

народної творчості, таланту, носієм історичної пам'яті й відіграє велику культурологічну та екоосвітню роль для найширшого масового користувача.

Список використаних джерел:

1. Бібік Н. Значення народної символіки в декоративно-ужитковому мистецтві // Музеї і колекції: минуле і сучасність. Збірник матеріалів науково-практичної конференції, присвяченої 25-річчю утворення Чернігівського обласного художнього музею. – Чернігів: СПД Скиба А. О., 2009. – С. 76-84.
2. Босий О. Г. Міф. Символ. Орнамент. Методичний посібник. – Вінниця: ФОП Данилюк В. Г., 2011. – 120 с.
3. Коцержинська І. М., Наливайко А. Є., Симоненко Н. В. Етнографічні дослідження в Мезинському НПП // Роль природоохоронних установ у збереженні біорізноманіття, етнокультурної спадщини та збалансованому розвитку територій: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 10-річчю НПП «Гуцульщина» (м. Косів, Івано-Франківська область 18-19 травня 2012 року). – Косів: ПП Павлюк М. Д., 2012, – С. 276-279.
4. Куриленко В. Є. Історія Чернігово-Сіверщини з найдавніших часів у знахідках Мезинської округи. Нариси про далеке минуле рідного краю. – Чернігів, 2008. – 74 с.
5. Куровская Л., Куровский В. Родолад – мир славянской женщины. – Каменец-Подольский: СП Буйницкий А. А., 2007. – 316 с.

Охрім Х.А.

аспірант,

Науковий керівник: Лінда С. М.

доктор архітектури,

*завідувач кафедри дизайну та основ архітектури,
Національний університет «Львівська політехніка»*

ІСТОРИЧНА ІНВЕРСІЯ В АРХІТЕКТУРІ

Історична інверсія в архітектурі – пошук художнього ідеалу певної епохи, що полягає не у створенні власної неповторної архітектурної системи, а у прийнятті за еталон давнішої культури, визнання її як досконалішої та сильнішої. У широкому розумінні суть зводиться до ідеалізації та локалізації в минулому таких категорій як ціль, справедливість, ідеал, довершеність, гармонійні стосунки людини середовища за допомогою міфологічного і художнього мислення. Як зазначав З. Гідіон, оцінка творів минулого відбувається в процесі зіставлення його з реаліями теперішнього [1, с. 28]. В залежності від того, як позиціонувала себе та чи інша культура у виробленій нею часовій моделі, формувались відповідні погляди на минуле й майбутнє, котрі знаходили безпосереднє вираження у мистецтві, зокрема – архітектурі.

Скажімо, сучасними дослідниками описаний феномен «грецького відродження» у архітектурі Стародавнього Риму. Використання ордеру в римській архітектурі нерідко мало характер запозичення із попереднього історичного досвіду – античної Греції [2, с. 41]. Однак, враховувалась тільки формальна,

декоративна сторона – базуючись на етрусському зразку будівництва, римська архітектура перейняла його конструктивний винахід – циркульну арку і похідне від неї хрестове склепіння, що не було притаманне власне грецькому зодчеству. Застосування нових архітектурних форм потребувало заміни підпірних елементів: для підтримки важких арок та склепінь не підходили колони, котрі у греків служили опорами для відносно легких горизонтальних балок і перекриття. Тому колони замінюються масивними стінами з пілястрами. Колона не зникла з римської архітектури, ставши декоративним елементом, проте її первісний зміст втратив логічне значення.

Термін «середньовіччя» виник в Італії у 15-16 ст. у колі літераторів та істориків, котрі схилились перед античною культурою і намагались її відродити. «Середніми віками» вони називали період між античністю і своєю епохою [3, с. 89]. Оцінка середньовіччя в історії була неоднозначною: так, гуманісти епохи Відродження й просвітники вважали його «темними віками», писали про занепад культури. На противагу їм, романтики ХІХ століття ідеалізували цей період і були схильні бачити в ньому втілення вищої моралі та художнього ідеалу. Французький археолог Арсіс де Комон встановив зв'язок між архітектурою Х-ХІІІ століття й давньоримською архітектурою (зокрема, у використанні півциркульних арок, специфіки склепінь) та ввів у використання термін «романський стиль» [1, с. 67]. У ньому переплітались вже типово середньовічні елементи з античними мотивами зі значним впливом східних архітектурних традицій. Панівна позиція християнства у ті часи обумовлювала особливості будівель (насамперед, сакральних). У конструктивному плані споруди не були збагачені принципово новими ідеями, а необхідність забезпечувати оборонну функцію та використання місцевого будівельного матеріалу – масивного каменю – спричинили характерну для стилю монолітність [3, с. 95]. За час переходу від античного мистецтва до християнського відбулось значне «спрощення» форм: епоха відкидала все язичницьке та підпорядковувала загальну ідею християнським догмам. Так, колони, які й далі використовувались у конструктивній схемі, значно відрізнялись від античного ордеру (котрий був «забутий» як язичницький) і за пропорціями, так і декоративним вирішенням: капітелі романських колон прикрашали вже не волоти чи листя аканту, а сюжети з біблійних сцен.

Назва «готика» була запропонована у ХVІ столітті італійськими теоретиками мистецтва, котрі трактували даний стиль як «...варварську архітектуру Західної та Центральної Європи» [5, с. 425]. Знаковим для даного періоду стало так зване «Каролінгське відродження» ІХ століття, що проходило під знаком розквіту та різноманітності в архітектурі (церква в Сен-Дені), містобудівній справі, музиці та інших сферах. Здобуток класичної античної цивілізації не відійшов у забуття; він відродився у орнаментах та скульптурі Високої Готики, як і у працях Августина Блаженного [4, с. 137]. Середньовічна архітектура зазнавала змін під впливом місцевих традицій, специфіки виконання оздоблення та інших чинників (так, наприклад, у Фрайбурзі декор собору нагадує вишивку, у Хотоні й Лінкольні він набув рис плавного

перетікання) [4, с. 103]. Існувала строга ієрархія в структурі будівлі: кожна деталь у великому нагромадженні виконувала свою функцію, однак в ній можна було виявити майже фрактальну специфіку, коли принцип самоподібності й підпорядкованості єдиному завданню пронизував усі елементи, починаючи від несучого каркасу та закінчуючи декором.

Першою спорудою, що втілила в собі суть епохи Відродження, стала лоджія Брунеллескі на фасаді Виховного дому у Флоренції [1, с. 48]. Будівля з дев'ятьма півциркульними арками в центрі була призначена для практичного використання общиною і не відповідала стандарту громадських будівель того часу, котрі зберігали рису готичної замкнутості у плані. Натомість, при будівництві Виховного дому за допомогою легкого портика був відкритий назовні цілий блок. Верхня частина стіни не була рустована, також зникли діагональні готичні хрестові нервюри, замінені пологим куполом. Арки візуально утворюють дев'ять секцій, кожна з яких увінчана окремим зводом, що реалізує принцип незалежності окремих елементів проекту, притаманний епосі Відродження. Важливість стіни як гладкої поверхні, що проявилась в ті часи, ознаменувала початок нової архітектурної традиції [1, с. 59].

Важливим фактором введення такого «авторського новаторства» стало виховання Ф. Брунеллескі. Він отримав ґрунтовну гуманітарну освіту з вивченням античних авторів, латини, перейняв від гуманістів їх ідеали, ностальгію за часами «своїх предків» – древніх римлян; тому закономірним було його несприйняття попередньої готичної, «варварської культури», яка втілювалась у замкненості просторів, вузьких вуличках середньовічного міста. Архітектору були більш близькі уявлення про велич стародавнього Риму; стараючись їх реконструювати, він «наново відкрив» принцип прямої лінійної перспективи з урахуванням певної позиції спостерігача (середньовічне мистецтво базувалось на принципах зворотної лінійної перспективи, котра створювала віддалений від реальності простір символічного зображення об'єктів) [1, с. 61].

Ренесансна архітектура, ідеали якої сформувались за порівняно короткий період, була доволі експансивною: архітектори не прагнули вписувати новостворені споруди у вже існуючу забудову. Відкриті фасади з вікнами, орієнтованими на вулицю, сильно відрізнялись від готичних, для яких розташування вікон не було таким принциповим і ті ніби «плавали» на великих поверхнях стін. Ренесансна ж традиція передбачала «заповнення» фасаду вікнами, котрі стали його невід'ємною частиною [1, с. 58].

Значно пізніше, на початку ХХ століття, російський архітектор, педагог і знавець культури Ренесансу, І. Жолтовський проявляв диференційоване відношення до минулого. Спадщину певних періодів історії він оцінював високо і рекомендував як зразок для наслідування, інші ж вважав недосконалими. Наприклад, Жолтовський протиставляв «грецьке» – класичне мистецтво (і відповідне «архітектурне мислення» за його власною термінологією) та «римське» («барокове») як два основних підходи до побудови архітектурного організму. У першому випадку архітектура

порівнювалась із рослиною, котра має потенціал росту, в другому – з уже перестиглим плодом [6, с. 66]. Архітектор не розробляв нові форми, навіть при наявності сучасних будівельних технологій і матеріалів, а ставив перед собою мету гармонізації об'ємно-просторових композицій і у «правильному», професійно грамотному поєднанні елементів.

Отож, явище історичної інверсії спостерігалось практично на кожному з етапів розвитку архітектури. Ретроспективну оцінку в сфері мистецтва можна вважати такою ж важливою, як і оцінку сучасників – адже від неї залежить, чи будуть художні прийоми певної епохи використовуватись у майбутньому, які конотації вони матимуть і чи будуть відповідати своєму первісному змісту та задуму. Жоден стиль не оминули як мінімум дві (іноді – діаметрально протилежні) оцінки: з боку сучасників та наступних поколінь. Така оцінка неодмінно передбачає детермінацію часових та якісних параметрів; позитивне чи негативне позиціонування даної епохи по відношенню до минулого та майбутнього.

Список використаних джерел:

1. Гидион З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. Изд. 3-е. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Лінда С. М. Історизм у розвитку архітектури: дис. ... д-ра архіт.: 18.00.01 / Лінда Світлана Миколаївна; Нац. ун-т «Львів. політехніка». – Л., 2013. – 300 с.
3. Грубе Г.-Р., Кучмар А. Путеводитель по архитектурным формам / Г.-Р. Грубе, А. Кучмар. – Пер. с нем. М. В. Алешечкиной. – 2-е изд., репринтное – М.: Стройиздат, 2003. – 216 с: ил.
4. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. Пер с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
5. Радионова Л. А., Сницар Н. В. Пространство и время в архитектуре в историко-философском контексте / Л. А. Радионова, Н. В. Сницар // Коммунальное хозяйство городов. – Вып. 79. – К.: 2007. – С. 423-427.
6. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2-х кн. / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996. – Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения – М.: Стройиздат, 1996. – 709 с.

Павлова А.В.

*аспірант кафедри архітектурного проектування,
Національний університет «Львівська політехніка»*

АРХІТЕКТУРНИЙ ОРДЕР В ГРОМАДСЬКИХ СПОРУДАХ ЕПОХИ ТОТАЛІТАРИЗМУ В ЗАБУДОВІ ЛЬВОВА

В архітектурі Львова епохи тоталітаризму (1940-1956 рр.) панівним стилем був «сталінський ампір». Архітектура тоталітаризму у всі часи мала загальні риси – монументальність, симетричність, метричну впорядкованість, панування