він не є справжнім пророком сучасного мистецтва, він не знайшов своєї правди без коливань, він іноді надавав багатозначності реченням, у яких йшлося про його друзів художників. Уроки, які можемо винести з його хронік, тільки збагатять, бо вони відсилають нас не до мистецької правди..., а до живих осередків, де зустрічаються люди різних інтересів, де відкриваються ідеї з новою потужністю» [22].

Після смерті поета і до наших днів його творчій спадок неодноразово ставав предметом дослідження, глибокого аналізу, вивчення. ХХ ст. не відразу визнало «феномен Аполліне́ра». У зв'язку з історичними подіями, пов'язаними із Другою світовою війною, мистецьке життя початку століття було відсунуто на дальній план. Потрібен був час, щоб у середині 1950-х у літературі згадали про Аполліне́ра ще живі тоді його друзі і молоді послідовники. Нам відомі монографії критика, які склали Андре Рувейр (1945), Андре Бії (1956, 1966), Марі-Жан Дюфі (1956), Паскал Піа (1954–1977), Жорж Вернь (1958) та ін.

1960-ті виявилися складними для Європи. Соціально-політичні реформи змінили її. Суспільство набуло нового значення і було готовим до такого ж революційного переосмислення минулого. У цей час в Європі та Америці починають серйозно вивчати творчій доробок Аполліне́ра. Найбільшу зацікавленість проявили такі країни як Франція, Італія, Бельгія, Сполучені Штати Америки і, подекуди, Німеччина. Тут починають виходити його перші поетичні збірки: «Алкоголі» і «Каліграми». До того художня критика представляла Аполліне́ра як технічного реформатора поезії, «складного поета для поетів» [23]; академічне літературознавство Франції не визнавало в ньому великого майстра слова.

Згодом стало зрозуміло, що Аполліне́р — «надзвичайно емоційний лірик» [24], який широко розгортав у поезії найпрозаїчніші матерії. Він писав про речі, які раніше були виключені зі сфери поетичного простору, наприклад, — про технічні винаходи свого часу, про сучасну йому архітектуру. Оскільки він надзвичайно сильно відчував зв'язок із життям, намагався якомога виразніше віддзеркалити у своїй творчості проблеми століття.

З того часу естафету дослідників творчості Аполліне́ра приймають такі видатні дослідники як Жакобо Рекуперо (1960), Мішель Декоден (1963–2004), Клод Дебон (1981, 1988), Пітер Рід (1995–2000) та ін. Усі вони розповідають про

життя Аполліне́ра, його літературні праці, роблять передмови та аналізи творів. Зокрема, слід окремо зазначити внесок французького дослідника Мішеля Декодена, якого справедливо вважають найкращим у ХХ ст. біографом Аполліне́ра. Він є автором багатьох наукових статей, передмов до збірок поезії та прози Аполліне́ра, а також окремих праць, присвячених життю і творчості критика.

Найчастіше Аполліне́ра згадують у контексті літературного простору початку ХХ ст. Тривалий час його діяльність як арт-критика нівелювалася і була майже забута для наступних поколінь. 1960 року видавництвом «Gallimard» під керівництвом Лероя С. Брені́га була здійснена велика робота — зібрання усіх критичних статей Аполліне́ра в одній книжці: «Chroniques d'art 1902–1918» («Хроніки мистецтва»). У цей час Брені́г у співпраці з Шевальє видають єдину мистецтвознавчу книжку Аполліне́ра — «Les peintres cubistes. Méditations esthétiques» («Художники-кубісти. Естетичні роздуми»). Видавці опирались на оригінальний рукопис і серію коректур Трістана Тцара (першого видавця «Алкоголей» 1953 р.). Вони ставили за мету показати, що така невелика за об'ємом праця свідчила про сильне емоційне напруження у тлумаченні і синтезі. Таким чином, ці дві праці відкрили інший бік багатогранної творчої особистості Аполліне́ра. Світ побачив талановитого арт-критика, «першовідкривача» видатних імен і мистецтвознавчих термінів ХХ ст. Почали відкриватися зв'язки мистецтва початку і середини століття. В учора́шній історії шукали розкриття загадок сучасності.

На сьогоднішній день по всьому світу налічується велика кількість дослідників творчого доробку Аполліне́ра. Здебільшого, це праці, присвячені його новаторський літературній і поетичній діяльності, а також біографічні монографії. Франція і Сполучені Штати є лідерами у цих наукових перегонях. Мішеля Декодена, Клода Дебона, Кетрін Мур, Лоранса Кампа, Пітера Ріда вважають сьогодні найвідомішими дослідниками творчості Аполліне́ра. Їм належать ґрунтовні праці, в яких детально розбирається літературна і критична спадщина Аполліне́ра, виявляючи найтонші особливості й іноді приховані деталі [25].

Бельгійське місто Ставело пишається найкращим у світі музеєм, присвяченим Аполліне́ру. Музей має найбільшу бібліотеку видань, які певним чином стосуються поета. Форум та інтерактивна база сайту музею поєднують сьогодні дослідників і звичайних аматорів з різних країн світу [26]. Для нащадків залишається дедалі менше прога́лин в історії життя і творчості невгамовного поэта-критика.

Серед великої кількості талановитих письменників і критиків доби історія багатьох несправедливо залишила в тіні. Досліджуючи конкретний аспект, потрібно розглядати монблан критики в цілому. З часом ставлення до певної істо-

ричної особи чи явища змінюється. Розглядаючи розвиток мистецтва ХХ ст., не треба забувати, що Аполліне́рові вдалося визначити декілька імен і творів, які майже через сто років стануть гордістю кращих музеїв світу. Арт-критична діяльність Аполліне́ра має особливу привабливість, яку важко пояснити за допомогою аналізу і порівнянь, але яку можна відчутти тільки у процесі читання. Поезія, чуттєвість, захоплення і почуття гумору зібрані воедино. «Критика — це мистецтво лоскотати митців», — писав Аполліне́р.

1. Шагал М. Моя жизнь / Пер. с фр. Н. Мавлевич. — СПб, 2006. — С. 149.
2. Там само. — С. 160.
3. Кокто Ж. Тяжесть бытия / Пер. с фр. — СПб, 2003. — С. 451.
4. 1917 року співпраця над балетною постановою «Парад» Жана Кокто, з програмою Аполліне́ра, декораціями Пікассо, музикою Саті та хореографією Массіна.
5. Кокто Ж. Тяжесть бытия. — С. 294.
6. Delaunay R. Du cubisme a l'art abstrait, textes recueillis par Pierre Francastel. — Paris, 1957.
7. Francis Picabia cité par Marguerite Bonnet: Apollinaire et Picabia // RLM. — 1963. — № 85/89.
8. 1912 року Жан Метценже разом із Альбером Глезом видали книгу «Про кубізм», яка була відразу ж перекладена російською мовою і стала головним підручником для російських авангардистів.
9. Metzinger J. Le cubisme était né. — Chambéry, 1972.
10. Там проходила у той час серія конференцій Ежена Монфора про «Красу модерну».
11. Adema P.-M. Guillaume Apollinaire — Paris, 1968.
12. Lettre a André Gide citée par Pierre Caizergues: Apollinaire journaliste // Cahiers du musée national d'art moderne. — 1981. — № 6.
13. «Revue mensuelle de Littérature et d'Art», щомісячний журнал з літератури та мистецтва, існував з 15 липня 1906 р. по 20 травня 1914 р. у Парижі.
14. Літературно-художній щотижневик, заснований 1889 р. братами Натансон. Журнал співпрацював з найвидатнішими письменниками і митцями своєї епохи. Проіснував до 1903 року.
15. Salmon A. Souvenirs sans fin. — Paris, 1956. — Т. II.
16. 2-го березня 1914 р. Еміль Дельфін опублікував на першій сторінці «L'Intransigeant» фотографію скульптури О. Архипенка «Медрано» з коментарем: «Ми відтворюємо тут фотографію твору мистецтва (?), якому дав подібну оцінку під свою відповідальність наш співробітник Гійом Аполліне́р».
17. Щоденна економічна газета у Франції, заснована 1908 року братами Робером та Емілем Серван-Шрейберами; існує посьогодні.
18. Французький літературний журнал, заснований у XVII ст. Донно де Візе, який проіснував до 1825 року. Наприкінці XIX ст. Альфред Валлетт поновив роботу журналу. У ХХ ст. «Меркюр де Франс» набула широкої популярності, відкрила власне видавництво; існує посьогодні.
19. Le Salon des Indépendants et la critique // L'Effort libre. — 1914. — Avril.
20. La critique des poètes (Paris-Journal. — 1914. — 5 mai) // Oeuvres en prose complètes — Paris, 1991. — Т. II — Р. 160.

21. *Delanay R.* Du cubisme a l'art abstrait, textes recueillis par Pierre Francastel.
22. *Le Bot M.* Guillaume Apollinaire critique d'art // Europe. — 1962. — Fevrier–Mars.
23. *Балашов Н. И.* Аполлинер и его место во французской поэзии // *Аполлинер Г.* Стихи / Пер. с фр. — М., 1967. — С. 203.
24. Там само. — С. 204.
25. http://www.wiu.edu/apollinaire/Bibliographie_Critique_Selective.htm.
26. <http://www.wiu.edu/apollinaire/Forum.htm>.

Людмила МЕЛЬНИЧУК
НАЦІОНАЛІЗОВАНІ ПРИВАТНІ
МИСТЕЦЬКІ КОЛЕКЦІЇ:
ЗАВДАННЯ ТА ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДНИКІВ

Поставлене в сучасних умовах завдання збереження культурної спадщини України невід'ємно пов'язане з уважним і ретельним її дослідженням.

Приватні мистецькі колекції, націоналізовані на рубежі 1920-х рр., що нині зберігаються у музейних зібраннях України — це одна з найцікавіших, але маловивчених сторінок, яка знаходиться на перетині мистецтвознавства, музеєзнавства, культурології та історії.

Приватне колекціонування має самостійне культурне значення і є повноправною складовою мистецького процесу. Тому підвищена увага до постатей збирачів, вочевидь, існувала завжди. Проте тривалий період часу внаслідок ідеологічної заангажованості та упередженості внесок меценатів, збирачів у розвиток української культури замовчувався. У ряду таких людей — брати Терещенки, подружжя Ханенків, Павло Харитоненко. Поруч з відомими колекціонерами існує багато імен менш відомих збирачів, чиї колекції є основою експозицій багатьох сучасних музеїв держави. Твори з таких колекцій, репрезентовані яскравими іменами та кращими зразками, нерідко заповнюють цілі хронологічні періоди розвитку мистецтва, органічно вписуючись у музейний формат.

Починаючи з 1990-х рр., зростає інтерес до приватного мистецького колекціонування та до особистостей збирачів минулих епох. Цьому сприяють зміни, що сталися у суспільно-політичному житті України за часів незалежності, які дали дослідникам нові можливості, пов'язані з відкриттям архівів, переосмисленням багатьох історичних фактів, врешті, зі звільненням науковців від внутрішніх стримуючих чинників, що не дозволяли звертатися до «незручних» тем. За останні роки світ побачили вагомі праці київських дослідників С. Білокося, В. Ковалинського, М. Слабошпицького про українських меценатів та їх збірки мистецтва і старовини. Цим питанням присвячено ряд дисертаційних досліджень та розвідок науковців. Але чи не найбільш повно про самі мистецькі колекції йдеться у дослідженнях музейних науковців. Науково-дослід-

ницький проект, присвячений історії українського меценатства і приватного колекціонування, здійснило Музей мистецтв імені Б. та В. Ханенків. Саме на його щорічних науково-практичних конференціях «Ханенківські читання», на подібних заходах в інших художніх музеях України виокремлюється те загальне коло завдань і проблем, що постають перед дослідниками [1].

Актуальність наукових розробок у зазначеному напрямку визначається необхідністю створення фундаментального дослідження, присвяченого мистецьким колекціям і збіркам старовини України XIX — початку XX ст. Незважаючи на пошук інтересу дослідників, дотепер бракує цілісної та систематизованої інформації про колишніх власників, місцезнаходження розділених частин колекцій, відсутні точне уявлення про їх склад та мистецтвознавча оцінка. Такі колекції зараз розпорошені в музейних зібраннях, і поки що лише від особистої зацікавленості, захопленості, допитливості дослідника залежить вирішення цих питань. За таких обставин потрібно багато часу для встановлення більш-менш загальної картини. Прискорити цей процес мають потужні дослідження на регіональному рівні з залученням широкого кола краєзнавчих матеріалів та документів. На часі стоїть перехід від поодиноких досліджень до загальної програми вивчення теми «Націоналізовані приватні колекції України XIX–XX ст.», яка би охоплювала весь комплекс завдань та проблем, що стоять перед науковцями.

Спроба означити найбільш нагальні завдання та проблеми, які постають у процесі вивчення націоналізованих мистецьких збірок, відомі автору з власного досвіду [2].

Аби на належному рівні й у достатньому обсязі дослідити, описати колекції минулого, потрібно досить чітко визначити завдання їх вивчення. На наш погляд, вони є такими: виокремити приватні колекції у складі музейних зібрань, дослідити історію та сучасний стан, здійснити мистецтвознавчу реконструкцію, з'ясувати місце у культурному контексті сьогодення.

Дослідження історії виникнення, побутування колекції передбачає з'ясування часу, місця, мети її створення, пов'язаних з цим особливостей збірки, обставин надходження до музейних зібрань, врахування втрат. Не менш важливим є повернення із забуття імен тих, хто з особливим захопленням та пристрасстю збирав свої колекції, втративши їх назавжди в силу історичних катаклізмів.

Дослідження сучасного стану колекції передбачає проведення її кількісного й якісного аналізу, встановлення місцезнаходження окремих частин, реконструкцію, проведення атрибуцій, складання наукових каталогів, визначення ролі у музейних фондах України.

На шляху дослідників існує досить багато проблем, незважаючи на те, що, на перший погляд, націоналізовані приватні колекції знаходяться у музеях і доступні для вивчення.

Перша проблема пов'язана зі встановленням імені власника чи збирача колекції. У документах більшості музейних зібрань приватні колекції як джерело надходження або взагалі не вказані або ці дані малоінформативні. Наприклад, у довоєнних інвентарних книгах Української державної картинної галереї (УДКГ), правонаступницею якою є сучасний Харківський художній музей (ХХМ), згадуються тільки прізвища колишніх власників: «...з колекції Собанського (20-і рр.), Гурова (20-і рр.), Дойніцина (20-і рр.), Шмідта (1926), Харитоненка (30-і рр.), Капніста (30-і рр.), Красовського (30-і рр.), Агафонова (1930-і рр.), Жевержеєва (1936)...» [3]. Пояснення цим дуже лаконічним записом можна знайти у політиці держави, яка навмисне знеособлювала більшість достатньо значимих, серйозних музейних надходжень 1920–1930-х. Майже всі вони пов'язані з націоналізацією [4]. Ідея про повернення «награбованого у народу» (у цьому ряду і мистецькі цінності), привела на практиці до деперсоналізації колекціонування [5]. За радянських часів тенденція розчинення приватних колекцій у музейних зібраннях була закономірною та переважаючою.

Але без встановлення авторства неможливо визначити особливості збірки. Вони тісно пов'язані з часом, історичними умовами, в яких жив власник та метою створення колекції. Кожний збирач ставив перед собою різні завдання, які залежали від його мистецьких уподобань, обізнаності, матеріальних можливостей, навіть від національності. Приміром, збірки київських колекціонерів, поляків за національністю, М. Собанського, О. Гансена, містили значні колекції польського мистецтва [6].

Необхідно враховувати особливості різних періодів колекціонування, адже мистецька збирацька діяльність мала в Україні глибоке коріння з особливим поширенням з третьої чверті XIX ст. [7]. Так, колекції першої половини XIX ст. збирали представники дворянства, як правило, під час подорожей за кордон (колекції А. Алфьорова, І. Бецького), пізніше у другій половині XIX ст. — на початку XX ст. до цього процесу долучаються торгово-промислові кола (колекції П. Харитоненка, О. Гансена, Ф. Собанського), інтелігенція та й самі художники (колекції О. Красовського, Є. Агафонова).

Збірки, початок створення яких припадає на першу половину XIX ст. і які протягом тривалого періоду зібрані різними поколіннями, мали в основі західноєвропейське спрямування. Вітчизняне мистецтво стало цікавити збирачів тільки з 1960-х рр., а твори місцевих художників — наприкінці XIX ст., коли значно зріс інтерес до краєзнавства, вивчення регіональних особливостей культури та мистецтва.

Збірки, складені наприкінці століття, більш всеохоплюючі, бо були вже не тільки окрасою інтер'єру, що характерно для першої половини XIX ст. Такою є колекція О. Гансена, що складалася з творів образотворчого мистецтва, меб-

лів, тканин, зброї, мундирів, мініатюри, декоративно-ужиткового мистецтва, книг, колекції експонатів, пов'язаних з масонством.

Особливості колекції визначалися також місцем проживання і, навіть, подорожей власника. Наприклад, П. Харитоненко, крупний цукровий магнат, який мав заводи на Слобожанщині, здебільшого жив у Москві. Серед його уподобань — французькі імпресіоністи та московські художники об'єднання «Мир искусства». Частина колекції Харитоненка, що знаходилась у маєтку «Наталівка» Харківської губернії, не мала творів навіть таких знаних місцевих художників як С. Васильківський та П. Левченко. Це свідчить про те, що Харитоненко збирав свою колекцію у Москві або вона складалася з подарунків художників, що гостювали у маєтку [8]. Колекція Ф. Собанського, власника цукрових заводів на Поділлі, містила зразки західноєвропейського мистецтва: щорічно після закінчення цукрового сезону він подорожував Європою та поповнював свою колекцію [9].

Таким чином, ми бачимо, наскільки специфіку колекцій визначали особистості збирачів. Безумовно, що відкриття цих імен потребує неабияких зусиль від дослідників. Вони пов'язані з роботою у бібліотеках, архівах, з верифікацією отриманих фактів у співпраці як з українськими, так і закордонними установами й організаціями.

Інша проблема дослідників пов'язана з пошуком документів, що стосуються націоналізації та подальшої долі приватних колекцій. Це відноситься і до законодавчих актів, на основі яких відбувався цей процес [10], і до документів надходження до музеїв. Останні, з бажаними для сучасних дослідників відомостями про те, хто і яким чином здійснював вилучення та передачі, описом колекцій, як правило, не збереглися. Основним документальним джерелом цього періоду є цінні свідчення науковців, мистецтвознавців, які у часи численних змін влади 1917–1919 рр. рятували від нищення і розкрадання музейні та приватні мистецькі колекції [11]. У Києві це були М. Біляшівський, С. Гіляров, Ф. Ернст, Г. Лукомський, Д. Щербаківський та ін. [12], у Харкові — П. Білецький, Д. Гордєєв, Б. Руднєв, С. Таранушенко, Ф. Шміт та ін. [13], які створювали та брали участь у роботі пам'яткоохоронних товариств, що існували за різної влади. Так, у липні 1917 р. при Генеральному секретаріаті народної освіти УНР був створений відділ охорони пам'яток і старовини та музейної справи. Восени 1918 р. (за влади П. Скоропадського) цей відділ увійшов до складу Головного управління справами мистецтв і національної культури. 1919 року за радянської влади було створено Всеукраїнську Комісію охорони пам'яток мистецтва і старовини (ВУКОПМІС). Саме вона опікувалася питаннями націоналізації величезної кількості художніх цінностей з садиб та палаців, монастирів та церков, які стали на рубежі 1920-х державним надбанням. На місцях запроваджу-

валися губернські комісії охорони пам'яток мистецтва і старовини (ГубКОП-МІСи). Документів цих установ збереглося небагато [14]. ВУКОПМІСом було створено Музейний фонд, який розпоряджався та розподіляв приватні цінності між музеями. Немає, мабуть, жодного музею в Україні, який би в цей час не поповнив свою колекцію, а деякі з них були створені безпосередньо на основі націоналізованих збірок (наприклад, Сумський художньо-історичний музей на основі частини колекції О. Гансена [15], Лебединський історико-краєзнавчий музей на основі колекцій В. Капніста, В. Анненкової, О. Красовського [16], Володимирівський музей на основі наталівської колекції П. Харитоненка [17]).

Віднайти музейну документацію 1920-х практично неможливо. Справу ускладнює те, що в цей час проводилися численні музейні реорганізації, здебільшого поспішні і не виправдані [18]. Багато архівних матеріалів було втрачено під час Другої світової війни. Політичні репресії 30-х — ще одна причина відсутності документів. Так, наприклад, 1937 р. був репресований та розстріляний фундатор та перший директор Сумського художньо-історичного музею Н. Онацький; до середини 1950-х з музею вилучалися усі документи, що зберігали його записи [19].

Незважаючи на всі негативні моменти, оцінка націоналізації приватних збірок не може бути однозначною. В умовах революції, війн, вимушеної еміграції, націоналізація захистила їх від розорення або й повного знищення, зберегла та зробила доступними широкому колу дослідників та шанувальників мистецтва. Як приклад, можна навести збереження збірки Капністів, яка була вивезена до Лебедина незадовго до підпалення їхнього палацу у маєтку «Михайлівка» восени 1918 р. [20].

Досить складним для дослідників постає завдання реконструкції приватних збірок. Воно безпосередньо пов'язане з встановленням їх сучасного місцезнаходження. Окрім того, що приватні колекції надходили частинами до різних музеїв, були також проведені, так звані, паритетні музейні обміни 1920–1930-х та 1950-х рр. Наприклад, поповнення фондів УДКГ відбувалося за рахунок передачі експонатів з інших музеїв: з Російського музею надійшла колекція Л. Жемчужникова, придбана наприкінці XIX ст. І. Терещенком, з Сумського музею надійшли твори з колекції О. Гансена, з Лебединського музею — твори з колекції В. Капніста, з ліквідованого Володимирівського музею — твори з колекції П. Харитоненка. В цей же час з зібрання УДКГ було передано велику кількість робіт в інші музеї. Цей процес був характерний і для повоєнного часу [21]. Виконуючи завдання заповнити музейні лакуни, твори з приватних збірок були неодноразово перерозподілені. За таких умов ще більше втрачалися відомості про колекції та остаточно зникали прізвища колишніх

власників збірок. Поняття «надійшло з приватної колекції...» практично зникло з ужитку. Як показують музейні документи, записи передачі експонатів були дуже спрощеними: достатньо було вказати музей або й взагалі обійтися нотаткою про час надходження. Цей період рясніє неточностями та неповними відомостями. Їх можна встановити та виправити, тільки порівнюючи каталоги, інвентарні книги, книги надходжень, інші документи двох або навіть кількох музеїв, котрі брали участь в обміні. Наприклад, вивчаючи та аналізуючи передачі експонатів з УДКГ в інші музеї, порівнюючи з відомостями сучасного каталогу Сумського художнього музею, автору вдалося внести ясність в історію побутування творів, що надійшли з УДКГ.

Показовим є приклад з експонатами УДКГ, переданими до Лебединського музею у 1930-і рр., котрі, в свою чергу, вже у 1950-х були передані до Сумського художнього музею без фіксування першоджерела надходження [22].

На шляху цих пошуків автором у фондах ХХМ були виявлені дві роботи з колекції Б. та В. Ханенків за описами, розміщеними у каталозі Музею мистецтв ВУАН [23]. В інвентарній книзі УДКГ вони значаться як такі, що надійшли 1940 р. з Харківського історичного музею, довоєнні документи якого не збереглися.

Таким чином, перед дослідниками постає складна проблема встановлення ланцюжка передач, перших місць перебування творів після націоналізації, що є важливим для з'ясування їх походження, внесення до тих чи інших колекцій і отримання більш точного уявлення про сучасний склад.

У завданні реконструкції колекцій важливим є проведення аналізу втрат. Ці втрати мають місце уже упродовж 1917–1920 рр. Під час громадянської війни в Україні пограбування і нищення панських маєтків, колекцій, мистецько-історичних пам'яток досягло великих масштабів. Після численних змін влади вищезгадані комісії з охорони пам'яток не дораховувались багатьох вже описаних цінностей, які або були знищені під час бойових дій, або пограбовані. Наприклад, після від'їзду графа М. Ф. Собанського з сім'єю за кордон 1918 р. його особняк був оглянутий співробітниками ВУКОПМІСу двічі: у липні та наприкінці 1919 року. Під час останнього огляду Ф. Ернст констатує, що з великого зібрання уціліли лише кілька меблів і деякі речі [24].

У 1920–1930-і відбувалося вилучення мистецьких цінностей з музеїв і церков з метою розпродажу за кордон, прикрашання радянських установ, переплавлення творів мистецтва з дорогоцінного металу. Як приклад, знищення відомої колекції українських золотарських виробів «дбайливо зібраних і описаних Д. Щербаківським» [25]. Як зазначає С. Білокінь, масштаби музейної ваханалії були велетенські: «Фахівці-антиквари вишукували коштовності по всіх музеях СРСР... до найменшого провінційного. Визначальний був попит, ринкова кон'юнктура. Речі, які могли придбати на Заході, оголошувались експортни-

ми і вилучались» [26]. За таких умов найбільше постраждали колекції західно-європейського мистецтва, які мали більший попит.

Найбільші ж втрати відбулися за часів Другої світової війни. Неевакуйовані вчасно музейні колекції залишалися в окупованих містах і ставали надзвичайно привабливими для спеціалістів з Німеччини, котрі приїздили для підготовки до вивезення найкращих творів. Багато музейних експонатів було знищено. Наприклад, зібрання УДКГ, що налічувало близько 75 тис. творів мистецтва і належало до найбільших музейних колекцій Радянського Союзу, навіть не було включено до плану евакуації. Лише за кілька днів до окупації було надано один вагон, завдяки чому вдалося врятувати 4700 експонатів. Частина залишеного зібрання під час окупації була вивезена до Німеччини, будинок музею з рештою колекції у серпні 1943 р. було підірвано [27]. Зважаючи на такі непоодинокі факти [28], з великою долею ймовірності можна стверджувати, що жодної націоналізованої колекції у первозданному вигляді не збереглося. Аналіз втраченого можливо провести звертаючись до довоєнних джерел: архівних матеріалів, каталогів, публікацій у пресі і таке ін. Такі кропіткі дослідження можуть також виявити твори, що внесені до реєстру втрачених, але насправді знаходяться на території України [29].

Дослідження сучасного стану націоналізованих колекцій, їх кількісний та якісний аналіз, виділення кращих творів дозволяють визначити місце цих колекцій у національному музейному надбанні України. Рівень приватних збірок є безперечно різним, але кожна з них має свої перлини, які впливають на загальну характеристику колекції. Важливо, що такі зібрання мають твори забутих чи маловідомих українських митців, особливо серед місцевих художників. Їх дослідження й атрибуції здатні внести доповнення у загальну картину розвитку мистецтва в Україні. Але й у випадку раніше встановленого авторства існує необхідність більш ретельно підійти до цієї проблеми. Це підтверджують нові атрибуції творів, які не завжди збігаються з проведеними раніше [30].

Сучасний аналіз націоналізованих приватних колекцій у музейних зібраннях України дає змогу не тільки визначити їх художній рівень. Такі дослідження здебільшого констатують, що і після багатьох численних переміщень та втрат, ці збірки зберігають свої особливості, історію побутування, залишаються своєрідними «колекціями у колекціях».

Зважаючи на це, мистецькі колекції ХІХ — початку ХХ ст. потребують належної уваги та комплексного підходу до їх дослідження. Можливо це справа інституту українського музейництва чи науково-дослідного музеєзнавчого центру, про який неодноразово вже піднімалося питання [31], можливо, це може стати метою молодих науковців, але такі дослідження повинні набути наукового характеру та об'єднати зусилля фахівців різних дисциплін.

Тільки після вивчення та накопичення достатнього матеріалу може бути реалізованим з'єднання розпорощених обставинами колекцій у рамках створення загальноукраїнських наукових каталогів, проведення циклу виставок, що презентували би їх якнайбільш повно. Вивчення націоналізованих мистецьких зібрань здатне доповнити фундаментальне наукове дослідження, присвячене історії та особливостям приватного колекціонування в Україні, сприяти створенню цілісної картини мистецького музейного руху, збагатити історію художньої культури України новими фактами та іменами.

1. Ковалінський В. Меценати Києва. — К., 1995; Слабошпицький М. Українські меценати. — К., 2006; Мельник А., Федорук О. Формування музеїв України наприкінці XIX — на початку XX століття // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. — К., 2006. — Вип. 6/7. — С. 317–325; Санак Н. В. Художнє життя півдня України кінця XIX — початку XX століття: Приватне колекціонування // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Зб. наук. пр. — Харків, 2007. — № 12. — С. 142–147; Ханенківські читання: М-ли наук.-практ. конф. — К., 2004. — Вип. 6; Ханенківські читання: М-ли наук.-практ. конф. — К., 2005. — Вип. 7.

2. Комплекс завдань та проблем сформульовано на основі досвіду автора, отриманому в процесі дослідження націоналізованих приватних колекцій у зібранні Харківського художнього музею. Наведені приклади стосуються приватних націоналізованих колекцій у збірках сучасних художніх музеїв Слобідської України: Харківського, Сумського, Лебединського.

3. Довоєнні інвентарні книги УДКГ 1934–1941 рр. знаходяться у ХХМ.

4. Наприклад, В. Ханенко передала колекцію Всеукраїнській академії наук наприкінці 1919 р. добровільно, задля для того, щоб зберегти її цілісність. Раніше (червень 1919 р.) був прийнятий спеціальний декрет Ради Народних Комісарів Української РСР, який оголошував про націоналізацію збірок В. Н. і Б. І. Ханенків і О. Г. Гансена. Цей декрет було скасовано восени 1919 р. за владі білої армії А. І. Денікіна. Ще раніше (1918 р.) колекцію намагалися вивезти німецькі окупанти. За таких умов передача В. Ханенко свого зібрання державній установі була вимушеною і рівноцінною націоналізації. Див.: Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук: Каталог картин. — К., 1931. — С. VI–VII.

5. Зі спеціальної відозви ВУКОПМІСу: «В цілому ряді губерній, повітів і волостей колишні пани становили, маючи кошти і вільний час, збирали в свої руки колосальну кількість цінностей, які належать народу, як-то: художні картини, портрети, гравюри, меблі і всякого роду художній посуд..., великі і цінні за змістом бібліотеки тощо» (Акуленко В. І. Охорона пам'яток культури в Україні: 1917–1990. — К., 1991. — С. 35).

6. Про колекцію О. Гансена див.: Ілінг А. В. К истории формирования коллекции Киевского музея русско-го искусства // Роль приватних колекцій у формуванні зібрань художніх музеїв. — Харків, 2005. — С. 81–94.

7. Мельник А., Федорук О. Формування музеїв України... — С. 317–325.

8. Про колекцію П. Харитоненка див.: Денисенко О. Й. Твори з колекції П. І. Харитоненка у збірці Харківського художнього музею // Музейний альманах: Наук. м-ли, статті, виступи, спогади, есе. — Харків, 2005. — С. 89–94.

9. Sobanska M. Wspominki nikle // www.cbr.edu.pl/rme8/stronki/2.html.

10. У грудні 1917 р. у Харкові було проголошено радянську владу і всі декрети та розпорядження РНК РСФРР набули чинності на території України, зокрема, «Декрет про перехід у державну власність приватних і громадських зібрань, художніх і історичних цінностей, палаців, садів». Докладніше див.: Акуленко В. І. Охорона пам'яток культури в Україні...

11. Наприклад: Эрст Ф. Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году. — К., 1918; Щоденник Федора Ернста // Пам'ятки України. — 1993. — Ч. 1/6.

12. Акуленко В. І. Охорона пам'яток культури в Україні... — С. 34.

13. Побожій С. І. З історії українського мистецтвознавства: Зб. ст. — Суми, 2005. — С. 165.

14. У Державному архіві Харківської області, який дуже постраждав у роки Другої світової війни, є невелика кількість документів ГубКОПМІСу (ДАХО, Ф. Р. № 4365).

15. Ареф'єва Г. В. Українська музейна справа і місце Сумського художнього музею серед українських музеїв // Художній музей. Зб. ст. і м-лів. — Суми, 2005. — С. 17.

16. Кравченко В. Першовитоки історії Лебединського художнього музею // Художній музей: Минуле та сучасність. М-ли наук. конф., присвячені 80-річчю заснування Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. — Суми, 2001. — С. 58; Побожій С. І. З історії... — С. 165–167.

17. Музей було створено 1920 р. з творів мистецтва колекції П. Харитоненка, які знаходилися у с. Наталівка Харківської губернії. Село перейменовано у Володимирівку на честь вождя світового пролетаріату. Ця назва зберігається донині. Музей ліквідовано 1925 р., експонати розподілені між музеями Харкова (живопис, декоративно-ужиткове мистецтво, меблі) та Києва (іконопис).

18. У Харкові у 1920–1930-і рр. були проведені численні музейні реорганізації з постійним перерозподілом експонатів: Центральний художньо-історичний музей (1920–1922), Церковно-історичний музей (1920–1922), Всеукраїнський соціальний музей ім. Артема (1922–1934), Музей українського мистецтва (1922–1934), Харківський державний художньо-історичний музей (1927–1934). 1934 року всі музейні мистецькі колекції були об'єднані у новоствореній УДКГ.

19. Ареф'єва Г. В. Українська музейна справа... — С. 18.

20. Побожій С. І. З історії українського мистецтвознавства... — С. 166–167.

21. Згідно з довоєнними інвентарними книгами УДКГ та інвентарними книгами ХХМ.

22. Про збереження колекції Лебединського музею під час окупації див.: Руднев Б. К. Дневник окупации. — Харьков, 2006. 1951 року 177 творів мистецтва, серед них передані перед війною з УДКГ, надійшла з Лебединського музею до Сум. Див.: Юрченко Н. До питання походження старої колекції музею // Художній музей: Минуле та сучасність... — С. 50.

23. Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук. Каталог картин. — К., 1931. — С. 10, № 29; С. 13, № 78, іл. XIV.

24. Друг О., Малаков Д. Особняки Києва. — К., 2004. — С. 288–289.

25. Резанова Т. Національний художній музей України. Хроніка життя: до 100-річчя від часу освячення НХМУ // Музейний провулок. — 2004. — № 1. — С. 22.

26. Білокінь С. І. Госторг і музей Ханенків // Ханенківські читання: М-ли наук.-практ. конф. — К., 2005. — Вип. 7. — С. 77–78.

27. *Мизгіна В. В.* Доля харківської художньої колекції // Музейний альманах: Наук. м-ли, статті, виступи, спогади, есе. — Харків, 2005. — С. 10.

28. Наведемо кілька фактів: внаслідок вивезення більшості музейних цінностей до Німеччини і Румунії, перший художній музей у Херсоні після війни перестав існувати і був відновлений лише 1978 року. Див.: *Дяченко В.* Шляхи формування колекції ХХМ ім. О. О. Шовкуненка // Сучасний художній музей: проблеми і перспективи. М-ли наук.-практ. конф.: До 20-річчя Хмельницького обл. худож. музею / Уклад. А. О. Тимофеева. — Хмельницький, 2006. — С. 31; з Чернігова зникла більша частина художнього зібрання: «...з повідомлення Радінформбюро від 18.02.1942: у Чернігові пограбована знаменита колекція української старовини Тарновського... Зібрання викрадено рукописи, портрети визначних осіб, а також більшість ікон роботи російських та українських майстрів» (*Шульга К.* Чернігівський художній музей. Історія і сучасність // Сучасний художній музей... — С. 27); під час евакуації 1941 р. внаслідок бомбардування загинула колекція художнього музею Сімферополя. Див.: *Савельєва В. Ф.* Історія музейної колекції Симферопольського художественного музею // Творча спадщина сім'ї Рерихів у світлі світової культури: М-ли наук.-практ. конф. 1999-2004 рр. — Одеса, 2005. — С. 210.

29. Мають місце непоодинокі випадки, коли після війни громадяни приносили до музеїв експонати, або вони виявлялися в інших музеях чи приватних збірках, у той час як музейні документи зафіксували втрату під час війни того чи іншого твору. Наприклад, робота з колекції Собанських «У корчмі» невідомого художника школи Теніrsa вважалася втраченою. 1955 року вона надійшла з Харківського історичного музею. За довоєнними описами та номером на роботі було встановлено її приналежність до довоєнної колекції УДКГ.

30. 1938 року УДКГ відвідав відомий історик мистецтва М. Доброклонський, який оглянув колекцію західноєвропейського мистецтва і визначив авторство тридцяти семи творів західноєвропейського мистецтва. Було встановлено авторство, наприклад, Й. ван Клеве, Й. Патиніра, Я. ван Скореля, Т. Віті, Дж. М. Креспі, Ф. Флоріса та ін. Не маючи документальних обґрунтувань цих атрибуцій, видається доцільним говорити про ймовірне авторство. Це доводять нові атрибуції творів. Наприклад, робота з колекції Собанських «Мадонна с немовлям» під час експонування на виставці італійського мистецтва у Музеї образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна у 80-ті роки ХХ ст. змінила авторство з Д. Ф. Каротто на Доменіко Пуліго.

31. *Ареф'єва Г. В.* Українська музейна справа... — С. 7; *Мельник А., Федорук О.* Формування музеїв України... — С. 317. Зазначимо також, що у Львові при Науковому товаристві ім. Шевченка з 2003 р. функціонує Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток. Проте він не ставить завдання дослідження приватних колекцій України як таких, а лише тих, котрі презентують українське мистецтво.

Ольга МИХАЙЛИШИН, Мар'ян СМОЛИН

АРХІТЕКТУРНИЙ КОМПЛЕКС ВОЛИНСЬКИХ ТОРГІВ У РІВНОМУ 1930–1938 РОКІВ

Протягом 1919–1939 рр., коли значна частина історичної Волині перебувала у складі Польської держави — II Речі Посполитої, відбулося активне включення регіону в її суспільне і господарське життя. Це були роки промислового «буму», коли на теренах як Європи та Польщі, так і Волині, започатковувалася діяльність промислово-ремісничих і сільськогосподарських виставок, які стали одним з важливих стимулів розвитку як окремих країн, так і регіонів. Рівень, масштаби проведення подібних заходів та їх тематика суттєво різнилися.

Одними з найбільших були Східні Торги у Львові, започатковані 1921 р., Поморська Виставка сільського господарства і промисловості в Грудзьондзі (Grudziądz) 1925 р., Виставка «Веркбунду» у Вроцлаві, загальнодержавна виставка у Познані 1929 року. Організатори кожної з них прагнули продемонструвати шляхи вирішення економічних, соціальних проблем, завдань у галузі культури, пропонуючи архітектурні засоби як одні з найдійовіших (ідеалізація ролі архітектури у першій чверті ХХ ст. при вирішенні суспільних проблем загальноно відома). Саме тому виставка у Вроцлаві була присвячена проблемі дефіциту загальнодоступного житла, підвищенню рівня комфортності проживання у містах, відображаючи західноєвропейські (німецькі) містобудівні та стилістичні тенденції. Познанська виставка, хоча і мала характер промислової, вирізнялась оригінальним підходом до розпланування виставкових теренів і спробами використати нову стилістику в образному вирішенні павільйонів, що викликало неоднозначні оцінки архітекторів-сучасників. Східні Торги у Львові стали продовженням започаткованих ще 1894 р. виставкових акцій. Тут гармонійно поєдналися естетика паркових пейзажів з еkleктичним романтизмом і строгою простотою нових павільйонів, які були ніби „нанизані» на композиційну вісь — головну алею [1, с. 246–252].

Безумовно, що Волинь як новоприєднаний 1921 р. і економічно відсталий, порівняно з іншими, навіть східними, землями Польщі, регіон, не могла претен-

дувати на аналогічні загальнодержавні акції. Однак ці терени мали значний природно-рекреаційний і сільськогосподарський потенціал. Використання переваг краю: розробка родовищ природного каменю, стимулювання розвитку рослинницької і тваринницької галузей господарства, ремесел, туризму сприяли б включенню Волині в загальнопольський економіко-господарський контекст.

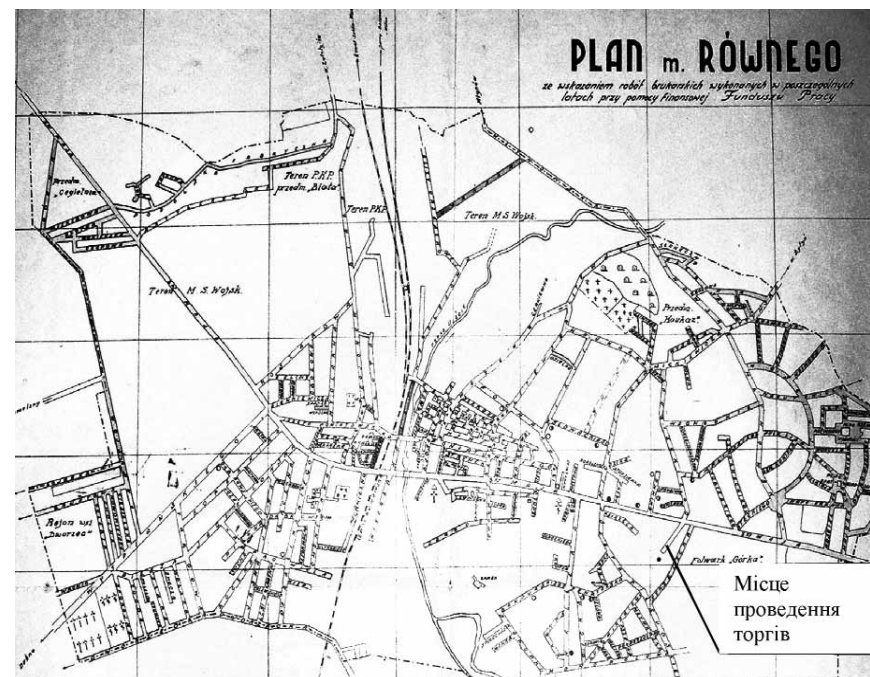
Волинські торги у Рівному повинні були стати каталізатором усіх названих процесів і своєрідною рекламою для залучення в регіон інвестицій різного походження. На межі 1920–1930-х рр. місто було найбільшим на Волині і налічувало майже 40 000 мешканців [2, с. 27]. Організатори відзначали також дуже вигідне географічне розташування цього населеного пункту: на перехресті залізничних шляхів, які поєднували північ з півднем (Рига–Вільнюс–Львів–Бухарест) та захід зі сходом (Варшава–Здолбунів–Шепетівка, Київ–Одеса–Чорне море). Саме Рівне повинно було стати стартовим пунктом для «експансії Польщі на Схід», налагодження господарських і торгових відносин з Радянським Союзом. Загальновідомо, що і на території СРСР проводились виставки подібного характеру: найвідоміші — Всеросійська сільськогосподарська і кустарно-промислова виставка у Москві 1923 р. та Всесоюзна сільськогосподарська виставка 1939 р., яка стала постійно діючою.

Отже, торкнемося окремих сторінок історії Волинських торгів, які відіграли важливу роль як в економічному, соціальному, так і в культурному житті краю. Про їх розвиток дізнаємося переважно з архівних [3; 4; 8] та опублікованих джерел — путівників, що видавалися за результатами кожної наступної виставки [10; 11], та статей у тогочасній регіональній пресі [6; 9].

Для розташування експозиції виставки була виділена ділянка на території парку Любомирських, що примикала до південної сторони головної вулиці міста — 3-го Мая (зараз — вул. Соборна) (рис. 1). Саме тут протягом наступних років сформувався невеликий, але унікальний на теренах Волині архітектурно-містобудівний комплекс.

Перші Волинські торги [3] відбулися у Рівному восени 1930 р. і мали характер локальної промислової та ремісничої виставки. Основними її експонатами була продукція місцевих — рівненських — виробників. У зв'язку з високим рівнем зацікавлення з боку відвідувачів виставки (до числа яких належали не тільки мешканці міста та наближених населених пунктів, але й віддаленіших районів), було прийняте рішення про проведення таких імпрез щорічно.

Друга та третя виставки, які в 1931 та 1932 рр. проводились під назвою «Великі Ровенські торги», засвідчили, що їх проведення стало важливою подією в господарському житті Західної Волині. Відбулося поступове структурування виставки та виокремлення найважливіших розділів: власне виставка, торгівля, навчання. Перший з них репрезентували сільськогосподарську техні-



1. План міста Рівне із нанесенням місця проведення торгів за даними Державного архіву Рівненської області (ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 3965)

ку, обладнання для млинів, продукцію текстильного виробництва, килимарства, декоративне мистецтво, хімічні та фармацевтичні препарати, парфумерію, годинники тощо. Були укладені перші контракти з продажу продукції бджільництва, конярства, великої рогатої худоби. Презентували себе і сільськогосподарські школи, організовані за допомогою Люблінської Торгово-промислової палати. Загальний оборот кожної з виставок становив понад 6 000 злотих.

Четверті Торги, що з 1933 р. отримали назву «Волинські Торги в Рівному», були організовані міською управою і проходили під протекторатом Волинського воєводи Г. Юзевського. Саме з цього часу Торги вийшли на регіональний рівень, перетворюючись на великий волинський ярмарок, продовжуючи традиції славних колись київських, бердичівських і дубнівських контрактів. Крім звичної вже продукції сільського господарства та місцевої промисловості, тут були представлені крупні фірми з Угорщини, Чехословаччини, Австрії. Загальна кількість учасників Торгів досягла 268, її відвідали майже 50 тисяч чоловік.

Наступні, *п'яті*, Торги 1934 р., що тривали протягом чотирнадцять днів (усі попередні — лише вісім), стали ще й осередком проведення етнографічних свят. Великої популярності набуло свято обжинок, в яких на цей час взяли участь 15 тисяч мешканців Волині; в рамках цього фестивалю були продемонстровані не тільки традиції й обряди, пов'язані із завершенням збору врожаю, але й чудовий святковий народний одяг.

Кожна наступна виставка привертала до себе все більшу увагу зі сторони як виробників, так і бажаючих придбати продукцію, навіть не зважаючи на більш жорсткі умови відбору учасників. Так, на *шостих* Торгах Волинських 1935 р. організатори надавали перевагу тим, які готові були продемонструвати промислову продукцію необхідну для Волинського регіону й виготовлену саме тут. Зі збільшенням кількості учасників ярмаркові терени розбудовувались. Про волинську імпрезу 1935 р. розповіли 93 всепольські друковані видання. З метою популяризації регіону було проведено фотовиставку та виставку, присвячену туристичним можливостям краю.

До початку роботи наступних, *сьомих* Торгів 1936 р., було визначено період їх щорічного проведення — між 8 та 30 вересня.

За своїм розмахом виставка була найбільшою з усіх, що проводилися раніше: до них долучилися 325 учасників — 110 з Рівного, 84 — з Рівненського повіту, 43 — з Волинського воєводства, 88 — з інших воєводств. Завдяки пропаганді Торгів, яка активно проводилася в польській пресі (опубліковано 595 статей та оголошень у 90 виданнях), та широкій номенклатурі їх розділів, інтерес був надзвичайно великим: Торги відвідало більше 95 тис. осіб, 621 екскурсійна група (більше 21 тис. осіб). Про визнання Волинських Торгів у Рівному як події для економічного розвитку регіону свідчив і приїзд делегації з Познані, де проводились подібні виставки, та представників Люблінської торгово-промислової палати з метою налагодження господарських зв'язків.

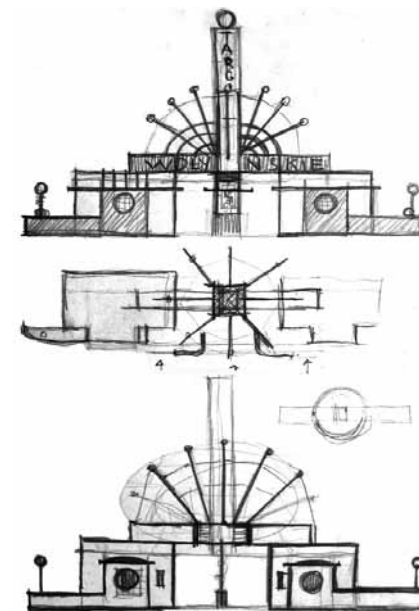
Протягом 1936 р. на незабудованих ділянках були споруджені ще ряд павільйонів вже для *восьмих* Волинських Торгів 1937 року.

Дев'ятий ярмарок 1938 р. зібрав 294 учасники. Протягом двох тижнів його відвідали понад 106 тис. чоловік, серед яких були гості з Вільни (зараз — Вільнюс, Литва) і Полоцька, Львова, Познані, Любліна, Мінська, Бреста, Лодзі, Гдині. Організатори планували вивести десятки, ювілейні, Волинські торги в Рівному на новий рівень — загальнопольський, оскільки протягом останніх трьох років були налагоджені контакти у торговельній і господарській сферах з центральними і західними регіонами Польщі. Керівництво Волинського воєводства закликала повітових старост, президентів і бургомістрів міст більш активно організувати екскурсії на Торги, до відвідування Рівного залучати купців, ремісників, сільськогосподарських виробників, а також школярів для якнай-

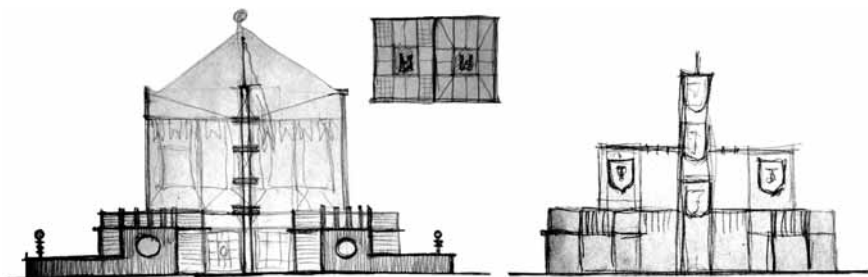
ширшого ознайомлення з досягненнями господарства Волині. Однак, за умов зміни політичної ситуації у Східній Європі восени 1939 р. (початок Другої світової війни) цим планам не судилось бути реалізованими.

Як свідчать архівні документи, на момент відкриття перших Волинських торгів наприкінці серпня 1930 р. було зведено всі передбачені програмою стаціонарні павільйони для експонування продукції фірм, сільгоспвиробників та ремесел. Завершення першого етапу забудови виставкових територій ознаменувало видання альбому з вміщеними у ньому фотографіями усіх новоспоруджених будівель [4, арк. 15], який організатори планували вручити Волинському воєводі. Про значення архітектурного оформлення торгів свідчило введення до штату організаційного комітету посади головного архітектора, на яку був призначений інженер Карчевський [4, арк. 1]. Затвердження проекту головного павільйону відбувалось за конкурсом на спеціальному засіданні президії оргкомітету: перемогла проектна пропозиція архітектора Симона Сидорчука як естетично виразна та конструктивно обґрунтована [4, арк. 2]. Збереглися й непрямі згадки про існування генерального плану забудови території, відповідно до якого виставкові споруди розташовувались на місцевості. Будівництво велось силами учасників виставки, які попередньо повинні були представити на розгляд виставкового комітету детальні проекти павільйонів та отримати дозвіл на будівництво у будівельному відділі магістрату Рівного [4, арк. 39–40]. Забудова являла собою оригінальний комплекс споруд, зведених у «регіональному» стилі та в стилі конструктивізм, що пропагувався і домінував на той час у Західній Європі та Польщі. Наступного, 1931-го року, для гармонізації середовища частину павільйонів оздобили, змінивши декоративне вирішення фасадів.

Очевидно, що концепція оформлення головного входу Волинських торгів обговорювалася організаторами й архітекторами, задіяними до проектування виставкового комплексу. Варіантів існувало декілька. Віднайдені ескізи демон-



2-а. Ескізне вирішення входів (ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 859)



2-б. Ескізне вирішення входів (ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 859)

струють прагнення звернути увагу відвідувачів, застосувавши лаконічні форми нової архітектури в комбінації з металевими щоглами на розтяжках. Геометричну строгість утвореної структури пропонували пом'якшити різнокольоровими прапорцями (рис. 2-а, 2-б).

Однак, до реалізації була прийнята ідея акцентування регіонального характеру виставки й її сільськогосподарського профілю. «Фасад» комплексу, зорієнтований в сторону головної вулиці міста, формували дві будівлі, що репрезентували характерні зразки волинської маломістечкової забудови та народного житла: павільйон «Кременецький дворець» (збудований 1935 р. [3, арк. 5]) і вхідний павільйон відповідно.

Генеральний план торгів був відкоригований у середині 1930-х рр.¹ (рис. 3), очевидно, до VII Волинських торгів 1936 р., коли були здійснені радикальні зміни у просторовій структурі. До терену парку Любомирських (на той час — міського парку), де у попередні роки проводилась виставка, необхідно було приєднати сусідні відкриті ділянки з огляду на бажання учасників (Кременецького ліцею, Ремісничої палати в Луцьку, фірми «S.A. Vacon Export» з м. Гнезно та ін.) збудувати нові сучасні павільйони. Для цього Рівненський магістрат виділив ділянку площею 3,5 га (колишня територія однієї з міських торгових площ), що примикала до зайнятої Торгами і розташувалась у східному напрямку вздовж головної вулиці Рівного — 3-го Мая. Дві ділянки поєднали між собою широким мостом, збудованим над вулицею Стрілецькою.

Роль головної композиційної осі паркової частини торгів відіграла широка алея, що розділяла її на дві нерівних за площею ділянки і була зорієнтована на головну магістраль міста. Значний ухил рельєфу західної частини, спрямований у північному напрямку, — до вхідного павільйону, — зумовив живо-

¹ Віднайдена лише його копія з нанесенням плану електрифікації території Волинських торгів у Рівному [5].

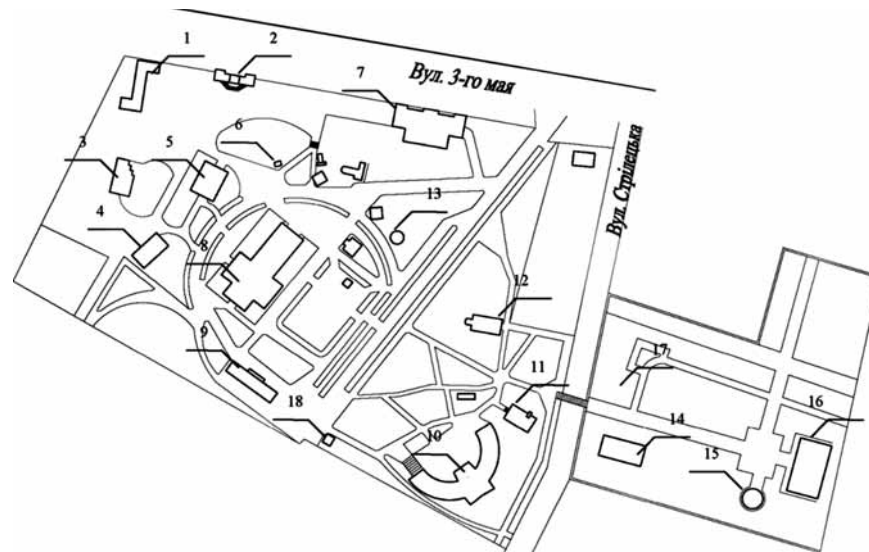
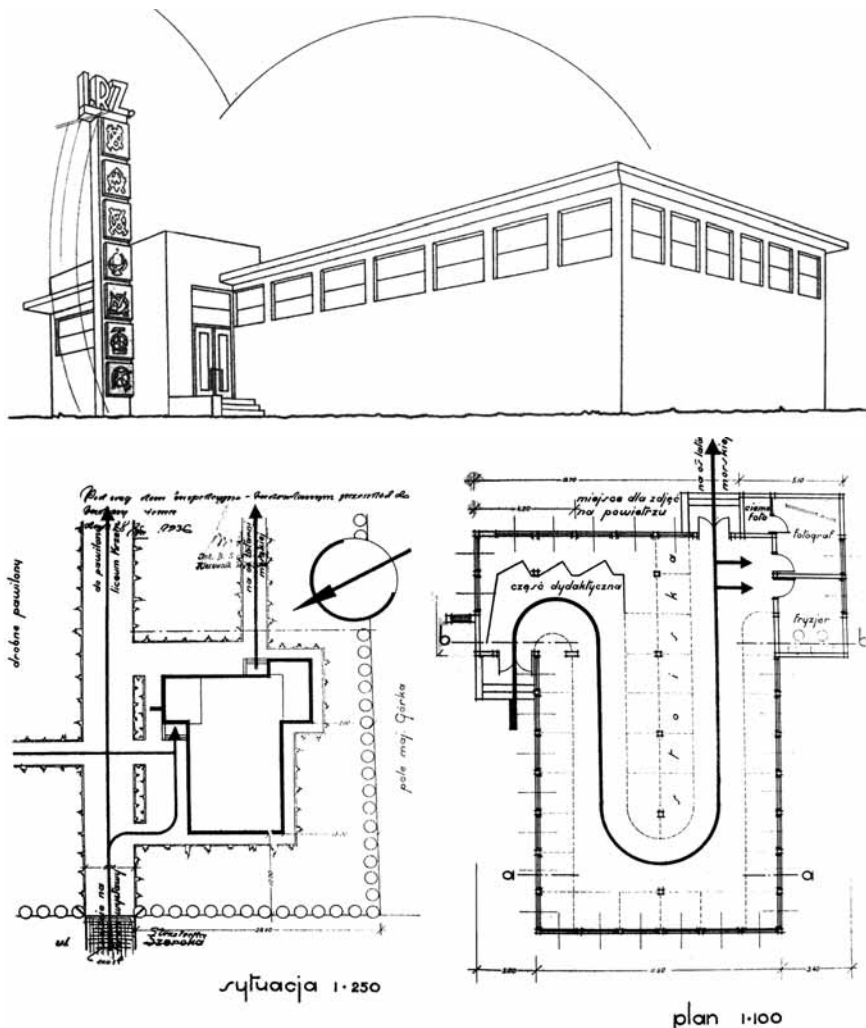


Схема генерального плану торгів (ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 3981):

- 1 — павільйон № 1; 2 — павільйон № 24 (Вхідний); 3 — павільйон № 3; 4 — павільйон № 5; 5 — павільйон № 6; 6 — павільйон редакції тижневика «Волинь»; 7 — павільйон «Кременецький дворець»; 8 — павільйон № 7; 9 — павільйон № 8; 10 — павільйон № 10; 11 — павільйон № 12; 12 — павільйон № 14 «Ліги охорони державних кордонів (L.O.P.P.)»; 13 — павільйон Кременецького ліцею; 14 — павільйон Ремесла ремісничої палати з м. Луцьк; 15 — павільйон Морської і Колоніальної ліги; 16 — павільйон Кременецького ліцею; 17 — місце павільйону фірми «S.A. Vacon Export»; 18 — павільйон Спілки виробників молока

писний характер розпланування території й вільне розташування павільйонів. Криволінійні контури однієї з найширших алей підкреслювали характер рельєфу, підводячи відвідувачів до верхньої тераси з розташованим тут головним павільйоном № 7 Тютюнової монополії (зведеним 1935 р. у конструктивізмі). Ця будівля була найбільшою з-поміж усіх інших на Торгах, виділялась як єдина збудована з клинкерної цегли, що оздоблена нікельованими деталями. Усі інші виставкові споруди були дерев'яними.

Відведена під забудову нова територія (а це 1,5 га) була розпланована за генеральним планом, розроблена авторським колективом у складі архітектора Юргелевіча з Луцька та художньої комісії в особах Александра Єнджеєвського (Jędrzejewskiego) та Ядвіги Пшерадської (Przeradzkiej) — декораторів Волинського театру; решта території призначалась для проведення різноманітних



4. Проект павільйону «I.R.Z.» (ДАРО, ф. 31, оп. 2, стр. 3957)

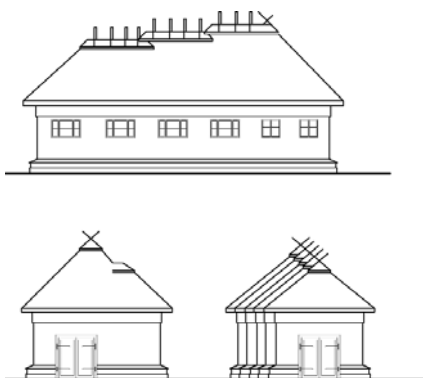
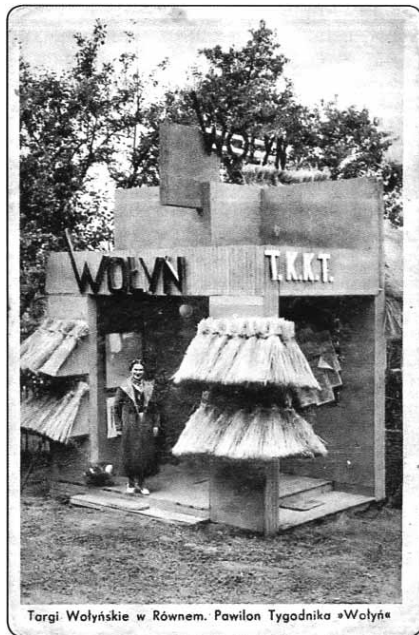
заходів, змагань, з'їздів селян [3, арк. 9]. Таким чином, всі вищезначені установи та фірми збудували на новому терені власні виставкові будівлі. «Волинські ремісничі відомості» [6, с. 4] повідомляли, що новітні за виглядом, значні за площею павільйони, звели всього за чотирнадцять днів. Перший з них — павільйон Ремесла ремісничої палати з Луцька, розташований одразу за мостом,

— був збудований за проектом луцького архітектора С. Словіковського, являв собою яскравий зразок вирішення композиції об'єму як динамічного поєднання рівновеликих паралелепіпедів, прорізаних стрічковими вікнами. За вертикальний акцент-домінанту слугувала одинадцятиметрова башта каркасної структури, оздоблена сімома емблемами ремесел та увінчана масивними літерами абreviатури назви павільйону «I.R.Z.» (рис. 4). Одразу за цією будівлею, на найвищій точці місцевості Морська і Колоніальна ліга спорудила павільйон-символ заввишки 15 м у вигляді морського маяка з прожекторами і оглядовим майданчиком (рис. 5), звідки відкривався чудовий вид не тільки на виставкові терени, але й на все місто. Перспективу центральної алеї замикав монументальний павільйон Кременецького ліцею. Головний вхід в будівлю розташовувався на осі чолового фасаду, чим підкреслювалось строга симетричність усієї брили споруди. Крім того, поряд розташовувався невеликий рекламний павільйон Дубенського представництва фірми «S. A. Bacon Eksport», кемпінг — дерев'яні збірно-розбірні будиночки для організації літнього відпочинку, виготовлені в с. Оржів, Веселе містечко та невеликі кіоски дрібних підприємств.

Деякі зміни відбулися також у структурі забудови старої — паркової — частини виставки Так, на місці павільйону № 1, зведеного за проектом архітектора С. Сидорчука ще 1930 р., коштом міської влади Рівного за проектом А. Єнджеєвського та Я. Пшерадської був збудований новий, призначений для розташування пошти та поліцейського відділку [3, арк. 9]. Оригінальний спосіб реклами продукції віднайшли представники видобувних підприємств в Янові Долині (зараз — с. Базальтове Рівненської області) та с. Клесів: відкритий майданчик одразу за вхідним павільйоном був замощений базальтовою та гранітною бруківкою. Неподалік від головного павільйону з'явився і невеликий павільйон редакції тижневика «Волинь» з Луцька (рис. 6), у вирішенні якого яскраво проявились елементи народної волинської архітектури. Павільйон № 2



5. Павільйон Морської і Колоніальної ліги, фото (Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, sygn. I-G-5571-3)



7. Павільон № 2

6. Павільон редакції тижневика «Волинь». Поштівка 1930-х рр.

мав дуже оригінальне розпланувальне й об'ємне рішення: виконаний у «регіональному» стилі, він представляв у перспективному скорочення фрагмент забудови волинського села — тут експонувалась продукція місцевих народних промислів (рис. 7). Кресленики павільйону № 6 та його фото свідчать про достатньо вдалу спробу представити нову стилістику будівлі у нехарактерному матеріалі — дереві (рис. 8-а, 8-б). У цьому випадку вертикально встановлені дошки обшивки органічно підкреслили загальний ритм, симетрію та дещо сухувату регулярність композиції площин, з яких сформовано головний фасад. За незвичний образ будівлю називали «прибульцем з заходу» [3, с. 50].

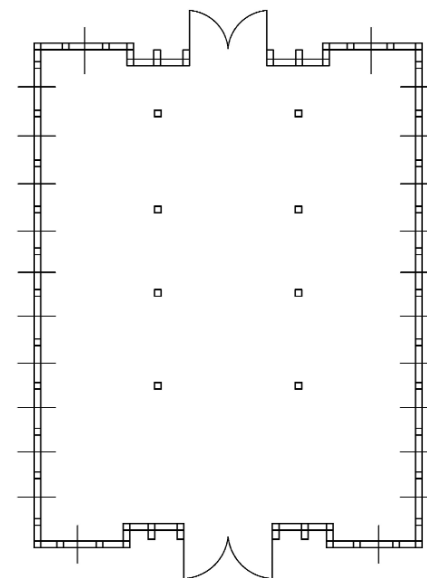
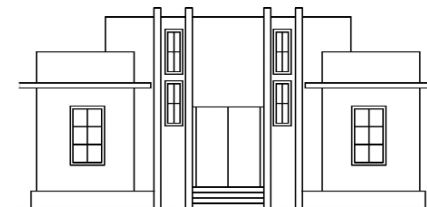
Домінантою паркової частини виставкових теренів на схід від головної алеї став збудований 1936 р. павільйон № 10 (рис. 9) з представництвом і експозицією Міської управи Рівного, туристичних фірм, зокрема Польського краєзнавчого товариства. Постановка будівлі на діагональній осі симетрії території Торгів і орієнтація на головний вхід підкреслювала її значимість. Класицистична розпланувальна схема павільйону з двома симетрично розташованими бічними крилами, що утворювали півциркульний об'єм і напівзамкнений простір перед ним, поєднувалась з архітектурною лапідарністю фасадів. Раціоналістичні за стилістикою павільйон № 12 з експозицією промислових виробів

та павільйон № 14 — Ліги охорони державних кордонів (Л.О.Р.Р.), розташовані неподалік, завершували формування ансамблю будівель паркової частини Волинських торгів.

Підготовчі роботи до проведення восьмих Волинських Торгів 12–26 вересня 1937 р. в основному обмежилися деякою перебудовою існуючих споруд на території виставки (зокрема розширений «Кременцький дворек») та їх ремонтом, але значною мірою зосередились на благоустрої. Так, у парковій частині території було прокладено водогін з метою підвищення рівня санітарного стану в павільйонах і навколо них, забезпечення учасників виставки водою, полегшення проведення садово-паркових робіт (було висаджено двісті декоративних дерев і кущів та 7 тисяч квіткових рослин). Водогін забезпечував водою і «кольоровий» водограй, розташований перед павільйоном № 10, — окрасу всієї території. На квітнику поряд з павільйоном № 7 була встановлена декоративна скульптура у вигляді жіночої фігури [3, с. 13]. Окрім того, вся виставкова територія була оснащена електричним освітленням, що поживило життя на теренах Торгів у вечірні години. На території функціонував також літній театр, танцювальний майданчик, декілька ресторанів і кафе.

Оздобувальні роботи здійснювались під керівництвом Художньої комісії, представлені вже згадуваними художниками А. Єнджеєвським та Я. Пшерадською. Фахівці працювали над декоруванням павільйону № 10, фресковим розписом головного фасаду павільйону № 12; за їх ескізами були виготовлені емблеми Волині для залізничного вокзалу, споруджено вздовж головної вулиці міста тридцять стовпів для закріплення знамен.

На жаль, більшість проєктів павільйонів, які вдалося віднайти, анонімні, а про



8-а. Павільйон № 6. Кресленик фасаду і плану (ДАРО, ф. 31, оп. 2, спр. 3957)

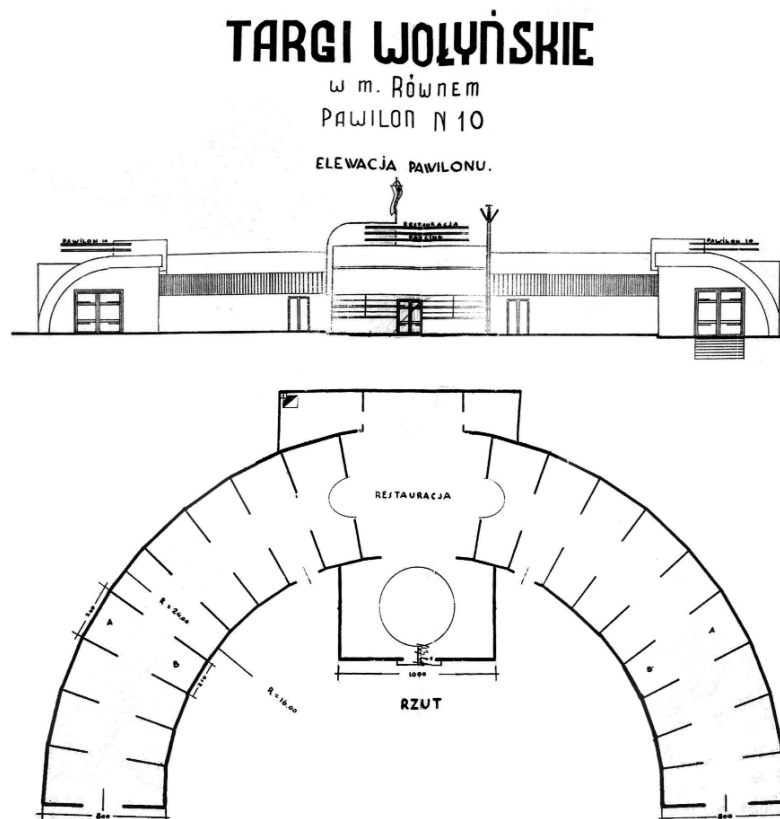


8-б. Павільйон № 6. Фото (Arbium Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, sygn. I-G-5571-3)

зовнішній вигляд частини з цих будівель свідчать лише загальні описи, що містяться в рефератах Волинських Торгів, укладених їх дирекцією. Так, відомо, що поряд з найбільшими виставковими будівлями, зокрема, головним павільйоном та «Кременецьким дворечком», розташовувалися ще декілька невеличких ефектного вигляду об'єктів. Цікавий за формою павільйон у вигляді скарбнички був рекламою Волинських комунальних ощадних кас; в оригінальній «гострокутній» будівлі розташовувалась виставка польських виноградних вин; а поряд у власному павільйоні демонструвала продукцію кондитерська фабрика «Бранка» [3, с. 61].

До сьогоднішніх днів не зберігся жодний з павільйонів. Недовговічні дерев'яні будівлі не пережили період воєнного лихоліття. Останні сліди Волинських торгів були стерті в процесі реконструкції міського парку та розбудови міста Рівного у середині минулого століття.

Говорячи про значення Волинських торгів для розвитку міста Рівне та пошуків архітектурно-будівельної діяльності на теренах Волині, можемо зробити декілька висновків. По-перше, розпланування і забудова типологічно нового для свого часу і міста просторового утворення — регіональної виставки — стало у 1930-х рр. новим досвідом для архітектурної громадськості краю. По-друге, спроба гармонійно поєднати в одному комплексі стилістично різномірні об'єкти — національну традицію і європейський модернізм — озна-



9. Павільйон № 10 (ДАРО, ф. 31, оп. 2, спр. 3957)

менувала прагнення авторів наблизити Волинь до новацій, запроваджуваних в архітектурній практиці Польщі та Європи без втрати архітектурної самобутності регіону. По-третє, якість благоустрою виставкової території й її інженерне обладнання були взірцем виконання такого виду робіт, давали поштовх до підвищення рівня комфортності проживання у містах, указуючи шляхи створення повноцінних рекреаційних зон в містах і містечках Волині.

1. Cielątkowska R. Architektura i urbanistyka Lwowa II Rzeczypospolitej // Okolice Kultury. — Zblewo, 1998.
2. Drugi Powszechny Spis Ludności z dn. 9.XII.1931. — Warszawa, 1938.
3. Матеріали 7-ї та 9-ї Волинських ярмарків (реферат директора, огляд преси). 1936 р., 1938 р. //

Державний архів Рівненської області (далі — ДАРО), ф. 31, оп. 1, спр. 3275.

4. Протоколи засідань Президента виставкового комітету Волинських ярмарків, 1930 р. // ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 1291.

5. Прищета О. Вулицями Рівного: Погляд у минуле. — Рівне, 2006.

6. VII Targi Wołyńskie w Równem // Wołyńskie Wiadomości Rzemieślnicze. — 1936. — № 8/9.

7. Полицук Я. Рівне: Мандрівка крізь віки. — Рівне, 1998. — С. 137.

8. Вказівки і звіти дирекції Волинських ярмарків за 1934–1935 рр. // ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 2695.

9. O Targach Wołyńskich // Wiadomości Urzędowe Zarządu miejskiego w Równem. — 1936. — № 10. — S. 1–9.

10. Wielkie III Targi Rówieńskie. — Rywno, 1932.

11. Przewodnik po VIII Targach Wołyńskich w Równem. — Warszawa, 1937.

12. Arhiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie (ADM w Warszawie), sygn. I-G-5567-1.

13. Там само. — Sygn. I-G-5567-3.

14. Там само. — Sygn. I-G-5568.

15. Там само. — Sygn. I-G-5570-1.

16. Там само. — Sygn. I-G-5571-3.

17. Там само. — Sygn. I-G-5572.

18. Там само. — Sygn. I-G-5575.

19. Там само. — Sygn. I-G-5576.

20. ДАРО, ф. 31, оп. 1, спр. 859.

21. Там само, спр. 3965.

22. Там само, спр. 3981.

23. Там само, оп. 2, спр. 3957.

Ольга МИХАЙЛИШИН, Мар'ян СМОЛИН

Архитектурный комплекс Волинских торгов в Рівному 1930-1938 років

Проведено дослідження історії створення Волинських торгов у м. Рівне. Зроблено спробу систематизації забудови комплексу в структурі міського середовища. Визначено стилістичні й об'ємно-розпланувальні особливості будівель Торгов.

Olga MIKHALISHIN, Maryan SMOLIN

Architectural Complex "Volyn Fair" in Rivno in 1930-1938

The history of creation of "Volyn Fair" in Rivne is carried out. The following carried out researches is made ordering expansion of complex building in urban environment. The stylistic and volume planning features of fair buildings are determined.

Ольга МИХАЙЛИШИН, Мар'ян СМОЛИН

Архитектурный комплекс Волинских торгов в Ровно в 1930-1938 годах

Выполнено исследование истории создания Волинских торгов в г. Ровно. Осуществлена попытка систематизации строения комплекса в структуре городской среды. Определены стилістические и объемно-планировочные особенности павильонов Торгов.

Юрій МОСЕНКІС

АРХІТЕКТУРА, АСТРОНОМІЯ, МІФ І ЗАКОН

До реконструкції ідеології творців давніх монументальних пам'яток

Сучасні люди, а іноді й професійні науковці нерідко схильні недооцінювати міру зв'язку між різними сферами уявлень і діяльності архаїчної людини. Іншими словами, не завжди береться до уваги виняткова цілісність міфологічної ідеології, якою просякнуті всі без винятку сторони давнього життя. Серед цих галузей архітектура загалом та її конкретні пам'ятки аж ніяк не виступають чимось окремишим, відрубним від інших проявів матеріальної й духовної культури. Реконструкція таких поглядів є, на нашу думку, важливим завданням сучасного дослідження, помітно позначеного рисами міждисциплінарності.

Як слушно зазначає відомий дослідник стародавніх споруд П. Деверо, «археологія в тому вигляді, в якому вона існує нині, не дозволяє сама по собі зрозуміти природу священних місць. Археологічні свідчення слід розглядати у комплексі з іншими знаннями, отриманими за допомогою різних наукових дисциплін» [2, с. 9].

«Першим чудом світу», що вражає і сучасних творців архітектурно-будівельних об'єктів, залишаються єгипетські піраміди. Попри всі сумніви й фантастичні гіпотези (що призвели зрештою до виникнення терміна «пірамідіотизм» на позначення численних спроб «учитування» в параметри піраміди різноманітних природних констант), дослідження 1990-х рр. визначили орієнтацію деяких вертикальних коридорів пірамід на певні сузір'я в часи будівництва споруди й тим підтвердили не тільки її датування, а й необхідність співпраці представників різних галузей науки й техніки. Наприкінці 1980-х було зроблено сенсаційне відкриття того факту, що форма піраміди фіксує жмуток променів близького до горизонту західного сонця (при тому, що західний сонячний промінь стародавні єгиптяни асоціювали зі шляхом у райський світ або самим райським світом — давньоєгип. *Дуат*, давньогрецьк. *Дюсіс* «захід світила»). Інакше кажучи, піраміда виступала начебто застиглою моделлю заходу сонця

(пізніше ранкове відродження якого символізувало вічне життя; душа померлого фараона, вважали, іде променевою доріжкою і зливається з сонцем). До сказаного слід додати, що сучасна гіпотеза про відображення в розташуванні пірамід карти зоряного неба знаходить опертя в текстах елліністичного періоду, пов'язаних із іменем Гермеса Трисмегіста, а відтак і давньоєгипетського бога мудрості Тота (елементи уявлень про земні споруди й цілі міста як віддзеркалення Неба відомі в Месопотамії й у християнстві — пор. працю Августина Блаженного «Про місто Боже»). Сонце ж як головний культовий об'єкт протягом усієї давньоєгипетської історії (починаючи від додинастичного періоду IV тис. до н. е. і до елліністичного періоду останніх століть до Різдва) символізувало вічне оновлення і всесвітній закон колообігу.

Деякі інші уявлення втілювали месопотамські зіккурати, що символізували кількешарові небеса (відомі з багатьох міфологій, особливо в сибірському шаманізмі). Мало хто звертає увагу на те, що навіть у такій близькій до сучасної західної культури міфології, як давньогрецька, існувало уявлення про два неба — нижнє *аер* (звідси *аеро-*) і верхнє *айтер* (звідси *ефір*). Піднімаючись до храму на вершину зіккурату, жрець неначе ярус за ярусом піднімався на верхнє небо (подібно до шамана, що символічно піднімається на «світове дерево», «вісь світу») Тут черговий раз бачимо функціональну тотожність, міфологічний «ізоморфізм» штучної небесної гори, якою є зіккурат, і дерева. Заведено вважати, що ідея зіккурату принесена шумерами з гір (Елам = сучасний Іран або Кавказ), і не випадково в їхній мові важливий міфологічний об'єкт Кур — водночас «гора», «чужа країна» і «потойбічний світ» (пор. слов'янські фольклорні уявлення про русалок, що, залазячи на дерева, потрапляють у потойбічний світ — пор. казку «Івасик-Телесик»).

Залишається відкритим питання про можливе співвідношення вавилонських ступінчастих зіккуратів і першої давньоєгипетської піраміди — ступінчатої споруди фараона Джосера XXVIII ст. до н. е., приписуваної обоженному пізніше архітектору-вельможі Імхотепу (як вважають, можливого прототипу давньогрецького Асклепія подібно до того, як прототипом Едипа був давньоєгипетський фараон Ехнатон). Ідея ступінчатої споруди не чужа й давньобританському світові — це пагорби Сідбері й Гластонбері (останній вважають одним із прообразів легендарного кельтського острова Аваллон).

Дуже схожу ідеологію відображає ідея давньогрецького Олімпу — світу божеств на високій горі (божества на горах відомі і на Криті, і на Кавказі). Однак Олімп водночас утілює й ідею обертання (12 олімпійських богів символізують ідею Зодіаку).

Уплив астрономії на архітектуру, особливо давню, важко переоцінити. Чого варті хоча б відомості про орієнтацію Парфенону, а точніше його давньо-

го прототипу, на деякі зірки XI ст. до н. е.! Давньоєгипетський храм богині Ісіди у Дендері, як установив ще на межі XIX і XX століть засновник археоастрономії (астроархеології) як науки Н. Лок'єр, був орієнтований на схід зірки Сиріус, тоді як храми у Карнаку — на точки сходу Сонця в день літнього або зимового сонцестояння (подібне орієнтування засвідчують і писемні відомості про побудову давньоєгипетських храмів) [2, с. 92–93].

Виразну астрономічну орієнтацію виявляють численні архітектурні споруди мало не всього стародавнього світу (Британії й Ірландії, Франції, Іспанії, Мальти тощо), і дослідження їхніх міфоастрономічно-календарних функцій дедалі поглиблюється й урізноманітнюється. Серед ритуально-астрономічних споруд першість тримають мегаліти, поширені від Ірландії до Кореї. Не випадково новітні дослідження календаря стародавнього Криту (колиски мінойської культури, що впливала безпосередньо на класичну Грецію й через греків і етрусків на класичний Рим, а відтак на всю пізнішу Європу) здійснюються майже винятково за архітектурними матеріалами. Показово, що мікенським грекам II тис. до н. е. приписують завершення побудови (точніше, перебудову, зумовлену тисячолітнім рухом зірок — т.зв. прецесією) Стоунхенджа, описаного близько двох тисяч років тому Діодором Сицилійським як острівний астрономічний храм Аполлона, що відображає 19-річний сонячно-місячний цикл (сучасні дослідження показали, що споруда справді фіксує названий цикл [2, с. 102]). Високий рівень астрономічних знань утілює сакральна архітектура доколумбових цивілізацій Америки. Існує навіть припущення про те, що планування столиці держави інків Куско залежала від кута розташування Чумацького Шляху, а ритуальна вежа Караколь у культовому центрі індіанців майя Чичен-Іца була орієнтована на крайні північну й південну точки заходу головного об'єкта поклоніння індіанців — Венери (пор. культ Венери в Месопотамії).

Сакральні знання про небо, закономірний рух світил утілені й у давньослов'янській язичницькій архітектурі, яка, на жаль, до останнього часу залишалася слабо вивченою через свою дуже фрагментарну збереженість. «Основна маса культових споруд слов'ян — жертвенні ями і майданчики, капища, малі городища-святини мала круглу у плані форму, символ сонця, і водночас відображувала уявлення про світ, “круг земний”» [3, с. 24].

Нерідко в астрономічній орієнтації споруд задіяні деталі рельєфу — передусім пагорби й гори, а також штучні кургани. Так, дослідження у Британії показало, що, за словами Обрі Берла, «в день літнього сонцестояння сонце ніколи не вставало північніше від пагорба Сідбері, розташованого у восьми милях від Стоунхенджа, а в день зимового сонцестояння воно ніколи не сходило південніше, ніж розташований у семи милях пагорб Баттері. Поставити в ряд камені або стовпи значно легше, орієнтуючись на елементи природи» [2, с. 100].

У американських індіанців кожне святе місце було пов'язане з певним днем року, і «цей зв'язок між календарем і ландшафтом, між рухом небесних тіл і Землею... був того самого характеру, що й геомантия доісторичних будівельників мегалітичних часів» [2, с. 109].

Значним досягненням слід вважати підтверджену наукову гіпотезу про лабіринт і численні спіральні орнаменти (зокрема на стародавній кераміці), а також деякі «декоративні» (насправді астрально-міфологічні) розетки як зображений річний рух Сонця і планет. Споруди й візерунки виявилися гарним засобом фіксації й передання різноманітної інформації про рух світил. Астрономічну інформацію у глибоко міфологізованому вигляді містять також зображення на печатках і скульптурах (останні, як показано В. Є. Ларичевим, фіксували астрономічні спостереження ще в палеоліті). Поряд із тим існували міфи, що часто втілювали ті самі відомості вже не в матеріальній, а у словесній формі (так, астрономічний зміст виявляється не тільки в циклі міфів про Геракла, що символізує рух сонця по сузір'ях, а й у такому, здавалося б, суто епічному колі сюжетів, як перекази про Троянську війну: Елена в Трої репрезентує світило в лабіринті, причому «троєю» називали лабіринт етруски і пізніші європейські народи). А поширені мало не по всьому світу малюнки на скелях (петрогліфи) часто виступали як астрономічні годинники: у певні дні року сонячні промені падали на певні точки малюнків («Можна сказати, що сонячне світло було програмою, що зчитувала інформацію з мегалітичного комп'ютера», як один із яскравих прикладів називають ірландський Ньюгрейндж [2, с. 122]).

Не раз було підкреслено, що сучасне відчуття «лінійного», «історичного» часу прийшло на зміну циклічному часові, властивому світосприйняттю архаїчних культур із магіко-міфологічною свідомістю. Давня людина асоціювала різні за величиною цикли (день = добове коло Сонця, місяць = коло Місяця, рік = річне коло Сонця, «великий рік» різної довжини) так само, як мікрокосм і макрокосм, дім і світ. Так, усесвітньовідомі китайські 12-річний і 60-річний цикли являють собою відповідно період обертання Юпітера і п'ять періодів Юпітера, що дорівнюють двом періодам Сатурна, а давньоєгипетське свято «хеб-сед» (ритуальний біг фараона з метою магічного омолодження після 30-літнього правління) дорівнює періодові обертання Сатурна. Регулярні бесіди критського царя Міноса з Зевсом у печері (щодев'ять років, тобто, за давньогрецьким «інклюзивним» рахунком, кожні 8 років) становлять півперіоду Місяця, до того ж ім'я Міноса за звучанням близьке до давньогрецької (й загальноіндоєвропейської) назви Місяця. На матеріалі дослідження мегалітичних споруд, зокрема британських, відзначено, що для поховальних будівель характерна місячна орієнтація, оскільки Місяць символізував ніч і смерть [2, с. 108] (пор. образ Міноса як головного судді потойбічного світу).

Усвідомлення міфологічної значущості подібних періодів (які поглиблено вивчав, серед інших, М. О. Чмихов) дозволяє зрозуміти такий феномен Трипільської культури, як залишення і ритуальне спалення цілих поселень. Ось як цей обряд описують відомі трипільознавці Н. Б. Бурдо і М. Ю. Відейко: «Дані, отримані під час розкопок, дають підстави констатувати особливий ритуал залишення трипільських будівель, подібний до того, який зафіксований етнографами в обрядності, що зв'язана із сакралізацією житла. Отже, всі будівлі, від котрих до нас дійшли площадки, наприкінці свого існування перетворювалися на ритуальний об'єкт. У них певним чином розставлявся інвентар, вони... завантажувалися паливом та спалювалися. ...Всі житла на поселенні горіли одночасно... Таким чином, спалювання селища, яке покинули його мешканці, можливо розглядати як велике жертвоприношення, що періодично відбувалося протягом усього часу існування трипільської культури», і цей звичай в очах трипільців був «обумовлений священним циклом оновлення Всесвіту». Як припускають дослідники, «це був грандіозний, найбільший та найурочистіший обряд трипільської цивілізації, особливо якщо враховувати розміри трипільських протоміст». Вважають, що «саме ритуал, викликаний необхідністю оновлювати світ шляхом циклічного його освячення через принесення жертви, обумовив перенесення трипільських поселень на нове місце через 50–70 років, яким дорівнював, напевне, повний цикл у традиції спалювати старі помешкання й будувати нові» [1, с. 320–321]. Згадкою про подібний ритуал може бути мотив української казки «Названий батько», де чаклун спалює хату доброго чоловіка й натомість створює йому ще кращу (пор. ритуальне доторкання до вогню під час Купальського свята).

Абсолютно аналогічний звичай описаний в американських індіанців (зокрема ацтеків), котрі в останні 5 днів 52-річного священного циклу замикали дружин і дітей, гасили всі вогні, розбивали весь посуд, збиралися на пагорбах і чекали, доки сузір'я Плеяд досягне зеніту, а тоді верховний жрець розпалював новий вогонь і починався черговий цикл [4, с. 215]. Подібні звичаї наприкінці кожного року відомі й в інших народів (5 днів Тота наприкінці року в Єгипті, ритуальне розвінчання царя на новорічне свято у храмі вавилонського Мардука, Кронії в Греції, Сатурналії в Римі тощо, у слов'ян це Коляда, загалом — свято Нового сонця, зимового сонцестояння, пов'язане з уявленнями про народження Ра, Мітри, Христа).

Зазначений вище археологами період існування трипільських поселень (50–70 років) відповідає чи принаймні близький, як бачимо, і до названого індіанського періоду, і до китайського 60-річного циклу (пор. не раз відзначувані давньокитайські паралелі Трипільської культури й віднайдену трипільську глиняну сакральну модель будиночка з символом інь/ян).

Слід особливо підкреслити, що астрономічні періоди представники архаїчних культур сприймали не як наукову інформацію про природу, а як священні закони Всесвіту, яким підкорена і природа, і суспільство. І світила, передусім Сонце, уявлялися божествами закону і справедливості, рух яких зачаровано спостерігали, малювали на посуді й утілювали в монументальних пам'ятках.

1. Бурдо Н. Б., Відейко М. Ю. Трипільська культура: Спогади про золотий вік. — Харків, 2008.
2. Деверо П. Древние святилища и великие мистерии прошлого: Загадки древних культовых сооружений / Пер. с фр. — М., 2006.
3. Русанова И. П., Тимощук Б. А. Языческие святилища древних славян. — М., 1993.
4. Смирнова И. М. Астрология с разных точек зрения. — М., 1996.

Олена НЕНАШЕВА

СОФІЯ КИЇВСЬКА І СОБОР У МОКВІ
В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ І. В. МОРГІЛЕВСЬКОГО
та Н. П. КОНДАКОВА
(За матеріалами ІР НБУВ та ЦДАМЛМ України)

Від бурхливих історичних часів, що перетворюють історію науки на історію невиданих рукописів, забирають життя вчених і затирають їх імена, нам лишаються обмежені історіографічні джерела, специфічність яких полягає у фрагментарності доступної інформації. Це повною мірою стосується «білих плям» в історії київської школи архітектурної медієвістики у 1920–1930-ті рр. — визначний, але найбільш трагічний період її розвитку, а також — наукової спадщини лідера школи І. В. Моргілевського.

Під час роботи з документами Фонду № X «Архів ВУАН» в Інституті рукопису НБУВ нам пощастило виявити тези доповіді Моргілевського на тему: «Звіт про подорож до Теберди й Зеленчуку (пам'ятки архітектури)» [1], яку він прочитав 15.03.1931 на засіданні Комісії ВУАН для вивчення історії Близького Сходу. Унікальна інформація, що міститься в тезах, не дублює друковані праці вченого, тому розширює уявлення про його творчий доробок, у т. ч. в порівняльному аспекті, на тлі еволюції архітектурно-медієвістичних студій не лише київської школи. Рукопис не належить авторству Моргілевського — це стислий конспект секретаря Комісії Г. Н. Лозовика у протоколі засідання.

Доповідь, цілком імовірно, є результатом експедиції влітку 1930 р., коли Моргілевський як завідувач Музею архітектури «Всеукраїнського музейного містечка» отримав відрядження у Лаврському державному культурно-історичному заповіднику «с целью изучения, фотографирования и обмеров памятников древней архитектуры в область рек Теберды и Зеленчука» [2].

Всупереч назві доповідь починається не з пам'яток Теберди й Зеленчуку, а з сусідньої ним Абхазії: вчений зупиняється на двох соборах X ст. — у Мокві та Лихнах. Внаслідок постійного вивчення Моргілевським кавказької, зокрема абхазької архітектури, цей дослідницький матеріал не міг бути абсолютно новим. Навпаки, він правив за підґрунтя для включення тебердинських і зеленчукських храмів до кола тих, що формували концепцію дослідника. Саме

абхазькими пам'ятками серед багатьох інших, що їх вивчав на Кавказі Моргілевський, обмежимо невеликий історіографічний нарис.

Опрацювання Моргілевським візантійсько-абхазької теми засвідчують численні згадки в архіві ВУАН, а також документи особового фонду вченого в ЦДАМЛМ України. Так, у листі до Наркомпросу Абхазької РСР від 3.08.1928 йдеться про його наукову експедицію, метою якої є «исследование памятников архитектуры Грузии и Абхазии по заданиям Укрнауки» [3]. А 12.11.1928 на засіданні Історично-етнологічного відділу Київської філії Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства він прочитав доповідь на тему: «Експедиція влітку 1928 р. до Закавказзя: Ахпат, Урбісі, Мокві» [4], яку було заслухано спільно з Політико-економічним відділом ВУНАС. Доповідь пройшла «в супроводі великої кількості ілюстративного матеріалу, показаного за поміччю епідіаскопа», збрала аудиторію й викликала велике зацікавлення.

Далі, у заяві до КФ ВУНАС від 28.06.1929 Моргілевський просить видати два пільгових квитка за маршрутами: Київ–Туапсе та Тіфліс–Київ «для продовження наукових студій з архітектури Кавказу в зв'язку з дослідями старої архітектури України» [5]. Відзначимо, що шлях від Туапсе до Тбілісі (Тіфлісу) проходить через Абхазію. 9.09.1929 на зібранні Візантологічної комісії вчений ділиться враженням про подорож до Абхазії та Вірменії, пропонує написати замітку для Хроніки «Візантологічного збірника» й прочитати доповідь на найближчому зібранні Комісії [6]. 23 вересня того ж року на прилюдному засіданні, де крім членів Візантологічної комісії були присутні члени ВУНАС, ВУАК та сторонні особи, заслухано його доповідь «Подорож до Абхазії та Вірменії влітку 1929 р.» [7]. Науківець розповів про результати власних досліджень архітектурних пам'яток в Абхазії та Вірменії, проілюстрував доповідь «світовими картинками» та відповів на запитання. 3.11.1929, під час проведення ІІ Українського Сходознавчого з'їзду в Харкові, Моргілевський виступив з доповіддю «Софія Київська і Мокві (Абхазія)» [8] на засіданні Секції етнології та мистецтва. Секція працювала під головуванням проф. Д. П. Гордєєва у помешканні Виставки «Мистецтво Сходу» Харківського державного художньо-історичного музею. Серед п'яти доповідей за тематикою «мистецтво Кавказу» виступ Моргілевського був присвячений кавказькій християнській архітектурі [9]. Наступна подорож вченого до Закавказзя «строком на півтора місяці для вивчення пам'яток архітектури» значиться у Плані експедицій Історично-етнологічного відділу на 1929–1930 рр. [10]. І, нарешті, у тезах доповіді 1931 р., що їх зараз розглядаємо, поряд з моквським собором згадується ще одна середньовічна пам'ятка Абхазії: собор у с. Лихни. Зважаючи на те, що тексти вказаних вище доповідей не відомі, слід ще раз наголосити на цінності конспекту 1931 р., який проливає світло на зміст попередніх праць.

З приводу абхазьких храмів законспектовано наступне: «Доповідач розказує про пам'ятки Абхазії в Мокві поблизу м. Очамчири, в яких дослідники бачили попередника собору Софії в Києві. В бокових прибудовах доповідач всупереч Кондакову убачає не галерею, а позрєбання, що робить з Мокви типову колоніальну будову. Церковка в Лихнах є наступна стадія в формах цього будівництва».

Отже, на початку доповіді Моргілевський відштовхується від поширених у науці ХІХ ст. поглядів на схожість давньоруської архітектури і давньої грузинської, зокрема — на можливий «генеалогічний» зв'язок п'ятинавної Софії Київської зі своїм хронологічним попередником — п'ятинавним Успенським собором у Мокві. Ці погляди підсумував ще Н. П. Кондаков у книзі «Древняя архитектура Грузии» (1876): «Много раз уже была указываема близость отношений между грузинской архитектурой и русской древнейшего периода, и притом не только в плане, но и в украшениях (Филимонов). План церкви в Мокви тождествен с св. Софией Новгородской, и для Фергюссона (Fergusson) это указывает на связь страны. Далее, сравнивают Киевский собор с Кутаисским (Schnaase)» [11]. В іншому місці цієї праці Кондаков пише: «Базиличный план усложняется, но весьма редко, умножением нефов с трех на пять, как например в одной из наиболее видных церквей Абхазии — Мокви, которая по плану совершенно соответствует Киево-Софийскому собору».

Втім, сам Кондаков розглядає споріднені архітектурні явища середньовіччя не через призму безпосередніх запозичень, а в контексті загального руху християнської архітектури — як подальшого розвитку візантійської та давньохристиянської на національному ґрунті, що й пояснює, на думку вченого, розмаїтість, яка спостерігається у цій галузі: «...мы получим широкую область общего и народного движения в искусстве, охватившего весь христианский мир в начале средних веков, от Ирландии до Греции и далекой Грузии. Тогда объяснится нам и странное доселе сходство в художественных формах Ломбардии и Грузии, и вместе с тем резкое различие от памятников южной Италии и т. п.». Саме в такому ракурсі Кондаков висуває проблему подібності грузинської середньовічної архітектури до давньоруської, підкреслюючи, що Грузія має архітектурні паралелі не лише у Давній Русі, але й в інших країнах. «Точно так же легко, — зауважує він, — можно было бы найти много точек соприкосновения с церквами Сербии, как в планах (Жича, Студеница и пр.), так и в общих архитектурных формах, употреблении щипца и орнаментике». Ця думка розвивається й у пізніших працях, наприклад, у виданні графа І. І. Толстого та Н. П. Кондакова «Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева» (1891): «...базиличный план усложняется в грузинской архитектуре постройкой боковых притворов в виде открытых длинных портиков или закрытых галерей. ...В них, ко-

нечно, нельзя видеть отступление от принятого плана, а напротив, — стремление к его развитию. В этом смысле ход развития архитектуры в Грузии вполне аналогичен с историей византийской архитектуры, как на родной ее почве, так и в России, Сербии, Сирии, Малой Азии и пр.» [12]. Кондаков не відокремлює будь-яку архітектурну пам'ятку від монолітної єдності всієї культури візантійського ореолу і бачить її генезис більш різноплановим явищем, аніж повторення іншої пам'ятки чи групи пам'яток, навіть якщо між ними є очевидною формальна схожість. У цьому він опирається, по-перше, на іконографічний метод, що дає йому велику фактологічну базу, по-друге, на трактування теорії впливів як впливів ідей, і лише потім — форм.

Висновки у доповіді Моргілевського, який *«не погоджується виводити Київську Софію з типів візантійського будівництва в Мокві, Лихнах, Зеленчуку, Теберді...»*, співпадають з лінією Кондакова. Саме співпадають, а не продовжують її, оскільки Моргілевський, при всій ерудиції й обізнаності в науковій літературі, ніколи не йде у своїх дослідженнях від теоретичних побудов інших авторів. Усі доводи науковця базуються виключно на власних натурних обстеженнях. Щодо собору в Мокві, історія його досліджень демонструє незалежність поглядів Моргілевського від загальної історичної схеми Кондакова. Не дивлячись на приведення висновків обох учених до загального знаменника — визнання візантійської спорідненості Софії Київської з собором у Мокві, але невизнання останнього її безпосереднім прототипом, — їх аргументи різняться. Кондаков не порушує питання безпосереднього запозичення, утверджуючи аналогічність повсюдного розвитку середньовічних архітектурних типів, зокрема трансформування базилікального тринавного типу візантійської церкви у п'ятинаву споруду шляхом додавання бічних галерей. Моргілевський, навпаки, заперечує належність моквської пам'ятки до такого трансформованого типу через заперечення самих галерей.

Заради справедливості відзначимо, що на відміну від інтерпретації Моргілевського, судження Кондакова про собор у Мокві не можна вважати оригінальними, що, у свою чергу, викликає сумніви, чи є вони результатом власної експедиційної роботи. Характеристика пам'ятки, що вміщена Кондаковим у четвертому виданні *«Русских древностей»* (1891), співпадає з цитатою академіка Броссе (*Histoire de la Georgie par Brosset, 1849*) та грузинського історика Д. З. Бакрадзе (*Записки Общества любителей Кавказской археологии, 1875*), що наведена А. М. Павліновим у звіті *«Экспедиция на Кавказ 1888 г.»*. Кондаков запозичує опис пам'ятки, додаючи лише зауваження про виключний для грузинської архітектури випадок п'ятинавного плану та про його схожість — саме за кількістю нав — з Софією Київською. Деякі фіксації він залишає навіть не редагованими, зокрема, про галереї: *«прекрасная галерея окружает главный*

корабль до столбов купола» [13]. Отже, коли Моргілевський вказує на те, що *«в бокових прибудовах»* моквського храму він *«всупереч Кондакову убачає не галерею, а погребання»*, він сперечається не стільки з Кондаковим, скільки з Броссе та Бакрадзе. Цей факт підкреслює новизну неупередженого погляду Моргілевського, який в обхід наукових авторитетів керується власним архітектурно-археологічним аналізом пам'ятки.

За Кондаковим, грузинська середньовічна архітектура через засвоєння грецького плану примикає до давньохристиянської з відповідною символізацією в її богослужбовому складі, але *«иные части здания, обусловленные в древнехристианской архитектуре известным временным назначением, здесь утратили прямой смысл и играют роль символических деталей»* [14], — йдеться про нартекс і поділ внутрішнього простору на три нави. Виходячи з трактовки тринавної композиції як такої, що в Грузії позбавлена функції, важко знайти логічне функціональне пояснення появи додаткової пари нав у соборі в Мокві, й Кондаков не розглядає ці зовнішні нави в функціональному аспекті.

Позиція Моргілевського у питанні про функціональне призначення зовнішніх поздовжніх частин собору в Мокві однозначна: дослідник вважає їх за місця поховань. Показовим є те, що він навіть не називає ці *«бокові прибудови»* навами. В такому контексті пам'ятку взагалі важко віднести до архітектурного типу п'ятинавної хрестово-баневої церкви, якою вона досі вважалась, — наведені у доповіді характеристики більш пасують тринавній церкві з прибудовами-усипальнями. Саме це і *«робить з Мокви типову колоніальну будову»*. Саме це споріднює висновки Моргілевського з позицією М. І. Брунова, який вважає п'ятинавний поділ характерною рисою столичної архітектурної школи, успадкованою від античного перистилію й обумовленою константинопольським богослужінням, в той час як тринавна композиція панує у провінційній (чи «колоніальній») візантійській архітектурі: *«In der Provinz herrscht unbedingt die dreischiffige Kreuzkuppelkirche, die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche ist hier nur Ausnahme»* [15]. Відзначимо, що інша церква Абхазії — тринавна, але без поздовжніх прибудов *«церковка в Лихнах»* — логічно трактується Моргілевським як *«наступна стадія в формах цього будівництва»*.

Жодний візантиніст після Й. Стржиговського не міг обійти питання про значення Кавказу в архітектурі середньовіччя. Розглянуті архівні документи засвідчують причетність до цієї проблематики І. В. Моргілевського. Київський вчений демонструє незалежність поглядів як від прихильників теорії Стржиговського, що стверджують походження київського собору від Успенського в Мокві, так і від їх опонентів (приміром, Н. П. Кондаков). Ґрунтуючись на власних натурних дослідженнях, Моргілевський по-новому інтерпретує архітектурний тип моквського собору та заперечує визнання цієї пам'ятки прототипом Софії Київської.

1. ІР НБУВ, ф. X, № 21805, арк. 30. Протокол № 12 Засідання Комісії Близького Сходу.
2. ЦДАМЛМ України, ф. 87, оп. 1, од. зб. 26. Мандат І. В. Моргілевського.
3. Там само, од. зб. 25. Наркомпрос ГрузРСР — Наркомпрос Абхазької РСР. Лист.
4. ІР НБУВ, ф. X, № 21620, арк. 70–71. Звіт Історично-етнологічного відділу КФ ВУНАС.
5. Там само, № 22497, арк. 175. Заява І. В. Моргілевського до КФ ВУНАС.
6. Там само, № 21541, арк. 64. Протокол № 38 зібрання Візантологічної комісії.
7. Там само, № 21542, арк. 65. Протокол № 39 зібрання Візантологічної комісії.
8. Там само, № 22694, арк. 106. Протокол № 4 ІІІ Секції ІІ Українського Сходознавчого з'їзду.
9. Там само, № 22693, арк. 103. Звіт Секції етнології та мистецтва.
10. Там само, № 21629, арк. 81. План експедицій Історично-етнологічного відділу КФ ВУНАС.
11. Тут і далі: Кондаков Н. П. Древняя архитектура Грузии. — М., 1876. — С. 56, 23, 56–57, 54.
12. Граф Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. Вып. IV. Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева. — СПб, 1891. — С. 38.
13. Павлинов А. М. Экспедиция на Кавказ 1888 г. // Материалы по археологии Кавказа, собранные экспедициями ИМПЕРАТОРСКОГО Московского Археологического Общества, снаряженными на ВЫСОЧАЙШЕ дарованные средства. — М., 1893. — Вып. III. — С. 14.
14. Кондаков Н. П. Древняя архитектура Грузии... — С. 16.
15. Bruhov N. Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst // Byzantinische Zeitschrift. — 1927. — Bd 1/2. — С. 68.

Олена НЕНАШЕВА

Софія Київська і собор у Мокві (Абхазія) в інтерпретації І. В. Моргілевського та Н. П. Кондакова

До наукового обігу вводиться архівне джерело, яке розширює уявлення про творчий доробок історика архітектури І. В. Моргілевського. Ґрунтуючись на власних дослідженнях архітектури Кавказу, вчений по-новому висвітлює питання інтерпретації архітектурного типу собору в Мокві та його впливу на Софію Київську.

Елена НЕНАШЕВА

София Киевская и собор в Мокве (Абхазия) в интерпретации И. В. Моргиевского и Н. П. Кондакова

В научный оборот вводится архивный источник, расширяющий представления о творческом наследии историка архитектуры И. В. Моргиевского. Основываясь на собственном изучении архитектуры Кавказа, ученый по-новому освещает вопрос интерпретации архитектурного типа собора в Мокве и его влияния на Софию Киевскую.

Helena NENASHEVA

St Sophia of Kyiv and Village of Mokva Cathedral in Abkhazia
in interpretation by H. V. Morgilevsky and N. P. Kondakov

The archival source, extending our knowledge of creative legacy of architectural historian Hippolyte Morgilevsky, has been put into scientific circulation. On the basis of his studies of medieval architecture of the Caucasus the scientist is interpreting in a new light the architectural type of Mokva Cathedral and its alleged influence on St Sophia in Kyiv.

Андрей ПУЧКОВ

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ АРХИТЕКТОР Реконструкция творческой практики как интерпретация нетворческого ремесла

Из комедии Алексиса «Лин» сохранилась сцена, изображающая как Лин, сын Исмения из Фив, обучавший музыке юного Геракла и его брата Ификла, предлагает Гераклу выбрать для чтения какую-нибудь книгу: в монологе перечислены Орфей, Гесиод, трагики, Эпихарм, Гомер, — список тогдашних книг был кратким. Но «высокоразвитый» сын присномудрого Зевса предпочитает всему этому поваренную книгу (и тогда сочиняли такие диковинные тексты). А когда Лин наказал Геракла, тот нанес учителю смертельную рану (*Павсаний* IX 29, 9). Гераклово предпочтение очень характерно для людей с банально-практическим складом ума: были таковые и в античности, и даже среди героев. Не будешь же в самом деле перемежать очистку Авгиевых конюшен сложно-наставительным чтением?

Я намеренно взял этот острый пример, чтобы настроить читателя на несерьезный лад. Можно ли серьезно дать различие, скажем, об умственности или ремесленности архитектора — не только античного (греко-римского), но и современного? С долей иронии можно, поскольку если «со всей серьезностью», — получится форменное издевательство над простым человеком.

Задача моего этюда состоит в том, чтобы выяснить, насколько работа античного архитектора (при условии: человек, причастный к изобретению того, что затем возводили античные строители, был именно архитектором) является творчеством ремесленным; в какой степени, являясь ремесленным, оно может быть расценено как эстетическое творчество, а, принадлежа эстетическому, может быть рассмотрено как творчество художественное.

Если в отношении поэта (драматурга), художника или музыканта (даже древних) вопрос об их умственности или ремесленности приходится заменять вопросом о талантливости или неталантливости, в отношении архитектора (древнего) вопрос приходится ставить по большому счету так: умственник или ремесленник? Чего больше в его деятельности: работы ума или работы рук?

Не в «процентовке» дело, но здесь-то и проявляются *терминологические* трудности.

Пожалуй, это оттого, что, строго говоря, понятия *творчество* в современном смысле античность не знала. С. С. Аверинцев замечает, что древнегреческое *poieo* — значит сделать, построить, сработать; производное от этого глагола существительное *poietis* (поэт) — буквально означает *возделыватель стихов*, и выглядит совершенно непатетично. «Впрочем, — продолжает Сергей Сергеевич, — не надо забывать, что именно греки в лице Демокрита и Платона разработали учение о поэтическом экстазе, предопределившее новоевропейскую идею гениального творчества, которое преодолевает “правила”. С другой стороны, если бы для греков не существовало нашего понятия “творчество” как послеренессансного перенесения на человека атрибутов бога-демиурга, творящего из ничего, — для них огромную роль играло понятие “изобретения”, “измышления” (*eyresis*). Пиндар говорит, что хочет быть “изобретателем слов”. Всякий реформатор того или иного жанра был с греческой точки зрения “изобретателем” новой жанровой формы: скажем, Эсхил “изобрел” новый тип трагедии» [Аверинцев 2004, с. 92]. «Творческий экстаз» архитектора на манер поэтического экстаза, честно говоря, — вещь с трудом представляемая и более чем сомнительная: слишком строга материя, с которой зодчему приходится иметь дело, слишком неподатлива — трудно зачеркивать неполучившееся, когда десяток каменотесов, обливаясь потом на немилосердной афинской жары, долбят и долбят камень для твоего «гениального» измышления. Что-то не увязывается: никакое не искусство эта ваша «архитектура»: автор и исполнитель — люди разные и по умственному уровню, и по стратификационному.

Архитектор и архитектура в древности. Мало кто нынче станет утверждать, будто архитектура является искусством: всё в них разнится, слишком много разнонаправленных векторов, хотя на первый взгляд похожи. Но не является ли убедительным то, что два разных явления названы двумя разными словами, и отнюдь не метонимично?

Архитектор не демиург, «творящий из ничего», хотя самое слово «демиург» не имеет непременно теологического оттенка: *демиург* — создающий, создающий, по-нашему «творящий» без акта художественного творчества, производящий нечто из ничего или нечто из нечего. И Господь творит, и горшечник, только каждый по-своему. Античный архитектор — демиург, творящий из наличного материала, и потому творец в меру задачи, перед ним поставленной. С совсем уж прагматической точки зрения, как некий «верховный устроитель» архитектор есть *oikonomos*, «законодатель жилья», «строитель жилых домов», но не храмов и прочих общественных зданий. Если контроль за исполнением законов городской жизни возлагался на астиномов (*astinomos*), то придумав-

ший проект здания человек осуществлял действия, нынче обозначенные ёмким словосочетанием «авторский надзор».

«Сами греки» (наряду с народами Древнего Востока) не знают нашего термина *искусство* с воспаряющей интонацией чего-то великого, неповторимого, достойного вечности и потому — пристального изучения. Он заменяется у них спокойным, размыто-понятным термином *techne*, не выделяющим искусства из числа других ремесел, к которым у греков принадлежала, например, и философия. И не только философия. «Прошу вас, не шумите, афиняне!» Держись, читатель: в разных местах диалогов Платон называет *techne* — воинское, врачебное, жреческое (*hieratice*), законодательное, измерительное, корабельное (кораблеводительное), мусическое, плотничье, поварское, повивальное, сапожное, судебное, тираническое, ткацкое, хозяйское, управления, верховой езды, взвешивания, врачевания душ, гадания, гимнастики, диалектики (рассуждения), земледелия, игры на флейте, изображения (*mimetic*), метания копья, охоты, прорицания, резьбы по камню, служения богам, составления речей, софистическое, справедливости, стратегическое, стрельбы из лука, арифметического счета, торговли, ухода за скотом, наконец — строительное. «А также всякое, которое понадобится впредь». Наверняка, можно продолжить поиск, и назвать все виды деятельности, существовавшие в древней Греции. Важно ухватить, что *искусствами в Эллады называли всякую деятельность, противоположную бездеятельности: лень безыскусна*¹. Сократ говорит красавчику Хармиду: «А если ты меня спросишь о строительстве, — какое, согласно моему мнению, оно вершит дело, будучи знанием того, как строить, — я отвечу, что оно строит дома; и точно так же я отвечу по поводу других искусств» (*Хармид* 156 d–e). Как видим, знание того, чем человек занят, и было для греков искусством: не станешь ведь серьезно спорить с Сократом? Сказанное не значит, что «греки не делали качественного различия между ремеслом сапожника (простите, “делателя сандалий”. — А. П.), с одной стороны, и ремеслом архитектора или скульптора — с другой. Оно указывает только на совсем другие формы связи между ними, чем те, которые существуют в наши дни» [Ильин 1983, с. 111–112].

Здесь же придется разочаровать читателя: *не было в древней Греции архитекторов*. В нашем смысле слова архитекторов в античности времен Парфенона не было! *Архитектура была — архитекторов не было*.

Как это? Очень просто: излишне метафорический древнегреческий язык не утрудился выдумать заголовка для профессии; в дипломе о высшем образо-

¹ Хотя для нынешнего «трудоголика» обычная *лень* стала настоящим искусством времяпрепровождения, тягостная до умоиступления, бедой и наказаньем. Он бежит от нее в коллектив, в семью, в работу.

вании (которого — и диплома, и высшего образования — тоже не было) писать было нечего и некому. И не о чем. Но здания все равно возводились, и качественно, надежно. Тем не менее, «в этой стране, — пришептывал Ип. Тэн, властитель средних европейских умов 1860–1870-х¹, — нет ничего громадного, гигантского, ни одна из видимых вещей не поражает несообразностью, подавляющими размерами... Глаз легко схватывает формы предметов и выносит точные от них образы. Все здесь сродственно, все в меру, все легко и отчетливо дается внешним чувствам. ...Само море, столь яростное и грозное на севере, тут предстает чем-то вроде озера. Вы не чувствуете пустынной его громадности... сама природа, запечатлевшая в мысли грека свои формы, прямо клонит его к ясным и определенным созерцаниям. Туда же клонит она его и косвенно посредством той политической ассоциации, к которой она его ведет и которою ограничивает его почти поневоле» [Тэн 1912, с. 369, 371]. Слова этих расхожих ныне восхищений / констатаций, которыми полнятся учебники и диссертации, глядят на читателя печальным рыбьим глазом трюизма. Что ж архитекторы, создавшие эту невыносимую для современного текста гармонию? Что ж их «архитектура»? Ведь не «коллективным творчеством масс» созданы предметы для слезливого искусствоведческого восхищения: искусствовед все никак не привыкнет, что мир беспорядочно усеян упорядоченными формами (П. Валери); и поэтому «*beatae plane aures, quae non vocem foris sonantem, sed intus auscultant veritatem docentem*» — «истинно блаженны уши, внимающие не голосу, звучащему на площади, но голосу, в тиши учащему истине»².

Древнегреческое существительное *architekton* — это и зодчий, и строитель, и главный интриган (не правда ли современно!); глагол *architekton* — строить, возводить, создавать, искусственно придумывать; латинское существительное *architectus* — зодчий, строитель, архитектор, зачинатель, создатель, творец, инициатор, виновник. Как же не было слова «архитектор»: вот ведь! Не тут-то было: эти термины в текстах упоминают Плиний Старший, Сенека, Цицерон, Витрувий — авторы, далеко выходящие за рамки классической Греции, люди больше эллинистические, нежели эллинские, спорые на рефлексии и к словам относившиеся аккуратно. Ни в одном тексте «времен Парфенона» это слово не упоминается, хотя эллины нагромождали мрамор повсюду (имена этих людей сохранились в текстах тогдашних строительных договоров), да и эллинские драматурги, эпические и лирические поэты жили не в безвоздушном пространстве, и героев сво-

¹ См.: Заборов П. П. Ипполит Тэн в России (Материалы к истории восприятия) // Эпоха реализма / Отв. ред. М. П. Алексеев. — М., 1982. — С. 227–271.

² Выражение принадлежит Гертонию, французскому богослову XIV–XV вв., предполагаемому автору сочинения «О подражании Христу», приписываемого иногда Фоме Кемпийскому.

их расселяли в пространствах вполне прагматических и как-то оформленных камнем. Отчего так происходит? Мне кажется, оттого же, отчего летающий мальчик перестал летать: задумался над тем, как летает, и взлететь не смог¹. Когда античные люди нагромождали мраморы в гармоническом сочетании масс, они еще не знали, что занимаются архитектурой. Потом решили, что следует это дело озаглавить (нехорошо ходить без названия), и получилось слово «архитектура» (в позднейшем русском переводе), но гармоническое нагромождение мраморов постепенно перестало быть гармоничным: «на своем последнем этапе эллинистическое искусство (точнее, античное искусство на Востоке. — А. П.) было еще достаточно греческим, чтобы отчасти сохранить свое лицо, но уже достаточно ориентализированным, чтобы отчасти потерять его»².

Элладо-эллинистическая цивилизация достаточно поздно узнала, кто такой архитектор и чем должен заниматься. Архитектура, подобно скульптуре и живописи, и без определения все равно «запечатлевает умственное и нравственное настроение человечества»³. Красноречивые эллины, народ «скоропелый и умный» (Тэн), косноязычно подбирали термины для обозначения того, чем занимались, обзывая формы, создаваемые ими, «соответствующе» (что — чему?). Если бы ни это диковинное косноязычие при густой метафорике древнегреческого языка, самое понятие *архитектура* появилось бы гораздо раньше Плиния Ст., с занимательностью натуралиста глядевшего на извержение Везувия.

Архитектор лишь на ранних этапах развития древних обществ мог принадлежать к господствующему страту. Прежде всего это заметно в Египте, где наряду с жрецом и воином зодчий располагался на вершинном месте в служилой иерархии. Может, это оттого, что умел совершать невиданное — знал, как строить, и умел показать, — удивляя простецов-современников, и они в ответ и в благодарность платили ему чуть не обожещением. Ясно, речь идет об авторах видных построек: каждый египтянин строил свое жилье самочинно, используя нильский ил, быстро превращавшийся после сушки на солнце в прочный кирпич. И. С. Николаев подчеркивал, что Египет обладал наибольшим числом имен зодчих, дошедших до наших глаз, по сравнению с другими государствами древности [Николаев 1984, с. 13–14]. Греки знали о египтянах, начиная

¹ См. поучительную для излишне амбициозных персонажей книжку: Акимов Игорь, Клименко Виктор. О природе таланта: О мальчике, который умел летать, или Путь к свободе: В 7 т. — М., 1994. — Т. 1. Концепция.

² Dalton O. M. Byzantine Art and Archaeology. — Oxford, 1911. — P. 23.

³ Вельямович В. В. Психологические основания эстетики: Новый опыт философии искусства. Ч. I и II. — СПб, 1878. — С. 93. О связи естествознания и эстетики в 1860–1870-х гг., о Г. Спенсере и В. Вельямовиче в России см. в статье В. П. Зубова 1930 г. [Зубов 2006, с. 113–122].

с VII в. до Р. Х., контакт их был плодотворным, но в VIII в. это были уже не совсем те египтяне, у которых зодчий был вторым лицом в государстве, и еще не те греки, которым было суждено прославить V век.

Общественное внимание к избранным современникам и в древности, и ныне определяется частотой называния имен в летописях, эпиграфике, письмах, в газетах и по телевидению. По сравнению с египтянином грек мало заботился об историческом бессмертии своих ремесленников и камнетесов (а равно: торговцев рыбой, дровосеков, башмачников и продавцов старых сандалий): если из имен живописцев и скульпторов можно собрать некий гербарий благодаря наличию инскриптов на изделиях да всезнавшему Плинию Ст., то архитектор — за редким исключением — безымянен. У египтян просто какая-то энциклопедия зодческих имен, у греков — скудное и вынужденное, кажущееся неохотным упоминание. Иг. Арк. Ильин спокойно замечает, что в противоположность государственным деятелям и правителям, жизнеописания которых вышли из рук Плутарха и других авторов сильно приукрашенными, скульпторы, живописцы, архитекторы и другие художники остались в античности без всякого даже подобия жизнеописаний, а сообщения о них крайне скудны и носят анекдотический характер. «Объясняется это тем, что все подобные сведения восходят к устной традиции. Само появление жизнеописаний застает искусство приходящим в упадок, а художников — настоящими “ремесленниками”, к которым в обществе вырабатывается пренебрежительное отношение. Так, Плутарх в своем “Жизнеописании Перикла”, вопреки аттической концепции классической поры, считает Фидия, независимо от того, какие бы шедевры он ни создавал, низким ремесленником, а пропасть между ним и его другом Периклом — непроходимой» [Ильин 1983, с. 256].

Пишущие эллины не любили упоминать ремесленников: не интересно. «Что сделал? — Храм построил. — Ну и что?» Архитекторы, пожалуй, обижались, но ничего иного, кроме как строить, они не умели, писать не любили, собеседниками были некудышными, большого следа в «бумагах» не оставили.

Кстати спросить: как назывался архитектор у египтян? Милица Эдуардовна Матье называет два понятия: *муджеху* — строитель в самом широком смысле, включая плотника и каменщика, и *кед* — зодчий (причем, эти термины иногда употребляются один вместо другого), затем надсмотрщик над строителями (наш десятник²), начальник строителей (наш прораб²), начальник всех царских работ (директор строительной корпорации?)¹. Одно очевидно: чем был бы фараон без архитектора, какими средствами закреплял на века и поколения свою

¹ Матье М. Э. Роль личности художника в искусстве древнего Египта // Труды Отдела истории культуры и искусства Востока Государственного Эрмитажа. — Л., 1947. — Т. 4. — С. 8–9.

божественную значимость? Архитектор при фараоне, как расторопный референт — при начальнике: всегда посоветует, как лучше, да и «руками умеет». Был в XV в. до Р. Х. такой прославленный древнеегипетский архитектор Сененмут (или Сенмут): проявил себя при сооружении храма Хатшепсут в Дер эль-Бахри. Руководил строительством в Карнаке, Луксоре и Арманте, изготовлением обелисков (расташенных потом по европейским столицам) в Асуане, где обнаружены его надписи на гранитных обломках. Кроме того, он объединил в своих руках многие высшие административно-хозяйственные должности страны (у него было более 80 титулов), и благодаря этому стал самым могущественным человеком после царицы¹: Хатшепсут даже поручила Сененмуту воспитание дочери. Всем этим Сененмут был обязан самому себе, поскольку родители его были простецами: по замечанию М. Э. Матье, общественное положение древнеегипетских зодчих полностью зависело от их личных способностей и умения вовремя показать их перед начальством². По всему вероятно, в Греции обстоятельства были такими же: иных не было. Но общественный уровень архитектора египетского от древнегреческого отличался. Известно 100 имен древнеегипетских зодчих (по Матье), и только пара дюжин — древнегреческих (по В. Д. Кузнецову [Кузнецов 2000, табл. 1–6]). В 490 г. до Р. Х. египетский писатель Кнуибр составил список 26 знаменитых архитекторов. Имена греческих приходится собирать по крупицам, вынимая из достаточно ограниченного числа текстов. О чем это говорит? О том, что для Эллады архитектор был одним из ремесленников, для египтян — государственным деятелем. Уже в те глухие для нас времена о государственных деятелях писали чаще, чем о ремесленниках, а потому и больше эпиграфических свидетельств сохранилось³.

¹ Это подтверждается тем, что для Сененмута была выбита глубокая скальная гробница, погребальная камера которой расположена непосредственно под первой террасой поминального храма Хатшепсут: на такой шаг ни до, ни после Сененмута не решался ни один египетский зодчий. Сооружение только этой усыпальницы продолжалось четыре года. Кроме того, в песчаниковых скалах Сильсилэ для него сделали кенотаф в виде часовенки, стены которого украшали рельефы. Известен также великолепный кварцитовый (!) саркофаг Сененмута (Кинк Х. А. Древнеегипетский храм. — М., 1979. — С. 30). Напомним о романе Б. Пруса «Фараон» (1896), где одним из главных действующих лиц является архитектор Имхотеп.

² См.: Матье М. Э. Роль личности художника... — С. 11–19. См. также соответствующие места в трудах крупнейшего российского египтолога Юрия Яковлевича Перепёлкина (1903–1982): Перепёлкин Ю. Я. Тайна Золотого гроба. — М., 1968; Перепёлкин Ю. Я. Хозяйство староегипетских вельмож. — М., 1988; Перепёлкин Ю. Я. История Древнего Египта. — СПб, 2000.

³ Питирим Сорокин приводит сводную таблицу стратификационного расслоения эллинского общества. На Пелопоннесе в V и во II в. до Р. Х. было соответственно: свободных — 530 и 700 тыс. чел.,

Среди известных специалистам имен эллинских архитекторов наибольшим вниманием пользуются, как и следовало ожидать, мастера, оставившие уникальные постройки. О них сохранились письменные свидетельства, но не потому что они были архитекторами, а потому что они были талантливыми архитекторами, оцененными не как просто ремесленные люди, но как творцы непревзойденного. Трое, «самые из самых»: Иктин, Калликрат, Мнесикл. Двое первых создали Парфенон, последний — Пропилеи и, возможно, Эрехтейон.

Стоит ли дело стольких усилий и слов, чтобы доказывать очевидное? Стоит. Хотя бы оттого, что, произнося спич «древнегреческий архитектор Калликрат, построивший вместе с другим древнегреческим архитектором Иктином Парфенон», мы понимали бы, что речь в первом случае идет о надзирателе за производством работ (грубо говоря, прорабе), а во втором — о творце моделей по эскизам общего руководителя акропольских работ — ремесленника Фидия, которого и следует, по моему глубокому убеждению, писать в авторах всех построек на Акрополе и считать «народным архитектором Афинской Республики» эпохи Перикла. Остальные же — только исполнители его воли и идей. Никто не посмеет утверждать, что они не были талантливы, искусны, ищущими людьми; и Калликрат, и Иктин, и Мнесикл, и неведомый автор Эрехтейона внесли, пожалуй, много нового в решение конкретных ремесленных задач, а Иктин, тот даже сочинил трактат о Парфеноне, до нас не дошедший. Это были умные бескрылые люди. Настоящие крылья были только у Фидия: ему поручили афиняне во главе с Периклом работу — он выполнил. В этом смысле Фидий — архитектурный демиург Акрополя; Иктин, Калликрат, Мнесикл — главные строители отдельных его сооружений, *архитектонны*.

Вообще же П. А. Сорокин указывает, что в Афинах приблизительно во времена Писистрата (на рубеже VI–V вв.) разница между физическим и интеллектуальным трудом была менее заметной, нежели раньше, но позднее, в силу разных обстоятельств, эта разница снова увеличивается, «и сильное не-

илотов — 175 и ? тыс., рабов — 150 и 250 тыс. чел. В Аттике в период до греко-персидских войн (500–449 гг. до Р. Х.), до Пелопоннесской войны (431–404 гг. до Р. Х.), к концу Пелопоннесской войны и в 327 г. до Р. Х. соответственно: полноправных граждан — 25–30 тыс., 35 тыс., 20 тыс., 20 тыс. чел.; свободных граждан — 75–90 тыс., 135 тыс., 75 тыс., 70 тыс. чел.; метеков — «немного», 10 тыс., 5 тыс., 10 тыс.; рабов — «немного», 100 тыс., 30 тыс., 100 тыс. Великий социолог отмечает, что на ранних этапах удельный вес рабов в составе населения Аттики был очень низким; он возрастает до 40% накануне Пелопоннесской войны; сокращается до 23% приблизительно к концу этой войны и вновь возрастает до 50% в 327 г. до Р. Х. «Имеющиеся в нашем распоряжении данные относительно основных классов в древнем Риме и Италии также указывают на ненаправленные колебания профессиональной стратификации» [Сорокин 1992, с. 370–371].

приятие физического труда стало типичным для всех свободных граждан. Подобные изменения можно увидеть в истории Рима, истории средневековой и современной Европы» [Сорокин 1992, с. 371–372]. Таким образом, во времена расцвета эллинского искусства и архитектуры, то есть во времена «греческого чуда», якобы неведь откуда взявшегося, разделение сфер деятельности на ручную и умственную было ощутимым, и в этом — еще одно подтверждение справедливости поставленного нами вопроса об античном архитекторе.

Чтобы не заикливаться непременно на слове «архитектор», привлечем для ответа иной словарный материал, многожды обсуждавшийся и как бы лежащий на поверхности «культурного» сознания.

Архитектура, искусство и *techne*. Итак, греческое *techne* и латинское *ars* в эпоху владычества греческого и латинского языка были синонимами (как, скажем, Зевс и Юпитер), а теперь закреплены за разными понятиями: *технэ* — как бы «техника», *арс* — как бы «искусство»: русская оговорка «как бы» здесь значима, как никогда¹. Раньше смысловой разбрызг этих слов был невероятно широким: от изготовления новой вещи до высшей характеристики порождения духовной субстанции (поэзия, например). Это ведь по-латыни сказано, что *ars longa, vita brevis*, что ныне переводится как «наука обширна (или искусство обширно), а жизнь коротка»; это ведь по-латыни *artes liberales* значит «свободные искусства», а *technicus* — мастер, специалист, *technopaegnion* — художественная игра (заглавие цикла стихотворений Авсония, которые М. А. Гаспаров не взялся перевести на русский язык, и оставил калькой: «Технопегнии» [Авсоний 1993, 117–121]); «произведеньцем искусства», *technyphoin* — назвал Август свою виллу близ Рима².

¹ О *techne* см., в частности: *Schaerer R. Techne et episteme // Etudes sur les notions de connaissance et d'art d'Homere a Platon. — Macon, 1930; Kube J. Techne und arete: Sophistische und Platonische — Tugendwissen. Berlin, 1969.*

² «[В. Г.] Шершеневич рассказывал [В. Я.] Типоту историю (якобы правдивую, но я не верю) одного издания. В 20-м, кажется, году, когда на севере не было бумаги, имажинисты отправили в Одессу для печатания альманах под названием “Бабочки в колодце”. Альманах отпечатали, причем на обложках присланных экземпляров стояло: “Рыбочки в колодце”. На панический запрос имажинистов одесское издательство ответило, что слово “бабочки” оно рассматривало как явную опisku, ввиду того что бабочки не могут находиться в колодце, и слово “бабочки” оно заменило словом “рыбочки” как наиболее естественным и даже напрашивающимся в данном контексте» [Гинзбург 1987, с. 195–196]. Этот же сюжет понравился своим равновесием между жизнью и заумью, между рациональным и надуманным не только Лидии Яковлевне Гинзбург. М. А. Гаспаров приводит его, вместо Одессы и имажинистов пиша про Херсон и футуристов, а сборник называя «апокрифическим» [Гаспаров 2000, с. 12]. По большому счету, любопытно бы удостовериться: не так ли рождаются культурные анекдоты?

Переберем однокоренные слова с *techb-* в древнегреческом и *tect-* в латыни.

В древнегреческом: *techne* — искусство, ремесло, наука, строительное искусство, в переносном смысле: хитрость, ловкость, средство особенно в выражении (*pasi techne kai mechane* — всяческим способом; *medemie techne* — никоим образом; *ithei techne* — без околичностей, непосредственно, прямо). Греческая художественная проза как своеобразный антипод поэзии рождается в V–IV вв., впрочем, заимствуя у последней тематику и художественные средства. В V в. к словесному искусству взялись применять два обобщающих термина: *poiesis* и *techne*. Слово *poiesis*, от греч. *poieo* — делаю (от него и русское *поэзия*) в исходном значении делания, творения, созидания — стояло к *techne* очень близко, впритык. Т. А. Миллер указывает, что у Аристофана оба слова употребляются почти как синонимы (Лягушки 907), похожую синонимичность можно усмотреть и в выражениях «гомеровская поийесис» (Фукидид II 10) и «гомеровская технэ» (Исократ, Елена 65), однако в том же V в. оба понятия получили свою терминологическую дифференциацию: слово *пойесис* стало общим именованьем стиховой речи, слово *технэ* — обозначением писательского мастерства, писательского искусства [Миллер 1978, с. 33].

А. Ф. Лосев подчеркивал, что перевести на русский и другие европейские языки термин *techne* нельзя: его можно передать только описательно. «Несомненно, здесь имеется в виду та или другая, но непременно целесообразная деятельность. Так и можно было бы переводить — “целесообразная деятельность”, поскольку та или иная целесообразная деятельность присуща и произведениям ремесленным и художественным произведениям в собственном смысле слова. Можно перевести также и “осмысленная деятельность”, “идейно осмысленная деятельность”, или деятельность в соответствии с осуществлением той или иной модели, то есть модельно-порождающая деятельность» [Лосев 1974, с. 29]. Вместе с тем Лосев в томе «Истории античной эстетики», посвященном Высокой классике и Платону, указывает, что термин *techne* играет главную роль в специальной терминологии общей платоновской теории искусства. Перевод *techne* как *искусство* Лосев, наряду с прочими, полагает поверхностным, приблизительным, неточным. *Techne* — это не только «искусство», но и «ремесло», и «наука»: «если всмотреться во все случаи употребления этого термина у Платона, то значений этого термина оказывается настолько много, что само их перечисление является делом довольно трудным. Главное же — это полная неожиданность тех или других значений, иной раз далеких от эстетической области. Это не значит, что Платон понимал под “искусством” какой-то хаос или сумбур. Но если всерьез отказаться от априорных схем, то придется волей-неволей учитывать бесконечное разнообразие употреблений этого термина и все едва заметные переходы и промежуточные звенья в этой весьма запутанной се-

мантике» [Лосев 1974, с. 16]. Лосев предлагает таксономию: «Вместе с термином *techne* выступает и целое семейство сходных терминов, которые тоже играют у Платона отнюдь не последнюю роль. Около двадцати пяти раз встречается термин *technicos* (прилагательное от *techne*), четыре раза — слово *technema*, означающее результат или произведение, от *techne*. Два раза употреблены *technites*, “художник”, “ремесленник” и *technadzein*, “выдумывать”, “искусно замышлять”, “ухищряться”. Наконец, по одному разу встречаются термины *technicon*, уменьшительное от *techne*; *technopolicos*, “относящийся к торговле искусством”; *technydzion*, тоже уменьшительное от *techne*» [Лосев 1974, с. 16]. И далее: «Платон понимает под искусством меньше всего что-нибудь художественно-творческое. Искусство он довольно часто понимает просто как некоторого рода привычку или навык что-нибудь делать, даже без какого-нибудь сознательно применяемого технического приема. Поэтому у Платона попадают такие тексты, в которых то и другое различается слабо, хотя само это различие отнюдь ему не чуждо и даже сознательно им проводится. Типичным текстом является здесь такой (Ерп. 975 b): “Все мы беремся за обработку земли не при помощи искусства, но просто от природы, а бог нам в этом помогает”. Здесь — характерное для Платона противопоставление “искусства” и “природы”. Но искусство в сравнении с безыскусной природой понимается здесь уже как сознательная и целесообразная деятельность» [Лосев 1974, с. 17]. Но *techne* — никак и не техника в механизменном смысле.

Итак, исследователи давно предупреждали, что перевод слова *techne* русским словом *искусство* не совсем точен, хотя и позволяет уловить известные оттенки значения, которыми обязывал это понятие, скажем, «самый из самых» — Аристотель¹. Так, Д. М. Ханин полагает более соответствующим и верным переводить слово *techne* у Аристотеля, а следовательно, и вообще, словом *деятельность*. «Во-первых, — обосновывает исследователь, — при этом мы все-таки обычно забываем, что искусство в переводах Аристотеля чаще всего не искусство в нашем понимании, то есть не обязательно художественная деятельность, а скорее просто человеческая активность, связанная с производством определенного продукта. Во-вторых, мы недостаточно четко дифференцируем те случаи, когда философ оперирует данным термином в его наиболее широком значении (деятельность, производство) и более узком значении (создание произведения искусства и т. д.). В-третьих, мы не вполне улавливаем смысл по-

¹ Альфред Н. Уайтхед записал, что порок аристотелевской логики заключается в том, что она все внимание метафизического мышления направила на существительные и прилагательные, пренебрегая союзами и предлогами (Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии / Пер. с англ. — М., 1990. — С. 681).

стоянного сопоставления / противопоставления природы и искусства как природной активности и производительной человеческой деятельности, которое крайне существенно для понимания самих методологических и мировоззренческих основ теории Аристотеля» [Ханин 1986, с. 19]. Чуть ниже Ханин подчеркивает, что, согласно Аристотелю, искусство в качестве художественной работы выступает одной из самых сложных форм человеческой деятельности, аналогичной наиболее сложным видам природной активности, в которых материальные, целенаправленные силы вступают в противоречие с формирующими, оптимизирующими, целеустремленными тенденциями [Ханин 1986, с. 57]. Все это верно теоретически, но к практике *делания*, тем паче «искусственнического», тем более к практике архитектурного творчества, — имеет отдаленное отношение. А ведь нам интересно, насколько аристотелевские теории можно поверить повседневной эллинской практикой.

В исследовании Т. А. Миллер «Аристотель и античная литературная теория» (1978 г.), там, где автор касается «Поэтики» Аристотеля, речь идет о том, что сам Аристотель предложил различать два вида искусства (мастерства, *techné*): искусство, создающее утилитарные предметы (*pros t' anagkaia*), и искусство, предназначенное для «препровождения времени» (*pros diagogen*), имеющее особую цель, отличную от диалектики, морали, политики. Аристотелева фраза «искусство подражает природе» (*e techné mimeitai ten phusis*) получила объяснение из контекста, в котором была употреблена: природа, которая означает в этом месте не эмпирическую реальность, а творческую, созидательную силу, имеет дело с материей и формой и соединяет их вместе, стремясь при этом к определенной цели, искусство похоже на природу, поскольку и оно имеет дело с материей и формой и ставит перед собой определенную цель. При этом искусство «восполняет» природу, осуществляя ту цель, которой природа своими собственными силами достичь бывает не способна.

Т. А. Миллер [Миллер 1978, с. 31 sqq] подчеркивает, что интенсивный темп жизни демократического полиса, проявлявшийся в самых разных сферах, — от торговой сделки до строительства храмов на Акрополе, — приводил к тому, что своего рода героем дня в этом обществе становилась *деятельность*, опиравшаяся на практический навык, на того, кто «умеет руками», на работу знатока и мастера своего дела. Собственно, *techné* и существовало в древнегреческом языке для обозначения этой деятельности: по-русски в разных контекстах передаваемое словами *техника, наука, ремесло, искусство*. В исходном значении *techné* ближе всего стояла к нашему *ремесло*: это то, чем занят кузнец, ткач, плотник; но одновременно это труд ваятеля или живописца. В классический период *techné* прилагалось к очень широкому полю человеческих занятий и обозначало все, чем занимается человек, когда занимается, или чему он себя жиз-

ненно посвятил. В «Прометее Прикованном» Эсхила при перечислении разных *технэ* упоминаются приготовление пищи, врачевание, всевозможные способы гаданий, обработка железа, меди, золота, серебра (ст. 510–535); в «Софисте» Платона — земледелие, уход за телом, изготовление утвари, математика, охота, борьба, искусство наживы (*Софист* 219 а–с); в «Лягушках» Аристофана — словесное искусство (ст. 780). «Однако само отношение к труду писателя как к ремесленной деятельности родилось не в поэзии и не применительно к поэзии, а там, где в силу условий социальной жизни Греции этот труд действительно стал ремеслом. Писательской работой по найму, на заказ в V в. стало сочинение ораторских речей... Традиция донесла до нас свидетельства, что уже с середины V в. в обиходе лиц, готовившихся выступать публично, существовали письменные руководства-технэ с инструкциями, подобными своду правил в любом другом ремесле» [Миллер 1978, с. 31–32]. Это потому, что «идея пластична, завершена в пространстве. Даже речь античного оратора — скульптурна, в ней отделано каждое движение, каждая складка, как на тоге римлянина»¹. Всё, что не было мертвенным и статичным, что двигалось и развивалось, продуцировало и поясняло, всё подпадало под понятие «технэ», поскольку для каждой разновидности активно-человеческого времяпрепровождения, замещенного на созидании, а не на разрушении, были свои правила, законы, закономерности и хитрости. Именно они и передавались отцом — сыну (дядей — племяннику), учителем — ученику, знатоком — профану. (Нынче: как взнуздать и спутать лошадь? — Спроси у отца, у старшего брата, которые знают.) Николай Гумилёв «вспомнил» молитву средневековых ремесленников, удивительно подходящую для уст ремесленников античных:

Я помню древнюю молитву мастеров:
Храни нас, Господи, от тех учеников,
Которые хотят, чтоб наш убогий гений
Кошунственно искал все новых откровений.
Нам может нравиться прямой и честный враг,
Но эти каждый наш выслеживают шаг,
Их радует, что мы в борении, покуда
Петр отрекается и предаёт Иуда.

И среди Гизехской пустыни, и в древней Греции, и в Риме, и посреди уличной тесноты обнесенного крепостной стеной средневекового города, и в эпоху Возрождения, и вплоть до наших дней, всюду, где творится созидательная строительная работа, — всюду «Великий Мастер с нивелиром / Стоял среди грохо-

¹ Лобановский Б. Б. [Предисловие] // *Марк Аврелий*. Наедине с собой: Размышления / Пер. с лат. — Киев; Черкасы, 1993. — С. XIX.

та и шума». Ипполит Тэн считал, что когда Греция была покорена, «грек явился дилетантом, софистом, ритором, письмоводцем, критиком, наемным философом; потом, в эпоху римского господства, он уже просто гречишко (graeculus), подхлебник, шут, сводник, вечный весельчак, проворный, сговорчивый, готовый на все услуги, на любое ремесло, подделывающийся ко всем характерам, вывертывающийся из всякой беды, бесконечно ловкий, первый родоначальник скапинов, маскариллей и всех хитрых скоморохов, которые, получив в наследие только один ум, пользуются им, чтобы жить на счет ближнего» [Тэн 1912, с. 365]. Однако продолжим наши терминологические наблюдения.

Одной корневой основы со словом *techne* существительное *tekon* — эпический поэт; глагол *tektainomai* — строить, делать; прилагательное *tektionikos* — строительный, плотничный, искусный в строительном деле; *ta tektonika* — строительное искусство; *tektosine* — строительное искусство, плотничество, эпический поэт; *tektion* — плотник, строитель, художник, мастер; *techneis* — искусный; *technema* — искусное произведение, изобретение; *technasma* — ухищрение, уловка, хитрость, искусное сооружение, искусно сделанный из чего-либо предмет (*kedroi technasmata*); *technetos* — искусственный, нарочно выдуманный, *technikos* — искусный, знающий, художественный, художественно исполненный; *technites* — ремесленник, художник, техник, в общем — мастер¹.

Из греческого в латинский этот корень перешел вместе с областью строительного производства, внося желанную нами профессиональную ясность: *tectonicus* — архитектурный, строительный; *tector* — маляр, штукатур; *tectoriolum* — мелкая штукатурная работа; *tectorium* — отделка стены, штукатурка; *tectorius* — служащий для покрытия, кровельный, отделочный, штукатурный; *tectum* — кровля, крыша, навес, сень, потолок, помещение, здание, дом, жилище, убежище, команата, храм, пещера, логовище, нора, тюрьма, гнездо и даже улей; *tectura* — обмазка, штукатурка; *tectus* — крытый, покрытый, одетый, скрытый, укрытый, тайный, осторожный, сдержанный.

А что же латинское *ars*? Здесь наблюдается целое переводческое нагромождение: *ars, artis* — 1) ремесло, занятие; искусство, наука (*artes ingenuae, artes liberales* — умственный труд); *artes optimae* — науки; *coquorum artes* — поварское искусство, кулинария; *artes medendi* — врачевание, врачебное искусство; *artes disserendi* — искусство рассуждения (тоже умственный труд); *artes urbanae* — юриспруденция («городское искусство» с судебным красноречием); *artes obscurae* — искусство тайных козней, интриганство; 2) система неких пра-

¹ «Мастер» в том высшем творческом смысле, который имел в виду большевистский диктатор, звоня Борису Пастернаку и допрашивая его о поэтическом мастерстве Осипа Мандельштама. См.: Сафонов Б. Случай Мандельштама. Заложник вечности. — М., 2006. — С. 48–83.

вил; 3) искусное владение, мастерство, уместность (*per artem* — искусно; *plena artis ornamenta* — изысканные художественные украшения, богатый и со вкусом выполненный декор); 4) произведение искусства как некий результат прикладной и художественной деятельности; 5) неестественность, искусственность (укр. «штучність»); 6) хитроумность, ловкость, уловка, обманка, «прикол»; 7) изысканность.

Разве можно, спросим мы себя, все смысловое богатство этой производственно-художественной лексики, зиждящейся на трех корнях, сводить к одному или двум современным русскоязычным понятиям? Можно. Поскольку выхода нет. Наш человек не есть ни римлянин, ни эллин, многое из простых вещей, бывших понятными каждому простому эллину или римлянину, нашему человеку приходится объяснять, рисуя на песке целые схемы и заговариваясь в оговорках. Слово-то простое, а пояснять его смысловой обертон приходится каждый раз заново. С. С. Аверинцев учительно подчеркивал: «часто утверждается, что греки не различали искусства и ремесла, объединяя то и другое в понятии *techne*; это не совсем точно, ибо Плутарх (*Vita Pericl*, р. 159D) противопоставляет *kallitekhnia* («изящное искусство», то есть вдохновенное эстетическое творчество) и *demioyrgia* (ремесленную выработку, подчиненную закону обыденности). Это различие — одна из новаций греческого эстетизма» [Аверинцев 2004-а, с. 92]. У Пиндара, по наблюдению Н. С. Гринбаума, в отношении труда архитектора (*Ол. од.* 6 3), творений зодчих (*Ол. од.* 7 52), произведений искусства (*Ол. од.* 13 17), художественных выделок (*Ол. од.* 7 84), святилища Аполлона (*Пеан* 8 74) употребляется слово *ergon* [Античность 1988, с. 170–171]. В русском языке греческое *ergon* означает *дело*, то есть: труд, занятие, работа, действие, произведение, вещь, нечто, на что «можно указать пальцем». На архитектуру ведь пальцем не укажешь, а на архитектурную форму указать можно. Смею заметить, что Плутарх — автор I–II вв. по Р. Х., и его «греческий эстетизм» следует воспринимать по отношению к классическим эллинам именно как *эллинистическое новаторство*, хотя бы как восточный костюм Александра Македонского¹. В другом месте С. С. Аверинцев оговаривается: «для архаи-

¹ Надеюсь, внимательный читатель прозы О. Э. Мандельштама заметил, что этот «человек-поколение» в статье «О природе слова» (1921 г.) называет *эллинистическим* то, что следует называть *эллинистическим*, даже ставя в одном предложении *эллинистический* и *эллинистический* рядом: например — «Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загащиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» [Мандельштам 1990, с. 176]. По недоразумению ни в каких примечаниях к этой статье в разных изда-

ческого сознания всякое ремесло есть колдовство, и мастер — скромный, но легитимный собрат мага: оба «знают слово», оба проникли в особые сферы, неведомые профанам, оба умеют обходиться с демоническими силами (из псевдо-Гомеровой «Песни горшечника» мы знаем, с какими диковинными демонами случалось иметь дело греческим гончарам, — и ремесленники иных профессий были в таком же положении). Само слово *techné*, употребляемое Артемидором (I 79)¹, одинаково применимо и к ремеслу, и к магии. Даже новоевропейская эпоха, лишившая ручную работу магического ореола, может предложить интересную параллель: достаточно вспомнить, что термин «масон» означает «каменщик», чтобы усмотреть, до какой степени устойчива привычка ассоциировать ремесло и оккультную посвященность» [Античность 1972, с. 96]. Из приведенных наблюдений следует сделать вывод, что только в эллинистическую эпоху, осмысливая предыдущие эпохи — архаические и классические, — дошедшие до эллинизма только в виде письменных свидетельств (ну, не камни же «читать», как это пытается делать иной историк архитектуры), авторы могли формулировать архитектурную деятельность как собственно архитектурную, называя архитектора архитектором, строителя строителем, в общем, давая каждому то имя, которое он, по их мнению, заслуживает. Не забудем, что эллинизм заметно более обставлен латинским лексиконом, строгим и стройным, не слишком привечающим досужие поэтические околичности и густую метафору, нежели эллинизм.

Каково же происхождение русского слова «архитектор» и связанного с ним понятия? Лучше немца М. Фасмера это никто не объяснял.

Макс Фасмер, выпускник историко-филологического факультета ИМПЕРАТОРСКОГО университета св. Владимира, писал об этимологии русского слова «архитектор» следующее: *архитектор* — впервые у Памвы Берынды, 1627 г.; простореч. *алхитехтур* (П. И. Мельников-Печерский); западное заимствование через немецкий или голландский, которые восходят к позднелатынскому *archibetector* (по аналогии: *sculptor*, *pictor* и т. д.); наряду с этим русское *архи-*

ниях, равно как и к иным статьям Осипа Эмильевича, где упоминается эллинизм вместо эллинизма, это обстоятельство не оговорено. (Впрочем, может, я ошибаюсь.)

¹ Описывая одно из неприличных сновидений, связанных с «эдиповским» совокуплением с матерью в позе «лицом к лицу», Артемидор (II в.) указывает, что «сон этот к добру для всякого работника: ведь ремесло обычно называют «матерью-кормилицей», а стало быть, такая с ним близость означает не что иное, как обилие работы и заработка от ремесла» (*Артемидор*. Сонник [Онейрокритика] / Пер. с др.-греч. М. Л. Гаспарова, И. А. Левинской, В. С. Зилитинкевич и др. — М., 1999. — С. 126). Впрочем, у Артемидора есть уточняющая эсхатологическая тонкость: если мать мертва, то подобное сновидение означает скорую смерть. — *Прим. А. П.*

тект, с 1712 г., вероятно, из немецкого *Architekt*. Др.-русс. *архитектонъ* «строитель», церк. прямо из греческого *architecton*. Слово *архитектура*, с 1705 г., — у Петра I и Ф. Прокоповича¹.

С искононо, казалось бы, русским словом «зодчий», «зодчество» у Фасмера такие этимологические отношения. *Здать, создать, соиздать, соизжду*, стар. *зжду*, заимствованное из церковнославянского. Современная форма настоящего времени *создаю* — под влиянием *дать, даю*, также русское церковнославянское *создаде Адама*. Сюда же др.-русс. *здати, зжи*, ст.-слав. *зъдати, зжиди, ktiksein, oikodomein*, болг. *здам* «строю», *зид* «стена», сербохорв. *здати, зидам* «сооружать (из камней)», *зид, зиду* «каменная стена», словен. *zidati* «класть стену», *zid* «стена», чешск. *zed'*, род. п. *zdi* «каменная стена», польск. *zdun* «гончар». Родственно литовским *žiedžiu, žiedžiau, žiésti* «формовать, лепить», латышскому *ziest* «обмазывать глиной», др.-прусскому *seydin* «стена»; с древней ступенью вокализма: лит. *žaidas* «печь», *židinys* «очаг», далее готск. *deigan* «месить, мять», др.-индийск. *debmi* «обмазываю», греч. *teikos* «каменная стена», *toikos* «стена», лат. *tingo, fictus* «мажу, мешаю, формую», оскское *feibuss* «тигос» и т. д. *Здо* — «кров, дом», у Г. Р. Державина и др., от *здать*, старослав. *зъдати, зжиди*, церковнослав. *зъди*, сербохорв. *зид* «каменная стена», чешск. *zed'* — то же. С другим вокализмом: сербохорватск. *зид*, словен. *zid* «стена». Сюда же относятся русск. церковнослав. *зѣдь (зедь)* «глина», **зѣдьный* (зедный), прилаг. «глиняный» и др.²

Русское слово «архитектор» традиционно и правильно переводится с древнегреческого «главный строитель», но называть главного строителя архитектором в современном смысле слова есть вопиющая неосмотрительность. Спишем ее на многовековую традицию бытования слова «архитектор» в смысле «выдумщик моделей» и «надзирающий за их материальным воплощением». В древней Элладе архитектор, в отличие даже от предшествующего египетского и последующего римского, не был архитектором, он был главным строителем в точном смысле этого словосочетания: «начальником СМУ», производителем строительных работ (прорабом), главнее которого только Народное собрание, которым он отчитывается за качество и сроки выполнения строительных работ, производимых под его руководством, и за деньги, им потраченные на этого качества обеспечение. Главный строитель в эллинском строительном договоре звался: *architekton*. Иначе и быть не может, поскольку «название специальности часто является ярлыком, отражающим конкретный момент в профессио-

¹ Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева: В 4 т. — 4-е изд., стереотип. — М., 2004. — Т. 1. А–Д. — С. 91.

² Там же. — Т. 2. Е–Муж. — С. 90.

нальной деятельности ремесленника или преимущественные устремления в этой его деятельности. В расчет должны также приниматься экономическое положение данного ремесленника (например, финансовые проблемы могут заставить его выполнять работы не по профилю его специальности) и среду его обитания (крупный город с развитым и специализированным ремеслом, деревня, небольшой город¹, религиозный центр и т. д.)» [Кузнецов 2000, с. 287].

Кем же был древнегреческий архитектор-архитектон? Прежде всего, как и ныне, наемным работником, *yperetai*, наряду с каменотесами, кузнецами и плотниками. Буквально *yperetai* переводится как «помощник» рабочих, *ergatai*, и квалифицированных рабочих, *tekhnitai*. Но ведь этими смыслами деятельность главного строителя не ограничивается.

Е. И. Евдокимова полагает, что архитекторами становились те из мастеров (преимущественно каменных работ), кто выделялся художественными и организаторскими способностями, включая навыки и сноровку к проектной работе [Евдокимова 1958, с. 70]. Общая мысль очевидна — «как же иначе?», — однако много непонятного: как это «становились» — путем самовыдвижения и жеребьевкой? кем «выделялся» среди мастеров, занимавшихся кладкой? каким образом и перед кем строительный мастер мог выказывать способности «к проектной работе»? да кто ему позволял их выказывать?

Дальше Евдокимова пишет, что наряду с только что ею описанным способом появления архитектора «из ничего» был еще один способ, взятый у Витрувия: это путь специальной подготовки архитекторов «из числа состоятельных граждан, которые занимались систематическим образованием своих детей или передавали им свою профессию по наследству» [Евдокимова 1958, с. 70]. У Витрувия этот вопрос изложен тоже не слишком прозрачно (Витрувий, грубо говоря, был производителем инженерно-фортификационных работ, прорабом, а мы по нашему времени знаем, как обычно пишут прорабы): «в старину поручали работу прежде всего архитекторам из почтенного рода, а затем узнавали, подобающее ли они получили воспитание, считая, что надо доверяться благородной скромности, а не дерзкой наглости. А сами мастера не обучали никого, кроме собственных детей или родных, и воспитывали их людьми достойными, совести которых можно было бы без колебания доверить деньги на такие важные вещи» (*De archit. VI graef.*). Если не было специального профессионального образования, дающего

¹ «В небольших городах один и тот же мастер делает ложе, дверь, плуг, стол, а нередко тот же человек сооружает и дом, причем он рад, если хоть так найдет достаточно заказчиков, чтобы прокормиться. Конечно, такому человеку... невозможно изготовлять все одинаково хорошо» (Ксенофонт, *Cyropaedia VIII 2, 5*). В народе таких людей называют мастер «золотые руки», и с последним тезисом славянский рукоумесленный человек наверняка не согласится. Впрочем, речь не о славянах. — Прим. А. П.

ныне в школе (средней, высшей) профессорами и доцентами, — как же иначе, кроме передачи опыта из рук в руки тем, кому можно передать не только опыт (духовно-практическое), но и дело (материальное), то есть сыновьям и племянникам (мужчинам)? Профессиональные династии — прообразы средневековых цехов — основа всякого практического дела в античном мире. Это Платон да Аристотель умудрились открыть Академию и Ликей, чтобы обучать философии тех, кому интересно. Но уже тогда, в древности, понимали, что в архитектурном деле на одной благородной скромности далеко не уедешь, потому и предупреждали о существовании некоей «дерзкой наглости», которая одна и позволяет, к сожалению (или к счастью), добиваться нужного и высоко оплачиваемого заказа.

Стоит полагать, что когда-то, давным-давно появилось разделение практического интереса, и один человек занимался тем, что после назвали врачеванием, другой — тем, что назвали проституцией, третий — тем, что назвали драматургией, четвертый — тем, что назвали архитектурной деятельностью (простоицы — «архитектурой»). Сейчас до начал этих профессий не добраться за отсутствием письменных источников, да и не в том дело. Письменные источники, как всегда, поджидают нас там, где их меньше всего можно встретить. И уж, конечно, не у прагматически ориентированного Витрувия.

Рукописи античных авторов едва, чудом дошли до нашего времени, а мы, конечно же, хотим, чтобы дошли древние чертежи, образцы статических расчетов и прочие подготовительные материалы для практики строительства. При этом очевидно, что без всех этих материй даже руины не сохранились бы. Л. С. Бретаницкий удивляется, что относительно средневекового зодчества Ближнего Востока совершенно отсутствуют сведения о каких-либо строительных расчетах и предполагает, что «при проектировании и строительстве, очевидно, руководствовались только эмпирическими представлениями о действии законов строительной механики, работе тех или иных архитектурных конструкций» [Бретаницкий 1987, с. 167]. Не сохранились — значит, не было? Судя по сложности тектонической организации средневековых ближневосточных сооружений, с этим мнением согласиться трудно: они действительно не дошли, как не дошла вторая часть «Поэтики» Аристотеля, посвященная комедии (скорее, следует удивляться тому, что сохранилась ее первая часть), и многое другое, о чем мы даже догадываться не имеем возможности. Да Бретаницкий и сам в другом месте пишет, что «составление проектов и изготовление моделей сомнений не вызывает» [Бретаницкий 1987, с. 185].

К слову сказать, среди ближневосточных средневековых терминов, обозначающих профессию архитектора, Л. С. Бретаницкий называет (как и М. Э. Матье относительно египтян) два понятия: *мухандис* — архитектор-проектировщик и *ме'маф* — архитектор-строитель. Казалось бы, достаточно строгое различие.

...Несхож мухандиса с поденщиком труд:
дают мухандису в один только миг,
что за год бенна получать не привык...

(*Сана'и*, Сад истин, пер. И. М. Дьяконова)

Как показал В. Д. Кузнецов, в общественном строительстве древней Греции квалифицированный и неквалифицированный труд оценивались по-разному, и воззрения на этот вопрос некоторых зарубежных исследователей (R. Норрег, H. Bolkstein, K. Mosse) не соответствуют действительности. В равной степени цена вывода этих ученых, что на определенном этапе развития общества не делалось различий между ручным и умственным трудом, невелика [Кузнецов 2000, с. 26]. В другом месте Кузнецов пишет, что строители Эрехтейона не получали за свою работу каких-либо крупных денежных сумм. С одной стороны, архитектор и поденные работники получали фиксированную плату за труд; с другой стороны, работники, трудившиеся по подряду или сдельно, также не зарабатывали много, поскольку их здания были небольшими по объему. «Это связано... со стремлением должностных лиц обеспечить работой как можно большее число ремесленников» [Кузнецов 2000, с. 62]. Очевидно, речь идет об архитекторе-строителе, а не архитекторе-проектировщике, получавшем значительно больше, чем его более «прикладной» коллега. Так, архитектор Афинодор из дема Мелиты получал как технический эксперт на постройке храма Деметры и Коры в Элевсине 2 драхмы в день или 780 драхм в год (в год со вставным месяцем): такая зарплата была обычной для исполнителя «авторского надзора». В ряде случаев подневная плата архитекторов-экспертов (две драхмы в день) была даже ниже подневной зарплаты рабов [Кузнецов 2000, с. 103].

В классическом трактате Мухаммеда ибн Хиндушаха Нахчивани (XIV в.) «Руководство для писца при определении степеней» (восточном аналоге западного перечня профессий Радульфа Пламенного) перечислены наряду с *мухандисом* и *ме'маром* строительно-ремесленные профессии: *устад* — мастер-строитель, *наджжар* — плотник, столяр, *хаджжар* — каменщик, гранильщик, *наккаш* — живописец, резчик¹. Однако этот перечень к профессии архитектора прямого отношения не имеет. Очевидно, что тонкости собственно архитектурного мастерства лежали на Ближнем Востоке, как и в Средиземноморье, в другой плоскости. Материалы, о которых идет речь, по теоретическому

¹ См.: Мухаммед Нахчивани. Дастан ал-катиб фи та'йин ал-маратиб / Критич. текст, предисл. и указатели А. А. Ализаде. — М., 1964. — Т. 1. — Ч. 1; 1971. — Т. 1. — Ч. 2. Глядя иначе, «кто может сказать, где проходит грань (с технической точки зрения) между высококлассным столяром, мастером резьбы по дереву, с одной стороны, и скульптором по дереву — с другой? Или камнетесом, вырезающим сложный орнамент, и скульптором по мрамору?» [Кузнецов 2000, с. 283–284].

и профессиональному уровню были доступны сравнительно узкому кругу «умевших составлять (а также читать) чертежи» зодчих — *мухандисам*. «Своими знаниями, а также, видимо, и общественным положением *мухандисы* выделялись среди рядовых архитекторов-практиков — *ме'маров* и *бенна*. В структуре социальных отношений своего времени они не принадлежали ни к *ахл-и шемшир* (люди меча) — военной аристократии, ни к *ахл-и калам* (люди пера) — служилой знати, ни к *ахл-и сук* (люди рынка) — торгово-ремесленному люду. Сана'и справедливо относил их к людям науки — *мард-и илм*» [Бретаницкий 1987, с. 188]. Допустимо представить, что если такое положение существовало среди ремесленного, по сути, слоя в восточном средневековье, отчего нельзя представить известное сходство с социальным статусом архитектора эллински-эллинистического времени: ведь архитектурно-инженерное мастерство в доготическую эпоху не претерпело значительных технологических изменений? Может, именно потому Витрувий называет своих коллег, оставивших трактаты о тонкостях профессии, с пиететом.

А вот Омар Хайям, математик и поэт, в XI в. отзывался — голосом разминойемой глины — о строителе не слишком учтиво.

Строителя увидел я, что возводил жилье,
Ногами глину он топтал и унижал её.
А глина молвила ему: «Полегче! Близок час —
Получит столько же пинков и естество твоё!»

(*Рубаи*, № 160, пер. В. Державина)

Но строитель это ведь не архитектор.

Иктин, Калликрат, Мнесикл и другие зодчие в письменных источниках и в истории. Из письменных памятников, и только из них, мы знаем об авторстве ряда значительных построек древней Эллады и Рима. Об авторстве литературных произведений (Аристофан, Эсхил, Софокл) говорит имя автора, поставленное переписчиком, об авторстве архитектурного объекта сам архитектор сказать не может, и за него это делают другие. Когда им интересно.

Остановимся на некоторых именах.

Деятельность *Иктина*, современника Перикла и Фидия, одного из знаменитейших мастеров Эллады, а точнее — Афин, приходится на всю третью четверть V в. до Р. Х. Его важнейшими сооружениями обоснованно считаются храм Деметры и Персефоны в Элевсине, храм Аполлона Целителя в местечке Бассы в аркадской области Фигалия, созданный им вместе с Калликратом в 420-х гг. по случаю избавления Афин от чумы 430–427 гг., Телестерион (мистерияльный зал) в Элевсине и Парфенон. Идентификацию авторства исследователям удалось выполнить по сообщениям следующих античных писателей: *Павсаний*, Описание Эллады VIII 41, 5; *Страбон*, География IX 1, 12; *Витру-*

вий, *De archit.* VII 12, 16; *Плутарх*. Перикл 13, 7 [Любкер 1885, с. 656; Яйленко 2001, с. 47–50]¹.

О *Калликрате*, коллеге Иктина не только по возведению Парфенона, известно, что он причастен к строительству «Длинных стен», соединивших Афины с портом Пирей (461–456 гг. до Р. Х.), какого-то объекта на Акрополе и храма Ники; ряд исследователей приписывают Калликрату храм на р. Илосс в окрестностях Афин, близкий по форме к храму акропольской Ники Бескрылой. Р. Мартен² указывает, что Калликрат участвовал вместе с Иктином в строительстве храма Аполлона Целителя в Бассах, возвел храм афинян на о. Делос, а гипотеза о Калликрате как авторе Эрехтейона, выдвинутая И.-М. Широм в 1963 г.³, полагается маловероятной. В. П. Яйленко, подчеркивая, что упомянутые работы характеризуют Калликрата как разностороннего универсала (инженера, строителя, зодчего), предлагает приписать ему обустройство Пиргоса — юго-западного бастиона Акрополя, — на котором воздвигнуты храм и жертвенник Афины-Ники (производство всех этих работ обоснованно связывается в последнее время со строительством Пропилей в 437–432 гг.) [Яйленко 2001, с. 50]. Из античных писателей имя Калликрата упоминается в «*Inscriptiones graecae*», 1873, vol. 1 (3 ed.), надписи № 35, № 45; и у Плутарха (*Перикл* 13, 7). Ф. Ноак указывает, что «Парфенон выстроен Калликратом по плану Иктина... Из больших фронтонных фигур сохранились только две под карнизом западного фронтона... Из рельефов 92 метопа над внешним портиком осталась на месте, хотя и поврежденной, значительная часть: разрушению препятствовала структура триглифного фриза» [История 1935, с. 91–92]. Таким образом, Иктин в Парфеноне играл роль архитектора-проектировщика (под генеральным начальствованием Фидия), Калликрат — архитектора-строителя (осуществлявшего авторский надзор).

Имя *Мнесикла* упоминается местными афинскими историками Филохором и Гелиодором (*Harporation's Lexicon*, s. n. *Propylaea*)⁴ как автор Пропилей; немецкий археолог Вильгельм Дёрпфельд предлагал считать его автором Эрехтейона, поскольку здесь применен прием контрастного и асимметричного построения объемов, характерный для Пропилей. Аргументация заключается в следующем: как и Пропилей, основное здание Эрехтейона представляет собой два

портика, восточный и западный, соединенные поперечной стеной («Эрехтейон — двойное здание», — отмечал Павсаний), к нему пристроены с запада дополнительные северный и южный портики, первый из которых больше второго. Как и в Пропилеях, отдельные помещения Эрехтейона расположены на разных уровнях, в отделке обоих зданий к основному строительному материалу — светлому пентелийскому мрамору — добавлен темный элевсинский известняк, в обоих зданиях имеются оконные проемы (первые известные нам образцы окон), крыша покрыта мраморными плитами и т. п. Таким образом, на завершающей стадии строительства Пропилей Мнесиклу, видимо, была поручена разработка проекта Эрехтейона, последнего крупного храма Акрополя, а также общее ведение работ по обустройству этого святилища: на этом посту Мнесикл сменил в 434 г. Калликрата. Деятельность Мнесикла завершилась, похоже, в 420-х гг., и не исключено, что он умер во время повальной чумы 430–427 гг., описанной Лукрецием (*De rer. nat.* VI 1138–1286) [Яйленко 2001, с. 53].

Античная письменная традиция довольно скудно освещает условия труда архитекторов в V–I вв., приводятся имена лишь двух–трех десятков мастеров эпохи эллинизма, и все — без характеристики: «постройка — автор». О чем нам может сказать имя автора древнегреческой или древнеримской постройки? К какой его характеристике может привести? Если нет внутренней творческой коллизии, нет *ряда* построек, на которых можно проследить руку и почерк (хотя бы таких, как у Иктина), имя слепо и немо, годится лишь для подписи на фотографии. Например, сообщение Павсания о храме Афины в Тегее, что своими формами и величиной он превосходит все храмы, «сколько их есть в Пелопоннесе» (VIII 45 4–5), и что построен он Скопасом (уроженцем Пароса) взамен сгоревшего, к творческому почерку архитектора-автора ничего не добавляет, характеризуя лишь способность наблюдательного Павсания к сравнению пелопоннесских храмов между собой при помощи метафоры. Дело усложняется не в последнюю очередь тем, что «архитектором мог выбираться каменщик, плотник: плотник Сатир в 281 г. до Р. Х. на строительстве Делосского святилища [Кузнецов 2000, с. 288], столяр Фаней, сын Каика (в 279-м г. до Р. Х. изготовивший модель-парадигму храм Аполлона на о-ве Делос), плотник Антигон, брат Фаней и сын Каика (250 г.). (Чтобы осуществить строительный проект, его нужно придумать и выполнить в парадигме.) Впрочем, и на том спасибо. Если В. П. Зубов со ссылкой на классическую книгу археолога Иоганнеса Овербека «*Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*» («Античные письменные источники по истории строительного искусства у греков», Лpz, 1868; рус. пер. М., 1920) указывает, что история древнегреческой архитектуры совершенно не могла бы быть сочинена на основании одних лишь текстов античных писателей, тогда как для истории античной живописи эти тексты яв-

¹ См. также: *Carpenter Rb.* The Architectes of the Parthenon. — Harmondsworth, 1970; *Martin R.* L'atelier Iktinos–Callicrates a Bassae // *Bulletin de correspondance Hellenique.* — 1976. — Т. 100. — # 1. — С. 56–72; [МакКреди 1979].

² См.: *Martin R.* L'atelier Iktinos–Callicrates... — С. 57.

³ См.: *Shear I. M.* Callicrates // *Hesperia.* — 1963. — Vol. 32. — # 4. — С. 375–382.

⁴ См.: *Bundgaard J. A.* Mnesikles: Agreek Architect at Work. — København, 1957.

ляются основным источником [Архитектура 1940, с. IV], — это оттого, что от античной живописи ничего не осталось, и приходится ее восстанавливать по описаниям, а от архитектурных форм остались лишь развалины и немногочисленные упоминания, и здесь историку архитектуры труднее, чем историку живописи или скульптуры¹. Т. В. Блаватская указывает, что впервые вопрос о греческом рядовом архитекторе был поставлен в работе Генриха Брунна «История греческих мастеров искусства»², ограничившего свою задачу подбором и критическим рассмотрением материала. «В позднейших исследованиях рассматривается деятельность лишь крупнейших зодчих» [Блаватская 1983, с. 215]³. Но в этом ли дело? Много ли изменится, если истории архитектуры станут известны еще десяток–другой имен античных архитекторов за исключением того, что историк сможет идентифицировать не только имена богов, которым были посвящены те или иные храмы, но и назвать их авторов? Удивительно, но по большому счету ничего не изменится: характеристика эпохи едва сместится в какую-либо сторону. Единственно, что изменится, так это общая картина архитектурных работ IV–I вв. до Р. Х., которая может стать более красочной и детализованной.

Об Аристотелевой модели античного архитектора. Однажды Г. С. Вежель, опираясь на тексты Аристотеля, попыталась промыслить ту «модель архитектора», которая «дала непревзойденную по своим художественным высотам архитектуру Древней Греции». Уважаемый автор пишет: «принято считать, ссылаясь на “перевод с древнегреческого”, что “архитектор” — “главный строитель”. В пору борьбы с “мифами”, которыми чаще всего оказывается то, что принято обществом на веру, непрременное условие очистки от заблуждений есть обращение к первоисточникам» [Вежель 1990, с. 55]. Источниками Вежель

¹ Уже в 1859 г. англичанин Дональдсон выпустил книгу «Architectura numismatica», в которой воспроизвел значительное число античных монет и медалей с изображением памятников архитектуры, в 1884 г. Огюст Шуази выпустил «Etudes epigraphiques sur l'architecture greque», в которой сознательно ограничил себя кругом греческих строительных надписей.

² Brunn H. Geschichte der griechischen Künstler. — Stuttgart, 1859. — Bd II. — S. 213–265.

³ Т. В. Блаватская называет следующие труды: Robertson D. S. A handbook of Greek and Roman Architecture. — Cambridge, 1945; Burford A. The Greek Temple builders at Epidaurus: A Social and Economic Study Third Centuries B. C. — Liverpool, 1969. — P. 138–145; Martin R. Manuel d'architecture greque. I. Matériaux et techniques. — P., 1965; [Культон 1977]. За исключением последней работы, киевские библиотеки указанными изданиями, к сожалению, не располагают. В. Д. Кузнецов говорит чистую правду, когда пишет, что «попытки [Т. В. Блаватской] увидеть в греческом архитекторе представителя “творческой интеллигенции” в современном понимании слова мешают автору понять его существенное отличие от нынешнего зодчего» [Кузнецов 2000, с. 35].

были три Стагиритовы сочинения: «Никомахова этика», «Политика», «О небе». Как известно, Аристотель различал в деятельности всякого общества (конечно, современного ему, полисного) умственный труд и труд физический.

Г. С. Вежель предлагает модель, в которой по восходящей размещает пары: «действие по приказанию — раб», «умение — ремесленник», «мастерство — зодчий», «осознание — архитектор». Наверху расположены «философ» и «политик».

Модель достаточно странная: самый принцип восхождения свидетельствует, что в архитекторе сидит низлежащий раб, а в действии по приказанию предполагается осознание. Исследователь, опираясь на тексты Аристотеля, заключает, что зодчий есть носитель организующего интеллекта на уровне мастерства, архитектор — не зодчий, не исполнитель замысла, он — «носитель высшего интеллекта, наделяющего его “формообразующей функцией” и, как следствие, “управляющей”. В “архитектуре” “архитектор” — высшая ступень сознания должного. Без “архитектора” нет “архитектуры”, есть лишь “зодчество” — “домостроение”, “делание вещей”, остановившееся на “дурной бесконечности” простого повтора» [Вежель 1990, с. 57]. Не запестрело ли у читателя в глазах от обилия кавычек? И с «архитектором» нет «архитектуры» — продолжу я: «с архитектором» есть здание или сооружение, архитектурная форма.

Что это: метафорическое рассуждение Г. С. Вежель или попытка установить понятийное взаимоотношение между несуществовавшими во времена Аристотеля понятиями «архитектор» и «зодчий»? Мы, конечно, помним лосевский комментарий к Аристотелю «архитектору» и «архитектонике» [Лосев 1975, с. 561–562], из которых первый имеет все-таки отношение к строительному делу, второе — даже не упоминается. Г. С. Вежель хочет показать другое: что «в иерархии, строящейся на возрастании меры рассудка, высшее место не может не принадлежать философии или любомудрию. Ее дает созерцание всей природы всех вещей, позволяющее достойному возвыситься до бессмертия, отдав себя в подчинение уму. ...Все завершается тем, с чего началось, только жизнь становится божественной — дарящей совершенное счастье» [Вежель 1990, с. 57 (здесь и далее кавычки в цитатах без ущерба для смысла сняты)].

После этого темного, будто самый Аристотель, фрагмента Вежель заключает, что снятие различий между архитектором и зодчим свели архитектурную деятельность к чисто практической — проектной, где какое-то время действительно архитектор был главным строителем: «затем реальный строитель со своими более чем скромными возможностями стал главнее архитектора, превратившегося в “плакальщика по красоте”, ссылками на которую он пытался защитить свои решения» [Вежель 1990, с. 58]. Довольно странное заключение для эпохи, вообще не знавшей архитектора, о красоте же можно рассуждать, если

договоримся, чему она присуществлена — сознанию или материальной форме. Если не тому и не другому, приходится термин «красота» оставить в терминологическом ведении старого анекдота про обрѣзание: «во-первых, это красиво». О какой оплаканной архитектором красоте, о какой «модели архитектора» по Аристотелю пишет Вежель, — остается неясным: все рассуждения уважаемого автора, мягко говоря, неантичны, а потому не вполне корректны. Единственно, что важно: подчеркивание разделения Аристотелем умственного и физического труда. Какое это имеет отношение к профессии архитектора?

По большому счету, для нашей темы — непосредственное. Был ли архитектор античного мира умственным, был ли он человеком интеллигентным (в современно-ответственном смысле¹), был ли художником в высшем смысле слова? Рассуждать об этих материях можно только в наших категориях, и потому прием условно, что тот, кто в древнем мире проектировал здания, назывался архитектором, а тот, кто строил, нагромождая камни в определенной архитектором последовательности, — строителем. Пожалуй, это логично и последовательно.

Так, например, эпидаврские подрядчики делились на две категории: организаторы производства, предприниматели, не работавшие руками; и ремесленники, непосредственно участвовавшие в процессе строительства. Иными словами, сфера организации работ и сфера непосредственного строительства были разделены. По всей вероятности, архитектор-проектировщик, свободный человек и гражданин полиса, относится к первой группе: он задумывал то, что его сочлены, собственно, и брались организовать. Архитектор-эксперт или архитектор, осуществлявший «авторский надзор» за реализацией организованного, тоже свободный и тоже гражданин, относился ко второй, ремесленной группе

¹ По уверению В. Ф. Ходасевича, оказавшийся удачным неологизм «интеллигенция» изобрел среди прочего популярный во второй половине XIX в. беллетрист Пётр Дмитриевич Боборыкин (1836–1922) (*Ходасевич В.* Книги и люди: Этюды о русской литературе. — М., 2002. — С. 274). Может, поэтому в записных книжках М. А. Гаспарова можно встретить такое уважительное наблюдение: «В. В. Розанов одним и тем же инициалом обозначал Бога и Боборыкина» [Гаспаров 2000, с. 13]. Интеллигенция — это та бесправная часть общества, которую, по точному выражению Валериана Муравьёва, «суровый пролетарский режим не только лишил возможности выражать свои мысли, но лишил даже способности мыслить, заставив ее заняться исключительно хлебом насущным» (В. Н. Муравьёв — Л. Д. Троцкому, 6.01.1920 // Вопросы философии. — 1992. — № 1. — С. 98). С. С. Аверинцев напомнил, что в «Переписке из двух углов» М. О. Гершензон, возражая Вяч. Иванову, писал: «Вы сердитесь: дурной знак ... Даже браните меня интеллигентом» [Аверинцев 1991, с. 4]. Нет, не о «хлюпиках», «нытиках» и «очкариках» (как воспринимался образ интеллигента в начале XX в. и на протяжении всего советского времени) в античности у нас идет речь: о человеке, который трудится больше головой, нежели руками, и руки использует, только чтобы закрепить результат умственной работы.

товарищей. Несложно предположить, что первый архитектор получил за труды намного больше, чем второй, поскольку умственный труд всегда (и в древнеэллинических полисах) логичным образом ценился выше, чем физический, даже если под «физическим» трудом понимать постоянно пребывание на строительной площадке, на солнцепеке, в строительной пыли и мраморной крошке. Сколь ни странно, имя первого, самого архитекторского из архитекторов, могло отсутствовать в строительных документах, зато имя второго, надзиравшего за строительством, могло сохраниться. Так, например, Павсаний восхищенно упоминает имя архитектора Поликлета, проектировавшего толос в Эпидавре (*Описание Эллады II 27, 5*), однако в отчете о строительстве этого толоса, хорошо сохранившемся, о Поликлете ни слова. В. Д. Кузнецов полагает, что «Поликлет был только автором проекта, а непосредственное строительство осуществлялось под руководством другого архитектора, технического эксперта, выбранного Народным собранием» [Кузнецов 2000, с. 155]. Быть «только автором проекта» — это уже само по себе немало. Ты придумай, а там найдутся люди, которые построят. Кузнецов продолжает: «однако в таком случае имя последнего должно было быть зафиксировано в отчете, поскольку его услуги оплачивались строительной комиссией. Таким образом, — полагает Владимир Дмитриевич, — отсутствие каких-либо дополнительных данных, кроме сообщения Павсания, оставляет вопрос об архитекторах-проектировщиках и архитекторах-исполнителях, технических экспертов, открытым» [Кузнецов 2000, с. 155–156].

В наблюдении Г. С. Вежель, пусть выглядящем утопически, важно другое. Уже Аристотель, если верить чтению Вежель, полагал необходимым различать зодчего как каменщика-ремесленника и архитектора как носителя некоего высшего знания. При всей жестокой понятийной условности названия «зодчий» и названия «архитектор» (см. выше, по Фасмеру), все-таки выдумщик здания должен был отличаться от тех, чьими физическими усилиями это здание воплощается в материальной форме: так автор книги отличается от ее наборщика, метранпажа, переплетчика. Впрочем, книга воспринимается как гораздо более индивидуальный, личный памятник творчества, нежели храм. Кто был строителем храма, кто украсил его мозаикой — на эти вопросы обычно ответа нет: в лучшем случае известны имя заказчика, ктитора.

О «греческом чуде», творческом меньшинстве и нетворческом большинстве. Индивидуальный труд архитектора и мозаичиста растворяется в коллективном творчестве безымянной артели. Книга — иное дело. Даже византийский переписчик нередко ставил на ней свое имя, а авторы текста известны почти всегда, кроме некоторых случаев, не имеющих принципиального характера (потеря титульного листа рукописи, спорность атрибуции, сознательное приписывание авторства другому лицу и т. п.) [Каждан 2002, с. 254–255].

Творчество, даже инженерно-строительное, сиречь архитектурное, и *ремесло* (тоже инженерно-строительное, то есть архитектурное) должны различаться, хотя и то и другое есть единый процесс пространственного формообразования. В архитектурном деле оттого и получается так, что деятельность, направленная на создание архитектурной формы (в качестве художественной и инженерно-строительной), то есть труд архитектора-проектировщика, является более узкой и специализированной по сравнению с комплексом деятельностей и отношений, образующих воспринимаемый затем содержательный план получившейся архитектурной формы. Архитектор строит в голове¹, занимаясь умственно-практической деятельностью, — каменщик строит на земле, занимаясь физически-практической деятельностью. Прав и Аристотель, и Вельгель: это должны быть разные люди. Еще Платон в «Государстве» настаивал, что если плотник, делая скамью, отнюдь не создает идею скамьи, пользуясь ею как готовой предпосылкой, то живописец не производит не только идеи, но даже самой скамьи, создавая только форму видимости, явленности. Причем для создания этой видимости художнику вовсе не обязательно быть плотником, то есть обладать конкретно-специфическим умением (*Государство* 596 b — 598 d). Хотя Платон и «плохо» относился к экономически бесполезным людям: поэтам, художникам (может, только в рамках своего трактата: не с экономически же полезными башмачниками и горшечниками ему, аристократу, было проводить симпозионы!), он тем не менее писал, что если «кто-нибудь станет нам рассказывать, что ему встретился человек, умеющий делать решительно всё лучше любого другого и сведущий во всем, что бы кто в отдельности ни знал, надо возразить тому рассказчику, что сам-то он, видно, простоват, раз

¹ Как здесь ни вспомнить расхожий Марксов афоризм из пятой главы первого тома «Капитала»: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове» (*Маркс К.* Капитал: Критика политической экономии. Т. 1, кн. 1 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Избр. соч.: В 9 т. М., 1987. Т. 7. С. 170). А. П. Мардер, приводя эту цитату, предлагает интересный комментарий: «Для человечества в целом в его историческом развитии чувственное познание мира предшествует его осознанию, реальность предшествует идее. Для общества и отдельного человека в их конкретной практической деятельности идея всегда предшествует реальности, осознание будущего мира предшествует формированию этого мира» [Мардер 1988, с. 118]. Будучи предметом теоретико-философского обсуждения, Марксова мысль о пчеле и архитекторе не была в центре внимания историков архитектуры. Пожалуй, ни один из них не обращал *предметное* внимание на пассаж гениального экономиста: Маркс из 1867 года увидел будущее — геодезические купола Р. Б. Фуллера конца 1950-х, составленные из элементов, напоминающих пчелиные соты.

дал себя провести какому-то шарлатану и подражателю, которого при встрече принял за великого мудреца» (*Государство* 598 d). Витрувий, который с прорабски-риторическим восторгом провозглашал всезнайство архитектурской профессии, доведя сумму знаний, коим должен владеть архитектор, до абсурда, вероятно, не читал платоновского трактата, в котором даже на безудержных поэтов у автора был трезвый и разумный взгляд. Что же говорить о ремесленниках, неспешно, подобно пчелам созидающих полезные материальные формы? С архитектором Платон диалоги не вел, вина не пил, дружбы не водил. Почему? — Ему было с архитектором неинтересно.

А. Дж. Тойнби для чистоты умственного эксперимента предложил различать *творческое меньшинство* и *нетворческое большинство*. Первый массив народонаселения — тоненькая прослойка, ради которой и существует история, второй массив — все остальное, воспроизводящее самое себя и иногда, по воле Господа, порождающее нечто, пригодное для первого: «на каждую улучшенную форму приходится десятки дегенерированных»¹.

Творческие меньшинства, схожие по типу отношения к миру с меньшинствами сексуальными, в древних обществах характерны в основном анонимностью, а в современных — разбросанностью, и «обществ» не составляют. Афины, в свое время проиграв борьбу за военное и политическое влияние, стали «школой Эллады», оставив на всей эллинистической культуре четкий отпечаток культуры аттической, не поблекшей в веках. Тойнби со свойственным ему культурологическим остроумием показал, как дело эллинского творческого меньшинства было успешно доведено до конца нетворческим большинством, усвоившим его уроки и тем самым приблизившимся к меньшинству. «Наблюдающий это общество чувствует, что перед ним расцвет социальной системы и ее верований. Эти моменты нечасты; но ради них мы читаем историю, все прочее — введение или эпилог. Вот почему под историческим периодом мы понимаем время, в рамках которого... баланс гармоничной активности, примирения действительности и идеала готовится, существует и наконец исчезает»². Конечно, дегенерация распространена больше, чем умственный прогресс: так было всегда, так происходит и ныне. Это происходит, когда духовный разрыв между творческим меньшинством и нетворческим большинством ничем не заполнен, первый истончается, второй демогра-

¹ Тойнби А. Дж. Уход и возврат творческих меньшинств // *Философская и социологическая мысль*. — 1993. — № 5. — С. 174.

² Там же. — С. 173. Не постройки, а все-таки книги даруют бессмертие автору. Только беседа с книгой, можно услышать сегодня скрип тростникового стила египетского чиновника, голос античного поэта и летописцев Киева и Новгорода, поскольку только книга способна выразить человека полностью, если он ей доверяет.

фически растет. Парадокс в том, что если творческое меньшинство и подражающее ему нетворческое большинство останутся недвижимы (не будет в обществе Мандельштама, Цветаевой, Гаспарова, Аверинцева, Бибикина, Мирона Петровского), — не большинство «подыметя», а меньшинство «опустится» до его уровня (особенно это видно, к сожалению, по современной профессуре, не идущей в сравнение с дореволюционными носителями знания и звания).

«Греческое чудо», о котором я несколько раз пытался высказаться по разным поводам, полагало свои основания в том, что творческое меньшинство было *больше* нетворческого большинства: парадокс, на который не обратил внимание Тойнби. Это было такое численное меньшинство, которое превосходило по форме деятельности деятельность численного большинства, оставляя материальный продукт столь высокого качества, на фоне которого деятельность нетворческих людей выглядела профанацией, хотя и была вполне осмысленной и в чем-то даже полезной¹.

С другой стороны, приобщиться к ставшему расхожим убеждению историков культуры, что «греческая культура пластична», стоит с одной значимой оговоркой. Безусловно, «греческая культура пластична» — но не в оппортунизме к иным культурам: средневековые и Ренессанс тоже пластичны.

Эллинская же культура пластична в том отношении, что в ее произведениях впервые выраженная мысль — *гимн рациональности* — обрела свойства пластики, объем и тело, массив и инерцию, выраженные художественными средствами (скульптура, архитектура и живопись, известные по римским копиям, величественным развалинам и забавным описаниям современников). Следовавшим за эллинами поколениям было показано, что всякое разумно сконструированное и воплощенное в материале — неважно, каком, — является *пластичным* и потому *пластическим*.

Пресловутое «греческое чудо», замешенное на искусстве слова, которое пытались расслышать через акустический искус противоречия между средой и талантом, иллюстрацией которого служили миф, драма, «работа духа» и рук каменотесов и «главных строителей», а выражением — литература и пластика в тесном смысле слова, — это чудо настолько затмили «стойкой красотой и благородным величием» последующие воплощения слова в материале пластичности, что оно почти исчезло.

¹ Как осмыслены ныне занятия бухгалтера, менеджера по продаже холодильников, водителя такси, кассира в супермаркете: деятельность высокооплачиваемая, но общественный результат неочевиден не столько духовно, сколько деятельностно и материально. Посредничество всегда граничит с посредственностью. Пролетариат, который я — вслед за булгаковским персонажем — не люблю, куда честнее: он работает руками, производя материальные формы (последнее время, увы, — всё хуже и хуже), для которых и необходимы торговые посредники в худшем смысле слова.

тики умственных тел, что о том, что соседние и последующие культурные эпохи тоже были пластическими (не могли не быть по природе слова «пластика»), историки с филологами по недоразумению забыли.

Человек еще не стал в античности объектом специального художественного наблюдения, как это случится с ним, когда возникнет потребность в портретном сходстве и еще большая — в заказных портретах, этих эрзацах фотографического самолюбования. В Греции он оставался субъектом выбора и действия: и сам выбирал, и его выбирали, он действовал, и действовали его руками. Скажем, Н. Я. Марр настойчиво повторяет, что никакого «греческого чуда» нет, это чудо «лишь результат стадийного развития не одних греков, а всего человечества, всего в том смысле, что у нас Запад и Восток неделимы, они творчески активные части одного единства, так же как Юг с Севером, и по стадии у греков, равно римлян, часто больше родства с далекими народностями по единству того или иного стадийного развития, чем с ближайшими или соседними»¹. (Не нужно забывать: Марр фанатично полагал, что его «новое учение об языке», прослеживая «стадийные смены мышления, начиная с зары человечества», якобы значительно уточнившееся благодаря этого человечества трудам, снимает «мистический туман», разъясняет то «греческое чудо», которое «доселе тяготело над неразъяснимой самородностью греческой культуры». Его утверждение дискуссионно.)

И. А. Тульпе в статье «Был ли древний грек художником» (1997 г.), понимая «греческое чудо» достаточно прагматически, удивляется, что статуи с фронтонов Парфенона были раскрашены с одинаковой тщательностью со всех сторон: зачем стоило тратить столько труда, ведь фигуры целиком все равно не были видны, тем более с большого расстояния. У воинов с фронтона храма Афины Афайи на о. Эгина была окрашена внутренняя сторона щитов. Автор по-своему справедливо считает, что такое раскрашивание было своего рода одеванием, украшением фигур, «ведь одежда не только согревает, но и является границей естественной наготы тела, означая принадлежность человека к структурированному социуму» [Тульпе 1997, с. 69–70]. При согласии с концепцией Тульпе, что хаотическая первостихия камня преодолевается эллином путем придания ему определенной формы, что форма несет в себе *процесс* преодоления, что камень перестает быть камнем и становится художественной (архитектурной) формой; что храм был моделью космоса (как византийский храм был образом мира, по Г. К. Вагнеру) и его изоморфной частью, — нельзя не обратить внимание на совсем уж малозначащее, казалось бы, обстоятельство.

¹ Цит. по: *Миханкова В. А.* Николай Яковлевич Марр: Очерк его жизни и научной деятельности. М.: Л., 1948. С. 259.

Не стремясь понизить сакральный пафос рассуждений Тульпе, в своей основе убедительных, нужно напомнить, что скульптуры выполнялись живыми людьми, ремесленниками-живописцами, завершавшими труд ваятеля: с ними заключались договоры, оговаривались сроки и объем работы, и стремление мастера получить за работу больше — человеческое и понятное.

С одной стороны, речь должна идти о сакральных основаниях создания храма как модели мира с его цветностью и пластикой, с другой — о прагматически-материальных, связанных с оплатой труда и объемом работ. Неоднократно подчеркивалось, что Перикл, восстанавливая ансамбль Афинского акрополя, тем самым создал значительное число рабочих мест для лиц самых разных ремесленных профессий, и на средства союзников Афинского морского союза, в чем его упрекали, он создавал Акрополь, не скупясь на оплату труда по полной окраске скульптур Парфенона.

Словно плавильный шнур корабельное древо ровняет
Зодчего умного в длани, который художества мудрость
Всю хорошо понимает, воспитанник мудрой Афины

(Ил. XV 409–411).

Комментируя этот фрагмент, С. С. Аверинцев говорит, что дело идет о всей мажорной житейских вещах, поскольку «зодчий», *tekton*, о котором Гомер говорит как о носителе *sophia*, есть просто-напросто опытный плотник. «Просто-напросто? — изумляется ученый. — Но ведь для Гомера нет ничего “обыденного”, житейское для него совсем не тождественно обыденному, и ремесло этого плотника, работа с вещами и внесение в материал разумного смысла, а специально в данном случае — еще и выравнивания, равновесия, упорядоченности, есть, очевидно, дело космической важности, вполне достойное того, чтобы им занялась сама Афина... Плотничья хватка и сноровка, посредством которых устроятся дом и город, зримые символы осмысленного порядка, суть в мире людей отражение космического “домостроительства” Афины. Запомним: высокое слово *sophia* первый раз встречается нам в греческой литературе в применении к делу строительства и выравнивания, к художеству и ремеслу» [Аверинцев 2000, с. 218].

Вероятно, стремление к тому, чтобы «было хорошо», не в последнюю очередь руководило заказчиками и подрядчиками и других античных сооружений. Иными словами, не только сакрально-космологическое, но и материально-прагматическое движет теми, кто стремится создать полноценное архитектурное произведение, и подчеркивать одно, забывая о втором, на мой взгляд, непоследовательно. К тому же, не будем возражать справедливому наблюдению Н. В. Брагинской (1975 г.), что скульптуры отделялись с равной тщательностью со всех сторон потому, что сторона, невидимая зрителю, предназначалась для глаз божества, пребывавшего в храме [Античность 1975, с. 286].

В связи с этим появляется вопрос. Почему рабский труд в V в. до Р. Х. в Элладе (в Афинах) оттеснил и разложил труд свободный, растущий обмен и крупное рабовладение переросли рамки малых городов-государств, почему поляризация богатства и бедности (Пороса и Пении) в недрах больших государств предопределили уничтожение полисной демократии, вызвав отчуждение государства от «широких народных масс»?

Потому что со временем среди рабов стало появляться больше талантливых, интересующихся, непоседливых людей, чем среди свободных.

Свободные, переживавшие свободу, перестали понимать ее духовно и начали понимать материально-торгашески. И вот когда нарушение равновесия между духом и наживой, между музой и мамоной достигло разительного несходства, классическая эллинская культура, потакая «свободному» материально ориентированному большинству, уступила место эллинистической: культурное количество сделалось цивилизационным качеством. И расцвет искусств закончился¹.

Ю. Д. Колпинский в книге 1937 г. загадочно пишет, что для древнего грека не существовало частного искусства. «Искусство не было личным достоянием отдельных индивидов. Вся скульптура была скульптурой общественно-монументальной (а надгробные памятники? — А. П.), и лишь в вазописи мы видим зачатки частного искусства». Вывод из этого туманного и неточного тезиса не менее туманен и неточен: «поэтому (! — А. П.) так же как древний грек мыслил себя только в качестве члена коллектива-государства, а государство рассматривал как непосредственное выражение своего личного интереса и гаранта своего благополучия, так же и в искусстве частное, индивидуальное, конкретное в той мере, в какой оно вообще осознавалось греком, было тесно переплетено с общественным, монументальным» [Колпинский 1937, с. 98]. В 1937-м только и можно было писать, что загадочно, тем более о соотношении частного и общественного². Совсем о другом пишет в 1923-м О. Ф. Вальдгауер: эллин

¹ То же самое, следует думать, произошло с культурой Серебряного века, с той лишь разницей, что главным рычагом послужил не столько меркантилизм большей части народонаселения, сколько бесовское наущение большевизма.

² В самом начале книги автор пишет, что расцвет эллинского искусства в начале V в. до Р. Х. неотделим от формирования частной собственности, что на место родовой общины заступает государство, и весь его труд пропитан «материалистическим пониманием истории», однако странность наблюдается в том, что Колпинский, полагая рабство основой расцвета искусства, провоцирует читателя воспринимать войну как фактор развития градостроительства: разрушение зданий является основой для более верной последующей планировки городов. Так, на основе «зверской эксплуатации рабов» (не только в Киеве любят сильные выражения) появились материальные предпосылки для занятий фи-

по натуре своей — индивидуалист, в особенности же иониец, в котором еще жива была кровь создателей эгейской культуры. «Предприимчивость и личная инициатива, самостоятельность, непосредственная наблюдательность — характерные черты этого талантливейшего греческого племени; они сказываются как в политической, так и в духовной жизни народа» [Вальдгауер 1923-б, с. 9]. Всё, что мы знаем о древнегреческом агоне, соревновании, заставляет больше доверять авторитету О. Ф. Вальдгауера¹.

Архитектор как художник и как ремесленник. Гегель писал, что когда великие художники завершают свое творение, то можно сказать, что оно таким и должно быть, что особенность художника улетучилась, и в произведении нет черт какой-то манеры. Так, у «Фидия нет своей манеры, самый образ живет и выступает из камня. Но чем хуже художник, тем отчетливее мы видим его самого, его обособленность и произвол» [Гегель 1990, с. 81]. Вероятно, Гегель несколько стусил краски. Фидий «живет и выступает из камня» не как Фидий, не лично, но посредством «манеры Фидия» (и его школы), и чем художник менее талантлив, тем он типичнее, несвободней в творческом деянии, ремесленнее, хотя, быть может, и более деятелен и многопроизводителен². Похоже, в этом тезисе Гегель просто пожелал высказаться парадоксально, с выкрутасом, чтобы заставить читателя (слушателя его курса «Философия права») за-

лософией и искусством [Колпинский 1937, с. 16–17]. Не смея порицать автора, волею времени поставленного в тугие идеолого-цензурные условия, не могу удержаться от восхищения умением Ю. Д. Колпинского сводить духовное к материальному, и наоборот, и показывать *прямые* связи между «базисом» и «надстройкой».

¹ См. также о средневековом концепте интеллектуала на примере Абеяра: это «не просто грамотный человек, для которого “писать и объяснять” стало профессией, но человек, взявший в поводыри разум, которому он возвращал его достоинство после многовекового теневого — под сенью веры — существования» (*Неретина С. С.* Абеяра и Петрарка: Пути самопознания личности (текстологический анализ) // Вопросы философии. — 1992. — № 3. — С. 142).

² Так, например, каннелированием шести колонн восточного портика Эрехтейона занимались шесть бригад камнетесов. Каждая бригада, в которую входило от пяти до семи человек, каннелировала одну колонну. Эта работа осуществлялась в четыре приема, причем каждая операция оплачивалась отдельно (по 50, 90, 100, 110 драм). Стоимость каннелирования одной колонны составляет не менее чем 350 драм. Эти деньги делились поровну между работниками. Если ремесленник-рабовладелец участвовал в каннелировании колонны («рабовладелец» ведь еще не значит «бездельник»!), его раб (или рабы) трудились вместе с ним. Впрочем, рабы — специалисты по обработке камня — не выполняли никаких иных камнетесных работ на строительстве Эрехтейона, кроме каннелирования колонн [Кузнецов 2000, с. 47]. Рачительные эллины прекрасно понимали, что каждый ремесленник должен заниматься своим делом, чтоб оно спорилось.

думаться, что вкладывается в понятие «манера». И с другой стороны: с чего бы это Фидию пришло в голову «удачно объединить искусство и архитектуру», как утверждает один современный автор [Антонов 1993, с. 26]? Не оттого ли, что Фидий не придавал их различению, видимому жрецами и авгурами нашего искусствоведения, никакого значения, считая эту мыслительную посылку досужей, недостойной занятого человека? Конечно, то, что видно нам, конечно, было видно и древним. Но поскольку, разглядывая дореволюционные, скажем, фотографии, мы невольно (даже безотчетно) полагаем, что сто лет назад мир был черно-белым, и только теперь стал цветным, — то же наблюдение следует распространить и дальше, вглубь тысячелетий. И, быть может, в теплой Элладе мы увидим не только беломраморные статуи, но и с удовольствием пройдем мимо того, что ныне логично принято различать: архитектурную форму и форму скульптурную. Речь все-таки идет об одной *художественной форме*, выраженной при помощи разных пластических средств.

Под художественной формой, скажем, Б. И. Ярхо понимал совокупность признаков, способных возбуждать эстетическое чувство в положительную или отрицательную сторону, то есть казаться «красивым» или «некрасивым» [Ярхо 2006, с. 71]: по замечанию М. И. Шапира, это определение художественной формы примечательно отсутствием антиномичности, ибо не противопоставляет форму ни материалу, ни содержанию [Ярхо 2006, с. 649]. Комментатору Бориса Ярхо представляется, вполне в духе неявного кантианства, что казаться «красивыми» или «некрасивыми» могут не только формальные, но также материальные и содержательные «признаки» произведений. Как такая точка зрения, в которой нет понятийного якоря дистинкции «красоты», не вяжется с самой идеей Ярхо! Впрочем, к чести М. И. Шапира следует отметить, что рядом со своим удивлением он приводит тезис Б. М. Эйхенбаума: «Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в ... элементах, входящих в произведение, а в своеобразном пользовании ими. Тем самым понятие “формы” приобретало иной смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности» [Ярхо 2006, с. 649]. Иначе говоря: специфичность искусства обуславливается не элементами, которые составляют его формы (краски, холст, слова, ноты), но их *художественной интерпретацией*, направленной на достижение некой художественной цели. С такой точки зрения искусство и вправду можно понимать как всякую работу, результаты которой способны возбуждать эстетическое чувство.

¹ Читатель, пожалуй, впервые видит в этом этюде слово «красота»: обещаю, что в последний раз, поскольку из цитаты и прилагательного не выкинешь: этот понятийно размытый термин — не из моего лексикона.

В понятия «работа», «результаты», «возбуждать» и «эстетическое» каждый раз можно подставлять новые субъект-объектные и объект-объектные переменные с тем, чтобы добиться понятийного результата. Отсюда можно перекинуть мостик к герменевтическому полю: Л. Л. Звонская, скажем, полагает, что стремление максимально приблизиться к пониманию связей объективной действительности является прямо противоположным концентрации отражения этих связей в центральных явлениях грамматической системы языка. «По результатам наблюдений над материалом древнегреческого языка можно сделать выводы, что эта тенденция является прямопропорциональной разнобразию периферийной сферы» [Звонская 2005, с. 44]. «Явления периферии» проще, но говорить о них приходится сложным языком; «центральные явления» сложнее, и потому приходится упрощать, чтоб разговор о них был понятным.

Итак, что можно «сделать» ныне из древнегреческого и древнеримского архитектора? По сохранившимся архитектурным формам и скупым упоминаниям современников попытаться постигнуть и восстановить метод его работы. Насколько это возможно? — Насколько, насколько мы можем *ощущать* себя древним греком или древним же римлянином, насколько точно можно соотноситься своей способностью сознания с их способностями действия. Как можно убедиться в верном характере этой способности? — Путем проверки эксперимента, ставимого над античным зодчим, что оказывается возможным благодаря сохранности архитектуроведческих письменных свидетельств средневековых мастеров, скажем, Ближнего Востока¹.

Античный архитектор был художником в нашем смысле и ремесленником в античном смысле. Он занимался *techne*, ремеслом, что для архаического сознания, по утверждению С. С. Аверинцева, есть колдовство, и мастер был скромным, но легитимным собратом мага. У греков архитектором был главный строитель, у нас архитектор и есть архитектор, а главный строитель — это или подрядчик или, на худой, но точный конец, — прораб, надзиратель, матерщинник и крикун. Останемся на этом тезисе, и перейдем к другому, практическому.

Каждодневные обязанности античного архитектора. Как можно заключить из предыдущего, в обязанности «античного архитектора» входило:

¹ См., например, труды Л. С. Бретаницкого «Личность художника на древнем и средневековом Ближнем Востоке» (1976 г.), «Творческая индивидуальность зодчего Переднего Востока эпохи Средневековья (Условия формирования и особенности проявления)» (1977 г.), «О статусе и профессиональных знаниях зодчих Переднего Востока XI–XVI вв.» (1971–1973 гг.), «Архитектурная глава трактата “Ключ арифметики” Гияс-ад-Дина Каши» (1956 г.), «Аджеми, сын Абубекра, архитектор нахичеванский, и Махмуд, сын Са’да, архитектор бакинский» (1967 г.) в: [Бретаницкий 1987, с. 163–208].

- состоять членом строительной комиссии, которая наблюдает за постройкой общественных зданий по решению Народного собрания;
- давать указания комиссии по техническим вопросам в связи с составлением смет и договоров;
- составлять проект (парадигму, модель) здания;
- исчислять сметы и вести договора о сдаче работ в подряд (за правильность сметы он отвечал своим имуществом, которое после утверждения сметы Народным собранием брали под залог);
- постоянно наблюдать за ходом работ на строительной площадке;
- руководить закупкой строительных материалов;
- быть техническим руководителем стройки [Техника 1948, с. 182].

Архитектор выбирался иногда на год, иногда на несколько лет, трудился по найму за годовую (или поденную) плату; у архитектора был «помощник архитектора», который непосредственно руководил подрядчиками (прорабами). Отсюда можно заключить, что архитектор сам не общался с прорабами, полагая это делом несколько утомительным и нервным, не требовавшим высокой квалификации.

Труд архитектора был сам по себе опасным и с экономической точки зрения, и с конструкционной, потому хороших архитекторов было немного, они должны были жить долго, иметь имя, быть людьми довольно замкнутыми, бессемейными (чтобы не рисковать благосостоянием родственников), целиком отданными делу, а потому суровыми и погруженными в себя. Судите сами: если перерасходы на строительные работы и материалы превышали смету более чем на четверть, средства на покрытие этих сверхсметных расходов брали из имущества архитектора.

Для этого он должен был этим имуществом владеть, и размеры его должны были быть достаточными, чтобы даже в случае ошибки архитектор и его домочадцы не остались без крова.

Чтобы иметь такое имущество, архитектор должен быть профессионалом высокого уровня, поскольку, если расходы укладывались в смету, он получал сверхсметное вознаграждение, «непредвиденно» для себя и семьи увеличивая доход.

Этот профессионализм не обретается сразу, даже посредством обучения у какого-нибудь мастера, но приобретает аккуратным и точным трудом в течение нескольких лет.

Не будет ошибкой сказать, что с точки зрения ремесленности ремесло архитектора стояло в первых рядах по сложности и ответственности среди античных профессий. Не каждый ремесленник рискнул бы благосостоянием своей семьи, и выбрал именно архитектурскую деятельность. От чего-то прихо-

дилось отказываться: от свободы общения, от обильного досуга, от длительных вакаций и подобного, что не связано напрямую с архитектурским трудом. Потому хороший, профессиональный архитектор часто бывал малоначитан, вел замкнутый и уединенный образ жизни, и если кроме непосредственного круга обязанностей делал что-то околоархитектурное, например, сочинял трактат, — слыл чудачком, а потому и попадал на страницы исторической хроники. Просто хороший ремесленник, качественно и честно выполняющий обязанности, не оставляет по себе длинной исторической памяти: нужны сумасшедшинка, идиотизм, необычность. Тогда тебя замечают окружающие.

Безусловно, античный архитектор, сочинявший архитектуроведческий трактат, уже становился в один ряд не только с ремесленниками (это понятно), он становился в первый ряд свободных граждан, пользующихся всеобщим уважением: подумать только, при такой сложной профессии, при таком богатстве, свидетельствующем об отсутствии профессиональных ошибок, еще и «книжки писать». Это не было характерным явлением, выбивалось из общих представлений, и потому вызывало не только удивление в «идиотизме» («отдельности от других»), но и просто удивление. Писатель и историк должны писать, архитектор должен строить, а если архитектор перенимает на себя умения не-архитектора, понимая, что не-архитектор — писатель, историк — не в силах взять на себя даже малой толики архитектурского умения, стало быть, он не только архитектор (что само по себе сложно), но и — неординарный человек, хоть как-нибудь достойный поминания.

Оскар Фердинандович Вальдгауер ёрничал, что рассказы о греческих мастерах скудны и жалки, это — «суждения из уст художников, привыкших не говорить и выражаться словами, а формами, переданными то любителями пустых, но звонких фраз, сочинителями модных стишков, или учеными, не разбиравшимися в вопросах чисто художественного характера и записывавших более или менее добросовестно услышанное или прочитанное (это о Плинии Ст.? — А. П.)» [Вальдгауер 1923-а, с. 8]. Честно говоря, скудный, ненадежный материал для вынесения окончательных суждений. Не об изучении ли таких заурядных людей сокрушался Уильям Сомерсет Сэем? «Он поразительно безлик. Вот он стоит перед вами со своим собственным характером, со множеством особенностей, но вы видите его как бы “не в фокусе”, и контуры расплываются. Он сам не знает себя, так что же он может рассказать о себе сам? Хотя он и говорлив, в речах его мало смысла. ...Вы должны часами терпеливо выслушивать его, пока он пережевывает чужие мысли, в ожидании, когда наконец оговорка или небрежно брошенная фраза не раскроет его истинное лицо. Вот уж действительно, для того чтобы узнать людей, нужно интересоваться ими ради них самих, а не ради себя, и тогда вы будете внимательно вслушиваться в то, что они говорят, не пре-

тендуя на большее»¹. Впрочем, с другой стороны, как заметил Делакруа, и особенно блестящие люди никогда не создавали шедевров.

Так, *профессионально* и вместе с тем *духовно свободно* вести себя в античном мире могли очень немногие, прямо скажем, избранные зодчие. Только, пожалуй, скромность не позволила римлянину Витрувию назвать себя самого, автора не особенно выразительной базилики в Фане (*De archit.* VI 1, 6), в ряду мастеров архитектуры древнего мира. Зато с каким неподдельным уважением он перечисляет архитекторов-писателей во вступлениях к первым и особенно VII книгам своего бессмертного трактата!² Витрувий с недоуменным выражением лица пишет, что не только Мирон, Поликлет, Фидий и Лисипп, трудившиеся для «великих государств, для царей и знатных граждан», достойны долгой памяти потомков. Иные мастера, трудившиеся для граждан низкого положения, — Гегий Афинский, Хион Коринфский, Миагр Фокейский, Фаракс Эфесский, Беда Византийский, — не оставили по себе никакой памяти не потому, что им недоставало стараний или искусности, но лишь из-за того, что им «не посчастливилось» (*De archit.* III praef. 2). В чем, собственно, не посчастливилось? — В упоминании пишущими современниками. Вот Витрувий упомянул, и имена сохранились: просто как имена. Они могли быть другими. Недаром Г. С. Лебедева настаивает, что «Витрувий в трактате ставит себе целью повысить ранг архитектуры, переведя ее из ряда обычных практических и хозяйственных занятий в сферу элитарных философских дискурсов» [Лебедева 2003, с. 79]. Но у него это не очень получается: общество до сих пор не готово воспринимать архитектуроведческий трактат как литературное произведение. Витрувий для последующих поколений важен тем, что он не только архитектор, но и писатель, хозяин письменного слова.

Любопытно другое: читатель наверняка обратил внимание, что Витрувий называет имена не архитекторов (в нашем понимании), а ваятелей (в античном понимании)? Мирон, Поликлет, Фидий, Лисипп — это ж скульпторы! А речь Витрувий ведет о строительном искусстве: кто же станет для «граждан низкого положения» скульптурничать? Вот дом построить — другое дело. «Другого дела», кроме храмо- и домоздания, у античного мастера не было.

Присмотримся к именам у Витрувия (по: [Античные мастера 1986]).

Мирон из Элефтерий (середина V в. до Р. Х.), ученик Агелада, по Страбону (XIV 637), — автор статуй Зевса, Афины и Геракла в Герайоне (храме Геры)

¹ Мозм У. С. Из «Записных книжек писателя» // Мозм У. С. Искусство слова / Пер. с англ. — М., 1989. — С. 87.

² Помните панегирик Динократу, архитектору Александра Македонского? — *De archit.* II praef., 1–4.

на Самосе; создатель статуи Аполлона в Эфесе; по Павсанию (IX 30, 1), — автор статуи Диониса в Фивах; автор скульптурной бронзовой группы Афины и Марсия на Акрополе, Дискобола, Гекаты, Геракла, Персея, Леды, Филиппа, «Пьяной старухи», «Коровы Мирона», четырех «Быков Мирона»; трудился в Эгине, Спарте, Олимпии; упоминается у Плиния Ст. (XXXIV 9; XXXIV 57) и Павсания (I 23, 7; II 30, 2; II 31, 7; III 21, 1; IV 13, 2; VI 8, 4–5; VI 22, 1).

Поликлет из Сикиона (вторая половина V в. до Р. Х.), ученик Агелада, учитель Алексиса, Аристиды, Дамея, Динона. По Плинию Ст. (XXXIV 49; XXXIV 55) и Павсанию (VI 4, 11; VI 7, 10), — автор статуй Геры в Герайоне в Аргосе, Геракла и Амазонки в Эфесе, Дорифора, Диадумена. Трудился в Олимпии, вероятно, был архитектором нового храма Геры в Аргосе (423 г.).

А вот и *Фидий из Афин*, сын Хармида (V в. до Р. Х.), ученик Агелада. По Плинию Ст. (XXXIV 78), ученик Гегия, учитель Агоракрита, Алкамена, Колота. Скульптуры его работы находились в Афинах, Платеях, Пеллене, Элиде, Олимпии, Дельфах, Фивах, Беотии. Упомянут у Страбона (VIII 354) и Плиния Ст. (XXXV 54; XXXVI 177). Наблюдал за работами на Акрополе, автор статуи Афины в Парфеноне.

Филипп Фессалоникийский (I в.) обращается к Фидию с торжественными словами:

Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ,
Или на небо ты сам бога узреть восходил?

(Палатин. антол., XVI 81, пер. Ю. Н. Шульца)

Следует напомнить также о т. наз. «марафонском пьедестале» в Дельфах, на котором скульптурные изображения Афины, Аполлона, Мильтиада, Эрефея, Кекропа и других богов и героев, были выполнены Фидием на десятину добычи после битвы (*Описание Эллады* X 10, 1–2). Поскольку биография Фидия довольно темна, приходится, отталкиваясь хотя бы от сообщения Павсания и остроумной аргументации Пьера Видаль-Накэ [Видаль 2001, с. 317–320], а также, солидаризуясь с Г. Г. Павлуцким [Павлуцкий 1890], полагать, что первые работы Фидия появились после Второй Греко-персидской войны, а «марафонский пьедестал» был сооружен при Кимоне примерно во второй четверти V в.: это была ранняя работа мастера, уже за ней следовали труды на Афинском акрополе.

Фидий, по утверждению Плотина, изваял Зевса, совсем не имея перед глазами чего-либо чувственного, изобразил его таким, каким представлял его, каким он и нам явился бы, если б мог быть видим глазами (*Эни.* V 8, 1 32–40). Иными словами, Фидий настолько же «подражал» невидимому Зевсу, насколько и «создавал» его видимым [Лосев 1980, с. 466–467]. И потому статуи Зевса и Афины работы Фидия не есть образы, но самое бытие, художественная эманация

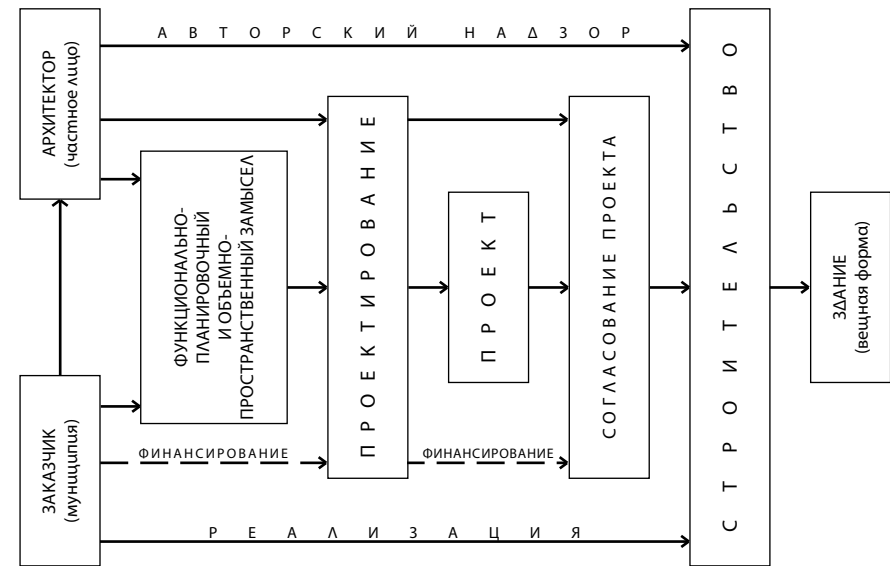
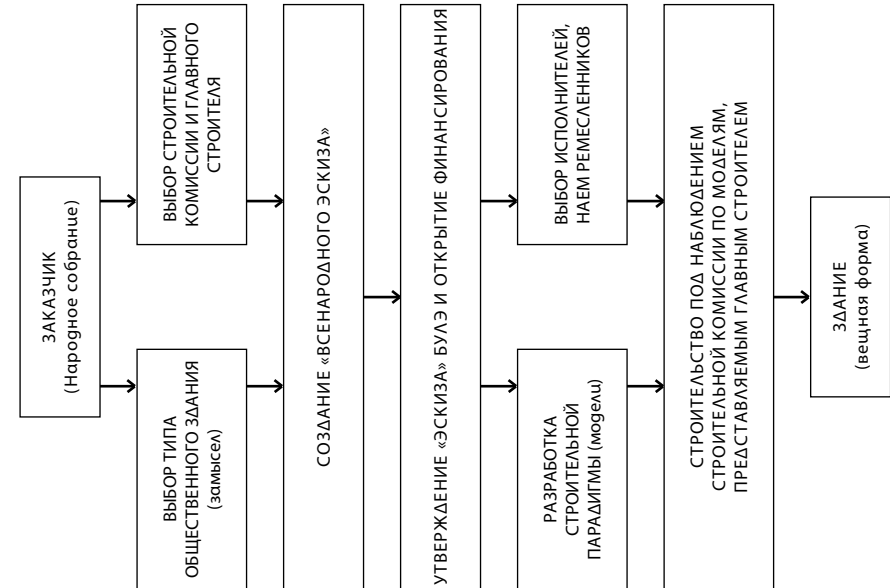


Схема древнегреческого и современного процесса проектирования и строительства общественных (муниципальных) зданий

ция бытия: А. Ф. Лосев полагает, что они подобно иконе в ее храмовом употреблении, — не только образ, в каком этот термин употребляется в эстетике, не портрет бытия, но самое бытие [Лосев 1969, с. 65]. И потому же искусство у Фидия (Поликлета, Мирона, Лисиппа) свободно от мифа как факт, поскольку творится человеческими руками (а не падает с неба, как древние ксоаны — деревянные фигуры богов), но совсем не свободно по содержанию: «искусство антропологической ступени и по своему содержанию уже немифично, — даже там, где оно формально все еще связано с мифологическим сюжетом» [Лосев 1969, с. 64]. В диалоге Платона «Гиппий больший» Сократ, беседуя с одуряченным Гиппием (как этим возмущался Гёте! [Гёте 1975, с. 499–504]) о прекрасном, говорит, что Фидий «глаза Афины, а также и остальные части лица, и ноги, и руки... изготовил не из золота, а из слоновой кости, тогда как все это, если бы было сделано из золота, должно было бы казаться всего прекраснее» (290 b): здесь эстетический принцип взят с описательной точки зрения, и то, что золото не самое прекрасное, и Гиппию, и читателю становится очевидным.

Г. Г. Павлуцкий, опираясь на сообщения Плутарха (*Перикл* 12–13), пишет, что Парфенон был построен под надзором Фидия Калликратом и Иктином. В украшении храма принимали участие также ученики Фидия: Алкамен, Агоракрит и Колот. Кроме этих сотрудников, Фидий имел в своем распоряжении целую артель ремесленников [Павлуцкий 1890, с. 21–22]. Этот перечень позволяет «начерно» разделить архитекторов-проектировщиков (Иктин и Калликрат) и архитектора — главного строителя (Фидий). Кто из них располагался иерархически выше? Фидий надзирал за всеми акропольскими постройками, он был самым главным автором Акропольского ансамбля, остальные, в том числе творцы конкретных объектов, ему подчинялись.

Лисипп из Сикиона (вторая половина IV в. до Р. Х.), брат Лисистрата, отец и учитель Боеда, Демпа и Евтикрата. По Павсанию (II 9, 6–8), автор статуй Геракла и Зевса в Сикионе; по II 20, 3, автор бронзовой статуи сидящего Зевса Немейского в Аргосе; по I 43, 6, автор статуи Зевса и Муз в Мегарах; по IX 30, 1, выполнил бронзовую скульптурную группу Аполлона и Геракла, борющихся за лиру, на Геликоне в Беотии; и т. д. — IX 27, 3; VI 5, 1; VI 17, 2; VI 14, 5. Трудился в Беотии, Дельфах, Этолии, Акарнании, Фессалии, Македонии, Таренте, Лампсаке, Миндосе, Риме.

Древнегреческая скульптура не торчала посреди площади или в частном доме просто так, ради украшения: украшением был декор архитектурной формы¹. Скульптуру создавали скульпторы, говоря прагматически, для уста-

¹ «Одна маленькая девочка, увидев Дворцовую площадь, принаряженную к седьмому макабрю, то есть забранную многоаршинными кумачовыми и фанерными транспарантами с лозунгами и изображениями Ильича и рядовых штурмовиков Зимнего (солдат-матрос-пролетарий), удивилась:

новки в архитектурной форме в виде сакральных или поучительных изображений. Иногда они же выступали и архитекторами этих сооружений. И Мирон, и Поликлет, и Лисипп, и особенно Фидий, как известно из источников, близких к текстам Павсания и Плиния Ст., занимались не только «скульптурой», но и «архитектурой». (Оба слова взяты в кавычки намеренно, как метафоры.) Что вызывало удивление архитекторов позднейшего времени, читавших Витрувия (Даниеле Барбаро отмалчивается), то совершенно не должно удивлять нас.

Да, уже Витрувий полагал, что Мирон, Поликлет, Фидий и Лисипп занимались архитектурной деятельностью в той мере, в которой были *художниками*, а не ремесленниками. Витрувий имел в виду прежде всего художественную сторону такой архитектурной формы, как храм, поскольку выдуманного нашими искусствоведами дурацкого словосочетания «синтез искусств в архитектуре» античность не знала и не переживала: для античного человека всё, что обладало материальной формой человеческую повседневность, создавалось под руководством архитектора и должно было быть отражением некоего космического порядка. Уже нынче мы знаем, что это явление зовется расхожим термином *архитектура*. И происходит это, пожалуй, от того, о чем писала Г. С. Лебедева: одним из главных отличий античной культуры от всех прочих является то, что она вся построена на противодействии конкурирующих начал: от соревнования, борьбы до созидательного взаимодействия, взаимосочетания на основании меры и пропорции¹.

-
- Это что, украшения?
 - Вроде как.
 - А зачем? Глупо ведь!
 - Почему глупо?
 - Ну, ведь Дворцовую площадь, ее ведь для украшения построили?
 - Несомненно.
 - Так зачем же украшения еще раз украшать?
- Никак не могла понять» (*Безродный Мих.* Конец цитаты. — СПб, 1996. — С. 137).

¹ Автор называет десять смысловых полюсов, в противостоянии которых развивалась архитектурная практика античности и вся античная культура в целом: I — природа и искусство; II — теория и практика; III — ясное и темное; IV — пространство и масса; V — архитектура и строительство; VI — человек и город; VII — заказчик и архитектор; VIII — восприятие и проектирование; IX — красота и порядок; X — настоящее и прошлое [Лебедева 2003, с. 18]. За порогом остались: верх и низ (небо и земля), правое и левое, большое и малое, и т. д. При всей схематичности нельзя не признать за этим перечнем архитектуруцентричной и материально-практической ориентации, которой Г. С. Лебедева последовательно придерживается на протяжении своего блестящего исследования.

Античный архитектор с точки зрения средневековой практики. Отсюда следующий блок вопросов. Насколько допустимо, рассматривая архитектурную профессию и архитектора в древности, обращаться к опыту зодчих средневековья — западного и восточного? — Ведь, на первый взгляд, представляется, что они трудились в иных, отличных от Эллады и Рима цивилизационных и культурных условиях, имели иной общественный статус, объем знаний и умений, создавали архитектурные формы, отличные от античных, знали, интерпретировали и перерабатывали добытую опытным путем послеантичную шпору, работали с другими конструкциями и технологиями, нежели их далекие по историческому времени коллеги.

При важности этих оговорок приходится признать более последовательным «просматривание» античного зодчего не посредством современной интерпретации, сколь бы обоснованной она ни казалась в своем обращении к текстовым источникам самой античности, но путем ретроспективного обращения к древним через менее древних, средневековых, именно потому, что ближайшие наследники античных мастеров черпали опыт именно у ближайших предшественников. Им было что переосмысливать: пласт профессионального мастерства древних эллинов и римлян европейскому и восточному средневековью был — что говорить — гораздо ближе, чем нам. К тому же, не все источники, которыми пользовались (могли пользоваться) в эпоху Средних веков, сохранились до нашего времени. Конечно, такого рода современная научная экстраполяция между нами и антиками посредством наблюдения за средневековыми мастерами может вызывать дискуссию, однако иными условиями мы не располагаем. На мой взгляд, только «просматривание» в античность через увеличительное стекло средневековья может дать более или менее отчетливое представление о деятельности античного архитектора.

Если для общекультурологических выводов относительно бытийной стороны эллинов и римлян порой достаточно их собственных свидетельств, — для обсуждения вопросов развития профессии требуется привлечение не только позднейших свидетельств о ней, но и догреческих, египетских, на которых для самих эллинов, по их же сообщениям, основывалась поначалу их архитектурная практика. Это оттого, что профессия это не набор забытых правил, но ремесленное накопление умения, складывающегося в опыт, который очевиден в строительной практике и обязательно передается по наследству.

Художник и музыкант в принципе могут творить, будто до них кто-то забыл лишь изобрел краски и ноты, будто не было всей предшествовавшей традиции, — архитектору так вести себя не положено, поскольку его творческое «художество» зиждется на иных общественных основаниях: крыша над головой, как ни крути, о чем ни рассуждай, — традиционнейшее из человеческих

потребностей и установлений. Г. С. Лебедева касательно Витрувия приходит к выводу, что вовсе не опыт и не умение отличает архитектора от людей других профессий, но — обученность, знания и владение словом, на высшем уровне — *письменным словом*, которое наилучшим образом доносит до читателя сокровенную суть архитектурного знания. «Невозможно отделить в трактате [Витрувия] теоретическое знание от практического, так как *теоретическое знание*, по Витрувию, это *самое общее знание, универсальное, но в то же время и самое глубинное*. Это знание универсальных мыслительных процедур, установок, критериев, составляющих основу культуры в данный момент. Только эти знания позволяют мастеру эффективно вывести “вертикаль” архитектурного сооружения — правовую и властную» [Лебедева 2003, с. 90].

Эрвин Панофский остроумно замечал, что не факт, будто создатели готических соборов читали в подлиннике Жильбера Порретанского или Фому Аквината. Но эти хорошие люди учились в школах, слушали проповеди, могли посещать публичные диспуты, завязывать полезные контакты с людьми учеными, говоря вообще, «уже одно то, что ни естественные, ни гуманитарные науки, ни даже математика не разработали своих собственных эзотерических методов и терминологии, делало все имевшиеся в наличии знания доступными человеку нормальных умственных способностей, не имеющему специальной подготовки» [Панофский 2004, с. 230]. К началу II тыс. по Р. Х. относится появление профессионального городского «книгоиздателя» (*stationarius*), профессионального ученого-горожанина, профессионального городского архитектора. «Этот профессиональный архитектор — “профессиональный” в противоположность монастырскому эквиваленту тех, кого в наши дни именуют почетными архитекторами, — выбивался из низов, пройдя весь путь “от рядового до генерала”, и лично осуществлял надзор за работами. Постепенно он становился светским человеком, много путешествовал, зачастую бывал широко образован и обладал специальным престижем, невиданным ранее и непревзойденным с тех пор. Свободно избранный, благодаря своим врожденным дарованиям (*propter sagacitatem ingenii*), он получал жалованье, которому могли бы позавидовать нижние чины духовенства, и появлялся на строительной площадке “в перчатках и с жезлом (*virga*)”, раздавая те короткие грубоватые указания, что вошли во французскую литературу в качестве поговорки, используемой автором, когда он хочет охарактеризовать человека, делающего свое дело хорошо и с гарантией: “Par су me le taille” (“А вот тут мне чтоб от сих до сих”). Его портрет помещали в “лабиринтах” огромных соборов рядом с портретом епископа-основателя. Когда в 1263 году умер Хью Либержьер, создатель, увы, нецелевшего собора Сен-Никэз в Реймсе, он удостоился неслыханной чести быть увековеченным в надгробном изображении, где представлен не только об-

лаченным в некое подобие академической мантии, но и с моделью “своей” церкви в руках, — до него такая честь оказывалась лишь высокородным донаторам. А Пьер де Монтрё — вот уж воистину самый логичный из когда-либо живших архитекторов! — посмертно удостоился звания “Doctor Lathomogum” (доктор каменотесов), о чем свидетельствует надпись на его надгробии в Сен-Жермен-де-Пре; к 1267 году, очевидно, и самого архитектора стали считать почти ученым-схоластом» [Панофский 2004, с. 231]. Пусть читатель простит мне эту длинную цитату, на первый взгляд, лишь отдаленно имеющую отношение к нашей теме: античный космос и средневековая схоластика — малосходные вещи, но все-таки они обращаются в одном круге *умственных* явлений.

К сожалению, судить об античном архитекторе по деятельности и общественному положению средневекового архитектора (даже если он византийский) дело не вполне корректное, однако скудость античных свидетельств понуждает заниматься экстраполяцией. Такое занятие возможно, принимая во внимание сходство ситуаций, в которых оказывались зодчие, — и общественных, и профессиональных.

Например, когда Чарлз Камерон, англичанин, трудившийся в России, обнаружил, что «золотой век Августа», в котором видели начало расцвета римского могущества, знаменовал вместе с тем начало упадка поэзии и словесности, это его удивило, и он, во-первых, отметил, что развитие римских архитектурных форм от Августа до Севера не соответствовало развитию поэзии в тот же самый период, во-вторых, выразил свое удивление в парадоксальной формулировке: «упадок философии и поэзии способствовали прогрессу архитектуры и скульптуры» [Камерон 1939, с. 23]. И в конце XVIII в., и ныне порой можно услышать подобные констатации, вызывающие улыбку: какое отношение камень имеет к поэзии, безвестный зодчий к чтению Горация? Неужели, прекратив философствовать и сочинительствовать, некто начал проектировать и занялся рубкой мрамора? Это, конечно, были разные люди, однако исследователю так и хочется, чтобы все в культуре было непременно переплетено и взаимосвязано, и можно было провести нить логического рассуждения от выделки формы ночного горшка к строке гекзаметра.

Более благоразумно судит об архитекторе «анналист» Жак Ле Гофф: архитектор — человек промышленного производства. «По правде говоря, лишь в век готики искусство строить превратилось в науку, а сам архитектор стал ученым, да и то не во всем христианском мире. Он добился того, что его величали “мэтром”, и пытался даже добиться звания “магистр каменного строения” (“magister lapidum”), как другие носили звания магистров искусств или докторов права. Производя расчеты по правилам, он противопоставлял себя архитектору-ремесленнику, применявшему традиционные рецепты, то есть камен-

щику. Сосуществование, а иногда и противостояние двух типов строителей длилось, как известно, до конца Средних веков, и на переходе от XIV к XV веку на строительной площадке миланского собора произошел знаменательный спор между французским архитектором, для которого “ars sine scientia nihil est” (нет искусства без науки), и ломбардскими каменщиками, для которых “scientia sine arte nihil est” (нет науки без искусства)»¹. Последнее очень показательно: наступало Новое время с куполом Брунеллески. В софистических Афинах классической эпохи такое софистическое противопоставление было попросту немыслимо: наука и искусство были одним. К тому же, «античность никогда не поражает, никогда не показывает гигантской, чрезмерно увеличенной стороны вещей: чувствуешь себя совершенно запросто с этими великими творениями; только размышление возвышает их и ставит на недостижимую высоту»². Так было в Возрождении, так воспринимаем древних и мы.

Кроме того, разделения между архитектором в современном смысле и, скажем, военным инженером, фортификатором, даже в X–XIII вв. не было. В документах того времени те и другие одинаково именуются *opifex*, *artifex* (или *architector*, *architectus*). Характерно, что Гуго Сен-Викторский, приверженец идеи объединения всех человеческих знаний в едином устремлении к Богу, в трактате «Didascalion» производит термин «механические искусства», *ars mecanicae*, не от греческого *mechane*, *mechanikos* — машина, машинный, но от греческого *moichos* (в латинском звучании *moechus*), то есть *adulter* — фальшивый, нечестный, притворный, любодейный, относящийся к прелюбодеянию³. К. М. Муратова, комментирующая эту странную лексическую ассоциацию, обнаруживает ее основание в твердо укоренившемся в XII в. представлении о художественном творчестве как имитации природы, и в качестве подтверждения приводит толкование термина *moechus* в одном из словарей, составленном в IX в. учеником Эриугены, Мартином Ланским: «*Moechus* означает притворщика — прелюбодея, тайно оскверняющего брачное ложе другого. От *moechus* мы называем «механическим искусством» всякую вещь хитрейшую и претончайшую, и в своем изготовлении непонятную, так что видящие ее ощущают себя как бы лишившимися способности зрения, ибо не могут познать ее хитрой замысловатости» [Муратова 1988, с. 73]. Важно отметить, что к концу XII — началу XIII вв. среди множества традиционных аллегорических изображений на рельефах фасадов готических соборов появляется скульптурная аллегория

¹ Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. — М., 1992. — С. 206.

² Делакруа Э. Дневник (запись от 9.05.1853) // Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М., 1967. Т. 4. — С. 154.

³ Schlosser J. von. Die Kunstliteratur. — Wien, 1924. — S. 25.

Архитектуры, в качестве ее атрибутов причиндалы Геометрии — циркуль, линейка и наугольник: мол, «да не войдет сюда не знающий геометрии». И незнающие не входили. Конечно, в насаждавшейся средневековыми схоластами теории архитектуры, как ее понимали на примере Витрувия, архитектура оставалась «механическим искусством», призванным удовлетворять лишь материальные потребности человека, подобно кулинарному, рыболовному и т. п. (согласитесь, чтобы поймать рыбу или приготовить рябчика, нужна известная сноровка, еще и ныне именуемая искусством¹). Таковой ее воспринимали и до Витрувия (и вплоть до XVIII в.), не хочется думать, а приходится, — так и в Греции. В письменных источниках все это зафиксировано мало, потому что кому интересно, как удят рыбу? Спроси у соседа.

В. П. Зубов подчеркивает, что ситуация стала изменяться к концу средневековья, когда в эпоху становления готического стиля в недрах средневекового города складывались цеховые организации строителей. «Борьба за первое место, конкуренция между цехами различных городов, социальные антагонизмы внутри отдельных цехов, наконец, притязания самих зодчих на более высокий ранг в рамках городской коммуны, претензия на звание «ученых мастеров» (*magistri*), — все это вело к иной оценке роли и значения архитектурного мастерства, отличной от той, которая давалась им в схоластических трактатах» [Зубов 2000, с. 17]. Архитекторы и сейчас претендуют на звание «ученых мастеров» (например, «кандидатов архитектуры») и на более высокий статус, но эпоха готики отошла в прошлое, и едва ли нынешний «Народный архитектор» способен построить Миланский собор. Так, когда в 1399 г. на постройку Миланского собора были приглашены архитекторы из Франции и Германии, француз Жан Миньо вступил в спор с итальянским коллегой, настаивая на необходимости знания правил геометрии. Итальянец указал, что архитектура есть искусство (*ars*), на что Миньо заявил: «*Ars sine scientia nihilest*» («Искусство без науки — ничто!»). Ну, прямо нынешние архитекторы — дети малые.

И еще. Изобразительные искусства, к которым, разумеется, архитектура не относилась, в Средние века так же, как и в античности, не составляли от-

дельной группы «знаний» или «умений». Они относились к числу «механических искусств», то есть объединялись с остальными занятиями, в которых требовалось применение физического труда, и занимали низшее отношение по отношению к «свободным искусствам», в которых требовалось применение труда умственного. К. М. Муратова предлагает искать корни такой иерархии и ее этической подоплеки в *дохристианском*, то есть языческом делении человеческих знаний (и умений) на искусства «теоретические и практические, полезные и бесполезные, высшие и низшие, определенные Платоном и развитые на латинской почве в сочинениях Лукреция, Цицерона, Квинтилиана, Теренция Варрона и других римских авторов» [Муратова 1988, с. 64–64]. Всё так, но в каком отношении христианство стоит к политеизму *в техническом отношении*, неясно. Речь идет о создании формы материальной, а не духовной, и поиск различий между античностью и средневековьем в этом случае оказывается, на мой взгляд, менее благодарной задачей, нежели поиск элементов сходства.

В. П. Зубов в сочинении 1947 г. «Византийский архитектор (по данным литературных источников)» обратил внимание на особенность названия профессии архитектора у ромеев: «Просматривающему византийские архитектурные тексты не может не броситься в глаза одна особенность, резко отличающая их от текстов западноевропейского средневековья: когда речь заходит об архитекторе и требуется надеть его особенно блистательным, почетным эпитетом, он неизменно именуется “механиком”. На средневековом Западе возникла дикая этимология греческого слова “механика” от латинского *maechor* (“прелюбодействую”, см. выше). В основе ее лежало представление о “механических искусствах” как искусствах “низшего ранга”, “незаконнорожденных” по сравнению с искусствами “свободными”. Для того, чтобы превознести знания и опыт архитектора, на Западе чаще пользовались эпитетом “геометр”, тем самым причисляя зодчего к представителям одного из искусств свободного “квадривия”. В греческом *mechanoποιος* и *mechanikos* неизменно сохранялось основное значение глагола *mechanaomai* — “изобретаю”, “искусно придумываю”: “механик” был “искусником”, “хитрецом”. Так переводили это слово и древнерусские книжники... Эта традиция восходит к последним векам Римской империи. Многие тексты того времени показывают, что *mechanicus*, или *mechanicae professor*, занимал видное положение при дворе или в войске» [Зубов 2000, с. 20–21]. Но механик и архитектор у ромеев все же различались. Ог. Шуази касательно позднего Рима настаивает: «механик» это руководитель работ и инженерный проектировщик, наш «гип»; «геометр» придумывает планы и вычерчивает, это наш архитектор-планировщик и чертежник в одном лице; собственно «архитектор» занят украшением и наблюдением за производством работ. Это потому что художественная форма (художественная сторона архитектур-

¹ Рассказывают, что в кроссворде был вопрос: «умение разлить бутылку водки поровну в три стакана за один налив». Девять букв. Искушенные в самом процессе кандидаты философских наук и доктор архитектуры ломали голову, но так и не ответили. Наутро пришел ответ: «искусство». Особенно против такого терминопотребления не поспоришь. П. А. Флоренский называл искусство «*оплотнением сновидения*»: элинов трудно заподозрить в культурной спячке — слишком роскошны их развалины, слишком любопытны и порой непонятны их бытовые изделия, слишком хороши гексаметры и пентаметры. Под «механическими искусствами», в отличие от «свободных» еще в XVIII в. понимали ремесла и виды прикладного знания, тесно связанные с материальным производством.

ной формы) и конструкция, некогда нераздельно слитые, у римлян обособились. Если теоретически Шуази кажется правым, то фактически у него видны натяжки. Даже если предположить, что в Риме придумывание сооружения значительных объектов не могло быть делом одного специалиста, а нужны были помощники и, по-нашему, «разработчики», на наш взгляд, разделение ролей было не таким, как его хочется видеть Шуази. Однако из этой полуошибочной констатации вытекает важное заключение относительно эллинов, у которых «художественная форма» и «конструкция» были неразрывным целым, — греческий механик, геометр и архитектор были одним лицом: как на небольших объектах и в Риме, и в Ромейской империи. В. П. Зубов подчеркивает: не столько о разных профилях, сколько о разных уровнях квалификации шла речь при различении «механиков», «геометров» и «архитекторов».

Плутарх в «Жизнеописании Перикла» перечисляет специальности ремесленников, трудившихся на Акрополе: плотник, мастер глиняных изделий, медник, каменотес, красильщик золота, размягчитель слоновой кости, живописец, эмалировщик, гравер; люди, причастные к перевозке и доставке материалов: по морю — крупные торговцы, матросы, кормчие; по земле — тележные мастера, содержатели лошадей, кучера, крутильщики канатов, верёвочники, шорники, строители дорог, рудокопы. «Словно у полководца, имеющего собственную армию, у каждого ремесла была организованная масса низших рабочих, не знавших никакого мастерства, имевшая значение простого орудия, “тела” при производстве работ, — там эти работы распределяли, сеяли благосостояние во всяких, можно сказать, возрастах и способностях» (*Перикл* 12–13, пер. С. И. Соболевского).

В «Кодексе Феодосия» есть указ императора Константина Великого (337 г.), в измененном виде перешедший в «Кодекс Юстиниана» (529 г.), о мастерах строительного дела. После преамбулы, в которой содержится целая программа: «мастеров (*artifices artium*) в прилагаемом списке и находящихся в любом городе мы предписываем освободить от всех занятий, а именно: дать им досуг для изучения искусств, чтобы они возгорелись большим желанием и самим стать более опытными, и своих детей обучить», следует перечень 35 профессий, из которых на первом месте стоят архитекторы (*Кодекс Феодосия* XIII 4, 2).

Вот этот выразительный список: архитекторы, врачи, ветеринары (*mulomedici*), живописцы, делатели статуй (*statuarii*), мраморщики, кровельщики (*laquearii*), каменщики (*lapidarii*), каменотесы (*quadratarii*), ваятели (*sculptores*), мозаичных дел мастера (*musivarii*), золотильщики (*deauratores*), штукатуры (*albarii*), серебряных дел мастера (*argentarii*), позолотчики (*barbaricarii*), мастера прорезной работы (*diatretarii*), медники (*aerarii*), литейщики (*fusores*), плотники (*tignarii*), строители (*structores*), подъемщики грузов (*scansores*), столяры (*intestinarii*), кузнецы (*ferrarii*), темнильщики (*blattarii*),

мозаичисты (*tessellarii*), мастера, искусные в проведении водопровода (*aquae libratores*), горшечники (*figuli*), ювелиры (*aurifices*), стекольщики (*vitriarii*), оловянщики (*plumbarii*), зеркальщики (*specularii*), резчики по слоновой кости (*eburarii*), скорняки (*pelliones*), изготовители квадриг (*carpentarii*), суконщики (*fullones*). Дать водопроводчику или кровельщику, или — еще веселей — каменотесу или суконщику «досуг для изучения искусств» звучит ныне таким же издевательством над простым человеком, как звучало в византийскую эпоху, пользовавшуюся змеиным словом не хуже, чем змеиным ядом. Во-первых, ему это не нужно, во-вторых, и без того дел по горло, в-третьих, и детям его незачем: пусть смотрят, как «отец, слышишь, рубит», и учатся.

В редакции Юстинианова свода, а это через двести лет после Феодосия, нет кровельщиков, столяров, подъемщиков тяжестей, мозаичистов, зато есть 8 новых профессий: мебельщики (*lectarii seu laccarii*), слесари (*clavicarii*), возницы, управляющие цирковыми квадригами (*quadrigarii*), мастера небольших скульптур (*signarii*), портные (*bracarii*), маляра (*dealbatores*), чеканщики монет (*cusores*) и ткачи (*linarii*) (*Кодекс Юстиниана* X 66, 1)¹. В. П. Зубов усматривает природу этих изменений не в действительном положении дел — через два столетия одних вычеркнули, других вчеркнули, — а в порче первоначального текста. А касательно типично римского представления об архитекторе на рубеже V–VI вв. он напоминает формулировку Боэция: «Надписи на зданиях и триумфальные шествия украшаются именами тех, чья власть и разум приняли решение об этих зданиях и об этих триумфах, а не тех, чьим трудом и служением они осуществлены» [Зубов 2000, с. 24–25]. В. П. Зубов приходит к выводу, что в ряду «архитектор — геометр — механик» словом «механик» обозначался наиболее квалифицированный, разносторонне образованный зодчий, умеющий, как правило, строить сложные военные машины, занимающий видное положение. «Общеизвестна огромная роль, которую сыграла военная организация в истории римской архитектуры. Всем знакомы многочисленные римские постройки, целые города, сооруженные силами римских легионеров... Западное средневековье знало период полного упадка по-военному организованного строительства. В первые столетия средневековья (то есть в «позднюю античность». — А. П.) и в романский период ведущее положение принадлежит монастырским строителям и во вторую очередь — вольнонаемным мастерам, исполняющим заказы» [Зубов 2000, с. 26–27]. В пропосографических списках ремесленников, работавших на возведении Эрехтейона, в Элевсине, Эпидавре, Дельфах, на о-ве Делос, В. Д. Кузнецов на основании эпиграфических источников классифицирует этих ремесленников так: архитектор, веревочник, златокуз-

¹ См. также список профессий у Радульфа Пламенного (конец XI в.).

нец, изготовитель сырцовых кирпичей, камнетес, кожевник, кузнец, лепщик восковых парадигм, плотник / столяр, перевозчик, позолотчик, резчик по дереву, сапожник, скульптор, строитель из сырцовых кирпичей, торговец, художник, изготовитель черепицы, чернорабочий, маляр-штукатур [Кузнецов 2000, с. 448].

В общем-то, в перечнях, которые в той или иной степени позволяют представить строительный процесс прежних столетий весьма обустроенным исполнителями архитектурской воли, сходства больше, чем различий.

Произведение архитектуры, произведение искусства и архитектор. Для крупных общественных зданий, строившихся на общественные деньги и поэтому тщательно контролировавшихся, был нужен архитектор-проектировщик и архитектор-строитель (эксперт); для частных построек — вообще не нужен. Общественные здания, как правило, были сложены из долговечных материалов, частные — из недолговечных. Ко второй категории относятся, в основном, жилье и торговые лавки, не нуждавшиеся в архитекторе, но нуждавшиеся в качественном строителе (каменщике, плотнике, столяре). В жилье не было строительных хитростей: была строительная сноровка, художественность его подчас сомнительна, да о ней и речь-то всерьез вести не приходится. Обсуждению с архитектурской точки зрения подлежат только общественные здания, в частных строениях главным требованием была устойчивость и надежность конструкций. Ог. Шуази пишет, что архитектор, на которого возлагалось общее руководство работами, был обыкновенно и подрядчиком этих работ; «нередко архитектора брали из числа скульпторов. Так, скульптору Фидию Перикл доверил наблюдение за архитектурными работами на Акрополе. Ройк, архитектор храма в Самосе, работал как скульптор в Эфесе, скульптор Поликлет Младший был архитектором театра в Эпидавре. Глубокое знание формы, даваемое скульптурой, должно было также быть присуще архитектору; греческий архитектор — художник, сведущий во всех областях знания своего времени» [Шуази 2004, с. 386]. Во-первых, архитектору в древней Элладе знать «все области знания» нужды не было: ему было необходимо разбираться в прочности мраморных и деревянных конструкций общественных зданий, что, как мы, современные архитекторы, понимаем, требует не такой уж обширной эрудиции. Пожалуй, и в римское время, о котором с восхищением писал Витрувий, в круг знаний архитектора входило не так много наук, как хотелось Витрувию и о которых он подробно рассуждал в трактате. Если Шуази и прав, утверждая, что «даже у римлян, во времена Витрувия и Аполлодора, поле деятельности архитектора простиралось на все технические науки — на конструкцию машин так же, как и на декорировку фасадов» [Шуази 2004, с. 386], то прав по самому большому счету: согласимся, что конструкция машин и декорация фасадов — две отрасли одного знания, поскольку машины должны быть эстетичны, а фасады конструктивны.

Я не имею желания принизить мастерство античного архитектора: здравый смысл позволяет заключать о том, что мы можем увидеть и о чем прочесть. В трех главных позициях я хочу поддержать здравую точку зрения, высказанную В. Д. Кузнецовым.

Во-первых, создание проекта предполагаемого для строительства здания не было прерогативой одного лишь архитектора: в этом процессе могли участвовать должностные лица, например, члены Совета; некоторые надписи свидетельствуют, что в составлении спецификаций мог принимать участие любой человек [Кузнецов 2000, с. 386]. Античное архитектурное творчество — будто большевистский социализм, — «коллективное творчество масс».

Во-вторых, в практическом труде архитектор-подрядчик должен был использовать размеры, предоставляемые архитектором-проектировщиком, разнообразие модели (парадигмы), преимущественно из воска и дерева, разные предписания и спецификации; модели имели особое значение при изготовлении черепицы, капителей, потолочных кессонов, украшений (розетт), иной «архитектурной скульптуры». Текст спецификации на строительство Арсенала в Пирее оканчивается словами: «Все это подрядчик сделает в соответствии со спецификациями, по размерам и модели, которые укажет архитектор, и окончит в сроки, оговоренные при сдаче с подряда каждой из работ» [Кузнецов 2000, с. 402, 422; Майер-Кристиан 1990].

В-третьих, и это самое любопытное, что некоторые из известных по надписям архитекторов были на самом деле квалифицированными плотниками и камнетесами. В. Д. Кузнецов пишет, что исследователи отрицательно относятся к тому, что греческие архитекторы вычерчивали чертежи проектируемых ими зданий так же, как и их современные коллеги. Для этого у них не только не было требуемых средств и инструментов, сравнимых с современными, но и необходимости! «Дело в том, что греческая архитектура была весьма традиционной. Существовал определенный набор строившихся греками сооружений (храмы, стои, портики, театры и т. д.), в которых использовали устоявшиеся архитектурные элементы. Большинство эти [типов] зданий не были подвержены изменениям в течение многих столетий. Например, тот же храм представлял собой в принципиальном плане помещение-целлу, обнесенную вокруг колоннадой. Греческому архитектору было весьма трудно привнести что-либо принципиально новое в проектирование таких зданий. Поэтому задача архитектора, бравшегося сделать проект какого-либо здания, во многом отличалась от задачи современного архитектора. Ему не было необходимости изготавливать многочисленные чертежи, разрезы, изображать фасады и аксонометрии. Его цель состояла в том, чтобы после того, как был выбран ордер, привязать (в случае необходимости) здание на местности, определить размеры модулей и самого сооруже-

ния, а также вычислить стоимость строительства» [Кузнецов 2000, с. 422].

Чем располагает современный исследователь архитектурных форм древности? Обмерами руин, почти абстрактными именами архитекторов, которые ничего не говорят, кроме того, что люди, носившие эти имена, были причастны к созданию вот этих построек: «мы не знаем ничего об их образовании, нам остается неизвестным, занимались ли они всю жизнь только проектированием зданий, и даже — всех ли из них мы можем называть архитекторами. Гораздо больше сведений (но все равно их чудовищно мало для “реконструкции личности”! — А. П.) о тех архитекторах, кто непосредственно занимался строительством» [Кузнецов 2000, с. 423]. Признайся, читатель, интересно тебе читать о современных прорабах? Мне тоже неинтересно. А античный архитектор не занимал высокого социального положения и мало выделялся из слоя ремесленников: один Фидий, создавший ансамбль «столичного» Акрополя, был оболган, брошен в тюрьму (по навету ученика-завистника Менона) и казнен. Небезызвестный Герострат, которого древние столь тщательно стремились забыть, что невольно сохранили его имя до нашего времени (в отличие от имени автора диптериального храма Артемиды в Эфесе, который Геростратом был уничтожен), был антиподом ремесленника. Но и разрушитель, и созидатель — простолюдины, и не будь Герострата, ремесленник не мог бы даже рассчитывать на посмертную славу. А после опыта Герострата — мог. Не имевший афинского гражданства Менон, оговоривший Фидия, получил от Народного собрания отличную награду: его навсегда освободили от налогов. В предание вошли оба.

Четвертым пунктом солидаризации с В. Д. Кузнецовым является общее заключение о древнегреческом архитекторе. Этот современный термин покрывает довольно широкую аудиторию людей. «С одной стороны, в нее входят специалисты, более или менее отвечающие современному пониманию этой профессии. Хотя они и не используют весь технический аппарат их нынешнего коллеги, а построенные ими здания были весьма традиционными, так же как и материалы и техника строительства, все же в силу специальной подготовки и опыта, часто очень богатого, они должны считаться именно архитекторами. С другой стороны, в эту категорию входят, по понятиям древних, такие люди, которые по современным представлениям архитекторами считаться никак не могут. Среди них мы находим не только представителей совершенно определенных профессий, таких как камнетесы, плотники, скульпторы, но и, возможно, даже люди, не имеющие отношения к строительному делу или даже ремеслу вообще. Поскольку имела практика участия в конкурсе на строительство общественных сооружений любого желающего, который и мог в случае победы оказаться “архитектором”. Но строго говоря, для понимания смысла работы древнегреческого архитектора служит самый термин *archi-tekton*, которым,

как известно, называли главного плотника, мастера-строителя» [Кузнецов 2000, с. 425]. Не отсюда ли, не от античного «любого желающего» идет традиция самостоятельного народного строительства жилых домов, не является ли простой человек автором объектов, построенных просто с позиций здравого смысла, без всякой художественности и планировочной прихотливости? Если что и породила принципиально демократическая, подлинно народовластная традиция древнеэллинического «свободного проектирования» общественных зданий, так это культуру самостоятельности создания частных строений, то, что ныне именуется «народной архитектурой». Но это другая история.

Здесь важно отметить, что и в Риме, по наблюдению Г. С. Лебедевой, «будучи абсолютно бесправными, рабы и вольноотпущенники составляли, однако, основу римской интеллигенции и задавали культурные нормы во всех сферах жизни: были актерами, педагогами, врачами, ваятелями и художниками, писателями и философами, инженерами и архитекторами. Крайнее несоответствие между социальным статусом рабов и их реальной ролью в хозяйственной и интеллектуальной жизни общества породило совершенно особую проблематику и в сфере архитектурной практики. В руках у заказчика были сосредоточены материальные ценности, а строитель-архитектор обладал духовными ценностями, и они оба были заинтересованы в обмене» [Лебедева 1976, с. 55].

Может быть, у греков не было понятия «произведение искусства», и потому не могло у них быть «изолированного восприятия»? И поэтому, стало быть, все было природой как предметом, на котором останавливается зрачок?

Так, Г. Роденвальд оказывается правым, когда пишет о «частях природы»¹, но почему-то сам потом уходит от этой мысли, не допускает ее и боится, а потому его рассуждение о вотивных статуях читать потешно. Он же сам все объяснил, а потом боится додумать добротную мысль до результата. У греков не могло быть «возврата к природе», как это возможно у нас, и потому они все воспринимали как природную пластику, даже если она и была создана при посредстве человеческого участия. Человек лишь украшает, «космологизирует»².

¹ «Здание Акрополя (Эрехтейон. — А. П.), когда-то противопоставленное природе как выражение торжества свободной человеческой воли, в наше время обратилось в руины и стало само частью природы» (Г. Роденвальд) [История 1935, с. 111].

² Статья Г. Роденвальда «О форме Эрехтейона» местами остроумна, но представляется не менее бездоказательной, нежели выводы критикуемого Роденвальдом В. Дёрпфельда. Ог. Шуази представляется более справедливым, нежели Роденвальд, в суждении о симметрии и равновесии масс античной греческой архитектуры и о принципах обустройства архитектурной формой возможности живописного восприятия. См. мою книжку об Эрехтейоне и его кариатидах: [Пучков 2008].

В идеале всегда обнаруживается дистанция между желаемым и существующим, элемент отрыва от реального положения вещей всегда выше рядового уровня. Архитектор, даже в умственном смысле будучи простецом, уступавшим мыслителям и литераторам, по роду созидательной деятельности всегда подымался над массой потребителя его «продукции», и с точки зрения повседневности, конечно, выступал как человек, из толпы выделяющийся. Но с точки зрения вечности и тех немногих, кому принадлежит гул столетий, он был простым ремесленником, не лучше горшечника и не выше его. Недаром тексты античных авторов не слишком густо пересыпаны именами зодчих.

Наверное, простец с удовольствием общался с зодчим, философ же и драматург даже не удостаивали его вниманием: ну, о чем можно беседовать, что нового можно почерпнуть из беседы с человеком, задавленным бременем материальной ответственности, когда он — раб самого себя, своего ремесла и строительных материалов, с которыми сам общается чаще и более охоче, нежели с людьми? Так и обходили интересом: архитектор как ремесленник человеку, причастному к абстрактным размышлениям и литературному письму, был скучен. Разве что: как пример для назидания и осмеяния (вспомним эпиграмму Марциала).

В античное время все т. наз. «формалистические тенденции» в архитектуре, даже в периоды упадка, даже в лживом императорском Риме (как полагают), по существу никогда не представляли реальной угрозы для архитектурного творчества, по природе деятельности поставившего себя на служение некой прагматической цели.

С другой стороны, архитектору было проще, чем, например, литератору или философу-сократу (или кинику): у него не было необходимости вести «чернильную войну» с инакомыслящими, вышколивая формы распространения и аргументации своих взглядов, биться с традицией и пестовать химерическое творческое новаторство. Не его это работа. Это дело драматурга, писателя, политика-оратора, «властителя дум» и «воспитателя чувств». Его работа — размышлять не над тем, чтобы кого-то победить (коллеги были обеспечены заказами), а чтобы создать пригодную для отправления деятельностной функции материальную форму. В этой форме проявляли свою умственную и творческую сноровку философы и литераторы, драматурги и актеры. Никакого антагонизма в деятельности античного архитектора не было, и в этом смысле он тоже — не «избранный», но ремесленник — правда, по самому большому счету.

Нужно припомнить, что в классическое время¹ в Элладе на смену дидактиче-

¹ «Классическое время» — столь часто употребляемый касательно античности термин — имеет основу в понятии «классическое»: то, что остается от художественного материала одной эпохи, когда он преодолен в материале другой. Как образование — то, что остается в памяти, когда забываешь

ским поэмам (Гесиод) и «темным» трактатам (Гераклит) пришел живой и гибкий диалог, вдохновленный сначала Сократом и нашедший артистическое завершение в текстах Платона; появились апологетические воспоминания (*аполметонеумата*), образцом которых слыли «Меморабии» Ксенофонта, письма-послания (*epistolai*), использованные для изложения отдельных вопросов Сократом, Платоном, Эпикуром, Аристотелем и проч., описание застольных бесед (*symposion*) философов — диалогический жанр, хорошо известный по Платону и Ксенофону; философская проблематика нашла себя в трагедии (Еврипид) и в комедии (Аристофан); и т. д. А что же у архитектора, человека принципиально неписьменного, в его работе, кроме создания Парфенона и крупных общественных зданий? «Иди и смотри», нет нужды в сложных комментариях, поскольку польза очевидна. Архитектору тоже «*entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*»¹.

Диалоги античного зодчего — немые беседы с наугольником и прорабский контроль за камнесечцами, — неблагоприятное, недостойное аристократа занятие. Архитектор в древности аристократом не был, он был сродни художнику, только с бóльшим уклоном в сторону создания прагматических форм. Не его успех в том, что произведения дошли в более или менее очевидном виде, а древнеэллинская живопись утрачена полностью и известна в пересказах (благо, было кому записать): так распорядились время и люди. Архитектор работал в другом материале, нежели устное и письменное слово, более «материальном», а оттого и более приземленном.

Но как бы ни было, и к труду архитектора применимо понятие «творчество». По Б. И. Ярхо, творчество есть «приведение заимствованных (традиционных) ингредиентов в новые комбинации или новые пропорции. Количественное соотношение между сохраненными старыми комбинациями и введенными новыми и даст шкалу самостоятельности (оригинальности)» [Ярхо 2006, с. 257–258] архитектурных произведений. И все-таки, несмотря на это античный архитектор был рабом профессии и в прямом, и в переносном смысле слова, потому что не архитектор, а все-таки «Гомер воспитал Элладу» (*Государство* X 606 с; 607 с). Хотя и видим мы ее по величественным развалинам некогда выразительных и функционально выверенных архитектурных сооружений.

Ныне архитектор — профессия, природа которой обусловлена специфическим, ей одной присущим изыском ремесленничества. «Изыск ремесленничества» — состояние творческого сознания, обставленное частоколом прагматических ограничений, но все-таки не утратившее способность продуцировать ма-

всё, чему тебя учили, так классическое — то, что остается в культуре, когда она исчерпала всё, что унаследовала.

¹ «Бритва» Вильяма Оккама: «не следует умножать сущности без необходимости».

териально неповторимое. Когда производишь «повторимое», ремесленничество остается, изыск пропадает: работа у архитектора такая, и — судьба.

Перефразируя афоризм Фридриха Великого о войне, следует категорически заметить, что *архитектура есть наука для художника, искусство для ремесленника и ремесло для невежды*. В этом архитектура действительно сродни войне: государствам претит статика, их «душат границы» (как говорил один хрестоматийный персонаж), — и получается война. Архитектурные формы возникают по тем же причинам: обществу ненавистно спокойствие — ему нужен напор, динамика, революция (хотя бы, «чтоб согреться»), общество душат рамки времени, и оно движется, захватывая пространства, — нет, не чужих государств (это дело войны), но пространства городов и человеческого духа. Подлинная архитектура есть форма борьбы за новизну, войны с традиционным, устремления к будущему, которое непохоже на прошлое. Так, бытовое слово, вторгаясь в специальный язык, вносит путаницу; так, едва архитектор предлагает неповторимое, он вносит путаницу в заскорузлость общественного сознания и часто подвергается поруганию.

Положа руку на сердце, художник находится не в лучшем положении. Гёте со свойственным ему вниманием к странностям в статье «О правде и правдоподобии в искусстве» (1797 г.) приводит одну апорию: «Вспомните о птицах, которые слетались к вишням великого мастера (Апеллеса? — А. П.).

— А разве это не доказывает, что фрукты были превосходно написаны?

— Отнюдь нет, скорее, это доказывает, что любители были настоящими воробьями» [Гёте 1975, с. 145].

В таком смысле античный архитектор как безусловный и наиболее «очевидный» представитель творческого меньшинства принадлежал к слою избранных и отмеченных обществом полезных деятелей. Это не водовоз или служитель в бане. Но и не философ, не математик, не тот, кто *движет*, но тот, кто *закрепляет*, — как лекарь, учитель, аптекарь, педоном, бывшие довольно «толстой» прослойкой между творческим меньшинством и нетворческим большинством. Но интеллектуалом архитектор оказывался только в том случае, когда он стремился кроме непосредственной практики возведения зданий оставить письменную рефлексию своей деятельности, записать ее для потомков, научить их, *отисав*, как следует трудиться. И еще потому, что *интеллектуалов* в нашем понимании в античном мире не было¹. Были мудрецы и философы, занимавшиеся своим думательным делом профессионально.

¹ См., в частности, статьи Ю. С. Довженко «К уточнению смыслового поля понятия “интеллектуальная элита античного мира”» и В. М. Строгоцкого «Становление и развитие интеллектуальной элиты в классической Греции и формы ее активности» [Элита 1995, с. 6–13; 13–16].

Архитектурный этикет античности. В завершении обратим внимание на категорию *архитектурный этикет*. Этого понятия в тезаурусе современного архитектуроведения нет, и оно вводится на манер понимания литературного этикета Д. С. Лихачёвым в контексте древнерусской литературы. Но на иных основаниях и по другому поводу.

«Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой» [Лихачёв 1979, с. 80–81]. Очевидно, что «не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь». Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны Лихачёв объяснял и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое. «В этих переносах нет сознательного стремления обмануть читателя, выдать за исторический факт то, что на самом деле взято из другого литературного произведения. Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые *должны* были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые *должны* были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю, и т. д. Должное и сущее смешиваются. Писатель считает, что этикетом целиком определялось поведение идеального героя, и он воссоздает это поведение по аналогии» [Лихачёв 1979, с. 88–89]. По мнению ученого, литературный этикет средневекового писателя слагается из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо соответственно своему положению; из представлений о том, какими словами должен писатель описывать совершающееся [Лихачёв 1979, с. 90]. Иными словами: этикет слагается из представлений человека о человеческом поведении, и его изучение возможно на уровне некоего явления идеологии, мировоззрения, идеализирующих представления о мире и обществе. Д. С. Лихачёв предупреждал: если мы станем изучать литературные каноны (воинские формулы, формулы житийные, этикетные положения и проч.) вне охватывающего их литературного этикета и мировоззрения, мы не уйдем дальше элементарного составления картошки литературных канонов и не поймем претерпеваемых этими литературными канонами изменений, «эстетической ценности литературы, с ними связанной» [Лихачёв 1979, с. 91]. Литературный этикет, таким образом, включает не только номенклатуру материала и формы изложения, но и породивший их именно в таком качестве общественно-культурный контекст.

Уяснив трактовку литературного этикета, сложно отделаться от мысли, что «поведение» архитектурных форм в той или иной степени есть следствие

поведения и архитектора, и заказчика, в нашем случае — античного архитектора и античного заказчика. Их поведение провоцирует необходимость устанавливать правила организации архитектурных форм гимнасиев, палестр, телестероидов, храмов, частного жилья и т. д., которые были бы неизменны в течение хотя бы некоторого времени. С одной стороны, эти правила диктуются постепенно эволюционирующей формообразующей тенденцией, которая приобретает черты традиционности, с другой, — общественно-культурными условиями (строительный материал, вкус, традиционность функций и проч.), более или менее статичными.

Отчего архитектурные формы эллинов на протяжении дохристианской истории в целом были практически неизменны, визуально узнаваемы как причастные определенному времени? Отчего только на территории Малой Азии им пришлось все-таки испытать восточные влияния? 1) Оттого, что в материковой Греции и на Пелопоннесе архитектурный этикет существовал как неписанный закон, а в Малой Азии естественным образом произошло наслоение двух архитектурных этикетов; 2) оттого, что античная история, как и прочие формы исторических закономерностей, подчинены этикетным условностям. Кто с кем условливается? Время с культурой? История с процессом? Нет: это замес на рассудочных абстракциях. Условливается общественное сознание с теми своими представителями, которые призваны по долгу профессии и интереса согласовываться, чтобы не появлялись противоречия, выходящие за рамки социальной институциональности и стратификации.

Все проявления деятельности архитектора в античное время были подчинены сумме формальных условностей. Если бы это было по-другому, мы наблюдали бы прогрессивные изменения в становлении архитектурных форм, как это происходило хотя бы XX веке. В античности эти изменения выглядят латентно и сводятся в основном к выработке принципиальных решений архитектурной формы, возникающих как общественная потребность в новых типах зданий.

О. Э. Мандельштам считает, что «египетская культура» означает, в сущности, египетское приличие, средневековая — средневековое приличие. «Несогласные по существу с культом Амон-Ра или тезисом Триентского [Триентского] собора втягиваются поневоле в круг, так сказать, “неприличного приличия”. Оно-то и есть содержание культурупоклонства»¹. Имеется в виду — культурупоклонства позднейшего времени: египтянам культурупоклонялись эл-

¹ Мандельштам О. Э. «Разговор о Данте» — из первоначальной редакции, из черновых записей и заметок (1932) // Мандельштам О. Э. Собр. соч. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова: [В 4 т.] — М., 1991. — Т. 3/4. — С. 181.

лины, средневековью — Возрождение. Потому-то и происходят культурные изменения, что однажды неписанная будто бы этикетная форма взламывается каким-нибудь «хамоватым» нарушителем эстетического спокойствия, и общественное сознание, поначалу противясь и отторгая этот взлом, со временем приходит к его приятию. Основанием для этого служит появление новых этикетных форм не только, скажем, в области архитектуры, но подхватывается на разных плоскостях художественного и культурного движения. Нарушителей, как правило, немного; люди это яркие, их творческий напор достаточен, чтобы преодолеть традицию и задать, самим творческим проявлением установить новые этикетные нормы. И тогда старые в свою очередь с течением времени представляются нарушением существующих. Так, например, культура римских триумфальных арок с отмиранием культа императора, да и самих военных побед Рима, становятся памятниками былого величия. Но самое «величие» нигде не девается, его заменяют иные, соответствующие историческому моменту затухания исторической активности памятники и обелиски, хотя бы и вывезенные из Египта¹. Итак, мы видим, что не просто по разным причинам, вызванным объективными условиями времени и субъективными настроениями творческой личности, меняются архитектурные формы, но изменяется архитектурный этикет, правила поведения в среде архитектора и его заказчика как таковые. Архитектурная форма — функция от реализации неписанных правил архитектурного этикета.

Словом *этикет* (от фр. *etiquette*) обычно называют установленный порядок поведения человека в тех или иных обстоятельствах. При всей этической нагруженности этого слова его подлинный смысл имеет, как видим, широкий диапазон: обстоятельства ведь разные. Правила поведения человека среди других людей (с другими людьми) и составляют основу их общежития. Но если мы условились понимать архитектуру как форму человеческого бытия, то есть и как форму общежития, следовательно, профессиональное поведение архитектора не только с заказчиком, но и его «поведение» в среде обставлено рядом непрелюбимых условностей, помимо соблюдения которых невозможно заниматься архитектурной деятельностью, чтобы не прослыть... новатором. Руководство эл-

¹ Вероятно, элегантная концепция Льва Гумилёва о пассионарности может быть известным трамплином для более рукодельной разработки этой темы. «Пассионарность — это характерологическая доминанта, непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленной на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Заметим, что цель эта представляется пассионарной особи иногда ценнее даже собственной жизни, а тем более жизни и счастья современников и соплеменников» (Гумилёв Л. Н. География этноса в исторический период. — Л., 1990. — С. 33).

линского полиса в лице Народного собрания не слишком жаловало революционных новаторов в архитектуре: революционные новаторы хороши во время революций, а революции для общества, как показывает история, вредоносны, и потому их возникновение и в классической Элладе, и ныне принято всячески предупреждать. Народному собранию, заказчику общественных зданий, требовалось не новаторство, а хорошая, добротная работа. Договор на проектирование и контроль за строительством возлагался не на новатора (идиота), но на профессионала. Как правило, это были разные люди. Профессионал знал, что за превышение сметы он может поплатиться имуществом, и семья останется без крова над головой, потому революционные новации (если он был одержим ими) держал при себе; может быть, теплыми афинскими вечерами предавался сочинению архитектурных фантазий. Поощрялось разве что такое «легонькое новаторство», которое в советском социализме было названо рационализаторским предложением, то есть — не революционный скачок, рушащий все окрест, но медленная эволюция от одного приема к другому: как, скажем, переход от деревянной ордерной формы к мраморной, на чем настаивают Э. Э. Виолле ле Дюк и Ог. Перре и с чем почему-то не соглашаются остальные.

Медленная эволюция архитектурной формы предполагала и медленность эволюции архитектурного этикета, они — как старые девы-близнецы — подталкивали друг друга, чтобы передвигаться. Античные авторы не оставили сообщений о революционном архитекторе-новаторе¹, и это объяснимо. Материальная база строительства развивалась медленно (незачем ей было развиваться быстро), рутинной архитектурской и строительно-надзорной работы было много — и жилье, и храмы, и корабли, и фортификация, — традиционные стоявшие формы вполне отвечали общественному вкусу, сложившимся представлениям об удобстве и требованиям эстетического формирования пространства (говоря нашим языком), степень их художественной выразительности была удовлетворительной, а «списывать» было и неоткуда, и незачем.

К тому же, как остроумно предположил Г. Г. Павлуцкий, греки были так тесно связаны с жизнью своего времени, что, даже иллюстрируя мифологию, не хотели отворачиваться от действительности. «При первом своем появлении мифологические картины на вазах были назначены доставлять наслаждение не критикам и археологам, а людям простым, которые искали в них поэтической

¹ Исключениями можно считать, во-первых, Гипподама, сделавшего хаотические улицы регулярными, во-вторых, Нерона, поджегшего Рим в 64 г. и тем самым спровоцировавшего римскую архитектурную революцию (см.: [Кнабе 1986, с. 153–174]). Как ни парадоксально, для архитекторов и градостроителей время после разрушительных пожаров и войн — самое благодатное для работы: и заказ идет споро, и исполнение. Если архитекторы и градостроители, конечно, останутся в живых.

декорации и художественного наслаждения, а не требовали от них, чтобы они поучали и наставляли. Поэтому живописцы не придерживаются традиции, а сами создают и истолковывают мифы» [Павлуцкий 1897, с. 288]. Что это? Не изменение живописной манеры или научно-грамматологического истолкования теогонических и Гомеровых поэм (в чем художников заподозрить сложно), но изменение *культурного этикета*: постепенное, вызванное внутренней потребностью и никому не досаждающее естественное движение вещей. Если, по Ю. М. Лотману, знание *литературного этикета* имеет принципиальное значение именно в том смысле, что «позволяет хоть в какой-то степени понять тот сложный язык, на котором люди отдаленных эпох создавали свои неповторимые тексты, понятные для них самих, но порой весьма загадочные для нас, людей конца XX столетия, не владеющих данным культурным кодом»¹, то знание *архитектурного этикета* как правил обустройства общественного бытия и устройства его материальных форм оказывается важным не менее.

Помимо этических форм отношений архитектурный этикет включает юридические и финансово-правовые. Эти последние практически не присущи этикету литературному, и этим среди прочего архитектурный этикет от литературного отличается. Кроме эстетических и художественных аспектов архитектурный этикет включает социальные и муниципально-административные составляющие. Когда, например, императорский легат в Вифинии Плиний Младший согласовывает с Траяном возможность строительства новой бани для жителей Прусы или водопровода для жителей Синопы, он ведет себя не только как администратор, формально обращающийся к патрону за одобрением, но исполняет правила архитектурного этикета: обставляет необходимость строительства указанием на общественную пользу. Всякий монархический режим характеризуется влечением к помпе и блеску, и против тех, кто в Римской империи покупали старинные здания, чтобы разрушить их и извлекать прибыль из материалов, издавались суровые уложения. (Может, это начало охраны памятников архитектуры?) Зато поощрялись те частные лица, которые занимались реставрацией старых зданий и за свой счет строили новые. Август, Веспасиан и Нерва один за другим с своей, царской, стороны расстраивали Рим, побуждая богачей-провинциалов поступать так же. И богачи подражали государям, усердно прибегая к столь дорогостоящему, но верному средству завоевать расположение сограждан и милость кесаря. Таким нехитрым, построенным на потакании человеческой гордыне способом вскоре вся империя покрылась множеством общепользных построек. «Удивление, которое они нам внушают, еще более возра-

¹ Лотман Ю. М. Бытовое поведение и типология культуры в России XVIII в. // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. — М., 1976. — С. 292.

стает, если вспомнить, что они общественной казне в большинстве случаев ничего не стоили, а построены частными лицами. С больших городов брали пример и ничтожные поселки; деревни, окружающие Верону и Ним, старались воспроизводить памятники последних, подобно тому, как Ним и Верона копировали памятники Рима» [Буасье 1896, с. 34]. Каждый богатч хотел отличиться перед другим богатчом, оба стремились — вольно или невольно — щегольнуть перед народом крепостью своих кошельков, и от такого соревнования выигрывали все. Вероятно, именно этими агонистическими обстоятельствами поясняется известное типологическое, формологическое и художественное единство римских архитектурных форм: они росли из одного социального корня, незамысловатого и вообще присущего культурно развитым плутократическим режимам. (Неразвитым, как правило, — не присущи.) Города с признательностью принимали щедроты своих сановников-толстосумов. Недовольные, конечно, оставались, но, скорее, их воспринимали как необходимых рабов-оппонентов во время императорских триумфов: держать венок над головой триумфатора и шептать ему на ухо гадости, чтобы не слишком задавался. Архитектурный же этикет состоял не только в изящной форме взаимоотношений между городом и его богатыми правителями, но и в том, в частности, как эти правители согласовывали свои желания с государственным начальством. Так вот, Траян на просьбы Плиния Мл. отвечал по-царски: «Если возведение новой бани жителям Прусы по силам, то мы можем снизить к их желанию, лишь бы для этого не надо было новых обложений и не уменьшило бы средств на будущие необходимые расходы» (Письма Плиния Мл. X 24); «Исследуй тщательно, дорогой Секунда, как ты и начал, может ли это подозрительное для тебя место выдержать постройку водопровода. Думаю, что воду в город синопцев обязательно надо провести, если только это им по силам, так как это будет весьма содействовать их здоровью и удовольствию» (X 91). Плиний учтиво благодарил, и дело к всеобщему ликованиям двигалось, превращая италийские захолустья в более или менее цивилизованные поселения.

Чтобы почувствовать, в какой степени целые города зависели от отдельных толстосумов, достаточно вспомнить, что некто Юлий Никанор смог за свои деньги выкупить для Афин о-в Саламин, и был за это удостоен постановлением «Ареопага, булэ и народа» почетного прозвища «новый Фемистокл» [Аверинцев 1971, с. 61]. Если, по свидетельству Страбона (География VIII 5, 363), на рубеже I в. до Р. X. и I в. по Р. X. власть в Спарте захватил неограниченный богатч Эврикл, превративший весь о-в Киферу в свое частное поместье, то это обстоятельство совсем не свидетельствует о том, что жителям Киферы жилось худо: какой же разумный хозяин (тем более традиционно домовитый римлянин) станет создавать в своем доме обстановку, в которой он чувствовал

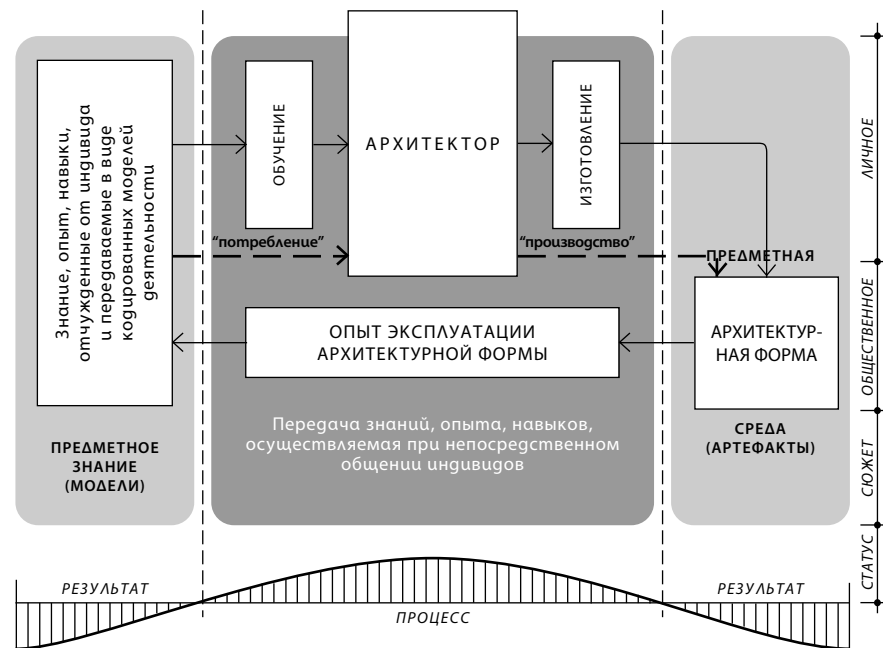


Схема репродуцирования общественных моделей деятельности античного архитектора в зависимости от ее процесса и результата

бы себя уютно? (Недовольные уютны.) В этом проявлялась не только мудрость богатчей, ныне утраченная, но и форма их поведения в обществе, для которого роскошь свидетельствовала о здравомыслии.

Я обратился лишь к нескольким свидетельствам о существовании характеристического архитектурного этикета в древнем Риме, примеры можно продолжить и относительно Рима, и относительно Эллады. Однако для целей сегодняшних наблюдений важно сформулировать в целом, что же такое архитектурный этикет.

Архитектурный этикет складывается из представлений о том: 1) как должен был совершаться тот или иной ход событий в становлении архитектурных форм (социально-мироустроительный аспект); 2) как должны были вести себя заказчики и архитекторы сообразно своему положению в обществе (профессиональный аспект); 3) каким образом и в каких формах должны были закрепляться на земной поверхности результаты творческой деятельности архитектора, не идущей вразрез с нетворческой деятельностью заказчика (феноменальный аспект). Иными словами, понятием архитектурный этикет охваты-

ваются этикет миропорядка, этикет профессионального поведения, этикет архитектурной формы.

Говоря современным языком, архитектор — своего рода общественный церемониймейстер, но к участию в церемонии, в которой он задействован, настойчиво приглашается народонаселение, посвященное в «тайну» того, как эта церемония должна разворачиваться. К тому же, именно этикетность позволяет представить (то есть реконструировать) собирательный образ подлинного творца архитектурных форм античности: архитектора среди людей разных рангов и сословий.

Античный архитектор подчинялся требованиям античного архитектурного этикета вовсе не потому, что был бездарным, что ему будто бы легче было использовать готовые формы и «формулы» зданий, нежели изобретать новые. Заказчик и пользователь не требовали эффекта неожиданности, ожидая традиционного приема, и это был своего рода сигнал, который вызывал положительный эмоциональный рефлекс и настроение. По этому сигналу начиналось определенное действие, обусловленное условиями жизни и неписанными принципами общезнания. Все были готовы, поскольку этикет соблюдался. (Помните, что случилось с Сократом, который нарушил общественный этикет в клерикальной плоскости?) Нет, ни в античной, ни в средневековой архитектуре нарушение спокойствия не приветствовалось, поскольку категория меры располагалась центральнее всех прочих категорий. Архитектурный этикет — и есть принцип меры, принцип нахождения равновесия между архаикой и новизной, между обществом и его отдельными членами, то есть между двумя «устойчивыми неравновесиями».

Итак, на основе изучения письменных источников оказался возможным анализ конкретных места и роли архитектора в создании архитектурных форм античного мира (преимущественно эллинского). Приходится признать, что в современном понимании профессии «архитектор как автор сооружения» архитектора в древней Греции не существовало: был сложный собирательный образ ремесленника, занимавшегося, с одной стороны, созданием модели будущего сооружения, с другой, — наблюдавшего за ее реализацией в натуре. В одном лице этот образ не был сосредоточен, а распределялся между несколькими людьми, и потому понятие авторства античных сооружений имеет очень условный характер в силу того, что не известно, кто из создателей сооружения — «делатель модели» или «главный строитель», «чертежник обобщенной формы» или «наблюдатель за стройкой» — вносили больше творческих предложений. В силу примитивной типологии общественных зданий и относительной простоты их архитектурных форм, традиционность которых держалась неизменной несколько столетий, в силу наличия определенного набора типизиро-

ванных элементов (скудость ордерных композиций) можно по-настоящему ответственно говорить только о привязке «типовых проектов» к «типичным местам». Все эти слова нужно читать именно в кавычках, поскольку античный ремесленник-строитель наверняка обиделся бы за такую расстановку его обязанностей. И даже если в античном мире нет двух совершенно одинаковых сооружений с одинаковой формой ордера, — речь об уникальных постройках может идти в исключительных случаях (Афинский акрополь). Имена людей, причастных к созданию исключительных произведений античной архитектуры, в исключительных же случаях упоминаются в исторических сочинениях, тем самым выделяя этих людей среди армии строительных ремесленников.

Развитая модульная система «проектирования» делала отсутствие «архитектора как творца» оправданным. «Диалоги» античного архитектора это немые беседы с наугольником, пропорциональным циркулем и прорабский контроль за камнесечцами и плотниками, — занятие малоблагодарное и аристократа недостойное. Ныне архитектор — профессия, природа которой обусловлена ей одной присущим лишь изыском ремесленничества; античный «архитектор» это ремесленник до мозга костей, соблюдающий привала архитектурного этикета.

Аверинцев 1971 — *Аверинцев С. С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: Противостояние и встреча двух творческих принципов // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. — М., 1971. — С. 206–266.

Аверинцев 1991 — *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. — М., 1991. — С. 3–26.

Аверинцев 2000 — *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. — Киев, 2000.

Аверинцев 2004 — *Аверинцев С. С.* Образ античности. — СПб, 2004.

Авсоний 1993 — *Авсоний Децим Магн.* Стихотворения / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. — М., 1993.

Античность 1972 — Античность и современность: К 80-летию Фёдора Александровича Петровского / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. — М., 1972.

Античность 1975 — Античность и Византия / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. — М., 1975.

Античность 1988 — Античность как тип культуры / Отв. ред. А. Ф. Лосев. — М., 1988.

Античные мастера 1986 — Античные мастера: Скульпторы и живописцы / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. — Л., 1986.

Антонов 1993 — *Антонов В. Л.* История социального развития, мистецтва та архітектури: Стародавня Греція. — Київ, 1993.

Архитектура 1940 — Архитектура античного мира: Материалы и документы по истории архитектуры / Сост. В. П. Зубов, Ф. А. Петровский. — М., 1940.

Блаватская 1983 — *Блаватская Т. В.* Из истории греческой интеллигенции эллинистического времени. — М., 1983.

- Бретаницкий 1987** — *Бретаницкий А. С.* Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма: Избр. тр. — М., 1987.
- Буасье 1896** — *Буасье Г.* Картины древнеримской жизни: Очерки общественного настроения времен цезарей / Пер. с фр. Е. В. Дегена. — СПб, 1896 (с прил. ст. Г. Буасье «Газета древнего Рима», с. 279–313).
- Вальдгауер 1923-а** — *Вальдгауер О. Ф.* Лисипп. — Берлин, 1923.
- Вальдгауер 1923-б** — *Вальдгауер О. Ф.* Мирон. — Берлин, 1923.
- Вежель 1990** — *Вежель Г. С.* Аристотелев архитектор в системах разновременных культур // Архитектура и культура: Сб. м-лов Всесоюз. науч. конф. ВНИИТАГ: В 2 ч. — М., 1990. — Ч. 1. — С. 55–59.
- Видадь 2001** — *Видадь-Накэ П.* Черный охотник: Формы мышления и формы общества в греческом мире / Пер. с фр.; Под общ. ред. С. Г. Карпюка; Вступит. ст. Г. М. Бонгард-Левина. — М., 2001.
- Гаспаров 2000** — *Гаспаров М. А.* Записи и выписки. — М., 2000.
- Гегель 1990** — *Гегель Г. В. Ф.* Философия права / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера, М. И. Левиной. — М., 1990.
- Гёте 1975** — *Гёте И. В.* Об искусстве / Сост., вст. ст. и прим. А. В. Гулыги. — М., 1975.
- Гинзбург 1989** — *Гинзбург Л. Я.* Человек за письменным столом: Эссе. Воспоминания. Четыре повествования. — Л., 1989.
- Евдокимова 1958** — *Евдокимова Е. И.* Архитектурная композиция жилого дома в Греции V–IV веков до н. э. (По материалам раскопок города Олинфа) // Вопросы теории архитектурной композиции / Под ред. А. Г. Габричевского, А. И. Гегелло, В. Е. Быкова и др. — М., 1958. — Вып. 4. — С. 57–74.
- Звонская 2005** — *Звонська Л. А.* Генеза парадигми темпоральності у давньогрецькій мові. — Київ, 2005.
- Зубов 2000** — *Зубов В. П.* Труды по истории и теории архитектуры / Сост. М. В. Зубова. — М., 2000.
- Зубов 2006** — *Зубов В. П.* Из истории мировой науки: Избранные труды 1921–1963 [г.] / Сост., вступ. ст. М. В. Зубовой. — СПб, 2006.
- Ильин 1983** — *Ильин Иг. Арк.* История искусства и эстетика: Избр. статьи / Отв. ред. Мих. Лифшиц. — М., 1983.
- История 1935** — История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. В. Алпатов, Д. Е. Аркин, Н. И. Брунов. — М., 1935.
- Каждан 2002** — *Каждан А. П.* Два дня из жизни Константинополя. — СПб, 2002.
- Камерон 1939** — *Камерон Ч.* Термы римлян, их описание и изображение вместе с исправленными и дополненными реставрациями Палладио... / Пер. с англ. А. А. Войтов, В. К. Макаров, Е. Н. Якоби; Ред. Г. И. Котов, В. Н. Талепоровский; Коммент. В. П. Зубова. — М., 1939.
- Кнабе 1986** — *Кнабе Г. С.* Древний Рим — история и повседневность: Очерки. — М., 1986.
- Колпинский 1937** — *Колпинский Ю. Д.* Искусство Греции эпохи расцвета. — [М.], 1937.
- Кузнецов 2000** — *Кузнецов В. Д.* Организация общественного строительства в древней Греции. — М., 2000.
- Культон 1977** — *Coulton J. J.* Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design. Ithaca. — N.-Y., 1977.

- Лебедева 1976** — *Лебедева Г. С.* Триада Витрувия и современная теория архитектуры // Архитектура СССР. — 1976. — № 6. — С. 54–56.
- Лебедева 2003** — *Лебедева Г. С.* Новейший комментарий к трактату Витрувия «Десять книг об архитектуре». — М., 2003.
- Лихачёв 1979** — *Лихачёв Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. — Изд. 3-е, доп. — М., 1979.
- Лосев 1969** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Софисты, Сократ, Платон. — М., 1969.
- Лосев 1974** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Высокая классика. — М., 1974.
- Лосев 1975** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М., 1975.
- Лосев 1980** — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Поздний эллинизм. — М., 1980.
- Любкер 1885** — Реальный словарь классических древностей по Любкеру / Под ред. Ф. Гельбке, Л. Георгиевского, Ф. Зелинского, В. Канского, М. Куторги, П. Никитина. — СПб, 1885.
- Майер-Кристиан 1990** — *Майер-Кристиан В.* Арсенал архитектора Филона в Зеа/Пирей: Реконструкция // Проблемы истории архитектуры: Тез. докл. Всесоюз. науч. конф., Суздаль, 1991 г. — М., 1990. — Ч. 2. Архитектура в контексте истории культуры. — С. 61–65.
- МакКреди 1979** — *McCredie J.* The Architects of the Parthenon // Studies in Classical Art and Archaeology. Locust Valley. — N.-Y., 1979. — P. 69–73.
- Мандельштам 1990** — *Мандельштам О. Э.* Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста П. М. Нерлера; Вступ. ст. С. С. Аверинцева. — М., 1990. — Т. 2.
- Мардер 1988** — *Мардер А. П.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. — М., 1988.
- Миллер 1978** — *Миллер Т. А.* Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература / Отв. ред. М. А. Гаспаров. — М., 1978. — С. 5–106.
- Муратова 1988** — *Муратова К. М.* Мастера французской готики XII–XIII веков: Проблемы теории и практики художественного творчества. — М., 1988.
- Николаев 1984** — *Николаев И. С.* Профессия архитектора. — М., 1984.
- Павлуцкий 1890** — *Павлуцкий Г. Г.* Фидий. — Киев, 1890.
- Павлуцкий 1897** — *Павлуцкий Г. Г.* О жанровых сюжетах в греческом искусстве до эпохи эллинизма. — 2-е изд., испр. и доп. — Киев, 1897.
- Панофский 2004** — *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. с нем. и англ. — СПб, 2004.
- Пучков 2008** — *Пучков А. А.* Эрехтейон и его кариатиды: Идио-номографический этюд. — Киев, 2008.
- Сорокин 1992** — *Сорокин П. А.* Человек. Цивилизация. Общество / Пер. с англ.; Общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова. — М., 1992.
- Техника 1948** — Эллинистическая техника: Сб. ст. / Под ред. акад. И. И. Толстого. — М.; Л., 1948.
- Тульпе 1997** — *Тульпе И. А.* Был ли древний грек художником, или Жизнь мифа в античности // Метафизические исследования: Альманах Лаборатории метафизич. исслед. при филос. ф-те СПбГУ. — СПб, 1997. — Вып. V. Культура. — С. 60–84.
- Тэн 1912** — *Тэн Ин.* Чтения об искусстве: Пять курсов лекций, читанных в Школе изящных искусств в Париже / Пер. с фр. А. Н. Чудинова. — 6-е, испр. изд. — СПб, 1912.

Ханин 1986 — Ханин Д. М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля / Отв. ред. Д. В. Джохадзе, М. Ф. Овсянников. — М., 1986.

Шуази 2004 — Шуази Ог. История архитектуры: В 2 т. / Пер. с фр. — Изд. 4-е. — М., 2005. — Т. 1.

Элита 1995 — Интеллектуальная элита античного мира: Тез. докл. науч. конф. 8–9 ноября 1995 г. / Центр антиковедения СПбГУ. — СПб, 1995.

Яйленко 2001 — Яйленко В. П., Яйленко Е. В. От Иктина до Беллини: Из истории античного и ренессансного искусства (М-лы к курсу «История искусств»). — М., 2001.

Ярхо 2006 — Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избр. тр. по теории литературы / Под общ. ред. М. И. Шапира. — М., 2006 (сер.: «Philologica russica et speculativa»).

Андрій ПУЧКОВ

Давньогрецький архітектор: Реконструкція творчої практики як інтерпретація нетворчого ремесла

На основі писемних свідчень проаналізовано конкретику місця і ролі архітектора у створенні архітектурних форм античного світу (переважно елініського). З'ясовано, що у сучасному розумінні фаху «архітектор як автор споруди» архітектора у давній Греції не існувало: існував складний комплікативний образ ремісника, що займався, з одного боку, створенням моделі майбутньої споруди, з іншого, — спостерігав за її реалізацією в природі. В одній особі цей образ не був зосереджений, а розподілявся між декількома людьми, і тому поняття про авторство античних споруд має умовний характер. Відність типології й архітектурних форм громадських споруд, розвинута модульна система «проекування» робили відсутність «архітектора як творця» виправданим.

Андрей ПУЧКОВ

Древнегреческий архитектор: Реконструкция творческой практики как интерпретация нетворческого ремесла

На основе письменных свидетельств проанализирована конкретика места и роли архитектора в создании архитектурных форм античного мира (преимущественно эллинистического). Выяснено, что в современном понимании профессии «архитектор как автор сооружения» архитектора в древней Греции не существовало: существовал сложный собирательный образ ремесленника, занимавшегося, с одной стороны, созданием модели будущего сооружения, с другой, — наблюдавшего за ее реализацией в природе. В одном лице этот образ не сосредоточен, а распределяется между несколькими людьми, и потому понятие об авторстве античных сооружений имеет условный характер. Скудость типологии и архитектурных форм общественных зданий, развитая модульная система «проектирования» делали отсутствие «архитектора как творца» оправданным.

Andrew A. PUCHKOV, PhD

The Ancient Greek Architect: Reconstruction of Creative Practice as Interpretation of not Creative Craft

On the basis of written certificates the reality of a place and a role of the architect in creation of architectural forms of a classical antiquity is analysed. It is found out, that in modern understanding of a trade «the architect as the author of a construction» the architect in ancient Greece did not exist: there was a complex collective image of the handicraftsman engaging, on the one hand, in creation of model of the future construction, with another, — observing for her realization in a nature. In one person this image is not concentrated, and distributed between several people and consequently the concept about authorship of antique constructions has conditional character. Scarcity of typology and architectural forms of the public buildings, the advanced modular system of «designing» did absence «the architect as the creator» justified.

Іван РЕВСЬКИЙ

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ОДИН З МЕТОДОЛОГІЧНИХ
ПРИНЦИПІВ ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ ПЛОЩ КЛАСИЦИЗМУ
З МЕТОЮ ЇХ РЕКОНСТРУКЦІЇ**

Відомо, що міські площі, які виникли відповідно до планів, розроблених за часи класицизму, окрім важливого функціонального навантаження мали відігравати, перш за все, провідну роль у формуванні загальноміських просторово-розпланувальних композицій. Через низку чинників у більшості випадків ці площі не склалися повною мірою відповідно до первісних задумів. Проте більшість з них, оскільки знаходиться в центральній історичній частині міст, і зараз зберегли провідну роль як у функціонуванні життєдіяльності міста, так й у формуванні його архітектурного обличчя. Таким чином, класицистичні площі як дуже значна частина загальної архітектурної та містобудівної спадщини потребують збереження й охорони, а їх вивчення сумлінного наукового підходу. Особливої актуальності це набуває зараз, коли історичні частини міст зазнають інколи корінних змін, на жаль, далеко не завжди необхідних та обґрунтованих. При цьому слід відзначити, що об'єктивний розвиток міст весь час вимагає проведення яких-небудь змін та перетворень, і «консервувати» міський простір не є можливим і необхідним (окрім випадків із особливо цінними історичними утвореннями), проте всі ці зміни мають носити обґрунтований і підготовлений характер, вносити якомога менші зміни до цінного сталого архітектурного середовища історичного міста, яке формує його індивідуальне обличчя, що створювалося протягом багатьох років.

Вперше про «лікаря-архітектора» заговорив ще Леонардо да Вінчі, а більш-менш серйозно питання збереження архітектурної та містобудівної спадщини постало саме за доби класицизму, з часом необхідність охорони та реставрації пам'яток глибоко проникла в суспільну свідомість. Зараз же співвідношення старого і нового в місті, їх спільне гармонійне поєднання та налагоджене функціонування набувають особливого значення у контексті бурхливого розвитку центрів великих історичних міст. Ці проблеми у наш час стають ключовими й актуальними у діяльності архітектора. Звернення до минуло-

го, його творче переосмислення при роботі з історичним середовищем стали надійною основою й ознаками високого професіоналізму. І навпаки, сліпе заперечення традиції, відсутність чи поверхове, несерйозне сприйняття історизму у розвитку соціальних і просторових стереотипів міського середовища стають проявами відсталості та закостенілості.

Сучасне містобудування відзначається динамічним підходом до дослідження міста, котре сприймається як об'єкт, що постійно розвивається, змінюється. Проте саме поняття «зміни» передбачає збереження чогось стабільного відносно незмінних елементів, які забезпечуватимуть послідовність у розвитку цілого. В іншому випадку, за загальною діалектикою розвитку, може йтися лише про знищення або повну заміну об'єкту, а не про його зміну у процесі розвитку. Особливо це наочно видно на прикладі розвитку міського просторового середовища.

Зміни фізичного оточення, тим більш такі бурхливі як зараз, роблять необхідною адаптацію до них людини. Така адаптація можлива лише при збереженні відносно стійких у часі елементів оточення, які грають роль таких собі точок відліку. Безболісна адаптація до змін можлива за умови збереження якоїсь частини зв'язку із минулим. Для міста такими частинами є сталі центри, вулиці, площі, орієнтири, визначні споруди, тощо. Найбільш стійкою, стабільною складовою сталого історичного міського середовища є його розпланувальна структура. Послідовність формування розпланувальної структури дозволить зберегти та розвинути своєрідність міста, оскільки застави просторового та функціонального рішення закладаються в його розплануванні. Реконструкція міста повинна розглядатися як закономірний процес поступового усунення протиріч між сталим типом міського середовища та новими суспільними потребами. Цілі реконструкції змушують містобудівника визначати набір просторово-розпланувальних елементів міської структури, які не повинні змінюватись і, таким чином, бути гарантією спадкоємного послідовного розвитку.

Місто, окрім сприйняття його як продукту «об'єктивного розвитку суспільства», може сприйматись як результуюча суб'єктивних естетичних ідеалів і художніх уподобань багатьох поколінь замовників та проектувальників. Історичні міста, особливо їх центри, притягують велику увагу різноманітністю подій, об'єктів, історико-культурним потенціалом, невичерпним інформаційним джерелом сталого архітектурного середовища. Неповторність архітектурно-художнього обличчя таких міст обумовлюється характерними ландшафтними характеристиками, які були підкреслені та доповнені містобудівними засобами. Керуючись особливостями ландшафту, пов'язуючи з нею трасування вулиць та розміщення містобудівних вузлів, творці міст створювали план, як свідому геометричну інтерпретацію пластичних форм рельєфу. Глибока, усебічна оцінка

індивідуальних якостей міста, цінності його архітектурної спадщини дозволяє перейти до вирішення проблем збереження та послідовного розвитку своєрідності історичних міст.

Як показує аналіз розвитку багатьох історичних міст, є дуже важливим підтримувати те специфічне різноманіття просторових ситуацій конкретного історичного міста, яке все частіше нівелюється сучасною містобудівною діяльністю. Якщо мова йде про збереження та розвиток середовища, головними стають культурологічні (історико-архітектурні взагалі, та естетичні зокрема) вимоги. Так при проектуванні будь-якого об'єкту, від малої архітектурної форми до великого торгівельного центру, в історичній частині міста зі сталим середовищем, яке має культурологічну цінність, справжній архітектор-професіонал завжди намагається своїм об'єктом гармонійно, тактовно ввійти до цього середовища.

Це доводиться робити через те, що будь-які сучасні композиційні рішення будуть невдалими, якщо вони привнесені ззовні, так би мовити, нав'язані місту, а не є послідовним, органічним удосконаленням його просторової структури. При цьому зовсім не обов'язковим є намагання підлаштуватися під стилістику існуючої історичної забудови, хоча інколи це і є необхідним. Головне, щоб нова споруда не порушила, так би мовити, предмет охорони існуючого цінного історичного середовища, предмет, який зазвичай складають об'ємно-просторові композиційні особливості побудови цінного історичного утворення. До цих композиційних особливостей відносяться і його просторово-розпланувальні характеристики, і характеристики забудови (масштаб, силует, стилістика, ритмічний та тектонічний стрій, тощо), і головне — взаємодіючий зв'язок розпланування та забудови. Так, цілком можливим є створення в цінному історичному середовищі сучасної за архітектурним вирішенням будівлі (із сучасними рішеннями інтер'єру та екстер'єру, із використанням новітніх матеріалів зовнішнього та внутрішнього оздоблення, тощо), якщо ця будівля своєю появою не внесе дисонанс у стале середовище, не стане для нього відверто чужорідним елементом.

Найважливішою задачею стає пошук композиційного «коду» міста, його унікальних особливостей. Професійний сумлінний аналіз дозволяє визначити просторово-розпланувальні закономірності, пов'язані друг з другом елементи розпланування та забудови, які створюють локальні та розвинуті просторові системи. Як правило, у історичних містах такою системою став центр зі своїми домінантами, відкритими та замкнутими просторами, він розповсюджує свій композиційний вплив на всю територію міста через створення проміжних вузлів, акцентів, домінант, які формують ієрархію рівнів елементів архітектурно-просторового середовища зі своїми унікальними рисами та особливостями.

Найбільш все це стосується міст із класицистичним розплануванням, в основі котрого знаходиться чітка система супідрядності різнорівневих елементів загальної просторової композиції міста. У той же час, не дивлячись на устремління класицизму знайти ідеальну форму міським будівлям, створивши універсальний композиційний прийом, композиційні ансамблі, тим не менш, відзначались рідкісною контекстуальністю, кожен раз видозмінюючись у зв'язку із конкретним місцем. Як вже відзначалось, характерною особливістю російської школи класицизму у містобудуванні, її найвидатніших майстрів (М. Ф. Казакова, І. Є. Старова, В. І. Гесте та ін.) була максимальна гармонізація розпланування із особливостями конкретних топографічних умов. Чіткі, строгі геометричні розпланувальні схеми, гармонійно та продумано покладені на живописні терени українського ландшафту, створювали різноманітну, живу об'ємно-просторову композицію міста, пов'язану та розкрити на природне оточення.

Враховуючи вище зазначене щодо послідовного розвитку міст та збереження сталих елементів їх композицій, у містах із класицистичним розплануванням — площі являються найбільш визначальними просторово-розпланувальними вузлами, які тримають історичність та визначають унікальність розпланувальної системи, а також програмують подальший поступовий спадкоємний розвиток міста. Площі завжди були осередком суспільного життя й притягували підвищену увагу при їх розплануванні та забудові. На них, як правило, розташовувались найвизначніші будівлі міста, а за часи класицизму найвизначніші ансамблі, котрі складали обличчя міста.

Як правило, кожний об'єкт архітектурної та містобудівної творчості, особливо важливі містобудівні вузли, представляє собою більш-менш складне напластування різних архітектурно-містобудівних етапів, таку собі історію послідовності виникнення, застарівання, оновлення. Інколи, а зараз дуже часто, у сучасній ситуації може лише вгадуватися первісний задум. Тут мова йде не просто про матеріальні втілення архітектури — об'єми будівель, комплекси, розпланування. Йдеться про витвори архітектурного та містобудівного мистецтва, які потребують художнього сприйняття, розуміння їх художніх задумів, можливо не завжди втілених. Альберті розділяв всю архітектуру на «споруди» і «контури», де останні розумілись як чисто творчі ідеї, ще не обтяжені матеріальним втіленням. Тут має місце початок феноменологічного вивчення архітектури.

Величезне значення у сучасному розумінні архітектури минулого має інтерпретація пам'ятки архітектури або містобудування. Ця задача виходить за рамки звичайного поняття історико-архітектурного дослідження, яке, як правило, передбачає лише атрибуцію, реконструкцію та коментарі. Коли атрибуція зазвичай передбачає датування пам'ятки, свідоцтва про її проекту-

вальників, будівельників, замовників, володарів, та про інші обставини, пов'язані із її будівництвом та використанням; теоретична реконструкція — розробку найбільш повної та зрозумілої уяви про об'єкт на кожному з етапів його «життя»; коментарі — пояснення об'єкту, його видозмінень у контексті призначення, середовища, традицій, стилю, тощо. При цьому усі ці три складові частини історико-архітектурного дослідження хоча й проводяться у наведеному порядку, зазвичай доповнюють та пояснюють одна одну. На цьому зазвичай у розповсюдженому повсякденному, в тому числі і серед архітекторів, розумінні закінчується, так би мовити, «ремесло», навіть й висококваліфіковане, історика архітектури. Тим більш, що зараз, на жаль, все частіше, через відсутність достатньої кількості спеціалізовано кваліфікованих істориків архітектури, передпроектні історико-архітектурні дослідження зводяться до узагальнюючого іконографічного опису.

Проте, саме інтерпретація передбачає відтворення витвору, що аналізується, саме як певної художньої цілісності, котра відповідає конкретним умовам, обґрунтована і є унікальною у кожній деталі. На відміну від реконструкції, інтерпретація відтворює не суто матеріальне втілення витвору, а його структуру, смислову взаємодію складових елементів. На відміну ж від коментарю, вона орієнтована не на «стиль», «епоху» та інші зовнішні визначення об'єкту, а на відтворений у ньому індивідуальний творчий процес. Інтерпретація вимагає від дослідника проведення творчого, а точніше спів-творчого, акту. При цьому потрібно, так би мовити, поставити себе на місце автора, вникнути в тогочасну ситуацію, зрозуміти проблему з середини, ототожнити її із сучасними проблемами та «пережити» творчий процес заново, пропустити через себе і зрозуміти, чому витвір став саме таким, а не іншим. Інтерпретація — це діалог, у котрому взаємодіють минулий та сучасний художні досвіди.

Інтерпретація, по-суті, передує самому дослідженню. Вона виникає першою, як передуюче судження про об'єкт, базуючись на знаннях і досвіді дослідника. У силу цього, інтерпретація визначає початкову точку та напрямок усього дослідження, вона «розуміє» його дані (історичні документи, натурні обстеження, тощо) та збирає у єдину картину розрізнену інформацію про об'єкт, тим самим створюючи, відтворюючи, а у результаті констатує цілісну відтворену реальність. Інтерпретація так чи інакше, інколи приховано, присутня і в атрибуції, і в реконструкції, і в коментарі. Вона, так би мовити, керує ними, під час без неї вони й не можливі.

Звичайно, виникають випадки, і доволі часто, коли у результаті аналізу дослідник приходив до інших, ніж він сподівався і на які розраховував з початку, висновків. Поруч з тим, все одно у своєму дослідженні він свідомо чи ні спирався на свою власну інтерпретацію об'єкту, яка у ході роботи могла змінюва-

тись під впливом нових фактів, інформації, роздумів, аналізу. Звичайно необхідно, щоб дослідник, не залежно від його кваліфікації й досвіду, не сприймав своє перше враження від об'єкту, інтуїтивну інтерпретацію, а вона у будь-якому випадку і на будь-якому етапі дослідження інтуїтивна, як кінцево вірна, сформовану оцінку. Аналіз не повинен зупинятись поки уся інформація не зібрана і не опрацьована, а дослідження остаточно не закінчено.

Архітектурний та містобудівний художній спадок, здається, відображений у найбільш довговічних матеріалах. Проте, оскільки він має безпосередній зв'язок із практичним життям, він зазнає постійних змін, що відбуваються у процесі застарівання — оновлення. Кожний об'єкт представляє собою результуюче втілення не одного, а багатьох різних за масштабом та значущістю творчих процесів, або, так би мовити, єдиного тривалого колективного процесу. У його ході стиль накладався поверх стилю, технологія поверх технології, функція поверх функції. Цей процес то прискорювався, то пригальмовувався під впливом конкретної ситуації чи чиеїсь волі, проте ніколи не зупинявся повністю. Він завжди був відкритий, незакінчений, залишав можливість вибору різних шляхів подальшого розвитку. Інтерпретація дозволяє сприймати історію кожного архітектурного та містобудівного об'єкту як цілісну, відкрити, спрямовану у майбутнє «долю». Дослідження повинне переходити у дійство, а саме у розробку якихось концептуальних або конкретних пропозицій, проектів, спрямованих на модернізацію, але при тому і на збереження історичного середовища.

Інтерпретація, таким чином, стає надзадачею історико-архітектурного дослідження, його рушійною силою, яка послідовно переводить його у діяльний творчий план. При цьому перехід до продовження незакінченого процесу починається вже з опису, який відтворює динамічну в часі художню структуру пам'ятки. Для вірної інтерпретації потрібна вичерпна інформація про всі попередні зміни об'єкту. На відміну від традиційної мистецтвознавчої методики, яка зазвичай передбачає вивчення окремих синхронічних зрізів, тут потрібен підхід, при якому в дослідженні велика увага приділяється динамічному аспекту, тобто постійному процесу застарівання — оновлення.

Взагалі, для повноцінного саме історико-архітектурного, а не суто історичного, дослідження, для вірної інтерпретації об'єкту, потрібен творчий, саме архітектурний підхід, бо як вже зазначалось, для цього дослідник окрім визначення суто формальних сторін (епохи, стилю, авторів, особливостей) об'єкту, має заново, так би мовити, разом із автором, пережити процес створення пам'ятки архітектури чи містобудування. А для цього, безперечно, окрім знання суто історії архітектури, яке може мати й мистецтвознавець і навіть історик, потрібне професійно-творче розуміння певних тенденцій, особливостей у рамках стилю

чи якогось хронологічного періоду. Потрібно розуміння архітектури та містобудування, так би мовити, з середини, і тут потрібен саме вчений-архітектор, у якого є необхідна архітектурна наукова підготовка та практичний досвід. Звичайно все це накладає на автора чи авторів дослідження та пропозицій величезну відповідальність, адже від них, від їх сумлінності, професіоналізму, на сам кінець їх гідності, залежить майбутнє витвору мистецтва, до якого вже приклали, можливо, й із різним успіхом, свою руку багато майстрів минулого.

Все те, що стосується різниці між «спорудами» та «контуррами», різниці між первинними задумами та натурним формуванням, нашарування різних історичних шарів, динаміки процесу створення історичного середовища, інтерпретації дослідника, який повинен в усьому цьому достеменно розібратися й визначити найголовніше та найцінніше, дуже добре видно на прикладі класицистичних площ у містах України. Адже у більшості випадків, монументальний первісний композиційно-просторовий задум й забудова цих площ або склались не в повній мірі, або зазнали значних змін, і ніколи можуть навіть ледь простежуватись у сучасній містобудівній ситуації, при цьому не втративши своєї унікальності і художньої цінності.

У такому випадку найбільш актуальним підходом при збереженні культурологічної цінності класицистичних площ у містах України (Дніпропетровську, Одесі, Херсоні та ін.) може стати ремінісценція їх просторового образу, тобто образу, що асоціюється з просторовою композицією класицистичної площі, яка складається з фронтальних композицій її сторін і композиційно-розпланувальної організації території. При такому підході, автори реконструкції кожної конкретної площі, котра належить до історично-цінного класицистичного розпланування, мають керуватись тими ж самими композиційними принципами створення об'ємно-просторового ансамблю, що й архітектори доби класицизму.

У той же час, оскільки проектування здійснюється у сучасних умовах, на сучасному етапі містобудівної культури, звичайно вирішуватись усі задачі мають за допомогою сучасних заходів, з урахуванням вимог щодо збереження характерних ознак історично цінного розпланування. Для цього до процесу проектування реконструкції-ремінісценції класицистичних площ необхідно залучати як архітекторів-проектувальників так і архітекторів-науковців, що спеціалізуються з історії архітектури та з охорони архітектурної спадщини. В такому випадку, при достатньому професіоналізмі та сумлінності, можливо вирішити обидві найважливіші задачі реконструкції площ, як елементів історично цінного розпланування, а відтак і як найважливіших складових елементів історично цінного міського середовища — це збереження їх (площ) культурологічного значення та одночасно забезпечення повноцінного корисного функціонування історичного середовища у сучасних умовах.

Оксана РЕМЕНЯКА

ІКОНА БОГОРОДИЦІ ХОЛМСЬКОЇ ТА ЇЇ РОЛЬ У ВІДНОВЛЕННІ «ЖИВОТВОРЯЩОГО ДУХУ» УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

1. Архитектура и градостроительство: Энциклопедия / НИИТАГ РААСН; Гл. ред. А. В. Иконников. — М., 2001.
2. Бачинська А. Г. Ідеологічна сутність містобудівної спадщини // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. зб. КНУБА / Гол. ред. М. М. Дьомін. — К., 2002. — Вип. 10.
3. Короєв Ю., Федоров М. Архитектура и особенности зрительного восприятия. — М., 1954.
4. Гутнов А. Э. Эволюция градостроительства. — М., 1984.
5. Иконников А. В. Архитектура города: Эстетические проблемы композиции. — М., 1972.
6. Исследование и охрана архитектурного наследия Украины: Сб. / КиевЗНИИЭП; Редкол.: В. И. Ежов (отв. ред.) и др. — К., 1980.
7. Методические рекомендации по исследованию историко-архитектурного наследия в городах Украинской ССР / Е. Е. Водзинский и др. — К., 1982.
8. Попадюк С. С. Об историко-архитектурных исследованиях // Архитектор и историческая городская среда: Lege artise / РААСН; Ред.-сост. С. С. Попадюк. — М., 1999.
9. Ревский И. С. Реминисценция как реконструктивный прием возрождения композиционно-пространственных характеристик классицистической площади (на примере пл. Д. Бедного в г. Днепропетровске) // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. зб. / Гол. ред. М. М. Дьомін. — К., 2005. — Вип. 14.
10. Середюк И. И. Восприятие архитектурной среды. — Львов, 1979.
11. Соколов А. И., Регама С. К. Методика сохранения и развития своеобразия исторических городов // Градостроительная охрана памятников истории и культуры: Сб. науч. тр. / Мин-во культуры СССР / Науч. ред. А. Ю. Беккер. — М., 1987.

Третього жовтня 1943 р. у соборі на Даниловій горі під час урочистої промови на честь повернення до Холма Чудотворного Образу Холмської Божої Матері з вуст архієпископа Холмсько-Підляської єпархії Іларіона (Іван Огієнко) прозвучали такі слова: «Вернулась Пречиста, — а з Нею надія міцна та віра гаряча вернулася до всіх нас! І висохнуть сльози гіркі, і всміхнеться заплакана мати, бо більше ми не сироти...» [1]

Обставини, за яких видатний громадський, церковний та культурний діяч Іван Огієнко став архієпископом Холмсько-Підляської єпархії, були надзвичайно трагічними для української людності на польських землях.

1924 р. православна церква у Польщі отримала від Константинопольського патріархату автокефалію, що спричинило поступ українського православ'я Холмщини та Підляшшя. Це не могло не турбувати тодішній польський уряд, який розпочав примусове окатоличення православних.

У 1918–1919 рр. починається перший етап нищень православних церков, який поляки вважали відповіддю на русифікаційну політику Російської імперії у Польщі. Друга хвиля так званої «ревіндикації», що розпочалася у вересні 1937 р., супроводжувалася жорстокою паціфікацією православного населення — за різними даними було знищено більше 200 церков, 10 відсотків українського населення примусово переведено у католицьку віру. Подальшому нищенню православного, а власне українського культурного середовища на польських землях перешкодив початок Другої світової війни [2].

20 жовтня 1940 р. у Холмі відбулася урочиста хіротонія Івана Огієнка, який взяв ім'я Іларіона, на честь першого митрополита Київського, автора видатної пам'ятки української літератури «Слово о Законі і Благодаті».

Іларіон прийняв знищену і поруйновану Холмсько-Підляську єпархію, яку треба було піднімати з попелища. Якою саме він бачив українську церкву, можна зрозуміти з його листа до митрополита Андрея Шептицького, датована-

ного 14 листопада 1941 р.: «...Один довгий та тяжкий рік я присвятив справі відновлення Української церкви в моїй сильно занедбаній та понівеченій Холмсько-Підляській єпархії <...>».

На жаль, тільки маю одну поважну перешкоду при відновленні стародавньої Української церкви <...> наша вирішальна українська інтелігенція, <...> часом не розуміється на тому, в чому найперше мусить полягати відновлення старої Української церкви, чи правильніше — дерусифікація її <...> Вона не розуміє, що можна правити служби Божі по-українському, а церква позоставатиметься все-таки московською по духові, традиції, ідеології і т. д. Цебто підмінюється внутрішній животворящий дух зовнішньою мертвою формою» [3].

Чітке розуміння суті проблеми, вміння бачити цілісний причинно-наслідковий зв'язок явища спонукає Огієнка розпочати пошуки найбільшої святині українського народу — Холмського Чудотворного Образу Пресвятої Богородиці. Давні плани повернути святиню почали втілюватися від часу обрання його архієпископом Холмським і Підляським і завершуються у 1943 році, коли 27 вересня ікону було щасливо перевезено з Києва до Холма де, третього жовтня, урочисто внесено до кафедрального собору на Святій Данилової Горі.

Протягом усього часу перебування на українських теренах, ікона безліч разів піддавалась небезпеці знищення: майже сто років лежала під розвалинами зруйнованого храму, тонула під час переправи через Стир недалеко від Жидичинського монастиря, що біля Луцька, її переховували від НКВС-ських об'яв у розібраному на окремі дошки вигляді — завжди існував великий ризик її втрати, але завжди знаходились люди які, ризикуючи власним життям, рятували Чудотворний образ. Цих непересічних людей, яких доля приводила до ікони, варто згадати.

1914 р., в часі першої Світової Війни, ікону разом з іншими цінностями, з Холма до Москви вивіз ключар Холмського Кафедрального Собору протоієрей Микола Ганкевич. 1918 р., після більшовицького перевороту розпочався атеїстичний наступ на Церкву і святиню перевозять до Києва у Флорівський монастир. З 1920-х рр., коли монастирі потрапляють під пильне око НКВД, холмщаки, що жили у Києві, вирішують переховувати Чудотворний образ Богородиці Холмської у власному колі. Серед тих, хто ризиковав своїм життям, була, зокрема, родина видатного українського історика Наталії Полонської-Василенко. Лист Наталі Дмитрівни до митрополита Іларіона розкриває нам деякі подробиці того, як переховували ікону у Києві: «...я згадала, що ніколи не писала Вам, що 1923–1924 рр. в моїй квартирі переховувалася чудотворна ікона Божієї Матері з Холма. Раніш вона була у мого приятеля К., холмського патріота (Наталія Дмитрівна очевидно мала на увазі історика Михайла Івановича Корниловича, засланого у 1937 р. [4], про якого згадує у своїй історичній розвідці «Холмсь-

ка Божя Мати» митрополит Іларіон); коли у нього був трус, він побоювся тримати її у себе і переніс до нас. Простояла вона у нас кілька місяців, але коли в квітні 1924 р. мого чоловіка було засуджено і ув'язнено на 10 років, у мене реквізували кімнату, де стояла ікона, взагалі стали щодня приходити до мене то ДПУ, то різні комсомольці, я теж побоюлася залишати ікону. К. забрав її знову до себе, але боявся, що її знов конфіскують, тому розібрав на дошки і всі їх роздав у різні руки. Коли прийшли арештовувати його, реквізували прикраси, які були на іконі <...>. Пізніше я взнала, що ікону щасливо вивезено, де вона зараз, я не знаю. Ми дома вважали, що з нами сталося чудо Божої Матері: Миколу Прокоповича, засудженого на 10 років, звільнили через 8 місяців...» [5]

У вересні 1943 р. найбільша святиня України прибула до Холма завдяки зусиллям протоієрея Антонія Юнака, в родині якого у Києві з 1933 по 1943 рр. зберігалась ікона, та заступника міського голови Києва професора В. Д. Волкановича. Але вже вкотре з'явилась ікона тут на короткий час. Згодом розпочались трагічні для українців Холмщини та Підляшшя події — примусове виселення їх з рідних земель, під час якого ікона зникає.

Довгий час вважалось, що митрополит Іларіон вивіз Святий Образ з собою на Захід. Ходили чутки, що радянський уряд, щоб з'ясувати, де знаходиться ікона, навіть посилав до нього своїх емісарів, проте безрезультатно. Шукали ікону й у Польщі. Оскільки потяг, в якому речі Івана Огієнка їхали на захід, дивним чином опинився на сході і потрапив під бомбардування радянської авіації, існувала версія, що ікона загинула у вогні, як до речі, й перший варіант його перекладу Біблії.

Та доля розпорядилася інакше. Протягом усіх цих років ікона таємно зберігалась в родині Надії Гаврилівни Горлицької (Коробчук) у Луцьку. Батько Надії Гаврилівни, митрофорний протоієрей Гавриїл Коробчук служив у Холмській єпархії разом з митрополитом Іларіоном (Огієнком). 1944 р. Іван Огієнко змушений був виїхати на Захід і дійсно, ікона, як найбільша цінність Єпархії їде з ним.

Під час того зловісного бомбардування, коли усі, хто їхав у потязі, кинулися рятувати з палаючого потягу власне майно, про долю ікони піклувалася лише одна жінка — порятувати Чудотворний Образ в цьому вогняному пеклі судилося кухнінці славного російського письменника Михайла Булгакова — Іларії Булгаковій, доволі харизматичній особі, яка в силу свого походження (в родині Михайла та Іларії завжди панувала духовна атмосфера, тут захоплювались літературою, театром, музикою), була наближеною до холмського церковного середовища [6]. Коли почалось бомбардування, Іларія Іванівна, ризикуючи власним життям, виносить ікону у поле і накриває своїм тілом.

Стає очевидним, що далі ікону везти неможливо, тому до Холма відправляють повідомлення, що вона знаходиться під Любліном. Митрофорний про-

тоіерей Гавриїл Коробчук, який ще залишався у Холмі, посилає у цю небезпечну подорож свою старшу дочку Любу і псаломщика Богословської церкви Петра Миколайовича Сурикова, саме вони привозять ікону назад.

Першого вересня 1945 р. родина Коробчуків змушена була виїхати на Україну і таємно, знову ризикуючи життям, перевозить ікону. Спочатку Гавриїл Коробчук мав намір передати її до Почаєва, і навіть послав туди на перемовини своїх дочок. Проте Почаївський архімандрит — монах з Грабовця, якого під час переслідувань у Польщі переховувала родина Коробчуків, порадив не віддавати ікону, оскільки знав, що її шукають. Можна лише уявити, якою була б доля образу Холмської Божої Матері, якби її знайшли радянські можновладці — Москва, в кращому випадку, один з престижних російських музеїв і, жодних натяків про зв'язок з українською історією. Таким чином чудотворний образ Холмської Божої Матері понад п'ятдесят років зберігався в родині Коробчуків — спочатку в Івано-Франківську, де жила старша дочка Люба, а після її смерті був переданий на зберігання молодшій дочці — Надії.

1996 р. Надія Гаврилівна, за порадою завідувача Луцької картинної галереї Миколи Черенюка, теж холмщак, віддає її на реставрацію реставраторам Музею Волинської ікони — Анатолію Квасюку та Олені Романюк. Єдиною умовою хранительки на той час, було повне збереження таємниці.

До 2000 р. про існування ікони знало обмежене коло вихідців з Холмщини, які суворо берегли таємницю святині. На те, звичайно, були певні причини — закарбований у свідомості страх втратити ікону, яка для них була символом батьківщини, символом вільної України. Чутки про те, що ікона не загинула, а зберігається у когось з холмщаків, не вщухали. Так, у «Церковному Українському Календарі», присвяченій Холмському Чудотворному образу Божої Матері зазначено, що ікона згодом перейшла у «приватне переховування», де перебуває й досі [7].

Коли у серпні 2000 р. перший етап реставраційних робіт було завершено, члени Волинського товариства «Холмщина» приходять до висновку, що необхідно оприлюднити ікону і було вирішено передати святиню у власність держави.

Ікона Богородиці, яку пізніше нарекли Холмською, була створена у Візантії у другій половині XI ст., під впливом відродженого внаслідок складної ідеологічної боротьби з іконоборцями, іконописного «животворячого стилю». Ікони, як образне втілення ідеї Бога, у Візантії вважались джерелом повноцінної інформації про Творця, що відкривалась лише тому, хто їх споглядав, візантійці вірили, що найбільш знакові ікони реально впливали на навколишній історичний світ своєю благодатною енергією, роблячи його в такий спосіб кращим. Ймовірно, це одна з причин, чому подібні «аристократичні» твори з'являються і у Київській Русі, і у Галицько-Волинському князівстві в періоди інтен-

сивної розбудови цих держав — вони мусили сприяти їхньому розквіту.

Коли у 1943 р. ікона Холмської Божої Матері знову повернулася до Холма, радісна звістка блискавкою поширилась по місту й люди почали готуватись до внесення ікони у храм на Святій Данилової горі. Усі попередні дні Владика Іларіон проводив у молитві та суворому пості, щоб з чистим серцем перенести Святий Образ до місця його давнього перебування.

Як людина високої освіти і культури, він усвідомлював, що це єдина Апостольська Чудотворна Ікона, яка лишилась Україні, «бо нашу Вишгородську Апостольську Ікону забрано до Володимира над Клязьмою, а пізніше до Москви, нашу Белзьку Апостольську Ікону забрано до Ченстохова, а нашу Успенську Апостольську Ікону Київську спалила безбожна варварська рука...» [8]

Ґрунт, що втратив структуру, за виразом Сергія Аверінцева, перетворюється на пил і потрапляє у владу вітру. Народ, який втратив структурність мислення, стає пасивно всеїдним, еkleктичним у сприйнятті інформації, позбавленим цілісного бачення себе у просторово-часовому континуумі. Він катастрофічно швидко перетворюється у каламутну стихію гуманодів і процес цей може зупинити лише відновлення опорних конструкцій національного самоусвідомлення, що можливе за умови присутності, а отже і впливу творів рівня Холмського Чудотворного образу Богородиці.

Докази усвідомлення української інтелектуальною елітою трагічної деформації, якій була піддана структура української духовності, знаходимо у листах до митрополита Іларіона. Так, зокрема, холмський активіст Іван Мурашко пише: «...приходжу до переконання, що досягли ми уже кульмінаційної точки нашої нової Руїни, та що вона значно страшніша від тої нашої давньої, <...> а зараз чи не найбільшою руїною захвачена наша Церква, <...> прошу Вас, Ваше Високопреосвященство, розглянутися за способами, щоб повернути нам, віруючим українцям, бодай вищезгадану втіху наших братів з часів Великої Руїни. Розклад Православної Церкви зруйнує останні українські сили, на котрих ще могла б опертися Українська Державність» [9].

Коли у своєму листі до митрополита Андрея Шептицького Іван Огієнко писав про «внутрішній животворящий дух», який підмінюється «зовнішньою мертвою формою», маючи на увазі стан української Церкви, він очевидно розумів, що цим животворящим духом і Церкву, і свідомість людей може наповнити лише енергетика знакових творів минулого поєднана з сьогоденням. Минуле, включене в теперішнє, творить інтенсивність, структурність майбутнього. На часі було повернення з небуття ікони Холмської Богородиці, яка, як квінтенсенція духовності, єдина могла бути альтернативою руїні духу.

1. Пречиста вернулася знов до Холма. — Холм, 1943. — С. 7.
2. *Пастернак Є.* Нариси історії Холмщини і Підляшшя (Новіші часи). — 2-е вид. — Вінніпег; Торонто, 1989. — С. 222–237. — (Волинська, т. XVII)
3. *Тимошко М.* Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) і українське відродження // Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) Життєписи великих українців. — Київ, 1996. — С.11.
4. Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Том CLXXIII. Праці історично-філософської секції. Зб. на пошану українських учених знищених більшовицькою Москвою. — Париж; Чикаго, 1962. — С. 66.
5. Незнані сторінки. Лист Н. Полонської-Василенко до митрополита Іларіона (Огієнка), 23.12.1950, Ульм (ФРН) // Голос православ'я. — 2000. — № 3.
6. *Радей Г.* Кузина Булгакова // Волинська ікона: дослідження та реставрація: М-ли XII Міжнар. наук. конф. — Луцьк, 2005. — С. 110–113.
7. Холмський Чудотворний Образ Божої Матері // Церковний Український Календар. — Варшава; Прага, 1961. — С. 60–61.
8. Пречиста вернулася знов до Холма. — Холм, 1943. — С. 6.
9. Лист Івана Мурашка до Його Високопреосвященства Владики д-ра Іларіона, Архієпископа Холмського і Підляського у Холмі на св. Данилової Горі, 13.04.1942, Холм // Листування Митрополита Іларіона (Огієнка). — К., 2006. — С. 344–345.

Оксана РЕМЕНЯКА

Икона Богородиці Холмської та її роль у відновленні «животворячого духу» Української Церкви

У статті розглядаються деякі проблеми культурної ситуації українського середовища довоєнного та воєнного періодів на землях Холмщини та Підляшшя. На основі листування Митрополита Іларіона (Івана Огієнка) робиться спроба зрозуміти причини, які спонукали його до пошуку та повернення до Холма Чудотворного образу Холмської Богородиці.

Оксана РЕМЕНЯКА

Икона Богородицы Холмской и ее роль в восстановлении «животворящего духа» Украинской Церкви

В статье рассматриваются некоторые проблемы культурной ситуации украинской среды довоенного и военного периодов на землях Холмщины и Подляшья. На основе переписки Митрополита Иллариона (Ивана Огиенко) осуществлен опыт осмысления причин, провоцировавших его к поиску и возвращению в Холм Чудотворного образа Холмской Богородицы.

Oksana REMENYAKA, PhD

The Icon of the Virgin Hodegetria from Holmin

the context of restoring of «nourishing spirit» of the Ukrainian Church

The article deals with some problems of cultural situation in Ukrainian environment of pre-military and military periods at the lands of Kholm and Podlashie. On the base of Metropolitan Ilarion's (Ivan Ohienko) correspondence, the author has a try at understanding a reasons which induce him to look for the Miraculous Icon of Virgin from Kholm.

Ірина РЯБЦЕВА

**СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОЦЕСУ
СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ
ІНСТИТУЦІЙ ТА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ
НА КАТЕРИНОСЛАВЩИНІ
У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Сучасна інтерпретація культури України передбачає вагомість відкриття культурного простору через урахування регіонально характерних моделей, які складають невід'ємну частку цілісної картини загальнонаціонального процесу. Соціально-історична обумовленість та еволюція форм мистецького життя, в тому числі й процеси інституційного становлення культурно-просвітницької сфери та мистецької освіти в південному Придніпров'ї, центром якого є місто Дніпропетровськ (до 1926 р. — Катеринослав), дають змогу окреслити ряд характерних ознак, що, в свою чергу, узгоджуються з провідними тенденціями багаторівневої панорами національного художньо-історичного процесу.

Здійснення систематизації культурно-просвітницьких і мистецьких явищ, з'ясування їх генези та функцій, класифікація та атрибуція мистецьких освітніх інституцій в суспільній практиці визначило соціально-культурологічний аспект розгляду зазначеного питання. Комплексний підхід до реконструкції та вивчення соціокультурної реальності обумовив поєднання взаємозалежних аспектів соціального та культурного рівнів. Зрозуміло, що соціокультурні реалії не є застиглим конгломератом різноманітних явищ, а представляють цілісність, всі складники якої еволюціонують у своєму розвитку, визначаючи на кожному етапі відповідні функції в суспільстві. Таке тлумачення соціокультурної динаміки відповідає концепції «синергетичної культури» П. Сорокіна, який розглядає її як складну відкриту систему, що здатна самоорганізовуватись, а сам процес самоорганізації тлумачиться ним як процес становлення соціокультурного цілого.

Різнманітні аспекти вивчення розвитку й функціонування соціокультурного простору об'єднує наскрізна естетична парадигма — єдність загальнолюдських цінностей і ментально-сакральна сутність національного. Радянська теорія національного з її спрощеною схемою історичного процесу в параметрах теорії класової боротьби, що по суті була ідеологічною доктриною, передбачала тенденційний відбір фактографічного матеріалу, його часткове викори-

стання, а часом і повне замовчування. «Сьогодні постає нагальна проблема якісно нового осмислення діалогу з минулим», — зазначає М. Копиця [8, с. 9]. Визнаючи об'єктивним факт про те, що «загальна картина розвитку музичної культури протягом минулого століття складалася важко в силу розчленованості її на шматки, нерозкритості “білих плям”, односторонності трактування подій, фактів і представляється на сучасному етапі збідненою» [8, с. 7], вона вважає пріоритетним завданням необхідність «відтворити минуле в єдності всіх компонентів творчого процесу» [8, с. 13].

Враховуючи зазначений методологічний принцип, а саме, дискурс — аналіз історичної ретроспективи в проекції антропоміру як один із засадничих, запропонована розвідка є спробою розширити формат аналізу процесу формування й функціонування мистецької освіти в південному Придніпров'ї в першій чверті ХХ ст., визначити динаміку руху мистецько-історичного процесу, фокусуючи увагу на провідних тенденціях і найбільш визначних подіях означеного періоду, трактуючи соціокультурний простір як «своєрідний згусток дискурсивної активності..., що функціонує ... на дійсних комунікативних ланцюжках та на розмаїтих мезо-колах спілкувальників» [7, с. 7]. Адже, як стверджує відомий український дослідник Р. Кісь, «соціокультурний простір — це насамперед люди цього простору, які усучільнюють цей простір. ... Люди, що є носіями різних дискурсивних стратегій» [7, с. 7].

Основною джерелознавчою базою для проведення дослідження стали архівні документи, що зберігаються у фондах ЦДАВО України, ДОДА, Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького, в архіві Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки. Особлива увага надана опрацюванню тогочасної періодичної преси, в тому числі донедавна важкодоступних україномовних видань — «Дніпрові хвилі», «Запоріжжя», «Український пролетар», «Вир революції» та інших. Як історико-фактологічний матеріал використані звіти КВ ІРМТ (1898–1915), звітні матеріали Катеринославського Музичного технікуму (1922–1924). Це дозволило розширити панораму відомостей про музичну культуру Катеринослава, частково заповнити певні прогалини, а також простежити динаміку розвитку професійної мистецької освіти від музичних класів до консерваторії в контексті суспільних подій у південному Придніпров'ї у першій чверті ХХ ст.

Протягом двадцяти років — від 1898 до 1918 рр. — структурно найбільш організованою мистецькою інституцією в регіоні було Катеринославське відділення Імператорського Російського Музичного Товариства з Музичними класами, а від 1901 р. Музичним училищем, діяльність якого стала підґрунтям для відкриття у Катеринославі 1919 р. вищого навчального закладу — Консерваторії. Це визначило акцентування нашої уваги переважно на особливостях

формування та функціонування саме музичної освіти. Важливим і обов'язковим чинником соціокультурної характеристики регіону вважаємо також діяльність суспільно-громадських товариств з їх цілеспрямованими просвітницькими та освітньо-виховними функціями, це, перш за все, діяльність Катеринославської «Просвіти» (1906–1921). До того ж і функціонування мережі приватних навчальних закладів, як спеціалізованих, так і загальноосвітніх, в яких чільне місце займала саме музична освіта й виконавство.

Розглядаючи динамічну панораму соціокультурного простору зазначеного періоду, обмежимося узагальненням емпіричного матеріалу за параметрами хронологічної «вертикалі». При цьому враховуємо тлумачення дефініції «період», надане М. Ржевською, «як хронологічно визначений відтинок музично-культурного процесу, що якісно відрізняється від попереднього та наступного та є полем реалізації у часі певної культурної парадигми (можливо, не одної. — І. Р.), динамічним втіленням конкретної моделі культури» [17, с. 18]. Відповідно до кардинальних суспільно-політичних змін першої чверті ХХ ст., що обумовили трансформацію соціокультурних процесів, розглядаємо три етапи зазначеного періоду — 1900–1917 рр., 1917–1920 рр., 1921–1925 рр.

Комплексний аналіз соціокультурного простору Катеринослава 1900–1917 рр. дозволяє констатувати його системно-ієрархічну структурованість і поліфункціональність. Домінантні параметри його структури визначають два культурних комплекси — російський та український. Культурний комплекс «російського модусу» складав її соціально інтегруюче ядро і представляв собою доволі міцно структуровану та ієрархізовану систему ціннісних орієнтацій, форм і норм соціальної організації та регуляції, соціокультурної комунікації, представлену різноманітними культурними інституціями, формами інноваційної та творчої діяльності. Вагомими результатами його функціонування стало формування традицій професійної музичної освіти, ефективні досягнення в галузі скрипкового та віолончельного виконавства, а також впровадження й стабілізація різноманітних форм музичної концертної практики. Культурний комплекс «українського модусу» в умовах пануючої великодержавної імперської політики формувалася конвенційно, маючи в своїй основі національну громадську свідомість частини суспільства, прихильність до збереження та популяризації національних традицій. Широко представлений різноманітними формами творчої просвітницької діяльності, все ж таки, він був обмежений у можливостях соціальної інтеграції та регуляції. Проте, слід зазначити, що два визначені комплекси функціонували в соціокультурному просторі як єдина, доволі складна, поліфункціональна та полісемантична система. Окресливо найбільш важливі тенденції та події, що стали підставою для зазначених висновків.

Активний розвиток економіки Катеринослава як одного з найбільших промислових центрів півдня Російської імперії наприкінці XIX ст. обумовив швидке зростання населення міста (переважно переселенці з російських губерній) та сприяв формуванню нових форм суспільно-культурного життя. Нарощування урбаністичних тенденцій помітно змінювало соціальні параметри, що, в свою чергу, обумовлювало новації в сфері науки, освіти, мистецтва, культури. Діяльність аматорських товариств, гуртків, об'єднань, доволі широко представлених в суспільному житті міста останніх десятиріч XIX ст., вже не мала змоги повною мірою забезпечити духовні потреби населення. Активне прагнення облаштувати життя на зразок столичного, відкритість до сприйняття європейських традицій концертно-театральної практики обумовили цілком закономірну підтримку відкриття в Катеринославі в 1898 р. відділення ІРМТ. Основною метою товариства, яке діяло під керівництвом і в міцному співробітництві з Головною дирекцією ІРМТ, була організація публічних концертів відомих російських музикантів та започаткування професійної музичної освіти [14]. Активна концертно-виконавська й викладацька діяльність молодих талановитих музикантів сприяла популяризації музичних концертів та, водночас, і популяризації учбового закладу. Саме ці фактори й стали передумовою збільшення контингенту учнів. У травні 1901 р. Головна дирекція ІРМТ надала дозвіл на реорганізацію музичних класів у Катеринославі в музичне училище (фортепіано, спів, струнні інструменти, духові інструменти) і 26 вересня 1901 р. ця постанова вступила в силу [13]. Для відповідності статусу середнього навчального закладу, при училищі відкрили Наукові класи з викладанням загальноосвітніх дисциплін: закон Божий, російська мова, арифметика, географія, всесвітня та російська історія, іноземна мова (німецька, французька, італійська). По закінченні повного курсу музичного училища, Дирекція КВ ІРМТ мала право видавати атестат першого чи другого ступеня, в залежності від успішності. Атестат першого ступеня затверджував спеціалізації: а) вчителя музики б) керівника хору в) вчителя співу та музики в приходських і початкових народних училищах. Атестат другого ступеня затверджував спеціалізації, зазначені в пунктах а) та б) [14].

Керівництво КВ ІРМТ уважно ставилося до підбору викладачів. Запрошувалися переважно вихованці Петербурзької консерваторії, меншою мірою — Московської. Директором училища протягом двадцяти років — 1898–1918 рр. був випускник Петербурзької консерваторії по класу віолончелі та по класу співу Д. П. Губарев. Впродовж трьох навчальних років — 1901–1904 — клас співу в училищі вела О. О. Муравйова, випускниця Московської консерваторії. Від 1908 р. її естафету продовжила З. Н. Малютіна, вихованка У. Мазетті (Московська конс.). Згодом клас співу передали артисту Італійської опери, солісту

оперної антрепризи Д.Х. Южина, що працювала в місті, маестро М. П. Антонеллі [14]. Московську школу представляв у Катеринославі композитор М. Г. Іванов, який викладав спочатку хор (з 1915), а в 1916–1919 рр., і оперний клас. Його трагічна загибель в 1919 р. раптово зупинила активну громадську діяльність митця та започатковану ним у 1918 р. українську музично-драматичну студію [2, 3]. Серед викладачів КВ ІРМТ були й чеські музиканти — випускники Празької консерваторії Я. Ф. Кричка та Ф. І. Льготка. За час їх діяльності в 1908–1910 рр. значно активізувалася робота симфонічного оркестру, про концерти якого писала не тільки місцева, а й столична преса [4, 20].

Домінуючим фактором в діяльності музичного училища КВ ІРМТ були творчі контакти з Петербурзькою консерваторією. Д. П. Губарев особисто був знайомий із відомими російськими музикантами, що підтверджує його листування з А. С. Ауером, Е. Ф. Направником. Варто зауважити, що А. С. Ауер неодноразово перебував у Катеринославі, а в 1901 р. обраний повноважним представником КВ ІРМТ у Головній дирекції ІРМТ в Петербурзі [23]. Школу видатного майстра скрипкової гри представляли тут його учні. Неодноразово на гастролях у Катеринославі перебували М. Полякін, О. Колаковський, М. Піастро, а в музичному училищі в різні роки працювали П. Г. Ямпольський, А. І. Ямпольський, А. М. Цейтлін, О. О. Берлін, К. Мейфф. Зазначені факти можуть розглядатись як підтвердження висновків про те, що домінуючою парадигмою в соціокультурному просторі українських губерній, які перебували у складі Російської імперії, на початку XX ст. була російська культура, а більшість музикантів «неминуче утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу» [17, с. 32]. Переконливим доказом «існування єдності культурного простору», за визначенням М. Ржевської, де, як продовжує дослідниця, «здійснювався постійний обмін, «перетік» ідей, людей, тенденцій», можуть бути творчі долі багатьох катеринославських музикантів. Панораму катеринославських музикантів, що реалізували творчий потенціал як виконавці та викладачі переважно в Петербурзі (Ленінграді) та Москві представляють: А. І. Ямпольський, Ю. І. Ейдлін, І. М. Ямпольський, А. Б. Коган. Серед всесвітньо відомих віолончелістів, які починали творчий шлях у Катеринославі, треба назвати М. І. Ямпольського та його учнів — братів Г. П. та О. П. П'ятигорських.

Після революції 1905 р. на Катеринославщині, як і в інших регіонах підросійської України, значно активізується український національний рух. Д. І. Яворницький започатковує видання першої україномовної газети «Запоріжжє» (єдиний номер вийшов 23 лютого 1906 р.). Видання було заборонене з причини публікації на першій сторінці вірша Т. Шевченка «Розрита могила». Та вже наступного дня 24 лютого 1906 р. справу попередньої газети продовжив український тижневик «Добра порада», що видавався літературною секцією

католино-славської «Просвіти». Часопис «Дніпрові хвилі», що виходив з 1 жовтня 1910 р. до 25 грудня 1913 р., вважається одним із найкращих українських видань початку ХХ ст. Фактичним редактором цього журналу, був відомий історик та громадський діяч Д. Дорошенко, який викладав у Катеринославському Комерційному училищі та брав активну участь у діяльності місцевого товариства «Просвіта». Д. Дорошенко згадував, що ініціатором видання часопису «Дніпрові хвилі» був М. О. Богуславський, якого він називає «незрівнянним агітатором серед молоді, що вмів притягати її до національної праці, поширення українських книжок, закладання аматорських гуртків гри на бандурі» [5, с. 62].

Як осередки національного культурно-мистецького руху в умовах імперського панування на початку ХХ ст. суспільно-громадські об'єднання «Просвіта» продовжили естафету українських братств XVI–XVIII ст., маючи своєю метою пробуджувати національну свідомість, підтримувати українську культуру, мову, вивчати духовну спадщину народу. Активна діяльність Катеринославської «Просвіти», особливо в період 1911–1916 рр. та згодом, після недовготривалої заборони в 1916–1917 рр., в 1918–1921 рр., стала полем здійснення творчих інтенцій багатьох вихованців музичного училища КВ ІРМТ.

Серед музичних діячів, які активно працювали в Катеринославській «Просвіті» треба назвати хорових диригентів — В. Петрушевського, Д. Петровського, С. Павліченка. За спогадами П. Феденка, виданих 1954 р. в Лондоні, Д. Петровський закінчив музичне училище як співак-баритон, проте, катар горла змусив його відмовитися від кар'єри виконавця. Працюючи службовцем у дирекції Катерининської залізниці, своє покликання вбачав в організації хорів між українським робітництвом. В самому Катеринославі Д. Петровський організував український хор, який виступав на різних концертах [5]. Неодмінними учасниками Шевченківських свят, що влаштовувала Катеринославська «Просвіта», були кобзарі-бандуристи: Неодноразово запрошували харків'ян — С. Пасюгу, Г. Кожушка, І. Кучугуру-Кучеренка. З числа католино-славських майстрів бандурної справи треба назвати таких діячів як А. Пацаль, В. Носачівський [26].

Не можна залишити поза увагою діяльність «піонера українського кіно» Д. Сахненка. Художньою кінематографією він займався з 1911 р. Саме тоді в Катеринославі гастролювала українська трупа М. Садовського. Д. Сахненко зняв їх постановки — «Наймичку» і «Наталку Полтавку» — з Л. Ліницькою в ролі Наймички та М. Заньковецькою у ролі Наталки. Фільм М. Садовського і Д. Сахненка протримався на екрані до 1930 р. [26].

У новій політичній ситуації, що створилася в Україні після падіння російського самодержавства, тобто в 1917–1920 рр., домінуючим став процес

національного державотворення. Визначальною рисою цього періоду був прямий зв'язок між характером розвитку культури та владою. Калейдоскопічна зміна режимів та урядів на Катеринославщині обумовлювала наявність абсолютно протилежних тенденцій. Прихід до влади більшовиків супроводжувався збідненням будь-яких проявів творчості. Навпаки, за українських урядів громадська та культурна активність підвищувалась. Розгляд подій в тогочасному Катеринославі надає підстави чітко окреслити два етапи: перший із них (березень 1917 — листопад 1918) характеризується відносною стабільністю, другий (кінець 1918 — 1920) — був позначений хаосом і частою зміною політичних режимів. Всі українські уряди однією зі складових своєї діяльності вважали культурний розвиток країни. До успіхів у цій сфері протягом 1917 р. треба зарахувати: заснування Українського вчительського товариства на чолі з Є. Вировим, «Українського видавництва», відновлення діяльності «Просвіти», забороненої на початку 1916 р., видання україномовних газет (березень 1917), започаткування курсів українознавства (квітень 1917), урочисте відкриття Державної Української гімназії у Катеринославі (вересень 1917), української музично — драматичної школи М. Г. Іванова (березень 1918), художньої школи ім. Т. Шевченка (березень 1919), проведення урочистостей, присвячених Т. Шевченкові (березень 1920), О. Олесю (травень 1919). Проте, незважаючи на всі зусилля, як пізніше зазначили в своїх творах Д. І. Дорошенко і І. П. Мазепа, український рух на Катеринославщині, особливо в місті, залишався недостатньо впливовим на маси [5]. Одним із пояснень такої ситуації вони вважали характер етнічного складу населення Катеринослава. Так, за переписами 1897 і 1920 рр. в місті від загальної кількості населення відповідно склали: росіяни — 41,7% і 44,3%, євреї — 35,4% і 45%, українці — 15,8% і 4,7%.

В період Гетьманату в Катеринославі розглядається питання про відкриття вищих навчальних закладів, серед яких університет і консерваторія. За повідомленням газети «Народне життя» у травні 1918 р., пропозиція Катеринославського губернського земства про відкриття університету була підтримана директором департаменту народної освіти, що ж до консерваторії, було запропоновано «...надати деякі додаткові відомості з питання реорганізації училища в консерваторію» [12, с. 2]. Згідно запропонованого статуту, Катеринославський Університет був цілком приватною інституцією, не одержував фінансування з боку держави. Саме це й визначило статус закладу як російського. Проте, ігнорувати національне питання було неможливо й комісія департаменту освіти включила до складу кафедр відповідних факультетів кафедри української мови, української літератури, історії України та історії українського права з викладанням українською мовою. Серед професорсько-викладацького складу переважали росіяни, багато, з яких приїхали з Москви й Петрограду.

Українські дисципліни вели відомі катеринославські науковці — Д. І. Яворницький, В. О. Біднов, П. О. Єфремов. Цікавим видається той факт, що серед дисциплін зазначена «Музика та хоровий спів», викладач — випускник Придворної співацької капели І. І. Горелишев, відомий як керівник хору Катеринославської Духовної семінарії, закритої в грудні 1917 р. [10].

До розгляду питання про відкриття в Катеринославі консерваторії повернулися лише за уряду Директорії на першому засіданні Українського Національного Союзу, про що повідомила газета «Наша справа» 21 грудня 1918 р.: «На зборах завідувачий народною освітою Губернського земства зробив повідомлення про необхідність відкриття в Катеринославі громадської книгарні та української державної консерваторії. ... Виявляється, що консерваторію не так вже важко заснувати, та, що заходи до цього вже робляться катеринославським українським музичним товариством. Товариство вже має різного майна, для спорудження консерваторії на кілька мільйонів карбованців, включаючи будинки. Національний союз погодився допомогти товариству» [11, с. 2]. Консерваторія була відкрита 16 лютого 1919 р. І хоча вже за кілька днів до влади в Катеринославі знову прийшли більшовики, а протягом 1919–1920 рр. вона змінювалась кілька разів, консерваторія продовжувала працювати доволі впевнено. Свідченням активної концертної діяльності викладачів і студентів консерваторії можуть бути оголошення про концерти, що надає місцева преса.

Від 29 грудня 1919 р. керівництво в місті та губернії здійснював Катеринославський губернський революційний комітет, більшість в якому складали представники УКП боротьбистів, які активно продовжували підтримку українізації освітніх закладів. Проте, її реалізація в Катеринославі проходила неоднозначно. Показовим свідченням реального стану може бути стаття «Справа Народної освіти на Катеринославщині», надрукована 19 лютого 1920 р. в газеті «Український пролетар» (видання літературного відділу Катеринославського Губкому УКП боротьбистів). Її автор зазначає: «Центр Свіської держави визнав широку самостійність народної освіти в Соціалістичній Радянській Українській Республіці. Є відомості, що сам т. Ульянов-Ленін особливо зацікавився освітніми справами і пильно стежить за розвитком її на місцях. Маючи на увазі такі завдання братського нам народу, Катеринославське Учительське товариство на загальних зборах прийняло резолюцію, в котрій вимагає від уряду вести освітню справу на Катеринославщині самим українцям... Але в центрі робиться одне, а на місцях друге. Ми бачимо, що вся освітня справа на Катеринославщині (і в губерніальному відділі по народній освіті) проводиться усіма людьми, тільки не українцями й не по-українськи. ... Це вже, як ви не гадайте, а становище ненормальне, цього не повинно бути в країні, котра завоювала собі у купі з сусідніми братами росіянами права на самовизначення, це якесь

знуцання і насильство вільного над вільним і рівного над рівним. ... Про цю справу слід би подумати всякому, кому дорога просвіта народу» [22, с. 2]. Подумали. І не забарилися з прийняттям рішень. Вже 21 лютого 1920 р. було проголошено про розпуск Учительської спілки та утворення Всеукраїнської спілки робітників освіти й соціалістичної культури [18, с. 2], а незабаром, у квітні 1920 р. і Постанову ЦК УКП боротьбистів про ліквідацію партії [15, с. 1].

Розгортання стратегії «суцільного радянського наступу» на Катеринославщині припадає на **1921–1925 рр.** Тактично використовувались методи, що добре зарекомендували себе в інших регіонах — *політична агітація* на всіх рівнях культурно-освітньої системи суспільства, спрямована на виховання й перевиховання *реорганізація освітньої системи*, яка повинна стати «кузницею нових кадрів», а на практиці стала засобом реалізації принципу *оробітничення наукової і творчої інтелігенції* впровадження *нових ідеологічних засад творчої діяльності*, що не припускали плюралізму чи діалогу. Симбіоз влади, освіти та мистецтва поступово формував тотальний диктат, задавав нормативні ціннісні категорії, і, як наслідок, ідеологічний та мистецький компоненти входили в синергетичне сполучення. Результатом цього процесу стала суцільна стереотипність і тиражування як на рівні соціальної, так і мистецької творчості. Спробуємо окреслити найбільш характерні шляхи, засоби та форми боротьби, що забезпечили стратегічний успіх радянської кампанії на Катеринославщині та на багато десятиріч наперед визначили специфічні риси її соціокультурного простору.

Одним із перших, найбільш активних та мобільних заходів, стала політична агітація. Особливого значення вона набувала саме на Катеринославщині, що завжди знаходилась в полі зору більшовицького керівництва як найважливіша паливно-металургійна база (Донецький вугільний басейн — Донбас — знаходився на території Бахмутського повіту Катеринославської губернії). Так, постановою РНК РСФРР в листопаді 1920 р. зобов'язувала всі наркомати допомагати справі відбудови Донбасу, в тому числі через поліпшення роботи органів освіти, пропаганди та агітації. Для забезпечення масштабності та масовості проведення заходів на фронті ідеологічної, виховної та освітньої роботи застосовували як традиційні форми — концерти, вистави, друковане слово, так і нові — спеціально обладнані агітпоїзди.

Другим, не менш важливим напрямком роботи, стала реорганізація системи освіти, що проходила по всій Україні в кілька етапів. Недостатня матеріальна база націоналізованих учбових закладів, що знаходились на державному фінансуванні, обумовила потребу залишити плату за навчання, особливо у вищих навчальних закладах. Хиткі, а подекуди й відверто контрреволюційні позиції окремих професорів і викладачів вимагали негайного втручання влади.

Для здійснення ідеологічного контролю було визнано необхідним запровадити інститут політуповноважених комісарів у всіх без винятку навчальних закладах та обов'язкове вивчення викладачами та студентами курсу політграмоти. Першочерговою стала також вимога замінити назви освітніх закладів в Україні, що визнавалися «буржуазно-патріархальними», на нові — «радянські». Майже по всій Україні, і Катеринослав не був винятком, Університети та Академії стали називатися Інститутами Народної Освіти (а в деяких випадках Вищими педагогічними курсами), Консерваторії — Музичними Технікумами, впроваджувались нові форми вищої освіти — робітфаки.

Попри здійснення реформ першого етапу, система освіти в Україні залишалася неузгодженою з російською, і це питання залишалося актуальним ще впродовж 1922–1924 рр. Утворення в грудні 1922 р. СРСР означало остаточне обмеження самостійності України по всіх питаннях державотворення, в тому числі й у формуванні освітньої ланки. Найбільш плідним на прийняття показових за своїм змістом резолюцій нарад різних рівнів освітньої галузі став 1923 рік. Так, резолюція Всеукраїнської наради завідуючих губнаросвітами «Про основні завдання Головпрофосвіти наркомосу УСРР в галузі професійної і спеціально-наукової освіти» від 2 січня 1923 р. декларувала: «Главпрофобр ставит своей основной и неизменной задачей неуклонную ликвидацию феодально-буржуазных школьных традиций и претворение всего учебно-научного наследства в новые организационные формы, соответствующие потребностям и задачам переходного периода — диктатуры пролетариата» [9, с. 239]. Черговим етапом на шляху формування освітньої системи радянського типу стала третя нарада наркомів освіти союзних і автономних республік 4 грудня 1923 р., що розглядала питання узгодження існуючих систем народної освіти РСФРР і УСРР. В резолюції цієї наради визначалось, що в системі початкової освіти розходжень в РСФРР та УСРР вже немає, проте, в системі професійної середньої та вищої освіти констатували невідповідність. Так, «К организационным формам, дающим высшую квалификацию вообще, относятся в системе УССР следующие учебные заведения (вузы): а) *техникумы дневные* — для молодежи от 17-летнего возраста с 3-летним курсом обучения, ... б) *вечерние рабочие техникумы* с 4-летним курсом для высококвалифицированных рабочих различного возраста ..., в) *высшие 3-летние педкурсы, приравненные к техникумам* ... г) *институты* — учебные заведения широкой отрасли народного хозяйства и государственного строительства...» [9, с. 310–311]

Відповідно до зазначених урядових документів, в Катеринославі на початку 20-х років діяли чотири вищих навчальних заклади, і серед них Музичний технікум. Проте, жодний довідник та, майже, й академічні видання з історії української музики не мають інформації про його існування. Як сталося, що

в шухлядах історії загубилося не тільки Катеринославське музичне училище з гучним титулом «імператорського» та «буржуазно-патріархальна» Консерваторія, але й Музичний технікум, що в перші роки радянської влади був єдиним в регіоні вищим мистецьким закладом? Зрозуміло, що діяльність Катеринославської консерваторії — Музичного технікуму припадає саме на той історичний момент, що залишився чи не найменш вивченим. Власне, в радянський період діяла негласна заборона на висвітлення реалій цієї доби, особливо ж періоду 1917–1922 рр. Брак об'єктивної фактографії «періоду замовчування» обумовили «білі плями» в суспільній пам'яті, в тому числі, й у вітчизняній музикознавчій історіографії.

Підтверджує існування Катеринославської консерваторії корпус документальних матеріалів, до якого зараховуємо вже названі вище повідомлення місцевої преси про розгляд питання відкриття консерваторії, оголошення місцевої преси про концерти викладачів і студентів консерваторії за 1919–1921 рр., особові справи викладачів, які працювали в Катеринославській консерваторії з 1919 р., що зберігаються в архіві Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки звітну документацію Катеринославського Музичного технікуму за період 1922–1924 рр. в ЦДАВО України інформацію про Катеринославський Музичний технікум в довіднику «Вся Украина и Крым» (1924 р.)» [6, с. 278]. Небезпідставними є також і посилання в статтях енциклопедичних та довідкових видань, присвячених І. Паторжинському, М. Сокіл, В. Йоришу, про отримання ними музичної освіти в Катеринославській консерваторії.

Серед зазначених матеріалів проаналізуємо офіційні документи, що надсилалися Катеринославським Музичним технікумом до загального відділу Укрглавпрофобру в період з серпня 1922 р. до жовтня 1924 р. Так, *протокол загальних зборів викладацького персоналу та студком Катеринославського Музичного технікуму від 24 липня 1922 р.*, на якому був присутній і завідувач відділу губпрофосвіти, засвідчує обговорення питання про порядок впровадження тимчасового положення про ВНЗ. Гострота дискусій розгорталася саме навколо питання про статус закладу. За одностайною думкою всіх присутніх викладачів консерваторія фактично є вищим навчальним закладом і цілком відповідає положенню про ВНЗ за винятком вікових показників студентів. Адже, у консерваторії навчаються студенти не тільки від 17 років, як передбачає положення, а й молодші за віком. Головною ж проблемою, на думку більшості присутніх, було інше — «...Невзирая на то, что по разъяснениям центра мы давно являемся высшим учебным заведением, в Губпрофобре это подвергается сомнению» [16, арк. 7]. Проте, позиція керівника губпрофосвіти була незмінною — «...Консерватория не является ВУЗом ..., и если бы даже из центра было прислано сообщение о том, что консерватория является ударным

учебним заведением, я не считал бы ее таковым» [16, арк. 9]. Збори, що продовжувались ще й наступного дня, завершилися голосуванням і обранням нового керівника — А. М. Шепелевського, кандидатуру якого запропонували для затвердження в губпрофосвіті, та комітету ради колективу, голова — С. Д. Храмов. Рішенням зборів було також запропоновано негайно, як тільки з'явиться можливість, виїхати до Харкова з тим, щоб остаточно з'ясувати всі питання про статус закладу.

Впродовж наступного року до Главпрофобру були надіслані два документи — *Анкета загальних відомостей про вищий навчальний заклад «Катеринославський музичний технікум»* (квітень 1923) [1] та *Зведені відомості про перереєстрацію студентів за 1922–1923 учбовий рік* (жовтень 1923) [19]. З цих документів дізнаємося про дату виникнення Консерваторії — 16 лютого 1919 р., в липні 1921 р. перейменована на Музичний технікум наявність факультетів і контингент — фортепіанний (у квітні — 111, жовтні — 80), вокальний (50 — 67), оркестровий (26 — 31), теоретичний (2 — 4) керівництво та особовий склад викладачів — директор проф. А. М. Шепелевський, призначений відділом губрпрофосвіти 29 липня 1922 р., а з 18 лютого 1923 р. — ст. викл. С. Д. Храмов, призначений відділом губрпрофосвіти 1 лютого 1923 р. зазначені прізвища тридцяти трьох викладачів, дисципліни, що вони викладають та з якого року працюють в учбовому закладі. Загальні відомості про учнів містять показники контингенту за статтю, національністю, віком, соціальним походженням, партійністю, попередньою освітою, наявністю клопотання від партійних чи громадських організацій, за участю в громадських організаціях, військову службу, військову освіту, судимість, сімейним станом, постійною професією студентів (тих, хто працює), заняттям батьків, відомості про студентів, які працюють та отримують оклад, та тих, що живуть на кошти батьків, а також показники навчання студентів в інших ВНЗ. Наявність у відомості пункту про час вступу до КМТ надає можливість простежити динаміку прийому по факультетах за п'ять років — від 1919 до 1923. Так, по фортепіанному відділу вона була негативною: 14–27–20–15–4 по вокальному — найвищою та відносно стабільною: 17–9–5–19–17 по оркестровому відділу — середньою та стабільною: 10–5–6–5–5 по теоретичному — мінімальною, проте стабільною: 1–1–1–від–1. Маємо можливість порівняти зазначені показники з показниками контингенту музичного училища КВ ІРМТ за період 1898–1915 рр. Змушені констатувати, що контингент КМТ 1923 р. відповідав рівню контингенту музичного училища КВ ІРМТ 1908–1909 рр., тоді як у 1913–1914 та 1914–1915 рр. кількість учнів музичного училища КВ ІРМТ була значно вищою, а саме — 290 та, відповідно, 436. Показовим видається той факт, що *Цифрові звіти про прийом до КМТ за 1923–1924 рр. та 1924–1925 рр.* надають вже виключно відомості про

кількість зарахованих студентів (відповідно, 40 — 14) без зазначення відділів, при цьому з розгорнутою статистикою партійності, соціального стану, освіти, членства в спілках, проходження політосвіти, військового обліку і т.д. Загальна кількість студентів на 10 жовтня 1924 р. — 279, викладачів — 33 [24; 25].

Порівняння списку викладачів КМТ в Анкеті за квітень 1923 р. та прізвищ виконавців в концертних афішах 1920–1921 рр. надає підстави припустити, що чимало провідних музикантів залишили Катеринослав в період 1921–1922 рр. Це, перш за все скрипалі — А. І. Ямпольський, А. М. Цейтлін, які виїхали до Москви і згодом очолили кафедру струнних інструментів Московської консерваторії, відомі сьогодні як засновники радянської скрипкової школи. У 1924 р. з Катеринослава до Москви переїде композитор К. Корчмарьов, до Харкова — відома співачка та викладач вокалу З. Н. Малютіна (в її класі навчались І. Паторжинський та М. Сокіл). Відомо також про трагічну загибель у жовтні 1919 р. композитора М. Г. Іванова (розстріляний махновцями), який був ініціатором відкриття в Катеринославі в 1918 р. української музично-драматичної студії [2; 3]. Зрозуміло, що це лише окремі долі того буремного часу, позначеного хаосом і розрухою. Проте, зазначені поодинокі факти підтверджують явище типове для регіону, яким стала хвиля еміграції творчої та наукової інтелігенції з Катеринослава в 1921–1924 рр.

У контексті проведеного огляду, можна впевнено стверджувати, що в динамічному процесі розвитку соціокультурного простору Катеринославщини у найбільш плідний, стрімкий та суперечливий за характером період першої чверті ХХ ст. наявні два провідних модуси: домінуючий російський та український, що значно активізується в період 1906–1921 рр. та зменшує свою вагу, в умовах посилення утисків з боку влади й «боротьби з буржуазним націоналізмом» від початку 20-х рр. Різні за векторною спрямованістю, соціокультурними домінантами й співвідношенням складових моделей загальної структури функціонування, визначені напрямки водночас споріднені за наявністю поступового розвитку та інтегральних зв'язків.

Для російського модусу ціннісно-смысловими домінантами були досягнення російської та європейської культури, що знаходило прояв у різноманітних формах функціонування — професіоналізації музичної освіти, творчих контактах з провідними російськими музикантами, налагодженні концертно-виконавської практики. На певному етапі розвитку цей напрямок мав, безумовно, прогресивне значення й сприяв формуванню традицій, перш за все, виконавської школи. У подальшому розвитку з посиленням доцентрових тенденцій, зазначений модус стає причиною штучного стримування розвитку регіональних ознак і в сфері виконавства і в композиторській творчості. Український модус у розвитку регіональної музичної культури зазначеного періоду на почат-

ковому етапі (1906–1913 рр.) наявно репрезентований діяльністю аматорських виконавців Відкриття Катеринославської консерваторії 1919 р. урядом Директорії стало однією з кульмінаційних подій націєтворчого поступу в регіоні. Водночас, за своїм внутрішнім змістом Катеринославська консерваторія залишалася осередком російської культури, що й пояснює її відсторонення від загальнонаціональних процесів у 1920–1923 рр. Від початку 20-х років все більше простежуються ознаки поступової маргіналізації музичної культури регіону. Об'єктивними факторами, що обумовили цей процес, стала еміграція музикантів з Катеринослава в 1921–1923 рр. переважно до Москви, в 1923–1925 рр. — до Харкова, а також реорганізація системи вищої освіти 1921–1927 рр., спрямована на скорочення ВНЗ в Україні. Зазначені фактори, в свою чергу, стали передумовою штучного стримування розвитку виконавської та композиторської школи в південно-східному регіоні Наддніпрянської України у 1920–1970 рр.

1. Анкета загальних відомостей про вищий навчальний заклад Катеринославський музичний технікум // ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 3, спр. 232, арк. 6–12.
2. *Атаманюк В.* Пам'яті Михайла Гавриловича Іванова // Український пролетар. — 1920. — № 37 (18). — 6 березня. — С. 1–2.
3. *Атаманюк В.* Пам'яті музики. На п'яту річницю замордування М. Г. Іванова // Зоря: Літературно-науковий та політично-громадський ілюстрований місячник. — Катеринослав, 1925. — Грудень. — С. 26–28.
4. Второй симфонический концерт Екатеринославского отделения ИРМО под управлением Кричка Я. Ф. // Русская музыкальная газета. — 1908. — № 12. — С. 314.
5. *Дорошенко Д.* Мої спомини про давнє минуле (1901–1914). — Вінніпег, 1949 // *Чабан М.* У старому Катеринославі (1905–1920 рр.): Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів. — Дніпропетровськ, 2001. — С. 53–80.
6. Катеринославський Музикальний Технікум // Вся Україна и Крым. Справочник. — Харків, 1925. — С. 278 — Фонд Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворницького — Арх. № 51097.
7. *Кісь Р.* Глобальне, національне, локальне (соціальна антропологія культурного простору). — Львів, 2005.
8. *Копиця М.* Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло. // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: Наук. вісник Національної музичної академії України. — Київ, 2006. — Вип. 55. — С. 6–14.
9. Культурне будівництво в Українській РСР. 1917–1927: Збірник документів і матеріалів. — Київ, 1979.
10. Матеріали про роботу Катеринославського Інституту Народної Освіти // ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 3, спр. 291.
11. Місцеве життя: Засідання Укр. Нац. Союзу // Наша справа: Орган Катеринославського комітету УСДРП. — 1918. — № 28. — 21 грудня.

12. Новые рассадники высшего образования в Екатеринославе // Народне життя: Екатеринославская земская газета. — 1918. — № 66. — 16 (29) мая.
13. Открытие 26 сентября 1901 г. музыкального училища Екатеринославского отделения ИРМО с общеобразовательной программой прогимназии // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 40. — С. 871.
14. Отчеты Екатеринославского отделения ИРМО с 1 сентября 1898 г. по 1 сентября 1915 г. — Екатеринослав, 1899–1916.
15. Постанова ЦК УКП (боротьбистів) про ліквідацію партії // Український пролетар. — 1920. — Ч. 60 (41). — 3 квітня.
16. Протокол общего собрания преподавательского персонала, технического персонала и студкома Екатеринославского высшего Музыкального техникума от 24 июля 1922 г. // ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 3, спр. 292, арк. 6–12.
17. *Ржевська М.* На зламі часів: Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. — Київ, 2005.
18. Розпуск Всеукраїнської Учительської спілки і утворення Всеукраїнської спілки робітників освіти й соціалістичної культури // Український пролетар. — 1920. — Ч. 25 (6). — 21 лютого. — С. 2.
19. Сводка о перерегистрации студентов Екатеринославского Музыкального Техникума за 1922–1923 уч. год // ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 3, спр. 292, арк. 15–17.
20. Симфонический концерт Екатеринославского отделения ИРМО под управлением Кричка Я. Ф. // Русская музыкальная газета. — 1908. — № 7. — С. 203.
21. Сообщение о возбуждении ходатайства об образовании Екатеринославского отделения ИРМО // Русская музыкальная газета. — 1898. — № 7. — С. 674.
22. Справа народної освіти в Катеринославі // Український пролетар. — 1920. — Ч. 23 (4). — 19 лютого. — С. 2.
23. *Царегородцева Л. А. С. Ауер* в Катеринославі (Підготовка до публікації І. Рябцевої) // Музикознавство Дніпропетровщини. — Дніпропетровськ, 2002. — Вип. 2. — С. 1–4.
24. Цифровой отчет о приеме в ВУЗ в 1923–1924 учебном году. Екатеринославский музыкальный техникум (октябрь 1923 г.) // ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 3, спр. 232, арк. 13.
25. Цифровой отчет о приеме в ВУЗ в 1924–1925 учебном году. Екатеринославский музыкальный техникум (октябрь 1924 г.) // ЦДАВО України. Ф. 166, оп. 3, спр. 232, арк. 29.
26. *Чабан М. П.* Діячі Січеславської «Просвіти» (1905–1921): Біобібліограф. словник. — Дніпропетровськ, 2002.

Ірина РЯБЦЕВА

Соціокультурні трансформації процесу становлення культурно-просвітницьких інституцій та мистецької освіти на катеринославщині в першій чверті ХХ століття

Праця окреслює коло проблемних питань, необхідних для визначення комплексної характеристики формування і функціонування мистецької освіти в регіоні, в органічному синтезі динамічного процесу культуротворення. Розглядається розвиток музичної культури на Катеринославщині в першій чверті ХХ ст. Вперше надано інформацію про Катеринославську консерваторію.

Ирина РЯБЦЕВА

Социокультурные трансформации процесса становления и развития
культурно-просветительских институций и художественного образования
на Екатеринославщине в первой четверти XX столетия

В работе обозначен круг проблемных вопросов, необходимых для изучения комплексной характеристики формирования и функционирования художественного образования в регионе, в органическом синтезе динамического процесса становления и развития культуры социума. Рассматривается преимущественно развитие музыкальной культуры на Екатеринославщине в первой четверти XX ст. Впервые представлены документы о деятельности Екатеринославской консерватории.

Iryna RYABCEVA

Socio-cultural Transformations of the Process of Educational and Art Institutions' Establishment
in Katerynoslavschyna in the first quarter of the 20th century

This work concerns the problematic issues which are necessary to determine general characteristics of art education forming as well as its functioning in the region. It is viewed in connection with dynamic process of social culture. The emphasis is made on the development of musical art in Katerynoslav in the first half of the 20th century. The information about Katerynoslav Conservatory is given for the first time.

Олег СИДОР-ГИБЕЛІНДА

400 ВИТІВОК ДИЯВОЛА¹, АБО КІНЕМО НА МЕЖІ НЕРВОВОГО ЗРИВУ

Замість вступу. Загальновідомо, що мистецтво 10-ї музи перші двадцять років свого існування як мистецтво не сприймалося. Скоріш, навпаки — його соромляться, на людях уникають — а, згадавши: на смерть затавровують, насамперед — естети: «Кожен згодиться, що не існує нічого більш бездушного, мертвого, аніж кінематограф. Сцени представляють найобразливішу пародію на дійсне життя, яка вбита в такому сенсі технічним *danse macabre*» [36; 56]; поки що зарубаймо на носі: ключовий вислів, у перекладі: танок смерті (і чи випадковість, що саме повість «Дияволіада» Михайла Булгакова — пристрасного синефіла за молодих літ, викликала хоч і негативну, але мистецьку аналогію — у формі закиду Євгенія Замятіна у «швидкій, як в кіно, зміні картин» [3; 37]).

Дивує навіть не це. (На час написання цих рядків майбутні класики навіть не звукового, а німого кіна — а йому ж і жити лишилося не більше десяти років; отже, поіменно, хоч і вибірково — Євгеній Бауер, Чарлз Чаплін, Абель Ганс, Урбан Гад, Фрідріх Мурнау — не зняли поки жодного кадру; у них букв. «усе попереду»... і лише рік у цій галузі скромно працює Девід Уарк Гріффіт, не зазіхаючи на історико-національні узагальнення.) Ювенільна доба самоствердження вкрай рідко супроводжується тріумфальними феєрверками. Іншого від неї смішно й чекати. Але подібний градус невротизму (не пов'язана напряму з невротичною тематикою: так, 1911 р. київський губернатор накладає вето на демонстрацію картини зі сценами голоду [28; 14], 1916 — одеський генерал-губернатор — на картини, «що зображають злочинні діяння, з огляду на розтлівачий вплив їх на народні маси...» [23; 535]... та й узагалі — з того ж часу походить фраза: «Нервових просимо виходити», а це ж лише з приводу фільму «Король» у 1913 р. [16; № 346], згодом мотивуючи наявністю сцен з зображен-

¹ «400 витівок диявола» — фільм-феєрія Жоржа Мельєса (1906), який демонструвався і на київських екранах.

ням «операцій поранених воїнів» [16; 1914, № 244]), така ряснота депресивних асоціацій, яка супроводжує кіно, не снилася жодному з інших видів мистецтв — хіба що музиці... саме за доби «зламу століть». Та спроби її демонізації (від «Крейцерової сонати» до «Трістана») порівняно нечисленні і щораз — геніально-індивідуальні, себто — унікальні, вибіркові. От це якраз і не дивно — музикою, на відміну від кінематографу, в той час активно послуговуються у щоденному побуті, тож з нею доводиться рахуватись. Ще б пак: у кого донька на виданні, повинна на клавішах бренькати, женихів приваблювати... хто долучається до «прекрасних і високих» звуків за посередністю грамофона, а хто навіть випробовує ним терпечь своїх сусідів, як Тарас Шевченко — аріями Верді. Та переважає якраз «жива музика»: жвавий фон журфіксів, літературних вечорів, звичайних здібанок для молоді, концертів, ювілеїв, банкетів, благодійних ... зрештою невід'ємний декор власне кінодемонстрацій. Та про це — трохи згодом.

Сьогодні — усе навпаки: екранне зображення — у його телесурогаті — витіснуло мелодію, яка найчастіше теж приходить до слухача у опосередкованому-сумнівній версії. Кіно усе-таки більше, ніж музики — рухлива картинка рішуче перемогла звук, як колись Книга здолала Собор: почергове змагання двох рухомостей, що прийшло на зміну змаганням двох застиглостей, які, втім, сприймаються теж динамічно — тож можуть слугувати віддаленими попередниками кінематографу. Та річ навіть не в тім (далеко ж нас завела примхлива думка). Як би там не було, а кінематограф і по сьогодні тримає пальму першості за рівнем невротизму — звісно, якщо не брати до уваги концерту поп-музики, де подібні емоції обіцяються априорі. На початку ХХ ст. це не видавалося очевидним — просто автор, пересічно-нікчемний чи помірно-талановитий, прохоплювався у якомусь рядку, виплескуючи в довкілля назрілу тривогу — скажімо, про «фосфоресцюючі залпи, переривчасті, мов мріюче кіно» [1; 267]. Або ж, впадаючи в гумористичне блюзнірство — адже інший автор описує не війну, а... єврейський обшук у Києві, з нагоди якого «Андрійчуку все було весело і все навколо здавалося схожим на кінематограф» [4; 21]. Нерідкими є кінематографічні обертони у творах Володимира Винниченка — то з натяком на судову практику («кі враз, як у кінематографі, прокурор зникає» [7; 12]), то з принизливо-сервільними констатаціями («прислуга рухалася безшумно, як на екрані кінематографа...» [8; 214]). А як вам такий асоціативний ряд, викладений футуристом Іваном Ігнатієвим: «Мне дорог, мил Электрический // Эшафот, тюрма, // Метрополитэна улыбки Садистические, // Синема Бельма» [14; 154]

Кожного разу екранна муза нагнітає «чуття недобрі», схарапуджує свідомість, змуртовує, скаламучує душу — незвиклу до таких нуртувань та скаламучень, інакше не вдавалася б до таких експресивних, достоту — модерних

порівнянь. Нагадаємо: на час усіх цих порівнянь музи сповнюється від 16 до 21 року. Незріла юнка, та й годі!

Та позирнемо неупередженим поглядом на сам характер сприйняття кінематографічного твору — на відміну од твору музичного, театального, літературного, образотворчого. Два останні типи взагалі мовчазно припускають чительницько-глядацьке свавілля: ми вільні кидати книгу чи полишати споглядання картини «на напівфразі» — у одному випадку без того практично не обійтися (особливо за «срібної доби», коли творчість «малих форм» тільки завойовувала місце під сонцем, шанувалися ж передусім грубезні волюми в шкіряних палітурках, з літературних жанрів «генералом» визнавали передусім роман, що все недовге авторське життя не давало спокою Чехову, який жодного роману так і не написав — а кортіло ж як!). У іншому — неодноразове повернення до споглядання всіляко вітається, а швидкоглядна поверховість однозначно засуджується. Музика ж і театр, разом з танцем-сателітом, потребують посидючості та простого міщанського терпіння, яке викохується в потенційному рецензенті з самої колиски, перетворюючись на своєрідну «школу життя», з яким, у свою чергу, театр лише лінивий не полінувався порівняти. Музика ж, як ми казали вище, покликана ошляхетнити нестерпний тік того самого життя, притлумити його «свинцеву мерзоту». Компенсацією за усе це виступає не так катарсис (комусь на нього щастить, комусь ні), як обставини другого плану: світла урочистість обстановки, святковий ритуал співприсутності, красива напівтемрява театального залу — чи сліпуче світло залу парадного, освяченого приходом музики. Зрештою, саме відчуття животрепетного життя: краплі поту на чолі піаніста, раптовий прорив у грі стомленої примадонни, яку «прорвало» у другому акті — і «понесло», «понесло».... Так от, усього переліченого в кінематографі не існує та існувати не може (бо на «муки творчості» можна й не зважати; винятки зазначено далі). Навіть коли кіно стане шанованим видом мистецтва.

Теоретик скаже: звісно, адже тут виконання та демонстрація твору не зливаються в одне ціле. Та глядач, не звиклий до теоретичних розмірковувань, відчує лише тривожний свербіж, кажучи сучасним штилем: дискомфорт. Не кажучи про те, в яких умовах проходив колись перегляд кінофільму (про це — власне, основна частина нашого тексту), побутові незручності підсилювалися відчуттям механіцизму, що зайвий раз осумнівлювало митецький статус кінематографу, якому, з огляду на це, більш личив ярлик «технічної іграшки» — усвідомлення неминучої незмінності артефакту, на як щоразу наражається глядацький натопт. Себто, варіації піддається лише репертуар, а не сам твір, який не може бути виконано так чи інакше — ще два-три десятиріччя потому, вже за «єри звуку» схвильовані дітлахи бігатимуть на «Чапаєва», аби пере-

свідчитися, чи втонув, а, може, таки вплив з вод Уралу легендарний командарм? — Інфантильне ставлення до фільму не є випадковим: чи не кожен, втрапляючи до кінозалу, перетворюється на мале дитя, приречене на низку примусовостей — ніби-то не властивих життю дорослих. І от ще одна примусовість: ярмо її солодке, тягар — легкий. Трохи моторошна (тихий хаос залу, не привченого до поштивості, суміш суспільних станів — утім, як і в театрі, диференційованих за суспільними прошарками), трохи каламутна (техніку не налаштовано належним чином — окрема тема для роздумів, і про це побалакаємо), але більш — манка, скромно-чарівна, звабна... і знов-таки — неминуча. Що вам усе це нагадує? Правильно, сон.

Щовечора кожен з нас — хоч не кожен обов'язково дивиться кіно, та цієї повинності нікому не уникнути, навіть хворим на нервовий розлад — збирається до ліжка, наче виконуючи невідкладний обряд, зміст якого — виключення власного тіла-і-духу з потоку яви, поринаючи в «малу смерть» буденності, готуючись — не завжди, але дуже часто — до перегляду фільму, зміст якого нам невідомий, а деталі — миттєво зникнуть з пам'яті, навіть якщо сам сон лишиться у її анналах. (Іноді навіть виникає ефект «дежа вю», що натякає на серіальний жанр — принаймні сиквел, окремі люди бачать і кольорові сни. — І твір якого хічкока-ардженто зрівняється з деякими з кошмарів?). Окремі сни навіть «виконано» з блискучою майстерністю визнаних класиків — та жоден не доведено до кінця: десь порветься плівка, порветься нитка наративу, затьмаряться якісь обличчя, дія перенесеться до іншої обстави, і то без усякого пояснення, що за умов сну не викликає заперечень снодійника — вони виникнуть, якщо виникнуть, то вже при пробудженні. Це навіть не фільм, а підготовчий матеріал до нього, змонтований нашвидкуруч, та нічого не відієш: і небесний кінематографіст не справиться з такою шаленою кількістю індивідуально-щонічних замовлень, тож маємо радіти тому, що маємо, а саме сурогату — пряма аналогія з ситуацією «початку століття» (коли глядач був полишений напризволяще з... екранним мотлохом). Невинна розвага, за яку не треба платити — і в якій тобі навіть дозволено взяти участь без усякого, нерідко — принизливого кастинку. Дозволено?! Що я кажу: мусово взяти участь, інакше почуватимешся обділеним та бігатимеш лікарями. З іншого боку, не кожен же раз і кортить іти до кіна, а спати — хоч і не обов'язково при тім дивитися сни (лотерея!) доводиться. Та примусовість сну кидає зловісний полиск на і реальність кіновидовища, яке теж часом видається примусовим. У радянській практиці — особливо не без підстав: згадаємо примусові перегляди якого-небудь «Юрка, сина командира» або «Смаку хліба» (на перегляді якого мені влучила в потилицю пластмасова кулька... але зазвичай я міцно спав, скоцюрбившись у незручному кріслі), на які зганялися, шикувалися — і строем крокували юрби — відповідно:

молодих жовнірів та учнів середньої школи; студентів на таку лабуду вже не затягнеш навіть під страхом суворого покарання. Утім, ми — раптово, як у ві сні — перестрибнули — зі «срібної доби» у добу «мідну», «олив'яну», «дубово-деревяну», називайте, як хочете: від переміни доданків сума не змінюється.

Сон з кінострічкою порівнюють давно. Порівняння тєє не лише узвичаїлося, а навіть збаналізувалося. Ми, звісно, не можемо претендувати на роль першовідкривачів — лише дозволяємо собі доповнити його окремими особистісними нюансами. І спробувати віднайти його генеалогію. Віднаходиться: у київському збірнику 1909 р. під назвою «Читальник-декламатор», де серед зразків творчості Бодлера, Ніцше і Блока з Брюсовим — вірш напівзабутого, поетяка — малообдарованого (у даному контексті це не має нас хвищити) Олександра Рославльова. За — як мінімум чотири — роки до геніального Осипа Мандельштама — вірш під майже такою ж назвою: «У кінематографі». В той час, як його молодший колега захоплений переповіданням типової матриці сине-мелодрами 1910-х — старший, повторюю: при куди як меншому обдаруванні — встигає на аналогічному обмежено-друкованому (22 рядки — проти 32 у Мандельштама) просторі торкнутися і тематики побаченого, і побутових умов перегляду — дійти загального враження від одного та іншого. А воно ось таке: «Смешно и смутно... Сон во сне» [31; 567]. Цікаво, що й Осип Емільович не уникнув підсвідомого невротизму — у своєму доволі іронічному, холодному вірші 1913 р., ключовими словами якого можна визнати «сантиментальная горячка», «сердце бьется // тревожнее и веселее», «сухим измучена миражем», «горькая нелепость» [21; 60, 61]. Тобто, Рославльову він не суперечить (наскільки може один поет суперечити іншому, у кожного ж «своя правда»), навіть подекуди його повторює: «смешно и смутно» — мовби предтеча стану, який «тревожнее и веселее». Однак «останній» тут є якраз першопрохідцем... Тільки — чи здогадується він, що паразитує на гоголівській метафорі «сну уві сні», розгорнутій Миколою Васильовичем у 1-й частині повісті «Портрет»?

Рама для сновидінь (наче основна частина). Обійми Морфея не бувають надто спокійними. В уяві постають розкидані, зіжмакані простирадла; у реальності — подушка зі слідами слини, підковдряне повітря, наповнене малоприємними одорами... (Пор. з фойє кінотеатру, де «було тісно, душно, накурено і пахло плісенню від сирих стін... балаканина, сміх, штовханина, і ніхто не помічав, що стіни — мокрі, фойє — брудне, тропічні рослини в кутку — припали пилом і несправжні, а від капельдинерів у зелених куртках відгонити на версту горілкою» [11; 14]). Та й справді, коли людина спить, вода поводить себе не надто гречно і не за усіма правилами етикету: хропе, хрипить, стогне, вовтузиться, псує повітря, щось белькоче. (А навпаки — ще гірше: біло-могильна постіль, схожа на гамівну сорочку, руки поверх простирадла: дортуари не-

щасних, зацькованих учнів у «Нулі за поведінку» Жана Віго... які, перше, що роблять, повставши, то це рвуть подушки, випускаючи пух на волю). Сон — не лише довгоочікуваний відпочинок, але й неабияке випробування... як фільм: є такі картини, на яких тішишся, а є й такі — які треба пересидіти, якщо не бажаєш просто вийти з залу.

Через те — нехлюйське балаганне обрамлення перших синематографів і було найбільш відповідним їх внутрішньому духу та змісту, а наступні спроби ошляхетнення інтер'єру та навколоекранних інтер'єрів виглядають невиправданим порушенням специфіки цих культурних... тоді — не надто культурних — закладів (під які «приспосовували склади, магазини... танцзаклади, що вийшли з моди» [29; 27]). Обурюватися звичаям, там стихійно встановленим, безглуздо; можна тільки перелічити найхарактерніші з них — даючи собі раду, що сподіювання у розкішних покоях відгонить марнотратним сибаритством, непотрібним більшості відвідувачів, як непотрібні завсідникам опіумної курильні чи захланного гинделика банальні міщанські зручності. Та навіщо — вони все одно їх не помітять. Якщо ті й упадуть комусь ув око, так людині сторонній, до такого марнування часу не привченої, та от такі завжди знаходяться, на радість досліднику.

Навіть початок перегляду, і той виглядав зловісно... та відгонив нехлюйством: «На сцені натягнули сіру мокру ряднину. Потім загасили люстри. Рядниною заморгало зловісне зеленкувате світло і забігали чорні плями. Просто над нашими головами струмував димний промінь світла. Він страшенно шипів, мовби за спиною смажили цілого вепра» [25; 63]. А це ж Київський оперний театр... якщо тільки Паустовський не сплутав місце фільмової дислокації (на чому налягають деякі історики).

Культурі у її звичайному розумінні відводиться друге, третє місце після «грубої розваги»: «Сара Бернар не могла знайти своє ім'я на афіші після дресированих слонів» [30; 41] — і то на «цивілізованому Заході», що вже там казати про нашу з вами тмутаракань! Ситуація поготів не мінялася ні за часів громадянської війни, ані у провінції — де (Одеса-мама) до французької мелодрами «Жертва спокути» додавався «дивертисмент: знамениті жінки Арманд і Церан, автор оповідань Д. Восторгов, балетний дует Лобуди» [24; від 13 квітня], а в театрі мініатюр Дранкова навіть дозволялося «дивитися перегляд у верхньому одязі» [23; 176]. Ба, і в 1930-му, у фойє берлінського кінотеатру перед показом чаплінської комедії, «американці грали на губних гармошках і негр-карлик танцював на сходах чечітку» [2; 205]. Такий мікст уві сні анікого не дивує й не обурює — еkleктику легітимізовано на теренах сновидінних рекреацій, але у сфері Мистецтва права її доводиться обстоювати окремо. Сьогодні, скажімо, послалися б на принципи постмодернізму, який вільно мішає «високе»

з «низьким». Тільки як бути в тому випадку якщо одне «низьке» бурхливо сусідить з «низьким» іншим?

Тож — усе-таки балаган, занурення у вир примітивної — букв. «дикунської» — розважальності. Пріоритети вражають, руйнуючи вщент ідеалізований образ «срібної доби». Вже на «оптичних виставах» наприкінці жовтня 1895 р. у ризькому театрі Саламонського «для більшого ефекту стукали в барабан» [23; 31]. Узвичаєною є об'ява на кшталт: «2 сеанси кінематографу... по закінченню кожного сеансу — живі ДИКУНИ: 25 чорношкірих чоловіків, жінок та дітей із Західної Африки. Сцени і звичаї з їхнього життя» [16; 1910, № 94], правопис першоджерела зберігаємо) — і таке відбувається в Києві водночас із гастролями Айседори Дункан... У Театрі Мяновського — після «комічної» фільми — бачимо окремих номер «окремих номер відгадувань Софії Ратуш», «вихід ліричної співачки Х... Дами-Маски», там само і трохи згодом — «Чемпіонат ковзнярів» та «Чемпіонат справжніх дам-борців», «гастролююча трупа МАВП» [16; 1912, № 14]. Хореографічний голод вгамовується за рахунок «танцю знаменитої Австралійської Танцівниці-Красуні Сахари» [17; № 257]. Драма «на поталу левам» прошаровується «музичними клоунами братами Костанді», а 27 листопада 1911 р. київському глядачеві пропонується «електричний стілець з Америки... наукова сенсація, гастролі Американця м-ра Бізгена» [16; № 328].

Що первинне, що вторинне — глядач міг у тому ногу зламати. Якщо в одному випадку фільми заповнювали антракти опереткової вистави у Києві в Сучасному театрі [16; 1912, № 117]), то в іншому антракти між показами «живих картин» в Театрі Соловцова у березні 1896 р. заповнювалися виступами співаків, хору музичної школи під супроводом С. Блюменфельда, аріями з опер у виконанні Штосс-Петрової, Мишуги, Чорномор-Задерновської — під виконанням оркестру Черняхівського [23; 30, 31]. Однак переважали ситуації першого штибу: арт на побігеньках перед балаганом (не наше слово — мами Костянтина Паустовського, свідка перших кіносеансів у Києві, що сказала так: «балаган... тільки з тою різницею, що на Контрактівій площі балагани цікавіші» [25; 63])... а не навпаки.

Природно, глядач при тім поводився належним чином, тобто «низько», і од надміру ввічливості не страждав. Адміністрація синематографу відповідала йому навзаєм, заявляючи: «впродовж картини прохання у залі не ходити, не стояти і не розмовляти голосно» [ТО, 35; № 56], не завадило б це простеньке гасло продублювати і в наших кінематографах, ущерть заповнених когортами невиправних телефонних базік. Ось тут і спостерігається «точка біфуркації», де розходяться у різні боки воістину інтимний акт спання та громадське дійство фільмового перегляду, типологічно між собою споріднені, однак зовні оформлені по-різному. Судячи з усього, глядач «срібної доби» на це зва-

жав мало — і продовжував: стовбичити посеред залу, залом розгулювати й у весь голос варнякати, псуючи задоволення від перегляду усім іншим, кому чогось не вистачало до такої рятівної фамільярності. Існують численні приклади — вони почастишали в післяреволюційну добу — коли в кінотеатрі коїлися вчинки, які цілком підпадають під дію законів кримінального кодексу. Один з таких описує Володимир Сосюра у книзі мемуарів «Третя рота»: просто в залі спалахує бійка, в якій моряк-інвалід «розмахнувся із-за спинки стільця, але я уважно стежив за ним і вчасно одсахнувся од удару, що сплющив би мене в млинець, і страшний кулак якось скося, згори вниз, пролетів повз мого носа» ([33; 247]; більше прикладів на цю тему — див: [32; 91, 93]).

З іншого боку, якби ось така практика була домінуючою, кінематограф приріг би себе на долю бруднуватої маргіналії, а це, усупереч сподіванням, не сталося. Дія викликала контрдію. Аби утримати клієнта, який з часом ставав усе вимогливішим (до залів учасала й рафінована інтелігенція — наприклад, художник Олександр Осмьоркін та Олександр Бенуа, і аристократія, та й тогочасний міدل-клас чогось вартував), адміністрація зрівноважувала суворість власних вимог підвищеним рівнем комфорту. І з окремих застережень здогадуємося, що зазвичай ситуація була діаметрально протилежною — бо інакше глядачеві так наполегливо не пропонувалася б у якості гасла «вентиляція вдосконалена — не жарко» (з реклами 1915 р. [16; № 154], а раніше ця послуга навіть виділялася заголовними літерами: «ЧУДОВА ВЕНТИЛЯЦІЯ» [17; № 223]. Або так: «пошилена вентиляція, температура не більше 16 градусів», таким є становище на літо 1917 р. [27; № 455]. Читайте між рядків: дихнути було важко, від простоліду недобре тхнуло; влітку дошкуляла спека, взимку — якраз навпаки. А проте це не означає, ніби така «підвищена турбота» завжди до смаку ставала відвідувачу — навіть за кордоном: «втягли мене в сінематограф, де я дивився якусь скучну драму і вентилятор дув мені в рот», пише видатний український письменник Михайло Коцюбинський 1912 р. з Капрі [19; 331].

Але технічний прогрес — а особливо жадобу мамони, йому співпричетну, не могло зупинити ніщо. Зміни заторкують і соціально-технічну ієрархію суспільства. Скажімо, з'являється нова професія, яка передбачає «упорядкування кінематографів при електричному освітленні та без такого. Прокат картин для кінематографа. Картини розфарбовані. Поставка картин у найкращі театри Росії. Впродовж одного року впорядкування понад 30 театрів південно-західного краю», і запрошувалися для цієї фірми, очолюваної Сергієм Френкелем — з адресою у Києві, на Хрещатику, 28, «солідні агенти і представники» [17; № 212]. «Театр знову відремонтовано і обставлено», читаємо про кінозаклад Шанцера [17; № 267]. Враховуючи сезонну специфіку, рекламуються новинки прокату — майже через кому зі згадкою про побутово-споживацький ком-

форт: «Попри літній час демонструються виключно останні новинки... Чудовий електричний вентилятор (8 вентилярних віялок). Прохолодно. — Чисто. — Ввічливі слуги. Для курців окрема кімната» [17; № 179]. Зворотна калькуляція оголює справжній — чи принаймні, більш усталений — стан речей. Диміли, як паротяги!.. прислуга пашекувала!!

Обов'язковим вважався музичний супровід (грай, музо, грай... мовилося у назві популярного фільму тієї пори), чисельність якого принагідно сягала «поширеного складу оркестру — 40 душ» (на ювілейному фільмі «1812» В. Гончарова, К. Ганзена, А.Уральського у «Корсо» — демонструвався він як мінімум ще на трьох кіноекранах міста). А то й 60-ти (на «Перевороті світу» у кінотеатрі Шредера, 1913). За іншої okazji він прибирав гордого ймення «Великим симфонічним оркестром під супроводом вільного художника Отто Кассау» (там само, 1914). Чи включав попури з 23 музичних фрагментів для своєрідного ілюстрування стрічки «Камо грядеші» (1913): Шуберт, Моцарт, Бетховен, Россіні; з'являється «віртуоз на віолончелі M-le Mia Senti» — з ангоди знаменитого детективного серіалу Віктор'єна Жассе «Зигомар» [16; 1911, № 234]... В Бендерах фільм «Горе Сарри» (1913) йшов навіть під акомпанемент синагогального хору [5; 151]. Щоденна ж практика кінопоказу будувалася на загальній умовно-тематичній відповідності між візуальним та звуковим артефактом (як рідкісний виняток — створення композитором Г. Козаченком окремої партитури для «Оборони Севастополя» Ханжонкова). Так, мелодраму «Як ридала душа дитини», згідно газетного оголошення, мав у тому ж році супроводжувати «Марш funebre» Шопена, а «Суперник неба» виблискував у світлі G-moll-ної симфонії Моцарта — ще 1910 р. Преса захлиналася від захвату, переповідаючи деталі замовлення берлінською фірмою переробки п'єси Сарду Емілем Фабром для екрану: «схоже на те, що суперником грамофону у сенсі увіковічення достойних в наш час виступає кінематограф» [17; № 201, 3]. І до фільмового оркестру приходили знані музиканти, покинувши заради цього колектив «класичного гарту», як «флейта і кларнет» у книзі спогадів старого киянина [9; 86].

Парадна картинка вражає, чи не так? Суворе щодення мало з нею мало спільного. Точніше, бажане-обіцяне відбивалося у реальності, мов у кривому дзеркалі. І виглядало це наступним чином (авторський правопис збережено): «З салі долинуло музичне гупанье рояля, вищала перша скрипка, щось своє і страшне контрабас, уперто впадаючи усім своїм тілом у інші звуки... «Письменник» уявляв по звуках, що на момент драми на екрані, де можна виставлено, як лється кров або плаче зведена і покинута дитина над колицкою тільки вчора народженої дитини» [13; 322], «піаніно загриміло, застукало, забарабанило якийсь марш і викликала в публіці захоплені вигуки: «здорово!»... і знову піаніно шкварить бравурний марш» [11; 14, 15], «немилосердно мордував слух гуч-

ний оркестр... здавалося, від його несамовитої старанності ось-ось розвалиться стіни...» [5; 96], «фальшива піанола... розіграла тріскучі арії» [10; 384]. Та й просто траплялися дурнувато казузи: епізод «Лист Тетяни» з «Євгенія Онегіна» Ханжонкова йшов під мелодію «На сопках Маньчжурії» [5; 79], та й під час демонстрації вже згаданого фільму «Горе Сарри» «мали місце два істеричних випадки» [5; 152]. Ну, не сумбур замість музики? — І даремно було б гадати, що у Західній Європі ситуація була принципово іншою, адже ще й 1919 р., під час ліверпульського показу «Цариці Савської» батько Пола Маккартні разом з колегами-музикантами «не уявляв, що грати. Під час перегонів колісниць виконували популярну тоді пісеньку “Thanks for Buggy Rige”, а коли цариця вмирала..., грали “Horsey, Keep Your Tail Up”» [12; 62]. Драматизувати ситуацію все ж не варт. Адже досвідчений тапер міг підсилити враження від кінотвору. Мабуть, саме таким був «старенький акомпаніатор, схожий на лемма з “Дворянського гнізда”», як його запам’ятав Олексій Каплер під час сеансів у Пущі-Водиці 1910-х: «Він не переривав гру, як це робили інші музиканти, а в антрактах між частинами продовжував тихенько грати, підтримуючи настрої глядацького залу. Адже в ті часи після кожної частини в залі запалювали світло, тому що механік перезаряджав апарат» [15; 398]. Від іншого «героя невидимого фронту», спостережений майбутнім українським режисером Арнольдом Кордюмом, в історії лишилося тільки ім’я, не прізвище: «Він працював у “Ілюзіоні” піаністом... і багато хто з місцевих кіноглядачів приходив до “Ілюзіону” не стільки дивитися картини, скільки послухати кіноімпровізації Стасика» [18; 16].

А, однак, і в ті роки (далі — цитата з оповідання Олександра Гріна 1918 р. «Сила непостижимого») існує опінія, ворожа усталеній, за якою навіть вдалий музичний супровід шкодить враженню від картини: «Німе дійство, прикрашене звуками, згідно мелодії набуває поетичного колориту. Втрачається моральна перспектива: подвиг і розгул, благословення і злочин, викликаючи різні глядацькі враження, дають ... лише захоплююче видовище — збуджені чуття, та збуджені естетично» [10; 213]. Опінія ця глибоко маргінальна і може бути співставлена лише з палким протестом Антонена Арто проти нововиниклої — у 1930-ті — практики фільмового дубляжу, жахом вразливого митця перед незвичним видом великих голів, які промовляють «чужими голосами»... (Та й у німе кіно породжувало свої фобії: «щось каже, та хіба кризь зимові рами почуєш? Тільки губи ворухнуться, як у кінематографі», каже герой повісті Сургучова [34; 439].) Мораліст і естет, романтик і сюрреаліст, мимоволі сходяться під одним дахом «шляхетного обурення», викликаного абсолютно різними причинами.

От і ще один штрих, який характеризує сприйняття фільму 1910-х його сучасником, приреченим на дискретність (натоді — цілком природну, не те що нині: згадаємо сучасний, точніше — радянський — кінотеатр момент перери-

вання стрічки: свист, гомін, тупотіння ногами: піпл гнівається, бо встиг звикнути до майже театального комфорту з оксамитовими шторами на балконах і перманентним вимкненням світла), яка, однак, дозволяла емоційно перетравити зміст кожної з частин. (Унікальний приклад зворотного впливу, уможливленого саме цією обставиною, кіна на театр, а не навпаки, як раніше, засвідчено у Києві 1914 р.: «Глядач воєнного часу не може витратити на виставу увесь вечір... Треба піти йому назустріч — влаштувати вистави за зразком кіно — три сеанси у вечір, не більше години з чвертю кожний...» [9; 273]). Та не забуваймо і про сторонні перешкоди, пов’язані з особливостями фільмового демонстрування: «при русі апарати утворювали звуки, які нагадували скрипіння розхитаного воза» [38; 16]. Кошмарrrrrr!

А траплялося, механік плував котушки з плівкою, а коментатор кіноподій загрузав через це у плетиві екранних колізій, тож і переповідав їх аби як, викликаючи справедливі кпини глядацтва, котре бачило «на екрані Везувій і спуск панцерника», а не «щось із природничої історії і про якийсь пилот метелика» [37; 21] — словом, сюжет для популярної гуморески, але морфейні асоціації тут знову більш аніж доречні. Фільми демонструвалися у різному ритмі, залежно від жанру, а то й просто екранної ситуації. Оператору навіть ставилося в пораду: «Швидкість, з якою варто обертати ручку апарата, визначається самою собою і зі спостереження за рухом фігур на екрані. Якщо вони рухаються надто швидко, потрібно сповільнити обертання, і навпаки. В комічних картинах можна часом збільшити гумористичність їх, якщо поступово збільшувати швидкість обертання насамкінець» [22; 151, 167]. В ідеалі передбачалася операторська «машинна безпристрасність», яка дозволяла йому зберігати «холодне серце» при фіксації та показі сенсаційних, часто-густо — небезпечних подій, які дозволяли кінематографу артикулювати свою роль у якості, не більше, не менше — «суперника газети!» [6; 44, 47].

Загальній какофонії враження сприяла ще одна обставина, яка не пройшла повз увагу сучасника: «Підлога не була похилою. Навіть для тих, хто сидів у перших рядах, видимість була препоганою. Квитки продавалися без урахування вільних місць. Глядачі заходили і виходили, коли кому заманеться...» [29; 27]. Інший — зауваживши серед натовпу «зовні інтелігентну публіку» (що було не надто поширеним явищем, бо зазвичай соціальний контингент тяжів до «нижчої позначки», тож і поводився певним чином: «швейки, приказчики, майстрові... чулися пряні слівця, зав’язувалися знайомства...» [11; 14], додає: «На всіх знімках різномовні написи: французькою, німецькою, англійською мовами. В одній п’єсі з давньогрецького життя з сюжетом, запозиченим з Шіллера, кожна картина супроводжена написом німецькими віршами. Вочевидь, віра до філологічних пізнань публіки не має меж. Трапляються, утім, написи росій-

ською, та вони є мало зрозумілими середньому глядачеві... оскільки стилістично не поступаються «гарненькій Жанеті» чи «привиду вбитого мішка» з колекції Штремера» [26; 4]. Зайве запитувати з такого приводу про написи українською — їх не могло бути вже за самим означенням... Крім того, часто «літери на екрані виходили пелехатими» [38; 20], «більшість написів, що характеризували зміст окремих картин, були цілковито нерозбірливими» [5; 93]. У «Обриві» Чардиніна (1913) «в написах... типографія припустилася помилкою... на виправлення їх не було вже часу. Терміново, вночі, від руки писалися нові титри замість тих, яких бракувало, а там, де були незначні помилки — їх просто перекреслювали, а виправлення писали згори» [5; 165]. Після всього сказаного — уявіть собі, з яким ентузіазмом могла бути зустрінута «картина без написів» — екранізація Гофманстала «Невідома жінка» (у «Новому театрі» [16; 1913, № 340]). Утім, рятівний прийом не був ні сприйнятий загалом, ні прийнятий авторами, позаяк підозрюємо абсолютну художню яловість згаданої стрічки — на відміну од знаменитого фільму Фрідріха Мурнау (позначеного цією ж властивістю, тобто повною відсутністю титрів) «Остання людина». Тільки це була вже інша епоха... за якої навіть відомі письменники працюватимуть над субтитрами для (вже звукового) фільму: Аркадій Любченко, 1942 р., «Справа Стиксу»; Харків (20; 205). Шкода, що виключно для прожитку...

1. Барбюс А. Огонь. Ясность. Правдивые повести / Пер. с фр. — М., 1967.
2. Брик А. Пристрастные рассказы. — М., 2003.
3. Булгаков М. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1989. — Т. 1.
4. Василевский И. Быт и психология // Юмористический альманах. — М., 1911.
5. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). — М., 2002.
6. Вестник Иностранной Литературы. — М., 1914. — № 1.
7. Винниченко В. Історія Якимового будинку // Винниченко В. Твори. — К., 1927. — Т. V.
8. Винниченко В. У графському маєтку // Винниченко В. Твори. — К., 1928. — Т. VII.
9. Григор'єв Г. У старому Києві. — К., 1961.
10. Грин А. Психологические новеллы. — М., 1988.
11. Дмитриева В. Ненасоящий человек // Жизнь для всех. — 1914. — № 1.
12. Дэвид Х. Битлз: Авторизированная биография. — М., 1990.
13. Жук М. Письменник // Дзвін. — 1914. — № 4.
14. Игнатьев И. Орус: 5515 // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. — М., 1999.
15. Каплер А. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1989. — Т. 2.

16. Києвлянин. — 1910–1917. У тексті — з обов'язковим зазначенням конкретної дати, пагінація стандартна, як і в більшості інших, тут також цитованих, газет того часу: Інформація про кіносеанси вміщена на 1-й сторінці видання, винятки з цього правила, як і окремі — важливі — статті, вказуються окремо.

17. Киевские Вести. — К., 1908.
18. Кордюм А. Минуте, яке лишається з нами: Спогади кінематографіста. — К., 1965.
19. Коцюбинський М. Твори: У 6 т. — К., 1962. — Т. 6.
20. Любченко А. Вертеп: Оповідання, щоденники. — Харків, 2005.
21. Мандельштам О. Э. Кинограф // Мандельштам О. Избранное. — Магадан, 1990.
22. Маурин Е. Кинограф в практической жизни. — Пг, 1916.
23. Миславский В. Кино в Украине (1896–1921): Факты. Фильмы. Имена. — Харьков, 2005.
24. Одесский листок. — Одесса, 1918.
25. Паустовский К. Повесть о жизни: Кн. 1. — М., 1962.
26. Поляцкий А. Путешествие по синемотографу // Киевские Вести. — 1910. — № 4.
27. Последние Новости. — К., 1917.
28. Рибаків М. Адреси десятої музи // Новини кіноекрану. — 1980. — № 8.
29. Рибаків М. Десята муза в Києві: Маловідома сторінка з історії виникнення й розвитку кінографу в Києві // Українська культура. — 1996. — № 9/10.
30. Робинсон Д. Чарлі Чаплін: Життя й творчість. — М., 1990.
31. Рославлев А. В кінографі // Антологія сучасної поезії (Америка, Англія, Франція, Бельгія, Німеччина, Італія, Скандинавія, Польща, Росія): Чтець-декламатор. — К., 1909. — Т. IV.
32. Сидор-Гібелінда О. «Зоря екрану скаче з вікна...»: Кінореалії в українському письменстві 1920-х — початку 1930-х років // KINO-КОЛО. — 2003. — № 18. Літо.
33. Сосюра В. Третя рота. — К., 1997.
34. Сургучев І. Д. Седелников // Сургучев І. Д. Губернатор: Повесть, рассказы. — М., 1987.
35. Театральное обозрение. — К., 1912.
36. Топорков А. Творчество и мысль // Золотое руно. — 1909. — № 5.
37. Тэффи. Демоническая женщина. — М., 1995.
38. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинографии: Воспоминания. — М.; Л., 1937.

Мария СИБЕРС

ГРАФИКА В АРХИТЕКТУРЕ

Машины должны работать, люди должны думать.

Девиз компании IBM

Если кто-нибудь рассчитывает почерпнуть из этого текста «новые» сведения об омывающих наши умы завихрениях столетия или загрести для критики эпатажную идею, — он заблуждается. Конечно, можно впасть в описательный жанр, начав производить искусствоведческую разметку, что и зачем изобретено было в мире виртуальных графических технологий. Но едва ли этим удастся обнаружить подлинный смысл и самого понятия «компьютерная графика», и его ниши в искусстве, и все более возрастающие желания поколений поместить в современность классическую красоту, взятую в содружестве с репрезентативностью. В этом небольшом исследовании взята идея сопоставления «живой» графики, графики компьютерных технологий и их объединения в архитектурной деятельности. Мысль развернута с отправной точки в пространстве, что в графике ручной — мы задаем, в компьютерной — извлекаем. И если компьютерная графика создает желаемое впечатление, то ручная — сущее. Несколько агрессивно напад на изыски цивилизации, стоит оговорить, что именно подразумевается под понятием графика, в частности — компьютерная графика. Графика — вид изобразительного искусства, рисунок (как самостоятельная область творчества) и различные виды его воспроизведения и размножения (гравюра, литография). По назначению и месту применения графика встречается трех видов: художественная (станковая и книжная), прикладная (рекламная, промышленная) и архитектурная (рисунок, проектные разработки). Архитектурная графика является средством, помогающим посредством разных приемов построения изображения решению архитектурно-художественных и композиционных задач, и тем самым — созданию будущего сооружения. В зависимости от сроков исполнения, требований к проектной документации и дополнительных материалов к окончательному изображению объекта архитектурная графика подразделяется на три самостоятельных вида: эскиз, чертеж, архитектурный рисунок. Компьютерная графика появилась довольно давно: уже в 1960-х гг. полноценные программы рабо-

ты с графикой существовали, достаточно бодро давая на психику неискушенных зрителей чудесами возможностей. Понятие «компьютерная графика» объединяет все виды работ со статическими изображениями, «компьютерная анимация» имеет дело с изображениями, которые изменяются динамично. Феномен компьютерной графики как таковой можно объяснить посредством понятий техники и технологии. Техника нашла помощника в лице технологического «инструментика», некой умберто-эковской «абулафии» в виде удлинения руки, на конце которой не карандаш или иной другой представитель семейства ручных «китайцев», а «мышь с ковриком». Впрочем, получившая полное право на существование и пестование. Что касается технологии, перед многообразием, безукоризненностью выполнения и возможностями в разрешении задач (умалчивая о деталях), человеку свойственно ошибаться, но для нечеловеческих ляпов нужен компьютер. Здесь можно с почтением снять шляпу.

В истоке всех компьютерных извращений все же должна находиться некая исходная кривая, начертанная свободным движением руки. Здесь уже много лет прав Френк Ллойд Райт: «Если я хотел создавать новые формы, я должен был сделать их не только соответствующим материалам, но и проектировать их так, чтобы машины, которым придется их делать, могли бы их делать хорошо». С «мышью» помощью можно выполнять формообразование гранных и криволинейных поверхностей, пространственные размещение и компоновку, изменять ориентацию и размеры, осуществлять редактирование форм и многие другие операции, обеспечивающие получение компьютерного объекта проектирования, привлекательного наглядностью: архитектор и заказчик имеют возможность «побродить» по проектируемому интерьеру или зданию, внести дополнения. Популярные системы компьютерного проектирования позволяют, кроме получения отдельных перспективных изображений, осуществлять их быструю демонстрацию в виде анимационных фильмов. Наличие мощной техники обеспечивает перемещение «наблюдателя» в моделируемом пространстве практически в реальном масштабе и времени. Реалистичность восприятия проектируемых объектов достигается использованием различных визуальных эффектов, вплоть до виртуального пространства. Свойства виртуального пространства можно описывать долго, но что-то этому мешает. Возможно, ощущение, что многим, по крайней мере, людям со стороны, все его особенности могут показаться не столько чертами современной инкарнации «Островов Блаженства» или «Утопии», сколько характеристиками еще одного варианта «Страны Невыученных уроков». Той самой, где живут полтора землекопа и корова, названная на уроке зоологии плотоядной, которая, ощерив пасть, гоняется за несчастными двоечниками. Другими словами, многие признаки этого мира можно считать реализацией определенных общеязыковых метафор, таких, как «проблема выбора», «момент

истины», «взгляд с высоты птичьего полета» или «туман неизвестности»: мир, который не богат наших представлений о нем. Ручная графика и компьютерная графика — вещи семантически разные, по сути же дела похожи. Ручная графика индивидуальна, и не может быть тиражирована как оригинал, исключая, допустим, литографию, которая может обеспечить до пяти оттисков. Компьютерная графика — не ограничена числом тиражируемых экземпляров. И все, что будет напечатано, — не копия, но оригинал. В этом — и парадокс, и конечный результат. Занятно различение ручной и компьютерной графики как средства. Причины обращения к ним схожи — возможность выражения архитектурной идеи, концепции, вариантов плана, фасадов, объемов. Но если рука запрограммирована рисующим, компьютерные результаты, напротив, зачастую случайны. И если по почерку можно судить о душе мастера, его настроении и мировосприятии, то по «почерку» принтера можно судить только о том, как «нервничает» компьютер. Недаром с обращения к классике начиналось высшее художественное и архитектурное образование, теперь во многом канувшее в Лету — в угоду новым формологическим затеям. Впрочем, электронные метаморфозы во многом положительны: с одной стороны — это помощь умеющему, с другой — эрзац для человека, вручную работать не умеющего. В отрицательном смысле это виртуальное освоение не всегда осмысленно и подчас подвержено безвкусию, незаметно выдавливает человека из свободы воли и духа в заброшенность и пустоту ремесленного предназначения, облагораживая неотчетливое состояние рук и ума, забываящих все движения, кроме «выпаса» мышки на скудном коврике.

Средства графики могут быть самыми невзыскательными. Хотя бы умение обращаться с пишущей бумагой. В компьютере — другой тип обращения. Рисовать можно и в темноте, и вслепую. Гойя «Линду со свечой» рисовал в полутьме при свете свечи, приделанной к полям шляпы. В компьютере же, пока не воткнешь вилку в сеть... Для графики нужна графика, а для компьютерной графики нужен компьютер. Профессиональная обязанность архитектора, привыкшего работать в плотном историческом контексте, на материале которого он как мастер был сформирован, следуя современности, суметь не утратить индивидуальности. Объединяя, уметь разделять. Волей-неволей вспомнится Алвар Аалто: «Различные виды искусства лишь по видимости представляют собой разные формы воздействия на человека, по сути же дела, все они — ветви одного дерева». На вопрос же, что есть истинным и где границы технического совершенства в искусстве, — сегодня получается весьма нетривиальный, но похоже, близкий к истине ответ: «Художник должен присутствовать в своем произведении, как Бог во Вселенной: быть вездесущим и невидимым!» Иначе: сталкивая традиции и способы архитектурного жизнеустройства, создать то «нераздельное» сплетение идей с формами, а форм — с идеями, которое выкажет в жизни самое понятие архитектура.

Ольга СІТКАРЬОВА

ВІЙСЬКОВИЙ ІНЖЕНЕР ГЕНЕРАЛ-АНШЕФ ДАНИЛО ДЕ БОСКЕТ

Творча біографія Данила де Боскета — одного з яскравих представників військової інженерної практики середини XVIII ст. — насичена багатьма яскравими подіями і нерозривно пов'язана з історією будівництва в Україні, зокрема в Києві (в т. ч. на Печерську), де він працював впродовж багатьох років.

Доля де Боскета багато в чому схожа на долю інших військових інженерів, які жили в ту епоху. Для його творчості були характерними прагнення до широким узагальнень та вміле практичне використання точних знань при прийнятті конкретних інженерних рішень. Відомий він і як спеціаліст з вирішення цілої низки проблем будівельного характеру.

У цій публікації використано архівні матеріали, що дозволяють досить детально висвітлити творчу біографію де Боскета у період, коли він працював у Росії й Україні. Це документи, в яких де Боскет наводить біографічні відомості і детально описує проходження своєї служби, дані про складені або завізовані ним плани фортець, полкових міст і містечок та інших об'єктів, доповідні записки, рапорти з описом укріплень та різних інженерних заходів тощо [1].

Д. де Боскет народився 1703 р. у Пруссії в сім'ї французьких емігрантів. Його батько, Ісак де Боскет, залишив батьківщину за релігійними мотивами: «Родители мои были французской национальности, которые для веры евангельской реформистской из Франции вышли в Бранденбургское Борецкое княжество, в город Кристьян Эрланк, где я и родился, — писав Дебоскет у своїй офіцерській «сказке». — ...К Бранденбургской службе вступил я в 1711 г., в мае месяце, и был записан в кадеты, где... инженерную науку выучил во всех ее частях», — повідомляє він далі. У м. Кристьян Ерланк де Боскет вивчив курс математики, а після опанування ним інженерної науки «был переведен из кадетов в прапорщики, а в феврале 1726 г. — в поручики».

19 серпня 1726 р. де Боскета, на його прохання, було прийнято на службу в Росії і, за наказом Державної військової колегії, призначено у Псковський

піхотний полк підпоручиком. 1727 року молодому інженеру доручили проведення фортифікаційних робіт при відбудові Ризької, а потім Нарвської фортеці; у 1728–1730 рр. він перебував у Выборзькій фортеці. Ймовірно, йому довелося працювати разом з військовим інженером генерал-лейтенантом А. де Кулоном¹ [2] — досвідченим фахівцем, який, до речі, на початку 1720-х брав участь у розгляді проекту будівництва у Києві бастионної Києво-Печерської фортеці. А. де Кулон розробив проект вдосконалення укріплень Выборзької фортеці, у т. ч. проект Кронверка з урахуванням нових вимог європейської техніки позиційної оборони. Воєнна колегія затвердила цей проект у 1731 р. Отже де Боскет перебував у Выборзі саме в той час, коли велося проектування цих складних укріплень. Реалізація цього проекту припадає на роки правління імператриці Анни Іоаннівни, а отже в офіційних документах Кронверк іноді називали «Анненкрон» або «Короною Св. Анни» [3]. Укріплення розташовувалися на західному побережжі затоки та склалися із земляних валів і бастионів, висунутих п'ятикутними зубцями перед лінією оборони у формі корони. Перед Аннінськими бастионами розстилався пологий відкритий простір — гласис, що добре прострілювався артилерійським вогнем з рavelінів і бастионів.

Аби посилити вогонь по гласису, укріплення будувалися різної висоти, завдяки чому дальні гармати могли вести вогонь через ті, що стояли перед ними. Головною перешкодою був кам'яний вал — ескарп із земляним насипом, що протягнувся в південному напрямі. Будівництво выборзьких бастионів, здійснювалося під керівництвом генерал-фельдмаршала Б. К. Мініха².

У ті роки Мініх відав всіма оборонними роботами в межах Російської імперії. Військові реформи, які він проводив, торкалися багатьох сторін життя армії. Сам за спеціальністю сапер, Мініх високо цінував значення корпусу інженерів. За його вимогою, до цього корпусу було передано навіть квартирмейстерську частину, що стала базою для створення генерального штабу. 31 січня 1730 р. де Боскета було призначено полковим квартирмейстером

¹ Кулон (Декулон) Алферій (Арефій) де (?–1740) — француз на російській службі. Добре знав російську мову. Йому був доручений огляд і вибір місця на берегах Балтійського моря для будівництва, що передбачалося. 1727 року призначений будівником Кронштадта. В 1729–1734 рр. керував зведенням огорожі на північній береговій стороні Центральної фортеці в Санкт-Петербурзі. 1730 року де Кулон відав наказ будувати на місці фортеці «Св. Олександр» «Олександр-шанець за новим проектом» [Раздолчин А. А., Скориков Ю. А. Кронштадская крепость. Ленинград. — 1988. — С. 62.]. У 1717–1718 рр. згадується в «Юрнала» О. Д. Меншикова як інженер-полковник, генерал-майор (1721), генерал-лейтенант (1727) [Труды и Дни Александра Даниловича Меншикова: Повседневные записки делам князя А. Д. Меншикова 1716–1720, 1726–1727 гг. — М., 2004. — С. 153, 236, 566].

² До 1733 р. були готові два бастионні фаси, а до 1740 р. закінчили третій.

Псковського полку, а 22 березня 1731 р. — «за знання інженерної науки» — квартирмейстером інженерного корпусу в ранзі інженер-капітан-поручика. Таким чином, йому доводилося проходити службу у квартирмейстерській частині, створеної при генерал-квартирмейстері, який займав одну з вищих штабних посад і відав питаннями вивчення місцевості, організацією розміщення та пересування військ, підготуванням карт, будівництвом укріплень тощо.

Того ж року його було направлено до Москви і, за розпорядженням Сенату, «назначено главным командиром работ по составлению московского плана». Як вже йшлося, цей план складався у зв'язку з необхідністю поліпшити містобудівну ситуацію в місті після його хаотичної забудови в період відсутності тут імператорського двору за часів Петра I та Катерини I. Вирішити це питання було доручено архітектору І. О. Мордвінову, якого після його трагічної смерті в липні 1734 р. замінив І. Ф. Мічурін [4]. Коли до Москви прибув де Боскет, робота по складанню плану як свідчать архівні джерела тільки почалася. В одному зі своїх рапортів із цього приводу Мічурін згадує про роботи по геодезичній зйомці території міста, що їх виконував де Боскет:

«...Також стена Белого города и большие улицы Земляного вала от Никицкой улицы и до Москвы реки, от Москвы реки и до Яузы, також и улиц несколько описано. Кроме этого, квартирмейстер де Боскет по июнь 1732 г. снял часть Земляного города от Покровских ворот до Яузы, от них же до Земляного вала и от Земляного вала до Яузы, а также Земляной вал от Покровки до Никитской, и улицы от Земляного вала — Мясницкую, Сретенскую, Петровку, Дмитровку, Тверскую, Никитскую, но так как он делал съёмки по своим станциям и своим масштабом, то они прежде перенесения их в чистый план переправлялись» [5]. Ці роботи по ряду об'єктивних причин просувалися повільно. Мічурін скаржився, що робота над планом ускладнюється нерегулярною забудовою, крім того «многие обыватели чинятца противны, геодезистов во дворы свои мереть строения не пускают» [6]. Виконаний врешті решт план виявився першим точним планом міста³, складеним на основі геодезичної зйомки. Над планом працювало протягом шести років багато фахівців, у т. ч. вісім геодезистів. Керував роботою геодезистів де Боскет — був «головним командиром робіт». У травні 1735 р. Мічурін представив на розгляд Сенату плани Кремля, Китай-города і Білого міста. Про ці об'єкти згадав пізніше в своїй «офицерской сказке» де Боскет як про такі, що були виконані з його участю.

³ Складений при Мічуріні план має назву «План императорского столичного города Москвы, сочиненный под смотрением архитектора Ивана Мичурина в 1739 году». Цей план, виконаний на гравюрі у XVIII ст., був опублікований І. С. Забелінін в додатку до 1-го тому його дослідження «Москва: Подробные историческое и археологическое описание города».

Знаходячись у Москві, де Боскет, безсумнівно, мав широке спілкування з І. Ф. Мічурінім. Він, вірогідно, був також знайомий з іншими інженерами й архітекторами, у т. ч. — з Ф. К. Растреллі та Й. Г. Шеделем, з якими пізніше йому довелося співпрацювати на київських об'єктах. Не завершивши роботу по складанню плану Москви, де Боскет, знову ж таки за наказом Сенату, був направлений в Україну. Це було пов'язано із підготовкою до Російсько-турецької війни 1735–1739 рр. Надалі, протягом багатьох років (з 1732 р. по 1756 (1757) р.) діяльність де Боскета повністю пов'язана з Україною. Він був задіяний на будівництво Української оборонної лінії [7] — однієї з найпотужніших фортифікаційних систем в ряду інших оборонних ліній, що будувалися тоді у Російській імперії⁴.

28 листопада 1732 р. його було призначено на першу вільну вакансію «інженером-капітаном-поручиком». Де Боскет брав активну участь у проектуванні й будівництві багатьох фортифікаційних споруд, що входили до складу Української оборонної лінії. Він зняв план Української лінії від річки Берестової до річки Донця та склав плани і профілі десяти закладеним по лінії фортецям. В наступному 1733 році де Боскету було доручено подальше будівництво... Української лінії від Білявської фортеці до річки Донця. В цьому ж році він заклав шість фортець від Української лінії до Дніпра. 1734 року йому було доручено будівництво всієї лінії і фортець по ній від Дніпра до Дінця [8], а також складання карт місцевості, планів та профілів фортець.

При будівництві Української оборонної лінії де Боскет знаходився до літа 1735 р. Пізніше він виконував різні доручення, пов'язані з будівництвом окремих укріплень, брав участь у Донської експедиції.

1736 року він керував будівництвом моста через Дніпро [9], по якому переправлялася російська армія. Під час війни де Боскет брав участь в штурмі Очакова, керував осадними роботами, укріплював фортецю і знаходився в неї при турецькій осаді. Під час відступу російської армії де Боскет особисто підірвав фортецю. 1738-го р. він за штурм та оборону Очакова отримав чин інженер-майора.

Крім того, він виконував різні доручення Сенату і державної Колегії іноземних справ, складав секретні генеральні та спеціальні карти, про що записано в його послужному списку: «при осаді и обороне Очакова, в шести походах и трех акциях, также во многих порученных особых делах и комиссиях он действительно находился» [10]. Разом з генерал-майором, віце-губернатором Київської губернії І. І. Костюрінім і радником Комерц-колегії Меженіновим

⁴ Закамська, Царицинська, Оренбурзька, Єйська, Тоболо-Ішимська, Іркутська, Коливанська, Кубанська, Чорноморська укріплені оборонні лінії.

де Боскет здійснював прикордонний огляд «где пограничным таможням быть надлежит».

У кампанію 1739 р. він брав участь у Хотинському і Молдавському походах, виконуючи обов'язки «головного инженерного офіцера» [11].

З 1740 р. де Боскету було доручено ремонт та будівництво всіх українських фортець та укріплених пунктів в Українському департаменті фортець. У цей час під його наглядом перебували малоросійські полкові та прикордонні містечка від Смоленської губернії до Української лінії, Запорізької Січі та Азовського моря, а також усі редути й форпости по польському⁵ і турецькому кордонах [12].

1743 року де Боскет «по старшинству и достоинству» отримав чин інженер-підполковника.

Він склав плани багатьох українських міст, зняв численні плани місцевості, виконував секретні завдання пов'язані із зйомкою планів по кордонах Польщею і Туреччиною. Крім того він притягувався для особливо складних і важливих інженерних робіт. Так в 1745 р. він склав проект і керував роботами по зміцненню берега річки у Переволочній фортеці. Про це у своїй «Офицерской сказке» де Боскет писав: «находился при строении вновь осмнадцать крепостей в Российской империи, ...четырнадцать ретраншементов семи крепостей во время ... войны в неприятельской турецкой земле, ...проектировал ...к лучшей по инженерным регулам обороне двадцать три малороссийских полковых городов и пограничных местечек, при снятии по польской и турецкой границам секретным образом разных карт».

Слід відзначити, що усі фортеці Лівобережжя за їх значенням поділяли на штатні і позаштатні та полкові міста. Для штатних фортець виділялося державне утримання, вони мали постійний склад гарнізону, озброєння, бойові припаси, артилерію тощо [13]. Позаштатні фортеці подекуди мали гарнізони російських військ. Відомо, наприклад, що російські гарнізонні полки були розташовані в 1740-х роках у Полтаві, Глухові, Стародубі, Новгород-Сіверському, Батурині. У цей час виділяються кошти на утримання окремих фортець та їх штату. Збереглися документи, підписані де Боскетом, у тому числі: відомості про ремонтно-будівельні роботи, про стан артилерійського забезпечення українських фортець, наявність у них ядер, пороху, інших артилерійських запасів [14].

Під керівництвом де Боскета було здійснено останню широкомасштабну спробу реконструкції фортець прикордонної оборонної смуги, що тяглася від

⁵ В фондах НКПКЗ збереглася карта 1748 р. польських володінь в районі Києва [НКПКЗ — Пл. — 325].

⁶ Інтерес у цьому зв'язку становлять плани Запорозької Січі, завізовані де Боскетом.

Києва до Української лінії. На Правобережжі вона включала Плесенецьку засіку (між річками Ірпінь та Стугна), ретраншементи Василькова, Обухова, Трипілля, Стайок, а на Лівобережжі — старовинні земляні замки-фортеці Бубнова, Домонтова, Золотоноші, Кропивни, Іраклієва, Єремівки, Жовтина, Городища, Власова та інших придніпровських поселень.

В архівах виявлено опис стану деяких з цих об'єктів, а також ряд планів полкових міст і містечок, що склалися у зв'язку з реконструкцією існуючих укріплень на яких стоїть підпис де Боскета.

Найбільш раннім з серії планів створених з цією метою та пов'язаних з діяльністю де Боскета є — «План Переяславской крепости с профилями и с показанием кака в 1740 году работа производилась»⁷ [15]. Цей план підписаний ним у чині інженер-майора. 1746 року, у чині інженер-підполковника, де Боскет підписав план прикордонного сотенного містечка Полтавського полку Орлика⁸. Відомі також ще кілька таких планів в т. ч.: «План малороссийского Гадяцкого полку Полковому городу Гадячу без ситуации с прожектором на котором значится черные линия как ныне состоит, а желтые линия как надлежит впредь работы производит. Сочинен 1746 году» [16], «План местечку Еготины с проектом» [17], «План Полковому городу Миргороду. 1748 году» [18], «План малороссийского Переяславского Полку местечку Золотоноши с проектом. Сочинен 1746 году августа 9 дня» [19], «Планы и профили малороссийского Лубенского полку Полковому Городу Лубнам⁹... Сочинен 1746 году» [20], «План местечку Воронкову с проектом» [21], «План местечку Чеховке с проектом» [22], «Планы миргородского полку прикордонного сотенного местечка Кременчука» [23], «План Ірклєєва Переяславського повіту Полтавської губернії» [24] тощо. План, наприклад, містечка Городище складався двічі. Один з них — великоформатний дрібномасштабний ілюмінований «План¹⁰ малорос-

⁷ План великоформатний, ілюмінований, має орієнтацію і лінійний масштаб у сажнях, експлікацію і 7 профілів оборонних огорож, які зведені в окрему таблицю. План відзначається повнотою інформації: показані оборонні лінії, планування, споруди (Вознесенський і Михайлівський монастирі, церкви, торгові ряди), мости, ворота тощо [Полтавщина: Енциклопедичний довідник. — Київ, 1992. — С. 676].

⁸ Орлицька фортеця у XVIII ст. входила до системи укріплень Української лінії. За планом 1746 р. являла собою невелике укріплення бастионових абрисів, оточене земляним валом з палісадом по гребню та ровом. Захисний вал з боку річки на той час був розмитий повенями. План з профілями м. Орлика має надзвичайно докладну словесну інструкцію щодо будівельних робіт, які необхідно було виконати.

⁹ Великоформатний ілюмінований план Лубен складений інженер-прапорщиком О. І. Рігельманом 27. II. 1745 р. у зв'язку з наміром військової влади реконструювати Лубенську фортецю. «План малороссийскому Лубенскому полковому городу» охоплює лише центральну частину міста.

сийского Миргородского полку пограничному степному местечку Городищу с ситуациею сочинен 1748 году» — має таку візу про його апробацію: «От фортификации полковник Данило де Боскет. Глухов 22 августа 1752 году». Того ж року тим саме автором накреслено другий план Городищ¹¹, котрий також має візу де Боскета [25]. Ці плани, хоч і виконувались різними авторами, мають спільні риси: на них відмивкою показано рельєф, гідрографію, нерідко — й рослинність, квартали забудови, основні споруди, наявний стан укріплень; тонкими лініями нанесено запроектовані абрисы фортифікацій. Всі плани орієнтовані, з лінійним масштабом, на більшості зображені профілі оборонних споруд, огорож, подано експлікацію [26].

Під керівництвом де Боскета здійснювалася детальна топографічна фіксація різних територій з метою вибору місця для спорудження нових фортець.

В 1740-х рр. він разом з миргородським полковником Капністом спорудив для захисту земель на правому березі Дніпра кілька укріплень в т. ч. Петроостровський шанець на р. Висі, Новоархангельський шанець¹² (1743) [27] на р. Синюсі [28], укріплення в Крилові¹³ (1743), розташованому в гирлі р. Тясьміна [29], Орловський шанець у місті впадання Синюхи в Південний Буг [30]. Починаючи з 1738 р., проводилася робота по складанню загального зібрання планів укріплень під назвою «Сила Російської імперії». До неї було залучено й де Бо-

¹⁰ План прив'язаний до р. Хорол. Забудова подана детально. План має експлікацію. Зберігся ще один план м. Миргорода з околицями (1748) [ЦДВІА, м. Москва, ф. 349, оп. 19, спр. 2361, арк. 1], а також «Профілі Миргородської фортеці» (1752), що теж має підпис де Боскета [ЦДВІА, м. Москва, ф. 349, оп. 19, спр. 2362, арк. 1].

¹¹ План зорієнтовано по сторонах світу і має лінійний масштаб та експлікацію.

¹² Новоархангельська фортеця була побудована на лівому березі р. Синюхи в місці впадання в неї р. Торговиці. За рік до цього козаки заснували тут Архангельське містечко, що призначалося для охорони українських земель від поляків, яким тоді належало містечко Торговиці на протилежному березі р. Синюхи. Укріплення розміщувалося на узвишній терасі, воно мало п'ятикутову форму з бастионним накресленням фронтів [РДАДА, ф. 1356, оп. 1, спр. 6569, арк. 1; Тимофєєнко В. И. Города Северного Причерноморья... — С. 40; Історія міст і сіл Української РСР. Кіровоградська область... — С. 454]. Кресленки Новоархангельського шанця зберігається в ХІМ, інв. № 189.

¹³ Криловський шанець в сотенному місті Миргородського полку. Фортеця площею близько 8 десяти була прямокутної форми з округлою південно-західною частиною. Бастиони і напівбастиони розміщувалися на рогах і уздовж куртин, у зв'язку з чим укріплення отримало капоніре зображення. Внутрішня територія без дотримання регулярного планування була забудована офіцерськими будинками, казармами, церквою і торговими лавками [Шмідт А. Херсонская губерния. — СПб, 1863. Ч. 1. — С. 28; Тимофєєнко В. И. Города Северного Причерноморья... — С. 41; РДВІА, м. Москва, ВУА, спр. 20158. — Ч. 1, арк. 14–15].

скета. У межах цієї програми він наряду з обстеженнями інших українських фортець дослідив укріплення Києва.

3 грудня 1741 р. де Боскет подав у Військову колегію загальний план Старокиївської та Києво-Печерської фортець, а також докладну доповідну записку з описом їх стану. Ці документи не тільки дають доволі повне уявлення про оборонні спорудження міста того часу, а й характеризують де Боскета як обізнаного фахівця, який досконало володіє інформацією щодо питань оборонної здатності міста. Це не дивно, оскільки декілька років він безпосередньо керував ремонтом Київських фортець [31].

Києво-Печерська фортеця, згідно плану, складеного де Боскетом 1741 р., складалася з п'яти бастионів і чотирьох напівбастионів, відомих надалі під назвами бастионів Олексіївського, Андріївського, Кавалерського, Успенського, Петровського і напівбастионів Семенівського, Різдяного, Спаського і Павлівського. Від Павлівського напівбастиону до берега Дніпра було споруджене реданти, а крута берегова лінія обставлена палисадами. Від Олексіївського бастиону уздовж берега йшло редантне передове укріплення з мінами попереду нього. Попереду Андріївського і Кавалерського бастионів знаходився редант і чотирикутна батарея. Між бастионами Кавалерським, Успенським, Петровським і Спаським напівбастионом знаходились рavelіни. Під гласісом північно-західного фронту і рavelінами проходили мінні галереї. Необхідно відзначити, що вищезгадані назви бастионів вперше з'явилися на плані так само складеному де Боскетом тільки в 1750 році. До цього бастиони і напівбастиони були відомі під номерами. Щорічно під керівництвом де Боскета здійснювався ремонт кріпосних укріплень і завдань, виправлення верков, а по берегу Дніпра замінювалися ті, що прийшли в непридатність палисади. 1742 року «заведующий работами Киевской крепости инженер-майор де Боскет на время потребован был в Санкт-Петербург для представления подробных чертежей вверенной ему крепости и объяснения об них». 1743-го р. йому присвоєно чин інженер-полковника. Під його керівництвом здійснювалися не лише будівництво та реконструкція власно оборонних укріплень Києва, а й спорудження таких об'єктів, як Київські¹⁴ та Васильківські¹⁵ ворота, мости через рів перед ними, кам'яні солдатські казарми, мінні галереї, пороховий погріб на Павловському бастионі

¹⁴ На фронтоні Київських воріт Печерської фортеці була встановлена бронзова статуя Архангела Михаїла — герб Києва [Петров Н. И. Историко-топографические очерки древнего Киева. — Киев, 1897].

¹⁵ Васильківські ворота Києво-Печерської фортеці побудовані 1755 року [РДВІА, м. Москва, ф. 826, оп. 4, спр. 637, арк. 128–128 зб.].

(бастион № 1) у Печерській фортеці [32]. У гирлі річки Либідь були побудовані заводи для виготовлення цегли.

Де Боскет мав безпосереднє відношення до будівництва Печерських і Нових Золотих воріт Старокиївської фортеці [33]. Нові Золоті ворота¹⁶ були побудовані за його ініціативою 1751 року. Історія цього будівництва така. У 1730-х рр. стародавні Золоті ворота входили в нову систему оборонних споруд Верхнього міста, що тоді створювався за Мініха. Стан воріт був незадовільним, тому військове відомство запропонувало їх розібрати та побудувати на цьому місці нові ворота. Але Сенат, не дозволив це зробити: «Показанных в Киеве церковных стен не ломать, а волганг и помянутый выход (т. е. Золотые ворота. — О. С.) как потребно починить, исправит, сделал для твердости каменный фундамент в самой крайней скорости; понеже, как выше показано, оные стены из древних более пятисот лет стоят, и прежними инженерами ломаны не были». Ще через сім років знову знадобився ремонт Золотих воріт. Саме тоді де Боскет і був залучений для огляду споруди й розробки заходів щодо її ремонту. 20 травня 1750 р. він представив київському генерал-губернатору точний опис і свій висновок щодо стану воріт: «Брусья и доски, положенные вместо земляного волганга, весьма погнили и пришли во всеконечную негодность, по ним с немаловажным страхом пешие люди ходят, а артиллерию перевозит никак невозможно посему вместо сих ворот за их худобой и ветхостью надлежит построить новые. От бывшей же каменной церкви есть старые и весьма ветхие стены и своды, от них проезжающим и пешим людям тоже представляется немалая опасность, и буде паче чаяния оные своды упадут, убьют всех, а чтобы людям вреда не учинить, всемерно нынешним временем надлежит снести каменные стены и своды, в которых имеются в разных местах разделившиеся щели». Це питання стало приводом для листування між генерал-губернатором, Військовою колегією і Артилерійською канцелярією. Генерал-губернатор наполягав на «починке Золотых ворот без интересного убытка правительству и сохранением в то же время вида древности в старых церковных стенах и сводах». Врешті-решт була схвалена пропозиція де Боскета, який в «меморіалі» від 19 липня 1750 р. обґрунтував необхідність зведення нових воріт поблизу старих. Він вважав, що останні: «стоят не в надлежащем по инженерным регу-

¹⁶ Золоті ворота, що служили аж до XVIII в. в'їздом до Києва, на початку XIX в. раптом безслідно зникли. Висловлювалася думка, що вони були засипані землею за розпорядженням імператриці Анни Іоаннівни генерал-фельдмаршалом Б. К. Мініхом, який, начебто, обносячи старий Київ валом, знищив залишки Благовещенської церкви «і брами самі залишив у валу, засипав і зарівняв їх землею, так що і прикмет ніяких не було». Але, як виявилось, Мініх не був до цього причетний [Высоцкий С. А. Золотые ворота в Киеве. — Киев, 1982. — С. 30].

лам месте, яко в фазе, а не в куртине, поэтому следует построить другие ворота в лучшем месте». Де Боскет пропонував будувати нові ворота «каменными». Він вважав, що кам'яні ворота «хотя несколько против деревянных ворот кошту излишнего употребится, однако оные несравненно против деревянных прочнее будут». Про стародавні ворота він писав: «а прежние Златые врата в починку негодные и стоящие в ненадлежащем месте, для сохранения вида древности надлежит засыпать внутри их сторон землею крепкою, при этом на них старые церковные каменные стены и своды по-прежнему оставит и, ежели понадобится, то подделат их снизу новым камнем». Далі пропонувалося: «Ход по волгангу людям и для перевозки артиллерии, дабы оным сводам излишней тягости и к разрушению опасности быть не могло, не делать, но вместо того сделать по обеим сторонам этих ворот въезды. Построить же новые ворота на старом месте, не разобрав церковных сводов, никак невозможно». 9 серпня 1750 р. проект де Боскета, схвалений місцевими властями, був відсланий Сенату.

Військова колегія просила проект затвердити, «дабы возможно было, не упуская нынешнего благополучного времени, старые ворота исправить, а новые зачав построить» і незабаром (2 жовтня) проект був затверджений. 1755 року стародавні Золоті ворота були засипані землею, а поряд споруджені нові однойменні ворота¹⁷ [34], що проіснували до 1799 р. [35].

1744 року, коли у Києві очікували приїзд імператриці Єлизавети Петрівни, в підготовці урочистої зустрічі брав участь і де Боскет. По-перше, ще за рік до цієї події київський генерал-губернатор М. І. Леонтьєв дав відповідні доручення про влаштування шляхів та мостів по великому тракту до Києва [36]. У зв'язку з цим 1743 р. де Боскет розробив «проект о возобновлении наплавного на плотах моста з якорями через Дніпро у самого устья речки, впадающей в Днепр в конце передового южного укрепления Печерской крепости или в 400 сажнях южнее... Рождественского бастиона. Длина этого моста приведенного в исполнение, простиралась в 405 сажень через Днепр до первого острова и от одного до второго через пролив на 30 сажень». Зберігся опис цього моста: «Для шествия вышеозначенной свиты (императрицы Елизаветы Петровны. — О. С.) через Днепр сделан был на расстоянии 450 сажень изрядный деревянный мост, при котором ни судов, ни железа, ни канатов и никакого другого укрепления, кроме одного дерева и из тонких лоз, сплетенных веревок нигде употреблено не было, и который при том так был тверд и плотен, что, хотя во время шествия весь он на вышеуказанном великом расстоянии при чрезвычайной быстроте реки, от одного конца до другого лошадыми, людьми и колясками по-

¹⁷ Відомо, що за розпорядженням від 9 вересня 1757 р. де Боскет мобілізував на ці роботи російських солдатів, що несли службу в Україні.

крыт был, однако ж не токмо никакого повреждения ему от того не учинилось, но и мокроты никакой на нем видно не было» [37].

Слід, в цьому зв'язку відмітити, що навантаження на міст було дійсно великим, оскільки Єлизавету Петрівну супроводжував великий почт (230 осіб) імператорський поїзд складався з 447 візків та 1 020 коней [38].

1745 року де Боскет склав план Києва, на якому позначено «ставку» імператриці, що розміщувалася на лівому березі Дніпра, у 250 сажнях від вищезгаданого мосту, по дорозі з Москви.

Трохи раніше (1740 р.) де Боскет побудував Наводницьку пристань, яка 1765 р. була перебудована інженер-полковником Челуکیدзе за погодженням з де Боскетом проектом [39].

Де Боскет був причетним також до будівництва триумфальних воріт і до підготовки ілюмінації [40] з приводу зустрічі імператриці, що влаштовувалися відповідно до наказу М. І. Леонтьєва 29 липня 1744 р.: «...учреждены при Киево-Печерской крепости...триумфальные ворота по опробованному высочайшему Е. И. В. рисунку..., а о триумфальных воротах с толкованием описание композиции г-на инженер-полковника Дебоскета...» [41]. Триумфальна брама була прикрашена «куштами и статуями», які виявляли «благочестие и прочие высокие добродетели Е. И. В. и славные дела всевысочайших Е. И. В. родителей». Коли цариця вийшла з екіпажу та пішла зі світою у Києво-Печерську фортецю з триумфальної брами «спустился изрядно из дерева вырезанный ангел, имеющей в одной руке святой крест, а в другой хартию с поздравлением Е. И. В. и, подав оную, поднялся опять вверх, и стал на прежнем своем месте» [42].

Перебуваючи в Києві, імператриця побажала закласти церкву Св. Апостола Андрія Первозванного¹⁸. Оскільки храм мав бути збудований на високому Андріївському узгір'ї, де в роки Російсько-турецької війни 1735–1739 рр. було споруджено земляний бастион, до робіт було залучено де Боскета, як одного з найдосвідчених військових інженерів. Він мав уміло використати дуже вигідні в художньому відношенні тополандшафтні особливості рельєфу місцевості та забезпечити при цьому стійкість будівлі. Це вимагало виконання цілого комплексу складних протизсувних робіт: укріплення узгір'я, впорядкування його схилів, відведення поверхневих та ґрунтових вод тощо. Ці роботи вимагали

¹⁸ Храм було побудовано за проектом Ф. Б. Растреллі про що архітектор писав: «Я построил в городе Киеве, в провинции Украины, большую каменную церковь с куполом и 4 башнями в виде колоколен. Это здание построено на бастионе Св. Андрея, ибо согласно преданию этой страны Св. Андрей, проезжая через эту провинцию, воздвиг там крест, который сохраняется с большим почитанием». В будівництві церкви брало участь багато досвідчених фахівців [ЦДІАК, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 1961, арк. 21].

глибоких інженерно-технічних знань, і залучення до них де Боскета було закономірним [43]. У Державній публічній бібліотеці ім. М. Є. Салтикова-Щедріна й архіві Санкт-Петербурга збереглися креслення Андріївського бастиону, що датується тим часом [44]. Кресленики, що їх встиг виконати де Боскет до відбуття імператриці з Києва (12 вересня 1744 р.), було відвезено до Санкт-Петербурга. На початку 1745 р. архітектор Й. Г. Шедель, якому спочатку доручили розробити проект цього храму, надіслав до столиці на затвердження кресленики плану і фасаду церкви та кошторис. До цієї документації де Боскет зробив приписку, в якій зазначив, що для спорудження храму в цьому місці бастион занадто вузький [45].

Андріївська церква мала стати придворним храмом при Царському палаці та літньої резиденції, які Єлизавета Петрівна побажала побудувати в Києві. У ті ж роки Києво-Печерська лавра будувала неподалік Кловський палац¹⁹. Одночасно з цими будівлями створювалися садово-паркові комплекси. Усі справи, пов'язані з будівництвом палацу, яке почалося 1752 р. зосереджувалися у Будівельній комісії, організованій 1745 р. для спорудження Андріївської церкви. Головою комісії був бригадир І. М. Власьєв. Оскільки роботи над створенням палацово-паркового комплексу здійснювалося в складних умовах на крутих зсувонебезпечних схилах йому доводилося консультиватися та співпрацювати з де Боскетом. Відомо, наприклад, що 19 вересня 1745 р. [46] де Боскет направив кількох спеціалістів у розпорядження «мастера садовых дел» Д. Фока, який розбивав сад Кловського палацу.

* * *

Значна височина й крутість дніпровських схилів у районі Києва, специфічні гідрогеологічні та геоморфологічні умови створили тут передумови для розвитку зсувних процесів, внаслідок яких вздовж Дніпра утворився ряд зсувних зон, що чергувалися з більш стійкими мисами. Як свідчать матеріали архіву, берегова лінія в кінці XVIII ст. мала іншу, ніж у наш час, конфігурацію. Дніпровські схили були більш стрімкими і у верхній частині закінчувалися крутояром. Через непорядкованість поверхні схилів і відсутність протизсувних заходів тут часто відбувалися обвали та зміщення земляних мас, що створюва-

¹⁹ У 1730-ті роки місцевість Клов належала Києво-Печерський лаврі й тут було одне з т. з. монастирських «задвір'їв», де розміщувалися господарчі служби друкарні якою тривалий час керував Іларіон (Негребецький). Тут знаходилася дерев'яна церква Покладання Ризи Пресвятої Богородиці та кілька дерев'яних будівель. Коли 1737 р. Іларіон (Негребецький) став лаврським архімандритом, то залишив це задвір'я за собою і використовував як літню дачу. Після його смерті у 1740 р. ця територія знов була передана друкарні монастиря.

ло серйозну загрозу будівлям і печерам Києво-Печерського монастиря. Тому в Києві було створено спеціальну контору, завданням якої було забезпечення своєчасного виконання робіт щодо укріплення «печерських гір» [47]. Цю контору тривалий час очолював де Боскет, який займався питанням інженерного захисту київських схилів додатково до своєї основної діяльності, пов'язаної з фортифікаційними роботами в Україні. Вищезгадані роботи були складними та різноплановими, вимагали багато часу.

12 листопада 1744 р. де Боскет отримав завдання «сделать план реки Днепра, назначить ширину между берегов, во всяком месте и с кривизнами оной реки, каковыя оныя есть... меру глубине на том плане положить... особливо назначить глубочайшие места... и... какие... есть... строения на плотинах или судах, или обделка берегов деревом или фашинами, назначить именно... и свое мнение написать, каким способом возможно быстроту реки Днепра отвести от Киевских гор, чтоб подмывать не могло» [48]. Результати вимірювання глибини по всій ширині Дніпра біля Києва знайшли відображення на «Генеральному плане Киево-Печерской крепости, а также Верхнего Киева и Нижнего города Подола с лежащими при оных ретраншементов с показанием во оных монастырей, церквей и всякого строения и ее ситуацией, при которой приложенный на оном плане и проект, каким способом киевскую нагорную сторону в нужнейших местах укрепить и отвести от оной на другую сторону течение и стремление реки Днепра», складеному де Боскетом в березні 1745 р. [49]. У зв'язку з тим, що в районі Подолу працював тридцять один млин на воді, і ці млини, на думку де Боскета, негативно впливали на стан берегової лінії, він запропонував перевезти їх до «лугового» берега.

Тому 10 травня 1745 р. вийшов указ імператриці Єлизавети, що вимагав «все те мельницы ... с тех мест свесть, дабы ни единой на том берегу не осталось». І вже до 7 червня 28 млинів було перенесено на Труханів острів. 14 липня 1747 р. де Боскет рапортував: «как по силе именного Ее Императорского Величества указа, состоявшегося 10 мая 1745 года, все имеющиеся по киевскому берегу мельницы, кои были на судах, от которых по киевской берег имела великая быстрота, переведены на луговую сторону, то по киевскому берегу такой быстроты, как прежде было, уже не стало» [50]. Це підтвердили регулярні огляди київських берегів у 1745–1747-х рр.

Свої пропозиції стосовно вирішення питань щодо боротьби зі зсувами та розмиванням річковою водою дніпровських берегів де Боскет виклав у великому документі «Мнение инженер-полковника де Боскета о способах укрепления пещер в г. Киеве» [51] і направив «в Кабинет Ее Императорского Величества всеподданнейший рапорт» від 25 березня 1745 р., до якого додав відповідні «плани и профили». Одночасно до Санкт-Петербурга було направлено ре-

цензію на проект де Боскета інших авторитетних спеціалістів у цій області: «Мнение обретающихся здесь инженерных и минёрных офицеров».

Де Боскет пропонував: «1. В самонужнейших и весьма опасных оплывающих и опадающих местах, яко то прежде против Феодосиевских пещер, укреплять с прибавлением по реке Днепру, длиной восемьдесят на пять сажень по приобщенном при сем профилю. А потом по укреплению по тому ж с прибавлением берега укреплять против Антониевских пещер длиною на семьдесят на две сажени.... А оное укрепление делать сплошными дубовыми сваями и позади сваи забивать дубовыми досками с надлежащими якоря, а позади досок класть фашины и набивать землею и навозом с прочими к тому укреплению потребностями». Інші місця берегової лінії, котрі менше розмивались течією ріки, пропонувалося закріпити аналогічним чином, вбиваючи палі «одну от другой от шести до десяти фут». В іншому архівному документі уточнюється, що для укріплення схилу в районі Феодосієвської та Антонієвської печер де Боскет пропонував «сделать кей так, как в Санкт-Петербурге на набережной линии Невы-реки против Зимнего... дворца имеется». Причому, він вважав, що будувати його необхідно такої висоти, аби не було загрози під час повені. Тут також зауважується, що Дальні печери знаходяться в аварійному стані: «Феодосиевским пещерам опасность обстоит немалая, понеже... битые по склонению горы сваи и рубленне террасы, по которым для закрытия от дождевой и снеговой воды сделанная и убитая дранью крышка или скат от верху горы к Днепру вниз с горою совсем подвинулась. И как сваи, так и переклады поломано, и над той дранью сделанной крышки или скату земли нанесло немалое число. И ныне еще, когда дожди бывают, не по малу ж уносит, от чего уже пред входом в пещеры под сделанными переходами пустота имеется и те переходы держатся токмо на битых под ними сваях и деревьях, кой по горе растут. Земли же для площади пред входом в пещеры более не имеется как на сажень» [52]. У найближчих місцях, поблизу берега у районі Печерського монастиря, там, де течія найпотужніша і «на три и на четыре сажени берег подмывает», де Боскет пропонував «утоплять байдаки, нагрузив оные камнем и прочим тому подобным грузом». Крім того, він вважав за необхідне: «По всей Печерской горе в потребных местах насадить разные деревья, кои скорые от себя в землю коренья пускают, и сеять сенную труху, мешая с рубленою травою пыреем, дабы оная гора более осыпаться не могла». На схилах у районі Лаврських печер, де найбільшу загрозу становили поверхневі і ґрунтові води, де Боскет пропонував забезпечити надійний водовідвід і дренаж: «делать бассейны, и от оных для провозания воды до самой реки Днепра сделать и провесть железные или чугунные трубы, чтоб вода под оные трубы никакой течи и промоин иметь не могла» [53].

Судячи з архівних документів, пропозиції де Боскета кілька років розглядалися в різних інстанціях, а технічний стан печер і дніпровських схилів весь час погіршувався.

15 березня 1751 р. вищезгадані пропозиції де Боскета, «как те пещерные горы укрепить надлежит», були передані до Сенату, а звіди надійшли для розгляду генерал-лейтенанту барону фон І. А. Люберасу. Люберас запросив з Києва відповідну кошторисно-фінансовий розрахунок: «А по рассмотрению того требовано от де Боскета показания, во сколько лет тое укрепление исправить; тако же сколько к тому на каждой горе денежной суммы и работников потребно». Згідно з розрахунками, поданими де Боскетом «на все тех гор укрепление, на изготовление припасов и на дачу мастерам и работникам, еже ли по вольным ценам, триста девяносто две тысячи шестьсот восемьдесят пять рублей, а ежели заработанные деньги производит против солдатских дач, то двести семнадцать тысячей семьсот сорок пять рублей, буди же работные и мастеровые люди и подводы определены будут по наряду, ...то все оное коштуютиме в сорок шесть тысяч пятьсот сорок три рубли сорок копеек». І. А. Люберас вважав, що виконати вказані роботи можна за шість років. За підрахунками де Боскета від 29 липня 1751 р., для цього необхідно було «мастеровых и работных людей, подвод с погонщиками, именно: для заготовления... припасов и материалов к будущей весне четыре тысячи; в 1752 году — восемь тысяч, а в прочие пять лет в каждый год по семь тысяч человек».

15 січня 1752 р. «указом Правительствующего Сената для лучшего смотрения при том строений учреждена под ведением киевского генерал-губернатора особливая контора, в которой присутствовать и во всем смотрение иметь... велено киевскому обер-коменданту Костюрину обще с Дебоскетом и определеною от Киево-Печерской лавры духовною особою». Лише 1753 р. монастирю вдалося розпочати підготовчі роботи. Тоді «заготовлялись каменья, известь, деревянные и прочие припасы», а 1754 р. «шесть байдаков, нагруженных камнем, против пещерной горы... затоплено и тем несколько стремление реки Днепра от гор отведено.... берег от 30 до 50 сажень в длину и от 20 до 30 сажень в ширину прибавился, а имеющиеся по верхнему горизонту снеговая и дождевая вода, також внутри ключи в потребных местах отводом учинены».

Згідно з фіксаційним креслеником Лаврських печер, складеним де Боскетом, про що свідчить його підпис та дата 1752 р. [54] у майстерні Ф. Б. Растреллі у Санкт-Петербурзі був виконаний проект укріплення печер, поданий архітектором на затвердження імператриці Єлизаветі Петрівні.

З 1755 р. всі публічні споруди по Україні були під керівництвом де Боскета. Слід відмітити, що не дивлячись на свою плодотворну діяльність чин полковника де Боскет отримав лише 23 вересня 1751 р.

Він неодноразово писав прохання про переведення в Остзейський департамент фортець. Незважаючи на наявність вакансій при Санкт-Петербурзькій фортеці та відмінні атестації, його бажання було задоволено тільки 1756 р.

До свого від'їзду з Києва де Боскет встигнув скласти 1755 р. проект равеліна перед куртинею Петровського й Успенського бастионів Києво-Печерської фортеці, а також взяти участь у роботі комісії по відновленню «от Киево-Печерской крепости до Нижнего Киева на Крещатицком взводе дороги» [55]. Крім того, він представив на розгляд до Санкт-Петербургу пропозиції щодо укріплення західних фронтів Кронштадтської фортеці [56], але вони не були прийняті²⁰.

У чині генерал-майора, який він отримав 25 грудня 1755 р. [57], де Боскет брав участь у Семилітній війні (1756–1763) і був поранений.

З 1758 р. за ордером П. І. Шувалова його призначено в Санкт-Петербург у присутстві Канцелярії головної артилерії й фортифікації, де розглядалися найважливіші питання й проекти, що торкалися військово-інженерної справи. В архіві Москви виявлено рапорти, листування за 1759–1760 рр. з приводу подальшого підвищення де Боскета у званнях, що свідчать про те, що він досяг по службі чину генерал-аншефа²¹, який одержав 3 липня 1761 р. [58] разом з посадою, яку до нього займав А. П. Ганнібал²² [59]. У цьому чині він вийшов у відставку. За час своєї служби де Боскет навчив «инженерной науке» 140 чоловік.

Де Боскет вже знаходився у відставці, а намічені ним багатопланові й дологі протизсувні заходи в Києво-Печерській лаврі через відсутність коштів не проводилися, що негативно впливало на стан збереження Лаврських печер, а тому новий архімандрит Києво-Печерської лаври Йосиф (Оранський) продовжував просити Російський уряд надати для фінансову підтримку, щоб ре-

²⁰ Оскільки до 1750 р. виявились суттєві недоліки у розташуванні окремих, перш за все західних, фронтів Кронштадтської фортеці інженерним офіцерам було запропоновано скласти проекти їх підсилення. Власні проекти надали: фон Витворт, Гербель, Деденев, Муратов, Немцов, Демарін, Еттингер, інженер-полковник Є. Людвіг (1752). Проекти ці містили багато цікавих пропозицій, втілення яких набагато усилало б західну частину фортеці, проте всі вони, як і проект де Боскета (1755), не були здійснені.

²¹ Генерал-аншеф — генеральське звання II класу за «Табелем про ранги» у XVIII ст.; повний генерал, що стояв на ранг нижче за генерал-фельдмаршала.

²² Ганнібал Абрам Петрович (1696?–1781) — «арап Петра Великого», привезений Савою Рагузинським з Константинополя 1706 р., гвардії поручик «від бомбардир» (1722), засланий до Казані, потім до Тобольська і Селенгінська (1727), майор Тобольського гарнізону (1730), артилерії полковник (1740), генерал-майор (1742), генерал-аншеф (1759).

алізувати проект, розроблений інженером багато років тому: «...в прошлые 1749 и 1750 годы поданными блаженные и вечнодостойные памяти государыне императрице Елизавете Петровне Киево-Печерской лавры архимандрита Иосифа с братиею челобитными представлено, что преподобного Феодосия гора, в коей пещере угодников божьих нетленные мощи имеются, из году в год от подмою днепровского, и от дождевых и снеговых вод в большую порчу приходит тако же и около Ближней пещери деревянное укрепление в порчу пришло и прошено те горы по учиненным и присланным в Кабинет бывшим тогда в Киеве инженер-подполковником (что ныне в отставке генерал-аншеф) Данилом де Боскетом планам и мнению укрепить и на то укрепление всемилоостивейшим спомоществованием снабдить»²³.

Коли помер і де похований талановитий військовий інженер де Боскет, який відіграв помітну роль в інженерно-будівельному процесі України середини XVIII ст., нам поки ще встановити не вдалося.

1. Сіткарьова О. В. З історії будівництва оборонних споруд в Україні військовим інженером Д. Дебоскетом у середині XVIII ст. // Український історичний журнал. — 1998. — № 1 (418). — С. 132–138.
2. Сіткарьова О. В. Киевская крепость XVIII–XIX веков. — Киев, 1997. — С. 39.
3. Гоголицын Ю. М., Гоголицына Т. М. Памятники архитектуры Ленинградской области. — Л., 1987. — С. 65.
4. РДАДА, Ф. Московской сенатской канторы. Кн. 7417, арк. 616–617 зв., 629–630 зв.
5. ДПС, Кн. 7689. 1733 р., арк. 95–96
6. ДПС, Кн. 1207, арк. 394; Михайлов А. И. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа — М., 1954. — С. 336; Русская архитектура первой половины XVIII века. — М., 1954. — С. 241.
7. Сіткарьова О. В. З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 133.
8. РДВА, м. Москва, ф. 826, оп. 2, спр. 122, арк. 23, 30 зв.; Там само, спр. 244, арк. 1–5 зв. Там само, оп. 2/73, кн. 121, спр. 264, арк. 3; Сіткарьова О. В. З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 133.

²³ 1761 року у укріплення печерних схилів були виділені кошти, але цього виявилось недостатньо. У донесеннях Києво-Печерської лаври Синоду і Сенату від 15 квітня 1764 року повідомляється, що «пещерная Феодосиевская гора без подкрепления в крайней уже опасности и порче находится, так что и вход в пещеру отнялся и прошено хотя в самых опаснейших местах заготовленными припасами и имеющимися при пещерной конторе налицо деньгами оную укрепить». За розпорядженням заснованої 1761 р. особливої комісії з 1765 р. «близ берега Днепра на сваях и ростверках заложен был каменный фундамент по пространству всей горы, подвергающей пещеры опасности, а сверх фундаментов устроено семь уступов, укрепленных дубовыми бревнами». Докладніше про це див.: Сіткарьова О. В. Інженерні заходи для збереження печер Києво-Печерського монастиря в минулому і в наш час // Дива печер Лаврських. — Київ, 1997. — С. 112–115.

9. РДВІА, м. Москва, ф. 826, оп. 2, спр. 122, арк. 23–25 зв.
10. РДВІА, м. Москва, ф. 826, оп. 2, спр. 244, арк. 1–1 зв.; Там само, ф. 5, оп. 2/73, кн. 202, арк. 247 зв.
11. РДІА, м. Москва, ф. 5, оп. 2/73, спр. 391, арк. 464–465.
12. РДВІА, м. Москва, ф. 5, оп. 2/73, св. 150, ч. 1, спр. 545, арк. 57–59; 61.
13. *Пляшко Л. А.* Подорож до міста XVIII століття. — Київ, 1980. — С. 27.
14. РДВІА, м. Москва, ф. 5, оп. 1/72, св. 29, спр. 765, арк. 303 зв. — 304; арк. 335 зв. — 336.
15. Полтавщина: Енциклопедичний довідник / За ред. А. В. Кудрицького. — Київ, 1992. — С. 675.
16. РДВІА, м. Москва, ф. 349, оп. 12, спр. 24, арк. 1; спр. 23, арк. 2
17. Там само, ф. 418, оп. 1, спр. 576, арк. 1.
18. Там само, ф. 349, оп. 19, спр. 2360, арк. 1; спр. 2361, арк. 1; спр. 2362, арк. 1.
19. Там само, ф. 349, оп. 12, спр. 7573, арк. 1; спр. 7572, арк. 1.
20. Там само, ф. 349, оп. 19, спр. 1044, арк. 1; спр. 1043, арк. 1.
21. Там само, ф. 349, оп. 12, спр. 577, арк. 1.
22. Там само, ф. 349, оп. 12,, спр. 575, арк. 1
23. Там само, оп. 17, спр. 4053, арк. 1; спр. 4052, арк. 1.
24. Там само, ф. 418, оп. 1, спр. 556, арк. 1
25. Полтавщина... — С.200.
26. Там само. — С. 676.
27. ХИМ, Інв. № 189
28. *Ласковський Ф.* Материалы для истории инженерного искусства в России. — СПб, 1865. — Т. 3. — С. 30.
29. Історія Української РСР. — К., 1979. — Т. 2. — С. 251.
30. *Тимофеев В. И.* Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. — Киев, 1984. — С. 39.
31. *Сіткарьова О. В.* З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 134; ЦДІАК, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 62, 65, 70, 90, 33, 47.
32. *Сіткарьова О. В.* З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 134; ЦДІАК, ф. 128, оп. 1 заг., спр. 65, 1743 р. арк 1–2.
33. *Высоцкий С. А.* Золотые ворота в Киеве. — Киев, 1982. — С. 29–31; *Сіткарьова О. В.* З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 134.
34. ЦДІАК, ф. 128, оп. 1 вотч., спр. 82, арк. 1–8.
35. *Добровольський А.* Київські укріплення і Золоті ворота // Записки Українського наукового товариства у Києві: Наук. зб. за 1926 р. — Київ, 1926. — Т. 2.; *Корж С. Д.* Золоті ворота в Києві. // Архітектурні пам'ятки. — К., 1950; *Обремський В. А.* Золотые ворота в г. Киеве. — Киев, 1915; *Самойлов Н.* Златые врата Ярославовы в Киеве, сооруженные в начале XI в. и открытые из земли в 1832 году с точным видом и историческим описанием оных. — М., 1834.
36. А. Л. Русские государи в Киеве 1706–1885 гг. — Київ, 1896. — С. 20
37. *Щербина В. І.* Нові студії з історії Києва. — Київ, 1926. — С. 133.

38. ЦДІАК, ф. 128, оп. 2, загал., спр. 2; *Ковалинський В. В.* Київські мініатюри. — Київ, 2003. — С. 156–157.
39. ЦДІАК, ф. 127, оп. 1024, спр. 1559, арк. 16.
40. ЦДІАК, ф. 128, оп. 1 друк., спр. 7, арк. 62–63, 67.
41. ЦДІАК, ф. 128, оп. 2 заг., спр. 2, арк. 79; *Срезневский В. И., Бём А. А.* Издания церковной печати времени императрицы Елизаветы Петровны. 1741–1762. — Пг, 1914. — С. 75.
42. *Щербина В. І.* Нові студії... — С. 133.
43. *Сіткарьова О. В.* З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 134.
44. Там само.
45. РДІА СПб., ф. 485, оп. 1, спр. 195, арк. 1. «Чертеж Андреевского бастиона и печерських пещер» / Отдел рукописей Гос. Пул. Библиот. им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге. Карт. № 489, 490, 497, 939, составленные и подписанные де Боскетом.
46. РДАДА. Ф. 14, спр. 69, арк. 14.
47. ЦДІАК України, ф. 59, оп. 1, спр. 5064, арк. 52–53, 56.
48. ЦГАДА, м. Москва, ф. 18, розр VIII, «Духовное ведомство», оп. 1, спр. 127, арк. 2–4 зв.
49. Фонди Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, КПЛ — Ф — 5515.
50. *Сіткарьова О. В.* Інженерні заходи для збереження печер Києво-Печерського монастиря в минулому і в наш час // Дива печер Лаврських. — Київ, 1997. — С. 113.
51. ЦДІАК, ф. 59, оп. 1, спр. 1762, арк. 30–45; спр. 1764, арк. 55–60, 68–74.
52. ЦДІАК, ф. 128, оп. 1, спр. 86, арк. 97.
53. ЦДІАК, ф. 128, оп. 1, спр. 90, арк. 104.
54. ВР РНБ ім. М. Салтикова-Щедрина, ф. 342. — № 490; *Корнеева В.* Андріївська церква у Києві // Пам'ятки України. — 1997. — № 1. — С. 43, 44.
55. ЦДІА м. Санкт-Петербург, ф. 796, оп. 31, спр. 240, арк. 2.
56. *Роздолгин А. А., Скоринов Ю. А.* Кронштадтская крепость. — Л., 1988. — С. 66.
57. *Сіткарьова О. В.* З історії будівництва оборонних споруд в Україні... — С. 136.
58. ЦДІАК, ф. 128, оп. 1, спр. 90, арк. 104.
59. ЦДІАК, ф. 128, оп. 1, спр. 86, арк. 97.

Ольга СІТКАРЬОВА

Військовий інженер генерал-аншеф Данило де Боскет

У статті на широкому архівному матеріалі розглядається діяльність в Україні та Росії видатного інженера-фортифікатора Данила де Боскета (1703–1760-е), який зробив значний внесок у справу будівництва київських оборонних споруд, що були виявлені при реконструкції Старокіївської фортеці, та ін. Показаний вплив творчої й адміністративної діяльності де Боскета на становлення української архітектурної та будівельної справи XVIII ст.

Ольга СИТКАРЬОВА

Военный инженер генерал-аншеф Даниил де Боскет

В статье на широком архивном материале рассматривается деятельности в Украине и России выдающегося инженера-фортификатора Даниила де Боскета (1702–1760-е), внесшего значительный вклад в дело строительства киевских оборонительных сооружений, выявленных при реконструкции Старокиевской крепости, и проч. Показано влияние творческой и административной деятельности де Боскета на становление украинского архитектурного и строительного дела XVIII века.

Olga SITKARYOVA, PhD

The Military Engineer General-Anshef Daniel de Bosket

In article on a wide archival material it is considered activity in Ukraine and Russia outstanding engineer-fortificators Daniel de Bosket (1702–1760-е), brought in the significant contribution to business of construction of the Kiev defensive works revealed at reconstruction Starokievskaya of a fortress, and so forth. Influence of creative and administrative activity de Bosket on becoming of the Ukrainian architectural and building affair of XVIII century is shown.

Оксана СТОРЧАЙ, Олена ОЛЬХОВСЬКА

КОЛЕКЦІЯ АРХІТЕКТУРНОГО КАБІНЕТУ
ІМПЕРАТОРСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ
СВ. ВОЛОДИМИРА
Публікація документу

На розгляд науковців пропонується цікавий архівний документ «№ 1 Тетрадь на записку предметов Архитектурного Кабинета Университета Св. Владимира» [1] (каталог. — Авт.), написана Ф. Меховичем у 1834–1839 рр. і яка дає можливість скласти уявлення про навчальні архітектурні кабінети першої половини XIX ст.

З 1834 р. в Імператорському університеті св. Володимира викладалася цивільна архітектура на фізико-математичному відділенні філософського факультету Францем (Францишеком) Івановичем Меховичем (1786–08.03.1852) [2], талановитим архітектором, математиком та механіком. Він закінчив повний трирічний курс (1818–1821 рр.) навчання Паризької Політехнічної школи (Ecole polytechnique) і здобув блискучу європейську освіту з архітектури, математики й механіки. Паризька Політехнічна школа була одним із центрів вищої технічної освіти в Європі і відіграла визначну роль у синтезуванні теоретичних та практичних знань. Напевно, Мехович слухав лекції з архітектури Жана Нікола Луї Дюрана (1760–1834), відомого архітектора, учня Етьєна Луї Булле (1728–1799), проф. Політехнічної школи. Утилітаризм Дюрана мав великий вплив на архітектурну практику першої чверті XIX ст. Він викладав у Паризькій політехнічній школі в 1795–1830 рр., і мав справу не тільки з архітекторами, але й з інженерами, які будували лікарні, тюрми, арсенали, склади, мости тощо. Головним чином, саме для інженерів був написаний Дюраном «Підручник архітектури» («Précis des leçons d'architecture», 1802–1805). Підручник став популярним і серед архітекторів і був перевиданий 1817 року. Згодом Франц Мехович використовував підручник Жана Дюрана у викладанні університетського курсу архітектури.

Ф. Мехович, ординарний професор і архітектор Київського університету та його навчального округу, викладав теорію і історію цивільної архітектури, основи нарисної геометрії і додатки до нарисної геометрії та механіку протя-

гом 1834–1839 рр. Курс цивільної архітектури проф. Мехович будував за власними записами, «придерживаясь сочинений Боргниса (Traité élémentaire de construction appliquée à l'architecture civile [Трактат із застосування елементарних конструкцій у цивільній архітектурі]), Дюранда (Дюрана. — *Авт.*) и Вибекинга. Из науки сей были пройдены статьи: об избрании и приготовлении материалов к постройкам, об элементарных частях входящих в состав зданий, о производстве предварительных работ до постройки зданий. ...о производстве самих зданий, о составлении смет и распоряжениях к постройках зданий, и История Гражданской Архитектуры. В пособие при лекциях преподаватель употреблял коллекцию чертежей и моделей Архитектурного кабинета»[3]. А також «Практическая Архитектура, черчение планов и составление смет преподаемы были ординарным профессором Меховичем по 6 часов в неделю на русском языке»[4].

«Те, що проф. Мехович, сам автор численних архітектурних проєктів, все ж віддавав перевагу застосовній математиці та будівельній механіці, — зазначав Б. С. Бутнік-Сіверський, — не можна оцінювати як наслідок його особистих смаків та наслідок тієї освіти, яку він дістав у Парижі. Адже ж ми пам'ятаємо, що ще в лицей архітектуру розглядалося як «практичне мистецтво» (Ф. Мехович викладав у Кременецькому (Волинському) лицейі. — *Авт.*). Цей погляд на архітектуру перейшов разом з лицейською професурою і до Київського Університету. Тільки цим і можна пояснити той факт, що за статутом Університету 1833 р., архітектуру викладається на II Відділі Філософського факультету, але тут вона не має жодної самостійності як дисципліна. Навпаки, за цим статутом архітектура входить як складова частина одної кафедри, в якій було поєднано такі науки: технологію, сільське господарство, лісоводство та архітектуру. Цілоком зрозуміло, що в такому оточенні архітектура і не могла подаватися як історико-мистецька дисципліна. Адже ж всі дисципліни цієї кафедри переслідували одну мету: дати студентові всебічні практичні знання для кваліфікованого управління своїм маєтком» [5]. Кафедру архітектури в Університеті св. Володимира було створено 1842 р. за університетським статутом того ж року.

Базовим навчальним посібником для проведення практичних занять був Архітектурний кабінет [6], ініціатором і засновником якого був проф. Мехович. 14 квітня 1834 р. Франц Іванович представив Раді університету проєкт Архітектурного кабінету [7], який було потім подано на розгляд і затвердження до попечителя Київського навчального округу. Цей проєкт і два рукописні каталоги університетського архітектурного кабінету (перший каталог був складений Ф. Меховичем, другий — О. Беретті) дають уявлення про принцип побудови, склад, характер, тематику тогочасних навчальних кабінетів.

Колекцію університетського Архітектурного кабінету склали збірки архі-

тектурних моделей і креслеників, інструментів Кременецького лицю (до якої входили 2366 креслеників машин, різних знарядь і будинків привезені Меховичем з Парижа), Віленського університету, Уманського училища, перевезені до Києва 1834 року. 1837-го року була придбана колекція інструментів і архітектурних моделей з Лейпцига [8].

Колекція предметів архітектурного кабінету Університету св. Володимира, що складена для викладання курсу цивільної архітектури, знайомить із варіантами кладки стін з каменю, цегли, дерева; різних вузлів стиковки брусів з дерева (дерев'яних замків, хрестових стиків, вілоподібних зв'язків, рамних кутів, Т-подібних з'єднань, паралельних з'єднань, непрямих з'єднань, з'єднань кругових дуг); різних вузлів стикування залізних елементів; моделей різних зводів; моделей кроквяних зв'язків в різного типу покрівель; моделей покрівель із різними з'єднаннями, різних капельників, п'ять архітектурних ордерів; моделей архітектурних деталей (профілів); приклади порід дерева, видів заліза, будівельного каменю, самородного каменю. Крім того архітектурний кабінет мав обладнання для збереження і демонстрування моделей та інструменти, що вжиті при закладці будинки Університету.

Склад архітектурного кабінету представляв собою базові конструкції й матеріали, які використалися в будівництві тієї години й свідчать про інженерний напрям в архітектурній освіті XIX ст.

Цікаву інформацію надає розділ каталогу: «Чертежи для гражданской архитектуры», побудований у вигляді таблиці. Проти кожного кресленника в рубриці «сочинение или сочинитель» вказані імена: «Durand, Rondelet, Свізев, Borgnis, Diebening, Wiebeking, Gilly, Подчашин[ский] (викладав у Віленському університеті архітектуру) [9], Мехович». Зрозуміло, що це є зразкові креслення з видань цих авторів (проти деяких вказано «не черчены»), а інші скопійовані.

Отже, Київський університет володів якісною і повною колекцією архітектурних моделей і креслень, яка була солідною базою для викладання архітектури.

До речі, дотепер збереглися два цінні й рідкісні креслення столу з пульпітами на трьох студентів для практичних занять, виконані Меховичем у 1833 р. в Києві, а також складений ним кошторис на виготовлення цих столів [10] (*рис. 1*).

Після Меховича архітектуру викладав О. Беретті упродовж 1843–1862 рр. [11]. На відміну від Меховича він вводить до курсу проєктування, що є основною дисципліною з архітектури, практичні заняття на будівництві споруд, самостійне опрацювання тем студентами. Б. С. Бутнік-Сіверський дав влучну порівняльну характеристику обом викладачам: «він (Беретті. — *Авт.*) у протилежність Меховичу, готував з студентів не будівників-техників, а архітекторів, які вміли б не тільки будувати, але й проєктувати, готував з них фахівців з архітектури того ж профілю, що і в Академії мистецтв. Звичайно, він не міг дати того, що дава-

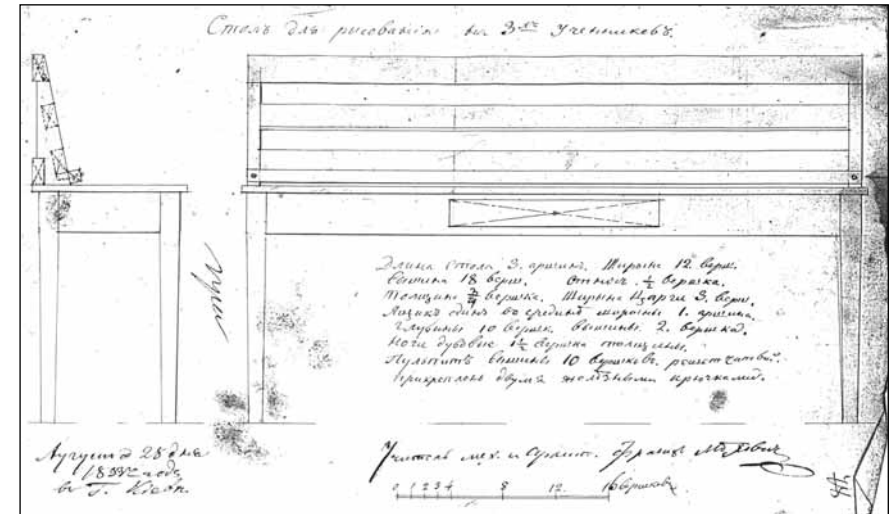
ла Академія, бо обсяг програмового матеріалу був зовсім інший, але принципові засади Беретті переносив до свого програму безпосередньо з тогочасних програм Академії мистецтв, учнем якої він і сам нещодавно був. Вся різниця практичної роботи з архітектури у Меховича та Беретті полягала в тому, що Мехович прагнув дати студентам максимум практичних знань, а Беретті давав ці самі знання у щільному пов'язанні з теоретичною частиною свого курсу, вводячи елемент свідомості та теоретичного обґрунтування в практичні навички» [12].

Так, в 1840-і рр. О. Беретті будував свій курс «по собственным запискам (конспекти його лекцій з архітектури, які він прослухав в Академії мистецтв і в Московському архітектурному училищі. — Авт.) [13], придерживаясь сочинений Ронделета (Ронделе. — Авт.), Дюрана и Свяizeва. Все предложенное по программе пройдено, а именно: преподаватель изложил практическую Архитектуру и составление проектов и смет» [14].

1850-ті роки програма його курсу з теорії та історії цивільної архітектури була такою: «Беретті преподавал <...> на Русском языке, по собственным запискам, придерживаясь сочинений Свяizeва, Ронделета, Вибекинга и Рамбергса, в первом полугодии <...> Теоретич. Архитектуру, а во втором полугодии, <...> Практическую Архитектуру, по 4 часа в неделю. Пройдено по Теорет. Архитектуре: об Архитектуре и ее разделении; о разделении Гражданской Архитектуры по периодам, по курсу и по вкусам; об Архитектурных орденах (ордерах. — авт.), о колонах, карнизах и других частях; о стенах; об окнах, дверях и других отверстиях; о крышах, лестницах, крыльцах, печах и сводам; из Практич. Архитектуры: о грунтах вообще; о работах плотничной, столярной, каменной, штукатурной, кузнечной, кровельной, печной и малярной» [15].

Беретті велике значення приділяв практичним заняттям і колекція Архітектурного кабінету була солідною базою для цих занять. За час завідування Меховичем в кабінеті, крім архітектурних креслень, зберігалися креслення з нарисної геометрії й її додатках і механіці. Беретті залишив в кабінеті тільки архітектурні креслення [16]. Програма Беретті з архітектурного креслення мала чітку послідовність: на першому курсі — знайомство з лінійним репертуаром, основними формами архітектурних частин (колона, портик і т. ін.), масштабами і загальними правилами тіней; на другому курсі — ті ж форми з їх деталями та замість площинної тіні рельєфна тушовка; на третьому — перехід від окремих частин до цілого — креслення фасадів, планів та розрізів поруч з копіюванням готових архітектурних креслеників за найвидатнішими зразками європейської архітектури. Четвертий курс завершував практичні справи і мусив дати студентам вміння самостійно проектувати архітектурні споруди.

Для нас цікавими будуть міркування Б. С. Бутніка-Сіверського стосовно відношення Меховича і Беретті до Архітектурного кабінету: «Коли Мехович



1а. Стіл для малювання, кресленик Ф. Меховича, 1833 р.

є архітектором-практиком, а його теоретична підготовка більше лежить в будівельній механіці, то Беретті є одним з талановитих представників архітектурного відділу Академії Мистецтв. А звідси і вся різниця не тільки в характері викладання, але й в його змісті. Читаючи курс архітектури, Мехович захоплював студентів не так самою архітектурою, як застосовною до архітектури математикою та механікою. Беретті ж приділяв значно більше уваги історії та теорії архітектури. Це перш за все відбилось на долі «Архітектурного кабінету». Мехович, творець цього кабінету впорядковує старі матеріали, поповнює кабінет все новими та новими експонатами і весь час клопочеться про зміцнення бюджету кабінету. Зовсім інакше ставився до «Архітектурного кабінету» Олександр Беретті. Заступивши посаду викладача архітектури в Університеті 2 квітня 1843 року, Беретті приймає в своє завідування майно «Архітектурного кабінету» лише 23 серпня 1848 року. Та й далі, протягом майже 13 років, Беретті не вживає майже ніяких заходів до дальшого укомплектування кабінету новими експонатами, і особливо в частині будівельної механіки. За весь цей час для кабінету влаштовується лише декілька дерев'яних моделей віконних рам та одвірків та ще кількох архітектурних деталей» [17]. Напевно, склад колекції Архітектурного кабінету цілком влаштував Беретті.

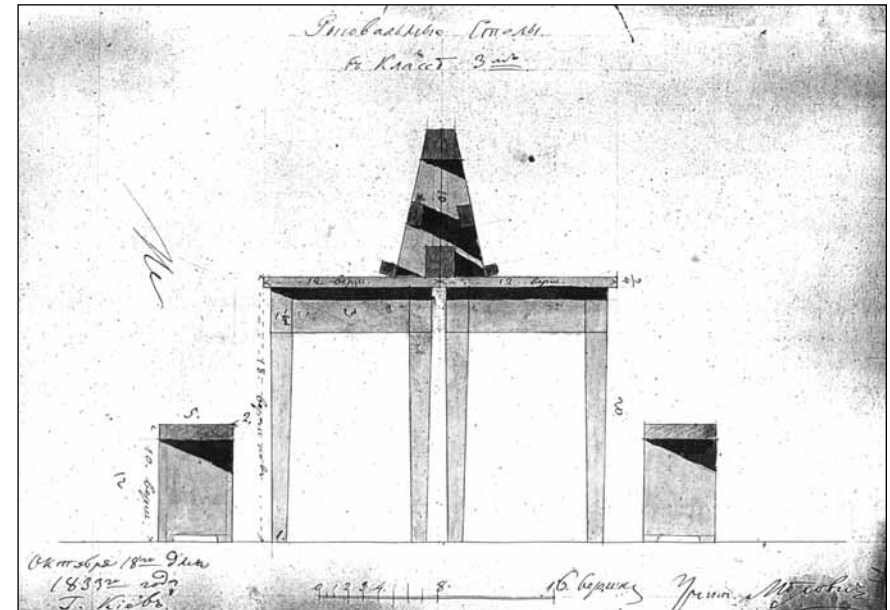
Таким чином, колекція Архітектурного кабінету була якісною і за підбором архітектурних моделей, креслеників, зразків будівельних матеріалів тощо була розрахована на підготовку професійних архітекторів, будівників-техніків, інженерів.

№ 1-й. Тетрадь на записку предметов Архитектурного Кабинета
Университета Св. Владимира. 1843 г.

А. Предметы поступившие из Архитектурного Кабинета бывшего Виленского Университета.

Б. Модели Архитектурных работ.

I. Модели каменных стен (из дерева покрытого лаком). 1. (1). Модель стены составленной из брусчатых камней (*pierre de taille*) равных между собой, коих ширина равна $2/3$ длины, толщина стены в один камень, положенный в длину. Пример взятый из храма согласия в древнем Аргинте (1 шт.). 2. (2). Модель соединения брусчатых равной величины камней, которых толщина и ширина равна $1/2$ длины. Систему сей кладки составляют два камня, положенные в длину стены, а третий поперек. Наружный вид сей стены (*arragiel*) равно слоеватый, каждый слой состоит из Параллелограммов и квадратов попеременно (1 шт.). 3. (3). Модель соединения брусчатых камней равных по толщине и ширине: одни слои состоят из камней расположенных в длину стены, по три рядом и длина их равняется двойной ширине; другие слои перемежающиеся с первыми, состоят из камней положенных поперек, коих длина равна утроенной ширине. Наружный вид равно слоевой, одни слои представляют параллелограмм, другие квадраты и так попеременно (1 шт.). 4. (4). Модель соединения брусчатых камней неравных по измерениям, одни слои состоят из камней расположенных по два рядом в длину стены, толщина и ширина их равна $1/2$ длины. Слои идущие попеременно с первыми состоят из трех камней, один подле другого, которых измерения составляют $2/3$ соответственных измерений в первых камнях — наружный вид не равнослоевый. Слои представляют параллелограммовые грани. Таким способом были построены Пьедесталы статуй поставленных по сторонам Пропитеум в Афинах (1 шт.). 5. (5). Модель каменной стены называемой Исполинною. Витрувий называет ее *opus in certum*. Она была в употреблении у древних Этрусков, и найдена так же в развалинах зданий в Перу недалеко от Куско. Состоит она из огромных камней различных измерений и форм, для соединения, которых нет определенного закона (1 шт.). 6. (6). Модель брусчатой древней стены, составленной из камней различной величины, которые брали из разрушенных зданий; отделявали на скорую руку для постройки новой стены — наружный вид представляет камни прямоугольной формы, различной величины и различно расположенные (1 шт.). 7. (7). Модель брусчатой стены называемой *Emplecton*, в которой тесаный камень служит оболочкой, а внутренность стены наполняется щебнем, облитым известковым раствором. Камни имеют толщину и ширину равную $1/2$ длины камней расположенных в длину стены, те же, которые кладутся поперек в несколько раз длиннее. Систему кладки составляют ящики образованные двумя камнями, положенными в длину стены и двумя поперек: ящики наполнены щебнем. Наружный вид стены равнослоевой, слои представляют квадраты и параллелограммы попеременно (1 шт.). 8. (8). Модель брусчатой стены называемой *Emplecton*. Камни, служащие оболоч-



16. Стіл для малювання, креслення Ф. Меховича, 1833 р.

кою равного размера: толщина их равняется $1/2$ ширины, а ширина $1/2$ длины. Они располагаются в одном слое ребром, а в другом плашмя. Таким образом составляются выпукски связывающие оболочку с внутренностью стены и наполненную щебнем. Наружный вид не равнослоевой, слои представляют параллелограммы (1 шт.). 9. (9). Модель древней стены отливаемой в ящиках, камни, служащие оболочкой, располагаются в беспорядке одни на других; они делаются из мягкого туфа и имеют обделанную только видимую сторону. Внутренность наполнена щебнем — связи горизонтальные и вертикальные из кирпичей или брусчатого камня. Наружный вид представляет стену *opus in certum* (1 шт.). 10. (10). Модель сеткообразной стены *opus rebiculatum*: камни вырезают из мягкого туфа, который на воздухе твердеет: они имеют вид клинообразный. Один конец представляет квадрат, а другой заострен наподобие гвоздя, располагают в диагональном направлении и составляют вид сетки: внутренность наполнена щебнем, связи из кирпича или плит (1 шт.). 11. (11). Модель древней стены составленной из мелких камней величиною в кулак, облитых известковым раствором (*bain de mortier*): связи их из туфовых плит (1 шт.). 12. (12). Модель стены *emplecton*: оболочка составляется попеременно из слоя туфовых плиток и 1-го или 3-х слоев треугольного кирпича — внутренность наполнена щебнем. Пример взят из стены в открытой Помпеи (1 шт.).

II. Модели кирпичных стен: (из дерева, покрытого лаком): 1. (13). Модель стены тол-

щиною в кирпич, поставленный ребром (или в четверть кирпича) (1 шт.). 2. (14). Модель стены толщиной в ширину одного кирпича (или в половину кирпича) (1 шт.). 3. (15). Модель стены толщиной в ширину двух кирпичей (или в кирпич). Систему кладки составляют три кирпича, два в длину и один поперек стены расположенные (1 шт.). 4. (16). Модель стены толщиной в ширину трех кирпичей. Система кладки состоит из 6 кирпичей, четыре из них составляют два наугольника сомкнутые концами своих ребер в прямой линии, а два наполняют место образованное двумя (1 шт.). 5. (17). Модель стены толщиной в ширину трех кирпичей. Система кладки состоит из трех кирпичей: два кладутся поперек, а третий в длину стены (1 шт.). 6. (18). Модель стены толщиной в ширину трех кирпичей. Система кладки состоит из 4 1/2 кирпичей: четыре из них составляют два наугольника расположенные квадратобразно. 1/2 наполняет пустую оставшуюся середину квадрата (1 шт.). 7. (19). Модель стены толщиной в ширину четырех кирпичей. Система кладки состоит из 6 кирпичей: т. е. четыре из них расположены в два наугольника, сомкнутые концами своих ребер в прямой линии, а два наполняют место, образованное наугольниками. Такая система употребляется попеременно при одном и другом крае стены, расстоянием в ширину одного кирпича и обводится углом, составленным из кирпичей наполняющих остальное пространство (1 шт.). 8. (20). Модель кирпичной стены значительной толщины. Кирпичи располагаются на Голландской системе — всякий слой составляется из рядов кирпичей положенных косвенно, и таким образом, что направление в двух смежных слоях пересекаются взаимно накрест. Чтобы сделать стену гладкою, высывающиеся углы кирпичей отсекаются, и поверхность выглаживается твердым песчаным камнем (gris dur) (1 шт.). 9. (21). Модель стены толщиной в ширину одного квадратного кирпича (1 шт.). 10. (22). Модель стены толщиной в длину диагонали квадратного кирпича (1 шт.). 11. (23). Модель стены толщиной в 1 1/2 квадратного кирпича. Система кладки состоит из одного квадратного кирпича и его половины в виде параллелограмма (1 шт.). 12. (24). Модель стены толщиной в ширину 2-х квадратных кирпичей. Система кладки состоит из 3-х квадратных кирпичей расположенных подобно букве Т (латинское) и двух половинок в виде параллелограммов наполняющих остальное место. 13. (25). Модель стены значительной толщины, построенной из квадратных кирпичей. Слои состоят из трех угольных и квадратных кирпичей — трех угольные полагаются рядом на краях стены, а квадратные расположенные в направлении боков первых кирпичей наполняют середину (1 шт.).

III. Модели разных деревянных замков (из дерева). 1. Стычная связь дерева в черту (a trait de Jupiter). 1. (26). Модель стычной связи двух брусьев при помощи трех вертикальных брусков (redent) и двух горизонтальных нарубков (intaille). Врубки на концах наклоненных к оси брусьев для удобнейшего соединения (1 шт.). 2. (27). Модель стычной связи двух брусьев, посредством трех врубков — врубки на концах наклоненных к горизонту, для удобнейшего складывания и теснейшего соединения вбить в середину два противоположных клина (1 шт.). 3. (28). Модель стычной связи брусьев при помощи трех врубков. Врубки и нарубки наклоняются под известным углом к горизонту и оси брусьев

— в середину вбито два противоположных клина (1 шт.). 4. (29). Модель стычной связи двух брусьев посредством трех врубков — врубки нарубки наклонены под известным углом к горизонту и имеют по переменно на каждом конце бруса зуб и вдолбку, по соединении неприметных (1 шт.). 5. (30). Модель стычной связи двух брусьев, при помощи трех врубков и нарубков наклоненных к горизонту — концы брусьев имеют попеременно зуб и вдолбку не приметных в соединении; и что бы не двигались в сторону, клинообразно усечены — в средину вбиваются два противоположных клина (1 шт.). 6. (31). Модель стычной связи деревянных брусьев — на сей модели двух ее половинах находятся два различных способа соединения: первый посредством выдолжки клинообразной формы; другой при помощи коленчатого зуба (1 шт.). 7. (32). Модель стычной связи деревянных брусьев при помощи только косвенных врубков и нарубков параллельных оси бруса. Две половины сей модели представляют два различных способа соединения (1 шт.). 8. (33). Модель стычной связи брусьев; она делается, составляя при вертикальных врубках и на концах брусьев, образуя зубок подобный обращенной букве Т (латинское) (1 шт.). 9. (34). Модель стычной связи пластин имеющих ширину в четыре раза больше толщины, чрез зарубливание концов до половины толщины, и образуя с той половины зарубки на концах в виде лапы (queue d'aronde) (1 шт.). 10. (35). Модель стычной связи пластин чрез зарубливание только концов до половины толщины для лучшего укрепления — соединенные концы сбиваются деревянным или железным гвоздем (1 шт.).

IV. Вилообразная связь дерева (emrougement), предназначенная стоять перпендикулярно. 1. (36). Модель вилообразной связи с одним простым зубцом, которого объем равняется 2/3 объема конца бруса (1 шт.). 2. (37). Модель вилообразного соединения дерев, посредством простого зубца, объем коего равняется 1/3 объема конечности бруса (1 шт.). 3. (38). Модель вилообразного соединения дерева при помощи четырех простых зубов, объем коих равняется 4/9 объема оконечности бруса (1 шт.). 4. (39). Модель вилообразного соединения квадратного дерева, посредством двух угловатых зубов, объем коих составляет 1/2 объема зарубленного конца (1 шт.). 5. (40). Модель вилообразного соединения круглого дерева, при помощи двух угловатых зубцов, объем коих равняется 1/2 объема зарубленного конца (1 шт.). 6. (41). Модель вилообразного соединения дерева, посредством зуба имеющего по обеим сторонам врубки, наклоненные к оси бруса (1 шт.).

V. 3. Крестообразное соединение дерева горизонтально и не произвольно положенного. 1. (42). Модель соединения дерева накрест, посредством зарубливания до половины толщины (1 шт.). 2. (43). Модель соединения дерева накрест под прямым углом в зарубках находятся треугольные зубцы, которые по соединении не видны (1 шт.). Примечание. 1 и 2 модель — «на одной штуке».

VI. 4. Соединение дерева на подобие Т (латинское) или в крест трех плечный. 1. (44). Модель соединения дерева на подобие литеры Т (латинское) посредством лап (1 шт.). 2. (45). Модель соединения дерева на подобие литеры Т при помощи шипа (dent) с запасом (renfort) (1 шт.). 3. (46). Модель соединения дерева наподобие литеры Т посредством двух

шипов — верхний снабжен клинообразным запасом (1 шт.). 4. (47). Модель соединения ребрами равных между собою брусьев в букву Т, при помощи шипа, в виде параллелограмма построенного в направлении диагонали пресечения бруса (1 шт.). 5. (48). Модель соединения в литеру Т двух равных брусьев посредством двух простых шипов, покрытых оболочкою (embreunement) (1 шт.). Примечание: В одной штуке. 6. (49). Модель вделывания застрехов (contrefiche) в вертикальном висячем столбе (1 шт.).

VII. 5. Соединение дерева под прямым углом или наугольные замки. 1. (50). Модель рамочного угла, в котором связка делается посредством зарубливания концов до половины толщины и посредством устройства на одном конце простого зуба, а на другом соответственного гнезда (1 шт.). 2. (51). Модель рамочного угла связь составляется посредством лапы на одном конце и соответственного гнезда на другом, которые по соединении бывают не приметны (1 шт.). 3. (52). Модель рамочного угла. Связь устраивается при помощи двух зубов и соответственных им двух гнезд (1 шт.). 4. (53). Модель рамочного угла — связь делается посредством двух зубов с разными углублениями и соответственных им гнезд устроенных на зарубленных концах (1 шт.). 5. (54). Модель рамочного угла — из круглых бревен посредством цилиндрического зарубливания до половины дерева (1 шт.). 6. (55). Модель деланья замков в косяках (1 шт.). 7. (56). Модель срубочного угла из круглых бревен с продолжением их концов, или угла с остатком — связь делается чрез цилиндрические зарубление до половины толщины дерева (1 шт.). 8. (57). Модель срубочного угла с остатком, в котором бревна отесанные с двух сторон или пластины имеют по два перпендикулярных вруба сделанных в треть их толщины, один с низу, другой с верху (1 шт.). 9. (58). Модель срубочного угла с остатком сделанного из пластин, каждая имеет два вруба косвенно зарубленные, один снизу другой сверху (1 шт.). 10. (59). Модель срубочного угла в притес из круглых бревен, но их концы отсечены в грани, соединяются посредством внутри скрытого зуба в форме полу лапы и соответственного ему гнезда (1 шт.). 11. (60). Модель срубочного угла в притес, сделанного чрез зарубление концов четырехгранного дерева в виде двойной рамы (1 шт.). 12. (61). Модель срубочного угла в притес из четырехгранного дерева — концы соединяются посредством внутри скрытой лапы и соответственного ей гнезда (1 шт.). 13. (62). Модель срубочного угла в притес концы четырехгранного дерева, снабжаются как бы двойным зубом (1 шт.).

VIII. 6. Параллельное соединение дерева лежащего на горизонтальной или вертикальной плоскости. 1. (63). Модель параллельного соединения круглых бревен посредством углубления (1 шт.). 2. (64). Модель соединения дерева во всю длину посредством бредера, коего прорезь параллелограмм, и соответственной пазы (1 шт.). 3. (65). Модель параллельного соединения дерева во всю длину посредством бредера, коего прорезь трапеция, и соответственной пазы (1 шт.). 4. (66). Модель параллельного соединения дерева во всю длину посредством спятьев в виде лапы (1 шт.).

IX. 7. Косвенное соединение дерева предназначенного для вертикальной ставки. 1. (67). Модель соединения вертикально стоящего бруса с двумя равной толщины брусью-

ями, лежащими в перпендикулярной плоскости, чрез соприкосновение и сжатие концов косвенно затесанных (1 шт.). 2. (68). Модель косвенного соединения двух брусьев равной толщины — наклоненный брус снабжен на конце зубом в 1/3 его толщины в стоящем вертикально бруссе, находится соответственное гнездо и зарубок. Для скрепления зуб и гнездо пробиваются насквозь деревянным или железным гвоздем (1 шт.). Примечание: модель 1 и 2 — «на одной штуке». 3. (69). Модель соединения равных брусьев под косвенным углом — зуб наклонного бруса входит в брус вертикально стоящий с наружи соединения (1 шт.). 4. (70). Модель косвенного соединения двух равных брусьев, зуб наклонного бруса входит во внутренность стоящего бруса без внешнего зарубливания (1 шт.). 5. (71). Модель косвенного соединения бруса с другим лежащим горизонтально, посредством зуба входящего вне соединения и двух запасов с каждой стороны (1 шт.). 6. (72). Модель соединения косвенного бруса с брусом горизонтально лежащим, посредством зуба входящего внутрь бруса и двух запасов с каждой стороны (1 шт.). 7. (73). Модель косвенного соединения бруса с другим лежащим горизонтально, при помощи двух зубов, трех запасов (1 шт.). 8. (74). Модель косвенного соединения бруса с другим лежащим горизонтально, при помощи двух зубов, трех запасов и покрытия оболочкою (1 шт.). 9. (75). Модель косвенного соединения бруса с другим лежащим горизонтально, посредством двух двойных зубов (1 шт.).

X. 8. Соединение дерева кривообделанного в виде как бы обода колеса. 1. (76). Модель соединения круговых дуг, чрез вилообразное зарубливание концов (1 шт.). 2. (77). Модель соединения круговых дуг, посредством зарубливания в молнеобразную черту. Врубки сделаны до S толщины дуг, на концах же устроены во всю ширину прямоугольные зубы — в середину загоняются два клина (1 шт.). 3. (78). Модель соединения круговых дуг, чрез зарубливание в молнеобразную черту, которая приметна внутренней и внешней поверхности сих дуг, концы усечены клинообразно; в средину забиваются два противоположных клина (1 шт.). 4. (79). Модель складывания дуг из нескольких слоев досок, посредством деревянных гвоздей (1 шт.).

XI. Модели соединения железа с железом. 1. (80). Модель соединения железа крюкообразным узлом (1 шт.). 2. (81). Модель соединения железа петельным узлом (1 шт.). 3. (82). Модель соединения железа клещатым узлом (1 шт.). 4. (83). Модель соединения железа легкоразвязывающимся, который можно ослабить и затянуть посредством железного кольца и клинков его растягивающих, и двух противоположно загнанных клинов (1 шт.). 5. (84). Модель соединения чугуна посредством винтов, которые сжимают уши из кованого железа погруженные в расплавленный чугун (1 шт.). 6. (85). Модель соединения в дуги чугуна и полосатого железа посредством винтов окладки (semelle) (1 шт.).

XII. Модели соединения между собою листов железа и меди (с железа и меди). 1. (86). Модель соединения листов в лежащий рубчик, края листов впятеро сложены (1 шт.). 2. (87). Модель соединения листов в вертикальные рубчики, края листов впятеро сложены (1 шт.). 3. (88). Модель соединения листов в вертикальный рубчик, в котором

края листов сложены всемеро (1 шт.).

XIII. Модели сводов (из дерева крытого лаком). 1. (89). Модель коробчатого свода с люнетами, горизонтальная проекция, которого показано на доске (1 шт.). 2 (90). Модель свода называемого отлогим; на доске показана его горизонтальная проекция (1 шт.). 3. (41). Модель кольцеобразного свода; на доске показана его горизонтальная проекция (1 шт.). 4. (42). Модель шарообразного свода; на доске показана его горизонтальная проекция (1 шт.). 5. (93). Модель из жести образования сводов, крестчатого и купольного, чрез взаимное пресечение двух коробчатых равных сводов (1 шт.). 6 (94). Модель крестчатого свода с горизонтальною его проекцією показанною на доске (1 шт.). 7. (95). Модель купольного свода с горизонтальною его проекцією показанною на доске (1 шт.). 8. (96). Модель шлемообразного свода; на доске показана его горизонтальная проекция (1 шт.).

XIV. Модели различной строительной связи (из дерева). 1. (97). Модель стропильной связи из брусчатого камня. Ребра готического свода служат стропилами; верхушки их связываются каменными перемычками (аге), а хребты связаны железными прутьями. На той же модели показан способ покрывания крыш каменными плитами (1 шт.). 2. (98). Модель стропильной связи из кирпичной стены, в которой верхняя часть коробчатого свода составляет вид кровли (1 шт.). 3. (99). Модель стропила полушатровой кровли; главные балки лежат концами на стенах лежня, на середине их посажены столбики; а в концах глазных балок и верхушкам столбиков утверждены легели — на верхушках столбиков лежит верхний лежень, соединяющий вместе все легели; его называют слоюю. Для пособия стропилу и слоев устроены застрелы (contrefieles) и подмоги (effeliers) (1 шт.). 4. (100). Модель стропильной связи на Церкви Пресвятой Богородицы (Maria Maggiore) в Риме. На той же модели показан способ покрывания кровлей Римскими черепицами и образцы ящичного потолка (1 шт.). 5. (101). Модель стропильной связи на Экзерциргаузе в Москве устроенной по проекту г-на Бетанкура (1 шт.). 6. (102). Модель стропильной связи из досок названной по имени изобретателя: стропильная связь Фелиберта де Лорм [Филибера Делорма. — *Авт.*] (1 шт.). 7. (103). Модель стропильной связи на полукругах из досок сплоченных наподобие мельничных колес. На той же модели показан способ покрытия кровли черепицами наподобие чешуи Карпа (1 шт.). 8. (104). Модель стропильной связи из досок, связь состоит из двух досок, употребленных вместо стропила, подкрепленных двумя подкосами из досок, пересекающихся между собою — в середине накрест, коих концы выпущены над стропилами, нижние концы стропил и подкосов связываются железным хомутом. На той же модели показан способ покрывания кровли глиняным сланцем (1 шт.). 9. (105). Модель стропильной связи в односкатной кровле, концы дощатых переключин соединяются сверху стенным леннем, положенным в длину, в котором вделаны стропилки чаще, нежели лежат переключины и покрыты досками (1 шт.). 10 (106). Модель стропильной связи односкатной кровли, концы дощатых стропил с такою же переключиною, связаны посредством зарубливания и железного хомута. На той же модели показан способ покрывания гонтом (1 шт.).

XV. Модели строений и различного соединения кровли (из дерева, покрытого лаком). 1. (107). Модель двускатной кровли, две штуки. 2–14. (108–120). Модели различного соединения двускатных кровлей между собою (13 шт.). 15. (121). Модель шатровой крыши о четырех треугольных скатах (1 шт.). 16. (122). Модель шатровой крыши о двух треугольных и столько ж трансобразных скатах (1 шт.). 17–28. (123–134). Модели различного соединения крыш шатровых между собою и с крышами двускатными (12 шт.). 29. (135). Модель соединения двускатной крыши с полуконусною (1 шт.). 30. (136). Модель соединения конусной крыши с такими же круглыми (1 шт.).

XVI. Модели кровельных капельников (из дерева). 1. (137). Модель капельника состоящего из высывающихся концов стропил обделанных и раскрашенных (1 шт.). 2. (138). Модель капельника в котором толщина деревянных модальёнов состоит из двух переключин (1 шт.). 3. (139). Модель украшенного капельника — концы стропил украшены на подобие кронштейнов, нижняя же поверхность наполнена розетками, рассажеными по голубому полю (1 шт.). 4. (140). Модель украшенного капельника концы стропил украшены наподобие кронштейнов — поле зеленое (1 шт.).

XVII. Модели пяти Архитектурных орденов. Общие пропорции (из дерева). 1. (141). Модель ордена называемого Греческим Дорическим (1 шт.). 2. (142). Модель ордена называемого Тосканским (1 шт.). 3. (143). Модель ордена называемого Дорическим Римским (1 шт.). 4. (144). Модель ордена называемого Ионическим (1 шт.). 5. (145). Модель ордена называемого Коринфским (1 шт.).

XVIII. Готовых форм числом 21 для отличия пяти выше исчисленных орденов (146–166).

XIX. Модели украшений употребляемых на частях профилей (из гипса). 1. (167–168). Модель украшения валика (baguette) чрез вырезывание на оном жемчужинок или перлов нанизанных на шнурах, как камешки на четках. Две модели одна из гипса, другая из дерева (2 шт.). 2. (169–171). Модель украшения валика, чрез вырезывание на оном ягод попеременно с кружечками. Три модели одна из гипса, две из дерева (3 шт.). 3. (172). Модель украшения пятки (talon) в сердцевидные бороздки (rais de Coeur) (1 шт.). 4. (173). Модель украшения пятки, водными, гладкими, и морщиноватыми листьями. — *Авт.* (1 шт.). 5. (174). Модель украшения пятки акантовым листом попеременно с желудями (1 шт.). 6. (175). Модель украшения пятки дугами (arceaux) попеременно с трехлиственными цветочными коронами (fleuron) (1 шт.). 7. (176). Модель украшения четвертного валика ониками (ogies) попеременно со стрелочками (1 шт.). 8. (177). Модель украшения четвертного валика ониками попеременно с акантовым листом (1 шт.). 9. (178). Модель гуська (dousciene) украшенного акантовым листом попеременно с ладончатыми листьями (palmette) (1 шт.). 10. (179). Модель розетты из водных листьев (1 шт.). 11. (180). Модель розетты из акантовых листьев (1 шт.). 12. (181). Модель квадратного Кассетона (caisseton) сводного, украшенного лепною работою; поясы свода украшены букетами из листьев (rincaux) (1 шт.).

В. Собрание различных родов дерева. 1. (182). Лиственник, досточка из стены церкви Слуцкой фары, пожертвованная церкви Настоятелем, Кабинету (1 шт.). 2. (183). Сосна (1 шт.). 3. (184). Клен (1 шт.). 4. (185). Дуб (1 шт.). 5. (186). Ясень (1 шт.). 6. (187). Береза (1 шт.). 7. (188). Липа (1 шт.). 8. (189). Берест (1 шт.). 9. (190). Бук (1 шт.). 10. (190). Ольха (1 шт.). 11. (192). Грабина (1 шт.).

Г. Собрание различных видов железа. 1. (193). Белый чугун (1 шт.). 2. (194). Серый чугун (1 шт.). 3. (195). Смесь белого с серым чугуном (1 шт.). 4. (196). Черный чугун (1 шт.). 5. (197). Квадратное железо в изломе крупнозернистое (1 шт.). 6. (198). Полосное крупнозернистое железо (1 шт.). 7. (199). Полосное крупнозернистое железо (1 шт.). 8. (200). Полосное крупнозернистое железо. Пример худого железа, которое разрушается (1 шт.). 9. (201). Полосное железо, в котором крупные зерна перемешаны с мелкими (1 шт.). 10. (202). Полосное железо — мелкие зерна перемешаны с волокнами (1 шт.). 11. (203). Полосное волокнистое железо (1 шт.). 12. (204). Полосное волокнистое железо (1 шт.). 13. (205). Полосное железо с медью (1 шт.). 14. (206). Сталь (1 шт.). 15. (207). Тягучее железо (1 шт.). 16. (208). Шлак каменного Английского угля, употребляемый для плавки железа (1 шт.).

Д. Собрание каменных материалов употребляемых в зодчестве. 1. (209). Известковый шпат кристаллизован. (1 шт.). 2. (210). Пережженная известь (1 шт.). 3. (211). Крупный песок или хрящ (1 шт.). 4. (212). Мелкий песок (1 шт.). 5. (213). Римская пуццолана (1 шт.). 6. (214). Неаполитанская пуццолана (1 шт.). 7. (215). Кирпичный цемент (1 шт.). 8. (216). Обломки штукатурки из Нептунова храма в Песте древней Посейдонии (1 шт.). 9. (217). Кристаллизованный гипс (1 шт.). 10. (218). Пережженный гипс (1 шт.). 11. (219). Обыкновенная пережженная известь, употребляемая для составления подводного раствора при постройке набережной Вислы на Сольце в Варшаве (1 шт.). 12. (220). Земля, употребляемая для составления подводного раствора там же (1 шт.). 13. (221). Подводная искусственная известь, состоящая из обыкновенной извести № 11 и земли № 12 пережженная (1 шт.). 14. (222). Та же самая известь пережженная (1 шт.). 15. (223). Самородная подобная известь, употребляемая при той же работе в Варшаве (1 шт.). 16. (224). Осадка из воды на одной древней Римской Цистерне (1 шт.). 17. (225). Состав необыкновенно твердый из сводов Троцкого замка (1 шт.). 18. (226). Штукатурка из одной извести того же замка (1 шт.). 19. (227). Кирпич того же замка (1 шт.). 20. (228). Состав из развалин древней церкви в Овруче (1 шт.). 21. (229). Кирпич из той же Церкви (1 шт.). 22. (230). Малый кирпич из состава Виленской обыкновенной извести и растертого кирпича (1 шт.). 23. (231). Кусок кирпича, пожертвованный в Кабинет из Золотых ворот в Киеве (1 шт.). 24. (232). Кирпич, покрытый составом из древней Церкви в Мецнбов в 7 = верстах за Волховийском на дороге в Сошлось (??? — *Авт.*) (1 шт.).

Самородные камни. 1. (233). Глинистый сланец из правого берега Мурахвы в 3-х верстах от Ямполья в Северо-Западной стороне того города (1 шт.). 2. (234). Глинистый сланец из Ладовы, цвета темно-серо-зеленого, толщина слоя сего может простираться на 50 локтей (1 шт.). 3. (235). Глинистый сланец из Броницы в Юго-восточной стороне сей

деревни, по дороге из Ямполья в Могилев, в горе возвышающейся на 300 локтей над поверхностью Днестра (1 шт.). 4. (236). Глинистый сланец из Ладавы в 18 верстах от Могилева (1 шт.). 5. (237). Слюдистый сланец из Житомира. Величина его почти около 2-х квадр. миль (1 шт.). 6. (238). Полу опаловый порфир — таковая скала в окрестностях Бердичева, Винницы и Махновки, Нового Константинова большую составляют толщину (1 шт.). 7. (239). Полу опаловый порфир с жилою полу опала находится в холмах в 4-х милях от Нового Константинова (1 шт.). 8. (240). Полу опаловый порфир из того же места (1 шт.). 9. (241). Полу опаловый порфир из того же места. Главный состав сей скалы голубовато-серого цвета (1 шт.). 10. (242). Полу опаловый порфир с жилою обыкновенного кварца из Хионинской толщи (1 шт.). 11. (243). Полу опаловый порфир из Мехержинец Волошских (1 шт.). 12. (244). Полу опаловый порфир с жилой полу опала и обыкновенного шпата, недалеко от Винницы в Мехержинцах Волошских (1 шт.). 13. (245). Землистый порфир из холмов в 4-х милях от Нового Константинова и Бердичева составляет слой толщиной в 6 локтей (1 шт.). 14. (246). Землистый порфир переходящий в гранит из Мехержиниц Волошских (Киевской Губернии) (1 шт.). 15. (247). Землистый порфир с жилою полу опала из Мехержинец (1шт.). 16. (248). Землистый порфир с жилою гидрофана из Мехержинец (1 шт.). 17. (249). Первозданный листовато-зернистый известковый камень из Деревни Пороги в полу-мили от Ямполья (1 шт.). 18. (250). Листовато-зернистый известковый камень из переходных гор, известный в употреблении под именем мрамора, из окрестностей Каменец-Подольска из берегов реки Смотрич (1 шт.). 19. (251). Переходный известковый камень листовато-зернистый, в Сатанове на Подоле составляет горы возвышенные на 100 локтей, над поверхностью реки Збруч (1 шт.). 20. (252). Переходный известковый камень листовато-зернистый из гор в Пелчи в 1/2 мили от Дубно, признаками своими похожий на мрамор из Швеции (1 шт.). 21. (253). Рухляковый сланец из левого берега Збручи, в окрестностях местечка Чернокозинец (1 шт.). 22. (254). Известковый вонючий камень из Чернокозинецких гор (1 шт.). 23. (255). Альпийский известный камень из Чернокозинец, окрестными жителями называемый мрамором (1 шт.). 24. (256). Известковый камень из Чернокозинец подобный камням в горе Юра (1 шт.). 25. (257). Известняк с окрестностей Рашкова над Днестром; раковины его принадлежат к родам (*Furgo* и *Vuccinum*) (1 шт.). 26. (258). Известняк из толщи на восточной стороне Вознесенска (1 шт.). 27. (259). Известняк, переходящий в плотный известковый камень, из Вознесенска (1 шт.). 28. (260). Известняк из Нового Константинова — между его раковинами обильнейший род *Venus* (1 шт.). 29. (261). Известняк из Нового Константинова, имеет многие пустые места, наполненные известковым капельником (1 шт.). 30. (262). Известняк из Браилова в 3-х милях от Винницы обильно заключает крупные зерна кварца (1 шт.). 31. (263). Известняк из окрестностей Тирасполя в 15 милях от Одессы, переходит в икряный камень (1 шт.). 32. (264). Известняк плотный икряный камень из окрестностей Тирасполя (1 шт.). 33. (265). Известняк из толщи Симоновской на Волини в Острогском Уезде недалеко от реки Горынь (1 шт.). 34. (266). Мел из Ямполья Волинской Губернии около Го-

рыня (1 шт.). 35. (267). Серый кремнистый мел из Ладовы в 18 верстах от Могилева на Днестре (1 шт.). 36. (268). Известняк принадлежащий к образованию морскою водою из горы Черча в Кременце (1 шт.). 37. (269). Известняк из Кременецких гор (1 шт.). 38. (270). Известняк из Третичных гор из Старого Почаева (1 шт.). 39. (271). Известняк из Третичных гор из Меджибожа (1 шт.). 40. (272). Известняк с крупно-зернистым песком смешанный из Залисец в 4-х милях от Кременца (1 шт.). 41. (273). Известковый песчаник крупно зернистый из Кременецких гор (1 шт.). 42. (274). Известковый песчаник с мелкими зернами из того же места (1 шт.). 43. (275). Известковый песчаник заключающий в себе раковины из рода Venus из Кременца (1 шт.). 44. (276). Известковый камень плотный икранный из Кременца (1 шт.). 45. (277). Известковый плотный икранный камень, имеющий зерна крупные предыдущих из Жуковец в 6 милях от Кременца (1 шт.). 46. (278). Плотный известковый камень образованный в морской воде похожий на известковый камень образованный в пресной воде из Залисец (1 шт.). 47. (279). Известняк при морской формации из Одессы (1 шт.). 48. (280). Известняк при морской формации из окрестностей Николаева (1 шт.). 49. (281). Известняк при морской формации из Вознесенска (1 шт.). 50. (282). Известняк при морской формации из Херсона (1 шт.). 51. (283). Известняк при морской формации из побережья реки Ингульца в 16-ти милях от Херсона (1 шт.). 52. (284). Рухляк из Николаева (1 шт.). 53. (285). Слоистый Рухляк из Николаева (1 шт.). 54. (286). Рухляк из Вознесенска (1 шт.). 55. (287). Рухляк из Яорлика, имеющий при себе раковины из рода Cardium (1 шт.). 56. (288). Рухляк из Местечка Яорлика заключающий раковины из рода Bissois (1 шт.). 57. (289). Плотный известковый камень образованный пресною водою из Вишнева (1 шт.). 58. (290). Плотный известковый камень морской формации из деревни Брикова (1 шт.). 59. (291). Плотный известковый камень морской формации из Меджибожа (1 шт.). 60. (292). Селенит из Местечка Чернокозинца (1 шт.). 61. (293). Алебастр с жилою волокнистого гипса, содержащий в себе чечевичные кристаллы Селенита из Чернокозинец (1 шт.). 62. (294). Плотный гипс из Чернокозинец известный под названием Алебастра (1 шт.). 63. (295). Плотный гипс из Чернокозинец ошлифованный (1 шт.). 64. (296). Зернистый гипс из Чернокозинец (1 шт.). 65. (297). Таковой же ошлифованный (1 шт.). 66. (298). Крупнозернистый гранит из Константиновки селения Богских Уланов (1 шт.). 67. (299). Мелкозернистый гранит из того же места (1 шт.). 68. (300). Порфиновый гранит из левого берега реки Мертоводы из окрестностей Вознесенска (1 шт.). 69. (301). Крупнозернистый гранит из Умая (1 шт.). 70. (302). Порфиновый гранит из левого берега реки Мертоводы из окрестностей Вознесенска (1 шт.). 71. (303). Гранит из деревни Скратовки в 2-х милях от Бердичева с разрушенными зернами полевого шпата (1 шт.). 72 а. (304). Гранит из Вольнского Новограда — кварцевые его зерна серо-белые (1 шт.). 72 в. (305). Гранит из Вольнского Новограда кварцевые его зерна серо-желтые (1 шт.). 73. (306). Сиенитовый гнейс /сложный сиенит/ из берегов реки Бога; из окрестности деревни Красеньки (1 шт.). 74 а. (307). Эуритовый или обыкновенный порфир из окрестностей селения Пороги на Днестре (1 шт.). 74 в. (308). Плотный эуритовый кровяно-красный

46

Счетка

На Днище столы для расованья на 3-а
Углеминьов. Составлена августа 29. 1833
1833гг. год. от Т. Мейва.

	Всего шт.	1170 руб.			
		За одну		За две	
		Руб.	Коп.	Руб.	Коп.
Доски зубчатые длиной 6. арш. шири- ной 6. верш. толщ. 1 1/2 вер. на 4. дюйма.	1/4	5	50	1.	37 1/2
Доски сосновые длиной 6. арш. ши- рины 6. верш. толщ. 1. верш. на 1. дюйм.	1 1/2	1.	—	—	67
Доски той же ширины на столы.	1.	—	—	1.	—
Доски той же ширины на 4. дюйма и одну доску для ступеней.	1.	—	—	1.	—
Шпатель саж. длиной 3. арш. ши- рины 6. верш. толщ. 1. дюйма на лице и шпатель под ремень.	1/2	—	90	—	45
Зажимы железные	1.	—	—	1.	—
Два крючка железные	2.	20	—	—	40
Столярку за работу одного стола и одного ступеней	—	—	—	—	—
Красильнику за окраску масленю во две раза краскою цвета льняного красной земли. квадр. фута 4.	1 1/2	3.	—	—	4.
К того ассигнован Августа 29. 1833 1833гг. год. Углеминьов от Т. Мейва.	—	—	—	15.	89 1/2

Мейва

Всего ассигновано руб. 1170

Автограф Ф. Меховича, 1833 р.

(1 шт.). 75. (309). Эуритовый порфир называемый Итальянцами /porfiro rosso/ из окрестностей деревни Пороги (1 шт.). 76. (310). Роговыковый порфир из Меджибожа (1 шт.). 77. (311). Обыкновенный кварц серо-голубой из Красенки в 15-ти верстах от Совраня (1 шт.). 78. (312). Обыкновенный зернистый кварц, из той же толщи (1 шт.). 79. (313). Серая вака обыкновенная из окрестностей Кириловец из толщи называемой Яром Поповым (1 шт.). 80. (314). Серая вака слоистая из окрестностей деревни Пороги на Днестре (1 шт.). 81. (315). Серая вака слоистая, мелко-зернистая, спаянная глиною, из окрестностей деревни Пороги (1 шт.). 82. (316). Глинистый песчаник из Пелчи в 1 1/2 мили от Дубно (1 шт.). 83. (317). Глинистый песчаник из того же места содержащий слюду (1 шт.). 84. (318). Глинистый песчаник из деревни Каменки Острогского Уезда (1 шт.). 85. (319). Глинистый песчаник в той же толщии пережженный в плавильной печи (1 шт.). 86. (320). Бурый каменный уголь (лигнит) смолистое дерево из Залисец в 2-х милях от Кременца (1 шт.). 87. (321) Бурый каменный уголь, смолистое дерево из Кременецких гор (1 шт.). 88. (322). Турфовой уголь из Залисец в долине называемой Шипиловою (1 шт.). 89. (323). Землистый каменный уголь из Залисец в Козубовой горе (1 шт.). 90. (324). Глинистый серый камень, употребленный для выстилки набережной Вислы на Сольце в Варшаве (1 шт.). 91. (325). Глинистый камень, употребляемый для того же (1 шт.). 92. (326). Слюдистый сланец, обильно заключающий слюды (1 шт.). 93. (327). Известный камень из побережья реки Лавены в Волкомирском Уезде, где его толщии составляют холмы, окружающие русло той реки, и в окружности на несколько миль разбросаны его обломки (1 шт.).

Е. Снаряды Архитектурного кабинета. 1. (328–332). Пять жестяных ящичков разделенных по полам со стеклянными крышками для сохранения хрупких материалов (5 шт.). 2. (333–338). Шесть больших жестяных ящичков с стеклянными крышками без деления внутри (6 шт.).

Совет Университета Св. Владимира от 24-го Сентября 1837-го Года препроводил для хранения в Архитектурном кабинете следующие предметы: 1. (339). Серебряный молоток (1 шт.). 2. (340). Серебряная лопатка (1 шт.). Сии предметы употребляемы были при закладке зданий Университета Св. Владимира 31. Июля. 1837 Года.

Чертежи для гражданской архитектуры

1–9. Связи каменных стен Borgnis PL III (24–27. 4–9. 10–12. 19–21.16–18. 4. 1–3. 28–29. 22–23). Borgnis IV (6.7.12.)

10–23. кирпичных стен Borgnis IV (8–10. 11. 23. 24. 25. 26. 15. 16. 13. 14. 17. 19. 18. 20. 21.22). Подчашин<ский> I. II. (9). Gilly

24–25. стены из глины Borgnis V (4. 5.). Подчашин. I. III. (11. 12).

26–31. Связи дерева Borgnis I (3. 4. 7. 9. 10).

32–82. Соединение дерева Подчашин. LIV (1–8. 12–18). Подчашин. V (1.2). Подчашин. I.V. (3–8. 9–11. 12–20). Связев 2 III (61. 62. 56. 58. 59). Borgnis I (16). Borgnis II (13–16). Связев 2 IV (95–97).

Пор <тфель> 2. 5. 1. (начиная с № 50. — Авт.)

83. Соединение дерева с камнем Подчашин. I. V (22).

84. Балки Borgnis II (1).

85. Своды толщ. стен Borgnis VIII (13).

86–91 Контрофорсы Borgnis V (1. 2. 3. 8. 7. 1).

Пор <тфель> 3

92–100 Соединение железа Подчашин. I. VI (1–7. 14. 16. 17. 18. 22. 23. 24. 26. 27).

101–106 Перистилы Borgnis VI (1–6).

107–109 Архитектура в барельефе Borgnis VII (1). Wibecining XIII (6. 4). 109 — не черчен.

110–137 Члены Связев I. I (3. 2.) I. IV (4). Durand (5). Подчаш. 2. XII (30. 34–46). 122–125 — не черчены

138 Ордена Durand VII

139–150 Ордена архитектуронические Durand VIII. VII bis. Мехович

Пор <тфель> 4

151–189 Своды Borgnis V (9. 11. 12. 10). VII (10. 11. 2. 6. 7. 3. 4. 5. 8. 9). VIII (1. 2. 18. 19. 16. 17. 9. 5. 6. 3. 4. 7. 8. 10. 11). IX (6. 7. 2. 3. 9. 25. 27. 30. 2. 4. 5. 19. 20. 21. 1). Rondelet f (81). Связев (33). 189 — не черчен.

190–200 Аркады Durand IX (1–6). Подчаш. X. IV (7–11). Borgnis IX (17. 18. 8). X (3. 4. 2).

201–210 Своды Borgnis X (1). VIII (20. 21.) IX (22. 23. 16. 24. 28. 29. 13. 14. 15).

211–242 Полы и потолки Связев 2 (143. 43–46). IV (82. 85. 86). (77. 79. 80. 139). Borgnis II (7. 9. 10. 6. 5. 4. 11. 12. 18). XI (1. 6). Мехович.

243–248 Крыши Связев II (87. 88. 91. 92). Borgnis XI (4).

249 Фронтон Borgnis XI (7).

Пор <тфель> 6

250 Фундаментов Связев I II (3).

251–255 Крыша Связев I IV (10). Borgnis XI (9–13).

256–263 Железные стропилы Borgnis II (14. 8). Подчаш. 2. VIII (3–8).

264–279 Крытие крыш Borgnis XI (14. 19. 8. 15–18. 21–23). Связев 2. III (57). 2. IV (94). 2. VIII (115). 2. VII (116). Подчаш. 2. IX (8–10).

280–285 Крытие железом Связев 2. VI (117. 118. 113. 114. 119. 121) Rondelet i XII (1. 2).

286–294 Облегчения Borgnis XVII (2). Durand IX (5. 6). 287–292 — не черчены.

295–314 Аркады Borgnis XVII (9. 6. 10. 7. 11. 12.1. 3. 4. 5). XVIII (2–4. 7. 8. 11. 13. 1. 5. 6. 10). Мехович.

315–328 Двери и окна Borgnis XVIII (7. 1. 2. 6. 4. 3. 5. 9. 10). XIII (8. 11. 12). 325 — не черчен.

329–369 Окна Borgnis XIV (21. 6. 8–11. 1–4. 12. 14–17. 7. 18–20). Durand I. X. Связев I. V. (13. 16.) 2. VI (123–125. 127–136). 352 — не черчен.

370–382 Лестницы Borgnis XV (1–11. 15–20. 12–14. 21. 22. 24. 25).

384–389 Облегчения Borgnis XVI (3–12).

390–400 Фундаменты Связев 2. I (2–5. 10.12). Borgnis XII (5. 6).

401–409 Железные связи Связев 2 (23–26. 28–31).

410–417 Своды Связев 2 (44. 45). Borgnis XII (1–4). 415–417 — не черчены.

Пор. <тфель> 10

418–426 Распоряжение Borgnis XII (7. 13–15).

427–478 Фасады Borgnis XIX (1–3). Diebening XLV. От 431 до 478 не черчены.

479–500 Распоряжение Vitvy Pl до f. Borgnis XX (1–12). XXI (23. 1. 2. 5. 6). XXXIII (1–4). XXIV (1–4). XXV (1–3). XXII (3). XXVI (1. 4). XXVII (1. 2). XXVIII (2. 3).

Порт <фель> 11

501–511 Распоряжение зданий Borgnis XXIX (1–4. 7. 6). XXX (1–6). 506–510 — не черчены.

512–514 История Архитектуры: Wiebex CLXXII (21. 24). XII (15).

Итого — 385.

1. Тетрадь № 1 На записку предметов Архитектурного кабинета Университета Св. Владимира. 1843 год // Об имуществе упраздненного в Университете Св. Владимира рисовального кабинета» (1865 р.). — Державний архів м. Києва (Далі: ДАМК). — Ф. 16. — Оп. 400. — Спр. 81. — Арк. 50–68зв. «Тетрадь № 1» написана Ф. Меховичем, але на ній стоїть дата 1843 р. Саме в цей рік О. Беретті заступив посаду викладача архітектури. Текст «Тетради № 1» зроблений у вигляді таблиці.

2. Про Ф. Меховича див.: Мехович Ф. І. // Тимофієнко В. І. Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст.: Біограф. довідник. — К., 1999. — С. 252; Мехович, Ф. І. // Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета св. Владимира (1834–1884) / Сост. и изд. под ред. проф. В. С. Иконникова. — К., 1884. — С. 453–455; Вуйцик З. Технічні школи при Волинській гімназії та Волинському ліцеї в Кременці // Волинські Афіни. 1805–1833: 36. наук. пр. / Кременецький обл. гуманіст.-пед. інститут ім. Тараса Шевченка; За ред. С. Маковського і В. Собчука. — Тернопіль, 2006. — С. 213, 218; Сторчай О. В. Архітектор Франц Мехович — викладач Київського університету: 1834–1839 // Студії мистецтвознавчі. — К., 2005. — Ч. 3. — С. 74–82.

3. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 49. — Арк. 42.

4. Там само. — Спр. 28. — Арк. 14зв.

5. Бутнік-Сіверський Б. С. «Архітектурний кабінет» і катедра архітектури в Київському університеті // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. — Ф. 8. — Оп. 1. — Спр. 1019. — Арк. 16–17.

6. Дозвіл на окреме існування архітектурного кабінету було одержано тільки 1837 р., а доти предмети його зберігалися разом із колекціями механічного і геодезичного кабінетів. Усіма трьома кабінетами завідував проф. Мехович. Архітектурний кабінет він поповнив 3292 аркушами креслень. Віталій Шульгін в «Історії університету Св. Володимира» писав, що на 1 січня 1840 р. в архітектурному кабінеті знаходилося: моделей 338, інструментів — 13, креслеників — 4957 аркушів. Див.: Шульгін В. Я. История университета Св. Владимира. — СПб, 1860. — С. 221. Про архітектурний кабінет також див.: ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 28. — Арк. 208; ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 46. — Арк.

110зв–110б; ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 49. — Арк. 85зв. Кабінет знаходився у двоповерховому кам'яному будинку спадкоємців надвірного радника Гудими Левковича. Див.: ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 28. — Арк. 120. Публіка мала можливість відвідувати університетські кабінети і вивчати їх колекції раз на тиждень у визначені часи.

7. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 276. — Спр. 416. — Арк. 1–2. Див. також: ЦДІАК України. — Ф. 707. — Оп. 1. — Спр. 615: «Дело Канцелярии Попечителя Киевского Учебного Округа по представлению Совета Университета Св. Владимира об отделении из Механической школы всех Архитектурных моделей и рисунков и составлении из оных особого Архитектурного кабинета при Университете Св. Владимира». — Арк. 2–3: Проект архітектурного кабінету Ф. Меховича 1834 року. — Арк. 1, 4: про згоду попечителя Київського навчального округу на створення архітектурного кабінету.

8. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 276. — Спр. 773. — Арк. 11.

9. Ронделе Жан Батіст (Rondelet Jean-Baptiste) (4.06.1743, Ліон — 26.09.1829, Париж) — французький архітектор, професор Школи красних мистецтв в Парижі з 1806 р., кавалер ордену Почесного легіону (1814). Здійснив розрахунки міцності Пантеону в Парижі, завдяки чому вдалося запобігти його руйнуванню. *Свізев Іван Іванович* (1797–1875) — російський архітектор, закінчив 1818 р. Петербурзьку академію мистецтв. Працював на Імператорській Петергофській паперовій фабриці, з 1822 р. — архітектор при гірському правлінні в Пермї, з 1832 р. — у Петербурзі, з 1839 р. — старший архітектор комісії зі спорудження храму Христа Спасителя в Москві. 1846 р. повернувся до Петербурга і поступив на службу в Міністерство державного майна, незмінний член будівельної і технічної комісії при департаменті сільського господарства, читав лекції з архітектури. Його ім'ям названо винайдену ним систему опалення. *Гіллі Фрідріх* (Gilly Friedrich) (1772–1800) — прусський архітектор, викладач Берлінської будівельної школи, вчитель талановитого прусського архітектора Карла-Фрідріха Шінкеля (1781–1841). Рано пішовши з життя, Гіллі не побудував майже нічого; його письмова спадщина складається з однієї лише статті «О необходимости наивозможнейшего сочетания различных архитектурных частей в практическом и научном отношении». Про талант Гіллі, який визнавався його сучасниками й нащадками, можна судити лише по нездійснених проектах і впливу його творчості та «вулканічної натури» на молодого Шінкеля. *Подчашинський Карл Іванович* (1790 чи 1791 — 7.04.1861, Вільно) — архітектор, магістр філософії, ординарний професор архітектури Віленського університету. Спочатку навчався в Брестському повітовому училищі, потім у Волинській гімназії в Кременці, де за успіхи в науках у 1810 р. одержав срібну медаль. 1811-го р. від тієї ж гімназії Подчашинський одержав ступінь межового землеміра, а потім, 1813 р., став студентом Віленського університету, де 1814 р. одержав ступінь кандидата, а 5-го квітня того ж року — магістра філософії, і за кошти університету був відряджений в Петербурзьку академію мистецтв, де навчався «архітектурному мистецтву» (1814–1816). 1816-го р. одержав атестат і був визнаний гідним другої срібної медалі за архітектурну композицію. Повернувся з Петербурга за викликом Віленського університету. З 1816 р. по 30 червня 1817 р. викладав у Віленському університеті курс архітектури. 1817-го р. поїхав за кошт університету на два роки до Франції й Італії для вдосконалення майстерності в архітектурі. Повернувшись з-за кордону 20-го вересня 1819 р., почав викладати курс архітектури. 2-го жовтня 1820 р. був обраний і затверджений ад'юнктом університету, а 5-го жовтня 1822 р. затверджений,

відповідно до обрання, ординарним професором університету. 1821-го р. ним була написана дисертація про красу у творах красних мистецтв («Rozprawa o piekności w robotach przemysłu» // Dziennik Wilenski. — 1821. — Т. II. — Р. 1), 1822 р. — план свого курсу архітектури (Uwagi nad trybem Własciwym architektury w Szkole Głownoj Litewskiej // Dziennik Wilenski. — 1822. — Т. I. — Р. 114). 1823-го р. (15-го вересня) зачитав на урочистому засіданні університету «Ведомость о житии и ученых трудах Лаврентия Гуцевича, бывшего профессора архитектуры в Виленском Университете», 27-го листопада 1824 р. був призначений членом Комітету для складання проекту нового устрою училищ по Віленському навчальному округу, 25-го березня 1825 р. відправлений за розпорядженням попечителя названого округу для огляду будівель училищ. За час викладання в університеті обіймав посаду університетського архітектора і займався кресленням планів, складанням кошторисів, наглядав за будівельними роботами. Крім названих праць, написав: «Początki architektury dla uzytku młodzi akademickiej» (Вільно, 1828 і 1857) і «Nomenklatura architektoniczna, czyli słownik powodowany cieszliczych wyrazow» (Варшава, 1823 і 1855), «O cemente rzymskim, czytane na posiedzeniu literackim Uniwersitetu Wilenskogo d. 15 wrzesnia 1825»; «Dzeje budownictwa». 1856 (літограф.); «Zastosowanie ogolnych zasad dokonafosci w tworach przemyslu do obrazów i posagow» (Wizerunki. — Т. XXII. — Р. 5. — Сер. 2).

10. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 469. — Спр. 639в. — Арк. 76–78.

11. *Сторчай О. В.* Олександр Беретті як викладач архітектури в Київському університеті // Українська академія мистецтва. — К., 2004. — Вип. 11. — С. 94–103.

12. *Бутнік-Сіверський Б. С.* «Архітектурний кабінет»... — Арк. 46–47.

13. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 64. — Арк. 23.

14. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 62. — Арк. 15. Напевно, О. Беретті мав на увазі підручник 1816 р. для архітектурної школи «Предисловие к введению в курс строительных конструкций» і «Трактат з теорії і практики будівельного мистецтва» («Traité théorique et pratique de l'art de bâtir», 1802) Жана Батіста Ронделе, відомий посібник «Короткий курс лекцій з архітектури» («Précis des leçons d'architecture», 1801–1805) професора Паризької політехнічної школи архітектора Жана Нікола Луї Дюрана та популярні видання: «Учебник архитектуры» (СПб, 1841), «Основания печного искусства» (СПб, 1852) І. І. Свіязева. Також кресленники з видань цих авторів вказано в рукописних каталогах Архітектурного кабінету.

15. ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 85. — Арк. 41; ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 94. — Арк. 49. З 1854 року Олександр Беретті використовує підручник А. К. Красовського, що зазначено у його звітах: «по собственным запискам, составленным преимущественно по сочинениям Красовского». Див.: ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 101. — Арк. 45; ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 127. — Арк. 27. Напевно, це відомий посібник «Гражданская архитектура: Части зданий. С атласом чертежей на 102 листах» (СПб, 1851) Аполінарія Красовського (1818–1875), котрий у 1850-ті рр. викладав цивільну архітектуру в Петербурзькому університеті.

16. Так, на січень 1861 р. в Архітектурному кабінеті знаходилося: моделей 383 (на суму 686 р.), інструментів 8 (на 69 р.), архітектурних креслеників 386 (на 22 р. 69 к.) і 1 книга (на 53 р.), всього 778 предметів на суму 830 р. 69 к. (14). Див.: ДАК. — Ф. 16. — Оп. 465. — Спр. 127. — Арк. 63.

17. *Бутнік-Сіверський Б. С.* «Архітектурний кабінет»... — Арк. 45–46.

Олена ТРОШКІНА

СУЧАСНІ ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ ЗНАКІВ-СИМВОЛІВ У ВИРІШЕННІ ОБРАЗУ ОБ'ЄКТІВ ПРЕДСТАВНИЦЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ

Семантичне значення архітектури пов'язане з поняттям передачі певного повідомлення від об'єкту до глядача. Цей процес може здійснюватись як архітектурним об'єктом в цілому, так і його складовими: частинами будинку, деталями, елементами. Вони як одиниці архітектурної мови виражають не тільки утилітарну, але й семантичну (комунікативну) сутність архітектурного твору. Але якими повинні бути значення цих одиниць, в які формули-речення вони повинні поєднуватись і які знаки-символи потрібні для того, аби глядач безпомилково прийняв і зрозумів повідомлення про представницьку функцію об'єкту, адже набір цих елементів не такий і великий (стіна, вікно, дах, двері)?

За дослідженнями Є. Барбишева [1], Є. Россинської [2], О. Фоменко [3] та ін., теоретичні посилання отримання знаку на принципах формоутворення архітектури і закріплення архітектурних знаків як одиниць архітектурної мови базуються на лінійній послідовності творчих перетворень, дозволяючи отримувати зодчому знаки, знакові одиниці, формувати семантичні поля і вписувати проєктований об'єкт у комунікаційну ситуацію. Із геометричних одиниць утворюється фігура, із декількох фігур — *синема*, із декількох синем — *знак*, із декількох знаків — *первинна мовна одиниця*, далі — *семіотична група* — *семіотичне поле* — *текст* — *повідомлення*. Повідомлення є цілеспрямованим комунікативним каналом взаємодії архітектурної мови з вербальною, або архітектурного твору з емоційним, чуттєвим механізмом мислення людини.

Деталі архітектурного об'єкту — вікно, двері, стіна, дах, сходи, їх кількість і відстані між ними означають не тільки функцію, а й ідею проживання і використання, стають «словами» для їх означення, а разом із різним трактуванням набувають символічної функції. Водночас, такі категорії як метр, ритм, масштаб, пропорції, кратність інтервалів між елементами також мають мовну природу і деяку історичну стійкість у різних типологічних групах. Виключення однієї з категорій призводить до невизначеності.

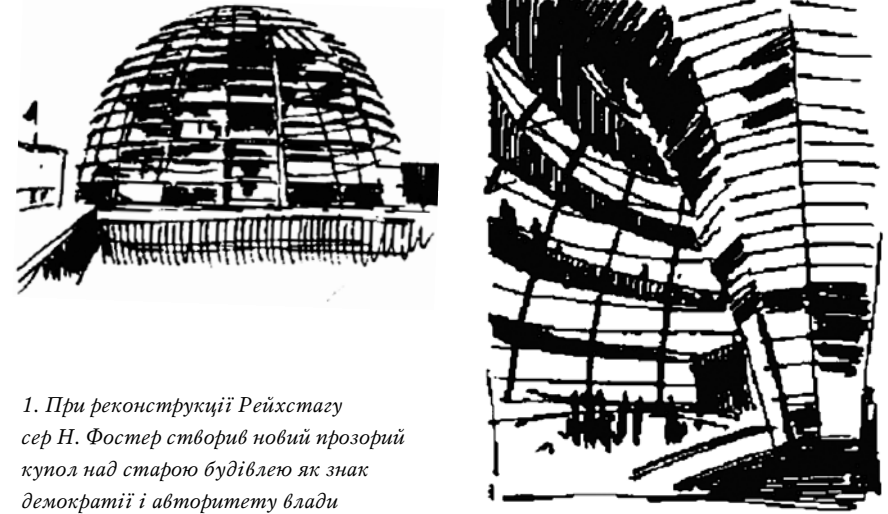
Переносючи лінгвістичні методи, спрямовані на пошук форм, що повторюються, які потім можна застосовувати в аналізі нового матеріалу, та пошук тих елементарних одиниць, сума яких дасть умовний «алфавіт», необхідний для побудови текстів із різних поєднань цих одиниць на архітектуру, можна використати вироблені в них методики для винайдення того «алфавіту», з якого складаються тексти представницької архітектури.

Метою цієї статті є з'ясування питання щодо різниці значень, яких набувають об'єкти й їх елементи представницької архітектури від об'єктів і їх елементів інших типологічних груп.

Так, сума архітектурних елементів (стіна, вікно, двері, сходи, дах), що характерні для всіх типів споруд, в представницькому об'єкті, складаючись в формули, де важливим стає взаємодія між частинами (метр, ритм, розміри, пропорції, маса, симетрія, тощо), і повторюючись на протязі історичного розвитку набувають певної сталості / типовості, виражень і символічних значень, завдяки яким представницька архітектура продукує ідеї влади, міці, нездоланності, урочистості, недосяжності. Індивідуальний компонент привносить в схему залежність від особистості автора, кліматичних, географічних і матеріальних умов будівництва, пануючого стилю, моди на стилі.

Символіка об'єкту в цілому, його ідеологічне навантаження починається вже на рівні схеми — об'єм (виражає сталість), маса (збільшена по відношенню до рядової забудови), його розміщення (в центрі поселення, з відступом від червоної лінії, з площею перед ним і пам'ятником володарю, вождю), план (регулярність і/або ієрархічність), декор, колір, тощо. Виділення просторових одиниць об'єкту як зовнішніх, так і внутрішніх — ієрархічна побудова простору (ієрархія — чи не найголовніший атрибут влади) — завершує схему, яка підсилюється державною, особистою чи корпоративною символікою і геральдикою, разом із розглянутими компонентами, призводять до збитковості інформації та її надмірного повторення, що сприяє правильному безпомилковому прочитанню тексту. В результаті чого такий текст стає «суперзнаком» представницького об'єкту.

Символіка значень елементарних частин будинку будь-якої типологічної групи виглядає так: стіна — огорожуюча функція, поділ простору на внутрішній і зовнішній, свій і чужий, захист, спокій, розділ на головні і господарські приміщення, на парадну офіційну і інтимну зону всередині будинку; дах: те ж саме плюс виділення із оточення завершенням (шпиль, башти, статуї) — символи недоступності, зверхності, високих устремлінь; вікна: очі будинку, часто лише їх розміри і ритм вказують на житлову чи громадську функцію споруди; вхід — перехід із одного простору в інший, із захищеного простору в незахищений і навпаки, із приватного в громадський; сходи: зв'язок низу і верху, символ



1. При реконструкції Рейхстагу сер Н. Фостер створив новий прозорий купол над старою будівлею як знак демократії і авторитету влади

ієрархії просторів; декор: зв'язок із оточуючим середовищем міським чи природним, засіб підсилення образного і змістовного впливу архітектури на глядача, масштабування (порівняння людини із спорудою).

Для об'єктів представництва були розглянуті первинні символічні значення зберігаються, та дещо трансформуються під впливом символіко-ідеологічного навантаження, яке репродукує дана типологічна група. Деякі з них є характерними як для закритої (замкненої), так і для відкритої систем, а інші — тільки для однієї з них. Тому є доцільним розглядати їх символічне значення як складових представницької архітектури у відповідності до цих систем. Поділ на закриті замкнені і відкриті системи здійснюється за ознакою зв'язку будинку із зовнішнім середовищем, і є в певному сенсі дещо умовним. Замкнені системи будівель були більш характерними для періодів посилення тоталітарної влади в періоди деспотій, де превалювала охоронна функція, в той час як у відкритих головною була функція демонстрації престижу, парадності, багатства і зміни соціальних, ідеологічних орієнтирів. Втім, не існувало чіткого розмежування між ними, як в часі зведення, так і в просторі, тому за часів тоталітаризму виникали поодинокі об'єкти з відкритою системою, і навпаки, із закритою — за часів зміни ідеології і відшукування раціонального, демократичного устрою. Деякі об'єкти поєднували в собі ознаки тієї й іншої.

Таким чином, елементи-складові представницького будинку із самого початку наділені певним символічним означенням, яке відрізняється від архетипічного значення житлового будинку і храму. Їх сума разом із урахуванням

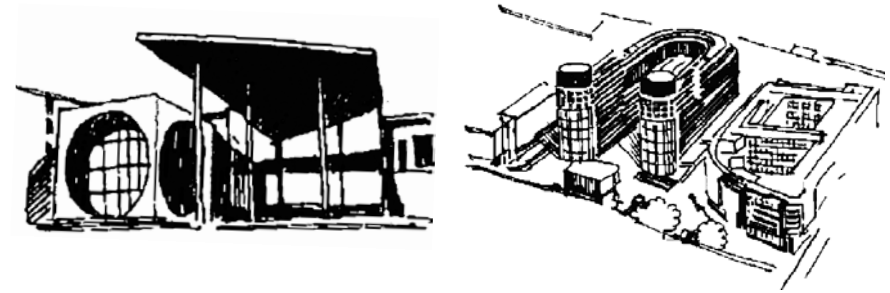
композиційних категорій — метр, ритм, розміри, пропорції, маса, симетрія, тощо, і певне число комбінацій призводить до виникнення формул, сталих і повторюваних у часі.

Кожному історичному етапу розвитку і кожній країні були притаманні свої певні семантичні властивості вказаного типу. Так, наприклад, гіпертрофовані масштаби, строге підкорення вісі, обов'язкове використання ордеру, церемоніальний підхід, великі відступи-площі перед спорудою — характерні риси об'єктів представницької архітектури тоталітарних режимів, починаючи із імператорського Риму і закінчуючи режимами правління Гітлера в Німеччині та Сталіна в СРСР, в ХХ ст., де потрібно було міфологізувати дійсність і знаходити їй численні підтвердження, а представницька архітектура ставала одним із самих значних ідеологічних засобів.

Із зміною політики, соціального життя, прискоренням темпів технічного розвитку, загальносвітових глобалізаційних процесів в останній чверті ХХ ст. змінюються знаки-символи представництва, а деяким з них надаються інші значення, відмінні від початкових. Так, в останні три десятиліття ХХ ст., на які припав розвиток постмодерну, а потім і відокремлених від нього течій, що перетворились в індивідуальні стилі гай-тек і деконструктивізм, використовуються як типові для всього історичного розвитку представницької архітектури знаки-символи, так і нові, характерні для означених стилів. Поряд із традиційними масивністю, монументальністю, використанням ордеру, ієрархічною структурою, декоративним вирішенням стіни і інших деталей, починаючи із 1970-х років, відмінною рисою архітектурної форми, стала її просторовість як наслідок поліфункційності споруд і контекстуальний підхід до середовища. Цьому сприяло нове ставлення до простору, яке призвело до корінної перебудови всієї системи художнього бачення і розуміння змісту візуальних мистецтв, руху від лінійної перспективи до просторово-часової безперервності сприйняття. Такі традиційні елементи як стіна, вікно, дах втрачають своє значення. В гай-теку форма набуває легкості, невагомості, а в деконструктивізмі форма стає викликом, рекламою, демонстрацією можливостей.

Відкритість, прозорість стали символами демократії. Вони мають значення і в урядових, адміністративних будинках останнього десятиліття. Незважаючи на традиційну класицистичну внутрішню структуру — замкнутість, виділення головних приміщень, периметральне розміщення допоміжних, центральне розміщення входу, наявність внутрішніх дворів — програмним стає включення нових, прозорих елементів. Так, при реконструкції Рейхстагу сер Норман Фостер створив новий прозорий купол над старою будівлею як знак демократії і авторитету влади (рис. 1).

Нові будинки Урядового центру в Берліні, будинок Парламенту в Бонні,



2. В образах нових споруд Парламенту в Бонні й Урядового центру в Берліні втілюються демократичні ідеї «запрошення» до участі в управлінні

околичні адміністративні будинки в США та ін. найповніше ілюструють викладене вище. В їх образах втілюються демократичні ідеї «запрошення» до участі в управлінні. Цьому сприяють і великі простори загального призначення, якими користуються декілька установ, або ж погодинна зміна функцій цих просторів (загальні простори будинків у вечірній час використовуються як центри дозвілля) (рис. 2).

Ще однією рисою сучасних представницьких споруд є висока технологічність будівництва та технічне оснащення будинку як символ фінансового благополуччя, яке недоступне для житлового і громадського будівництва. Широке використання висококомічних ефективних матеріалів дозволяє створювати форми, в яких поєднуються індивідуальність архітектора з індустріальністю виробництва, а семантичні значення закладені уже в її структурі.

Нове значення надається входу, як деталі, що виражає представництво, й у складі об'єкту представництва є значним інформаційним знаком-кодом, знаком-символом влади, міці, престижу, суспільних ідей, уподобань, стилів, моди на стилі, характеру і змісту епохи. Сьогодні вхід — це «подія», «запрошення». Таке його трактування є характерним для урядових адміністративних споруд країн Західної Європи і США. Наприклад, Конвенційний центр в Колорадо, Громадський та адміністративний окружний центр (архіт. Fentress & Bratburn) та ін., де запрошенню спонукає не тільки форма входу, але й його прозорість, яка покликана спростити, нівелювати будь-які видимі бар'єри (рис. 3).

У різні часи й епохи в залежності від стилю архітектура представницьких споруд використовувала усі можливості декоративного оздоблення, що у поєднанні з іншими аспектами виділялася з оточуючого середовища, була знаком сили і влади, могутності господаря чи певних державних структур. Рельєфна символіка і геральдика була характерною як для родових помість, так і для уря-

дових установ в різні історичні періоди, а особливо в періоди тоталітаризму. Використання символіки держави в сучасних фасадах не таке активне як в інші періоди, проте воно існує у вигляді герба країни і її прапора на даху, або біля входу.

Для офісних, конторських будинків нашого часу характерне вироблення одного стилю для всієї установи і повторення її символів не тільки на фасадах, у декоративному оздобленні кабінетів, але й у рисунках декоративної підлоги, канцелярському приладді і т. ін. Кольори фірми і зображувальні елементи повністю, або частково навантажуються семантичними значеннями. Ці символи працюють як в якості фону, так і в якості фокусних точок. Завдяки їм символика фірми легко прочитувана і пізнавана, а це означає представництво, повагу, міць і стабільність фірми. Вироблення єдиного корпоративного стилю такими дизайнерськими методами дозволяє згладити різницю між зовнішнім виглядом функціонально різних приміщень офісу і сформувані єдині внутрішньо-корпоративні психологічні установки, що є сучасними загальносвітовими тенденціями офісної архітектури.

Сьогодні в суспільство впроваджуються ідеї демократизації, що в архітектурній формі позначаються прозорими, скляними деталями і формами. Прозорість — символ демократії. Скляні куполи, прозорі фасади, значний масштаб, превалювання в розміщенні, відкритий офіс без візуальних бар'єрів із мінливим простором, вхід-«запрошення» і застосування новітніх технологій як в спорудженні будинку, так і в його оснащенні — ось сьогоденний набір семантичних засобів представницької архітектури. Вони покликані стверджувати, підкреслювати ті зміни в суспільстві, які відбуваються, а також впроваджувати їх у людську свідомість, а отже, певною мірою міфологізувати.

1. Барбьшев Е. Н. Коммуникативные особенности русских архитектурных систем // Семиотика и язык архитектуры: Сб. науч. тр. / Под ред. Е.И. Россинской. — М.: ВНИИТАГ, 1991. — С. 69–80.
2. Россинская Е. И. В поисках языка // Архитектура Запада. — М., 1987. — Вып. 4. — С. 27–39.
3. Фоменко О. А. Сигнал и знак в анализе архитектурной формы: Дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01. — Харьков: ХДТУБА, 1996. — 230 с.

Олена ТРОШКІНА

Сучасні прийоми використання знаків-символів
у вирішенні образу об'єктів представницької архітектури

Представницька архітектура — архітектура будівель і споруд громадського призначення (резиденцій, дипломатичних та комерційних представництв, будівель адміністративно-управлінського призначення, тощо), які відображають змістовність певної епохи й несуть яскраво виражений її образ. Терміном «представницька архітектура» користувались такі вчені-теоретики архітектури як А. Іконніков, В. Хайт, С. Кавтарідзе та ін. В статті розглядається семантич-



5. Конвенційний центр в Колорадо, де запрошенню спонукає форма входу, його прозорість, яка покликана спростити, нівелювати будь-які видимі бар'єри

не значення архітектурних об'єктів представництва і їх складових, яке відрізняється від семантичного значення інших типологічних груп. *Ключові слова:* архітектурна семантика, архітектурна форма, архітектурна композиція, просторова організація, представницька архітектура, адміністративні будинки.

Елена ТРОШКИНА

Современные приемы использования знаков-символов при решении образа
объектов представительской архитектуры

Представительская архитектура — архитектура зданий и сооружений гражданского назначения (резиденций, дипломатических и коммерческих представительств, зданий административно-управленческого назначения и т.п.), которые отображают содержательность конкретной эпохи и несут ярко выраженный ее образ. Термин «представительская архитектура» использовали такие ученые-теоретики архитектуры как А. Иконников, В. Хайт, С. Кавтаридзе и др. В статье рассматривается семантическое значение архитектурных объектов представительства и их составляющих, которое во многом отличается от семантического значения других типологических групп. *Ключевые слова:* архитектурная семантика, архитектурная форма, архитектурная композиция, пространственная организация, представительская архитектура, административные здания.

Helena TROSHKINA, PhD

Modern Receptions of Use of Sign-Symbols at the Decision of an Image
of Objects of Representation Architecture

The representative architecture — architecture of civil buildings and constructions (residences, diplomatic and commercial representations, administrative-managerial buildings, etc.), which reflect the pithiness of a concrete epoch and have its forcibly expressed image. The term «Representative Architecture» was used by such scientists — theoreticians as A. Ikonnikov, V. Heit, S. Kavtaridze and others. The article considers the semantic meaning of architectural objects of representation and their constituents, which in many respects differs from the semantic meaning of other typological groups. *Key words:* architectural semantics, architectural form, architectural composition, administrative buildings, spatial organization.

Галина ХОРУНЖА

ОРНАМЕНТИКА АРХІТЕКТУРИ ЛЬВОВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI —
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТЬ
ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ УПОДОБАНЬ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ
РАНЬОМОДЕРНОГО ЧАСУ

Оскільки Львів завжди перебував на перетині культурних впливів Заходу та Сходу, латинської раціональної та візантійської містичної світоглядних систем, невпинно відбувався процес взаємопроникнення різних світоглядних систем. Відповідно постійні контакти між чисельними представниками поліетнічної та полірелігійної спільноти (поляків, вірмен, українців, євреїв, греків, угорців та ін.) зумовили формування специфічного мистецтва на межі культур. Одним з найяскравіших репрезентантів синтезу естетичних пріоритетів і втілення різних за походженням елементів орнаментики став архітектурний декор львівських споруд другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Оскільки надзвичайно популярними у цей час був маньєристичний варіант декоративного оздоблення, цілком закономірно, що застосовуються композиції, здатні відобразити всю специфіку орнаментального мотиву, епітетами якого можна вважати химерність, вибагливість та — часто — фантастичність. Саме тому переважно застосовували гротески, але тут принагідно зауважимо, що доволі розповсюдженим є канделябровий тип орнаментальної композиції, який перегукується з добре знаним в українському традиційному мистецтві мотивом «вазону» [7, с. 76].

Саме це частково свідчить на користь твердження В. Овсійчука, згідно з яким у структурній композиції багатьох пам'яток архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст., зокрема у колонах порталу каплиці Трьох святих, відчутний вплив національної традиції [7, с. 94]. Канделяброві орнаментальні композиції були поширеними у декоративному оздобленні архітектури Львова зазначеного часу. Досить часто ця побудова декору зустрічалась у дерев'яній різьбі, і тому помітними є спроби імітації у камені елементів, притаманних українським іконостасам [7, с. 94]. Досить яскравим зразком канделябрової композиції є декоративне вирішення колон порталу каплиці Трьох святих. Замовники тих чи тих споруд просили застосовувати декора-

тивні мотиви, що припадали їм до смаку, і таким чином могло відбуватися за-
позичення окремих елементів ренесансно-маньєристичної стилістики з гравюру.

Схожі тенденції, однак менш потужні, відбувалися у декоративно-ужитковому мистецтві. Тому витоки нової, ренесансно-маньєристичної стилістики можна знайти у виробах зі скла, металу, кераміки, дерева.

Значний вплив на процес засвоєння нового в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві справляли також доволі поширені у другій половині XVI — першій половині XVII ст. графічні зразки. У цьому контексті варто зацітувати В. Овсійчука: «Маньєристична декорація була явищем новим і складним. Свою активному просуванню вона завдячує спеціальним серіям із взірцями “Dorica — Ionica” та “Corinthi — Composita”» [7, с. 80]. Тобто зразки Корнелія Флора та Ганса Вредемана де Врса у своєму початковому вигляді стали прикладами для наслідування, хоча і, вірогідно, зазнавали певної трансформації. Також не варто забувати про вплив маньєристичної декорації Фонтенбло роботи Франческо Приматиччо та Россо Фіорентіно, що безперечно, знайшло певний відгук у творчості митців, які оздоблювали архітектуру Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. [2, с. 154, 155].

Але кожного разу це все було неможливим, коли б патриціат Львова не належав у переважній більшості до освічених людей свого часу. Завдяки тому, що знать ознайомлювалася з останніми європейськими тенденціями через закордонні подорожі, придбання творів мистецтва, позначених новою стилістикою, вона прагнула в усьому не відставати від еліт іноземних держав. При проектуванні будинків, каплиць тощо архітектори часто робили зміни, які диктували їм замовники згідно власних уподобань. Смаки патриціату орієнтувалися на графічні західноєвропейські зразки, твори декоративно-ужиткового мистецтва, гравюру, і доволі часто спостерігався складний і не завжди вдалий симбіоз зі своєрідних «цитат». Окрім того, з'являються не завжди позитивні тенденції, що відчутними стали за доби бароко, зокрема, поступово на другий план відходить все, що пов'язане з українською середньовічною стилістикою.

Варто зробити акцент на паралельних виявах поруч із ренесансними та маньєристичними мотивами в архітектурній орнаментіці Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. рис барокової стилістики.

Появу останньої у Львові знаменує зведення костелу єзуїтів (1610–1636 рр.), що було фактично одним з компонентів програми експансії цього ордену монахів (втілення відбувалось найрізноманітнішими шляхами) [8, с. 107]. Оскільки ця пам'ятка була майже копією храму Іль Дезеу архітектора Дж. Б. да Вінйоли, закономірно вести мову не про первинний чи початковий варіант бароко (хоча згодом спостерігалися певні відступи, навіть своєрідні «реверанси» у бік ренесансної стилістики), а про зразок для наслідування [7,

с. 60, 61, 62]. Втім, значного впливу стилістики бароко до другої половини XVII ст. в архітектурному декорі не спостерігалось. Очевидно, не останню роль у цьому відіграла певна традиційність естетичних уподобань, якою керувалися проектувальники та їх замовники.

Чималою популярністю користувались орнаментальні мотиви, відомі ще у пам'ятках образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва Давньої Греції. Але внаслідок відсутності у Речі Посполитій загалом і, відповідно, у Львові зокрема традиції «живої античності», вказані оздоблювальні мотиви сприймалися крізь призму ренесансного мистецтва. В Італії провідні мотиви надалі компонувались у графічні альбоми або ж стримували нове життя у книжковому оформленні та оздобленні творів декоративно-ужиткового мистецтва [1, с. 70]. Надалі відбувався процес розповсюдження як графічних зразків, так і керамічних і металевих виробів закордонних митців з держав, які мали безпосередні торговельні контакти з Італією (Угорщиною, Чехією, Словаччиною) [11, с. 87, 88]. Як відомо з писемних джерел, між італійськими торговельно-ремісничими центрами та Львовом у XVI–XVII ст. існували тісні економічні зв'язки, про що зокрема свідчать декрети «уряду ради» з переліком товарів, що їх було дозволено продавати [5, с. 44]. Тобто, можна стверджувати про певну інтеграцію естетичних уподобань львівських патрициїв (власне, у такому специфічному ракурсі) в орбіту естетичного ідеалу італійського Ренесансу. Цим можна пояснити застосування декоративних мотивів, пов'язаних з античним мистецтвом, в оздобленні архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Окрім цього, розповсюдженням явищем того часу було наступне: коли скульптори не мали ґрунтового досвіду творчих розробок певних орнаментальних мотивів, вони копіювали графічні зразки або ж оздоблення творів декоративно-ужиткового мистецтва. Втім зазначимо, що у процесі перенесення орнаментальних мотивів, внаслідок специфіки матеріалу, наставала стилізація та схематизація.

На вказаному аспекті варто зупинитись більш детально, оскільки слід уточнити, які саме варіанти маньєристичної стилістики й форми її вияву можна простежити в орнаментуванні архітектурних форм Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Італійські маньєристи, а згодом під їхнім впливом і французькі, прагнули рафінованої вишуканості та звертались до універсальності й відвертої диспропорційності естетичних ідеалів [6, с. 255]. Шлях північноєвропейських адептів маньєризму йшов у тісному зв'язку з «готичним духом» попереднього мистецького стилю.

Вказана особливість, очевидно, мала вирішальний аргумент на користь застосування стилістики північноєвропейського маньєризму у львівських патри-

циїв. Адже споріднена прихильність місцевих замовників і північноєвропейських декораторів до готики тлумачилась відносно просто, а саме: відсутністю пам'яток античного мистецтва. Якщо взяти для порівняння орнаментальні мотиви створені Россо Фіорентіно та Франческо Пріматіччо, у стилістиці їх проєктів відчутний вплив не лише манери Рафаеля та Мікеланджело, а й пластика елліністичних скульптур. Північноєвропейські маньєристи ж звертались до пам'яток готичного мистецтва. Так, орнаменти, розроблені Корнелієм Флором, характеризує химерний синтез надскладних математичних розрахунків та хворобливих ірраціональних мотивів [2, с. 176]. Окрім того, рисунком Флора притаманна побудова (за влучним висловом О. Бенеша) «...світу складних, заплутаних, крихких, гострих і колючих форм, здатних завдати болю кожному, хто їх торкнеться» [2, с. 176]. Закономірно, що вказані особливості творів Флора були частково спричинені стилізованими та гіпертрофованими готичними формами з їх вертикальним скеруванням. Власне, тут ми безпосередньо підійшли до іншого, вкрай важливого аспекту: формування інтернаціональної стилістики, адже маньєризм хоч і мав локальні форми, однак зберігав концептуальну цілісність.

У процесі статистичного аналізу залежності застосованих орнаментальних мотивів за призначенням (сакральним або світським) архітектурних пам'яток Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. було виявлено відсутність безпосереднього зв'язку. Очевидно, що причини, з яких програма декоративного оздоблення споруд не мала виразної різниці (за призначенням), були також пов'язані зі смаками та уподобаннями замовників. Особливо показовою у зазначеному контексті є діяльність архітектора Павла Римлянина. Так, його проєкт Успенської церкви спочатку цілком відповідав духу суворої архітектонічної римської доріки, але під впливом замовників йому було надано маньєристичне пластичне оздоблення роботи Андрія Бемера [7, с. 59]. Надалі ситуація продублювалась з проєктом каплиці Кампіанів [7, с. 60].

Варто наголосити на такому аспекті, як етапність будівництва львівських будинків другої половини XVI — першої половини XVII ст. Так, вже згадана каплиця Кампіанів споруджувалась у три етапи, а каплиця Боїмів щонайменше у два [7, с. 53]. Наслідки мали сумнівний для якісного рівня результат: втрачалася логіка початкового проєкту споруди, з'являлась відчутна диспропорційність архітектурних об'ємів. Наголосимо, що доповнень та змін зазнавала не тільки архітектоніка споруд, але й їх декоративне оздоблення. Зокрема, фасад каплиці Кампіанів був заповнений картушами та закомпонованими в овал символічними зображеннями атрибутів смерті.

Тепер перейдемо до висвітлення естетичних засад формотворення орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Впровадження нових світоглядних пріоритетів, зокрема, спричинило рух до зміни ідеологічних акцентів з теологічних на гуманістичні. Це можна простежити у спробах скульпторів й архітекторів надати старожитнім формам нового, титанічного духу епохи. Безпосередніми свідченнями таких змін є поява у колі орнаментальних мотивів реалістично трактованих антропоморфних елементів, і, що важливо, у тогочасному вбранні. Це репрезентує декор кам'яниць Гепнера (пл. Ринок, 28, початок XVII ст.), Домбровського (пл. Ринок, 21, перша половина XVII ст.), Бандінеї (пл. Ринок, 2, бл. 1589 р.), Шольц-Вольфовича (пл. Ринок, 23, 1570–1580 рр.). Навіть за умови використання стилізованих образів сучасників скульптори кожній людській масці або ж гермі прагнули надати специфічних, гостро індивідуальних (інколи навіть гротескних) рис. Таким чином зафіксовано у пам'ятках мистецтва процес перетворення суспільства «безмовної більшості» на суспільство «антропоцентричного індивідуалізму» [1, с. 171]. Згадане явище могло відбутись тільки в одному випадку і за єдиної умови: через революційні перетворення у царині церковної структури та трактуванні релігії, що здійснилася синхронно зі змінами у сфері культури, політики, економіки та науки [2, с. 102].

Тут слід зробити уточнення: хоча Середньовіччя відмовилось від гуманізму античності, воно вперше за історію людства зробило останнє богорівним і сформувало світогляд на межі раціонального та ірраціонального [4, с. 11, 12]. Відродження ж спричинило наступний якісний стрибок — богорівна людина опинилась у центрі світу. Але «вінцю творіння» ця роль поступово стала важкою, що спричинило до містичних та ірраціональних філософських пошуків, внаслідок яких на арену світової культури вийшла епоха бароко.

На території Східної Галичини процес переходу від готики до Ренесансу, а згодом і бароко відбувся структурно неповно: практично неможливо чітко виокремити риси стилістики Раннього та Високого Відродження у пластичному оздобленні архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. Цим фактом також можна витлумачити готизуючі тенденції в естетичних уподобаннях і смаках як замовників, так і скульпторів. Тому й застосовувалися проекти декоративно-пластичного оформлення споруд леварденського архітектора Ганса Вредемана де Вріса. Зокрема, для його рисунків характерні гострі, вертикальні форми, схожі на об'ємно-просторову побудову готичних соборів, втілені у фантастичних зразках різноманітних парадних приміщень, аркад та подвір'їв [2, с. 179]. Маємо змогу виявити споріднені до проектів Вріса орнаментальні зразки у пластичному оздобленні декількох споруд Львова, зокрема каплиці Боїмів. Внаслідок певної стилізації зазначених мотивів останні набули дещо присадкуватих, диспропорційних форм. Це ще один аспект естетичних засад формотворення орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.: стилізація та схематизація.

Тільки рідкісні зразки орнаментального декору споруд не зазнавали суттєвої переробки (розети, листя та звиви аканту, кобошони, рольверкові картуші, іоніки з овами). Інколи ж результати діяльності скульпторів настільки різночудно відрізнялись від прототипів, що досить проблематичною є реконструкція генезису орнаментальних мотивів і виявлення джерел їх формування. Безперечно, не останню роль у цьому процесі відіграло й те, що кожен з митців (які брали участь у реалізації проектів програми орнаментального оздоблення споруд Львова зазначеного часу) прагнув максимально виявити власну творчу індивідуальність.

Не слід забувати також про поступовий відхід у розробці програми декоративного оздоблення споруд від простих, дещо статичних геометричних форм компонування, характерних для мистецтва Відродження (квадрата, кола, трикутника). Зокрема, однією із тенденцій західноєвропейського мистецтва XVI ст. стає поява у структурі форм цілком відмінних за естетикою — парабол, еліпсів та гіпербол [2, с. 184]. Такий підхід знаменує ще один рішучий крок — відбувається динамізація простору. Відтепер орнамент набуває руху, а відтак — нестабільності та відсутності спокою. Свідченнями останнього, зокрема, є орнаментальне оздоблення Чорної кам'яниці (пл. Ринок, 4, 1588-1596 рр.) та каплиці Трьох святителів. Тому не викликає здивування, що завдяки таким змінам форми набувають містичного трактування, навіть магічної сили [1, с. 171]. Зокрема відчутною є ірреальність та надприродна таємниця химерних створінь, зафіксованих у пластичному декорі каплиці Кампіанів та Чорній кам'яниці. Споріднене враження мали створювати стилізовані, закомпоновані в орнамент маски комедії дель арте на лиштві вікон костелу єзуїтів.

Слід звернути увагу на ще один суттєвий момент: окремі складові орнаментального оздоблення львівських будівель другої половини XVI — першої половини XVII ст., очевидно, мали магічне та апотропейне призначення. На користь цього свідчить застосування мотивів масок хижих тварин (у випадку з порталами Чорної кам'яниці, палаццо Корнякта (пл. Ринок, 6, бл. 1580 р.) та каплиці Трьох святителів — лева) та потворно-химерних істот (портал та лиштва вікон Чорної кам'яниці). Очевидно, що у світлі релігійно-світоглядних змін настала актуалізація архаїчних вірувань та образів, а нові форми декоративного вирішення споруд їх зафіксували. Так, мотив маски лева, неодноразово відтворений на порталі Королівського арсеналу (вул. Підвальна, 13, 1639–1646 рр.), очевидно, мав безпосередній зв'язок з призначенням споруди, а фриз із атрибутів військової справи (над замковим каменем, оздобленим маскою лева) мав додатково це підкреслювати.

Вплив естетики мусульманського Сходу на формування орнаментики львівських будівель другої половини XVI — першої половини XVII ст. поряд

з естетичними засадами мав неабияке значення. Взаємовпливи такого типу були першочергово зумовлені торговельними контактами. Останні відігравали роль своєрідного «містка» між мусульманською та християнською культурами аж до часткового взаємопроникнення. Вважаємо за доцільне наголосити на тому, що внаслідок специфічних приписів Корану у країнах зі світоглядом, сформованим під впливом ісламу, відбувався активний розвиток орнаментального мистецтва [3, с. 11]. Так, різноманітними орнаментальними оздобами, композиційно побудованими за принципом плетінок або ж шевронів, вкривались килими, керамічні вироби, зразки художніх творів з металу тощо. Предмети декоративно-ужиткового мистецтва користувались чималим попитом на європейських ринках, а відтак активно експортувались з країн мусульманського світу. Таким чином, Львів як значний торговельний центр також брав участь у процесі реалізації згаданих творів [5, с. 44]. Принагідно вкажемо, що у «Декреті уряду ради міста Львова з переліком товарів, які дозволено продавати бідним купцям» від 7 травня 1580 р. згадуються турецькі хустки та мальовані дзеркала [5, с. 44]. Тому не викликає здивування поява у пластичному оздобленні архітектурних пам'яток Львова орнаментальних схем і мотивів, безпосередньо або ж генетично пов'язаних з мусульманським мистецтвом. Зокрема це стосується мотивів чотирипелюсткових квітів та окремих варіантів плетінок.

Стосовно чотирипелюсткових квітів варто зупинитись на аналізі цього мотиву детальніше, оскільки у специфіці та трактуванні вказаного декоративного елемента окремі дослідники вбачають готичне походження [9, с. 31]. Як у готичному, так і в мусульманському мистецтві елементи орнаментування арок і колон містило мотиви чотирипелюсткових квітів. Готичні та мусульманські (інтер'єр міхраба Великої кордовської мечеті, закладеної 785 р.) пам'ятки, в оздобленні яких зафіксовано згаданий мотив, належать до одного часу [10, с. 24]. Можна припустити подвійне походження появи та розповсюдження зображень чотирипелюсткових квітів у пластичному декоруванні львівських архітектурних пам'яток другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Інші орнаментальні мотиви, походження яких, найвірогідніше, було пов'язане з мусульманським мистецтвом, — специфічно трактовані шеврони та мотиви перлів. Останні, незважаючи на античне походження, здобули унікальне трактування у мистецтві мусульманського світу. Цю тезу яскраво ілюструє керамічна плитка, виготовлена 1142 р. майстрами м. Фатіми [10, с. 70]. Спорідненість трактування мотиву перлів у пам'ятках мусульманського походження та в орнаментальному оздобленні архітектури Львова (лиштва вікон каплиці Трьох святих) свідчить про запозичення, походження яких мало не одне, а декілька джерел. Стосовно ж композицій, характерних для мусульманського мистецтва та відображення в орнаменті львівських архітектурних

пам'яток, — це плетінки. Специфічне трактування програми пластичного декорування споруд, безсумнівно, передбачало насиченість орнаментальними елементами. Цілісно реалізувати ці особливості можна було тільки у випадку застосування композиційних схем, близьких до арабески. Остання знайшла частково застосування у пластичній оздобі каплиці Боїмів.

Таким чином, можна стверджувати, що визначальними для формування стилістики орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. стали такі чинники як: мода на пластичний декор у манері, притаманній тогочасній європейській стилістиці (від Ренесансу та маньєризму до початків бароко); мистецькі уподобання замовників згідно з релігійними та етнічними пріоритетами (застосування мотивів і композицій, споріднених з народним мистецтвом у декорі православних сакральних споруд); поява у системі світоглядних координат раціоналістичної філософії та її поступова заміна результатами містичних пошуків богословів. На зміну зображенням реалістичних і міфічних мотивів (палаццо Корнякта, будинок Бандінелі), трактованих у ренесансному дусі, приходять образи химерних істот (Чорна кам'яниця, каплиця Кампіанів). В орнаменті з'являються античні та ренесансні мотиви плетінок, листків і звивів аканту, іоніки з овами, а згодом їх доповнюють маньєристичні елементи — рольверкові картуші та кобошони; під впливом естетики мусульманських орнаментальних схем (арабеска) та мотивів (чотирипелюсткова квітка) в орнаменті з'являється насиченість пластичного декору архітектурних пам'яток (каплиця Боїмів).

1. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М., 1976.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. — М., 1973.
3. Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. — М., 1974.
4. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М., 1990.
5. Історія Львова в документах і матеріалах. — Київ, 1983.
6. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. — М., 1984.
7. Обвійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століття: Гуманістичні та визвольні ідеї. — Київ, 1985.
8. Островский Г. Львов. — М., 1975.
9. Соколова Т. Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972.
10. Grube E. Islamski umenie. — Bratislava, 1973.
11. Toranova E. Zlatnictvo na Slovensku. — Bratislava, 1975.

Сергій ЦАРЕНКО

ФОРМУВАННЯ ВЕЛИКОГО ПОДІЛЛЯ:
ТРИ ДЖЕРЕЛА І ТРИ СКЛАДОВІ
ІСТОРІЇ РОЗСЕЛЕННЯ

Вступні визначення

Дослідження такого складного та неоднозначного явища, як розселення в його історико-географічних та етнокультурних вимірах і формування певного регіону, — таке дослідження потребує широкого міждисциплінарного підходу. На наше переконання, сучасне інформаційне суспільство спонукає до цілого наукового синтезу й надає нові можливості на цьому шляху.

Вважаючи наукові визначення розселення саме теоретиками містобудування або урбаністики, в широкому розумінні цієї царини знань, відправними для нашого аналізу й одночасно — символічними в тому сенсі, що вітчизняна теорія й історія архітектури і містобудування була й залишається найбільш інтегральним знанням середовища людської життєдіяльності (попри ганебну ліквідацію НДІТІАМ влітку 2007 р.), ми виходимо з того, що *розселення* є історичним соціально-економічним процесом розміщення людей на території — на нашому прикладі, на території регіону. Розселення складається історично, за визначеннями М. Дьоміна та Н. Рогожиної у класичному вітчизняному словнику [1].

Відповідно, *регіон* — явище історико-географічне й етнокультурне: виокремлені ландшафтно й кліматично терени, що природно відрізняються освоєнням та його носіями, мають власну етнографічну специфіку й політичну історію, власні соціально-економічні вектори і власні віддзеркалення мистецьких стилів, власну архітектурну й містобудівну школи, одним словом — *край*. Один із найхарактерніших і основних історичних регіонів України — Поділля або *Подолля*, *Подолія* є предметом наукового інтересу багатьох фахів.

Велике Поділля — центр та центральний схід Правобережної України включно із середньоподністерським порубіжжям, що в сучасних адміністративних рубіжах обіймає терени Вінницької, Тернопільської, Хмельницької областей, а також частини Кіровоградської, Одеської та Черкаської областей [2]. Географічно Поділля пов'язують із лісостеповою або верхньою половиною ба-

сейну Південного Бугу (середньовічного Богу, що його античні праслов'яни, за Йорданом, звали ВЪГОСЛА [3], див. третій розділ статті) та відповідною північною частиною басейну Дністра, маючи на увазі насамперед Бозько-Дністерське межиріччя. А проте, історико-політичні рубежі цього краю й сама назва привертають увагу наявністю своєрідного каркасу долів-шляхів — як суходільних, так і річкових, навколо яких формувалося розселення та центри його систем.

З'ясування мережі розселення, факторів та хронологічної глибини Поділля, що умовно адресується епосі передування й зародження українського етногенезу, потребує несуперечливого синтезу здобутків археології, джерелознавства й хронології, а також місцевої топоніміки й символіки як віддзеркалення двох попередніх свідчень.

Ретроспективно уявляється за необхідне відстежити витоки формування тих центрів розселення, що набули максимального містобудівного розвитку; такий метод ретроспекції дозволяє також оглянути сучасну периферію та оцінити значення колишніх центрів, відомих за першоджерелами, причини й умови їх занепаду або принаймні — констатувати зміни в ієрархії центрів системи розселення, зміни рубежів колишніх та нових систем. Отже, для ретроспективного виявлення центрів та рубежів розселення різних часів, що формували Поділля, нами обрано найбільше сучасне місто регіону — Вінницю та периферійні міста, які нині входять до вінницької містобудівної системи, посідають центр Східного Поділля й відомі як історичні центри краю.

I. АРХЕОЛОГІЯ

Не скіфський степ, а земля скототів-орачів і руське Поле

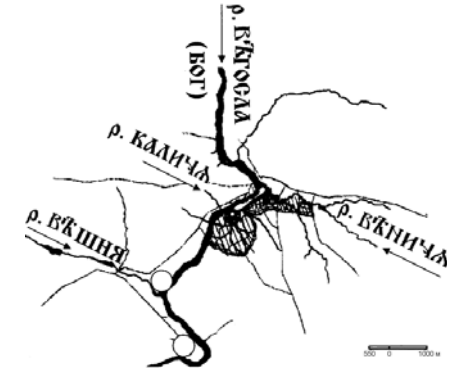
Відомо, що давність подільського розселення сягає часів доісторичних. У межах Поділля зафіксовано першу для цілої української території землеробську культуру — Буго-Дністерську (6000–3800 рр. до Р. Х.). Регіон є одним з осередків стародавньої трипільської культури (3800–2200 рр. до Р. Х.), а також пізніших античних ранньодержавних утворень — кіммерійських, скіфських, сарматських.

На південній околиці вінницького Староміського району — залишки валів городища праслов'ян-скототів або орачів скіфського часу. Лучанським городище називають за належністю до земель нинішнього приміського села Лука Мелешківська, ймовірно, пов'язаного з ареалом улчів, або називають Сабарівським за розташуванням напроти Сабарова — приміського села з XIII ст. і сучасного мікрорайону Вінниці. Невідомо, як іменували Лучанське городище його засновники, проте ясно, що вони були ті самі мешканці верхів'я Гіпанісу — «шанувальники рала, які себе називали *скототи* за ім'ям їх царя, а *скіфами*

їх прозвали елліни», — так записав уважний грек Геродот [4]. І саме на цих прадавніх валах, за результатами експедиції Інституту археології НАН України 2005 р., верхній шар датований суворо X ст.: Русь, — як і на валах городища легендарного Мирово скіфського часу, що поруч пізнішого міста Немирів [5]. Валами стародавніх орачів, ймовірно, скористалися їх далекі нащадки уличі під зверхністю руських князів; крім археології, про це побічно може свідчити також походження «тамги Рюриковичів» у тій варіації, що подібна вінницькому давньому знакові, разом із топонімічними ознаками розселення уличів (див. третій розділ статті).

Терени розвитку та еволюцію Вінниці за середньовіччя уточнено сучасними науковими даними з археології. Завдяки знахідкам М. Потупчика 2003 р. [6], першій Вінницькій експедиції з археології середньовіччя ІА НАНУ 2005 р. та експедиції цього ж Інституту 2006 р. (обидві — під керівництвом дійсного члена ІСОМОС, кандидата історичних наук Л. Виногородської [7]) відкрито вінницькі археологічні пам'ятки того часу, коли формування побозьких рубежів Русі, місцевих систем розселення та їх центрів набувало, так би мовити, стабільної дискретності в часі та просторі, — головним чином, вздовж лівого берега Богу. Маємо на увазі: на Лучанському «скитському» (сколотському) городищі верхній шар датований суворо X ст. — Русь; на північ від Лучанського городища, на лівому березі в нинішньому Староміському районі міста — слов'янські поселення VIII–XI ст. і таке ж поселення напроти — в гирлі р. Вишня; на північному правобережжі біля нинішнього міста, орієнтовно, на околиці П'ятничанського масиву — слов'янські поселення VIII–IX ст.; на Замковій горі проти староміського мосту — група щільно поставлених жител середина XIII — початку XIV ст. з відповідною керамікою та вістрям стріли, а також безперервні, з ознаками декількох розчищених відбудовниками згаріщ, культурні шари від кінця XIII до XVI ст.; рештки забудови та кераміка XIII ст. в гирлі р. Вінничка; укріплення-форпост близько XIII–XIV ст. на вже згаданому Вишенському мисі, з ознаками відновлення давньоруських городень в русько-литовський час.

У контексті розвитку краю з центром у Брацлаві, який на думку археологів безперервно існував з XI ст. (за підсумками експедиції 2003 р.), враховуючи першоджерела з історії краю (регіон Поле, Брацлавія, Подолля — див. наступну частину статті), експедиція зробила важливі висновки про вірогідність початкового формування поліцентричної поселенської структури та забудови Вінниці з часів Русі, сталого розвитку міста-центру — як отаманського «города» з середини 50-х рр. XIV ст. (опубліковані висновки 2005 р.), а також про безперервне існування староміського поселення Вінниці XIII–XVI ст. (висновки анотованого звіту 2006 р.).



1. Терени розбудови Вінниці XIII ст.,
середини XIV — XVI ст.

Результати Першої Вінницької експедиції з археології середньовіччя цілковито кореспондуються з іншими здобутками археології Поділля, де досліджено десятки поселень та городищ ранньослов'янських і давньоруських часів. Слов'янська «річкова цивілізація» народила тут ціле мереживо малих центрів — «градів», особливо на північних притоках Дністра й на Побожжі [8].

Доля таких середньовічних центрів середнього Побожжя, одним з яких вірогідно була тогочасна Вінниця, не може не пов'язуватися із існуванням відомого з літописів середини XII — середини XIII ст. утворення Побожжя — хліборобської Болохівської (мабуть вірніше, Бологовської, «болого» — зерно) землі, автономічної ранньослов'янської області на русько-волинсько-половецькому порубіжжі. За назвою та хронологічною атрибуцією до Вінниці близький *Венячич* на р. Згар, тепер с. Городище Літинського району: за В. Отамановським, вірогідний «град» — центр тієї системи розселення, що була спочатку підбита ординцями, а потім підкорена, але не знищена галицькими воєводами.

II. ПЕРШОДЖЕРЕЛА І ХРОНОЛОГІЯ

Врятування несуперечливих версій з горнила історіографії

Незважаючи на фрагментарні й скупі відомості літописів про південні рубежі Русі, південне Правобережжя й особливо Бозько-Дністерське межиріччя вимальовується із контексту як добре заселена група напівдержавних утворень, починаючи з прикметних, у світлі повідомлень Геродота, записів руського літописця про уличів з тиверцями, що «зовяху от Грек — Великая Скуфь» [9], про боротьбу київських князів у спілці з печенігами проти уличів у X ст. [10], а у XII–XIII ст. — протистояння усіх основних князівських партій (чернігівських, київських, суздальських, галицьких) у змаганні за місцеві уділи майбутнього Поділля чи їх політичне використання в міжусобицях за половецько-

го та болохівського факторів і, насамкінець, на тлі ординської навали [11].

Підсумки слов'яно-руського розвитку краю наведено в першоджерелі ретроспективному. Близько середини або не пізніше третьої чверті XIV ст. новгородський літописець, за підсумками розвитку Русі, навів у складі Списку міст руських 11 «міст, що на Полі: Каменечь, Гловечь [нині Іллінци?], Бряславль, Соколець [с. Соколівка], Звенигород [с. Звенигородка], Черкаси, Черлен [с. Селище], Новий городок [Новоград-Волинський?], Венічя, Скала, Бакота» [12]. Крім академіка М. Тихомирова, який повернув до наукового обігу вказане джерело (що майже ігнорувала історіографія XIX–XX ст.), значення Списку міст руських як оригінального першоджерела, складеного між серединою — 80-ми роками XIV ст., підкреслювали видатний філолог та історик Ю. Кулаковський [13], академіки Б. Рибаків [14], П. Толочко [15]. Значення полягає саме в оглядовому характері [16], а не в хронотопній фіксованості. Список повідомляє більше про спадщину Русі, про «контури Русі XI–XIII ст.» (Б. Рибаків), ніж про здобутки XIV ст. Зважаючи на нові археологічні дані, це очевидно саме на прикладі міст Поля. Неувага до Списку сприяла тенденції стверджувати, що Вінниця та інші міста краю нібито вперше з'являються в літописі у зв'язку з діяльністю княжат Корятівичів; ця тенденція протягом XX ст. набула безпідставних стереотипів: не лише про оборону саме литовськими державцями подільських міст від Орди — в дусі дружби «братніх соціалістичних націй» Литви з Україною, — але навіть про нібито заснування міст краю в часи Великого князівства Литовського, Руського та Жемайтійського (ВКЛ). Але в русько-литовському (західноруському) літописі, точніше, в так званій «Повісті про Поділля», складеній в XV ст. без датування, взагалі немає нічого про будівництво міст, особливо на подільському сході, вказано лише про відсутність укріплень міст на момент вторгнення ВКЛ на Поділля і про потребу «умурування», задоволену Корятівичами (посилання див. далі). Навіть не маючи достатнього археологічного матеріалу (середньовічну Вінницю тривалий час датували за окремими знахідками), В. Отамановський з посиланням на М. Грушевського припускав тенденційність повідомлення «Повісті» про нібито відсутність укріплень подільських міст і справедливо розпізнав «той уступ у литовському літописі, який констатує відсутність городів перед Корятівичами», як «епічно правдивий» з огляду на окупаційний режим підбитої країни [17].

При цьому те саме джерело подає інформацію про спадкових володарів краю — буквально, «отчичів і дідичів землі Подільської», від яких «відали отамани». А з іншого документа прямо впливає саме те, що перед вторгненням ВКЛ край не був окупований ординцями, більше того: Брацлавщина відокремилася від Орди ще напередодні експансії Ольгерда.

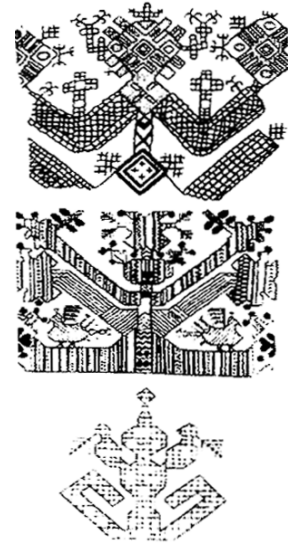
Полеміка навколо неоднозначних та недатованих першоджерел ВКЛ про Поділля, що важко інтерпретуються, особливо якщо це робити без уваги

до інших писемних документів, даних археології, топоніміки та історії розселення загалом, — ця полеміка призвела до псевдокраєзнавчих нонсенсів на зразок подяки «мудрому литвину» Ольгерду за Веніцу і до ігнорування науковцями ще одного, хронологічно другого, першоджерела з історії Брацлавщини, — хроніки флорентійця Маттео Віллани, поверненої до наукового обігу Я. Дашкевичем, з повним італійським текстом документа і його перекладом українською [18].

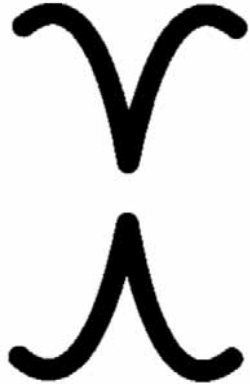
Зі слів учасників угорсько-брацлавського і угорсько-брацлавсько-польського походів в Поле професійний хроніст описав доленосні події, відповідно, 1352 і 1354 років.

Я. Дашкевич переконливо і остаточно довів, що хроніка М. Віллани є першою писемною звісткою про Брацлавщину, а отже про Брацлав і ту систему давньоукраїнського розселення, що формувалася навколо нього. Привертає увагу тотожність назви регіону — Поле у флорентійській хроніці з давньоруським найменуванням регіону, а також тривалість описаних М. Віллани походів (що ніяк не можуть бути локалізовані Трансільванією чи Волощиною). В ідентифікації Proslavia італійського джерела з Браславією, Брацлавщиною були свого часу солідарні А. Нарушевич (1785) [19], М. Карамзін (1817) [20], В. Марчинський (1820) [21], Я. Каро (1863), М. Симашкевич (1872) [22], А. Губер (1885), а сумніви пізнішого часу стали наслідком некритичного звернення до безпідставних висновків К. Стадницького, який вперше заперечив вказану ідентифікацію (1847, 1881). За влучним визначенням Я. Дашкевича, ненаукову версію К. Стадницького прийняли дослідники Поділля Н. Молчановський (1885) [23], М. Петров (1891) [24], а також М. Грушевський, хоча останній не відкидав зовсім засвідчених флорентійцем подій. Я. Дашкевич з аналізу повідомлень Зосими XV ст. [25] припускав також, що первісною назвою Брацлава могла бути Преславль або Переслав, хоча тепер висновки археологічної експедиції у Брацлаві (А. Виногородська, 2003), разом із свідченням оглядача міст руських, усувають потребу таких припущень; радше треба не сумніватися в усному мовленні з легко взаємоперехідними звуками «п» та «б», на що Я. Дашкевич звертав увагу насамперед.

І лише наступними за хронологією Поділля є доленосні повідомлення русько-литовські: датовані бл. 1362–1363 рр. — про експансію Ольгерда, датовані бл. 1393 р. — про експансію Вітовта.



2. Рисунок вишивки, за Б. Рибаківим



3. Єгипетський ієрогліф «ріст»

Доленосно важливі вони саме тому, що завдяки наявності вже згаданих інших документів цим «західноруським» літописом, так званою «Повістю про Поділля» підтверджується, що міста Поля або Браславії є міста Русі Дольної (М. Симашкевич з посиланням на М. Стрийковського), для якої у ВКЛ застосували назву «Подолля», вірогідно, за назвою порубіжного шляху Великий Дол — дороги від Кам'янця до Черкас через Брацлав (за повідомленням Зосими), навколо якої власне відроджувались «міста, що на Полі» — «гради Польські» Списку міст руських. А головним чином, підтверджується, що долитовське Поділля — це сформована земля (регіон) із своїми містами («городами») та їх управителями — отаманами, які очолили господарсько-

оборонну діяльність у відроджених градах десь за десятиліття до побиття «подільських князів» силами ВКЛ [26].

III. МІСЦЕВА ТОПОНІМІКА Й СИМВОЛІКА Вінницьке древо й вѣрбальні символи забутих родоводів у давньоєвропейському контексті

В архітектурі розселення, в його першорядному підґрунті, має значення етногенез, на Поділлі — етногенез східнослов'янський. Дані археології в нашому випадку (можливо, як ніде в інших регіонах) доповнюються висновками філологів щодо мовних предків слов'ян з позицій порівняльного мовознавства й аналізу ремісницької термінології, відповідно — місцевими топонімами, а також місцевими символами. Ми не обминали насамперед вінницьку міську геральдику, що привертає увагу в якості культурного символу краю.

Родовід або *родословная* — видатна річ для самоусвідомлення. Адже спочатку було слово. Родовід є цілком певне, словесне знання роду свого, його походження й символіки, яка несе нащадкам генетичні коди старших звитязців. Нас привчили до хрестоматійних історичних відомостей про геральдику лицарства й дворянства, до гордовитості шляхти й пишнот родових гербів західного походження. Але генезис народів, особливо Східної Європи, відбився у самоназвах етнокультур, найменуваннях країв, річок, міст та у рідкісних символах, як-от давній знак міста Вінниці й низка наших первісних назв, що є свідченнями праслов'янського коріння й спорідненості давніх європейців.

Виявляється, вінницький родовий знак є показовим віддзеркаленням індоєвропейського й слов'янського етногенезу та його ключових загадок.



4. «Болохівсько-половецьке» порубіжжя: слов'яно-руські центри розселення Верхнього Середнього Побожжя

Символізм зображення дерева роду, що в основі давнього знаку на гербі міста Вінниці, не лише сягає сивої давнини, але й пов'язаний із самою назвою міста та річки — **ВѢННЧЛ** (Венічя) [27]. Давньослов'янська етимологія цього гідроніма (нині Вінничка) порубіжного та сакрального значення — поза всяким сумнівом: від «вен» — брат, родич, спільник, «вена» — ріка, притока; при цьому основна первинна складова **ВѢ** є не лише слов'янський іменник «тілка» (*вечи вай*, див. англ. way — путь, vein — вена, жила) або «рід» (*вед*) та одночасно — займенник «ми» («обидва») [28], явно індоєвропейський (англ. we — «ми»; *ведичні* арії та *веди* давньоіндуських традицій), але також мовний відповідник стародавнього символу родючості, жінки, генезису. Єгипетський ієрогліф «ріст» («відродження», «жінка») [29] пройшов горнило запозичень чи був, своєю чергою, результатом засвоєння й виник в епоху еллінізму як родовий знак: «...Був Селевк, на чиєму стегні було випалене тавро, абрисом наче якір, знак родовий, що від батьків синам передається», — так писав Децим Магн Авсоній про застосування родового герба Селевком, знаним полководцем Александра Македонського [30]. «Абрисом наче якір» були найбільш показові й одночасно



5. Праслов'янське словотворення європейських найменувань, ретроспективна реконструкція автора

рідкісні, як археологічні зразки, особисті знаки руських князів — так звані «тамги Рюриковичів» [31] (явно східно-середземноморського походження) у вигляді актових печаток Ізяслава Ярославича та невстановленого князя з Білоозера [32].

Загалом, історико-географічні та містобудівні аспекти еволюції давньої Вінниці й оточення, разом із етно-етимологічною інтерпретацією топонімів та археологічними підтвердженнями, спонукають до розуміння спорідненості назв у межах давньоєвропейської ВЪТНЕЇДИ — Кельтії.

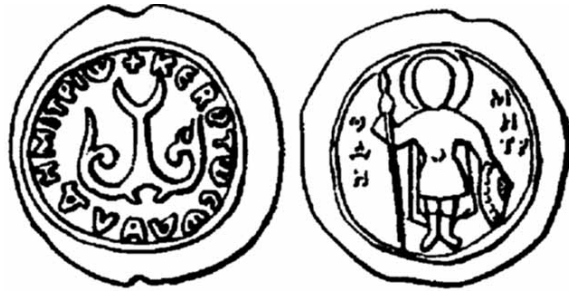
Кельтія простягалася від сучасних Іспанії (*Кельтіберія*), Франції (кельтська *Галлія*), Британії (кельтський *Велс*) до Подніпров'я та узбережжя Понту — моря Чорного або Руського: на це прямо вказують європейські мапи XVI–XVII ст., складені ретроспективно із застосуванням античних джерел [33]. Напередодні Великого переселення народів (головним чином, переселення народів германських) західними сусідами *сколотів*-орачів були *кельти* або *колти*, які інакше себе називали «*вельски*» (звідси назва осередку кельтської культури — *Велс* та титул «принц Вельський»), а давні римляни частіше звали



6. Тамги Білоозерського князя

кельтів «галли», і саме цей «ремісницький» етнонім закріпили «гради колтів» — археологічні опідуми у Карпатах: *Галичина* («Соляна країна»). Коли Вінницю жартома називають *Венецією*, спрацьовує відоме прислів'я, адже саме в цьому жарті — лише доля жарту. Прибалтійська спільнота праслов'ян-*венедів* несла таку ж самоназву, як північно-італійські *венети*: ВЪТН-ЕТИ, — вірогідно, варіант етноніма орачів та ремісників ЕТ-РУСКИ (ЕТ чи ЕД — «рід», звідси *скандинавський* епос «Едда» — «походження»); без частки «ет» самоназвою ет-русків була *расена*), а середньовічні полабські слов'яни іменувалися *венди*. ВЪТНДИ означало «родичі», «родові знаки» та як омонім — «гачки» (рибальські), і буквальный переклад опису вінницького герба з польської — «szabel dwie u wędu» [34], тобто «шабель дві й гачки» — був помилковий через не увагу до родового знаку та носової голосної (що на диво збереглася саме в польській мові, а старою кирилицею передавалася літерою «ять»). Важливо, що в самій назві *уличів* — спадкоємців союзу полян-антів на теренах майбутнього Поділля — читається «удоподібний» родовід, адже саме про уличів та тиверців Руський літописець XI ст. записав, що сиділи вони по Богу й Дніпру, присиділи до Дунаю, і було без ліку їх аж до моря, і «*городи их и до сего дне*» [35]. Уточнити локалізацію уличів саме подільськими теренами дозволив аналіз топонімів [36].

Майже за тисячу літ напередодні порубіжне кельто-венедське місто на бурштиновім шляху з Балтії в Адріатику називалося *Вендабона* — від місцевої «кельтської», як наполягають австрійські гіди, річечки *Ведунья*, — знане нині як місто Відень; пізніше на аналогічному водному транзиті «із Варяг у Греки» закріпилися рідні вінницькій назви спільнот східноєвропейських: ВЪТНТИТ (*Вентит*) майбутніх в'ятичів та ВЪТЛИНЬ (*Велинь*) майбутніх дулібів-волинян. Аналогами вінницьких назв є не лише *Венка*, *Венюша*, *Веневка* в басейні Оки, *Веча*, *Вежниця* в Закарпатті, але також *Вендичани* (для порівняння: легендарний князь *Вендислав*; варіант написання імені руського князя *Святослава* — *Свездослав*) і найбільш знаковий топонім, споріднений Вінниці, — вже згада-



7. Акткові печатки
Ізяслава Ярославича

ний нами Ґ҃НЯЧИЧ. Доповнюють цей ряд топонімів, частіше гідронімів, не менш цікаві назви теж «річково-родючого» змісту, як-от *Варшиця* та *Вельхова* на північ від Вінниці (колишні села в складі міста Калинівка [37]; порівняйте: *Варшава* — тобто русалка, *Рша* — ряд етимологій). Слов'янські слова «венча» — свято врожаю, «вено» — сніп (а його омонім як «викуп нареченої» — вже пізніший термін з давньоруського шлюбного права) цілком подібні італійському (тосканському, етруському) «вінчі» — сплетіння гілок верби, мереживо верболозу, обране великим Леонардо за родинний знак і емблему його Академії [38]. Ґ҃РБА, *верба* — давній образ дерева життя. Східнослов'янське або російське слово «іва» таке ж за походженням, як семітське ім'я «єва», тобто «життя» [39].

Народившись в серці Тоскани, на батьківщині етрусків (яких латиняни звали тусками), розпочавши навчання та практику у Флоренції, в тому самому місті, де рівно за сто літ напередодні Леонардового народження хроніст Маттео Віллани зробив перший запис про Брацлавщину, — Леонардо да Вінчі продовжив творити в Мілані, цих італійських Афінах, де вперше замислився над ідеєю «нового міста». Втім, містобудівні розробки великого італійця, навіть карти Тоскани, проекти фортифікацій, були більше позначені венеціанськими мотивами. Образ Венеції — грандіозного міста на воді, образ водної цивілізації стародавніх орачів-росів (ругів-житників, «рутенив н'орицьких»), як перлину, уявно обрамляють назви головних міст етруської провінції *Венето*: *Венеція*, *Верона*, *Веченца*, що походять явно від головного центру Етрурії-*Венеїди* — міста *Вей*, затятого суперника Риму.

Сьогодні немає підстав сумніватися у тому, що зустрічні етнокультурні рухи народжували нові сполучення, зокрема, і в самоназвах народів, як-от зустріч *венедів* чи то східних *венів*-антів із *сколотами* народила *скловенів*, СЛО҃҃Н, — так само, як лише зустріч полян-антів (*вентів*, *ванів*) із *сколотами* та напівгерманомовними росомонами могла народити *русичів* [40]. Культура слов'ян як результат взаємодій та міграцій не була дитям власне Східної Єв-

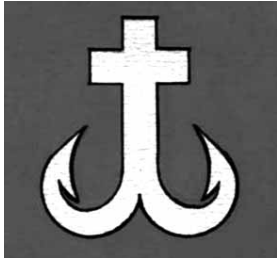
ропи: наші предки опанували її, піддаючись тискові германців. Автохтонне європейське походження «батьків» слов'янства — стародавніх землеробських культур, що з'явилися, звісно, з теренів південніших та східних, але народили саме етрусько-кельто-сколотський світ від британських «валійців» і голандських «ванів» до російських «іванів», — це походження є адекватним тлом суперництва латино-етрусського, германо-рутенського, германо-кельтського і, нарешті, власне германо-слов'янського.

Історичний регіон Поле, що у фокусі нашої зацікавленості — південь Східно-Європейської або Руської рівнини, — розпочинається на рубежах Лісостепу, а саме, на південному сході Волині, землі Ґ҃ЛИНЬ. Перш ніж волиняни під ударами обрив рушили (назад) на Дунай, їхні найближчі родичі *венти*-анти осіли в межиріччі Богу-*Везосли* та Дністра-Тири, а також вздовж Росі, дніпровського правобережжя й пізніше — аж до Меотіди-Азова; саме у Бозько-Роському межиріччі анти назвалися полянами, «бо мешкали в Полях» (Повість Врем'яних Літ за Іпатським списком). Той факт, що анти частіше звали себе полянами, майже незаперечний після досліджень М. Брайчевського, однак, явний зв'язок етнонімів «ант», «вент», «ветич» через носову голосну (що пізніше позначалася літерою «ять») разом із поміченою Г. Вернадським санскритською паралеллю — «äudä» як «кінець» [41] — не полишають сумнівів щодо спадкоємності й спорідненості епохальних поколінь руського Поля — Подолії: полян-антів, улчів, русичів, та й пізніших носіїв «удоподібних» імен або емблем (включно з Богданом Хмельницьким — володарем герба «Абданок»). Саме на Полі за високого середньовіччя формувалися, на відміну від стародавніх річкових шляхів слов'ян, артерії суходільні — слов'янські *доли*. Вони дали останню назву регіонові — *Подолля* й обумовили розвиток його найбільшого центру під символічною назвою: Ґ҃НИЦЯ, місто, що постало на ординському згарищі града Ґ҃ННЧД.

Останнім часом здобутком дослідників стає хронософія давньоєвропейських борінь, зокрема синхронність, із якою *кельти-валлійці* протистояли саксам приблизно у той самий час, коли *ванти-сколоти* стримували готський натиск, навалу гунів і, пізніше, обрив. Адже *Овен Дант҃вен*, володар вельських



8. «Верболоз» Леонардо да Вінчі



9. Знак на гербі Вінниці

Гвенеду та *Повесу*, який мав «слов'янське» прізвисько «Ведмідь» і тому став відомий як «король Артур», — цей лицар кельто-сколотської, праслов'янської Європи помер 520 року [42].

Наступного десятиліття полянський князь під звучним титулом Кий започаткував стійку дипломатію поляно-росів з імперією ромеїв, відвідавши у Царгороді Юстиніана I (527–565 рр.) [43]. Кію пощастило більше, ніж Артуру: *Оскольд* і *Дір* були прямі нащадки засновника Києва та Руської землі,

що пролягла від Славії (ймовірно, лінія *Брасклавля* — *Пересклавля* Руського) до Арсанії (лінії Старої Русси — Ростова, Рши — Рязані [44]). А втім, неоднозначність іноземних джерел разом із прозахідними симпатіями літописців пізніх Рюриковичів призвели до ускладнень писемної інформації про слов'янську Русь, до неясностей настільки драматичних, що вітчизняна історіографія заплуталася «у трьох соснах» етнокультур — умовно, балто-слов'янських, фіно-скандинавських, кельто-сколотських — попри їх очевидну взаємодію та спільне коріння.

Головного героя карело-фінського епосу «Калевала» (*кале-велі*, буквально: «край героїв») й уособлення найдавнішого місцевого етносу — *венсів* звали *Вейнемейнен* (Väinämöinen, букв.: «правічний мудрець»). Сучасна естонська столиця, нині скандально відома русофобією, змінила назву РЕКЪЛЬ на Таллінн лише у XX ст., намагаючись забути своє первісне ім'я: КОЛИКЪНЬ [45]. Ревнощі нащадків давніх естів, які в недалекому минулому звали новгородців *венами*, тобто братами [46], незрозумілі старим європейцям. Наприклад, шотландці (*скотти*) пишаються старожитностями загадкових *аркнейців* — острівних мешканців, що вважаються предками кельтів і слов'ян — засновників балтійської *Аркони* на острові *Руга* (етимологічно, так би мовити, — «Червона житниця»; нім. Рюген). Швейцарці (*свейцари*) не заперечують причетності предків до Кельтії та не забувають давню назву порубіжної альпійської долини: *Вельтліна* (Veltlin або Valtellina). Навіть німці, позбувшись комплексу «натиску на Схід», в епічних героях «Едди» вбачають очевидне: були братами «германець» Один-Вотан (*Ведін*) та «слов'янин» Велі-Велес (*Велі*). Своєю чергою, культурно авангардні французи — нація з характерною романською мовою — не цураються спадщини германомовних франків та кельто-галлів.

Як би там не було, *КЪН* або *вен*, «ван», оне може означати не одного-єдиного, але саме *першого*. До останнього часу чиняться закиди апологетів литовської присутності на Поділлі як фактора «європейської культури» й навіть засновництва поселень, хоча подільська археологія та топоніміка, як і писемні першоджерела, не надають юному литовському князівству жодних шансів вва-

жатися засновниками тут будь-чого, крім мілітарних антиординських зусиль, і Вінниця — не виняток, а навіть зайве підтвердження ранньослов'янського й слов'яно-руського генезу подільського розселення.

Саму литовську столицю — *Вільно* — новгородський літописець XIV ст. вперто записав до Списку міст руських, і зовсім не тому, що того часу замайоріли династичні зв'язки руських князів із литовськими. Це було свідченням походження, засновництва; Литва латинізувалася лише з XV ст. [47].

Є знаковим те, що задовільних романо-германських етимологій латинському *vena* [48] або німецькому Бранденбург — немає, і відстежити походження цих слів можливо лише за слов'яно-кириличними коренями: *ВЪНА* і *БРАНИБОР* відповідно [49]. Безперечно, допитливому й неупередженому поглядові ці висновки постають зовсім не підставою для політичних амбіцій сучасних слов'янських націй, насправді, своєрідно молодих (знову), але — підґрунтям європейської рівності у різноманітті культур, єднання в окремоті самоусвідомлень націй.

Невипадково германські хроністи назвали вальвами, *вальвен* загадкових характерників центральноукраїнського етногенезу — половців, гарячих мандрівників руського Поля (які себе звали *комани* або *кумани*) [50].

Невипадково автори презентованої на X Венеціанській бієнале ідеї нового міста, що на перетині транспортних артерій Лісабон–Київ та Берлін–Палермо, запропонували назву цьому центрові — *ВЕМА* (від міст-сусідів — *Верони* та *Мантуї*).

Невипадково через Вінницьку область — спадкоємицю шляхів-долів із центром з індоєвропейським родоводом на щиті — мають пройти міжнародні транспортні коридори, покликані з'єднати *КЪНОК Європи* на *виї* найцікавішого європейського порубіжжя — справжнього мосту культур — Поділля.

1. Архітектура: Короткий словник-довідник / За заг. ред. А. П. Мардера. — К., 1995. — С. 76, 247–249.

2. Див. збірку: Поділля / Л. Ф. Артюх, В. Г. Балушок, З. Е. Болтарова та ін. — К., 1994.

3. *Иордан*. О происхождении и деяниях гетов / Пер. с лат. и коммент. Е. Ч. Скржинской. — 2-е изд. — СПб, 2001. — С. 107–108.

4. Див.: *Геродот*. История, IV; *Рыбаков* Б. А. Геродотова Скифия (Раздел «Сколоты-праславяне»). — М., 1979. — С. 216.

5. Див.: Історія міст і сіл Української РСР: Вінницька область. — К., 1972. — С. 469; Городские поселения в Российской империи. — Т. 4. — СПб, 1864. — С. 97.

6. *Потунчик* М. Статті про об'єкти археології м. Вінниця до Зводу пам'яток. — Рукопис, 2003.

7. *Виногородська* Л. І., *Потунчик* М. В., *Царенко* С. О. Походження та датування міста Вінниці (за підсумками археологічної експедиції та сучасних досліджень) // Вінницька газета. — 2005. — 13

вересня. — № 109 (1959). — С. 6.

8. *Винокур І. С., Телегін Д. Я.* Археологія України. — Тернопіль, 2004. — С. 262, 290, 328, 402–404.

9. Полное собрание русских летописей (ПСРА): Ипатьевская летопись. — М., 1962. — Т. 2. — С. 9–10.

10. ПСРА: Ермолинская летопись. — СПб, 1910. — Т. 23. — С. 5.

11. Див.: ПСРА: Патриаршая или Никоновская летопись. — М., 1969. — Т. 9. — С. 168 (події 1144 р.); Там само — С. 212 (1159 р.); ПСРА: Ипатьевская летопись. — С. 698 (1196 р.); Там само — С. 753 (1228 р.); Там само — С. 791–792 (1240 р.).

12. *Тихомиров М. Н.* Русское летописание. — М., 1979; ПСРА: Ермолинская летопись. — С. 162.

13. *Кулаковский Ю. А.* Избранные труды по истории аланов и Сарматии / Изд. Подгот. С. М. Перевалов. — СПб, 2000. — С. 154.

14. *Рыбаков Б. А.* Древние русы // Тезисы докладов конференции Института истории материальной культуры АН СССР. — М., 1951. — С. 21–32.

15. *Голочко П. П.* Київська Русь. — К., 1996. — С. 165–166, 169–177, 251.

16. *Янин В. А.* К вопросу о дате составления обзора «А се имена всем градом рускым далним и ближним» // Древнейшие государства Восточной Европы. М-лы и исслед. 1992–1993. — М., 1995. — С. 131.

17. *Отамановський В. Д.* Вінниця в XIV–XVII століттях: Історичне дослідження. — Вінниця, 1993. — С. 41–42, 88.

18. *Дашкевич Я.* Угорська експансія на золотоординське Поділля 40-х — 50-х рр. XIV ст. // Україна в минулому. — К.; Львів, 1994. — Вип. 5.

19. *Naruszewicz A.* Historia narodu polskiego od początku chrześcijaństwa. — Warszawa, 1785. — Т. 6. — С. 241–243, 253–254.

20. *Карамзин Н. М.* История государства российского. — СПб, 1817. — Т. 4. — С. 251, 464 прим.

21. *Marczynski W.* Statystyczne, topograficzne i historyczne opisanie Gubernii podolskiej... — Wilno, 1820. — Т. 1. — С. 37–38.

22. *Симашкевич М.* Римское католичество и его иерархия в Подолии. — Каменец-Подольский, 1872. — С. 24.

23. *Молчановский Н.* Очерк известий о Подольской земле до 1434 года. — К., 1885. — С. 194.

24. *Петров Н. И.* Исторический очерк Подолии / Подолия. Историческое описание / Изд. П. Н. Батюшков. — СПб, 1891. — С. 34, 3 прим.

25. Хождение инока Зосимы // Православный Палестинский сборник. — СПб, 1889. — Т. 8. — Вып. 3, № 24. — С. 2.

26. Див.: Рогожский летописец // ПСРА. — 1922. — Т. 15, вып. 1. — Стб 75; *Шабельдо Ф. М.* Земли Юго-Западной Руси в составе Великого княжества Литовского. — К., 1987; ПСРА. — Т. 17. Западно-русские летописи. — СПб, 1907. — С. 82, 278–279.

27. Назву відтворено за Списком міст руських — оглядово-ретроспективним джерелом XIV ст. «А се имена всем градом рускым дальним и ближним» (див. прим. 12).

28. *Леута О. І.* Старослов'янська мова. — К., 2001.

29. *Коннелл М., Эйри Р.* Знаки и символы: Иллюстр. энциклопедия. — М., 2007.

30. *Авсоний.* Стихотворения / Изд. подгот. М. А. Гаспаров. — М., 1993. Цитуємо в українському перекладі за виданням: *Пучков А. А.* Города: От библейских времен до средневековья. — К., 2005.

31. *Тимофеев В. П.* Другое Слово о полку Игореве. — М., 2007. — С. 343.

32. *Янин В. А., Гайдуков П. Г.* Актовые печати Древней Руси X–XV вв. — М., 1998. — Т. III. — С. 16, 55.

33. Див., наприклад, карту «Європа або давня Кельтія, тепер описана зусиллями Абрагама Ортелія», 1638 р., Амстердам // *Вавричин М., Дашкевич Я., Кришталович У.* Україна на стародавніх картах: Кінець XV — перша половина XVII ст. — К., 2004.

34. *Отамановський В. Д.* Вінниця в XIV–XVII століттях...; цитовано за декретом королівських комісарів 1788 р. з посиланнями на привілей з надання Вінниці права Магдебурзького 1640 р.: ЦДА-ДА у Москві, Кн. Зап. Кор. 1В № 30, 5182.

35. Повесть врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / Пер. з давньоруської, післяслово, коментар В. В. Яременка. — К., 1990. — С. 20–21.

36. *Купчинський О. А.* Найдавніші слов'янські топоніми України як джерело історико-географічних досліджень (Географічні назви на -ичи). — К., 1981. — С. 248 (картосхема 10).

37. Історія міст і сіл Української РСР: Вінницька область. — С. 271.

38. *Веццоли А.* Леонардо да Винчи: Искусство и наука Вселенной / Пер. с фр. Е. Мурашкинцевой. — М., 2001. — С. 18.

39. *Топоров В. Н.* Дерево жизни // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — М., 1987. — Т. 1. — С. 396.

40. *Гумилев Л. Н.* Конец и вновь начало. — СПб, 2003. — С. 368.

41. *Иордан.* О происхождении и деяниях гетов. — С. 326–327.

42. *Phillips G., Keaman M.* King Arthur: The True Story. — London, 1992.

43. *Голочко П. П.* Київська Русь...; *Проконий Кесарійський.* Война с готами. — М., 1950.

44. *Нидерле А.* Славянские древности / Пер. с чешск. Т. Ковалевой, М. Хазанова; ред. А. Л. Монгайт. — 2-е изд. — СПб, 2001. — С. 158–167.

45. *Дейвіс Н.* Європа: Історія. — К., 2006. — С. 843.

46. *Кюхельбекер В. К.* Адо. Эстонская повесть // Русская романтическая повесть. — М., 1983. — С. 147.

47. *Шешельгис К., Юркинас И.* Из истории развития архитектуры и градостроительства Литвы // Наука и человечество, 1981: Междунар. ежегодник. — М., 1981. — С. 65.

48. Этимологический словарь русского языка / Под рук. и ред. Н. М. Шанского. — М., 1968. — С. 47.

49. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. — Изд. 2-е. — М., 2002. — С. 218.

50. Див.: *Плетнева С. А.* Половцы / Отв. ред. Б. А. Рыбаков. — М., 1990; *Рыбаков Б. А.* Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи. — М., 1963. — С. 76.

Сергій ЦАРЕНКО

Формування Великого Поділля: Три джерела і три складові історії розселення

Історія розселення та формування Подільського регіону України досліджується на підґрунті здобутків археології, джерелознавства й хронології, а також місцевої топоніміки й символіки як віддзеркалення двох попередніх свідчень.

Сергей ЦАРЕНКО

Формирование Великой Подолии: Три источника и три составных части расселения

История расселения и формирования Подольского региона Украины исследуется на основании археологических находок, источниковедения и хронологии, а также местной топонимики и символики как отражения двух предварительных свидетельств.

Sergiy TSARENKO, PhD

Formations Great Podillia: Three sources and three component of moving

The history of moving and formation of Podilsk region of Ukraine is investigated on the basis of archeological finds, a source study and chronology, and also local toponymics and symbolics as reflections of two preliminary certificates.

Оксана ЧЕПЕЛИК

МІСТО У ФОКУСІ МИСТЕЦЬКИХ ПОШУКІВ

На початку ХХІ ст. відома теза філософа Ханни Арендт про те, що в епоху Модернізму традиційність, як установка людської спільноти, вичерпала себе і має бути замінена на загальнолюдську раціональність, більш логічну для індустріального розвитку, не здається вже такою переконливою. Як правило, історія має тенденцію повторюватись. Сьогодні українські митці прагнуть знов привернути увагу до традиційних, загальнолюдських цінностей, які нещадно руйнуються вандалами вже у постіндустріальному суспільстві. Наш культурний процес сьогодні має такі істотні проблеми, що українські професіонали б'ють на сполох. А невтішні висновки, що сімнадцятилітній термін для можливих соціальних і культурних перетворень в Україні не призвів до скільки-небудь помітних зрушень, підштовхує до думки, що цей процес можна вже розглядати як єдиний сплав. Яка ж роль мистецтва в суспільному контексті? Які конфігурації зон опозиції і де вони знаходяться? А чи форми ескапізму — в більшій пошані? Що таке сучасне мистецтво в урбаністичному просторі, скільки триває сучасність і як упевнений традиціоналізм може бути актуальним в умовах крихкої і неймовірно прискореної дійсності? Чи можлива пряма мова, чи художник приречений на вічне цитування? Нарешті, чи здатний художник, не впадаючи в радикалізм або в радісну сервільність, робити щось естетично й етично гідне в ситуації тотального споживання і розваг?

Тому, навесні 2007 р. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ ініціював проведення Міжнародного фестивалю соціальної скульптури, де місто опинилося у фокусі дослідження. Розглядається аспект актуальності традиційних цінностей в сучасному світі та необхідності їх збереження в нашому суспільстві. Авторів турбує архітектурний ландшафт міста, з якого все частіше зникають пам'ятки архітектури, що є носіями традиційної духовної культури. Ця проблема є загальною для світової спільноти, але особливого значення вона набуває у Києві, в якому обличчя міста з тисячолітньою історією поступово

зникає, потрапляючи у глобальний блендер сучасної комерційної культури. Місто — це складний організм, і процеси, які в ньому відбуваються, є віддзеркаленням життя його мешканців. Існує необхідний інструментарій, за допомогою якого можна визначити рівень життєздатності цього організму. Одним з таких інструментів є актуальне мистецтво, оскільки воно фіксує найдрібніші зміни в суспільстві, які ще не усвідомлені наукою, політикою, іншими формами суспільного життя. Воно оголює та викриває сучасність, знаходить нові ракурси та інтерпретації, змінює погляди на усталені речі. Актуальний художній проект — це створення середовища, де мистецтво втілюється в життя самим процесом експонування, і це пошук зворотного зв'язку від середовища до людей, які в ньому знаходяться. Перед нами нагальна необхідність перетворити міський простір з його буденністю на територію для творчості, відновити соціальні зв'язки, значною мірою вже втрачені: людей між собою, окремого індивіда і громади, громади і міста, запропонувати шляхи досягнення позитивних соціокультурних трансформацій засобами мистецтва. Соціальна скульптура оперує поняттям «естетичне», вивільняючи його від обмежень усередині певної сфери, або жанру, переміщаючи в колективний, образний урбаністичний робочий простір, в якому ми можемо бачити, розуміти, заново продумувати і змінювати наше життя згідно нашому творчому потенціалу.

У 60-і рр. Джозеф Бойс сформулював своє центральне теоретичне поняття стосовно соціальної, культурно-політичної функції та потенціалу мистецтва. Завдячуючи письменникам романтизму, таким як Новаліс і Шіллер, Бойс був вмотивований утопічною вірою у владу універсального людського творчого потенціалу і був упевнений в потенціалі мистецтва, здатного принести революційні зміни. Ці ідеї Бойс транслював у концепції Соціальної Скульптури, згідно з якою суспільство в цілому повинне було бути розцінене як один великий витвір мистецтва (за Вагнером Gesamtkunstwerk), якому кожна людина може творчо сприяти розвитку (можливо, найвідоміша фраза Бойса запозичена у Новаліса, — 'Кожен є художником'). За часів розквіту Баухаузу архітектор Бруно Таут зазначав «відтепер не буде меж між ремеслом, скульптурою і живописом, — писав він, — Все буде єдиним — Архітектурою». У цьому полягала суть його ідеї «тотального витвору мистецтва» (Gesamtkunstwerk). 1973 року Бойс писав: «Тільки за умови радикального розширення визначення мистецтва і дій, пов'язаних з мистецтвом, буде можливо забезпечити очевидність того, що мистецтво — зараз єдина еволюційно-революційна влада. Тільки мистецтво здатне до демонтажу репресивних ефектів старечої соціальної системи, яка продовжує коливатися уздовж своєї межі: демонтувати для того, щоб побудувати 'СОЦІАЛЬНИЙ ОРГАНІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ТВІР. КОЖНА ЛЮДИНА — ХУДОЖНИК, яка — від свого вільного стану — позиція свободи, яку во-

на випробовує, в першу чергу, — вчиться визначати інші позиції ТОТАЛЬНОГО ТВОРУ МИСТЕЦТВА (Gesamtkunstwerk) МАЙБУТНЬОГО СОЦІАЛЬНОГО ПОРЯДКУ» [1].

Поняття Соціальної Скульптури, введене Джозефом Бойсом, щоб звернутися до творчих дій із залученням громадськості, які впливали б на навколишній світ, обумовлює формування суспільства як нескінченний процес, в якому кожна окрема людина бере участь, діючи як художник. «Кожна людина — як вільна істота, покликана брати участь в перетворенні і зміні умов, продумуючи структури, які формуватимуть і обумовлюватимуть наше життя» (Джозеф Бойс). Історично це важливо так, як Бойс вважав, що мистецтво може бути ефективним і що будь-яка проблема, створена людьми, кінець кінцем, може бути вирішена тільки людьми. Визначення мистецтва, яке застосовується в цьому сенсі, звичайно далеко від звичайного переліку художніх жанрів, таких як живопис, фотографія, відео арт і т. ін.; воно звертається до творчого потенціалу кожної окремої людини. Таким чином, як сказав Бойс, це — антропологічне визначення мистецтва. «Ми повинні разом розвинути соціальну концепцію мистецтва. Новонароджене дитя старих дисциплін» (Джозеф Бойс). Для художників 1960–1970-х років принциповою проблематикою було визначення мистецтва. Покоління ж дев'яностих звільнилося від такої установки — головною проблемою цього разу стало вже не розширення меж мистецтва, а дослідження можливостей художнього опору всередині глобальної соціальної сфери. Крім робіт Бойса, твори «соціального повороту» з певною періодичністю виникали і в 70-і, і 80-і роки (Ліджія Кларк та ін.), і в 90-і «художники взаємодії» (Ріркрит Тіраванія та ін.) [2].

Але я не буду дуже детально зупинятися на цих практиках, адже вони є досить добре дослідженими, а хотіла б зосередитися більшою мірою на проєктах «соціального повороту», реалізованих у місті і пов'язаних з новітніми



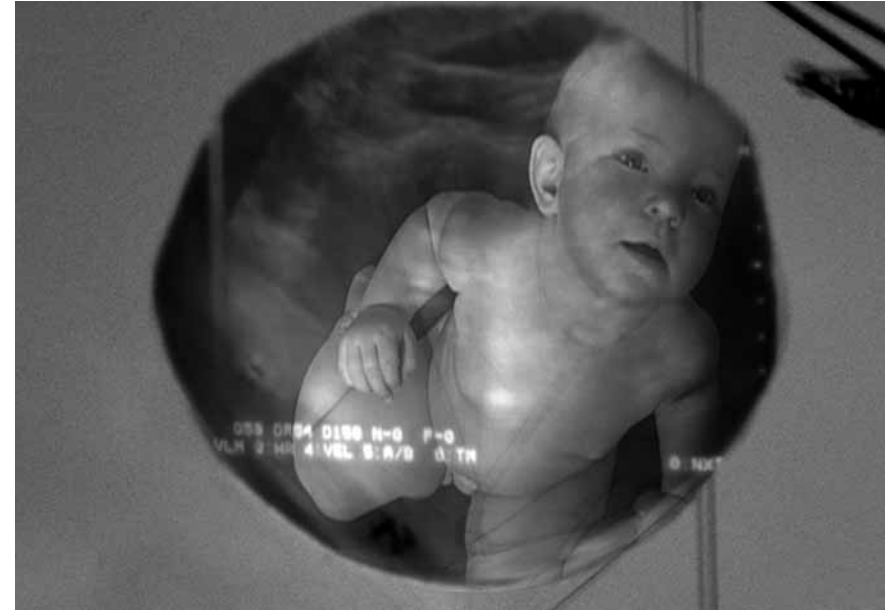
1. Оксана Чепелик, «Virtual Sea Tower / Віртуальна Морська Вежа», фавела Жакарезіньо, Ріо-де-Жанейро, Бразилія, 2000



2. Оксана Чепелик, «Virtual Sea Tower / Віртуальна Морська Вежа», фавела Жакарезінью, Ріо-де-Жанейро, Бразилія, 2000

технологіями, що є у фокусі програмної теми лабораторії новітніх технологій Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

Актуальність дослідження не потребує додаткових обґрунтувань, оскільки тема стосовно робіт у суспільному просторі не тільки мало розроблена в Україні, але й до 2007 року не була у нас представлена ні теоретично, а ні достатньо на практиці. Хоча у світі дана проблематика спричинила цілий пласт теоретичних досліджень: роботи Ніколя Бурріо «Естетика взаємодії», Гранта Кестера «Фрагменти бесід: комунікація і співтовариство в сучасному мистецтві», Клер Бішоп «Антагонізм та естетика взаємодії», а також щорічні інституційні втілення проектів в Мадриді в рамках IDENSITAT в Іспанії та InSITE в Сан Дієго / Тігуана, США / Мексика. Такі події, як падіння Берлінської стіни або терористичні атаки 11 вересня у Нью-Йорку великою мірою змінили нашу візуальну перспективу. Світ мистецтва все більше взаємодіє з іншими сферами, як ніколи наближаючись до соціальних, географічних і політичних наук, журналістики та філософії. Значні міжнародні виставки останнього часу — Касельська Документа чи останні Венеціанські мистецькі та архітектурні бієнале не кажучи вже про численні бієнале, що зараз проходять по всьому світі від Гавани



3. Оксана Чепелик, «Origin / Початок», мультимедійна інсталяція, Київ, 2007

до Йоханнесбургу, від Стамбулу до Єрусалиму, — продемонстрували, що тема політичної, соціальної та культурної ідентичності вийшла на перший план як головне поняття актуальної мистецької практики. Символічно є демонстрація того, що естетичні пошуки дійсно можуть поєднуватися із політичною або територіальною ідентичністю.

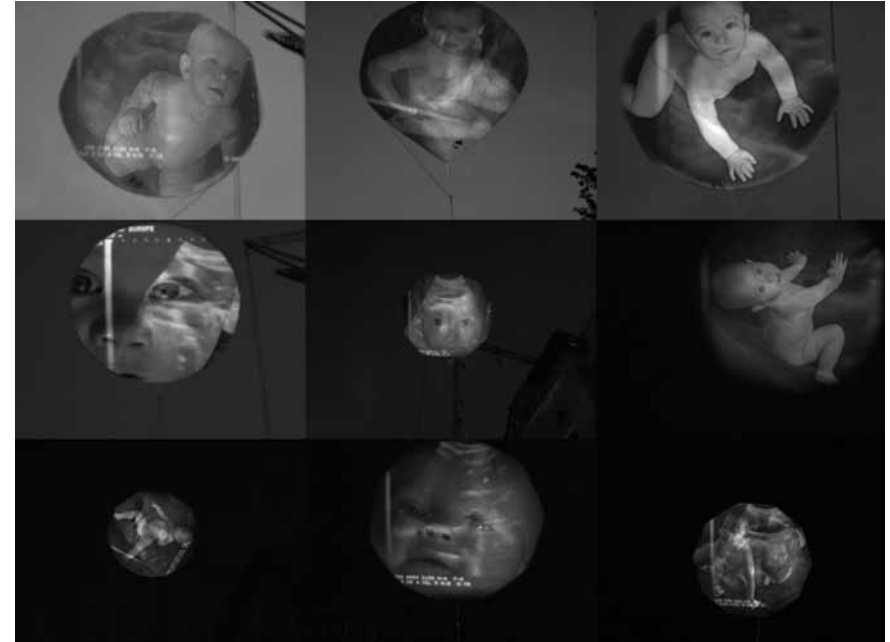
Особливого значення дана тема набуває на тлі послідовних намірів України вписатися в європейський формат, враховуючи, що характерною рисою європейської теоретичної думки є пильна увага до мистецтва, пов'язаного з практиками соціальної скульптури та актуальною рефлексією. Енергія мас, що так яскраво проявилася в 2004 р., будучи спрямованою на творчі акти, допомогла залучити і нашу країну до актуальних тенденцій в світовому мистецтві, що його підтримують сьогодні різноманітні бієнале та численні західні художні інституції, які відмовилися від встановлення традиційних скульптурних пам'ятників. Однією з найбільш вагомих мистецьких тенденцій останніх 15 років є розповсюдження і інституціоналізація групової та соціально орієнтованої творчості, яка базується на безпосередньому залученні людей, груп та співтовариств до художніх процесів. Джозеф Бойс назвав його мистецтвом «соціаль-



4. Оксана Чепелик, «Origin / Початок»,
мультимедійна інсталяція, Київ, 2007

ної скульптури», Грант Кестер називає «діалогічним мистецтвом» [3], Карлос Базуальдо — «експериментальним співтовариством» [4], Ніколя Бурріо «мистецтвом взаємодії» [5]. У 2004 році куратор Eyebeam, відомої нью-йоркської інституції, що досліджує рухомі образи, віднесла і мої проекти, пов'язані з новітніми технологіями, реалізовані до Ріо-де-Жанейро, Дессау, Франкфурті і Сіднеї на запрошення Баухауза, до робіт соціальної скульптури [6], мені здалося потрібним розширити географію подібних підходів і на Україну, тим паче, що підстав для цього більш, ніж достатньо, оскільки ніша соціально орієнтованого мистецтва виявляється не заповненою, а проекти з соціальним підтекстом, що спорадично здійснювалися найчастіше, все-таки, характеризувалися вибудовуванням ефективних підпірок для становлення художнього бренду, а ніж розробкою теми, вкоріненої у соціальну проблематику. Варто нагадати, що через історичні причини опозиційне критичне мистецтво у нас не приймало лівої риторики, а, навпаки, цинічно займалося її викриттям. І небажання сповзати в соціальну ангажованість виявлялося добре укоріненою традицією.

Оскільки проекти соціальної скульптури не є роботами одного художника, вони швидше є колективними творами, орієнтованими на процес, соціально заглибленими працями, які привертають громадськість до створення роботи, фестиваль надав можливість художникам взяти участь в діалозі реальному і віртуальному з общиною і жителями через творчі дії. Він фокусується на site-



5. Оксана Чепелик, "Origin / Початок", мультимедійна інсталяція, Київ, 2007

specific, експериментальних та/або партисіпаційних художніх практиках для закритих і відкритих просторів, досліджуючи специфічну культурну географію Міста в межах широкого ряду взаємин між мистецтвом, новітніми технологіями, економікою і глобалізацією. Залучення міста та його мешканців, використання нон-спектакулярних, проте більш потужних технік, інтервенції у публічному та соціальному урбаністичному просторі характеризує численні художні практики нашого часу. Взаємовідношення між локальними традиціями та колективною пам'яттю, між культурними розбіжностями, між центром міста та околицями — це лише деякі з найважливіших тем актуального мистецтва сьогодні.

Сучасне місто знаходиться в процесі постійної еволюції. Соціальні, культурні та міграційні феномени створюють безпрецедентну внутрішню та зовнішню напругу. Нове місто характеризується виникаючими різномірними цінностями та інтеграцією протилежностей укоріненості та асиміляції, ідентифікації і трансгресії, а також зустріччю та зіткненням різних культур.

Соціальна скульптура оперує проектами з чітким розумінням місця і часу. Завдяки демографічним особливостям, економічному статусу і географічним



6. Група «Контра Банда», перформенс «Вибір мистецтва», Київ, 2007

чинникам суспільства, художні роботи стосуються різноманітних тем, що враховують політичні, економічні, екологічні проблеми, які знаходяться у полі зору сучасного мистецтва і культури, включаючи пошуки конструювання ідентичності. Що стосується підходів до реалізації проектів, то вони різні, чи то оригінальне дослідження, веб-сайт, майстер-клас, групова дискусія, де люди вносять свій внесок в можливий проект і просторовий дизайн, який трансформує суспільні (або комерційні) місця завдяки особистому досвіду формування простору художньої виразності.

Дослідження питання колективної естетики і міждисциплінарних методологій привертає представників різних дисциплін: філософів, урбаністів, художників і активістів, які розглядають прикладну функцію соціальної скульптури — вплив її творів на далекоюсяжне планування, свідомість, демократичні процеси і трансформативні соціальні / інтелектуальні практики.

Соціальну спрямованість таких проектів можна пояснити декількома чинниками. За виразом Ніколя Бурріо, «художник апроприує якості політика, урбаніста, революціонера та естета; художник може діяти в політичній реальності відповідно до оригінальної формули» [7]. А між політикою й утопією лежить модель... Як архітектор автор намагається збагнути і осмислити соціум і соціальні проблеми крізь призму міста, як просторової моделі в більш загаль-



7. Група «Контра Банда», перформенс «Вибір мистецтва», Київ, 2007

ному сенсі і як середовища існування людини зокрема. А як художник, шляхом власного мистецького «висловлювання», втілює концепцію синтезу архітектурного простору, поєднуючи теорії розвитку міста, сучасні проблеми дослідження та збереження культурної спадщини з економічними, екологічними, демографічними проблемами — наближається до розуміння відносин між простором, часом, інформаційними потоками та людиною [8]. Проект «Origin / Початок», представлений на фестивалі в Києві, звертається до практики соціальної скульптури для розробки теми генофонду засобами моніторингу народжуваності у реальному часі на Україні. У цьому сенсі, проект стосується і загальної проблеми зміни соціальних умов, які викликали зменшення населення України на 5 мільйонів за останні десятиліття, в порівнянні з 52 мільйонами в 1990 році. За станом на 1 грудня 2006 року в Україні проживало 46 млн. 666 тис. 646 людей, темп приросту населення — -0.6% , народжуваність — 8.82 народжень / 1,000 населення. У роботі над проектом йдеться про співпрацю декілька років поспіль з батьками немовлят — так реалізується складний концепт соціальної скульптури, яка ініціює суспільні відносини і мистецтво. Мультимедійна інсталяція, аби дослідити дієвість мистецтва як каталізатора соціокультурних дебатів, як інструменту в суспільному просторі та як засобу трансформації і комунікації, планувалася на Площі Незалежності, проте влада, налякана подіями полі-



8. На відкритті виставки «Культура проти рейдерства» в галереї «Ательє Карась», Київ, 2007

тичної кризи весни 2007 року, заборонила проведення художніх проєктів у центрі міста. У Києві твір був реалізований над Андріївським узвозом за підтримки Театру на Подолі, Спарт-Аеро і Erson, домінуючи у вечірньому небі, вів діалог з архітектурними вертикалями міста: Замком Річарда та з історичним іконографічним символом — Андріївською церквою. Проєкт являє собою відео проєкцію на повітряну кулю, що є моніторингом народжуваності у реальному часі, і демонструє зображення немовляти в променях ультразвукового дослідження, яке змінюється, в середньому, через 1,5 хвилини — при кожному наступному народженні в Україні, трансформуючи Біологічну клітину (форма кулі вибрана не випадково) в Планету Людей [9]. Це, свого роду, сплав підходу, продемонстрованого Бойсом, який працював «зі свідомістю глядача, формуючи її як скульптурну масу, розглядаючи публіку як соціальну пластику, а за допомогою мистецтва намагався підготувати краще майбутнє».

Фестиваль також першим розпочав здійснення антирейдерських проєктів в Україні з художньої акції «Вибір мистецтва» групи «Контра Банда» (Анна Алабіна, Гліб Вишеславський, Володимир Яковець). Художники досліджують проблеми мистецтва і культури та урбаністичного розвитку, оскільки це має відношення до актуальних проблем витіснення, економічної стратифікації і те-



9. Експозиція виставки «Культура проти рейдерства» в галереї «Ательє Карась», 2007

пер уже класового поділу. А також охоплюють такі теми, як дослідження інституційних функцій організацій в межах общини, що проявляють певні особливості урбаністичних місцевих пейзажів. «Вибір мистецтва» — це перформенс, що виявляється реакцією художників на безвихідну ситуацію, що склалася в місті у зв'язку з введенням в дію нового закону про оренду. Більшість художніх галерей і майстерень в центрі Києва закриваються, а їх місце займає бізнес і комерція. У 2007 р. під загрозою закриття опинилися галереї «Художній курінь», «Совіарт», «РА», «Гончарі», «Ательє Карась» та ін. Таким чином, мистецтво має бути витіснене на околиці міста. Своєю акцією «Вибір мистецтва» художники демонструють ту форму художньої виставки, яка може стати дійсно єдиною можливою в найближчому майбутньому — експозиція, влаштована на вантажівці, що пересувається вулицями міста. Революційна форма акції вибрана не випадково, не варто забувати про історичний контекст, в якому проходив фестиваль, вантажівка стартувала з перетину Андріївського узвозу та вулиці Покровської і рухалася з Контрактової на Європейську площу, Майдан Незалежності, Михайлівську та Софійську площі. Своїм революційним жестом художники закликали «проявити громадянську позицію і сказати НІ виселенню мистецтва!» І тут можна навести приклад, що майже тридцять

років тому Фелікс Гваттарі проголосив стратегію суміжності, що лежить в основі сучасної художньої практики: «Чим більше я роздумую про ілюзорність надії на поступову трансформацію суспільства, тим більше я вірю у мікроскопічні спроби комунального типу: квартальні комітети, організацію дитячих ясел на факультеті і т. ін.» Відмова від визначеності при ухваленні рішень сьогодні вже не працює, тому структури сучасного життя жорстко ставлять людину перед чітким вибором. Хочеш жити — повинен брати участь в політичній боротьбі з великим бізнесом, що прагне надприбутків, з місцевою владою. Життя знову вимагає героїв.

Згідно з рішеннями Міської ради, а також рад Подільського та Шевченківського районів, приміщення митців та галерей були виставлені на аукціони та конкурси, незважаючи ані на чинне законодавство України, ані на культурну вагу цих інституцій, а в ніч з 26 на 27 червня 2007 р. неправомірно було захоплене приміщення Асоціації діячів сучасного мистецтва. 2007 року галеристам доводилося «замуровувати» свої приміщення, аби зберегти виставкові фонди. Влада іде на поступки тільки після громадського тиску і викриття її злочинних дій у ЗМІ. Галеристи та діячі культури вирішили об'єднати свої зусилля проти несанкціонованих дій чиновників та створили громадський комітет порятунку культурного середовища столиці України — «Культура проти рейдерства». Історична забудова Андріївського узвозу потерпає від перепрофілювання, потрапляючи у лещата сучасних комерційних структур. Тому в серпні 2007 р. у київській художній галереї «Ательє Карась» відбулася виставка з назвою: «Культура проти рейдерства». Запрошені митці: Олексій Аполонов, Василь Бажай, Петро Бевза, Вадим Бондаренко, Гліб Вишеславський, Галина Григор'єва, Петро Гончар, Ніна Денісова, Микита Кадан, Ганна Криволап, Сергій Кузнецов, Петро Лебединець, Саша Макарьська, Микола Малишко, Петро Малишко, Олександр Матвієнко, Влада Ралко, Роберт Саллер, Оксана Чепелик, Тиберій Сільваші, Юрій Соломко, Вадим Харабарук, Віка і Влад Юрашки виставили свої роботи на благодійних умовах, аби отримані кошти спрямувати на проведення акцій, маніфестацій, юридичний супровід боротьби за «Андріївський узвіз — музей, а не бізнес-центр».

За визначенням Галини Склярєнко, з огляду на те, що державна політика визначається сьогодні здатністю «примусити жити і дозволити померти» (Мішель Фуко), все більше набуває ознак саме «біовлади», що забезпечуючи виживання людському роду, масі, не бачить, не помічає і не чує окрему особу [10]. Тому в «Галереї Карась» у проєкті «Генезис/ Genesis» художня виставка <HEMOВляЛьКА_фрагмент> (2008), що ставить запитання: щодо простору, соціуму, коду існування та життя людей, розкриваючи тему маніпулювання людиною, використання її як засобу в політичних, рекламних, естетичних цілях,



10. Відео проєкція на Андріївському узвозі під час виставки <HEMOВляЛьКА_фрагмент> в галереї «Ательє Карась» проєкту Оксани Чепелик «Генезис / Genesis», Київ, 2008

починалася з проєкції на стіну будинку на Андріївському узвозі навпроти галереї, на яку нашаровувалось відео зображення немовлят. Художній твір народжувався в результаті синтезу традиційної архітектури та відео — нового виду мистецтва. Проєкт має декілька рівнів освоєння глядачем. Перший — це символічна візуалізація проблеми збереження архітектурного та культурного ландшафту міста. Інший рівень — це форма — проєкція візуального ряду на будинок XIX століття, в якому ніхто не живе. Основна ідея відео — це усвідомлення нерозривності поколінь, а отже приреченості людини, що нехтує своєю спадщиною та історією. В контексті проєкту, де відео, що спрямовується на стіну старого будинку, подає низку зображень немовлят, що змінюють одне одного, створює ще один рівень сприйняття. Цей прийом дозволяє, начеб-то, вдихнути життя у зруйнований будинок. Проєкт рятує архітектурну форму, надаючи їй завдяки мистецтву нового змісту в теперішньому часі. Таким чином, у проєкті у співпраці з батьками немовлят моделюються різні образні прочитання за допомогою нових комунікаційних візуальних медіа, де є посилання на конфлікт між владною вседозволеністю і відповідальністю за генофонд країни, соціальні та етичні проблеми.



10. Відео проєкція на Андріївському узвозі під час виставки <НЕМОВляЛЬКА_фрагмент> в галереї «Ательє Карась» проєкту Оксани Чепелик «Генезис / Genesis», Київ, 2008

Експерти Ради Європи засвідчили, що нинішня українська культурна політика стосується лише мертвих форм культури. Звідси тенденція приділяти увагу не живій культурі, а спадщині (яка свого часу теж була живою культурою). Проблема полягає якраз в тому, якщо не створювати клімат, середовище, де може розвиватися актуальна культура, за 10–20–100 років не матимемо спадщини. Останніми роками лагуни в культурній політиці заповнювали і слідом за ним комерційні галереї. І справа не тільки в тамтешніх проєктах і ініціативах, у тому факті, що перемагає конкретна ідеологія, орієнтація і система цінностей, а також настроєва хвиля — смаки пана Пінчука, де не місце саме актуальним медіа: інсталяції, відео, медіа арту, public art(y) і т. ін. По суті, весь цей період мистецьке середовище переживало розквіт буржуазної складової, культивуючи гламур, цинізм, розважальність. Завдяки В. Пінчуку українські багаті — від політиків і чиновників до великих підприємців і персонажів «світських хронік» — усвідомили, що в акті долучення до сучасного мистецтва є момент престижу, момент отримання нового статусу, а саме воно — відмінний шанс не тільки капіталізувати свою репутацію, але й побачити вдалий атракціон та отримати неабиякий постмодерністський розважальний імпульс. Позитивним у цій ситуації є те, що при повному ігноруванні влади українське сучасне мис-

тецтво вже отримало новий статус в суспільстві — вийшло таки з п'їтьми на світло (правда не денне, а світло прожекторів). Схоже, процес глибинного окультурення громадянина актуальним мистецтвом почався з незмінно поверхневої моди на це саме мистецтво, яка спостерігається вже сьогодні. В європейських країнах сучасне мистецтво формує ідеологію держави і демонструє здоров'я нації. Навіщо ж капіталістичним структурам викидати гроші на речі, що розкривають проблеми, які фактично опонують капіталістичній системі? Втім, це і є баланс, що свідчить про те, що суспільство демократичне. Наше суспільство, на жаль, хворе. Проблема є те, що ми, як завжди, відстали, адже сьогодні актуальною тенденцією є вже постпостмодерн. Вислизання, іронія і дистанція, розчинившись у всьому, породжують нудьгу. Вже не цікаво знати, як щось деконструюється і розвалюється. Набагато цікавіше, — що залишається, коли все розвалилося, як відбувається відродження з хаосу, де істина та відповідальність за реалізацію проєкту під назвою держава Україна як свого власного проєкту.

1. Beuys statement dated 1973, first published in English in Caroline Tisdall: Art into Society, Society into Art (ICA, London, 1974), p. 48. Capitals in original.
2. Бишон К. Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. — М., 2005. — № 58/59. — С. 19.
3. Kester G. Conversation Pieces: Communication and Community in Modern Art. — Berkeley, 2004.
4. <http://www.amaze.it/en/mast/goingc/why/1.htm>.
5. Буффио Н. Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. — М., 2000. — № 28/29. — С. 33–38.
6. http://eyebeam.org/production/onlineapp/join_detail.php?program_id=496693.
7. Bourriaud N. Models of Languages: Notes on Art in France // L'Amour de L'Art. — Lyon, 1991. — P. 413.
8. Сидоренко В. Генезис / Genesis: Каталог. — Київ, 2008. — С. 2.
9. Докладніше див.: Чепелик О. Origin / Початок, Міжнародний фестиваль соціальної скульптури: Каталог. — Київ, 2007. — С. 8–9.
10. Склярченко Г. Примусити жити, або Немовлята на замовлення // Генезис / Genesis: Каталог. — Київ, 2008. — С. 18.

Оксана ЧЕПЕЛИК

Місто у фокусі мистецьких пошуків

Допис окреслює проблеми, пов'язані з сучасним містом, аналізує практики соціальної скульптури (мистецтво взаємодії), розглядаючи конкретні проєкти й акції руху «Культура проти рейдерства» та подає оцінку культурного процесу в Україні. Метою допису є пошук шляхів збереження культурної спадщини з огляду на рейдерські атаки, узагальнення підходів у формуванні практик соціальної скульптури в світлі актуальних світових тенденцій, виявлення

особливостей мистецтва взаємодії із застосуванням новітніх технологій та оцінка культурного процесу в Україні. Ключові слова: Вандалізм, культурний процес, соціокультурні перетворення, конфігурації зон опозиції, урбаністичний простір, мистецтво соціальної скульптури, архітектурний ландшафт міста, діалогічне мистецтво, експериментальне співтовариство, мистецтво взаємодії, антирейдерські проекти.

Оксана ЧЕПЕЛИК

Город в фокусе художественных поисков

Статья очерчивает проблемы, связанные с современным городом, анализирует практики социальной скульптуры (искусство взаимодействия), рассматривая конкретные проекты и акции движения «Культура против рейдерства» и подает оценку культурного процесса в Украине. Целью статьи является поиск путей сохранения культурного наследия, в условиях рейдерских атак, обобщения подходов формирования практик социальной скульптуры в свете актуальных мировых тенденций, выявление особенностей искусства взаимодействия с применением новейших технологий и оценка культурного процесса в Украине. Ключевые слова: Вандализм, культурный процесс, социокультурные превращения, конфигурации зон оппозиции, урбанистическое пространство, искусство социальной скульптуры, архитектурный ландшафт города, диалогическое искусство, экспериментальное содружество, искусство взаимодействия, антирейдерские проекты.

Oksana CHEPELYK, PhD

City is in the Focus of Artistic Searches

This article outlines the problems, related to the contemporary city, analyses practice of social sculpture (relational art), examining some projects and actions «Culture against raiders» and gives the estimation of cultural process in Ukraine. The purpose of this article is an analysis of the art works, generalization of the approaches in forming of practices of social sculpture and exposure of features of art of co-operating with application of the newest technologies. The purpose of this article is a search of the ways for maintainance of cultural legacy, regarding raider attacks, generalizations of approaches in forming of social sculpture practice in the light of the most important world tendencies, exposure of the features of relational art using the new technologies and estimation of cultural process in Ukraine. Key words: Vandalism, cultural process, social and cultural transformations, configurations of the zones of oppositions, urban space, art of social sculpture, architectural cityscape, dialogic art, experimental communities, relational art, antiraiders projects.

Асмагі ЧІБАЛАШВІЛІ

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Всі мистецтва могли б сприймати один одному і нібито запалювати один одного взаємним змішенням променів.

Френсіс БЕКОН

Абсолютно очевидна чіткість ділення мистецтва на різні види — виразні і образотворчі, просторові і часові. Кожен з них володіє специфічними особливостями. Але в той же час це безкінечний процес взаємодії, взаємовпливу, взаємопроникнення засобів художньої виразності, адже мистецтва звуку і кольору не лише близькі, але і доповнюють один одного. Безмежне у часі образотворче мистецтво працює з простором, тоді як музичний твір, обмежений часом звучання, абсолютно безмежно в просторі. З іншого боку, передумови різних видів мистецтва лежать в області психології сприйняття людиною звуку і кольору. Людина сприймає їх гармонійно, завдяки синестезії — здатності відчувати явище відразу декількома органами чуття. Проблемою синестезії займався знаменитий теоретик і практик живопису В. Кандінський. Йй приділяв велику увагу О. Скрябін — автор «Поєми вогню» і «Поєми екстазу», написаних одночасно в музичній і колірній інтерпретаціях. Цікава також творчість Литовського живописця і композитора — М. К. Чюрльоніса, який переніс у живопис закони музичного мислення і форми. Музичні закони застосовував при створенні архітектурного проекту Я. Ксенакіс.

Кажучи про синтез, ми маємо на увазі взаємодію різних видів мистецтва при якому кожен з них, при певному ступені самостійності набуває нової якості. Синтез передбачає конфлікт різних видів мистецтва, який і народжує те нова якість, яка відрізняє синтетичний витвір мистецтва від його доданків, тобто якісно нового художнього явища, що не зводиться до суми складових його компонентів.

У всіх стилях виникала потреба злити різні види творчої діяльності і знайти в цих точках злиття вищі досягнення мистецтва. У древні епохи — це магічні обряди, богослужіння. У ренесансі — ідея гармонійної досконалості миру і людини.

Ідеї світломузики висувалися з XVIII ст. головним чином вченими. Аналогія «спектр-октава» була запропонована І. Ньютоном у XVII ст. Їм було вве-

дено «семиколірне» ділення спектру і встановлена відповідність між сім'ю кольорами і сім'ю звуками гамми, згідно з яким: «до» — червона, «ре» — фіолетова, «мі» — синя, «фа» — блакитна, «сіль» — зелена, «ля» — жовта, «сі» — оранжева. У ХVІІІ ст. А.-Б. Кастель побудував колірний клавесин — перший кольоро-музичний інструмент. Результат його експерименту поставив під сумнів доцільність безпосередніх відповідностей «звук-колір». Критики виходили з самодостатності мистецтва музики і живопису. У ХІХ ст. французькі і російські поетисимволісти захопилися процесом «забарвлення» звуків. Ця проблема цікавила їх більше стосовно поезії, ніж до музики. У ХХ ст. ідеї І. Ньютона і А.-Б. Кастеля були розвинені В. Д. Барановим-Россіне у дослідках з оптофоном.

Вперше теоретичну підставу синтетичні мистецтва отримали в епоху протомодерна. Її проголосили німецькі романтики. На їх думку, людина втратила органічність: життя і мистецтво відокремилися один від одного. Шлях до цього відновлення вони бачили у синтезі мистецтв. Постулати «синтезу» проходять через всю естетику романтизму. Вона будується як загальна теорія мистецтва. Живопис, музика, поезія, архітектура розглядалися у романтиків як явища єдиного художнього мислення.

На зламі ХІХ–ХХ ст. ідея синтезу мистецтв знайшла нову привабливість. Символісти, упевнені в обмеженості окремих видів мистецтв шукали шлях до вищої форми витвору мистецтва — містерії, яка буде здатна перетворити світ. Піком цієї тенденції став задум містерії Скрябіна, в якому повинні були об'єднатися світло, колір, аромати, музика, поезія, танець і архітектура.

Зародження і реалізація задуму «світлової симфонії» (в Скрябіна) і «музичного живопису» (в Чюрльоніса) сталося практично одночасно — на початку ХХ ст. Вони обидва тяготили до символічного асоціативного мислення та були здатні сприймати музику «візуально», пластично і в певних кольорах. У творчості цих композиторів значну роль відіграли їх філософсько-світглядні інтереси. «...Символістські настрої в них обох були особливо життєствердної властивості, з високим пафосом “творіння світу” (що природно змикалося у них з концепцією космізму, що в рівній мірі виявився і в їх творчості, в їх творах)» [1, с. 69].

І. Ванечкіна, порівнюючи музичну творчість Чюрльоніса і Скрябіна проводить певні паралелі, наприклад тяжіння до форми фортепіанної мініатюри, також близькість в спільних змістовних моментах, в образному строю: порив і спокій в Чюрльоніса й екстаз і томління в Скрябіна. «Обидва вони тяжіли до синтетичних жанрів. Мрія в Скрябіна — Містерія, а в Чюрльоніса — створення першої литовської національної опери. Вони не встигли реалізувати ці твори. Залишилися лише ескізи, але на шляху до цих творів у них обох були оригінальні симфонічні твори» [1, с. 70].

Прослідковується зв'язок ідей Скрябіна і Чюрльоніса із задумами Вагнера, який також люто працював за великі можливості синтезу і вірив у те, що у майбутньому мистецтво і життя зможуть злитися в єдине ціле.

Радянське музикознавство розглядає творчість Скрябіна трьох основних періодах. Перший період охоплює твори 1880–1890-х рр. Другий збігається з початком нового століття і позначений поворотом до масштабних художньо-філософських концепцій (три симфонії, Четверта і П'ята сонати, «Поема екстазу»). Третій, пізній, ознаменований задумом «Прометей» (1910) і включає всю подальшу творчість композитора, яка розгорталася під знаком «Містерії». Вже на першому етапі творчості головну роль серед інших засобів виразності прагне виконувати гармонія — область, в якій Скрябін зробив найбільш яскраві відкриття.

У Першій симфонії (1900), що закінчується хором епілогом із словами «Прийдіть, всі народи світу, //Мистецтву славу співаємо», вперше втілюється скрябінський орфізм, віра у всемогутні сили мистецтва. По суті, це була перша спроба здійснити задум «Містерії».

Розгледимо докладніше найзначніше створення Скрябіна — «Прометей» («Поема вогню», 1910) — твір для великого симфонічного оркестру і фортепіано, з органом, хором і світловою клавіатурою. Виникнувши в точці золотого перетину композиторського шляху, він став збираючим фокусом чи не всіх скрябінських прозрінь. Примітна вже програма «Поєми», пов'язана з античним міфом про Прометей, що викрав небесний вогонь і що подарував його людям. Образ Прометей, якщо судити по однойменних вигадуваннях Брюсова або В'яч. Іванова, вельми відповідав міфотворчою настрою символістів і тому значенню, яке додавалося в їх поетиці міфологемі вогню. До вогненної стихії постійно тяжіє і Скрябін — згадаємо його поему «До полум'я» і п'єсу «Темні вогні». В останній особливо помітно подвійне, амбівалентне зображення цієї стихії, як би що включає елемент магічного закляття. Демонічне, богоборчеський початок присутній і в скрябінському «Прометееві», в якому вгадуються риси Люцифера. В зв'язку з цим можна говорити про вплив на задум твору теософських вчень і перш за все — «Таємної доктрини» Олени Блаватської, яку композитор вельми зацікавлено вивчав. Скрябіна захоплювала як демонічна іпостась свого героя (відомий його вислів: «Сатана — це дріжджі Всесвіту»),

Прометей



Початок партитури «Прометей»
О. Скрябіна

так і його світлоносна місія. Блаватська тлумачить Люцифера перш за все як «носія світла» (lux + fero); можливо, ця символіка частково зумовила ідею світлового контрапункту у скрябінській «Поємі».

У Luce (верхньому рядку партитури) за допомогою нот, що довго витримуються, Скрябін зафіксував тонально-гармонійний план твору і одночасно його кольоросвітлову драматургію. За задумом композитора, простір концертного залу повинен забарвлюватися в різні тони, відповідно до змінних тонально-гармонійними засадами. При цьому партія Luce, призначена для спеціального світлового клавіру, ґрунтувалася на аналогії між кольорами спектру і тональністю кварто-квінтового кола: C-dur — червоний, G-dur — померанчево-рожевий, D-dur — жовто-яскравий, A-dur — зелений, E-dur та H-dur — синьо-білясті, F-dur — синьо-яскравий, Des-dur — фіолетовий, As-dur — пурпурно-фіолетовий, Es-dur і B-dur — кольори з металевим блиском, F-dur — червоний.

У цьому — протиріччя світломузичного задуму Скрябіна і труднощі його втілення. Вони посилюються також тією обставиною, що композиторові представлявся складніший, такий, що не зводиться до простого освітлення простору, образотворчий ряд. Він мріяв про рухомі лінії і форми, величезні «вогненні стовпи», «текучі архітектури» і так далі.

У «Прометееві» Скрябін вперше приходить до згаданої техніки звуковисотного детермінізму, коли вся музична тканина підпорядкована вибраному гармонійному комплексу. «Тут жодної зайвої ноти немає. Це — строгий стиль», — говорив про мову «Поєми» сам композитор. Подібна техніка історично співвідносна з приходом А. Шьонберга до додекафонії і стоїть у ряді найбільших музичних відкриттів ХХ століття. Для самого ж Скрябіна вона означала новий ступінь втілення в музиці принципу Абсолюту: за «формальним монізмом» «Поєми екстазу» йшов «гармонійний монізм» «Поєми вогню».

На прикладі творчості М. К. Чюрльоніса, П. Клеє і Я. Ксенакіса розглядається вплив музичної логіки на твори візуальних видів мистецтва (живопис, графіка, архітектура), перенесення принципу побудови музичної композиції у візуальну. Швейцарський музикант, живописець, графік П. Клеє звернув увагу на схожість самого процесу часового розгортання композиційної форми музичного і живописного творів. Він переніс з музики в живопис принцип всілякої видозміни матеріалу в процесі вигадування, його варіювання, трансформацію, представлення одного і того ж об'єкту у множинності і мінливості.

Литовський живописець і композитор М. К. Чюрльоніс не відокремлював свою музичну творчість від творчості живописної. Він використовував часовий чинник розкриття вмісту форми, що виявлялося насамперед у створенні багаточастинних творів. Цикли картин «Соната весни», «Соната сонця», «Соната пірамід», «Соната моря» побудовані за усіма принципами форми сонати в му-

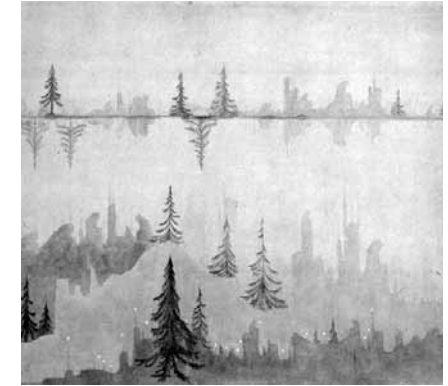
зиці. Характер частин, розвиток матеріалу, тональне і тематичне контрастування витримані відповідно музичним законам цього жанру.

Картина «Фуга» є полотном, створеним по всіх законах жанру фуги в музиці. Її сприйняття здійснюється як по горизонталі, так і по вертикалі. У музиці фуга — це твір контрапунктичного стилю, в основі якого лежить імітація і верховенство теми. У Чюрльоніса тема — це ялина. Як і в музичній фузі, на картині можна розгледіти (якщо дивитися від низу до верху) три частини: експозицію, розробку і репризу. Експозиція має темніший колір, вона домінує над рештою часток. У розробці колірні гамма небагато світліша. Тут йде інтенсивний розвиток теми. У репризі живописець застосував типовий для фуги прийом — стрету та одночасне дзеркальне проведення теми.

Симфонічні поеми «У лісі», «Море» і «Створення світу» мали «паралельні» літературні і живописні втілення (при цьому це не просто буквальна ілюстрація), але не дивлячись на це, його картини — самодостатні. Людина, не знаючи всіх тонкощів віддзеркалення в них музичної форми, сприймає їх, як самотійну живопис. У цьому — гідність живописних «сонат» Чюрльоніса.

Подібно Скрябіну, Чюрльоніс вірив у внутрішнє таємниче перетворення людства через мистецтво. Але, на відміну від геніального російського побратима, Чюрльоніс не лише не намагався досягти його через якесь загальне дійство (генеральна ідея останніх років Скрябіна — грандіозна містерія, у виконанні якої повинно було взяти участь все людство), навпаки — явно уникав будь-якого натяку на масовість. Відмінна риса його творчості — відсутність в нім звичайної для тієї епохи декларативності, камерність, особлива інтимність його фантастики.

Цікаво, що як естетичний феномен скрябінська ідея видимої музики виявилася надзвичайно співзвучною художникам російського авангарду. В. Кандинський у ті роки мріяв про «музику сфер», займався кольорозвуковими експериментами. Він створив і опублікував сценічну композицію «Жовтий звук», де музика, танець і колір співіснували в нерозривній єдності. Зв'язки між зором і слухом шукав М. В. Матюшин, автор музики до футуристичного спектаклю «Перемога над сонцем». А композитор А. С. Лур'є у фортепіанному циклі



М. К. Чюрльоніс. Фуга.
З диптиха «Прелюд і Фуга»

«Форми у повітрі» створив якийсь рід квазі-кубістичної нотної графіки.

Якраз у цей час австрійський композитор А. Шьонберг написав партитуру опери «Щаслива рука», де були передбачені самі різні світлові ефекти, француз Р. Делоне придумав «світлозвучковий орган».

А. Шьонберга зацікавив сценарій «Жовтого звуку» Кандінського, оскільки сам працював над аналогічним синтетичним театральним твором, який об'єднав слово, музику, рух і живопис. Художні устремління Шьонберга і Кандінського багато в чому близькі. По суті обидва прагнули до здійснення в музичному театрі ідеї, пізніше реалізованої, в так званому «авторському кіно». А. Шьонберг був різносторонньо обдарованою натурою: поетом (його перу належать тексти драми «Щаслива рука», «Біблейський шлях», текст опери «Мойсей і Аарон» ораторії «Сходи Іакова», багато віршів, сатир, покладених на музику), крупним ученим (теоретиком музики), художником (його картини з 1901 року неодноразово з'являлися на виставках, причому «Автопортрет», «Портрет пані» і «Бачення» були удостоєні увагою В. Кандінського, яке присвятило цим творам дві статті в збірці «Синій вершник», що вийшов в Мюнхені 1912 р.). В. Кандінський рухався до загального синтезу в «монументальному мистецтві», для відтворення якого він вважав створити фантастичний храм «Велика утопія». Скрябін, аналогічно, за єдину і головну мету життя вважав створення «Містерії», яка своєю дією перетворила б все людство. Надзвичайно вимагали залучення понад засоби, так народилася ідея «усемистецтва». «Містерія» — це свого роду глобальна «сценічна композиція», лише сценою повинна була стати вся планета. В Скрябіна і Кандінського було багато спільного в інтересах і позиціях, обидва вірили в свою місію, в своє високе призначення, що в рівній мірі управляло їх несамовитою творчістю, що зробила революцію в світовому мистецтві, — кожен в своїй області (нова ладогармонічна система в Скрябіна, абстрактний живопис в Кандінського). Обидва прийшли до ідеї синтетичного Gesamtkunstwerk; Кандінський — з боку живопису, Скрябін — з боку музики. Обом не призначено було побачити реалізацію своїх перших синтетичних задумів — «Жовтого звуку» і «Прометей», відповідно (створених в один і той же час: 1910 р.). В обох була своя «позаамежна» супермрія, в принципі непіддатлива практичному втіленню. Об'єднує їх і пильний інтерес до теософії, як до одного з компонентів, елементів їх філософії — світоглядних і естетичних позицій. І для Скрябіна, і для Кандінського теософія — свого роду символ піднесеності, антитеза бездуховному, в їх розумінні, «матеріалізму».

Серед полотен Кандінського є картини з музичними назвами: «Композиція», «Симфонія», «Імпровізація», «Фуги» та інші. Такі категорії, як мелодія, такт, ритм, динаміка, тон, тембр, акорд, контрапункт, гармонія, дисонанс знайшли відповідність в елементах живопису, як лінія форма, плоскість, рух, контраст

Фрагмент партитури «Метастазиса» Я. Ксенакіса

і гармонія кольорів. В. Кандінський, О. Скрябін і М. Чюрльоніс «перетиналися в часі», але особистих контактів між ними не було. Кандінський неодноразово згадує Скрябіна в своїх теоретичних роботах. Він, судячи з усього, непогано знав його музику і, більш того, запросив його біографа Л. Сабанєєва зі статтею про «Прометей» в «Синій вершник». Також відомо, що Скрябін відвідував виставку картин Чюрльоніса, та був вражений творчістю Литовського творця.

Французький архітектор і композитор, грек за походженням Я. Ксенакіс завжди прагнув просторово упредметнювати, аудіовізуалізувати свої твори. 1975 року він винайшов музичний комп'ютер L'UPIC (Unite polyagogique informatique du SEMAM). Комп'ютер дозволяв вигадувати музику за допомогою малюнка, без спеціальних знань в області музики або інформатики. 1958 року Я. Ксенакіс збудував структуру проекту архітектурного виставкового павільйону фірми «Філіпс» на основі музичної партитури «Метастазис», за принципом розвитку маси звукових хвиль. Експозиція ознаменувала відкриття нового синтетичного мистецтва. У партитурі цього твору змальовано рух ліній окремих інструментів. Зображення дуже сильно нагадує схему металевого каркаса будівель, які проектував Я. Ксенакіс для виставки. При вході в цю споруду відвідувача з усіх боків оточувала поверхню оболонки складної кривизни. Де-

монструвалася проекція фільмів «Електронної поеми» на двох протилежних кривих поверхнях, при цьому зі всіх інших поверхонь залу виникало різноколірне світло, що супроводжується звуками і шумами (за допомогою 300 гучномовців, які діяли синхронно з проекцією кольорового зображення і світлом). Архітектура павільйону з'явилася просторовим відображенням драматизму і гостроти музики Ксенакіса.

У інтерв'ю журналу «Кур'єр Юнеско» Ксенакіс висловив свою думку з приводу зв'язку музики й архітектури. На його думку, архітектура охоплює тривимірний простір, в якому ми живемо. Опуклі і увігнуті поверхні мають велике значення як для звукової, так і для візуальної сфери. Головне тут — дотримання пропорцій. У ідеалі архітектура повинна піклуватися не про прикраслення, а лише про пропорції і об'єми. Архітектура — це каркас. Вона пов'язана з візуальною сферою, в якій є компоненти раціонального, а ця область складає і частку музики. «Хочемо ми цього, або ні, але між архітектурою і музикою існує місток. Він ґрунтується на наших психічних структурах, які в обох випадках однакові. Наприклад, композитори використовують симетричні побудови, які існують і в архітектурі. При проектуванні павільйону “Філіпс” я запозичував ідеї з оркестрової музики, яку вигадував у той час. Я хотів створити кінетичний простір, який би постійно видозмінювався при переміщенні уздовж прямої лінії. В результаті в архітектурі з'являються ті гіперболічні параболоїди, які є в музиці» [3]. — «Як і Скрябін, Ксенакіс користується динамічними поняттями маси і тягаря, але, маючи одночасно і архітектурна освіта, він заглиблює розуміння синтезу і, по суті справи, переходить до каркасів, що використовують форми запису музичної оркестровки, а потім — до геометричних методів, властивих архітектурній композиції» [2].

Кожен з творців, творчість якого розглянуто у статті, йшов до синтезу мистецтв своїм шляхом, але мета у всіх була одна — об'єднати різні види мистецтва і досягти вищої гармонії. Не всім, з них не удалося повною мірою втілити свої ідеї в житті, але вони внесли істотний вклад до розробки теоретичних принципів і здійснення задумів синтезу музики і живопису, поезії і танцю.

Отже, при синтезі відбувається взаємодія, взаємовплив об'єднання засобів художньої виразності, при цьому вони направлені на розкриття різних сторін єдиного вмісту багато разів збільшують силу естетичної дії на людину.

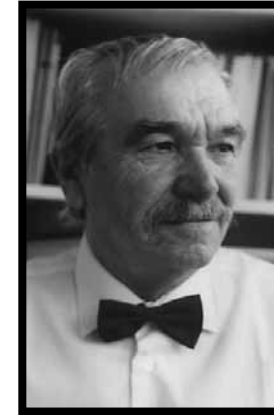
1. Ванечкина И. Скрябин и Чюрленис: Музыка и живопись на пути к синтезу // Вестник Казанского государственного технического университета. — Казань, 1999. — Вып. 1.

2. Дернов А. Композитор архитектурных форм // http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d_0-08/main.shtml

3. Интервью с Я. Ксенакисом // Курьер Юнеско. — 1986. — № 5.

ПАМ'ЯТІ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВИЧА ТИМОФІЄНКА

(5 лютого 1941 р., Одеса — 11 грудня 2007 р., Київ)



11 грудня 2007 року, вранці, раптово, на 67 році пішов з життя доктор мистецтвознавства, професор Володимир Іванович Тимофієнко, знаний в Україні й за її межами історик архітектури і містобудування.

Народився в Одесі. 1965-го в Ленінграді закінчив з відзнакою Інститут живопису, скульптури й архітектури ім. І. Ю. Рєпіна за спеціальністю «історія та теорія образотворчих мистецтв»; 1968-го — аспірантуру Ленінградського інженерно-будівельного інституту по кафедрі історії архітектури, присвятивши кандидатську дисертацію одному з не розроблених питань історії вітчизняного містобудування — розпланувальному розвитку Одеси за доби капіталізму. Як молодий фахівець за розподілом працював у Воронежі, в інженерно-будівельному інституті, де відкрили архітектурне відділення. Для побудови факультету замовляв гіпсові зліпки, закупає літературу, підготував тисячі слайдів, створивши кафедральний фонд. Через відсутність викладачів читав лекційні курси з історії мистецтв, всесвітньої історії архітектури, містобудування, російської, радянської та сучасної архітектури, вів практичні заняття з архітектурного проектування. 1971 р. стажувався у Московському архітектурному інституті, де слухав лекції всесвітньо відомих архітектурознавців М. І. Брунова й А. В. Буніна, працював в архівах. Бунін навіть пропонував В. І. роботу в МАрхІ.

З 1972 р. в Одеському педінституті В. І. завідував кафедрою історії мистецтв художньо-графічного факультету, за сумісництвом читаючи лекції з історії архітектури в ОІБІ. Переїхавши взимку 1974 р. з родиною до Києва, спо-

чатку працював у НДІ теорії та історії архітектури і містобудування (НДІ-ТІАМ), де завершувалася багаторічна тема «Історія архітектури України» у 4 томах, і В. І. доручили писати тексти про містобудування другої половини ХІХ — початку ХХ ст., а також майже весь розділ про архітектуру класицизму. 1979-го за пропозицією академіка АН УРСР П. Т. Тронька дав згоду на переведення у відділ історико-краєзнавчих досліджень Інституту історії України. З 1987-го — в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, з 2003-го — завідувач відділу Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, з 2006-го — завідувач відділу ІМФЕ, за сумісництвом — професор кафедри основ архітектури Національного університету будівництва й архітектури та керівник лабораторії в Національній академії образотворчого мистецтва й архітектури.

Протягом 1983–1992 рр. В. І. був відповідальним секретарем Головної редколегії Зводу пам'яток історії та культури України. Робота над томами Зводу велася без особливої концепції (її могли затвердити лише у Москві, оскільки передбачалося загальносоюзне видання). Аби прискорити справу, В. І. відрядили до столиці, де протягом двох тижнів на щоденних нарадах були вироблені хоч якісь принципи, а в Києві надрукували укладені ним «Методичні вказівки», за якими й почалася робота у всіх республіках СРСР. Робоча група при Головній редколегії під проводом В. І. здійснювала організаційне керівництво в Україні, зв'язок між авторськими колективами, обласними редколегіями та науковими установами.

Звільнившись від цих обтяжливих обов'язків 1992 р., В. І. зосередився на наукових дослідженнях, і 1 квітня 1993 р. в ІМФЕ захистив докторську дисертацію з мистецтвознавства на тему «Містобудівне мистецтво Північного Причорномор'я другої половини ХVІІІ — початку ХІХ століття» (зі спеціальності 18.00.01 — теорія та історія архітектури, реставрація пам'яток архітектури). Того саме року В. І. виступає ініціатором і науковим редактором видання щорічника Держбуду України «Архітектурна спадщина України», п'ять містких томів якого побачили світ протягом 1994–2002 рр.

Власне науковий доробок вченого можна розділити на дві групи: за жанром і за хронологією. За жанром, прийнятим у книгознавчих рубриках, це: первинна наукова література (монографії, брошури, статті) і вторинна наукова література (довідники, підручники, путівники, альбоми, інструкції тощо). За хронологією це: 1970 — початок 1990-х рр. — первинна наукова література, з початку 1990-х — переважно вторинна наукова література. Безперечно, ці жанри можуть змішуватися, а «хронологічні межі» мігрують саме за жанрами.

Провідним напрямом наукових студій В. І. була історія містобудування південних міст України другої половини ХVІІІ — початку ХІХ ст., тобто доби

класицизму й ампіру. В цій царині він залишив знаменну спадщину, майже «закривши» загальні питання становлення розпланувальної структури міст Півдня. Дві головні книги репрезентують цю спадщину: «Города Северного Причерноморья во второй половине ХVІІІ века» (Київ: *Наукова думка*, 1984) та «Формирование градостроительной культуры Юга Украины» (Київ: *КиївНИИТИ*, 1986).

У першій роботі розглянуто питання освоєння краю та зародження міст, фортеці студійовано як попередники міст, опрацьовано розвиток південних міст на схід від Дніпра, виникнення міст між Дніпром та Дністром та особливості їх розвитку, особливості розвитку міст у Криму, принципи створення міст. Якщо у першій монографії Володимир Іванович рухався історіографічним шляхом, у другій монографії він пішов шляхом проблемологічним. Ним було розглянуто розпланувальні структури міст (компактні, лінійні, лінійно-дисперсні та дисперсні), архітектурно-розпланувальні системи міст (мальовничі, прямокутні, мережані, перехресно-рядові, прямокутно-діагональні, променеві, радіально-концентричні), композиційні елементи міст та їхні панорами (громадські центри, компактні композиції, групові, лінійні, лінійно-розосереджені та розосереджені композиції центрів; вулиці, площі, взаємозв'язки вулиць і площ, забудова кварталів, озеленення, панорами та силуети міст). Результати досліджень, викладених у цих монографіях і супутніх численних статтях, були об'єднані в докторській дисертації. В ній розглядалися передумови виникнення і характер розвитку міст, основні принципи створення, характер розпланування міст та їх громадських центрів і закономірності формування забудови міст Півдня України. Автор дійшов висновку, що містобудівна культура Північного Причорномор'я вже у перші десятиліття ХІХ ст. сформувалася як оригінальна та своєрідна «художня школа», котра істотно впливала на архітектурну творчість свого часу й наступних епох.

Розвитком ідей докторської дисертації стали дві брошури: «Українська садибна архітектура другої половини ХVІІІ — першої третини ХІХ століття» (Київ: *НДІТІАМ*, 1993; разом з В. Ю. Єрошевим) та «Брами, огорожі й ворота у забудові південних міст» (Київ: *НДІТІАМ*; *ІМФЕ*, 1994), в яких, як і в кандидатській дисертації 1968 р., головну увагу було зосереджено на вирішенні міського інтер'єру Півдня. І хоча В. І. у книзі 1986 р. зазначав, що зовсім не висвітлено й не розібрано питання санітарії та гігієни, принципи використання рельєфу, благоустрій, інженерне будівництво, протипожежні заходи та ін., і що навіть естетичні проблеми міських структур і розпланувальних систем були розглянуті у загальних рисах, роль його копітких досліджень другої половини 1980-х — початку 1990-х може бути порівняна з ролю А. В. Буніна в історії світового містобудівного мистецтва та В. О. Шкварикова й В. О. Лаврова — в історії російського містобудування.

Слід наголосити, що В. І. уперше запровадив у науковий обіг кількісно значні результати активного архівного пошуку. Робота в архівах — немовби автобіографічна фіксація науковця в історії тієї галузі науки, у якій він себе проявляє. Володимир Іванович залишив реєстраційний підпис на сотнях архівних справ. Опрацьовані ним архіви мають величезну географію: Військово-обліковий архів, фонди Державного історичного музею у Москві, Державний науково-дослідний музей архітектури ім. О. В. Щусева, Николаєвський, Одеський, Феодосійський, Херсонський історико-краєзнавчі музеї, відділ рукописів Державної публічної бібліотеки ім. М. Є. Салтикова-Щедріна у Санкт-Петербурзі, Центральні державні архіви військово-морського флоту СРСР, історичний та військово-історичний, Державний архів Жовтневої революції та соціалістичного будівництва Ленінградської області, Науково-бібліографічний архів Академії художеств СРСР та ін.

Історика виховували не лише бібліотеки, але й тиша архівно-пошукової роботи. Праця в архівах — знак якості наукового співробітника. Копіткій праці В. І. в архівах і його натурним обстеженням ми переважно зобов'язані декількома монографіями, альбомами («Одеса: Архітектура. Пам'ятники», Київ: *Мистецтво*, 1984, 1987, 1990; «Крым: Архитектура. Памятники», Киев: *Мистецтво*, 1991), монографічними нарисами («Одесса: Архитектурно-исторический очерк», Киев: *Будівельник*, 1983, 1984), з історії містобудування Півдня Росії доби класицизму й ампіру; роботі з книгою як такою — переважно працями останніх років.

Не дивлячись на розвал видавничої справи, саме в останнє десятиліття В. І. пощастило підготувати та видати декілька ґрунтовних книг у жанрі вторинної наукової літератури. Першою книгою в цьому ряду був тематичний словник багатотомного видання «Енциклопедія архітектурної спадщини України» (Київ: УАА, 1995), котру мала намір підготувати та видати Українська академія архітектури. Цим виданням було передбачено для висвітлення 2237 поняттєвих статей та 327 додаткових відсилань за розділами: загальні питання, стилеві напрями і течії, професійні терміни; історичні міста, регіони; пам'ятки містобудування й архітектури; зодчі, будівничі, інженери, архітектурознавці; архітектурне життя (навчальні заклади, звання, посади, премії, архітектурні органи та установи, творчі об'єднання й осередки, багатотомні видання, часописи й видавництва). На жаль, розпочата В. І. робота з об'єктивних обставин була припинена. Але власне В. І. на базі цього словника був підготовлений чудовий бібліографічний довідник «Зодчі України кінця XVIII — початку XX століть» (Київ: *НДІТІАМ*, 1999), який містить короткі біографічні довідки про безліч українських будівничих. Цей том приніс автору перше звання лауреата Державної премії України в галузі архітектури (Указ Президента України від 15.06.2002



Презентація монографії В. І. Тимофієнка «Нариси історії світової архітектури» у Головкиївархітектурі, 2000 р. На фото: завідувач кафедри основ архітектури і архітектурного проектування КНУБА, професор В. І. Єжов, професор В. І. Тимофієнко, головний архітектор Києва, член-кореспондент АМУ, професор С. В. Бабушкін

№ 556/2002). Згодом В. І. випустив довідник «Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття» (Київ: *ІПСМ АМУ; Головкиївархітектура*, 2002), який містить терміни з активу художньої творчості людства усіх часів, пов'язаної зі створенням життєвого середовища. На жаль, згадані видання не мають ілюстрацій. Втім, це не завадило їм стати бібліографічною рідкістю і бути широко вшанованими небайдужим читачем.

Окремим блоком стоїть діяльність В. І. зі створення підручників. Ідея про написання чотиритомної одноосібної всесвітньої історії архітектури вже отримала втілення у «Нарисах всесвітньої історії архітектури» (Т. 1, ч. 1, Київ: *КНУБА*, 2000), присвячених архітектурі стародавнього світу (Єгипет, Егеїда, Близький Схід, Іран, Індія, Далекий Схід). Другу книгу першого тому мав скласти виклад історії архітектури стародавньої Греції та Риму, але пропедевтичні інтереси автора змінили вектор, і він підготував перший в Україні підручник з історії архітектури для вузів — «Історія архітектури Стародавнього світу» (Київ: *Наукова думка*, 2006, 2007), в якому викладено фактичний матеріал з давніх-давен, стародавніх деспотій (Єгипет, Егеїда, Близький Схід, Іран, Індія, Китай, Стародавня Америка) та античних держав Середземномор'я (Греція, елліністичні країни та Рим). Вельми цікавою, на наш погляд, працею В. І. у царині науково-популярної літератури є книга «Давня Америка: Розвиток архітектури і монументального мистецтва» (Київ: *ІПСМ АМУ*,

2004), в якій визначено і висвітлено основні чинники формування пластичної мови стародавніх народів Центральної та Південної Америки (ольмеки, тольтеки, ацтеки, майя, інки та ін.). Автор, переказуючи історію художнього побуту давніх «американців», доходить цікавих висновків, яких не було у залученій ним літературі. У цій книзі діячність та синхронія викладення матеріалу під майстерним пером науковця здобула якнайяскравіше віддзеркалення, і здобула схвальні відзиви з боку російських істориків архітектури.

До останніх днів В. І. разом із старшим сином, кандидатом філософських наук Аскольдом Тимофієнком, на замовлення петербурзького видавництва «Азбука» працював над перекладом «Давньої Америки» російською мовою (до речі, автором переважної кількості макетів книжок В. І. був його молодший син Богдан Тимофієнко).

Значних зусиль доклав В. І., взявшись за керівництво роботою авторського колективу, яким було створено під егідою Української академії архітектури односторонню «Історію української архітектури», що вийшла 2003 р. за його титульною редакцією. Автори цієї праці на чолі з В. І. влітку 2007 р. були відзначені званнями лауреатів Державної премії України в галузі архітектури (Указ Президента України від 27.06.2007 № 573/2007). І в цій праці, і в IV та V томах «Історії української культури» (К., 2005, 2006) В. І. належать розділи, присвячені архітектурі України кінця XVIII — початку XIX ст. У стінах Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ навесні 2006 р. В. І. жваво поринув в організаційний клопіт, пов'язаний зі створенням «Нарисів з історії образотворчого мистецтва України XX ст.», написавши для першої книги цього видання нарис, присвячений становленню архітектурних форм початку XX ст.

«Таксономія» праць В. І. — це 140 позицій, серед яких близько двадцяти монографій, тобто — більше ніж 500 друкованих аркушів. Врахування копійки й часом невдачної праці титульного редактора збільшує ці цифри на 12 позицій, а обсяг опрацьованих текстів — на 320 аркушів. Погодьтеся, для однієї людини це масив колосальний: це робота наукового інституту за десятиріччя. Чи не останньою книгою В. І., що побачила світ, опинилася ґрунтовна монографія «Відродження Одеси: Архітектура повоєнного десятиліття» (Київ: *Музична Україна*, 2006). У творчих планах небіжчика лишився підручник «Історія архітектури України», до якого ним було напрацьовано значний обсяг матеріалів.

Провідним методом наукової роботи В. І. було прагнення висвітлювати чинники виникнення різних архітектурних і художніх стилів, показ їх розвитку, характеристика взаємовпливів різних культур, виходячи з історичних етапів сприйняття простору людиною та зміни форм її світобачення.

Володимир Іванович, за його власним визнанням, не створив наукової школи в широкому розумінні, і це зумовлено декількома об'єктивними обстави-



*Президент України В. А. Ющенко вручає професору В. І. Тимофієнку
Диплом та нагрудний знак лауреата Державної премії України в галузі архітектури,
Секретаріат Президента України, 15 листопада 2007 р.*

нами. Неможливість створення наукової школи в галузі історії архітектури виправдовується відсутністю точного методу осягання її феноменів і явищ: важко з'ясувати, чим саме зайнятий історик архітектури. Якщо аналізом, це одна справа, якщо інтерпретацією — інша. Якщо описом — третє. Відсутність наукової школи й «зрозумілих» учнів — наслідок стану самої науки, представники якої не можуть відповісти на запитання, навіщо і для кого вони нею займаються. Якщо історія архітектури потрібна студентам архітектурних факультетів, можна обмежитися написанням підручників, якщо архітекторам-практикам, достатньо «екскурсоводної» «Всеобщей истории архитектуры» у 12 томах, вже виданої й такої, що не зістариться. Якщо для колег-істориків, таке дослідження є певною «річчю про себе», оскільки колеги також орієнтуються на колеги, а вже потім на студентів і практикуючих зодчих. Є очевидним одне: широкому читачеві історія архітектури є цікавою лише як ознайомлювальна дисципліна, вузькому — як довідниковий шар знання. Володимир Іванович чудово розрізняв ці речі, розуміючи, що наукова школа можлива лише у точних науках, і гуманітаріям приходится з цим миритися. На власному прикладі діяль-

ності В. І., найяскравішого представника історії архітектури в Україні останнього десятиліття, це видно неозброєним оком.

Володимир Іванович був, як прийнято казати, трудоголіком у кращому розумінні цього слова: справу життя ставив над усе, роблячи виключення хіба що для родини: дружина Галина Іванівна, скульптор, з якою їх зв'язувало 47 років подружнього життя, троє дітей — Аскольд, Дарія, Богдан, троє онуків — Володимир, Роман і Катерина, — не дуже довге життя науковця найвищого ґатунку у цьому світі було підпорядковане турботі про тих, за кого він ніс бутеву відповідальність, і за ту справу, яку щодо нього замислив Господь.

Не було в нього ані вихідних днів, ані навіть відпусток для справжнього відпочинку: В. І. працював кожної хвилини, його мозок не міг перебувати поза роботою, і це безперервне навантаження дозволило йому залишити людям настільки багато. Пересічній людині навіть страшно собі уявити, який обсяг наукової роботи виконувала ця непересічна людина, можливо, не часто помічаючи прекрасні миттєвості життя, не звертаючи уваги на те, що крім науки є щось інше. Але в цьому і цінність життєвого поступу В. І., яка не згине посеред сивих буднів сьогодення. Від людини лишаються її справи: музичні партитури, живописні полотна, вірші, ролі, зіграні в кіно або на сцені, нарешті — книжки.

Від Володимира Тимофієнка лишилося багато книжок, і коли він, одужавши від важкого інфаркту 2000 р., узяв за правило не писати статті, а залишати слід на землі лише монографіями, — це було справжнім вчинком талановитої людини, яка знає, що може лишити більше. Це була особистість надто толерантна, кожному готова прийти на поміч.

Лише колеги знають, скільки зусиль покладав В. І., знаходячи у скупих рядках опонентських рецензій слово подяки авторові, який здійснив ту або ту копітку праці: кому, як не В. І. було знати, що являє собою справжня наукова студія. Але для багатьох науковий пошук був дещо символічним поштовхом, який приносив наукові ступіні, суперечливе громадське визнання, — В. І. розумів і це. Напевно, саме розуміння іншої людини, прагнення завше надати допомогу за будь-яких ідеологічних і навіть наукових обставин було чи не найголовнішою рисою характеру небіжчика. Коли стосовно певних конотацій кажуть, що «думки учених розійшлися», це прагматично визначений спосіб піти на компроміс. В. І. був готовий до такої форми компромісу, але кожного разу жадав висловитися стосовно власної наукової позиції відверто.

Маючи величезний дослідницький досвід, вільно володіючи матеріалом історії мистецтва, архітектури і містобудування найрізноманітніших історичних епох і територій, будучи першим дослідником містобудівної культури Півдня України, В. І. щиросердно здійснював значну громадсько-наукову й педагогічну роботу: він був членом кількох спеціалізованих учених рад, брав участь в рецен-



Професор В. І. Тимофієнко — заслужений діяч науки і техніки України, двічі лауреат Державної премії України в галузі архітектури, 15 листопада 2007 р.

зуванні й опонуванні дисертацій. Творчий поштовх, заповіданий йому Богом, В. І. реалізовував повсякденно й повсякчасно. Це не могло не бути відзначено суспільством. Він був академіком Української академії архітектури (а протягом 1998–2000 рр. її віце-президентом за відділенням архітектурознавства), почесним доктором НДІТІАМ, лауреатом двох Державних премій в галузі архітектури, а присуджене В. І. 2005 р. почесне звання «Заслужений діяч науки і техніки України» цілком виправдувало діяльність його носія.

Без наукових праць В. І. важко уявити сучасне українське архітектурознавство, він залишив у ньому яскравий, значний, помітний слід. Будучи справжнім, майже останнім знавцем справи, Володимир Іванович мав дивовижну професійну пам'ять, і з його несподіваним для всіх відходом у вічність українське історичне архітектурознавство втратило шаленого ерудита, наполегливого дослідника і вмілого популяризатора явищ світової і вітчизняної архітектури.

КОЛЕКТИВ СПІВРОБІТНИКІВ
ІНСТИТУТУ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

БІБЛІОГРАФІЯ ВОЛОДИМИРА ІВАНОВИЧА ТИМОФІЄНКА*

(За алфавітом назв)

I. КНИГИ, АЛЬБОМИ Й ОКРЕМІ ВИДАННЯ

1. Архитектурно-градостроительное развитие Одессы с конца XVIII века до 1917 года: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1968. — 24 с. (1,5 д. а.).
2. Архітектура і монументальне мистецтво: Терміни та поняття. — К.: ІПСМ АМУ; Головкиїв-архітектура, 2002. — 472 с. (23,6 д. а.).
3. Брама, огорожі й ворота у забудові південних міст. — К.: НДІТІАМ, 1994. — 68 с.: іл. (6,25 д. а.).
4. Відродження Одеси: Архітектура повоєнного десятиріччя. — К.: Музична Україна, 2006. — 484 с.: іл. (29,25 д. а.).
5. Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII века. — К.: Наук. думка, 1984. — 220 с.: іл. (17,9 д. а.).
6. Давня Америка: Розвиток архітектури і монументального мистецтва. — К.: ІПСМ АМУ, 2004. — 432 с.: іл. (30,9 д. а.).
7. Енциклопедія архітектурної спадщини України: Тематичний словник багатотомного видання — К.: Українська академія архітектури, 1995. — 367 с. (19,5 д. а.).
8. Зодчі України кінця XVIII — початку XX ст. Біографічний довідник. — К.: НДІТІАМ, 1999. — 477 с. (37,2 д. а.).
9. Исторический центр города Одессы: Обзор истории развития. — Одесса, 2001. — 54 с.: 70 л. ил. (10,0 д. а.).
10. История искусства Древней Америки. — СПб: Азбука-классика, 2008. — У друці.
11. Історія архітектури Стародавнього світу: Підручник для вузів. — К.: Наук. думка, 2006. — 512 с.: іл. (48 д. а.).
12. Історія архітектури Стародавнього світу: Підручник для вузів. — 2-е вид., стереотипн. — К.: Наук. думка, 2007. — 512 с.: іл. (48 д. а.).
13. Крым: Архитектура. Памятники. — К.: Мистецтво, 1991. — 255 с.: іл. (41,9 д. а., Р. Т. Папікян — фото).
14. Методические рекомендации для подготовки Свода памятников истории и культуры по Украинской ССР — К., 1981. — 208 с. (11,5 д. а., співавтор П. Т. Тронько).
15. Методические рекомендации по экспертной оценке стоимости памятников градостроительства и архитектуры для Одесского региона. — Одесса: Город мастеров, 2000. — 47 с. (1,85 д. а., співавтор Я. І. Маркус, М. Т. Гликман та ін.).
16. Методические указания по подготовке материалов Свода памятников истории и культуры народов СССР. — М., 1986. — 65 с. (3,5 д. а., у співавторстві).

* Бібліографія проф. В. І. Тимофієнка друкується за авторським списком, люб'язно наданим Богданом Володимирівичем Тимофієнком. Доповнення та підготовка до друку — А. О. Пучков (липень-жовтень 2008 р.).

17. Містобудівне мистецтво Північного Причорномор'я другої половини XVIII — початку XIX ст.: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. — К., 1993. — 40 с. (2,5 д. а.).
18. Нариси всесвітньої історії архітектури: В 4 т. — К.: Вид-во КНУБА, 2000. — Т. 1. Архітектура Стародавнього світу. — Кн. 1. — 490 с.: іл. (39,5 д. а.).
19. Одеса: Архітектура. Пам'ятники. — К.: Мистецтво, 1984. — 191 с.: іл. (28,4 д. а., Р. Т. Папікян — фото).
20. Одеса: Архітектура. Пам'ятники. — 2-е вид. — К.: Мистецтво, 1987. — 191 с.: іл. (28,4 д. а., Р. Т. Папікян — фото).
21. Одеса: Архітектура. Пам'ятники. — 3-е вид. — К.: Мистецтво, 1990. — 191 с.: іл. (28,4 д. а., Р. Т. Папікян — фото).
22. Одесса: Архитектурно-исторический очерк. — К.: Будівельник, 1983. — 160 с.: ил. (12,0 д. а.).
23. Одесса: Архитектурно-исторический очерк. — 2-е изд. — К.: Будівельник, 1984. — 160 с.: ил. (12,0 д. а.).
24. Українська садибна архітектура другої половини XVIII — першої третини XIX ст. — К.: НДІТІАМ, 1993. — 43 с.: іл. (2,75 д. а., співавтор В. Ю. Єрошев).
25. Формирование градостроительной культуры Юга Украины. — К.: КиевНИИТИ, 1986. — 284 с.: ил. (11,9 д. а.).

II. РОЗДІЛИ В ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВНИХ ПРАЦЯХ

26. Архітектура [останньої третини XVIII ст.] // Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник — К., 2006. — Т. 3: Мистецтво XVI–XVIII ст. — У друці (3,6 д. а.).
27. Архітектура [першої половини XIX ст.] // Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник — К., 2006. — Т. 4: Мистецтво XIX ст. — С. 23–101 (9,1 д. а.).
28. Архітектура [другої половини XIX ст.] // Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник — К., 2006. — Т. 4: Мистецтво XIX ст. — С. 280–397 (12,8 д. а.).
29. Архітектура і містобудівна культура // Історія української культури: В 5 т. — К.: Наукова думка, 2005. — Т. 4, кн. 2. — С. 419–632 (18,95 д. а.).
30. Архітектура останньої третини XVIII — першої третини XIX ст. // Історія української архітектури. — К.: Техніка, 2003. — С. 244–281 (6,1 д. а.).
31. Архітектура середини та кінця XIX ст. // Історія української архітектури. — К.: Техніка, 2003. — С. 292–337 (5,9 д. а.).
32. Крымская область // Памятники истории и культуры Украинской ССР. — К.: Наук. думка, 1987. — С. 274–310 (6,2 д. а.).
33. Одесская область // Памятники истории и культуры Украинской ССР. — К.: Наук. думка, 1987. — С. 363–396 (5,7 д. а.).

34. Ретроспекції та новачі в архітектурі початку ХХ століття: Загальні положення // Нариси з історії образотворчого мистецтва ХХ століття / ІПСМ АМУ: У 2 кн. — К.: Інтертехнологія, 2006. — Кн. 1. — С. 62–121 (3,4 д. а.).

35. Севастополь // Памятники истории и культуры Украинской ССР. — К.: Наук. думка, 1987. — С. 441–454 (2,3 д. а.).

36. Словник термінів // Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник — К., 2006. — Т. 4: Мистецтво ХІХ ст. — С. 720–746 (3,1 д. а.).

37. Словник термінів // Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; гол. ред. Г. Скрипник — К., 2007. — Т. 5: Мистецтво ХХ ст. — С. 978–1012 (3,6 д. а.).

ІІІ. ПУБЛІКАЦІЇ В ЖУРНАЛАХ, НАУКОВИХ ЗБІРНИКАХ І ФУНДАМЕНТАЛЬНИХ ПРАЦЯХ

38. Аванзал (с. 11), Агора (с. 22), Адитон (с. 24), Айван (с. 26), Акройд К. (с. 34), Алфьоров М. Ф. (с. 46), Амвросимов М. А. (с. 54), Ампір (с. 54–55), Анисимов Я. І. (с. 61), Анти (с. 64), Архітектурна команда (с. 108), Банк (с. 141–142), Бахчисарай (с. 167–168), Беретті В. І. (с. 187), Бернардацці Й. О. (с. 189), Бернардацці О. Й. (с. 189), Бігунець (с. 198), Біржа (с. 209), Бланк К. І. (с. 212), Боффо (с. 245), Бочаров (с. 245–246), Бочка (с. 246), Бровки (с. 252), Бродницький А. В. (с. 253), Бугайський М. М. (с. 258), Булганський П. О. (с. 267), Бульвар (с. 266), Буржуа К. (с. 269), Валлен-Деламот Ж. Б. М. (с. 279), Ванрезант В. В. (с. 281), Ватлет А. Л. (с. 292), Введенський К. О. (с. 295), Вей Е. Б. (с. 297), Векшинський О. М. (с. 297), Веранда (с. 302), Вержбицький Ф. М. (с. 306), Вестибюль (с. 316), Віктен А. І. (с. 343), Вілла (с. 344), Вільянов А. М. (с. 346), Вісконті Д. І. (с. 352), Вісконті П. І. (с. 352), Восьмерик (с. 389), Вунш Ф. (с. 396) // Мистецтво України: Енциклопедія: У 5 т. — К.: Вид. УЕ ім. М. Бажана, 1995. — Т. 1. — С. 11...396 (2,0 д. а.).

39. Авдеев О. О. // Мистецтво України: Енциклопедія: У 5 т. — К.: Вид. УЕ ім. М. Бажана, 1995. — Т. 1. — С. 11–12 (0,1 д. а., *співавтор* А. І. Санжукіна).

40. Андреев М. А. (с. 478–479), Антоновський Г. М. (с. 586), Артинов М. Г. (с. 680) // Енциклопедія сучасної України. — К., 2001. — Т. 1. — С. 478...680 (0,1 д. а.).

41. Ансамблевые решения в застройке Харькова на рубеже XIX–XX вв. // Материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. Харьковская область. — К., 1984. — С. 54–89 (2,0 д. а.).

42. Ансамбль Приморского бульвара в г. Одессе // Типовые статьи о памятниках истории, археологии, градостроительства и архитектуры, монументального искусства. — К.: Гл. ред. УСЭ, 1985. — С. 42–74 (1,75 д. а.).

43. Архитектор В. И. Беретти // Строительство и архитектура. — 1981. — № 8. — С. 28–29 (0,4 д. а.).

44. Архитектура зданий общественного назначения в г. Одессе периода капитализма // Архитектура: Доклады XXVI научной конференции Ленинградского инженерно-строительного института. — Л., 1968. — С. 26–28 (0,25 д. а.).

45. Архитектура Киева в конце XVIII — первой половине XIX века // Архитектура Киева: Сб.

тр. КиевНИИТИ. — К.: 1982. — С. 30–34 (0,35 д. а.).

46. Архитектурная графика украинских зодчих эпохи капитализма // XXVII научно-методическая конференция профессорско-преподавательского состава Воронежского инженерно-строительного института. — Воронеж, 1974 (0,1 д. а.).

47. Архитектурні пам'ятки ХVІІІ ст. в м. Херсоні // ІІ Республіканська наукова конференція з історичного краєзнавства. — К., 1982. — С. 256–259 (0,35 д. а.).

48. Архитектурні пам'ятки Миколаєва кінця ХVІІІ — початку ХІХ ст. // Матеріали до Зводу пам'яток історії та культури народів СРСР по Українській РСР. — К., 1984. — Вип. 1. — С. 119–123 (0,35 д. а.).

49. Бауман Ф. // Мистецтво України: Енциклопедія: У 5 т. — К.: Вид. УЕ ім. М. Бажана, 1995. — Т. 1. — С. 167 (0,1 д. а., *співавтор* В. Вуйцик).

50. Банк Земельный в Харькове // Типовые статьи о памятниках истории, археологии, градостроительства и архитектуры, монументального искусства. — К.: Гл. ред. УСЭ, 1985. — С. 76–78 (0,1 д. а.).

51. Бейтельсбахер Х. Г. (с. 431), Бекетов О. М. (с. 434), Белтовський Ю. (с. 445), Бернардацці Й. О. (с. 531), Бернардацці О. Й. (с. 531), Беляев І. І. (с. 580) // Енциклопедія сучасної України. — К., 2003. — Т. 2. — С. 431...580 (0,3 д. а.).

52. Безстовпні й залні церкви на Півдні України // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К.: Муз. Україна, 2004. — Вип. 1. — С. 204–226 (1,4 д. а.).

53. [Рец.:] *Белецкий П. А.* Украинское искусство второй половины XVII–XVIII веков // Киеву — 1500. Общественные науки в Украинской ССР. Реф. сб. — М.; К., 1982. — С. 207–211 (0,35 д. а.).

54. Бібліотека // Мистецтво України: Енциклопедія: У 5 т. — К.: Вид. УЕ ім. М. Бажана, 1995. — Т. 1. — С. 197–198 (0,15 д. а., *співавтор* Т. Т. Полозова).

55. Бібліотечні споруди в Україні: Формування архітектурного образу // Бібліотеки у розвитку історичної науки в Україні. — К., 1994. — С. 152–154 (0,15 д. а.).

56. Бойцов П. С. (с. 203), Бочаров В. В. (с. 402) // Енциклопедія сучасної України. — К., 2003. — Т. 3. — С. 203, 402 (0,1 д. а.).

57. Будинки Фальц-Фейна в Одесі // Треті Гончарівські читання: Регрес і регенерація в народному мистецтві: Меценатство в Україні. — К., 1996. — С. 77 (0,15 д. а.).

58. Будівлі першої в Україні публічної бібліотеки // Бібліотечний вісник. — 1995. — № 3. — С. 12–15 (0,7 д. а.).

59. Вагнер О. // Енциклопедія сучасної України. — К., 2005. — Т. 4. — С. 13 (0,1 д. а., *співавтор* Ю. В. Івашко).

60. Вакуловський П. (с. 39), Вегенер О. Е. (с. 178), Вей Е. Б. (с. 184), Вейзен О. М. (с. 184–185), Векшинський О. М. (с. 190), Величко В. В. (с. 225–226), Величко П. В. (с. 227), Виноградський І. М. (с. 427), Вишневський М. О. (с. 480), Віткевич С. (с. 632), Влодек Л. А. (с. 668–669) // Енциклопедія сучасної України. — К., 2005. — Т. 4 — С. 39...669 (0,6 д. а.).

61. Визначення національних рис містобудування України доби класицизму // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1997. — Вип. 4. Проблеми стилізованого розвитку архітектури України. — С. 86–101 (1,5 д. а.).

62. Використання культових споруд в екскурсіях по Півдню України // Туризм і завдання національно-культурного відродження України: Всеукр. наук.-практ. конф. — К.; Черкаси, 1992. — С. 112–115 (0,2 д. а.).
63. Висвітлення містобудівної спадщини у Зводі пам'яток та забудова Пушкінської вулиці в Одесі // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К.: Вид. дім А+С, 2005. — Вип. 2. — С. 271–294 (1,65 д. а.).
64. Від наукового редактора // З історії української реставрації. — К.: Українознавство, 1996. — С. 5–7 (0,3 д. а.).
65. Від редактора // Правові акти з охорони культурної спадщини. — К., 1995. — С. 3–5 (0,15 д. а.).
66. Відображення архітектурної спадщини // Пам'ятники України. — 1985. — № 2. — С. 33–36, 57 (0,55 д. а.).
67. Волнухін С. М. (с. 92–93), Гальперсон С. С. (с. 359), Гарріс Е. Г. (с. 408), Гауш Г. (с. 419), Гельмер Г. (с. 445), Гергард А. Ф. (с. 553), Гершкович Б. І. (с. 574), Гілевич О. Т. (с. 612), Главка Й. (с. 646), // Енциклопедія сучасної України. — К., 2005. — Т. 5. — С. 92..612 (0,4 д. а.).
68. Вопросы жилой застройки городов Новороссии: Общее и особенное // Вторая Всесоюзная конференция по историческому краеведению: Тезисы докладов и сообщений. — Пенза, 1989. — С. 262–264 (0,15 д. а.).
69. Вступне слово про дослідження стилів // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1997. — Вип. 4. Проблеми стильового розвитку архітектури України. — С. 5–8 (0,4 д. а.).
70. Генезис, сущность и этапы развития стиля классицизма на Украине // Памятники архитектуры Украины (новые исследования). — К., 1986. — С. 41–46 (1,4 д. а.).
71. Градостроительное прошлое и настоящее Днепропетровска // Строительство и архитектура. — 1986. — № 7. — С. 28 (0,25 д. а.).
72. Горденіс М. М. // Енциклопедія сучасної України. — К., 2006. — Т. 6. — С. 235 (0,1 д. а., *співавтор Д. В. Малаков*).
73. Фон Гоген О. І. (с. 12), Голландський П. І. (с. 43–44), фон Голлі Г. Г. (с. 44), Горленський Г. П. (с. 237), Городецький Л. М. (с. 288), Гун А. Л. (с. 637) // Енциклопедія сучасної України. — К., 2006. — Т. 6. — С. 12..637 (0,3 д. а.).
74. Голенищев Р. П., Гольденберг Я. С., Гоможенко О. В., Грім Г. Д., Гушин Г. П., Гьобль Р., Гінзбург О. М., Гінзбург І. Я., Даміловський М. О., Дашкевич М. І., Делькевич Й., Дембінський В., Дердацький В., Дец С., Дидик В., Диканський М. Г., Дикас Т., Дітрих Л. А., Дмитренко Ю. М., Дмитрієв О. І., Добачевський А. Н., Добжанський З., Добротворський Б. М., Добротворський В. Н., Долинський І., Долін Г. П., Домбровський В. О., Драневич К., Дрекслер І., Дубелір Г. Д., Дубинський М. Х., Дудрик М.-Т., Дяченко Д. М. // Енциклопедія сучасної України. — К., 2006. — Т. 7. — У друці (0,3 д. а.).
75. Деякі риси сакральної архітектури Слобожанщини доби класицизму і ампіру // Історичне краєзнавство і культура: VIII Всеукр. наук. конф. — Харків: Рідний край, 1997. — С. 219–223 (0,3 д. а.).
76. До питання про взаємодію містобудівельних культур Поділля та Півдня України в кінці XVIII — початку XIX ст. // Тези доповідей VI Подільської історико-краєзнавчої конференції (Секція історії дожовтневого періоду). — Кам'янець-Подільський, 1985. — С. 51–52 (0,1 д. а.).

77. До питання про підготовку «Зводу пам'яток історії та культури народів СРСР» // Республіканська наукова конференція з історичного краєзнавства. — К., 1980. — С. 38–40 (0,15 д. а., *співавтор Т. Ф. Григор'єва*).
78. Доба ампіру в містобудуванні Слобожанщини і Полтавщини // Архітектурна спадщина України. — К.: НАДІТІАМ, 2002. — Вип. 5. Традиції і новаторство у містобудуванні України. — С. 238–246 (1,2 д. а.).
79. Дома-особняки періода капіталізму в г. Одесі // XXV научно-технічна конференція Воронежського інженерно-строительного інститута. — Воронеж, 1970. — С. 84 (0,1 д. а.).
80. Екскурсійне висвітлення пам'яток архітектури доби класицизму й ампіру в Україні // Проблеми розвитку туризму в Україні і завдання відновлення історичної пам'яті народу засобами туризму. — К.; Косів, 1994. — Ч. 1. — С. 112–115 (0,25 д. а.).
81. Енциклопедія пам'яток [Про Звід пам'яток історії та культури народів СРСР по Українській РСР] // Пам'ятники України. — 1986. — № 4. — С. 15 (0,1 д. а.).
82. Єлизаветград: Планувальний розвиток наприкінці XVIII — початку XX ст. // Історичне краєзнавство в Україні: Традиції і сучасність: VII Всеукр. наук. конф. — К.: Рідний край, 1995. — С. 397–400 (0,2 д. а.).
83. Жилая застройка городов Украины в период капитализма // Известия высших учебных заведений: Строительство и архитектура. — 1972. — № 8. — С. 52–57 (0,4 д. а.).
84. З історії заснування міст на Півдні України // Український історичний журнал. — 1982. — № 10. — С. 102–105 (0,5 д. а.).
85. Зарождение и развитие стиля классицизма на Украине в конце XVIII в. // Проблемы современной архитектуры и историческое наследие Украины. — К., 1979. — С. 65–71 (0,4 д. а.).
86. Застройка Харькова во второй половине XIX — начале XX вв. // Материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР. Харьковская область. — К., 1984. — С. 6–53 (2,8 д. а.).
87. Здобутки української архітектури // Не вмирає душа наша. — К.: Україна, 2002. — С. 78–82 (0,35 д. а., *співавтор Г. О. Урусов*).
88. Значительный вклад в теорию и историю архитектуры // Строительство и архитектура. — 1987. — № 11. — С. 30 (0,2 д. а.).
89. Іконографічні джерела і їх значення у відродженні містобудівної культури Південної України // Духовне відродження культури України: Традиції і сучасність. — Рівне, 1994. — С. 198–200 (0,2 д. а.).
90. Исторические корни градостроительной культуры Кировоградщины // Первая Правобережная научная конференция по историческому краеведению. — Кировоград, 1988. — С. 60–62 (0,25 д. а.).
91. «Історія української архітектури»: З позиції редактора // Пам'ятки України: Історія та культура. Наук. часопис. — 2004. — № 4. — С. 139–143 (0,7 д. а.).
92. Італієць Ф. Фраполлі та проблеми українського ампіру // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1995. — Вип. 2. Національні особливості архітектури народу України. — С. 99–124 (2,3 д. а.).

93. Каталог-довідник пам'яток республіки // Пам'ятники України. — 1981. — № 2. — С. 40 (0,2 д. а.). — Анонс видання, випущеного 1987 р. Видавництвом «Наукова думка» під назвою «Памятники истории и культуры Украинской ССР: Каталог-справочник»
94. Криза і сподівання фундаментальної науки: Замість передмови // Архітектурна спадщина України. — К.: НДІТІАМ, 2002. — Вип. 5. Традиції і новаторство у містобудуванні України. — С. 5–10 (0,5 д. а., *співавтор А. О. Пучков*).
95. Критерії поцінування пам'яток історії // Пам'ятки України. — 1988. — № 4. — С. 19, 42 (0,4 д. а.).
96. Куди ведуть Потьомкінські сходи: Коментар фахівця // Пам'ятники України. — 1985. — № 2. — С. 49–50 (0,1 д. а.).
97. Купольні базилики та їх місце в українській архітектурі // Матеріали наукової конференції. — Полтава, 1996 (0,2 д. а.).
98. Лабораторія української історико-архітектурної науки: До 50-річчя Інститут історії та теорії архітектури // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К.: НДІТІАМ, 1998. — Вип. 2. — С. 16–20 (0,35 д. а.).
99. Легендарний Севастополь, його формування і перші пам'ятки культури // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К.: Вид. дім А+С, 2006. — Вип. 3, ч. 2. — С. 231–240 (0,7 д. а.).
100. Лікувальні споруди на Півдні України // Розвиток історичного краєзнавства в контексті національного і культурного відродження України: V Всеукр. конф.: Тези доповідей і повідомлень. — К.; Кам'янець-Подільський, 1991. — С. 479–481 (0,2 д. а.).
101. Межі архітектурного заповідника «Стара Одеса» // Проблеми регенерації історичної забудови заповідних територій населених пунктів України. — Кам'янець-Подільський, 1994. — С. 57–59 (0,15 д. а.).
102. Минуле і сучасне в дослідженні архітектурної спадщини Одеси // Региональные проблемы градостроительства и архитектуры: Сб. науч. тр. ОГАСА. — Одесса, 2005. — Вип. 7/8. — С. 315–325 (0,85 д. а.).
103. Міраж і дійсність фундаментальної праці // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1996. — Вип. 3, ч. 2. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. — С. 252–258 (0,6 д. а., *співавтор А. О. Пучков*).
104. Місто користі // Наука і суспільство — 1988. — № 10. — С. 64–65 (0,3 д. а.).
105. Містобудівні пам'ятки: Їх визначення і форми існування // Региональные проблемы архитектуры и градостроительства: Сб. науч. тр. ОГАСА. — Одесса: Город мастеров, 1999. — С. 96–100 (0,5 д. а.).
106. Місце пам'яток містобудування в системі культурної спадщини // Пам'яткознавчі студії в Україні: Теорія і практика. — К., 2007. — С. 283–312 (1,5 д. а.).
107. Міфи та реальність у пам'ятках культури України: Формування пам'яткознавства // Мистецькі обрії '2004: Альманах. Наук.-теор. пр. та публіцистика — К., 2005. — Вип. 7. — С. 282–287 (0,5 д. а.).

108. Національні фактори у формуванні архітектури Південної України // Міжнародні відносини на Півдні України: Історія та сучасність. — Запоріжжя, 1993. — С. 60–64 (0,35 д. а.).
109. Некоторые стилевые особенности застройки г. Киева в период капитализма // XXVI научно-техническая конференция Воронежского инженерно-строительного института. — Воронеж, 1972 (0,1 д. а.).
110. Неоренессанс в застройке городов Украины (на примере работ архитектора В. И. Прохаски) // XXV научно-техническая конференция Воронежского инженерно-строительного института. — Воронеж, 1970. — С. 85 (0,1 д. а.).
111. Нотатки військового інженера Ф. Деволана про діяльність на Півдні України // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1996. — Вип. 3, ч. 2. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. — С. 150–181 (2,8 д. а.).
112. О сущности архитектурного ансамбля в капиталистической застройке городов Украины // XXVI научно-техническая конференция Воронежского инженерно-строительного института. — Воронеж, 1972 (0,1 д. а.).
113. Общественные центры южно-украинских городов в конце XVIII в. // Историческое краеведение в СССР: Вопросы теории и практики. — К.: Наук. думка, 1991. — С. 196–200 (0,35 д. а.).
114. Особенности архитектурного развития г. Одессы в 20–50-е годы XIX века // Архитектура: Доклады II научной конференции молодых ученых-строителей Ленинградского инженерно-строительного института. — Л., 1967. — С. 5–17 (0,8 д. а.).
115. Охорона культурної спадщини та проблеми забудови центрів сучасних міст // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник ІПСМ АМУ. — К.: Муз. Україна, 2004. — Вип. 1. — С. 91–106. (0,8 д. а.).
116. Очерки о городах-памятниках истории и культуры // Методика подготовки статей о памятниках истории и культуры. — К., 1988. — С. 27–34, 142–144 (0,45 д. а.).
117. Пам'ятки архітектури: проблеми визначення та класифікації // Пам'яткознавчі студії в Україні: Теорія і практика. — К., 2007. — С. 257–282 (1,4 д. а.).
118. Пам'ятники героїчної оборони Одеси // Пам'ятники України. — 1981. — № 4. — С. 33 (0,3 д. а.).
119. Парк Вечной Славы (с. 22), Памятник кн. Владимиру Святославовичу (с. 22), Университет (с. 23), Киево-Печерская цитадель (с. 27), Контрактовый дом (с. 31–32), Жилой дом на ул. Московской № 40 (с. 32–33), Памятник Магдебургскому праву (с. 33), Институт благородных девиц (с. 34), Памятник В. И. Ленину (с. 39), Дворец в Тульчине (с. 61), Днепропетровск, Театр (с. 104), Преображенский собор (с. 107), Николаевская церковь в Новомосковске (с. 121), Житомир, Магистрат (с. 156), Дворец в Верховне (с. 178), Николаевская церковь в с. Колодное Закарпатской обл. (с. 190), Запорожье, Дворянское собрание (с. 197), Ивано-Франковская обл., Солеварня в Долине (с. 223), Турбаза «Гуцульщина» (с. 232), Белая Церковь, Склады (с. 234), Торговые ряды (с. 234), Зимний дворец (с. 234), Дендропарк «Александрия» (с. 235), Кировоград, Греческая церковь (с. 259), Елизаветинская крепость (с. 260), Львов, Театр Скарбека (с. 313–314), Театр оперы и балета (с. 318), Галицкий сейм (с. 319), Замок в Олесько (с. 323), Николаев, Здание Главного командира Черноморского флота (с. 345), Офицерское собрание (с. 345), Жилой дом на ул. Б. Морской № 42 (с. 345), Банк на ул. Б. Морской № 58 (с. 345–346),

Обсерватория (с. 347), Ограда судостроительной верфи (с. 347), Здание на ул. Свердлова № 20 (с. 347), Мужская гимназия (с. 348), Жилой дом на ул. Шевченко № 58 (с. 349), Полтава, Ансамбль Круглой площади (с. 398), Здание пожарной команды (с. 398), Сумы, Монумент «Героям Сумщины» (с. 456), Покровский собор в Ахтырке (с. 456), Памятник В. Цыганку в Глухове (с. 460), Триумфальные ворота в Глухове (с. 461), Пам. землякам в Конотопе (с. 461), Воскресенская церковь в с. Великий Бобрик (с. 463), Троицкая церковь в Лебедине (с. 464), Тернополь, Костел доминиканцев (с. 477), Харьков, Особняк на ул. Дарвина № 9 (с. 490), Общественная библиотека (с. 491), Художественное училище (с. 493), Рабочий дом (с. 494), Колокольня Успенского собора (с. 498), Церковь в с. Мечебилово (с. 502), Тамбовская крепость в с. Секретовка (с. 502), Усадебный ансамбль в Старом Мерчике (с. 505), Преображенский собор в Изюме (с. 510), Херсон, Здание библиотеки (с. 519), Святодуховский собор (с. 520), Жилой дом на ул. Комсомольской № 14 (с. 520), Греко-Софийская церковь (с. 520), Арсенал (с. 521), Спасский собор (с. 521), Херсонская крепость (с. 521), Пороховой погреб (с. 521), Памятник Д. Говарду (с. 523), Хмельницкий, Костел монастыря францисканцев (с. 547), Черкасская обл., Усадьба в с. Казацком (с. 565), Усадебный комплекс в Корсунь-Шевченковском (с. 570), Парк «Софиевка» в Умани (с. 577), Черниговская обл., Дворец К. Разумовского в Батурине (с. 587), Ансамбль усадьбы в Качановке (с. 592), Лицей в Нежине (с. 600), Триумфальная арка в Новгород-Северском (с. 601), Торговые ряды (с. 602), Усадебный ансамбль в Сокиринцах (с. 610), Черновцы, Резиденция митрополита (с. 615), Ратуша (с. 617) // Памятники истории и культуры Украинской ССР. — К.: Наук думка, 1987. — С. 22..617 (3,5 д. а.).

120. Первые административные здания в городах Южной Украины — памятники архитектуры // Первая Всесоюзная научная конференция по историческому краеведению. — К., 1987. — С. 221–222 (0,25 д. а.).

121. Первые строители городов на Юге Украины // Строительство и архитектура. — 1988. — № 8. — С. 27–29 (0,6 д. а.).

122. Первый исторический этап градостроительного развития центральной части города Одессы // Вопросы архитектуры, графики и городского транспорта: Доклады XXV научной конференции Ленинградского инженерно-строительного института. — Л., 1967. — С. 10–15 (0,3 д. а.).

123. Передмова // Архитектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1995. — Вип. 2. Національні особливості архітектури народу України. — С. 6–10 (0,4 д. а.).

124. Передмова // Архитектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1996. — Вип. 3, ч. 1. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. — С. 5–8 (0,35 д. а.).

125. Передмова // Архитектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1996. — Вип. 3, ч. 2. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. — С. 5–7 (0,25 д. а.).

126. Предисловие // *Ретин Ю. Г.* Уникальное и ординарное в архитектуре. — К.: Феникс, 2007. — С. 9–11 (0,25 д. а.).

127. Підготовка до видання каталогу-довідника «Пам'ятки містобудування і архітектури України» // Теорія та історія архітектури: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К.: НДІТІАМ, 1995. — С. 262–264 (0,25 д. а.).

128. Планировочное развитие г. Одессы в период капитализма // Известия высших учебных заведений: Строительство и архитектура. — 1968. — № 11. — С. 68–73 (0,5 д. а.).

129. Планувальна трансформація міської просторової структури на зламі XVIII–XIX ст. (на прикладі Феодосії) // Досвід та перспективи розвитку міст України. — К., 2006. — Вип. 10. — С. 116–129 (0,9 д. а.).

130. Про взаємодію національних традицій в процесі формування архітектури Південної України в кінці XVIII ст. // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. — К.: Наук. думка, 1983. — С. 115–127 (1,5 д. а.).

131. Проблеми дослідження південноукраїнських міст як комплексних зон з пам'ятками історії та культури // Республіканська наукова конференція з історичного краєзнавства. — К., 1980. — С. 73–77 (0,2 д. а.).

132. Реабілітація архітектурної епохи [Рец. на: *Ясевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. — К., 1988] // Строительство и архитектура. — 1989. — № 10. — С. 23 (0,2 д. а.).

133. Розпланувальні системи південних міст за архівними альбомами кінця XVIII ст. // Архитектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1996. — Вип. 3, ч. 1. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. — С. 130–155 (2,35 д. а.).

134. Роль фортець в заснуванні та розвитку міст на Півдні України // Третя Республіканська наукова конференція з історичного краєзнавства. — К., 1984. — С. 72–74 (0,25 д. а.).

135. Рядки з передісторії Української академії архітектури // З історії Української академії архітектури. — К., 1995. — С. 110–119 (0,5 д. а.).

136. 40 лет созидания // Строительство и архитектура. — 1985. — № 12. — С. 31 (0,15 д. а.).

137. Спільні риси в містобудуванні Чернігівщини та Південної України на зламі XVIII–XIX ст. // Перша Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства: Тези доповідей. — Чернігів, 1985. — С. 116–118 (0,15 д. а.).

138. Споруди навчальних закладів // Пам'ятники України. — 1987. — № 4. — С. 30–31 (0,4 д. а., співавтор *Л. В. Шевченко*).

139. Стилевая эволюция застройки городов капиталистической Украины на примере культурных зданий // XXVII научно-методическая конференция профессорско-преподавательского состава Воронежского инженерно-строительного института. — Воронеж, 1974 (0,15 д. а.).

140. Стильові визначення будівель XX століття // Пам'ятки України: Історія та культура. Науковий часопис. — 2006. — № 3. — С. 58–71 (1,25 д. а.).

141. Строительство зданий банков на Украине в дооктябрьский период // Вопросы архитектуры: Тезисы докл. VII науч. конф. кафедр архитектуры. — М.: Стройиздат, 1972. — С. 17–18 (0,15 д. а.).

142. Строительство зданий общественного назначения в г. Одессе конца XVIII — начала XIX в. // Архитектура и графика: Краткие содержания докладов к XXVII научной конференции Ленинградского инженерно-строительного института. — Л., 1969. — С. 19–22 (0,2 д. а.).

143. Схід та захід у кримській архітектурі XIX ст. // Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Зб. наук. пр. КНУБА. — К.: КНУБА, 2000. — Вип. 8. — С. 187–194 (0,45 д. а.).

144. Типологія пам'яток культурової архітектури доби класицизму на Чернігівщині // Друга Чернігівська обласна наукова конференція з історичного краєзнавства: Тези доповідей. — Чернігів; Ніжин, 1988. — Вип. 2. — С. 104–106 (0,15 д. а.).

145. Традиції Ренесансу та класицизму в забудові Південної України XIX — початку XX ст. // Мистецтво і сучасність. — К.: Наук. думка, 1980. — С. 137–146 (0,7 д. а.).
146. Учні споруди в Україні: Формування типів і стильові відмінності // Теорія та історія архітектури: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К.: НДІТІАМ, 1995. — С. 84–104 (1,5 д. а.).
147. Формирование планировочной структуры г. Одессы в конце XVIII и начале XIX в. // Архитектура: Доклады III научной конференции молодых ученых-строителей Ленинградского инженерно-строительного института. — Л., 1968. — С. 5–14 (0,75 д. а.).
148. Формування ансамблю історичного центру Херсона за архівними джерелами // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1996. — Вип. 3, ч. 1. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. — С. 179–192 (1,1 д. а., співавтор С. А. Дяченко).
149. Херсон і Миколаїв: Загальне та особливе у формуванні їх забудови // IV Республіканська наукова конференція з історичного краєзнавства: Тези доповідей і повідомлень. — К., 1989. — С. 340–342 (0,2 д. а.).
150. Хрестово-купольні собори в південних містах України // Праці Центру пам'яткознавства. — К., 1992. — Вип. 1. — С. 90–103 (0,8 д. а.).
151. Центричні та базилікальні храми на Півдні України // Праці Центру пам'яткознавства. — К., 2005. — Вип. 7. — С. 43–75 (1,95 д. а.).
152. Церкви і міське середовище XIX ст. // Роль бібліотек монастирів, соборів та інших установ у розвитку культури України. — К., 1993. — С. 108–111 (0,2 д. а.).
153. Церкви німецьких колоністів у Південній Україні // Німецькі колонії в Галичині: Історія. Архітектура. Культура. — Львів: Манускрипт, 1996. — С. 343–353 (0,85 д. а.).
154. Цивільні інженери — будівничі подільських міст і сіл у період капіталізму // Духовні витоки Поділля: Творчі історії краю. — Хмельницький: Поділля, 1994. — Ч. 1. — С. 350–353 (0,2 д. а.).
155. Черкаси: Центр міста — пам'ятка містобудівного мистецтва // Історико-культурна спадщина Середнього Подніпров'я: Виявлення і вивчення пам'яток засобами туризму. — К.; Черкаси, 1994. — С. 127–130 (0,25 д. а.).
156. Чинники містобудівної діяльності на Півдні України в першій третині XIX ст. // Шоста Всеукраїнська наукова конференція з історичного краєзнавства. — Луцьк, 1993. — С. 165–166 (0,2 д. а.).
157. Что такое классицизм? // А.С.С. — 2002. — № 8. — С. 86–88 (0,4 д. а.).
158. Шерега визначень пам'яток архітектури і особливості їх розуміння // Теорія та історія архітектури і містобудування: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К.: НДІТІАМ, 1998. — Вип. 3. На честь Г. Н. Логвина. — С. 117–131 (0,8 д. а.).
159. Шеститомна «Історія українського мистецтва» (с. 40–41), Монумент Бойової слави Радянських збройних сил (с. 44–45), Монумент «Україна — визволителям» (с. 46–47), Пам'ятник Лесі Українці у Києві (с. 48–49), Монумент на честь проголошення Радянської влади (с. 50–51), Пам'ятник бійцям Першої Кінної Армії (с. 60–61), Площа Жовтневої Революції у Києві (с. 94–97), Пам'ятник героям Горлівського повстання 1905 р. (с. 102–103), Інститути міжнародних відносин і журналістики у Києві (с. 146–147), Реставрація комплексу монастиря св. Миколая (с. 156–157), Реставрація Грецького монастиря у Києві (с. 176–179), Культурний центр України по вулиці Арбат у Москві (с. 182–185),

Комплексна реконструкція центру Полтави (с. 188–191), Наукові праці з теорії архітектури (с. 192–193), Комплексний благоустрій міста Коломия (с. 196–197), Фундаментальні дослідження історії архітектури України (с. 210–211), Регенерація історичного центру Івано-Франківська (с. 214–215), Відтворення Успенського собору Києво-Печерської лаври (с. 244–247), Українська академія банківської справи у Сумах (с. 268–269) // Архітектура України у державних преміях: 1941–2007 / За заг. ред. М. М. Дьоміна, Н. М. Кондель-Пермінової, А. О. Пучкова. — К.: Центр історико-містобудівних досліджень, 2008. — С. 40...269 (4,5 д. а.).

160. Шляхи формування типів складських споруд на Півдні України // Архітектурна спадщина України. — К.: Українознавство, 1994. — Вип. 1. Маловивчені проблеми історії архітектури і містобудування. — С. 135–156 (2,0 д. а.).

161. Щодо зв'язків містобудівних культур Волині й Південної України // Велика Волинь: Минуле і сучасне. — Хмельницький; Ізяслав; Щепетівка, 1994. — С. 411–414 (0,2 д. а.).

162. Щодо типологічного визначення храмів та їх аналізу // Українська академія мистецтв: Дослідницькі та наукові праці НАОМА. — У друці з 2006 р.

163. Этапы развития и особенности ансамблевой застройки г. Одессы // Этапы развития и перспективы охраны исторического ареала города Одессы. — Одесса, 2001. — С. 20–26 (0,55 д. а.).

164. Юність міста Катеринослава: Чинники заснування і перші роки життя // Історія України: Маловідомі імена, події, факти. — К., 2000. — Вип. 10. — С. 162–174 (0,6 д. а.).

165. Ядро торговельного центра старої Одеси // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник ІПСМ АМУ. — К.: Вид. дім А+С, 2005. — Вип. 2. — С. 30–46 (1,45 д. а.).

166. Ялта та її історико-архітектурна спадщина // Українська культурна спадщина XVII–XIX ст.: Тези доп. наук.-практ. конф. — К., 1993. — С. 41–43 (0,2 д. а.).

167. Działność polskiego architekta Feliksa Gasiorowskiego w Odessie // Kwartalnik architektury i urbanistyki. — 1992. — Т. XXXVII. — Zeszyt 4. — S. 333–350 (2,0 д. а.).

168. Udział polskich budowniczych w zabudowie miast południowej Ukrainy w XIX w. // Kwartalnik architektury i urbanistyki. — 1993. — Т. XXXVIII. — Zeszyt 2. — S. 145–154 (1,5 д. а.).

IV. ВІДПОВІДАЛЬНИЙ (ТИТУЛЬНИЙ) НАУКОВИЙ РЕДАКТОР

169. Архітектурна спадщина України. — К., 1994. — Т. 1. — 263 с. (23,6 д. а.).
170. Архітектурна спадщина України. — К., 1995. — Т. 2. — 276 с. (25,1 д. а.).
171. Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Т. 3, ч. 1. — 271 с. (24,6 д. а.).
172. Архітектурна спадщина України. — К., 1996. — Т. 3, ч. 2. — 272 с. (24,6 д. а.).
173. Архітектурна спадщина України. — К., 1997. — Т. 4. — 208 с. (18,2 д. а.).
174. Архітектурна спадщина України. — К., 2002. — Т. 5. — 472 с. (42,9 д. а.).
175. З історії Української академії архітектури. — К., 1995. — 121 с. (6,8 д. а.).
176. З історії української реставрації. — К., 1996. — 276 с. (30,4 д. а.).
177. Історія української архітектури. — К.: Техніка, 2003. — 472 с. (60,8 д. а.).
178. Правові акти з охорони культурної спадщини. — К., 1995. — 150 с. (8,7 д. а.).

179. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К.: Вид. дім А+С, 2005. — Вип. 2. — 336 с. (21 д. а.).
180. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К.: Вид. дім А+С, 2006. — Вип. 3, ч. 2. — 336 с. (15,5 д. а., разом з А. О. Пучковим).
181. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. пр. ІПСМ АМУ. — К.: Фенікс, 2007. — Вип. 4. — 400 с. (25 д. а., разом з А. О. Пучковим).
182. Теорія та історія архітектури: Зб. наук. пр. НДІТІАМ. — К., 1995. — 271 с. (18,7 д. а.).

V. НАУКОВЕ РЕДАГУВАННЯ

Шамраєва А. М. Одеський Спасо-Преображенський собор. — Одеса, 1999. — 60 с. (2,75 д. а.).

VI. НАУКОВЕ КЕРІВНИЦТВО КАНДИДАТСЬКИМИ ДИСЕРТАЦІЯМИ

- Лушакова А. М. Особливості формування архітектури Кременчука середини XVI — початку XX ст.: Дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. — Київ: НАОМА, 1996.
- Смоляк В. В. Формування народного житлового будівництва Східного Поділля в XX столітті: Дис. ... канд. архітектури: 18.00.01. — Львів: НУ «Львівська політехніка», 2008.

VII. ОПОНУВАННЯ ДОКТОРСЬКИХ І КАНДИДАТСЬКИХ ДИСЕРТАЦІЙ

(За хронологією захистів)

1. Рывков П. А. Градостроительное искусство Западной Украины XV–XIX веков: 18.00.01. — Москва: ВНИИТАГ, 1993. — *Докторська*.
2. Раллев А. Б. Эволюция объемно-пространственных форм в архитектуре арабских стран Ближнего Востока: 18.00.01. — Киев: КНУБА, 1996. — *Докторська*.
3. Фіголь М. П. Мистецтво Галича XII–XIV ст. (Історія. Типологія. Художні особливості): 17.00.05. — Львів: Львівська академія мистецтв (ЛАМ), 1998. — *Докторська*.
4. Боровский В. М. Архитектурно-планировочное развитие городов Молдавии в XIX — начале XX вв.: 18.00.01. — Москва: МАРХИ, 1988.
5. Кравченко Я. О. Творчі методи народних майстрів-будівничих у дерев'яній церковній архітектурі Українських Карпат XVII — початку XX ст.: 18.00.01. — Київ: НАОМА, 1995.
6. Студницька М. Скульптурний декор в архітектурі Західної України XVII–XVIII ст.: 17.00.06. — Львів: ЛАМ, 1997.
7. Шлапак М. Архитектура средневековой Белгородской крепости: 17.00.04. — Кишинёв: Молдавская АН, 1998.
8. Бондаренко І. В. Передумови і тенденції стильового розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина XIX — початок XX ст.): 18.00.01. — Київ: НАОМА, 1999.
9. Михайлишин О. А. Палацово-паркові ансамблі Волині другої половини XVIII–XIX століть (передумови, напрями, закономірності архітектурного розвитку): 18.00.01. — Київ: НАОМА, 1999.

10. Олешко О. П. Планувально-композиційний уклад поселень німецьких переселенців в Галичині кінця XVIII — початку XX століть: 18.00.01. — Львів: Держ. ун-т «Львівська політехніка», 1999.
11. Лінда С. М. Стилістичні та архітектурно-композиційні аспекти розвитку архітектури Львова періоду історизму у XIX — початку XX ст.: 18.00.01. — Львів: Держ. ун-т «Львівська політехніка», 1999.
12. Мірошник Н. С. Православні монастирські комплекси України (принципи функціональної й естетичної реабілітації): 18.00.01. — Київ: НАОМА, 1999.
13. Гончаренко М. Е. Становлення історичних досліджень архітектури України (кінець XIX — початок XX століть): 18.00.01. — Київ: НАОМА, 2000.
14. Шафран Р. С. Теоретична спадщина Володимира Січинського у контексті розвитку українського мистецтвознавства 1920–1960-х років: 17.00.05. — Львів: ЛАМ, 2001.
15. Поліщук М. В. Архітектурно-просторова організація єврейських містобудівних комплексів XV — початку XX ст. у структурі історичних поселень Поділля: 18.00.01. — Київ: НАОМА, 2002.
16. Титчук В. М. Мистецькі традиції і новаторство у творчості Василя Турчиняка: 17.00.06. — Львів: ЛАМ, 2002.
17. Галишич Р. Я. Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX століття: 17.00.06. — Львів: ЛАМ, 2002.
18. Шевченко А. С. Палацово-паркові ансамблі Полтавщини XVIII–XIX століть: 18.00.01. — Київ: НАОМА, 2003.
19. Поліщук А. К. Сецесія в архітектурі Станіслава кінця XIX — початку XX століття: 18.00.01. — Київ: НАОМА, 2003.
20. Топилко С. І. Архітектурно-планувальна структура містечок Галичини, закладених у другій половині XVI–XVII століттях. — Львів: Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2003.
21. Могитич Р. І. Розвиток урбаністичного середовища львівського середмістя у другій половині XIII — на початку XX століть: 18.00.01. — Львів: Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2003.
22. Ковальчук Х. І. Особливості архітектури Львова наприкінці XVIII — першій половині XIX ст. (стильові тенденції та типологія споруд): 18.00.01. — Львів: Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2005.
23. Кравченко Н. І. Секуляризація релігійного живопису в Україні другої половини XVII — XIX ст.: 17.00.05. — Львів: ЛНАМ, 2007.

VIII. ПУБЛІКАЦІЇ ПРО В. І. ТИМОФІЄНКА

1. Пучков А. О. Володимир Тимофієнко [До 65-річчя з дня народження] // Ант: Вісник археології, мистецтва, культурної антропології. — 2006. — № 16/18. — С. 85–88. — Портр.
2. Пучков А. О. «Полторы комнаты» архи-древностей // А+С. — 2007. — № 2. — С. 135–136.
3. Селівачов М. Р. Володимир Тимофієнко в останній вечір дописував книгу // Газета по-українськи. — 2007. — 13 грудня. — № 230 (513). — С. 3. — Портр.
4. [Без підп.] Слово пам'яті // Пам'ятки України. — 2008. — № 1. — С. 102–105. — Портр.
5. [Без підп.] Володимир Іванович Тимофієнко [Некролог] // Вісник Українського Національного комітету ICOMOS. — К., 2008. — Т. II. — Ч. 1. — С. 91–92. — Портр.

НАШІ АВТОРИ

БОСЕНКО Олексій Валерійович — провідний науковий співробітник лабораторії проблем естетики і культурології ІПСМ АМУ, доцент кафедри філософії Київського національного університету будівництва і архітектури (КНУБА), кандидат філософських наук (Київ)

ВЕЧЕРСЬКИЙ Віктор Васильович — начальник відділу Головного управління містобудування, архітектури та дизайну міського середовища КМДА, член-кореспондент Української академії архітектури, двічі лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений працівник культури України, кандидат архітектури, доцент Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) (Київ)

ЄРОФАЛОВ Борис Леонідович — головний редактор Видавничого дому «А+С», академік Української академії архітектури, професор Міжнародної академії архітектури (Московське відділення), лауреат Державної премії України в галузі архітектури, архітектор (Київ)

КАГАНОВ Григорій Зосимович — провідний науковий співробітник НДІ теорії архітектури та містобудування Російської академії архітектури і будівельних наук, професор факультету історії мистецтв Європейського університету, доктор мистецтвознавства, професор (Санкт-Петербург)

КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна — старший науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації й аналізу ІПСМ АМУ, кандидат архітектури, старший науковий співробітник (Київ)

МАЗНІЧЕНКО Ірина Володимирівна — консультант головного архітектора Студії архітектури та дизайну АРХІАРТ, магістр мистецтвознавства (Київ)

МЕЛЬНИЧУК Людмила Юріївна — старший науковий співробітник Харківського художнього музею, аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв, мистецтвознавець (Харків)

МИХАЙЛИШИН Ольга Леонідівна — доцент кафедри архітектури Національного університету водного господарства та природокористування, кандидат архітектури, доцент (Рівне)

МОСЕНКІС Юрій Леонідович — доцент кафедри сучасної української мови Інституту філології Національного університету імені Тараса Шевченка, директор Інституту українсько-кавказьких студій, академік Української академії наук національного прогресу, почесний доктор НДІТІАМ, доктор філологічних наук, доцент (Київ)

НЕНАШЕВА Олена Юріївна — аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА, мистецтвознавець (Київ)

ОЛЬХОВСЬКА Олена Владиславівна — старший інспектор науково-методичного відділу НАОМА, член Спілки дизайнерів України, кандидат архітектури (Київ)

ПУЧКОВ Андрій Олександрович — завідувач лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ АМУ, академік Української академії архітектури, лауреат Державної премії України в галузі архітектури та Премії НАН України, кандидат архітектури, старший науковий співробітник, доцент (Київ)

РЕВСЬКИЙ Іван Сергійович — магістр архітектури (Дніпропетровськ)

РЕМЕНЯКА Оксана Сергіївна — молодший науковий співробітник лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ АМУ, кандидат мистецтвознавства (Київ)

РЯБЦЕВА Ірина Михайлівна — старший викладач кафедри історії і теорії музики Дніпропетровської муніципальної консерваторії ім. М. І. Глінки, член НСКУ, відповідальний секретар Дніпропетровської регіональної організації НСКУ, музикознавець (Дніпропетровськ)

СИДОР-ГІБЕЛІНДА Олег В'ячеславович — старший науковий співробітник лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ АМУ, мистецтвознавець (Київ)

СИДОРЕНКО Віктор Дмитрович — віце-президент АМУ, директор ІПСМ АМУ, академік АМУ, народний художник України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

СИТКАРЬОВА Ольга Всеволодівна — вчений секретар ІПСМ АМУ, дійсний член ICOMOS, кандидат архітектури (Київ)

СІВЕРС Марія Валеріївна — аспірант КНУБА, магістр архітектури (Київ)

СМОЛИН Мар'ян Михайлович — аспірант кафедри архітектури Національного університету водного господарства та природокористування, архітектор (Рівне)

СТОРЧАЙ Оксана Вікторівна — мистецтвознавець Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, мистецтвознавець (Київ)

ТРОШКІНА Олена Анатоліївна — доцент кафедри ландшафтної архітектури і садово-паркового будівництва Національного аграрного університету, кандидат архітектури (Київ)

ХОРУНЖА Галина Володимирівна — студент кафедри мистецтвознавства факультету історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв (Львів)

ЦАРЕНКО Сергій Олександрович — начальник Управління містобудування і архітектури Вінницької обласної державної адміністрації, головний архітектор Вінницької області, кандидат архітектури (Вінниця)

ЧЕПЕЛИК Оксана Вікторівна — провідний науковий співробітник лабораторії мистецтва новітніх технологій ІПСМ АМУ, кандидат архітектури (Київ)

ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі Олександрівна — лаборант ІПСМ АМУ, магістр музичного мистецтва, композитор (Київ)

ЗМІСТ

<i>Віктор СИДОРЕНКО</i>	
Переднє слово	5
<i>Алексей БОСЕНКО</i>	
Начала современности	7
<i>Віктор ВЕЧЕРСЬКИЙ</i>	
Регіональні особливості архітектури бароко на Слобожанщині	36
<i>Борис ЕРОФАЛОВ</i>	
Культура мегаполіса VS городская среда: Тезиси сомневаючогося	53
<i>Григорій КАГАНОВ</i>	
Ойкумена городов	57
<i>Наталія КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА</i>	
Інтеграція пам'яток архітектури та містобудування у сучасний соціокультурний контекст	94
<i>Ірина МАЗНІЧЕНКО</i>	
Творчість Гійома Аполлінера як арт-критика у мистецтвознавчому ракурсі	112
<i>Людмила МЕЛЬНИЧУК</i>	
Націоналізовані приватні мистецькі колекції: Завдання та проблеми дослідників	123
<i>Ольга МИХАЙЛИШИН, Мар'ян СМОЛИН</i>	
Архітектурний комплекс Волинських торгів у Рівному 1930–1938 років	133
<i>Юрій МОСЕНКІС</i>	
Архітектура, астрономія, міф і закон: До реконструкції ідеології творців давніх монументальних пам'яток	147
<i>Олена НЕНАШЕВА</i>	
Софія Київська і собор у Мокві (Абхазія) в інтерпретації І. В. Моргілевського та Н. П. Кондакова (За матеріалами ІР НБУВ та ЦДАМЛМ України)	153
<i>Андрей ПУЧКОВ</i>	
Древнегреческий архитектор: Реконструкция творческой практики как интерпретация нетворческого ремесла	159

<i>Іван РЕВСЬКИЙ</i>	
Інтерпретація як один з методологічних принципів історико-архітектурного дослідження площ класицизму з метою їх реконструкції	229
<i>Оксана РЕМЕНЯКА</i>	
Ікона Богородиці Холмської та її роль у відновленні «животворящого духу» Української Церкви	237
<i>Ірина РЯБЦЕВА</i>	
Соціокультурні трансформації процесу становлення культурно-просвітницьких інституцій та мистецької освіти на Катеринославщині у першій чверті ХХ століття	243
<i>Олег СИДОР-ГІБЕЛІНДА</i>	
400 витівок диявола, або Кінематограф на межі нервового зриву	259
<i>Марія СІВЕРС</i>	
Графіка в архітектурі	272
<i>Ольга СІТКАРЬОВА</i>	
Військовий інженер генерал-аншеф Данило де Боскет	275
<i>Оксана СТОРЧАЙ, Олена ОЛЬХОВСЬКА</i>	
Колекція Архітектурного кабінету Імператорського університету св. Володимира: Публікація документу	295
<i>Олена ТРОШКІНА</i>	
Сучасні прийоми використання знаків-символів у вирішенні образу об'єктів представницької архітектури	317
<i>Галина ХОРУНЖА</i>	
Орнаментика архітектури Львова другої половини ХVІ — першої половини ХVІІ століть як віддзеркалення естетичних уподобань східноєвропейської спільноти ранньомодерного часу	324
<i>Сергій ЦАРЕНКО</i>	
Формування Великого Поділля: Три джерела і три складові історії розселення	332
<i>Оксана ЧЕПЕЛИК</i>	
Місто у фокусі мистецьких пошуків	349
<i>Асмаї ЧІБАЛАШВІЛІ</i>	
Синтез мистецтв у творчості композиторів ХХ століття	365
<i>Пам'яті Володимира Івановича ТИМОФІЄНКА (1941–2007)</i>	373
<i>Бібліографія Володимира Івановича Тимофієнка</i>	382
Наші автори	396

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Збірник наукових праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології

Випуск п'ятий

*Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України
про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 10450 від 26.09.2005*

ISSN 1992-5557

Науковий редактор — *А. О. Пучков*
Редактор-упорядник, оригінал-макет — *А. О. Пучков*
Відповідальний за випуск — *О. В. Сіткарьова*
Літературні редактори — *С. В. Сімакова, Ю. В. Щербак*
Коректура — *С. В. Сімакова, Д. В. Тимофієнко*
Препринт — *О. С. Червінський*

Здано у виробництво 15.07.2008. Підписано до друку 27.11.2008.
Формат 60 x 84 1/16. Папір офс. № 1. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мисль».
Ум. др. арк. 37,4. Обл.-вид. арк. 25,0. Наклад 400 прим. Зам. № 8-....

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18-а, тел. (044) 529-2051
Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

Видруковано у друкарні «Видавництво «Фенікс»»
Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б
Свідоцтво ДК № 271 від 7.12.2000