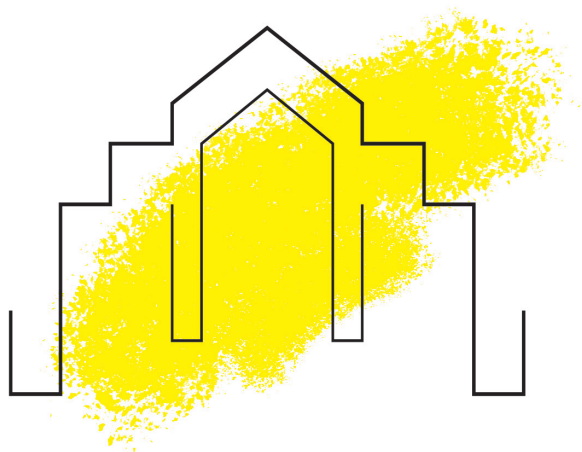


МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА МІСТА

наукові діалоги



Видавничий дім
«Гельветика»
2020

УДК 7.01+008](4-21)
М65

Рецензенти:

Овчиннікова Альбіна Петрівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін Міжнародного гуманітарного університету Міністерства освіти і науки України (м. Одеса);

Привалова Наталія Володимирівна – кандидат наук з державного управління, завідувач сектору організації семінарів за державним замовленням відділу підвищення кваліфікації кадрів Одеського регіонального інституту державного управління Національної академії державного управління при Президентові України

*Рекомендовано до друку вченою радою
Одеського національного морського університету
(протокол № 8 від 26.02.2020)*

М65 **Мистецтво і культура міста:** наукові діалоги : колект. моногр. / за ред. А. Білик, В. Сікорської. – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2020. – 164 с.

ISBN 978-966-992-020-1

Автори пропонують цілісне уявлення про місто, його культуру і мистецтво; формують і обґрунтовують теоретичне бачення певної проблеми. Монографія розрахована на широке коло читачів, які займаються дослідженням окресленої складної і актуальної теми, намагаються зрозуміти природу міста. Відроджено жанр наукового діалогу.

УДК 7.01+008](4-21)

ISBN 978-966-992-020-1

© Колектив авторів, 2020

АВТОРСЬКИЙ СКЛАД

АННА БІЛИК

ІННА ЯКОВЕЦЬ

ОЛЬГА ГУЛЯЄВА

СЕРГІЙ ДУМАСЕНКО

СЕРГІЙ КОСТЮЧКОВ

МИКОЛА ЛЕВЧЕНКО

ЛІДІЯ ЛИМАРЕНКО

ЮРІЙ ЛОШКОВ

ВІТАЛІЙ РАКОВИЧ

ГАННА ПЛОТНИКОВА

АНФІСА ПРОКОФ'ЄВА

ВІКТОРІЯ СІКОРСЬКА

ГАЛИНА СТЕПАНОВА

РУСЛАНА ТКАЧЕНКО

ТЕТЯНА УВАРОВА



*Щиро вдячні родині Белових Ігорю, капітану
дальнього плавання та його дружині Тетяні за
надану допомогу у виданні монографії*

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА

7

Системні ознаки освітньої структури
музичної культури Харкова

● ● 8

Культурний центр міста

● ● 23

Діалоги

32

Будинок як історичне обличчя міста

● ● 34

Діалоги

46

Просторова візія в художньо-документальній прозі
(на прикладі тексту «Між часом і морем. Колекція
невигаданих історій» Григорія Гусейнова)

● ● 47

Діалоги

58

Архітектура як об'єкт фотомистецтва

● ● 59

Діалоги

67

Естетизація архітектурних об'єктів
засобами мурал-арту

● ● 69

Notre Dame de Paris
як художній образ у мистецтві ● ● 82

Діалоги 91

Сакральна архітектура України ● ● 93

Діалоги 106

Естетика коранічних текстів в ісламській культовій
архітектурі: філософська інтерпретація ● ● 107

Архітектура як проєкція людської свідомості
на зовнішній простір ● ● 118

Діалоги 128

Архітектура як модус міського життя
в європейській культурі ● ● 129

Архітектура художнього музею
XXI століття ● ● 137

Діалоги 149

Міський культурний простір
у дослідницьких практиках ● ● 150

Діалоги 159

ПЕРЕДМОВА



Відомий краєзнавець М. Анциферов писав, що місто для дослідження є найконкретнішим культурно-історичним організмом, який доступний нам не тільки в частинах, фрагментах, як кожен історичний пам'ятник, але у всій своїй цілісності. Цілісність розуміється вченим як зв'язок минулого, сучасного і майбутнього. Втім не лише категорія часу постає як єдина, коли вивчають місто, існує тісний взаємозв'язок між різними видами мистецтва, архітектурою, літературою. Обрана авторами форма текстів щодо розкриття питання застосовувалася в науці професором, доктором філософських наук, дослідником теорії систем Арнольдом Цофнасом. Така форма публікацій дозволила здійснити огляд усіх видів художньої творчості, продемонструвати єдність видів мистецтва у міській культурі, висвітлити історичну складову. Системність монографії дозволила вийти на рівень інтегративного розуміння міської культури.

Мистецтво і культура постають як цілісне явище, єдина система у феномені дослідження міста. Таку стратегію дослідження презентовано авторами монографії, котрі представляють різні галузі знань. Адже міждисциплінарність є особливістю сучасної науки. У монографії беруть участь культурологи, мистецтвознавці, філологи, філософи. Науковцями з різних міст України, Одеси, Черкас, Харкова і Херсона порушуються актуальні питання розвитку мистецтва і культури міста. Наприклад, проблема культурного центру міста, філософського виміру архітектури, художнє оформлення міського простору засобами мурал-арту, зображуваний простір у художньо-документальному творі та ін.

Обраний жанр – наукові діалоги – передбачає відродження давньої традиції обміну інформацією, думками щодо порушеної теми, показати глибину дослідження і водночас інший погляд на пропонуване питання. Це зумовило і нетрадиційну структуру книги, яка, окрім тестів з певної проблеми, складається з наукових діалогів.



Юрій Лошков
Анфіса Прокоф'єва

СИСТЕМНІ ОЗНАКИ ОСВІТНЬОЇ СТРУКТУРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА

Активізація регіональних досліджень в українських соціогуманітарних науках в останні десятиліття загалом створює передумови для актуалізації питань щодо культурних особливостей великих міст, які здебільшого і є регіональними культурними центрами. Їх інфраструктура дозволяє акумулювати певний спектр традицій та новацій, що формують сучасний стан української культури. Тому дослідження соціокультурної специфіки вітчизняних регіональних культурних центрів сприятиме систематизації уявлень щодо культурної динаміки України.

Необхідність створення цілісної картини національної культури привертає увагу сучасних науковців до різних аспектів культурних практик: від функціонування соціальних інституцій та реалізації різноманітних форм культурної діяльності до порівняльного аналізу культурних процесів та геокультурних явищ, утім, проблему системного аналізу функціонування музичної культури в Харкові донині в науковій думці не вичерпано.

Специфіка становлення музичної культури Харкова

Харків як місто розпочав своє функціонування в середині XVII ст., а його становлення відбувалося в часових межах кількох епох, кожна з яких залишила свій відбиток у формуванні характерних ознак сучасної культури міста. Так, доба Просвітництва, однією з головних ідей якої була залежність суспільного прогресу від поширення освіти, сприяла формуванню іміджу Харкова як освітнього центру. В першій половині XVIII ст. поряд із середніми навчальними закладами в Чернігові (1700 р.) та Переяславі (1738 р.) у 1726 р. розпочав функціонувати Харківський колегіум, де з другої половини того ж століття існували класи вокальної й інструментальної музики [7, с. 105]. Іван Франко назвав першим центром національного пробудження українців «Харківську Україну», що зумовлено функціонуванням з 1805 р. Харківського університету [5], навколо

якого гуртувалися провідники національної культури Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, І. Срезневський, М. Костомаров. При університеті функціонували музичні класи [10, с. 282], а серед професорів закладу був Густав Гесс де Кальве – автор першого у вітчизняному музикознавстві дослідження історії та теорії музики, яке висвітлювало стан музичної культури тогочасної Російської імперії та, зокрема, Харкова – «Теорія музики або роздум про це мистецтво, що висвітлює історію, мету, дію музики, генерал-бас, правила творіння (композиції), опис інструментів, різні роди музики і все, що її стосується, в подробицях» (1818).

При Харківському відділенні Імператорського російського музичного товариства, яке на постійній основі розпочало діяти в 1871 р., завдяки визначальній для харківської культури дорадянського періоду просвітницькій діяльності піаніста, диригента, керівника музичних організацій І. Слатіна, активно функціонував спеціальний музичний освітній заклад, еволюціонуючи від музичних класів (1871 р.) та училища (1883 р.) до консерваторії (1917 р.), від яких ведуть літопис Харківське музичне училище імені Б.М. Лятошинського та Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.

Окрім того, друга половина XIX ст. вирізняється актуалізацією розважальності у сфері дозвілля. Соціокультурні прогресивні перетворення зумовили розширення кола потенційної публіки представниками суспільних прошарків, матеріальний добробут яких забезпечувався безпосередньою особистою працею. Як зауважував А. Швейцер, перенапруження на роботі спричиняло під час дозвілля бажання не самовиховання, а легковажної та поверхневої розваги, що, у свою чергу, накладало на суспільство печатку сірості й бездумності [9, с. 240–241]. В. Конен писала, що музичне життя з середини XIX ст. в Європі опинилося, значною мірою, під владою малоосвіченої аудиторії, не спроможної оцінити високі художні прагнення та шукаючої в мистецтві тільки легку розважальність [3, с. 176]. Такі процеси відбувалися і в Харкові, де прибутковість подібних закладів стимулювала антрепренерів викуповувати цілі помістя та переобладнувати їх під розважальні сади, яких у місті на початку XX ст. налічувалося вже біля десятка [4, с. 150]. Історичний етап, якому сприяло національно-культурне відродження 1920-х рр.,





характеризується збагаченням мистецької палітри Харкова новими закладами, які надалі стали візиткою музичної культури міста. Завдяки статусу столиці України (1919–1934 рр.) Харків став містом новачій радянської культурної політики. Так, у 1920-ті рр. започатковані українські періодичні музичні

видання («Музика», «Музика масам», «Мистецька трибуна»); в 1925 р. розпочав діяльність перший стаціонарний державний оперний театр; у 1926 р. започатковано симфонічний оркестр, який надалі став провідним колективом Всеукраїнського радіокомітету, а після створення першої в радянській Україні філармонії в 1929 р. – штатним філармонічним колективом; у 1930 та 1931 рр. у тогочасній столиці відбулися Всеукраїнські конкурси піаністів [8, с. 150].

Основним корективом музичної культури Харкова та України загалом в епоху 1930–1950-х рр. стала інституалізація мистецької освіти [1, с. 53]. Зокрема, з 1934 р. існують самостійні навчальні заклади державні музичні школи; наприкінці 1930-х рр. у Києві, Харкові та Одесі на базі робітничих консерваторій започатковані вечірні музичні школи для дорослих; музичні освітні заклади всіх рівнів стали працювати за стандартними навчальними планами та затвердженими програмами; розпочаті в 1930-ті рр. пошуки оптимальної форми центрального відомства, яке б професійно опікувалося проблемами мистецтва, завершилися створенням в 1953 р. Міністерства культури УРСР.

Зазначені фактори є зовнішніми чинниками впливу на соціокультурний простір сучасного Харкова, а, разом з тим, й на специфіку його музичної культури. Серед внутрішніх факторів детермінації системних ознак музичної культури Харкова необхідно визначити так звані музично-рефлексивні практики – тобто різновиди людської діяльності, пов'язані з музикою.

Рефлексивні практики як діяльнісна основа музичної культури

Рефлексивні практики забезпечують зв'язок складових музичної культури та формуються на основі відтворення індивідом засвоєних у процесі навчання і набуття досвіду норм репрезентації культурної традиції, які складають теоретичні знання, засоби та форми музичної діяльності, професійні навички.

Мистецтво як художня творчість на основі естетичної оцінки навколишньої дійсності поділяється на різновиди за способом сприйняття людиною реалізованих художніх образів, тобто в контексті обумовленого взаємозв'язку між тим, хто певним чином створює художній образ (художник) і тим, хто його сприймає (публіка). Якщо всі несинтетичні зримі різновиди мистецтва сприймаються безпосередньо, музика як слуховий вид потребує процесу репрезентації. Презентативна і репрезентативна творчість та сприйняття – головні різновиди музичної діяльності людини, тобто визначальною рефлексивною практикою в музичній культурі є презентативно-репрезентативна творчість.

Основою взаємозв'язку «автор музичного тексту – виконавець – публіка» є специфічна система норм репрезентації культурної традиції, а оптимальність такого взаємозв'язку забезпечується рівнем засвоєння, розуміння та оперування нормативною системою. Така ситуація зумовлює наявність певного кола людей, професійна діяльність яких зосереджена на прищепленні знань і навичок у сфері музики. Фундаментом професійної музичної діяльності радянського зразка стала, майже сформована в дожовтневі часи, система спеціальних освітніх закладів, що складається з трьох рівнів: початковий (музична школа або студія) – професійно-орієнтований (музичне училище) – творчо-орієнтований (консерваторія).

Специфіка радянської культурної політики, яку Г. Федотов назвав «демократизацією культури» [6], зумовила активне поширення художнього самодіяльного руху, що, в свою чергу, актуалізувало кадрову проблему. В зв'язку з цим, у середині ХХ ст. формується ще одна освітня гілка (училище культури – інститут культури), спрямована на підготовку культурно-просвітніх працівників: від керівників різноманітних гуртків (зокрема, музичних, що зумовило включення до навчальних програм фахово-спрямованих дисциплін) до організаторів художньої самодіяльності. Значна роль у радянські часи приділялася морально-естетичному вихованню і музика, за традицією, посідала певне місце в цьому процесі. Пошуки оптимальних виховних принципів ознайомлення з музикою в загальній освіті, які увінчалися системою, створеною Д. Кабалевським, також свідчили про необхідність спеціально підготовлених фахівців, що зумовило організацію при педагогічних училищах та інститутах музичних





відділень по підготовці вихователів у дошкільних закладах та вчителів музики.

Отже, існуючу й понині у вітчизняній музичній культурі розгалужену систему виховання та освіти складають спеціальні музичні заклади, що здійснюють підготовку професійних кадрів для презентаційної і репрезентативної творчості, та культурні й педагогічні освітні заклади з підготовки фахівців, подальша професійна діяльність яких спрямована, перш за все, на музичне виховання мас. Оскільки як означені заклади, так і дошкільні установи та загальноосвітні школи складають освітню систему, то рефлексивну практику фахівців-педагогів у межах цієї системи доцільно класифікувати як педагогічно-виховну.

Якщо в академічній музичній культурі презентативно-репрезентативна творчість та педагогічно-виховна діяльність спираються на вікові традиції й естетику «високого мистецтва», то специфіка масової культури суттєво трансформувала ці визначальні стосовно взаємозв'язку «автор музичного тексту – репрезентант – публіка» музично-рефлексивні практики. В сучасних умовах до критичної точки знизився відсоток, підготовленої до сприйняття та відчуваючої естетичну потребу сприймати «високе» мистецтво, публіки, що зумовлено трансформацією загальної музичної освіти в СРСР з 1980-х рр. У цьому контексті необхідно визначити слухання музики як один із різновидів рефлексивних практик, а його сучасною процесуальною специфікою – відхилення у розважальність сприйняття музичних текстів.

Традиційними як для вітчизняної, так і для світової музичної практики, є соціокультурні інституції, в межах функціонування яких реалізується безпосередній зв'язок репрезентанта музики та публіки. Серед таких інституцій одне з центральних місць посідають філармонії та музичні театри як спеціалізовані заклади, покликані репрезентувати музику в межах академічної виконавської естетики. Якщо зазначені заклади традиційні для світової музичної практики, то Палади та Будинки культури є надбанням радянської епохи. Формування мережі цих закладів на теренах СРСР пов'язане з культивуванням художньо-самодіяльного руху і на їх базі функціонували різноманітні творчі гуртки, серед яких – аматорські театральні та музичні колективи. Спеціалізовані приміщення як філармонії та музичні театри, так і Палади і Будинки культури нині

використовуються як концертні майданчики для гастролуючих музикантів. Також такі зали використовують для проведення урочистостей, у межах яких часто відбуваються збірні концерти, де основу програми складає естрадна музика.

Своєрідними концертними майданчиками, де відбувається репрезентація різноманітних жанрів популярної музики, пов'язаних із молодіжною субкультурою, є нічні клуби та заклади ресторанного типу. Тут електронна музика, межує із шоу-програмами або виступами запрошених виконавців. Основний контингент відвідувачів складає, як правило, молодь, оскільки в клубах є так званий танцпол, де постійно звучить молодіжна танцювальна музика. Окрім того, в більшості нічних клубів є караоке-бари, де можна співати під пристрій, з якого звучить фонограма, а на екрані висвітлюються слова замовленої пісні. Харківські клуби «Болеро», «Panorama Lounge», «Місто», «Bacardi», «Radmir», «Корова», «Jazzter», «Живот» та ін. пропонують відвідувачам розважальні програми, в межах яких виступають місцеві або приїжджі музиканти.

Отже, реалізація безпосереднього зв'язку музиканта з публікою здійснюється в межах функціонування соціокультурних інституцій академічного, дозвільного та розважального типів. Але цей зв'язок забезпечується не його учасниками, а окремою категорією професіоналів (від агентів виконавця до менеджерів різного рівня), які здійснюють організаційну діяльність. Хоча організатори зв'язку «виконавець-публіка» не займаються безпосередньою музичною творчістю, вони, здійснюючи такий зв'язок, належать до сфери музичної культури. Не займаються безпосередньою музичною творчістю й ті, хто здійснює інформаційне забезпечення музичної діяльності. Інформація масового призначення поширюється соціокультурними інституціями, пов'язаними з музичною практикою: як друкована продукція (афіші, анонси в періодичних виданнях тощо) та засоби медіа-комунікацій (рекламна інформація на радіо та телебаченні, особисті сайти в мережі Інтернет та ін.). Інформація спеціального призначення (нотна, навчально-методична література тощо) традиційно зберігається в спеціалізованих бібліотеках; останнім часом для поширення спеціальної літератури (особливо нотної) все активніше застосовуються можливості Інтернет. Отже, інформаційна діяльність, яка здійснюється як представниками музично-рефлексивних практик, так і спеціалістами





інших галузей знань (інформатика, бібліотекознавство та ін.), а інколи й пересічними громадянами, відіграють важливу роль у комунікаційних процесах у межах музичної культури.

Означені музично-рефлексивні практики не вичерпують весь перелік, але є найсуттєвішими різновидами професійної діяльності, що впливають на специфіку культурного буття сучасного міста. Отже, музична культура Харкова як системне явище охоплює духовну (музичні тексти як духовні цінності та музична пам'ять як сховище морально-естетичних принципів репрезентації духовних цінностей) і матеріальну (предмети та форми музичної діяльності, соціокультурні заклади) сфери діяльності людини, динаміка якої забезпечується здійсненням основних музично-рефлексивних практик: презентативно-репрезентативна творчість, педагогічно-виховна, слухацька, організаційна та інформаційна діяльності.

Музично-рефлексивні практики в професійній освіті

Основним завданням системи музичної освіти є надання професійних знань, умінь та навичок, відповідного для кожного рівня обсягу. Досягнення означеної мети відбувається під час освітнього процесу в процесі здійснення педагогічно-виховної музично-рефлексивної практики.

Як початкова підсистема музичної освіти в Харкові нині функціонують дитячі заклади під егідою шкіл естетичного виховання: хорова школа, музичні школи (ДМШ) та школи мистецтв (ДШМ), ліцей мистецтв № 133 із музичним напрямом підготовки. Їх функціонування забезпечує на допрофесійному рівні формування контингенту підлітків, який, осмисливши особистісні естетичні уподобання та погляди на майбутню сферу самореалізації, складає учнівську основу закладів вищої освіти (ЗВО) I–II рівнів акредитації. Серед них – музичне училище імені Б. Лятошинського (ХМУ) та музичні відділення Харківського вищого коледжу мистецтв і коледжу Харківської гуманітарно-педагогічної академії (ХГПА). Особливу роль у системі музичної освіти Харкова відіграє середня спеціальна музична школа-інтернат (ХССМШ-і) – один із чотирьох унікальних закладів освіти, що існують в Україні (Київ, Львів, Одеса, Харків). За специфікою фахової підготовки ХССМШ-і можна віднести до середньої ланки музичної освіти, вихованці якої

мають рівень професійної підготовки, достатній для подальшої творчої самореалізації, спонукати до якої та корегувати процес призначені заклади вищої освіти, де відбувається підготовка бакалаврів та магістрів за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Вищу ланку музичної освіти в Харкові представляють чотири заклади: музичні факультети Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (ХНУМ) та Харківської державної академії культури (ХДАК), музичні відділення на факультеті мистецтв та дошкільної освіти інституту мистецтв Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (ХНПУ) й факультеті фізичного виховання та мистецтв ХГПА. Вступні вимоги до ХДАК і ХНУМ засвідчують, що на навчання для здобуття ступеня бакалавра приймаються особи, які мають документ державного зразка про повну загальну середню освіту або освітньо-кваліфікаційний рівень «молодшого спеціаліста». У ХНУМ і ХДАК за спеціальністю «Музичне мистецтво» можливість навчатися традиційно здобувають випускники середньої ланки музичної освіти; загальною рисою для ХНПУ та ХГПА є не обов'язковість для вступників на музично-педагогічні спеціальності попередньої фахової підготовки, що уможливлює вступ на означені спеціальності на базі знань рівня допрофесійної освіти. Одним із чинників успішного завершення навчання є наявність в дипломі низки присвоєних кваліфікацій, за якими випускник може реалізовувати себе, перш за все, в державному секторі. Простежується дуалістичність вищої музичної освіти, яка виражається в підготовці фахівців у галузі презентативно-репрезентативної творчості (ХНУМ і ХДАК) та музичних вихователів у широких масах (ХНПУ і ХГПА).

У сфері музичної освіти поширена інформаційна діяльність. Так, з радянських часів у вітчизняних закладах середньої та вищої ланок музичної освіти здійснюється підготовка фахівців у галузі збирання, аналізу й узагальнення музичної інформації. Підготовка майбутніх мистецтвознавців – теоретиків та істориків музики, критиків і аналітиків музичного мистецтва, відбувається в ХМУ та ХНУМ. Значний обсяг аналітичної музичної інформації поширюється в Україні та за її межами завдяки збіркам статей, що друкуються під егідою харківських ЗВО: «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти»





(ХНУМ), «Культура України» (ХДАК), «Педагогіка та психологія» (ХНПУ) тощо.

Необхідно зазначити, що наукові студії як форма збирання, впорядкування, обробки існуючої інформації та створення нової інформації на рівні висновків і результатів здійснених досліджень відіграють значну роль у професійній діяльності харківських музикантів-педагогів. Для сучасного етапу розвитку харківського музикознавства показовим є функціонування з середини 1990-х рр. в ХНУМ і ХДАК фахових аспірантур та спеціалізованих вчених рад по захисту дисертацій.

Важливою рефлексивною практикою в галузі музичної освіти є організаційна діяльність в різних її проявах. Перш за все, це керівництво виконавським колективом – від малих ансамблевих форм (дуетів, тріо та ін.) до хорів та оркестрів. Суттєвою відзнакою навчальних хорів та оркестрів від аматорських і професійних концертних колективів є плинність складу. Специфіка навчального процесу зумовлює щорічну зміну складу музичного колективу в середньому на 25% та повне його оновлення за чотири – п'ять років. В таких умовах важливу роль у формуванні та підтримуванні певного виконавського рівня колективу відіграє професійний хист керівника, який складають не тільки його музичні таланти і знання, а й організаційні здібності, вміння знаходити спільну мову з кожним виконавцем та координувати функціонування колективу із загальним навчальним процесом у закладі.

Підготовка музиканта за певною спеціалізацією здійснюється в контексті надання знань, умінь та прищеплення навичок з професійно-орієнтованих дисциплін. Цей процес відбувається в межах функціонування навчальних підрозділів, керівництво якими передбачає як організацію функціонування самої структури, так і координацію її діяльності в загальній системі закладу. Керівник закладу освіти здійснює координацію діяльності закладу як складової освітньої системи, інфраструктури міста, музичної культури тощо. Саме від організаторського хисту керівника значною мірою залежить зовнішня діяльність очолюваної ним структури. В культурно-мистецькому контексті найвищим проявом організаційних здібностей є здійснення мистецьких проєктів. Дитячі музичні заклади освіти Харкова є засновниками значної кількості фестивально-конкурсних заходів. Так, на базі ХССМШ-і з 1993 р. проходить Міжнародний фестиваль

виконавського мистецтва «Музика – наш спільний дім». ДМШ імені М. Коляди з 1996 р. щорічно проводить Відкритий фестиваль польської та української музики імені К. Шимановського. У 2003 р. при ДМШ імені К. Шульженко започатковано Обласний фестиваль дитячої творчості «Харків – місто добрих надій».

Відкритий фестиваль світової музики, присвячений пам'яті видатного діяча української культури композитора Миколи Леонтовича проходить з 2002 р. на базі ДШМ імені М. Леонтовича. Організацією мистецьких заходів активно займаються представники ЗВО. Так, доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ С. Давидов є ініціатором і беззмінним артистичним директором Міжнародного джазового фестивалю «KHARKIV za Jazz fest». Завідувач кафедри естрадного та народного співу ХДАК Л. Кудрич з 2012 р. проводить Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «DanceSong Fest». У 1991 р. нинішній ректор ХНУМ Т. Веркіна започаткувала Міжнародний музичний фестиваль, який з 1992 р. має назву «Харківські ансамблі». Концепцією цього форуму є декларування Харкова столицею класичної музики та центром академічного просвітництва, зорієнтованого на європейський культурний контекст [2].

Отже, здійснення педагогічно-виховної діяльності в харківських музичних освітніх закладах (як основної серед у галузі музичної освіти) передбачає залучення інших рефлексивних практик, зумовлених специфікою підготовки висококваліфікованого фахівця. Утім, однією з основних умов професійного становлення музиканта є презентативно-репрезентативна творчість – рефлексивна практика безпосередньо пов'язана з відтворенням музики.

Презентативно-репрезентативна практика у сфері музичної освіти

Дотримуючись методичних традицій підготовки фахівця-музиканта, невід'ємною складовою навчального процесу в галузі музичної освіти є практика сольного та колективного музикування. Тобто, весь шлях професійного становлення, поряд із набуттям теоретичного знання, майбутній музикант формується та вдосконалюється в постійній виконавській практиці.





Колективний спів у європейській культурі традиційно є дієвим засобом не тільки залучення до активного музикування, а й засвоєння виконавських навичок. І донині різноманітні за складом хори поширені як у професійній, так і в аматорській сферах, а хоровий спів застосовується в практичній

підготовці і фахівців у галузі презентативно-репрезентативної творчості, і музичних вихователів у широких масах. У професійному плані серед шкільних дитячих хорів провідне місце посідає хор хлопчиків ХССМШ-і (нинішній керівник – О. Кошман), який здобув звання лауреату багатьох міжнародних та всеукраїнських фестивально-конкурсних заходів, виїздив на гастролі до Польщі, Іспанії, США. Хор ХМУ, який з 1991 р. очолює О. Лінков, є переможцем таких престижних форумів, як Всеукраїнський конкурс хорових колективів імені М.Д. Леонтовича (Київ, 2002) та міжнародних фестивалів у Білорусі (2003, 2004), Латвії (2004), Словаччині (2007).

Хор студентів диригентсько-хорового факультету ХНУМ, заснований у 1930-х рр., набував професійної майстерності та виконавські традиції під керівництвом видатних діячів хорового мистецтва Ю. Кулика та В. Палкіна. Під наступництвом А. Сиротенка цей колектив ставав лауреатом всеукраїнських та міжнародного конкурсів: ім. С.А. Дехтярьова та Т.Я. Ломакіна (Белгород, 2004), ім. Л. Українки (Луцьк, 2006), ім. М. Леонтовича (Київ, 2006). Студентський хор ХДАК було створено наприкінці 1950-х років, а його становлення відбувалося під керівництвом В. Палкіна, Ю. Кулика, О. Петросяна, В. Бриліанта, В. Ірхи. З 2012 р. хор під керівництвом В. Бойка ставав переможцем низки міжнародних конкурсів та фестивалів, зокрема VI-го та VII-го «International music competition» (Сербія), «Internet Music Champion of the World 2016»; XXXV-го Міжнародного музичного фестивалю «Хайновські дні церковної музики» (Польща).

Досвід оркестрової репрезентативної практики студенти ХМУ отримують в духовому та народно-інструментальному колективах, які постійно беруть участь в мистецьких заходах та урочистостях, що відбуваються в Харкові. Єдиний серед студентських колективів Харкова симфонічний оркестр ХНУМ започаткований ще в 1921 р. У різні часи ним керували такі визнані музиканти, як І. Штейман, І. Гусман, Є. Дущенко,

В. Жорданія, О. Литвинов. В середині 1920-х рр. у нинішньому ХНУМ започаткований оркестр народних інструментів на основі домрово-балалаечно-баяного складу. Наприкінці 1950-х рр. подібні за складом музичні колективи були створені в харківських інституті культури та педагогічному інституті. У 1993 р. професором О. Назаренком у ХНУМ організовано оркестр баяністів, професіоналізм якого відзначався дипломами IX-го фестивалю музики для баяну (м. Пшемишль, Польща), фестивалів Національної музичної спілки та «Російська слобода» (Харків). До складу капели бандуристів (керівник Н. Мельник), заснованої в 1996 р., входять студенти ХНУМ, ХДАК та ХМУ.

Отже, колективне музикування відіграє значну роль у функціонуванні музичних закладів освіти як база виконавської та диригентської практики. Утім, концертна діяльність цих чисельних за кількістю учасників колективів нині обмежена здебільшого звітними концертами та урочистостями в стінах навчальних закладів і, рідше, майданчиках міста, що зумовлено, перш за все фінансовими причинами: необхідністю сплачувати оренду концертних майданчиків, транспортні послуги з перевезення музичних інструментів тощо. В цих умовах отримали поширення виконавські колективи малих форм.

У 1998 р. у ХМУ заснований камерний оркестр (керівник О. Шевель), який у 2006–2008 рр. з успіхом виступав на Міжнародному музичному фестивалі «Музика – наш спільний дім» У 2009 р. нині завідувач відділу народних інструментів Л. Панова організувала інструментальний ансамбль, який у різні роки нараховував від 12 до 15 музикантів – виконавців на бандурах, баянах, сопілці, домрі, цимбалах та балалаечному контрабасі. В 2010 р. колектив став дипломантом Міжнародного конкурсу «Самородки» в Севастополі, а в 2011 р. – лауреатом Всеукраїнського конкурсу імені династії Воєводіних (Луганськ). У ХНУМ активну виконавську діяльність здійснюють брас-квінтет та квартет тромбоністів, керівники яких (відповідно, викладачі Ю. Тарарак і О. Федорков) виступають і як учасники колективів. Серед колективів малих форм, які діють на факультеті музичного мистецтва ХДАК, провідне місце посідають ансамбль народної музики «Стожари» та фольклорний гурт «Фарби».





Виконавська майстерність освічених музикантів є запорукою працевлаштування у закладах системи музичної освіти, що зумовлює ситуацію, за якої значна кількість представників нинішнього педагогічного складу освітніх закладів Харкова активно займається репрезентативною творчістю. Зокрема, педагоги

ХНУМ Г. Сагалова, Ю. Попов, М. Чернявська (фортепіано), В. Карелова (гобой), О. Басараб (валторна), О. Воробйова (альт), С. Костогриз (балалайка), Н. Костенко (домра), С. Давидов (джазове фортепіано) ведуть активну виконавську діяльність, концертуючи з сольними і ансамблевими програмами в Україні та за її межами. Значна кількість викладачів музичних відділів ХДАК є керівниками й учасниками професійних музичних колективів Харкова.

Так, на кафедрі інструментів духового та естрадного оркестрів працюють керівник оркестру Харківського цирку заслужений артист України Олександр Огурцов та виконавці харківських філармонічного (В. Гольцов) та оперного (А. Прокоф'єва) оркестрів; на кафедрі хорового диригування передають студентам свій досвід та знання регенти церковних хорів В. Бойко, Ю. та В. Воскобойнікови, на кафедрі народних інструментів з 2006 р. активно концертує ансамбль викладачів «ЦимБандо».

Презентативно-репрезентативна творчість, що відбувається в межах діяльності закладів музичної освіти зумовлює функціонування такої рефлексивної практики, як слухання музики. Для спілкування з широкою слухацькою аудиторією музиканти – представники харківських освітніх закладів використовують мережу концертних майданчиків міста.

Зокрема, щорічно в Харківській державній філармонії відбувається десять абонементних концертів ХМУ. Різноманітні концертні заходи ХНУМ, ХДАК, ХНПУ проходять як на концертних майданчиках, де основу публіки складає підготовлений слухач (зали філармонії, оперного театру, ХНУМ), так і в приміщеннях культурно-просвітницьких закладів, які традиційно відвідує масова публіка. Тобто, концертна діяльність харківських закладів музичної освіти в Харкові має різновекторну спрямованість: вона орієнтується і на оціночну спрямованість слухацької діяльності, і на просвіту масової аудиторії, і на поширення через аудиторію інформації про навчальний заклад серед населення та зацікавленості ним, як місцем здобуття професійної освіти та творчої

реалізації. Можна констатувати, що музична освіта як підсистема музичної культури Харкова, функціонує завдяки взаємозв'язку всіх основних музично-рефлексивних практик.

Наведений матеріал свідчить про різнобічність діяльності музичних освітніх закладів Харкова та уможливорює виокремлення системних ознак освітньої структури музичної культури Харкова. Основними ланками музичної освіти є початкова (школи естетичного виховання), середня (ХССМШі, ХМУ, музичні відділення ХУК і ХПК) та вища (музичні факультети ХНУМ і ХДАК, музичні відділення ХНПУ імені Г.С. Сковороди та ХГПА), кожна з яких, вирізняється за специфікою спрямованості освітнього процесу і профілю підготовки майбутніх фахівців.

У межах функціонування музичних освітніх закладів здійснюються педагогічно-виховна, презентативно-репрезентативна, слухацька, організаційна й інформаційна музично-рефлексивні практики, що дозволяють класифікувати музичну освіту як універсальну систему специфічних рефлексивних практик.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков С. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ, 2010. 248 с.
2. Зуєв С. «Харківські асамблеї»: діалог української та світової музичної спадщини // Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Вип. 43. Кн. 2. Київ, 2005. С. 96–104.
3. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975. 480 с.
4. Парамонов А., Титарь В. Материалы к истории Харьковского театра // Харьковский частный музей городской усадьбы. Х., 2007. 280 с.
5. Тараненко Ю. «Академія» Олександра Паліцина. Событие. 2001. 20–26 сентября.
6. Федотов Г. Россия и свобода // Г.П. Федотов «Судьба и грехи России». Т. 2. Санкт-Петербург, 1992. С. 276–303.



7. Финдейзен Н. Очерки по истории русской музыки. Т. 2: С начала и до конца XVIII века. Москва, 1929. 376 с.

8. Шамаева К. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. Москва, 1982. С. 89–154.

9. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. Избранное. Москва, 1993. 512 с.

10. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. Ч. 1. Москва, 1951. 516 с.



КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР МІСТА

Центр міста – культурно-політичний і смисложиттєвий орієнтир городян. У містах, що виникли за часів аграрної цивілізації, ядро формувалося навколо храму і ратуші, де і збирався народ на свята і важливі події. Культура планування вулиць, що зародилася у класицизмі, змінила вигляд багатьох середньовічних міст, перетворивши їх із патріархальних на сучасні. З'являється таке поняття «як головна вулиця» міста. Вона, на відміну від історичного центру, орієнтувалася переважно на світське життя, її основними забудовами стали театри, музеї та інші громадські споруди.

У європейських містах можна виділити три види центру – історичний, ідеологічний і культурний. Історичний центр, Старе місто, зазвичай занесене до списку Світової спадщини ЮНЕСКО, орієнтований передусім на туристів, тоді як культурний – на місцеве населення. Адже будівництво театрів, філармоній, бібліотек, музеїв – це результат і показник вже існуючої, створеної моделі культури.

Культурний центр – стійка категорія, створюється не за наказом, на відміну від ідеологічного, постає як духовна потреба городян, тому й одночасно належить минулому, сучасному і майбутньому. Поняття «культурний центр» може вживатися і як статусне на позначення міста з високим рівнем розвитку мистецтва й активною участю городян у культурному житті, а також як просторова категорія. Яскраво вираженим культурним центром України є Одеса. Такий статус місто одержало завдяки видатним діячам культури, які народилися або працювали в Одесі, а також городянам, що живо й емоційно сприймали мистецтво. Культурний центр формується завдяки театру, живопису, скульптурі, кіно, літературі тощо. Спробую показати як певний вид мистецтва працює на створення культурного центру міста.



СТВОРЕННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ. ОДЕСА

Театр

У другій половині XIX століття Одеса одержала статус театрального міста. Введення театральної справи у XIX ст. залежало від наявності приміщень. Тоді в Одесі їх налічувалося більше десяти. Відкриття театру визначна подія для городян, це нерідко свідчило про початок нового етапу у розвитку міста. Українські трупи найчастіше орендували, розташований на Єврейській вулиці, Новий театр. Театр був із великою залою, але маленькою сценою. Російські драматичні трупи і корифеї іноземної сцени Сара Бернар, Елеонора Дузе, Ернесто Россі, Ернст Поссарт, Коклен, Мюне Сюллі віддавали перевагу Російському театру, що збудований купцем Велікановим 1874 р. Він перебудував свій хлібний магазин у театр. Витончений смак і камерність присутні в його інтер'єрі. 1893 р. орендатор М. Новіков-Іванов провів капітальний ремонт, зокрема й електричне освітлення.

На початку XX ст. кількість театральних приміщень зростає. Театри з'явилися не лише в центрі міста, а й на околицях. 1901 р. в Одесі відкрився Народний театр. Роком пізніше Брунштейн заснував на Молдаванці Драматичний театр, розрахований переважно на робітничу публіку. 1900 р. антрепренер Сибіряков розпочав будівництво нового театру (проект архітектора С. Ландесмана), яке тривало три роки. 16 жовтня 1903 р. театр урочисто відкрили.

Статус театрального міста підкріплюється великою кількістю спеціалізованих газет і журналів зі сценічного мистецтва, а їх в Одесі з 1896 по 1920 рр. виходило 37! Професор Анатолій Баканурський писав про публіку як активну компоненту театрального комунікативного простору. «Сценічне мистецтво створює текст, реально існуючий тільки в процесі його глядацького прочитання. Поза комунікації «глядач – спектакль» театр не здатний знайти свого цілісного буття» [1, с. 107]. Наприкінці XIX ст. театр не завжди грав виключно естетичну та просвітницьку роль; він був місцем світського спілкування та розваг, своєрідним подіумом, нерідко законодавцем моди.

А втім, з усіх майданчиків найпрестижнішою була сцена Міського театру. Поява театру в Одесі була обґрунтована. Вже 1804 р. уряд виділив з казни 20 000 крб. на його будівництво. Відповідальність поклали на підрядника Поджіо. Проект розроблений художником Франолі й узгоджений архітектором де-Томпаном. 1809 р. театр відкрив двері глядачам. Однак із часом стало зрозумілим, що будівля потребує реконструкції, передусім вирішення питання з акустикою. Роботами керував італійський архітектор Франц Буффо. Будівля проіснувала недовго. 1873 р. сталася пожежа і театр згорів.

Новий театр збудований 1887 р. за проектом віденських архітекторів Фердинанда Фельнера і Германа Гельмера у стилі необароко. Фасади будівлі прикрашені скульптурними композиціями, що вказують на храм мистецтва. Фасад вінчає давньогрецька муза трагедії Мельпомена, яка зображена, за традицією, у вакхічному вінку, на котурнах, у ногах розташовані свитки пергаменту. Правою рукою вона вітає глядачів, а зліва знаходиться її атрибут – трагічна маска. Муза перебуває в динаміці, її несе колісниця запряжена чотирма пантерами. Нижче, з лівого боку, Кентавр Хірон і його учень, співак і музикант, Орфей. Кентавр є втіленням мужності і сили, натомість Орфей – витончений і ніжний. Скульптурна група, присвячена опері, є уособленням високого і низького співочих чоловічих голосів. Хірон є алегорією басу, а Орфей – тенору. Праворуч – Терпсихора з медіатором у лівій руці, правою вона тримає танцюючу дівчину.

Вхід у театр відкривають скульптурні групи, що відображують сцени з трагедії Евріпіда «Іпполіт» і з комедії Аристофана «Птахи». Вражає красою глядацька зала: ліпнина, позолота, скульптура, розкішна люстра, обтягнуті оксамитом крісла – все це створює надзвичайну помпезну атмосферу. Гастролери вважали за честь виступати на цій сцені. Кін Міського театру знав не лише видатних представників оперної сцени, а й драматичної також. Особливо ефектно на сцені театру виглядали костюмовані вистави з розкішними декораціями. Окрім основного призначення, театр у XXI ст. є місцем проведення урочистих заходів, зокрема, відкриття Одеського міжнародного кінофестивалю відбувається саме в Одеській опері.





Живопис

1967 р. Одеський театр став місцем народження одеського акціонізму. Валентин Хрущ та Станіслав Сичов обрали театр, який на той час перебував на ремонті, для проведення несанкціонованої «Парканної виставки». Сьогодні художники розміщуються неподалік театру, пропонуючи туристам свої роботи.

Кіно

З 1837 по 1842 рр. тривало будівництво Потьомкінських сходів, які ведуть із порту на бульвар. Авторство сходів належить архітекторам Ф. Боффо, А. Мельникову і К. Потьє. Інженерні роботи здійснювалися Дж. Уптоном і Г. Морозовим. І хоча своєю величчю сходи, а їх 200, дивували багатьох відомих діячів культури, втім остаточно їх прославлення відбулося завдяки кінематографу. 1925 р. Сергій Ейзенштейн зняв фільм «Броненосець «Потьомкін», де сходи є не просто драматичним місцем розгортання події, а кінообразом.

В епізоді на сходах режисер використав типажі з метою створення колективного портрета одеситів. Не випадково, в одеській газеті «Известия» від 13 вересня 1925 р. було розміщено оголошення про запрошення натурщиків, окрім опису зовнішності вказувалася ще й національність. Наприклад, жінка років 27, єврейка, брюнетка, високого зросту, злегка худорлява, дуже темпераментна та ін. Так сходи стали уособленням трагізму і драматизму, і водночас єдності поліетнічного населення Одеси. А стиль класицизм своєю урочистістю і строгістю посилював драматизм подій. Адже поведінка натовпу на фоні симетричної величі сходів набувала особливої гостроти. Порядок начебто протистояв хаосу, не приймав його, не вступав у діалог. Відстороненість і відчуженість сходів загострювали конфлікт. Режисер, створюючи напружену ситуацію, постійно акцентував увагу на сходах – ними спускалися вниз козаки, бігли мешканці міста, лежали поранені і вбиті, падала коляска з немовлям. «В епізоді “Одеські сходи” фільму “Броненосець “Потьомкін” Ейзенштейн досяг крайнього вираження пафосу тим, що строй епізоду, перехід у ньому від сцени до сцени, рух груп, окремих фігур, а також предметів відбиває мінливий стан людської маси – від тріумфування в сцені братання до безумства в сцені розстрілу» [5, с. 76].



Утім, назва Потьомкінські сходи з'явилася не одразу. У книзі М. Синявера «Архитектура старой Одессы» (1935 р.) фотографія Потьомкінських сходів підписана як «Гігантські сходи з порту на бульвар». І тільки в монографії «Архитектурная Одесса» (1967 р.) сходи зазначаються як «Потьомкінські». Г. Островський у праці «Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой» писав, що не випадково слово «Потьомкінські» друкувалося і в лапках, і в дужках – адже це стихійна, народна назва, це були «Потьомкінські сходи» – сходи, на яких знімався фільм про «Потьомкіна». «Але з кожним роком назва все більше переконувала, ставала більш звичною, справжньою, єдиною можливою, і все частіше листівки, газетні і книжкові сторінки знімали з неї і лапки, і дужки» [2, с. 6].

Сьогодні сходи є місцем проведення різних культурних заходів. Під час Одеського кінофестивалю відбуваються покази кращих фільмів класики світового кінематографа: «Броненосець Потьомкін» (1925) Сергія Ейзенштейна, «Метрополіс» (1926) Фріца Ланга, «Вогні великого міста» (1931) Чарлі Чапліна, «Козаки» (1928) Джорджа У. Хілла і Кларенса Брауна. Сходи є не лише зручними для колективного перегляду, а й знаковим місцем для історії світового кінематографа. Показ просто неба, музика симфонічного оркестру, величезна глядацька аудиторія – надають німому фільму нового звучання, народжують нову постмодерну форму – кіноперформанс.

Музика

Потьомкінські сходи є також одним із місць проведення Міжнародного фестивалю ODESSA CLASSICS. Грандіозний open air концерт збирає тисячі шанувальників музичного мистецтва.

Скульптура

На перетині Приморського бульвару і Потьомкінських сходів розташований ще один символ Одеси – пам'ятник Рішельє. Завдяки архітектурному ансамблю напівкруглої площі (зодчий Авраам Мельников) скульптура має підтримку стіни, завдяки чому досягається архітектонічна цілісність і чіткість композиції (поняття Адольфа Гільдебранда).



Герцог Рішельє був градоначальником міста з 1803 по 1814 рр. Митець Іван Мартос створив зразок класицистичної скульптури (1828). Дюк зображений у повний зріст, у римській тозі, з лавровим вінком на голові, у лівій руці тримає свиток хартії, легким і водночас впевненим жестом пра-

вої руки начебто розповідає про досягнуте. Пам'ятник є уособлення людини епохи Просвітництва – дієвої, активної й енергійної, організатора міста, під час діяльності якого з'явився оперний театр, освітні заклади, побудовані культові споруди, лікарні та ін.

На чотирикутному п'єдесталі (архітектори Авраам Мельников і Франс Буффо) зображений Меркурій – символ торгівлі і розвитку зв'язків із іншими країнами. За традицією в руках у нього кадуцій і грошовий мішечок. Церера – богиня хліборобства, врожаю і Феміда, богиня правосуддя і справедливості. Зазвичай останню показували з мечем, втім під впливом християнської культури цей образ зазнає значних змін і Феміда залишається лише з терезами в руках, тому обличчя богині позбавлене войовничості, а риси стають спокійними й впевненими, поза, набуває ознак жіночності. Феміда робить крок вперед, спираючись на камінь. Алегоричним посиленням справедливості виступає страус, що знаходиться праворуч. Поява єгипетського символу справедливості на постаменті (перо страуса знак богині істини і порядку Маат) свідчило про тенденції і моду на стиль ампір у мистецтві. Погляд богині направлений вліво, а страуса – вправо. Така композиція відповідає, з одного боку, класицистичним правилам симетрії, а з іншого, – демонструє ясність і прозорість символів. Торгівля, землеробство і правосуддя як важливі складові становлення міста, на які спирався Дюк.

Цікаво, що сам Дюк є улюбленим символом одеситів, тоді як горельєфні зображення користуються особливою популярністю у туристів. Наприклад, мішечок і самі монети у підніжжя Меркурія протерті, до них люди доторкаються з надією на успіх і багатство.

Самого Дюка можна вважати «живим учасником» важливих заходів міста. Перед пам'ятником складають присяги, розпочинають і завершують фестивалі, святкують перемоги та ін. Тому Дюк стояв і з прапором України, Одеси, у поліцейському кашкеті, перевдягнутий у вишиванку, тільняшку тощо.

Архітектурною кульмінацією Приморського бульвару є Міська рада, що побудована архітектором Ф. Буффо. Це будівля колишньої Одеської товарної біржі (1829–1834 рр.) у стилі класицизму. Головний фасад увінчаний дванадцятьма колонами, скульптурами бога торгівлі Меркурія і богині хліборобства Церери. Тобто відбувається повторення скульптурних композицій Меркурія і Церери на будівлі Міської ради на постаменті Дюка, які закріплюють у такий спосіб обидві площі на Приморському бульварі (Дюка і Думську).

Думська площа є також місцем проведення різних заходів. Є традиційним місцем зустрічі Нового року, де відбувається концерт, атмосфера свята створюється завдяки ялинці, інсталяціям і арт-об'єктам, присвяченим майбутньому року.

РУЙНУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ. ХЕРСОН

Сьогодні у багатьох містах спостерігаємо процес зміщення центру. Сучасна культура стає автономною до традиції; коли стирається культурна пам'ять, тоді виникає необхідність у новому архітектурному просторі. Зміна центру – це перелом, втрата цілісності міста як «культурно-історичного організму» (поняття М. Анциферова). Саме такі процеси ми спостерігаємо в іншому місті – Херсоні.

Скульптура

Річ у тім, що Херсон ще у середині XIX ст. був містом, в якому, за словами О. Афанасьєва-Чужбинського, «громадське життя не мало ніякого розвитку» [4, с. 300]. Дореволюційний Херсон – губернський центр із майже відсутньою культурою дозвілля. О. Афанасьєв-Чужбинський писав, що в Херсоні можна похвалити лише бульвар, посеред якого споруджено пам'ятник Потьомкіну, де вечорами збирається громадськість – у музичні дні змішана, а в звичайні аристократична, в п'ятниці і суботи чисельне єврейське населення [4, с. 299]. Враження від пам'ятника Григорію Потьомкіну (скульптор Іван Мартос) О. Афанасьєв-Чужбинський описує так: «...колосальна статуя





князя Таврійського в латах і в лавровому вінку <...> Місце розташування бульвару доволі підвищене, так що вид на річку від пам'ятника дійсно хороший» [4, с. 299]. Пам'ятник попав у немилість радянській владі, а після окупації 1944 р. зник. Відновлено пам'ятник тільки 2003 р. скульптором

Юриком Степаняном.

У середині ХХ століття херсонці почали збиратися неподалік від колишнього місця розташування пам'ятника Потьомкіну, на Суворова, в камерному куточку біля погруддя полководця (робота скульптора Ніколая Рукавишнікова). Улюблене місце, де призначали зустріч, зранку там збиралося літнє покоління, а ввечері молодь. На початку ХХІ ст. місцева влада перенесла бюст Суворова. Зрозуміло, що керувалися виключно логікою – пішохідну вулицю повинен відкривати Суворов. Адже поруч знаходиться його штаб-квартира, де з 1792 по 1794 рр. керував будівництвом і укріпленням Херсонської фортеці. Втім у мистецтва є свої закони і нехтування ними призводить до руйнації. Бюст Суворова, позбувшись опори, стіни, втратив іманентну камерність, отже став художньо безсильним з причини знищення просторової аури.

Театр

У другій половині ХХ століття вулиця Суворова – культурний центр провінційного міста. Улюблена вулиця херсонців вирізнялася душевністю, комфортом, вона ніби відбивала ритм самого міста. Суворова – це велетенський дуб, який нагадував про поважний вік міста, будинки культури, розвішані яскраві афіші кінотеатрів, невеличкі крамниці і кафе, дореволюційні будинки і, звичайно, вид на музично-драматичний театр. І хоча це не та будівля, що з'явилася 1889 р. за проєктом архітектора Домбровського, втім це – театр. На жаль, у період фашистської окупації, театр, який мав власну історію, бачив корифеїв української сцени, антрепризу Вс. Мейєрхольда й О. Кошеверова, було зруйновано. Друга «руйнація» відбулася 2012 р.

Театральну площу, як і сам театр, закрили Торгівельним центром Суворовський, з загальною площею 52 000 м². Будівля майже порожня, оскільки з початку своєї появи несла не культуротворчу функцію,

а руйнівну. Вона виглядає величезним кошмаром, напівзруйнованим, занедбаним, серед історичної пам'яті колись людної вулиці.



Торгово-розважальний центр «Фабрика»

Ще 10 років тому херсонці й уявити не могли, що заклади культури і дозвілля перемістяться з Центру міста на його околицю – Бериславське шосе, де розташувався ТРЦ «Фабрика». Магазини, широка сфера відпочинку для дітей і дорослих, кінозали, басейн, спортивні зали, контактний зоопарк, кафе, навіть музей фабрики. Є все в одному приміщенні колишнього бавовняного комбінату. Так виросте покоління херсонців, яке не знає міста. А в уяві мешканців області Херсон – це ТРЦ «Фабрика».

А. Чехов у листі від 13 березня 1902 року до О. Кніппер писав: «Я би хотів зустрітися з Мейєрхольдом і поговорити з ним, підтримати його настрої; адже у Херсонському театрі йому буде нелегко! Там немає публіки для п'єс, там потрібен ще балаган. Адже Херсон – не Росія і не Європа» [3, с. 52]. Прикро, але за 100 років нічого не змінилося. У місті немає філармонії, 1989 р. її будівля згоріла. Сьогодні свою повагу Орфею місто висловлює 4 музичними школами, музичним училищем, училищем культури і факультетом культури і мистецтв ХДУ, а скільки херсонців отримують домашню музичну освіту, традиції якої тягнуться ще з ХІХ століття. Адже не випадково, через місяць після звільнення міста від окупантів у квітні 1944 року, вийшов указ про утворення обласної філармонії. Тоді розуміли, що три роки мовчання і забуття для співака і музиканта термін великий, загроза втратити музичну культуру краю. І зала була відкрита, де грав свій симфонічний оркестр, струнний квартет, капела бандуристів та ін. До речі, на Фабриці відбуваються виступи естрадних співаків, а для дітей демонструє вистави ляльковий театр. Мабуть, логічно влаштувати там і філармонічну залу. На території Катерининського собору, першого кам'яного храму Херсона, похований Ніколай Корсаков. Він задав тон архітектурі міста, витрачав власні кошти на озеленіння. І щоразу, даючи звіт Потьомкіну про будівельні роботи, закінчував доповідь словами: «Благополучний град Херсон».



ЛІТЕРАТУРА

1. Баканурский А. Коммуникативные аспекты театрального спектакля. Херсон, 2013. 276 с.
2. Островский Г. Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. Одеса, 1989. 184 с.
3. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: в 2 т. / сост., коммент. З.П. Удальцовой. Москва, 2004. Т. 1. URL: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0550.shtml (дата звернення: 10.05.2019).
4. Собрание сочинений Александра Степановича Афанасьева (Чужбинского): в 9 т. / под ред. П. Быкова. С.-Петербург, 1893. Т. 7. 452 с.
5. Фрейлих С. Теория кино: От Эзенштейна до Тарковского. Москва, 2008. 512 с.

ДІАЛОГ

Ольга Гуляєва

Зазначу, що культурним центром Одеса є і завдяки художникам. Розвитку художнього життя сприяло відкриття у 1865 році Одеської рисувальної школи товариства витончених мистецтв, що відзначалася «особливою методикою викладання» та давала змогу випускникам продовжити навчання навіть у закордонних вишах. Викладачі Кириак Костанді, Михайло Гершенфельд, Теофіл Фраєрман та ін. виховали покоління талановитих живописців, сформувавши підвадини одеської художньої традиції [1, с 46–50]. З великою любов'ю та натхненням одеські митці зображують архітектурні споруди та мальовничі куточки рідного міста, увічнюючи їх для майбутніх поколінь. Одним з улюблених мотивів є Потьомкінські сходи та порт. Так, у сіро-вохристій гамі постають знамениті сходи на полотні яскравого представника одеської школи Альбіна Гавдзинського («Площа морського вокзалу», 1972; «Потьомкінські сходи», 1974).

Навпаки, у контрастних відтінках «гігантські сходи з порту» зобразив пейзажист Олексій Попов («Порт будується», 1968). Неодноразово зверталися одесити й до написання величній необарокової споруди оперного театру, міських двориків та вуличок. Наприклад, Вадим Кучер-Куцан («Оперний театр», 2005), Олексій Попов («Театр опери та балету», 1974), Наталія Лоза («Дерибасівська кут Рішельєвської», 2008) та інші.

1. Шевелев. С. Из истории одесской художественной школы. Вопросы художественного образования. 1976. Вып.17. С. 46–50



Вікторія Сікорська

Згадувана авторкою кінострічка Сергія Ейзенштейна «Броненосець «Потьомкін» є яскравим підтвердженням існування вже на початку ХХ ст. чітко сформованих художніх символів. Оскільки роботу відомого режисера не можна назвати лише хронікальною, адже вона просякнута художніми образами, які притаманні мистецтву. Зображуваний броненосець був не просто повсталим кораблем, а символічним образом повсталого народу, що прагне возз'єднання з іншими поневоленими народами світу. Стрічка пронизана реалізмом, дань часу, тому автор кінотвору тримає глядача в емоційній напрузі. Однак підтекст «по вінця» наповнений оптимізмом та впевненістю у завтрашньому дні (не забуваємо, що робота знята у 1925 році і «сила» Сталіна ще не набрала тих страшних обертів). С. Ейзенштейн зумів сформувати той художній образ, який не лише створив, а й продовжує генерувати сьогодні своєрідний погляд на Південну Пальміру.



Лідія Лимаренко
Ганна Плотникова

БУДИНОК ЯК ІСТОРИЧНЕ ОБЛИЧЧЯ МІСТА

Останнім часом надзвичайно гостро постають питання охорони й використання пам'яток історії і культури. Ставлення до цієї спадщини набуває ідеологічного, суспільно-політичного характеру. Безперечно, що пам'ятка – категорія культурологічна, й її ціннісна шкала рухлива. Лише в порівняно недавні часи стали акцентувати увагу на значенні пам'яток для розвитку наукових досліджень.

Закономірно, що архітектура в усі часи сприймалася як творча діяльність людини щодо ідеального формування міського простору, а місто розглядалось як можливість для соціальних експериментів, де архітектурні об'єкти створювалися як соціокультурні доміанти, здатні активно впливати на соціум. Логічно, що пам'ятки культури, відображаючи матеріальне й духовне життя минулих поколінь, багатовікову історію країни, є фундаментом морального становлення особистості та естетичного виховання, фактором сприяння відродженню історичної пам'яті народу, його культури загалом. Відтак, ставлення до реліктів минулого – це показник рівня сучасної культури: яке суспільство, такі і його пам'ятники, що визначені гідними для збереження, захисту й охорони державою. Тому в усі періоди розвитку людської цивілізації завжди було і залишається важливим збереження й передача нащадкам певних цінностей. Пам'ятки й є тим невичерпним джерелом історичної інформації та естетичного впливу.

Прийнято вважати, що історична пам'ять транслюється за допомогою різних практик меморізації (фіксації історичних подій та особистостей), медіалізації і візуалізації щодо минулого. З цих позицій пам'ятка культури в контексті міського середовища являє собою компонент візуальної культури, що володіє функцією формування соціального суб'єкта та його життєвого світу. При цьому, сприйняття й інтерпретація пам'яток як певної форми світобачення опосередковано епохою й історичним контекстом: за чуттєвим, візуальним «шаром» знаходиться пласт смислів – символів і знаків. Пам'ятка

архітектури є одним із різновидів пам'яток культури – це високохудожній архітектурний твір, збудований у минулі історичні періоди. Хронологічна дистанція має складати понад 40–50 років від сучасного моменту, споруда повинна оцінюватися передовсім з точки зору співвідношення просторів і мас, мистецького вирішення екстер'єру та інтер'єру. З усвідомленням того, що все стрімко змінюється й завтра стає історією, оформлюються й нові критерії оцінки культурної спадщини: цінним здається вже не лише створене в більш-менш далекому минулому, а й творіння недавніх років [7; 10].

ДІМ ЯК НОСІЙ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

Дім у сучасному соціокомунікативному просторі світу посідає значне місце. Так, дім – «це певний мікросвіт, у замкнутому просторі якого проходить родинне життя, зосереджуються всі численні зв'язки і взаємини між членами сім'ї» [5, с. 432]. Дім є найбільш важливим смисложиттєвим символом, орієнтиром для людини. У цього поняття велике семантичне поле: дім – житло, притулок, місце спокою та волі, незалежність, недоторканість; дім – вогнище, родина, жінка, кохання, любов, продовження роду, стабільність, врівноваженість, поступовість; дім – традиція, наслідування, батьківщина, нація, народ, історія.

Дефініція «дім» є сакральною, онтологічною, величною та спокійною, вона – символ єдиного цілісного буття. У цьому сенсі, дім є важливою ланкою в структурі соціальної комунікації та індивідуальної ідентичності, завдяки яким досягається цілісність образу власного «Я». Саме дім, забезпечує не лише повноцінний побут і відпочинок, але й усебічний розвиток особистості.

Однак, цілком очевидним є факт того, що дім, зокрема, є об'єктом матеріальної культури. За словами Віктора Гюго, з часів створення світу до виникнення книгодрукування будівництво було великою книгою людства, основною формулою, яка відображала людину в усіх стадіях її розвитку [11, с. 5]. На нашу думку, на окрему увагу заслуговує внутрішня сутність житлових будинків.





Домашній простір, як і будь-який інший культурний продукт людської цивілізації, постійно переглядається, набуває нових форм і рис під впливом історичних змін. Не можна не погодитись, що це те місце, у якому поєднуються власне бачення комфорту й світу людини. Відтак важливим для дослідження соціокомунікативної природи дому є його визначення як найбільш близького людині комплексу матеріальної культури.

Проте необхідно усвідомлювати, що дім – не лише зовнішня оболонка, але й елемент особистого внутрішнього світосприйняття й частина комунікативного досвіду. Оскільки безпечне та комфортне проживання – це одна з найважливіх потреб як для матеріальної, так і для духовної цінності людини.

Варто підкреслити, що дім є предметом, який відображає три важливі складові людської індивідуальності: фізичне, духовне та інтелектуальне. Це відображення може бути поєднаним, але найчастіше для кожної з цих складових існує свій «власний дім» [6].

Функціональність поняття «дім»

Сучасне поняття дому відрізняється багатофункціональністю й амбівалентністю. У цьому контексті значення набуває виявлення та аналізу основних функцій дому.

Однією з них є життєдайна функція, яка порівнює дім з образом певного рятувального острова, символом безпеки та натхнення. І це дійсно так, бо дім, те місце, де людина може захистити свою душу від нескінченної боротьби за його межами [6].

Специфічну роль виконує сенсоутворювальна функція, що наділяє дім певною культурною призмою, що, наче у дзеркалі відображає зовнішній світ і доповнює чи протидіє йому власним домашнім станом, утворюючи нове бачення й оцінку навколишньої дійсності [6].

Дім виконує важливу роль у процесах ідентифікації, тим самим відбувається ототожнення особистості з певною соціальною спільнотою, а також виявлення свого місця у світовому просторі [6]. Поряд з цим виникає протилежне поняття «бездомність». Ідентифікація та бездомність є прямопротилежними, проте повною мірою розкривають функцію ідентифікації.

Наступною функцією є відновлювальна [6]. Дім являє собою зосередження сил і позитивної енергії, що накопичується за час перебування в домі. Для людини сама згадка про дім є своєрідним еліксиром.

Вагомого значення для людини набуває збережувальна функція дому. Вона реалізується як спосіб збереження й реалізації досвіду, традицій і спогадів. Збережувальна функція тісно пов'язана з відновлювальною. Оберігаючи найважливіші моменти життя та досвіду, людина може використовувати їх як джерело для відновлення своїх сил [6].

Естетична функція реалізується у двох напрямках: розвиток у соціумі відчуття прекрасного щодо дому, а також створення прекрасного в домі для подальшої орієнтації на соціум. Дім як образ власного світу допомагає людині розуміти межі свого особистого прекрасного, виховує в ній етичні якості та допомагає трансформувати їх в естетичне [6].

Значну роль відіграє екзистенційна функція дому, сутність якої докладно розкрито в роботах німецького філософа Мартіна Гайдегера. Науковець акцентує увагу на очевидному факті того, що останнє століття в результаті швидких соціокультурних процесів, людина почала втрачати власне місце у світі. Для подолання цієї перешкоди М. Гайдегер пропонує ввести такий термін як «етос», що в перекладі з грецької означає «дім», трактуючи «етос» як дім людського буття, що буде надавати фундамент і захист, завдяки якому людина стає людиною, тобто культивує фізичні та духовні здібності [4; 6].

МІСТО ХЕРСОН ЯК СЕМІОТИЧНИЙ КОД

Херсон є одним із молодих міст України, що виник у XVIII ст. навколо військового укріплення – фортеці Олександр Шанц. У центрі міста, на території фортеці, почали будуватися кам'яні будинки, один із яких – собор Святої Катерини, що зберігся донині і залишається видатною архітектурною пам'яткою. Херсон – місто зі славетною історією, де розташовані 18 пам'яток культури й архітектури загальнодержавного значення, 57 – місцевого та більше 180 – у вигляді скульптурних





монументів, стел, барельєфів, надгробків, малих архітектурних форм [1; 2; 8].

Архітектурна спадщина міста Херсона значна за обсягом і представлена безліччю стилів. У місті можна побачити різні за історичним і культурним значенням пам'ятки архітектури, найстаріші з яких датуються XVIII ст. Деякі будівлі збереглися й понині, прикрашаючи центральні вулиці провінційного міста. Для херсонської архітектури є типовою еклектичність: від суворого класицизму до модерну, включаючи псевдоготику, мавританський стиль тощо [2].

Херсон – місто, яке ще двадцять років тому було не лише важливою історичною ланкою нашої країни, але й промисловою. У кожному з його районів, за винятком центрального, розташовувалися десятки підприємств, які нині, на превеликий жаль, у більшості закрито.

Незвичайними є телеграфні пейзажі провінції, зібрані з нескінченних стрічкових огорожень, призматичних корпусів із зашкеленими фасадами, вертикалями труб, вишок. Усе це залишається невід'ємними фрагментами архітектурного ландшафту міста Херсон, які зайняли просторові залишки купецького затишку рубежу XIX–XX ст.

Вражає також єврейська архітектура міста Херсон. Так, наприклад, побудована 1895 року синагога «Хабад» – одна з найкрасивіших в архітектурно-художньому рішенні херсонських синагог, а на сьогодні – єдина діюча, де функціонує обласний центр відродження єврейської культури та релігії.

Будинок на вулиці Суворова, 51 – місце, де змінювалось життя

Цікавим із точки зору архітектурної і культурної цінності є двоповерховий житловий будинок № 51, що розташований на розі вулиці Суворова та провулку Санаторний. Цей будинок являє собою яскравий приклад самобутньої архітектури Півдня України. У ньому живе особлива атмосфера, що відображає регіональну й персональну історію міста.

Будинок 1910 року побудовано у стилі пізнього класицистичного модерну. На плані він має Г-подібну форму. Головний фасад розташований на вулиці Суворова, 51. Вхід декоровано багатим фігурним порталом. Збереглися оригінальні різні двері, що доповнені вітражним склом. По вісі фасаду розташований прямокутний балкон на крон-

штейнах із пластичним малюнком кованої огорожі. Кут першого поверху округлений, цю ж форму повторює балкон другого поверху.

Фасад будинку у провулку Санаторний схожий з елементами головного фасаду, а з боку двору будівлю доповнює відкрита широка галерея з різьбленою дерев'яною огорожею. Збереглося мозаїчне покриття підлоги парадного входу, мармурові східці та фігурна загорожа. Високий ажурний вітраж надає будинку неймовірної пишності. Зберігся ліпний декор стелі, а на верхній поверх ведуть сходи вироблені з італійського мармуру, що виступає ризалітом у західній частині будинку.

Цей дім знаходиться на межі двох різних культур, які співіснували й жили поряд. Будинок № 51 на вулиці Суворова розташований біля історичного району міста, який мав назву «французький квартал». Це був європейський осередок. Його центром слугував костел Серця Ісуса, навколо якого заможні французи будували власні будинки. Такі, наприклад, як на вулиці Суворова, 39–47 за деякими свідченнями належали відомим на той час французам Жану Дофіне (міський голова Херсона в 1795–1800 рр.), Луїзу Д'Альбранту (міський голова Херсона в 1800–1821 рр.), Вільгельміну Рув'є (відомий комерційний радник), французенці Пелагії Вассаль (дівоче прізвище Потьє, володарка херсонського рибного заводу) [2; 3; 9, с. 58]. Французів особливо приваблювали економічні перспективи Херсонської губернії, а саме: організація торговельних відносин з європейськими країнами через порт Херсон.

Іншою межею будинку № 51 був так званий «єврейський квартал», а сам дім, де стрімко змінювалось життя, належав єврею Абрааму Беновичу. Він був володарем мережі нотаріальних та банкових контор по всьому місту, а також займався благодійністю. Так, лікарня шкірних захворювань, що знаходиться через дорогу від дому, спочатку була міською єврейською лікарнею, побудована на кошти Беновича.

Будинок на вулиці Суворова, 51 за часів створення, був одноповерховою нотаріальною конторою, з підвальним приміщенням для архіву. Згодом було добудовано житловий поверх. Мешканці змінювались, змінювалось і життя будинку, який переживав періоди злету й падіння.





З часу зведення до Другої Світової війни він лише частково виконував свої житлові функції, а до 1950-х років був Центральним управлінням зв'язку міста Херсон. З 2006 року на першому поверсі розташовано офіс, а другий поверх зайнято квартирами. Частково відбувалося перепланування зі збереженням декору, елементи якого можна побачити й дотепер.

Сьогодні, будинок 51 представляє собою історичне обличчя старого міста й дає певну інформацію про соціокультурний простір Херсона.

СОЦІОКУЛЬТУРНА РЕКОНСТРУКЦІЯ: ПРОБЛЕМАТИКА

Однією з найскладніших і найактуальніших проблем у сучасній містобудівній культурі є збереження своєрідності архітектурно-просторового середовища населених пунктів. Нині, коли багато історичних елементів і будівель втрачено, особливої цінності набувають пам'ятки історії і культури, що дійшли до наших днів. Для розвитку національних культурних традицій, збереження історичного контексту, відтворення атмосфери міста важливо проводити заходи відновлення історико-архітектурної спадщини.

У цьому зв'язку стає все більш зрозумілим, що збережені пам'ятники забезпечують культурну спадкоємність, даючи можливість краще пізнати сучасність. У критичні для суспільства й держави моменти загострюється не лише інтерес до культурно-історичної спадщини, але й переживання за ті помилки, які призвели до непоправних втрат національних цінностей.

Можна стверджувати, що у цих умовах відбулася істотна зміна глибокого розуміння культурної спадщини та її ролі у розвитку суспільства.

Акценти з проблеми вивчення культурних надбань змістилися в бік розробки способів його «культурного пожвавлення». Різні заходи щодо збереження пам'яток культурної спадщини (консервація, музеєфікація, ревіталізація) сьогодні часто поєднуються з їх реконструкцією, частковою архітектурною перебудовою, які можуть використовувати перепланування й збільшення висоти приміщень, посилення,

часткове розбирання й заміну конструкцій, а також надбудову, прибудову та зміну фасадів будівель. У результаті реконструкції первинний образ споруди трансформується, що робить його більш сучасним, зрозумілим, цікавим і привабливим як для місцевого населення, так і для туристів.

Доречно підкреслити, що серед усіх пам'яток історії та культури в найбільш вигідному становищі перебувають пам'ятки архітектури й мистецтва: красива будівля чи монумент привабливі самі по собі, що певною мірою спрощує питання їх охорони. Складніше вирішуються справи з пам'ятками історії.

Основні труднощі у виявленні, вивченні й охороні пам'яток історії полягають у тому, що вони не завжди мають безпосередньо емоційний вплив на людину, під час їхнього огляду не обов'язково виникає так званий ефект присутності, відчуття причетності до події.

Такими об'єктами можуть бути, наприклад, будинок відомого письменника чи історичні залишки оборонного рубежу. Лише за допомогою документів і спогадів очевидців вони можуть передати атмосферу епохи, розповісти про людей і видатні події того часу [7]. Таким чином, сприйняття історичних пам'яток постає як культурний конструкт, який підлягає «читанню» та інтерпретації тією ж мірою, якою цим процедурам піддається літературний текст.

Шляхи реконструкції міста Херсон

Херсон вирізняється наявністю «місцевих» знаково-символічних структур у містобудівній практиці. На тлі тотальної урбанізації і глобалізації це робить актуальною проблему їх збереження та інтерпретації. Аналізуючи забудову Херсона, можна з жалем констатувати, що значну частину культурного надбання було втрачено. Крім того, розвиток соціально-економічних відносин великою мірою змінив не лише вигляд міста, але і його архітектурно-просторову структуру. Сучасний Херсон – невелике провінційне місто. Воно втратило історичну роль торгового пункту, а також частково функцію залізничного вузла та промислового центру. Але все ж таки зберегло «атмосферу» історичного міста кінця XIX – початку XX століть і притаманну йому семантику.





Провінційний архітектурний простір Херсона значною мірою залежить від соціально-економічної складової регіональної культури, і, навпаки, збереження міського архітектурного простору може сприяти пожвавленню його соціально-економічної діяльності. Тому створення міських організацій зі збереження й розповсюдження історичного обличчя міста є розумною ідеєю для розвитку Херсона. Однією з таких активно діючих організацій є центр туризму «ХерсON» братів Павла та Олексія Білецьких, випускників Херсонського державного університету.

Практично під час кожної екскурсії, гіді зазначеного центру акцентують увагу туристів на інформації про особливості історичного й архітектурного простору міста Херсон, розповідають усій Україні про красу, історію, економічні можливості Таврійської землі, піднімаючи цим престиж рідних міста й області [2; 3].

Варто також зауважити, що сучасні вимоги до комфортності середовища проживання людини диктують проведення комплексу заходів із благоустрою, ремонту та модернізації історичної забудови. Що стосується планувальної структури Херсона, на його території збереглися досить великі масиви історичної забудови. Економічний розвиток і територіальне зростання не змінили положення центрального ядра.

Залишки старих планувальних систем простежуються в сучасному каркасі. Напрямок та трасування головних вулиць історичної зони в основному залишилися колишніми, частина площ зберегла своє місце розташування й обриси, а іноді й функцію. Прикладом може бути привокзальна площа.

У збережених елементах планування й забудови кварталів XIX – початку XX століть закладено великий потенціал для сучасної реконструкції. Збереження й відновлення історичних зон може зробити Херсон одним із найцікавіших міст України. Побудовані на початку XX століття кам'яні громадські будівлі відрізнялися нетрадиційними формами, вільним трактуванням внутрішнього простору й раціональною забудовою земельної ділянки.

Збереження ситуації, історичної забудови «образу» міста має важливе наукове, культурологічне й виховне значення у формуванні світогляду в дітей і молоді, дбайливого ставлення до історико-культурної

спадщини та традицій, національної гордості й патріотизму.

Дуже важливо усвідомити, що захист пам'яток архітектури та інформація пам'ятників повинна реалізовуватися як на місцевому, так і на загальнодержавному рівні. І ставлення до архітектурних здобутків невеликого, провінційного, проте рідного міста має бути таке ж уважне, як і до спадщини великих культурних центрів України.



ЛІТЕРАТУРА

1. Авдальян М. Историко-географический словарь Херсонской области (путеводитель). Херсон, 1971. 365 с.
2. Білецький О. Подорож на Південь. Херсон, 2018. 82 с.
3. Білецький П. ХерсON – центр туризму. URL: <https://khers-on.com/blog/pavlo-biletskiy/my-motivation/> (дата звернення: 19.05.2019).
4. Быковская Т. Поэтика дома: образы внутреннего пространства человека / Современные проблемы науки и образования. 2013. URL: www.scienceeducation.ru/110-9819 (дата звернення: 1.06.2019).
5. Горбик О. Особливості функціонально-планувальних вирішень у проектах садибних будинків для незаможних молодих родин / Горбик О., Зайцева В., Редькіна М. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2013. Вип. 34. С. 432–441.
6. Климова С. Социально-философские аспекты анализа архитектурных функций дома. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/klimova/function.html>. (дата звернення: 9.05.2019).
7. Колосок Б. Пам'ятки містобудування та їх охорона. 2001. Вип. 1. С. 49–72.
8. Лимаренко Л. Науково-освітній і культурний потенціал Херсонської області / Вища педагогічна освіта і наука України : історія, сьогодення та перспективи розвитку. Херсонська область : [монографія] / [ред. рада вид. : В. Кремень (голова) [та ін.] ; редкол. : Ю. Беляєв (голова) [та ін.]. Київ, 2010. С. 59–115.



9. Тарасова М. Участь іноземців у становленні соціально-економічного простору Південної України в кінці XVIII ст. – 1870-х рр. // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2015. Вип. 44, С. 57–61.

10. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття. Київ, 2002. 472 с.

11. Черняк В. Семь чудес и другие. Москва, 1990. 224 с.



Автор фотографій: Ганна Плотникова





ДІАЛОГ

Вікторія Сікорська

У сучасної письменниці Марини Гримич є жіночий роман «Фріда», у якому центральним образом виступає не жінка, а символічний простір дому – «це був не будинок. Це було міфологічне світове дерево з трьома ярусами – піднебесним, земним і підземним». У трактуванні топосу дому наявна ідея особливої психо-ментальної реальності, яка базується на своєрідному філософському сприйнятті-співвіднесенні людських стосунків із просторовим наповненням. Образ дому сприяє формуванню загальної структури твору, де превалює моральна, емоційна сторона, що має метафоричне забарвлення верху – низу, Раю – Землі – Пекла. Витворивши таку структурно-диференційовану колізію обмеженого простору будинку, який в арифметичній прогресії наповнюється все новими змістами, названий автором «домом-деревом», набуває одночасно якісно полярної семантики, втілюючи трактування світобудови та її недосконалості. Хронотоп дому виступає у певних часо-просторових зв'язках (відтворено події протягом століття), соціальних позиціях, поліфонічних узагальненнях.



Вікторія Сікорська

ПРОСТОРОВА ВІЗІЯ В ХУДОЖНЬО-ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ ПРОЗІ (НА ПРИКЛАДІ ТЕКСТУ «МІЖ ЧАСОМ І МОРЕМ. КОЛЕКЦІЯ НЕВИГАДАНИХ ІСТОРІЙ» ГРИГОРІЯ ГУСЕЙНОВА)

**Художньо-документальний текст
як специфічне явище в літературі**

Сучасне письменство є явищем складним і неоднозначним, проте художній процес сьогодні плине досить динамічно. На межі другого і третього тисячоліття спостерігається своєрідний інтерес до пошуку нових форм у літературі, концентруючись на вузлових або й переломних моментах життя суспільства та намагаючись сформувати прагнення сучасних авторів вийти за межі одного жанру в літературі. Такий запит мистецтва вимагає від літературознавчої науки активного реагування – відгукуватись теоретичними розвідками на кожен новий експериментальний крок сучасного митця.

Наукова кореляція документального та художнього в царині вітчизняної літератури представлена рядом монографічних і дисертаційних праць, що дають можливість говорити про активність у цій площині дослідження. Сучасні науковці, зосереджуючись на художньо-документальній прозі, пророкують їй першорядне місце у полікультурному просторі, оскільки вона належить «до суміжних родожанрових утворень, а отже, знаходиться на перехресті художньої літератури, літературознавства, літературної критики, публіцистики, різних наукових дисциплін» [3, с. 49].

М. Коцюбинська, осмислюючи феномен документальної прози, орієнтує «на збереженні пам'яті та новому осмисленні минулого, ...перетину й синтезу окремих індивідуальних «правд» [8, с. 6]; О. Галич визначає важливою ознакою індивідуальне трактування суспільно-політичних подій і явищ важливих для життя народу, із «глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду автора та внутрішнім світом героїв, соціальною і психологічною природою їхніх учинків» [3, с. 47];



І. Савенко наголошує на подвійному навантаженні документальної літератури – «сильному психологічному чиннику, що примушує людину вірити в реальність зображуваного, та художньому чиннику, що залучає читача до аналізу дійсності» [13, с. 23]; М. Варикаша фокусується на відтворенні реальних подій минулого «за рахунок фіксації, осмислення й розкриття внутрішньої суті фактів та явищ» [2, с. 28]. О. Колінько документальну прозу розглядає через призму non-fiction (з англ. дослівно «невимисел»), наголошуючи на тому, що література non-фікшн «знаходиться у динамічному розвитку, відкрита для трансформацій, оновлень і перебудов, має досить рухомі межі та своєрідну специфіку у стильовому оформленні та взаємодії з іншими жанрами» [6, с. 74]. У цьому ключі цікавою є ще думка І. Денисюка, який зазначає, що література факту налаштована на передачу живого безпосереднього враження від дійсності. Листи, мемуари, щоденники, есеї, за його словами, можуть бути «рапаві, вільні, свавільні. Ця форма легка для опанування – сідай і пиши. Тут треба тільки одного... геніальності!» [5, с. 5].

Це дає підстави говорити про особливість та універсальність документальної літератури, оскільки вона кількісно та якісно пов'язана з життям людини та епохи [13] та є своєрідною ознакою екзистенційної зрілості літератури, запозичуючи у різних жанрів композиційні прийоми, стильові чинники, поліфонізм форм, високий емоційний тонус і моральні надзавдання. Проте поле дослідження документальної прози є не повним, оскільки літературна критика лише починає відгукуватися на феномен документалістики в межах художньої літератури.

Документалістика Григорія Гусейнова

Яскравим представником у відтворенні симбіозу документального і художнього в новітній українській літературі можна назвати Григорія Гусейнова, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка і цілої низки інших відзнак, активного культурного діяча, краєзнавця, редактора відомого літературного журналу «Кур'єр Кривбасу» (1994), засновника премії «Глодоський скарб» (2007).

Автор прозових книжок «Незаймані сніги» (1993), «Чаша ювеліра Карла Фаберже» (1995), «Станційні пасторалі» (1999, 2005), «На землі

на рідній...» (у трьох томах, 2000–2005), «Господні зерна» (у десяти книгах, 2000–2005), «Тіні забутого парку. Малюнки з уяви» (у двох книгах, 2007), «Піщаний Брід та його околиці» (2007), «Тіні забутого парку» (2007), «Незаймані сніги» (у трьох книгах 2010), «Повернення в Портленд» (2011), «Між часом і морем» (2013), один із творчо найактивніших українських письменників, без якого важко уявити сучасний літературний процес.

Григорій Гусейнов – один із тих письменників, які визначають сьогодні обличчя вітчизняної документалістики. Постмодерністська кореляція художнього і документального, відчуття смаку слова, уміння показати історію на власний манер, але без особливої аберації, підведення читача до особливого трактування забутих чи невідомих постатей – це ті особливі ознаки, що дають можливість письменнику бути упізнаваним у літературному потоці.

Книжка «Між часом і морем. Колекція невивгадених історій» (2013), за визначенням відомого літературного критика Михайла Слабошпицького, це твір «найяскравіший з усієї творчості Григорія Гусейнова, попри навіть давню важливу присутність його «Господніх зерен» у нашій літературі». «Колекція невивгадених історій» – це мозаїка хронологічно-історичних замальовок про степову Південну Україну, а найперше про Одесу.

Простір художньо-документального тексту в художньо-естетичному дискурсі

Простір у художній літературі є самостійною складною системою, яка організовує фактичний матеріал, майстерно підібраний автором. Адже просторова організація художньої площини літератури межі тисячоліть значно ускладнилася. Тому потреба аналізу просторових координат у художньо-документальній прозі зумовлена необхідністю вивчення всього діапазону міркувань автора, його персонажів у зображуваному просторі, що сприятиме глибшому розумінню світогляду письменника та усвідомленню справжньої цінності його творчості.

Простір – це складна філософська категорія, за допомогою якої (у єдності з часом) визначаються форми буття речей і явищ: «Визначення, хай навіть в найпершому наближенні, масштабів у просторі і зміни





ритміки в часі всіх дійсних і потенційно природних і суспільних параметрів буття є необхідною умовою не тільки процесу опанування світу, а й пізнання людиною самої себе» [1, с. 131].

Проблемі відтворення й аналізу художнього простору свідчить ряд праць учених (Г. Башляр, М. Бахтін, І. Богданова, М. Гей, І. Єгоров, М. Каган, Н. Копистянська, М. Лейтис, Ю. Лотман, Б. Мейлах, В. Пропп, В. Топоров та ін.) та дисертаційних досліджень, дотичних до цієї теми (Н. Москаленко, Е. Свенцицька, В. Сікорська, С. Скиба, Л. Цибенко та ін.).

Аналізуючи місце простору в художньому творі, дослідник В. Топоров наголошує на єдності та взаємообумовленості тексту й простору, оскільки текст містить ознаку просторовості та розміщується в «реальному» просторі; а сам простір і є текст [15, с. 227]. Тому можемо говорити про особливе трактування художнього простору в художньо-документальній прозі.

Завдяки майстерності митців слова простір може бути масштабний/локальний, вертикальний/горизонтальний (за Ю. Лотманом, плоским/лінійним [11, с. 22–23]), географічний/особистий, зовнішній/внутрішній, закритий/відкритий, свій/чужий, близький/далекий [14, с. 7; 7, с. 18], що дає підстави говорити про цю категорію як про окрему модель макросистеми «художнього світу».

Особливості художнього простору в тексті «Між часом і морем»

Колекція невигаданих історій» Григорія Гусейнова

На загальному тлі злету художньо-документальної прози особливої актуальності набуває дослідження просторового аспекту в досліджуваному нами тексті літературно-художнього видання «Між часом і морем. Колекція невигаданих історій» Григорія Гусейнова. Особливості представлення географічного простору як площини осмислення документально-художнього тексту пов'язане зі зміною принципу його репрезентації, виокремлюючи елементи, що доповнюють характеристику досліджуваної категорії, поглиблюють розуміння її естетичного змісту та вкладених автором художніх функцій. Тому визначаючи художні функції простору, літературознавці вказують на нього як на найважливішу, поряд із часом, характеристику «художнього образу, що організує

композицію твору й забезпечують його сприйняття як цілісної та самобутньої художньої дійсності» [12] та на мову моделювання, що виражає «будь-які значення, оскільки вони мають характер структурних відношень» [10].

Сьогодні правдивим відтворенням дійсності вже нікого не здивуєш, тому письменники вдаються до різних прийомів. Особливістю документальної прози є відчуття реальної дійсності з використанням історичного фактажу. Тому Григорій Гусейнов, спираючись на власний досвід, історичну пам'ять, фактичний матеріал, вибудовує умовний художній світ певного простору (у «Між часом і морем» це переважно простір Одеси, віддаленої в часі), який є не лише місцем на мапі, а й оживлений простір з проблемами часу, емоціями, життєвими колізіями, трагедіями, які залишаються за лаштунками історії та підручника:

«Можливо, час справді всеохопний, – вчора, сьогодні та завтра чергуються в безкінечному повторі, а простір на свій розсуд відмінняє ізольованість минулого, що кожної миті невинно зіштовхується з сучасним. Можна замінити якусь незначну деталь чи потрапити в неочікувану ситуацію, розкрити книжку на хтось-ким визначеній сторінці чи випадково зустріти невідому людину й тоді побачити себе або в далекому минулому, коли ти ніяк не міг жити, або в майбутньому, ще більше загадковому й нереальному» [4, с. 247] (Далі текст цитуватиметься за цим виданням – В. С.).

«Між часом і морем» Григорій Гусейнов своєю назвою налаштовує на своєрідне сприйняття простору й часу в тексті, на екзистенційну хвилю, ставлячи перед читачем завдання досліджувати, узагальнювати, проводити паралелі, «не загубитися у багатстві асоціативних переходів, різномасштабних зрізах людських долі, історій та історії цілих географічних територій» [9]. Тому простір стає ключовим концептуальним стрижнем книги.

Сюжет книги у традиційному вимірі художнього тексту відсутній, спирається на біографічні та історичні дані, які, ніби мозаїка, складають авторську візію історії Одеси. У книзі описується життя центрального персонажа – Південної Пальміри, а на тлі цієї строкатої історії представлено життя українських родин, історичних діячів, представників





влади, культури й мистецтва. Автор фокусується на часових межах, вдаючись до хронологічних описів та датувань. І водночас подає детальні характеристики топосів, подаючи детальні описи будівель, вкотре підкреслюючи документальну насиченість.

У тексті зустрічаємо старі назви вулиць, будівель, театрів, переносячись у минуле й стаючи активним учасником подій. Зображувана локальна територія стає місцем екзистенції в широкому розумінні. А інтерпретація топосів та специфіка фокусування на них залежить від історико-культурної ситуації в авторській репрезентації:

«Величезний масток Петра Розумовського розташовувався у районі теперішньої Балківської. ...Там стояла чудернацька вежа з годинником. Дивував калейдоскоп дахів – залізо, черепиця, а далі раптом... очерет. Багато років Петро Разумовський невтомно збирав різні колекції, витрачаючи на них великі гроші. Аж до смерті господаря все тут нескінченно будувалося і перебудовувалося, зокрема загадки підземелля, лабіринти яких знав тільки він» (с. 252);

«Була в Одесі Драгутінська плантація – відразу за Куликовим полем. Оскільки Михайло Воронцов особливо любив білу акацію і заохочував її висаджувати, над Пересипом стояли густі пахощі цих квітучих дерев. Через двісті років рослина з білими китицями квіту навесні захопила всі південні степові райони й стала окрасою краю. І вже мало хто здогадувався, як усе починалося» (с. 259);

«Ліворуч, далі Сабанєєвого мосту, темним проваллям у бік порту виднівся стрімкий спуск. Ним одноманітно деренчали, ніби між собою перемовляючись, незугарні вози-бендюги. Курява, незважаючи на ранню пору, стояла над балкою гігантським колесом, ховаючи з виду й море, й навіть порт.» (с. 424);

«Катерининська – особлива одеська магістраль, де в усі часи панували особні авторитети, імена яких могли нічого не вартувати, приміром, на Херсонській чи Грецькій... Тут знаходився й один з найстаріших храмів Одеси – Грецька Свято-Троїцька церква, освячена 1808 року. Під його будівництво 1795 року Дюк де Рішельє надав велику ділянку землі» (с. 466).

Топоси Одеси виступають збірними фрагментованими персонажами, які є не лише знаком незмінності та слідом минулого в швидкоплинному

сьогоденні, а утворюють цілісний наратив міста, позбавляючи векторності історії. Тому місто сприймається як Вічність означена Сьогоденням.

У тексті розгортається історія Південної Пальміри та історія Особистості, адже читач зустрічається з відомими історичними, культурними, державними діячами. І доленосні хитросплетіння, які розгадують мешканці Одеси, стають наріжним принципом в описі архітектурної саги. За висловом автора, Одеса – це місто «дворянської осілості, знайомств і родичань». З простором зображуваного міста пов'язані імена Аполлона і Костянтина Скальковських, Петра Розумовського, Михайла Слабченка, Михайла Жука. Тут надихалися і творили Георгіс Торрічеллі, Олександр Пушкін, Іван Бунін, «а ще Федір Шаляпін, Юрій Олеша, Леонід Утьосов, Олександр Купрін, Ісак Бабель» (с. 272), Борис Нечерда, Анатолій Колісниченко, Олекса Шеренговий, Іван Григурко, Григорій Зленко та ін.

«Син Скальковський стверджував, що батько був занадто вольовою людиною і дуже переймався тим, що тепер прийнято називати піаром. «...К нему примыкали богатые иностранные негоцианты, среди них выделялись богачи-греки Родоканакис, Маразли, Ралли, Маврокордато, Папудов, Зариффи, итальянец Порро, немец Месс. Городским головой был англичанин Кортацци» (с. 261);

«На Єлизаветинській у гігантській п'ятикімнатній квартирі мешкав професор історії Іван Линниченко, гордість української наукової Одеси, вчитель Михайла Слабченка. Всі знали й академіка Ігоря Тамма, випускника Єлисаветградської чоловічої гімназії, він мало не в одному класі вчився з Володимиром Винниченком. Та й Микола Гнедич, перекладач «Іліади», буваючи в Одесі, зупинявся в приятелів на Єлизаветинській (знайомі напівжартома називали його Миколою Гомеровичем). Може, дещо псувало високий стиль вулиці те, що поруч з професорами осів злодій-рецидивіст Монашка, родом з Вознесенька, уславити якого в літературі не знайшлося ще одного Бабея» (с. 280);

«Замість себе Дюк де Рішельє рекомендував давнього приятеля генерала Олександра Ланжерона (1763–1831). ...В Одесі про нього казали: хоробрий чоловік, правдива людина і неймовірно базікало. Своєю улюбленою моською переймався значно більше, ніж марудними одеськими справами» (с. 325).





Реальність по-особливому осмислюється (як уже попередньо зазначалося, текст перенасичений іменами), фіксуючи увагу читача на Людському документі, його образі, який є відбиттям історії та втіленням авторського її сприйняття. Саме в тому виявляється цінність цієї переосмисленої дійсності, реалізованої в просторі.

На одній із літературних зустрічей Гусейнов визначив вектор власної діяльності: «Наше пробування в цьому світі – це суцільний ланцюг утрат, забуття імен, постатей непересічних людей, які мали освіту, талант, неабияку волю, робили великі справи, були воістину подвижниками. Творами я хочу перервати цей потік безпам'ятства, адже інформація про них може так багато дати сучасному поколінню, нашій культурі в цілому». А для цього потрібно уповні зануритися у художньо-документальну реальність, сміливо поєднуючи факти, на перший погляд зовсім некомпоновані, думками та роздумами, що майстерно вдається зробити автору.

Уведення імен в художньо-документальну канву твору вимагає від митця підпорядкування потоку цієї інформації єдиній авторській ідеї, що дає можливість визначити чітку письменницьку позицію, яку він презентує читацькій аудиторії, оскільки він є не просто збирачем фактичного матеріалу. На нашу думку, письменник осмислює зображений простір як симуляції, як знак простору.

Цей ланцюг випадкових чи передвизначених зустрічей представлений не випадково, позаяк факти поєднані спільним художнім поглядом скеровані на неймовірні вузли історії, яка своєю тяглістю підтверджує факт неспальшованої реальності. Григорій Гусейнов у «Між часом і морем» змальовує заплутані сплетіння людських долі, які хитро-мудро поєднала Одеса, нашттовхуючи читача на вибудовування генеалогічного дерева не лише окремих родин, а на представленні справжнього заглиблення в історію міста й усієї нації. Адже через відчуття-сприйняття роду формується думка про приналежність до нації, «без чого вимріє громадянське суспільство так і залишиться в царині мрій...» [8, с. 30]. Тому художній текст пропонує варіанти трактування «позитивної» історії, часом вигаданої, але з відчуттям правдивості, з використанням реально окреслених топосів, що дає можливість сприймати зображуваний простір через

призму власної екзистенції та приналежність себе до тягlosti Історії.

Просторовими історичними реконструкціями письменник відтворює в пам'яті сучасників події, ситуації, символами причорноморського міста, виписуючи історію Одеси, показуючи і пояснюючи її специфічний колорит:

«...Одеса з'явилася перед світом з-під землі, ніби біла квітка, вигулькнула у світлих строях. Катакомби – окремий літературний сюжет (може, найменш вдалий варіант уславлення джерела будівельного матеріалу в літературі – остання книжка Валентина Катаєва з циклу про Петю і Гаврика). ...Катаєв, патріот рідного міста, помітив, що катакомби існують під трьома мегаполісами – під Парижем, Одесою та Римом. Південна Пальміра – чудернацька рослина, коріння якої губиться в заплутаних підземних порожнинах. Є тільки одне місто, крім Одеси, що будувалося з крихкого й недовговічного вапняку, – Єрусалим» (с. 450).

Одеськими замальовками прозаїку вдалося відтворити унікальний синтез історії, документа, простору, художньо оживленої реальності та особливого настрою міста, які в сукупності своїй формують міф Одеси, її вдачу. Адже місто, як правило, має не лише географічний простір, власну історію, мешканців, але й специфічну ауру його, що стає візитівкою цього простору, формуючи своєрідну свою міфологію: «А як цікаво слухати вигадки випадкових людей, яких намагаєшся про щось розпитати! Ти ніби дозволяєш одеситу, щоб він повною мірою над тобою позбиткувався, серйозно переконуючи, що ти жодним чином не розумієшся на топографії міста. Зрештою, вона справді дивовижна, ніби навмисне кимось заплутана. ...літня одеситка стояла у дверях своєї квартири, що виходить безпосередньо на вулицю (зрештою, так тут ведеться повсюдно: зробив крок з квартири – й ти серед вулиці, між життєрадісними пішоходами – зручно до неймовірності. Існує в Одесі й інший варіант – це коли квартира на другому поверсі, а добиратися слід східцями з двору). Біля ніг жінки сиділа чимось невдоволена товста кішка, відгодована на харчах з Привозу» (с. 438).

Міфологізація простору міста формується з ланцюжка внутрішніх і зовнішніх локацій, які можуть доповнювати одне одного, а можуть перебувати в опозиції один до одного, тому поведінка і емо-





ційна спрямованість одеситів вирізняє їх з-поміж інших українців, а туристи, відвідуючи Південну Пальміру, їдуть за отриманням чергової «порції» особливого настрою, якого більше ніде не знайдеш. Тому історії окремих споруд, вулиць і, майстерно вплетені, історії окремих людей міфологізують

простір нашого сьогодення.

Простір Одеси виконує функцію спільної масової пам'яті, яка кожен поповнюється, відбиваючи своєрідний симбіоз одеської багатонаціональності та багатомовності. Знаходимо в тексті «Між часом і морем» уривки листів до чоловіка Віри В'яземської, які підтверджують наші міркування:

«Климат прекрасный, соседство моря очень приятно, дом Воронцовых очаровательный, живут там на заграничный манер, пользуясь независимостью, которую не знают в других русских городах. Нет претензий, нет сплетен, каждый живет, как хочет и как может, нет надобности разыгрывать большого барина, можно жить совсем по-буржуазному» (с. 452–453).

Ця цитата також відповідає дійсності сучасної Одеси, де реалізуються зустрічі різних національностей, соціальних груп, стильових кодів, завдяки яким місто породжує ненав'язливий тонкий сугестивний вплив метатекстової одеської культури та генерує нову інформацію.

Отже, Григорій Гусейнов у художньо-документальному творі «Між часом і морем. Колекція невігаданих історій» подає свій погляд на зображуваний простір, провокуючи ним у читача емоції та уяву. В тексті особливого значення набувають топоси, констатування їх, які виконують функцію коду, адже спрямовані на інтерпретацію особливої впізнаваної атури Одеси. А відтак, пропонуючи новий погляд на звичайне життя, автор спонукає проаналізувати й осмислити його, провести історичні паралелі, залишаючи місце для читацької вигадки та переносного тлумачення, вкладає свою суб'єктивність, пристосовуючи до власного бачення, до переслідування конкретної мистецької мети.

Наше дослідження окресленої проблематики не є вичерпним і її подальший розгляд допоможе краще осягнути роль зображуваного простору, сутність художньо-документальної літератури та доробку сучасного письменника Григорія Гусейнова зокрема.

ЛІТЕРАТУРА



1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Москва, 1986. 543 с.
2. Варикаша М. Література non-fiction: поміж факто і фікцією // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. XXIII. Частина 3. С. 28–39.
3. Галич О. Термінологія сучасної документалістики // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2006. Вип. 26. С. 47–49.
4. Гусейнов Г. Між часом і морем. Колекція невігаданих історій. Київ, 2013. 720 с.: іл.
5. Денисюк І. Людина в катаклізмах епохи: майстерність мемуариста / Крушельницька Л.І. Рубали ліс...: (Спогади галичанки) / НАН України; Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника / В.М. Трипачук (упоряд. і ред.). Львів; Нью-Йорк, 2001. 260 с.
6. Колінько О.П. Нон-фікшн як особливий феномен сучасної белетристики // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2016, № 24. Т. 2. С. 74–77.
7. Коркішко В. Хронотоп дороги у творчості М. Гоголя: семантика та художні функції. Бердянськ, 2012. 183 с.
8. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси : екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ, 2008. 70 с.
9. Кудlach В. «Між часом і морем», або книжка, в якій багато Одеси. Чорноморські новини. 2013. 14 грудня.
10. Лотман Ю. Заметки о художественном пространстве // Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. Т. I. С. 448–463.
11. Лотман Ю.К проблеме пространственной семиотики / Об искусстве. Санкт-Петербург, 2000. 704 с.
12. Роднянская И. Художественное время и пространство. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Москва, 2001. С. 1174–1177.



13. Савенко І. Документалізм як прикметна риса сучасного письменства: тенденції і традиції // Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка. 2009. № 19 (182). С. 20–26.

14. Сікорська В. Художній часопростір в історичних романах Павла Загребельного: автореф. дис... канд. філол. наук. Кіровоград, 2007. 20 с.

15. Топоров В. Пространство и текст // Текст семантика и структура. Москва, 1983. С. 227–284.

ДІАЛОГ

Анна Білик

Опис аромату білої акації в Одесі, як на мене, гарно передано в оповіданні О. Купріна: «Какая-то щеколющая радость заключена в этом пряном благоухании, заставляющем раздуться ноздри и губы улыбаться. Так пахнет белая акация <...> Ее белые, висячие гроздья повсюду: в садах, на улицах, в парках и в ресторанах на столиках, они вплетены в гривы извозчицких лошадей, воткнуты в петлички мужчин и в волосы жениц, украшают вагоны трамваев и конок, привязаны к собачьим ошейникам.

Нет нигде спасения от этого одуряющего цветка, и весь город на несколько недель охвачен повальным безумием, одержим какой-то чудовищной эпидемией любовной горячки <...> Влюблены положительно все: люди, животные, деревья, травы и даже, кажется, неодушевленные предметы, влюблены старики, старухи и дети, гласные думы, хлебные маклеры, бурженники и лапестутники (две загадочные профессии, известные только Одессе), гимназисты приготовительного класса, телеграфные барышни, городские, горничные, приказчики, биржевые зайцы, булочники, капитаны кораблей, рестораны, газетчики и даже педагоги» [1, с. 262–263].

1. Куприн А. Белая акация. Том 5. Собр. соч. в 9 т. Москва. 1964.

Галина Степанова



АРХІТЕКТУРА ЯК ОБ'ЄКТ ФОТОМИСТЕЦТВА

Архітектура – це віхи, які історія розставляє на шляху свого розвитку. Будинки і споруди, що давно стали фоном повсякденного життя людства, є найдоступнішими сюжетами фотозйомки. Архітектурні стилі з усіма їх особливостями, що ілюструють побут і життя минулих епох, завжди були для фотомайстрів цікавим об'єктом діяльності та вираження своїх творчих задумів. Саме архітектура приваблювала перших фотографів своєю нерухомістю, фотогенічністю та пластичними об'ємами.

Фотографія у своєму розвитку використовувала традиційні прийоми живопису і в той же час створювала свої неповторні методи, які з'являлись паралельно з розвитком технологій. Основна й найголовніша риса, яка поєднує живопис та фотографію – це те, що вони спроможні зафіксувати певний момент та достовірно його передати. Логічно, що на початку свого існування фотомистецтво повністю перейняло жанрову своєрідність живопису.

Витоки жанру архітектурної фотографії

Перша в історії фотографія була створена 1826 р. французом Жозефом Ньєпсом (1765–1833), має назву «Вид із вікна». На ній світлом відокремлені будівлі та дах, які виднілись з вікна майстерні винахідника. Створення зображення на камері-обскурі тривало вісім годин. Примітно, що з цього часу вдосконаленням фотоапарату, як технічного пристрою, займались не лише винахідники, а й художники.

Жак Дагер (1787–1851), будучи художником, в історію увійшов як винахідник фотографії. Він виділив головні напрями фотомистецтва: пейзаж, натюрморт і портрет, так само як у живописі. Перші фотографії було створено в межах перелічених напрямів, що було абсолютно логічним. По-перше, сам пристрій був завеликий для того, щоб його пересувати, по-друге, – студійні фотографії у вигляді портретів та загальні сімейні фото призначалися для домашнього зберігання та перегляду.



Утім, у творчих колах регулярно порушувалося питання про творчу сторону фотографії та її естетичну придатність. А. Лапін зазначив: «Фотографія знайшла художність у дійсності. <...> Необхідність композиції з'явилась тоді, коли фотографія вирішила довести, що вона не гірше за живопис та може створювати картини» [4, с. 19]. 1859 року на щорічній виставці мистецтва в Парижі, фотографії вперше було відведено місце нового виду мистецтва. А вже 1863 року Франція офіційно визнала фотографію новою формою мистецтва. З цього часу фотографи почали шукати свою індивідуальну форму та нові об'єкти, що неодмінно пов'язані з удосконаленням та зменшенням у розмірах фотоапарату як пристрою.

Архітектура як об'єкт зображення стала привабливою для фотографів одразу з моменту винайдення фотоапарату. Така зацікавленість обумовлена передусім статичністю будівель і пам'ятників архітектури, тому що момент фотографування займав багато часу. Професійна архітектурна фотографія почала свій розвиток у жанрі документального фото. Важливо, що у контексті документального фото вона розвивалась за двома напрямками: фотографії для каталогів, де увагу акцентовано на самих архітектурних спорудах, газетні, в яких архітектура слугувала фоном, та рекламні фото.

Поява архітектурної фотографії пов'язана з постаттю Едуарда-Дені Бальдюса (1813–1888) – французького художника-фотографа. Творчу кар'єру він розпочав як художник-живописець. З появою фотографії займався лише фотомистецтвом. Перші його фотороботи датуються 1851 роком. Це серія з п'яти знімків, створених за завданням урядової Історичної комісії зі збереження пам'яток архітектури Франції. Ці фотографії зроблені в декількох регіонах та історичних областях: Бургундії, Дофіне, Провансі, в районі Ліона і Лангедоку. Також Едуард-Дені Бальдюс створив цикл фотографій історичних місць Парижа та інших міст, названого «Villes de France Photographées».

У серпні 1855 року художник отримав від барона Дж. де Ротшильда, голови залізничного підприємства Compagnie des chemins de fer du Nord, замовлення на серію фотографій із видами місць, розташованих на залізничній лінії Париж – Булонь-сюр-Мер. Результатом цієї роботи

став виданий альбом з 50 фотографій, подарований британській королеві Вікторії.

Із 1855 по 1857 рр. Едуард-Дені Бальдюс працював з архітектором Гектором Лефуелем (Lefuel), що проводив роботи з реконструкції Лувру. Під час робіт здійснив фотодокументацію всіх елементів, якими була прикрашена нова частина Лувру. Ці фотографії також були зібрані в багатотомний фотоальбом.

У червні 1856 року Едуард-Дені Бальдюс зняв безпрецедентну в історії фотосерію руйнувань, викликаних повеннями в Ліоні, Авіньйоні тощо.

Наприкінці 1850-х років Бальдюс успішно продовжив фотографування пам'яток Парижа та інших французьких міст, виконавши в 1860 році серію фотографій на Південному Сході країни і навколо Альп. У роботах використовував працю багатьох помічників, його фотографії успішно продавалися в великих містах Європи.

Перший фотограф, який зробив спробу додати художності у фотографії архітектури став французький художник Ежен Атже. Його також називають класиком міської зйомки.

Своє приватне фотоательє Ежен Атже відкрив 1898 року у власній квартирі в Парижі під назвою «Атже – документи для художників». Фотограф заробляв на тому, що робив фотографії міста для художників, які потім писали маслом картини, звільняючи себе від малювання з натури. Серед клієнтів Ежена Атже були Брак, Дерен, Утрилло, Кіслінг та ін.

Для душі Ежен Атже фотографував Париж. Майже щоранку, починаючи з 1898 року і до самої смерті – 1927 р., фотограф виходив з важкою камерою на вулиці міста. Його фотографії характеризувалися своєю безлюдністю і містичністю, що створювало особливий настрій від перегляду вулиць та архітектурних будівель міста.

Ежен Атже тісно співпрацював із художником і фотографом Маном Рейєм. Митці в той час свою творчість пов'язували з напрямом сюрреалістичної фотографії. Завдяки роботі Ежена Атже у французів залишилися безцінні знімки, які передають атмосферу старого Парижа.





Поява фотографічної листівки

Наприкінці XIX століття відбувався активний розвиток художньої фотографії у Венеції і, як наслідок, ще один етап еволюції саме архітектурної фотографії. Окремим напрямом вона почала розвиватись у контексті фотографічної листівки.

Її поява тісно пов'язана з розповсюдженням стереоскопів. Важливо, що стереоскоп з'явився ще до винаходу фотографії. 1837 році англієць Чарльз Вітстон винайшов стереоскоп, для демонстрації ілюзії об'єму. Спочатку він використовувався в основному для демонстрації та вивчення властивостей стереоскопічного зору і не виходив за межі науки [5]. Дивитися на об'ємні кубики, драбинки і пірамідки стало недостатньо. Все змінилось із появою об'ємних зображень реальних будівель, пам'ятників тощо.

Стереоскоп наприкінці XIX ст. став настільки популярним, що його могла собі дозволити ледь не кожна італійська сім'я. Особливим попитом користувались стереопари із зображенням видів міст, красивих пейзажів, історичних будівель, музейних залів, інтер'єрів палаців та інших визначних пам'яток.

Поява фотографічної листівки стала ще одним етапом у розвитку архітектурної фотографії. З'явилась вона у 80–90-х роках XIX ст. Крім того, що на такій листівці можна було побачити цікаві фотографії, на яких відображено красу далеких країн.

У роки появи фотографічних листівок спритні книговидавці відкрили для себе нові широкі можливості для отримання прибутку від видання ілюстрованих фотографіями різного роду путівників по історичних місцях світу. Фотографи на замовлення стали активно фотографувати пам'ятки міст різних країн.

За словами фотографа Ю. Пальміна, «на початку XX ст. архітектура для фотографів стає фоном». До речі, цей період пов'язаний з приходом у фотографію непрофесіоналів, що стало реальним завдяки технічному розвитку фотокамери та спрощення її використання. Сюзен Зонтаг у роботі «Про фотографію» пише: «<...> фотографія стала такою ж популярною розвагою, як секс або танці, – а це означає, що як кожна масова форма мистецтва, більшість людей, які нею займаються без художньої мети» [3, с. 37].

Фотографія архітектурних споруд у друкованих виданнях

Заслужують на увагу фотографії із зображенням архітектурних споруд у друкованих виданнях XX ст., так звана друкована фотографія.

Загалом газетні та журнальні ілюстрації поділяються на дві групи: фотоілюстрації – оригінали яких отримують за допомогою фотоапарата; нефотографічні ілюстрації – малюнки, карикатури, шаржі та ін. Преса завжди потребувала фотографій, що слугували і слугують важливим механізмом впливу на цільову аудиторію. Знімки грали роль заголовків, що привертають увагу читачів. «Гонка за сенсацією» уособлювала створення фото, без якого сам текст не користувався особливим попитом. Фотоілюстрації також важливий елемент дизайну видання. Не даремно фотограф новинного видання у XX ст. був високооплачуваною професією.

Один з найвідоміших знімків, що характеризує цілу епоху в історії США, – фотографія Чарльза Клайда Ебетса «Обід на хмарочосі», що був опублікований у «New York Herald Tribune» 2 жовтня 1932 року. На фото зображено обідню перерву 11 будівельників на 69 поверсі. Знімок постановочний, але зі справжніми робітниками. За словами кінорежисера Ріка Бернса, «<...> на фотографії зображено людей, які їдять свій ланч і я думаю, що вони відчувають гордість за це місто. Героїчну гордість, що вони можуть будувати ці будівлі. <...> фотографія “Обід на хмарочосі” не просто знімок. Він уособлює століття років еміграції, роботи, боротьби, трагедії та триумфу, із яких складається Нью-Йорк 20-х років» [7].

Нагадаємо, що в перші десятиліття 20-х років Нью-Йорк розвивався великими темпами. Враховуючи географічне розташування, місто не могло розростатись ушир, тому почалось будівництво хмарочосів. Про цей період історики розповідають: «Життя у Нью-Йорку 20-х років нагадувало життя на будівельному майданчику. Все місто переживало вражаючі зміни. Більше половини будівельних балок, які використовувались у США 20-х років, були використані у Нью-Йорку. Хмарочоси будувались з неймовірною швидкістю. Знаменитий Empire State Building зростав на чотири, п'ять поверхів за тиждень. Це був дивовижний час, коли можна було на власні очі бачити як





змінювався Нью-Йорк» [8]. Ця фотографія стала культовою іконою Нью-Йорку. Сьогодні вона продається як сувенір, який є у кожного американського будівельника. За її мотивами був навіть відкритий пам'ятник «Зроблено у Нью-Йорку».

Сучасна архітектурна фотографія як самостійний жанр фотомистецтва

Якщо на початку свого розвитку фотографія перейняла жанри живопису, то сьогодні вона вирізняється своєю різноманітністю жанрів. Загалом, одна із важливих особливостей фотомистецтва – це постійне збагачення нових форм та засобів виразності і, як наслідок, – збільшення жанрів. Сучасне фотомистецтво налічує десятки жанрів, у яких працюють як фотохудожники, так і любителі. Найбільш повно жанрово-видову структуру, яка відображає стан фотомистецтва сьогодні, описав фотограф Д. Барабанов. За його словами, найбільш поширеними жанрами є автопортрет, анімалістика, архітектура, астрофотографія, діти, документальна фотографія, жанр (жанровий живопис), журнальний фотоколаж, комп'ютерна графіка, клубна фотографія, ломографія, макрозйомка, монохромна фотографія, натюрморт, оголена натура, панорамна фотографія, пейзаж, підводна фотозйомка, портрет, рекламна фотографія, весільна фотографія, вулична фотографія, фотоохота, фоторепортаж, light graffiti – малюнок світлом [1]. Отже, сучасна архітектурна фотографія сформувалась як окремий жанр фотомистецтва.

«Сучасна архітектурна фотографія – жанр фотографії, об'єктом зйомки якого є архітектурні споруди, архітектура в усьому її розмаїтті (будівлі та їх комплекси, мости тощо)», – пише Д. Баранов. Також, за словами фотографа, умовно цей жанр можна поділити на два основні підвиди: документальна архітектурна фотографія та художня архітектурна фотографія.

Документальна архітектурна фотографія має за мету отримання документального знімку, створює необхідне уявлення про зовнішній вигляд об'єкта, що знімають або його деталі. При такій фотозйомці основне завдання полягає в правдивому і точному відображенні форми будівлі, обробки, скульптур та елементів декору.

Художня архітектурна фотографія покликана художньо відтворити об'єкт, тому точність відходить на другий план. У пріоритеті постає

художня виразність, максимальне відтворення характерних рис міста, країни, епохи. Головне для фотографа в цьому жанрі – знайти особливий ритм, гармонію споруд (а іноді підкреслити її відсутність) закладену архітектором, передати світло і форму, вловити особливий характер будови, знайти вигідну точку зйомки і не прогадати з правильним ракурсом. Особливості архітектурного стилю можуть бути підкреслені відповідним вибором точки зйомки, правильним ракурсом, характером освітлення.

При архітектурній зйомці найбільше значення має вибір точки зйомки по висоті, віддаленості кута зйомки. Саме це визначає загальну композицію кадру, перспективу, співвідношення планів [6, с. 247].

Інтер'єрна фотографія – напрям архітектурної фотозйомки, що характеризується фотографуванням інтер'єру кімнат, приміщень, меблів та аксесуарів. Інтер'єрна фотографія актуальна для реклами ресторану, готелю тощо. У даному випадку для фотографа вкрай важливо вміти передавати атмосферу приміщення та його особливості: затишок і комфорт, відобразити дизайнерські ідеї й унікальність декору.

Мета інтер'єрної фотографії – донести до глядачів атмосферу зображуваного місця. Основне завдання, яке ставиться перед фотографом – виділити найпотрібніше із загальної маси деталей [2].

Отже, архітектура стала невід'ємною складовою фотомистецтва з початку його існування. З часом та технічним прогресом архітектурна фотографія сформувалась як окремий жанр, у якому сьогодні працюють як фотографи-професіонали, так і любителі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабанов Д. Жанры фотографии. URL: <http://masters.donntu.org/2010/fimm/barabanov/ind/index.htm> (дата звернення: 15.08.2019).
2. Галанин Е. Интерьерная съемка, что это такое и ее особенности. URL: <https://rupano.com/blog/chto-takoe-interernaya-semka#hcq=OQnMDDr> (дата звернення: 15.08.2019).



3. Зонтаг С. О фотографии. Москва, 2013. 272 с.
4. Лапін А. Фотография как... Москва, 2003. 296 с.
5. Михайлов Ф. Стереоскоп. URL: <http://animopticum.com/histories/stereoscope/> (дата звернення: 5.08.2019).

6. Нетужилин А. Архитектурная фотосъёмка. Москва, 1981. 447 с.

7. Обед на небоскребе. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JSiDD0h8E2s> (дата звернення: 8.08.2019).

8. Обед на небоскребе. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uDZWKqvSVMA> (дата звернення: 8.08.2019).



«Обід на хмарочосі»
Фотограф: Чарльз Клайд Ебетс

ДІАЛОГ

Анна Білик

У вересні 2014 р. відвідала виставку Музею сучасного мистецтва Одеси «220 вольт любові», присвячену 220-річчю міста. Куратор виставки Роман Громов. Тема любові до міста виражалася у більшості художників цієї виставки в критичному ставленні до дійсності. Іронія в одних роботах закладена в назву, в інших – у візуальний образ. «Глибоке занурення» Давида Григоряна розповідає про стан захоплення: будь-яким придбанням на Привозі, грою в доміно, роботою. Тематичним антиподом виглядає «Продавці» Миколи Карабиновича. На чотирьох фотографіях – чотири образи, об'єднані загальним настроєм байдужості і пригніченості. Такий ефект створюється завдяки пануванню речей. На першому плані – товар, на другому – люди. Особливо запам'ятався своєю актуальністю щодо проблем сучасного міста фотопроєкт Мирослава Кульчицького «No third way» (2013). Візуальними образами стали об'єкти міського середовища, які «Набудували», «Недобудували», «Понаклеювали», «Поздирили», «Закинули» та «Нав'язали».

Руслана Ткаченко

Можна доповнити авторські роздуми про сучасну архітектурну фотографію з погляду «філософії візуальних форм», за визначенням Катерини Батаєвої в роботі «Візуальне від античності до постсучасності». Батаєва зазначає, спираючись на роботу З. Кракауера «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності», що у сучасній філософії можна виявити два конкуруючих і взаємодоповнюючих підходи до вивчення феномена фотографії – реалістичний «що вбачає свій вищий ідеал у фіксації реальної дійсності»





і «формотворчий», «що ставить перед собою суто художні цілі». Але має сенс зосередити увагу на властивостях фотографії, що проявляються незалежно від позиції фотографа (реалістичної чи художньої). Ці властивості притаманні самій фотографії як специфічній візуальній формі [1, с. 122–123]. Продовжуючи ці думки, було б цікаво у подальшому розглянути як властивості візуальних форм феномена фотографії і феномена архітектури проявляють себе у жанрі архітектурної фотографії.

1. Батаєва К. Візуальне від античності до пост-сучасності: навчальний посібник. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 242 с.

Сергій Думасенко



ЕСТЕТИЗАЦІЯ АРХІТЕКТУРНИХ ОБ'ЄКТІВ ЗАСОБАМИ МУРАЛ-АРТУ

Мурал-арт

Сучасна культура урбанізованого середовища характеризується процесами естетизації – поширенням художніх зразків міським простором задля надання йому чуттєвих форм. Саме естетизація стала рушієм соціокультурних процесів у ХХІ столітті. Місто і мистецтво, синтезуючись, створюють нові художньо-комунікативні моделі, нові продукти стріт-арт культури. Помітне місце серед них посідають мурали, які стали ключовим атрактивним елементом української архітектури останнього десятиліття.

Поняття «мурал» походить від іспанського слова «mural», що в перекладі означає «стіна». Муралізм виникає в 1920–1930-х роках у Мексиці і його сутність полягала в оформленні громадських споруд циклами фресок із історії країни, життя народу, його боротьби.

У сучасному мистецтвознавстві ми розглядаємо мурал-арт як напрям стріт-арту, легальний художній розпис зовнішніх стін будинків у міському просторі з метою його естетизації. Поряд із поняттям «мурал» вживаються терміни «настінний, монументальний живопис/розпис», «фреска».

Естетизація міського простору

Активно прикрашати фасади будівель українських міст почали з 1970-х років. Монументальні панно, виконані з різнокольорової плитки, можна було побачити на лікарнях, навчальних закладах, житлових будинках, у метро, навіть на зупинках транспорту майоріли яскраві мозаїчні картини. Сюжетика полотен була різноманітна – піонери та жовтєнята, робітники та лікарі, ілюстрації до казок та лабораторні дослідження, абстракції та партійні лозунги; популярною була і космічна тематика. Окремі витвори збереглися і до наших днів.

Стрімкому розповсюдженню монументальних панно сприяла їх багатовекторність щодо вирішення низки питань, спрямованих на підвищення ідейно-політичного, архітектурно-художнього, а також



функціонально-утилітарного змісту просторового середовища [8, с. 7]. За словами Т. Таранової, смальтова мозаїка на фасадах будівель, окрім естетичної, виконувала ще й утилітарну функцію. «Покриті мозаїкою бетонні торцеві стіни будинків менше пропускали холодне повітря всередину квартир. По суті їх функція була схожа з функцією глазурованої цегли» [10].

Монументальний живопис також може поставати як орієнтир, як елемент навігації при пошуку потрібної будівлі. Радянська «однаковість» архітектурного простору (як інтер'єру, так і екстер'єру) призвела до плутанини, у яку потрапив герой фільму Ельдара Рязанова «Іронія долі, або З легкою парою» Є. Лукашин. Арт-об'єкти як особливий засіб візуальної ідентифікації надають унікальності, впізнаваності певній території району, конкретній споруді тощо.

З 2010-х років провідне місце в контексті архітектурно-художнього оформлення урбанізованого простору посідають мурали. Мешканці сучасних міст вже давно знайомі з вуличним розфарбовуванням стін – графіті. Проте цей напрям стріт-арту багато в чому відрізняється від муралізму, зокрема масштабами зображення; якщо графіті являє собою складне написання знаків, символів та літер, певний закодований текст, то живопис муралістів відзначається реалістичним характером, у ньому чітко простежуються художні образи, авторський задум, філософія митця, очевидний суспільно-значимий зміст. «Постмодерністська архітектура – це не тільки функція і конструкція, але також і засіб комунікації. <...> Для неї допустимими є прикраси і орнамент, символічне і знакове вираження в архітектурній формі» [9, с. 224]. Мурали орієнтовані на велику аудиторію, відповідно вони мають бути зрозумілі, доступні масам.

На противагу графіті, як анонімному публічному висловлюванню, мурали носять офіційний характер, оскільки влада міста, району дає дозвіл на їх створення. Також, якщо об'єктом зображення є стіна будинку, то ініціатори акції погоджують робочі моменти з мешканцями багатоповерхівки. Мурали є більш доречними в уніфікованому просторі «спальних районів», де митці намагаються надати однаковим архітектурним об'єктам індивідуальних рис, порушити тишу, перейти від монологізму до активної художньо-культурної комунікації. У центрі,

у «старому місті», фрески можуть спотворити його естетику, порушити «часовий баланс». Хоча нерідко монументальні розписи можна побачити на будівлях центральних вулиць українських міст.

Мурали мають гармонійно поєднуватися з природним та культурним ландшафтом, «вписуватися» в публічний простір, легко зчитуватися як з близьких, так і з далеких відстаней, відзначатися тематичною доцільністю. При створенні муралів художник має враховувати структурні особливості споруди, композиційно-естетичні чинники, текстуру стіни. Якщо митець працює з низкою творів в одному районі, то він має дотримуватися певної концепції, організувавши розписи у культурно та художньо виправдану систему. Основним інструментом для створення муралу (якщо не враховувати підготовчі роботи) є балон з аерозольною фарбою.

Завдяки загальнодоступності та публічності простору міста мистецтво здатне в повному обсязі акумулювати весь свій потенціал соціокультурного зв'язку. На переконання Т. Коновалової: «Основна мета архітектури – візуалізувати навколишній світ, зробити перебування людини у громадському просторі естетично забарвленим, «поетичним»» [7, с. 40]. Значення естетико-атрактивної функції монументального живопису набуває ваги з розвитком туристичної галузі. Як зазначає О. Дида, «до архітектури почали висуватися нові вимоги, пов'язані саме з функцією «притягнення» туристів. Архітектурні об'єкти і архітектурний простір вже давно стали важливим елементом туристичного бізнесу, проте архітектура може цікавити туристів і відвідувачів з різних боків. Починаючи від відповідності її планувальної організації вимогам комфорту, закінчуючи такими властивостями архітектури як престижність й ідентичність. Проте ще одною важливою якісно естетичною характеристикою для зацікавлення туристів виступає властивість конкретного об'єкта або простору притягувати відвідувачів до себе» [5, с. 170].

Україна стає все більш привабливою в туристичному сенсі країною. Збільшуються потоки як внутрішніх, так і зовнішніх подорожуючих. Вітчизняні мурали перебувають серед лідерів у рейтингах досягнень світового стріт-арту, популяризуючи нашу державу в зарубіжному медійному просторі. У Києві, Харкові, Дніпрі, Львові, Вінниці проходять





фестивалі та реалізуються проекти «Muralissimo», «Mural Social Club», «Mural Fest Dnipro», «Lviv Walking», «Vin Art City», у межах яких створюються нові роботи; розробляються екскурсійні маршрути для огляду вуличного мистецтва.

Видова класифікація муралів

Пропонуємо таку видову класифікацію муралів. Їх можна поділити на графічні, живописні, декоративні. Основними виражальними засобами графічних муралів є лінії, точки, плями, силуети, використання контрастів білого і чорного. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму.

До графічних належать вінницький розпис «Сни, в яких хочеться жити», мурал, присвячений журналістам «Selfmademan» (Київ), «Любов керує світом» (Київ), івано-франківський «Мурал з козаком».

Живописні мурали, на відміну від графічних, мають колір як головний зображально-виражальний засіб. Живописними можна назвати київські мурали «Велосипедист», «Берегиня», одеські «Моряк», «Шилодзьобка».

Декоративний мурал містить елементи декоративного розпису, національні орнаменти, йому притаманна яскрава кольорова гама, з великою кількістю локальних кольорів. До даного виду належать столичні твори «Казковий мурал», «Кохання», «Рукавичка» (Маріуполь). На створення цих муралів митців надихнули незвичайні картини української художниці Марії Приймаченко.

Мурали можна класифікувати за розміром. Міні-мурали – від 1 до 7 метрів висотою, виконані на невеликих будівлях, у нішах архітектурних споруд. Як приклад, можна навести «Овочевий мурал» (Івано-Франківськ), одеського «Носорога», херсонські «Історичні мотиви».

Наступний різновид – міddl-мурали (середнього розміру) – від 8 до 19 метрів. До таких муралів можна віднести київські «Слона-романтика» та «Дівчинку з пташкою», низку робіт арт-дуєту «Interesni Kazki».

Максі-мурали (мурали великих розмірів) – від 20 метрів висотою. До цієї категорії належать київські мурали «Воля», «Стриж», «Гігантські ластівки», «Дівчина з вишиванкою», «Лабіринт», які входять до числа найвищих не лише в Європі, а й у світі.

Жанрова класифікація

Доволі різноманітною є і жанрова палітра настінних розписів. Найпоширенішими жанрами мурал-арту є анімалістичний, побутовий, історичний, портретний, пейзажний, релігійний.

В анімалістичному жанрі основним предметом зображення є тварини. Вінницький мурал «Добробут» з лелеками, львівська «Сова», одеський «Кінь» є прикладами анімалістичного жанру.

Буденні сцени з повсякденного життя людини висвітлюються у побутовому жанрі. До цього жанру можна віднести мурал «Нічний Київ».

Предметом зображення пейзажного жанру є природа. Приклади: київські розписи «Гірський пейзаж з водоспадом» та «Пейзаж з веселкою». На останньому зображено традиційний український краєвид – жовте поле та блакитне чисте небо після дощу, яке прикрашає кольорова веселка.

Історичний жанр – жанр образотворчого мистецтва, присвячений історичним подіям і діячам, а також соціально значущим явищам в історії суспільства. Прикладом є маріупольський мурал «Дух часу», на якому зображені воїни-захисники України, що представляють різні історичні епохи – від Київської Русі до сьогодення. Також напередодні виходу фільму «Крути 1918» у Києві з'явився мурал, що нагадує нам про буремні події та вшановує пам'ять Героїв.

Портрет – це художнє зображення людини з передачею її внутрішнього світу. До цього жанру належать харківські мурали, присвячені Юрію Гагаріну, Клавдії Шульженко, Леоніду Бикову, Тарасові Шевченку, івано-франківський – Квітці Цісик, київський мурал «Леся Українка».

Релігійний – жанр образотворчого мистецтва, присвячений сакральній тематиці. Прикладом цього жанру є київський мурал-ікона, що прикрасив стіну навпроти церкви Святого Пантелеймона, – зображення Діви Марії з немовлям. На проспекті Бажана можна побачити ще один мурал на релігійну тематику – «Архангел Михаїл» [6, с. 44–46].

Вражає і художньо-стильове розмаїття муралів: реалізм та романтизм, символізм та модерн, кубізм та абстракція, футуризм та експресіонізм, сюрреалізм та концептуалізм, наїв та поп-арт тощо.





Українські мурали як естетико-культурне явище

Незважаючи на те, що Київ став столицею мурал-арту (у місті нараховується більше 150 розписів), стіни обласних та районних центрів прикрашає чимало самобутніх та оригінальних настінних розписів. Аналізуючи творчість вітчизняних муралістів, можна відзначити присутність самодостатніх мистецьких цінностей, багатой художньої образності, яка досягається різноманітними джерелами натхнення, у першу чергу, народної культури. Відображаючи на стіні навколишній світ, художник виражає своє ставлення до нього, порушує соціальні проблеми свого часу. Роботи досить різноматичні: муралісти візуалізують українську аксіосферу (звертаються до сімейних цінностей, традицій та побуту народу, підіймають патріотичний дух співвітчизників), зображають видатних діячів історії, науки, культури, торкаються глобальних проблем, висвітлюють специфічні особливості існування людини в умовах постіндустріального, інформаційного суспільства тощо.

«Хлопчик з літаками», «Дівчина з пташкою», «Маленька модниця» – це київські мурали, що сповнені позитивом та добром і нагадують перехожим про прекрасний період у житті кожної людини – дитинство. Художник Олександр Корбан реалістично зображає маленьких дітей у різних образах. Яскравий колорит приваблює око глядача і навіває досить приємну ностальгію. Мурали були створені в рамках соціального графіті-проекту «про справжнє дитинство» благодійного фонду Sky Art Foundation. «Ідея народилася в той момент, коли я в чергове спостерігав, як діти дошкільного віку із завороженим поглядом грають на планшетах. Хочу, щоб старше покоління з ностальгією згадало свої роки дитинства: коли грали у класики і хованки, стрибали на скакалці, будували халабуди, запускали паперові літачки і кораблики, читали добрі книги. А молоде покоління, у свою чергу, задумалися, як вони використовують свій дорогоцінний час і чи буде їм що згадати років так через 10–20», – зазначає Олександр Корбан [4].

В Україні маємо низку робіт, що пропагують здоровий образ життя – заняття спортом, відмову від шкідливих звичок. Проте сьогодні

актуальною загальносвітовою проблемою в дискусії вітальних цінностей постає екологічна безпека.

Мурал «Зміна клімату», що присвячений проблемі глобального потепління, з'явився в Києві восени 2015 року. Його автором став відомий австралійський художник Фінтан Меджі. На фресці зображено дівчину, що стоїть у воді, тримаючи в руках дрова. Охорона довкілля є однією з провідних тем у творчості митця, який часто акцентує увагу на актуальних проблемах екокультури. Проблему збереження довкілля також візуалізує мурал «Кашалот, що зникає» (Київ).

Ще з давніх часів віра поставала для українців об'єднуючим чинником. Саме завдяки вірі, духовному єднанню нашим пращурам вдалося вистояти перед навалом монголо-татар, гнобленням з боку польських, турецьких загарбників. В Україні маємо значну кількість робіт на релігійну тематику. Мурал із зображенням Діви Марії знаходиться у Святошинському районі Києва. Роботу присвячено Дню Успіння Пресвятої Богородиці. Богородиця була освячена, проведено службу священиками з Храму Святого Пантелеймона.

Також у столиці восени 2017 року з'явився мурал із зображенням Іоанна Павла II, розташований на вулиці, що носить ім'я 264 Папи Римського. Іоанн Павло II був і залишається одним з найбільш шанованих служителів церкви в її новітній історії, був канонізований у рекордний час – через дев'ять років після смерті, відвідував нашу державу, відстоював її інтереси у світі.

Слід зазначити, що в міському архітектурно-художньому просторі належним чином представлена українська народна культура. Так, сюжетом харківського муралу на вул. Полтавський Шлях послужила традиційна українська лялька-мотанка. Жюльєн Маллан, автор роботи, пояснив, що подібну іграшку він побачив у Києві, і вона йому дуже сподобалася. Композиція зображає ляльку у традиційному одязі, яка спускається з небес на кольорових стрічках. Вона має чотири руки, у двох вона тримає жіноче обличчя, адже лялька-мотанка – символ жіночої мудрості, родинний оберіг. В інших руках художник зобразив писанку у вигляді булав та пташку як символ весни. Жюльєн Маллан підкреслив, що традиції необхідно не просто берегти, а й переосмислювати. «У сьогоднішньому глобалізованому світі, я вважаю, достатньо важливо





поєднати сучасний погляд на світ з традиційним. Це дає можливість традиціям жити. Я вважаю, що робота вийшла вдалою, і дуже вдячний за теплий прийом і всі ті умови, які створили для роботи мені і моїм колегам», – зазначив художник [11].

«Дівчина з вишиванкою» та «Леся Українка» – мурали австралійського художника Гвідо Ван Хелтена. На муралі зображено червоно-чорний традиційний рослинно-геометричний орнамент. Майстри вважали «чим більше квітів – тим краще здоров'я». Дівчина стискає вишиванку в руках і прикладає її до серця. Гвідо Ван Хелтен присвятив цей мурал красі українських жінок, як зовнішній, так і внутрішній – духовній.

На муралі «Леся Українка» зображено молоду поетесу у вишиванці, яка задумливо дивиться кудись у далину. Роботу прикрашає гілка конвалій. Саме вірш «Конвалії» про панночку і зірвану квітку, написаний поетесою 1884 року, надихнув художника на створення картини. Візерунки на вишиванці автор майстерно зробив прямо з цегли, зафарбовуючи все кругом і залишаючи «цегляний» орнамент недоторканим. «Я дуже зацікавлений у подорожах і нових місцях. У кожному новому місці я сподіваюся знайти нову історію. Я дізнався про Лесю Українку від своїх друзів. Вірш «Конвалія» надихнув мене, і я з'єднав ту історію з цим зображенням на стіні», – розповідає австралійський мураліст [3].

Досить цікаво, що популяризаторами народної культури в Україні в річищі стріт-арту постають іноземні митці. Це свідчить також про те, що фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво становлять значну художню, культурну та естетичну цінність.

Тривалий час найкращим подарунком для українців на свята була книга. Наша нація належить до таких, що найбільше читає. На муралах «Життя без науки – смерть» (Київ) та «Зернина Всесвіту» (Вінниця) зображено дітей, які захоплено читають книжки, а в центрі композиції автори візуалізували їх думки та враження від прочитаного. Митці закликають молодь не забувати про книгу, яка, поступаючи електронним джерелам, поступово втрачає свою цінність.

У центрі Києва на стіні будинку зобразили портрет українського історика, громадського та політичного діяча – Михайла Грушевського. На створення муралу площею 160 квадратних метрів знадобилося

близько 7 днів. Портретом перекрили рекламний малюнок, виконаний на замовлення будівельної компанії. Митці показали Михайла Грушевського у зрілому віці, він ніби відволікся від роботи над своєю працею і спостерігає за жителями міста. Задній план роботи прикрасив традиційний рослинно-геометричний орнамент червоного кольору. Автори муралу – команда художників з творчої групи Kailas-V; своєю роботою вони підкреслюють значущість постаті М. Грушевського для української гуманітаристики [2].

Однією з окрас Південної Пальміри є мурал «Стіна видатних одеських персонажів». 24 героїв історії і культури міста – вигадані й реальні – розташувалися на чотирьох «поверхах» розписаного будинку. Художники реалістично передали екстер'єр старої будівлі та її жителів. Робота виконана в охристих тонах. Митці зобразили звичайну побутову сцену, де кожен герой займається своєю справою. Відкрита композиція надає роботі ефекту «присутності», глядач ніби бере участь у цій постановці. На першому поверсі в кафе сидять Ісаак Бабель та Александр Пушкін, поруч прогулюються граф і графиня Воронцови, актриса німого кіно Віра Холодна, зачиталися автомобільним журналом літератори Ілля Ільф та Євген Петров.

На другому поверсі гордо дивляться містобудівники Одеси Йосип Дерibas і Франц Де Волан. На сусідньому балконі у сорочці й галіфе – знаменитий одеський артист Михайло Водяний, образ узятий з фільму «Весілля в Малинівці». Спортивний хлопець з гантеллю і велосипедом – одеський авіатор Сергій Уточкін. Поруч з ним у сусідньому вікні імператриця Катерина II. На третьому поверсі живуть знаменитий меценат і благодійник Григорій Маразлі, герої пісні «Шаланди повні кефалі» Костя та рибалка Соня, з грамофоном стоїть видатний естрадний артист Леонід Утьосов. Над імператрицею проживають градоначальники Дюк де Рішельє і Александр Ланжерон. На четвертому поверсі оселилися архітектор Одеси Александр Бернардацці, який підняв келих вина за свій проєкт. Слідом торговка рибою з Привозу, Остап Бендер і Кіса Вороб'янінов. І останнім перед глядачем постає письменник-сатирик Михайло Жванецький, який читає свої твори прямо з вікна у двір [1].





Отже, мурал-арт підвищує естетичну значущість архітектурного простору, сприяє формуванню комфортного міського середовища, збереженню національно-культурних і актуалізації глобальних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вдовенко Н. Самую большую картину-фреску в Украине нарисовали в одесском дворике. URL: <http://culturemeter.od.ua/samuju-bolshuju-kartinu-fresku-v-ukraine-narisovali-v-odesskom-dvorike> (дата звернення: 19.06.2019).
2. В столиці з'явився мурал з Грушевським. URL: http://gazeta.ua/articles/life/_v-stolici-zyavivsy-mural-z-grushevskim/661113 (дата звернення: 16.05.2019).
3. В центрі Києва на фасаді з'явиться Леся Українка. URL: <http://kiev.segodnya.ua/kpeople/v-centre-kieva-na-fasade-doma-poyavitsya-lesya-ukrainka-630250.html> (дата звернення: 10.05.2019).
4. Григораш А. На Горького домалювали ще одне графіті. URL: <http://bzh.life/posts/na-gorkogo-dorisovali-esche-odno-graffiti> (дата звернення: 17.06.2019).
5. Дида О. Атрактивність як естетично-змістова властивість архітектури. Містобудування та територіальне планування. 2012. Вип. 44. С. 169–175.
6. Думасенко С., Татарова І. Мурал-арт у контексті мистецтвознавчої теорії // Аркадія. 2015. № 1(46). С. 44–48.
7. Коновалова Т. Архитектура в языковой картине мира: когнитивно-семиотический аспект. Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 4. С. 40–45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-v-yazykovoy-kartine-mira-kognitivno-semioticheskiy-aspekt> (дата звернення: 10.08.2019).
8. Михайлов С., Михайлова А., Надыршин Н. Дизайн города: основные этапы исторического развития. Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 5. С. 4-9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dizayn-goroda-osnovnye-etapy> (дата звернення: 10.06.2019).

9. Неботова Е. Формирование эстетических принципов архитектуры постмодернизма. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 4. С. 222–225. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-esteticheskikh-printsipov-arhitektury-postmodernizma>. (дата звернення: 17.07.2019).

10. Таранова Т. Почему фасады зданий в СССР украшали мозаикой. URL: <https://www.factroom.ru/kultura/pochemu-fasady-zdanij-v-sssr-ukrashali-mozaikoj> (дата звернення: 16.05.2019).

11. Художник из Франции нарисовал огромную куклу-мотанку на стене в Харькове. URL: http://kh.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/169282-khudozhnyk-yz-frantsyy-narysoval-ohromnuui-kuklu-motanku-na-stene-v-kharkove (дата звернення: 10.05.2019).





Велосипедист, м. Київ

Автор фотографій:
Анна Копилова

Стіна видатних
одеських персонажів, м. Одеса





Ольга Гуляєва

NOTRE DAME DE PARIS ЯК ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У МИСТЕЦТВІ

Архітектура

На початку XIX століття Віктор Гюго у своєму знаменитому романі звернув увагу на те, що окремі давні споруди у світі мають виняткову історичну і культурну цінність. За його словами, вони «є творінням не окремої особистості, а цілого суспільства; це наслідки творчих зусиль народу <...> словом, це свого роду органічні формації. Кожна хвиля часу залишає на пам'ятнику свій слід, кожне покоління – свій шар, кожна особистість залишає свій камінь» [1, с. 132]. Одним із найвідоміших давніх архітектурних шедеврів є Notre Dame de Paris. Це прекрасний пам'ятник ранньої французької готики та готичного мистецтва. Варто згадати, що собор почали будувати 1163 р. у єпископство Моріса де Сюллі, а у травні 1182 року був освячений головний вівтар храму. З цього часу в соборі регулярно стали проводитися служби, зокрема за особистої участі високопоставлених осіб.

У початковому плані Notre Dame de Paris – це прямокутна базиліка з п'яти наві, що завершується зі сходу напівциркульною лінією хора. Задумано, що величезний внутрішній простір центральної нави переважає над темнішими і нижчими боковими навами. Стіни нави розділені по горизонталі на три частини. У найнижчій частині – величезні круглі стовпи-колони, що поєднані арками, відділяють центральну наву від бокових. Над ними йде легка стрілчаста аркада верхніх галерей (емпор), а ще вище ряд вікон. Дах над галереями мав крутий скат та закривав собою більшу частину верхньої стіни середньої нави. Будівля скрізь покрита типовими для XII ст. готичними шестичастинними склепіннями. Внутрішня частина собору виглядала досить темною, оскільки вікна були маленькими і пропускали мало світла. Довжина споруди близько 130 метрів, висота під склепінням 35 метрів, висота башт – 69 метрів.

Свій сучасний вигляд собор отримав у другій половині XIX століття, після реставраційних робіт, керівниками яких були Жан-Батіст Ласс і Ежен Віолле-ле-Дюк. Архітектори працювали два з половиною

десятиліття (1841–1864), протягом яких реставрували статуї, скульптури, деталі інтер'єру, а також звели знаменитий шпиль, який, на жаль, було втрачено під час пожежі 15 квітня 2019 року. Також було значно опущено дах собору над емпорами і зроблено його майже плоским, для кращого освітлення пробито більш високі вікна.

У відновленні фасаду були збережені усі риси його початкового плану та додано характерне оздоблення. Тут переважають горизонтальні лінії та площини, ясно виділені два яруси. Перший ярус відомий так званою «королівською галереєю» – арочним фризом з 28 статуями, що алегорично зображують родовід Богоматері в образах «королів». Вище у центрі – вікно-троянда, що займає всю площу середньої частини стіни над карнизом «королівської галереї». Його діаметр 9,6 метрів. Вітраж, розміщений у вікні, має в центрі зображення Богоматері, а навколо неї – сезонні сільські роботи, знаки зодіаку, чесноти і гріхи. У другому ярусі розташовано високу аркаду на тонких колонках. Ця аркада є прекрасним переходом від важких мас нижнього ярусу до вертикалі башт. Крізь неї у центрі видно дах. Увінчує аркатуру карниз зі знаменитими фігурами химер у кутах контрфорсів. Ескізи для створення химер малював Віолле-ле-Дюк, за задумом вони повинні були передавати всі найтонші нюанси хитросплетінь людського характеру і багатогранну палітру настроїв: від меланхолії до злоби, від усмішки до невичерпної радості тощо. На відміну від гаргулій, що призначені для відведення води, ніякого практичного призначення у химер немає, вони виконують лише декоративну функцію. Вище аркатури у поверхні баштових стін висічені два високих і вузьких вікна на всю висоту башт. Усі деталі інтер'єру підкреслюють рух вгору до неба та вглибину будівлі – до вівтаря. Собор вражає красою та багатоманітністю зорових вражень.

Література

У сфері художньої творчості одним з основних є поняття «художнього образу», під яким розуміється специфічний засіб і форма освоєння життя мистецтвом, а також виникаючі у процесі творчості автономні самоцінні цілісності художнього твору (літературні персонажі,





тощо) [6, с. 102]. Будучи результатом свідомої діяльності, художній образ являє собою високу форму опрацювання дійсності. Відтворюючи поодинокі, індивідуальні, художня творчість володіє здатністю узагальнювати явища, бачить у них дещо більше, ніж їх зовнішність. Зображуючи зрозуміле явище, концентруючи його форму та індивідуальний зміст в образ, митець тим самим як би виставляє це явище не тільки у його видовий, а й якийсь інший ряд більш високого порядку.

У 1830 році французький письменник Віктор Гюго створив роман «Собор Паризької Богоматері», де названий храм постав одним із головних художніх образів. Опису собору автор присвятив окремий розділ, до нього неодноразово повертався у різних епізодах протягом усього твору. Собор для митця – це не лише величний пам'ятник середньовічної архітектури, а й історія Франції, культурна цінність, душа французького народу. Як зазначив свого часу автор: «Кожна сторона, кожен камінь поважного пам'ятника – це не тільки сторінка історії Франції, але й історії науки і мистецтва <...> Романське абатство, філософічна церква, готичне мистецтво, мистецтво саксонське, важкі круглі стовпи часів Григорія VII, символіка герметиків, єдиновладдя папи, розкол церкви, абатство Сен-Жермен-де-Пре і Сен-Жак-де-ла-Бушрі – все розплавилось, змішалось, злилося у Соборі Паризької Богоматері» [1, с. 131–134]. Зокрема, Собор у романі – символ рабства, символ темних забобонів та страхів, що тримають у полоні душі людей. Невипадково, головний герой Квазімодо, чий гротескний образ втілює середньовіччя, живе під дахом храму разом з химерами. А протилежний образ – циганки Есмеральди, що втілює радість і красу земного життя, мешкає серед паризького натовпу поза храмом.

Відомо, що після виходу друком роману Віктора Гюго, французький народ, а слідом за ним цілий світ, звернув особливу увагу на Notre Dame de Paris, з часом в історії французької культури давній пам'ятник народного зодчества і літературний твір початку XIX століття як би поєдналися у єдине ціле. В уяві людей головні герої твору назавжди оселилися у соборі, а сама будівля стала однією з найвідвідуваніших місць у світі.

Кіно

Із розвитком кінематографічного жанру Notre Dame de Paris починає з'являтися на екранах, як у ролі знакового місця у Парижі, так і в якості одного з головних героїв. Наприклад, у мюзиклі «Американець у Парижі» (1951) з Джином Келлі і Леслі Карон в головних ролях, одна із сцен відбувається на березі Сени поруч із собором. Також, знаменитий пам'ятник можна побачити в фільмі Жан-Люка Годара «На останньому диханні» (1960), детективі Стенлі Донена «Шарада» (1963), стрічці Жан-П'єра Жене «Амелі» (2001), у картині Вуді Аллена «Опівночі в Парижі» (2011), та багатьох інших.

Режисерами використовуються як естетична складова будівлі, її історична цінність, так і містичні фантазії, пов'язані з собором. Чималу роль у цьому зіграли химери і гаргулії, що спостерігають із даху за нескінченним потоком прихожан. Вони надихнули людей на створення неймовірної кількості легенд і міфів про таємний сенс символіки собору. У середні віки лякали, що гаргулії – скам'янілі душі грішників, і така доля може чекати будь-кого, хто порушує заповіді Господа. Химерам надавали різні характери, вважали майже живими. Кожній химері собору дано ім'я: Сатир – химера з людським тілом; Демон, що пожирає душу людини, – є застереженням і нагадуванням того, що може трапитися, якщо вести несправедливе життя; Мислитель – задумливо споглядає за Парижем зі висоти пташиного польоту та ін. Завдяки легендам, режисер Стюарт Бітті у своєму фільмі «Я, Франкенштейн» (2013) робить Notre Dame de Paris штаб-квартирою своєрідних напівлюдей – Гаргулій, які об'єдналися в таємний орден. Місцем боротьби добра і зла постає собор у фільмі Стівена Соммерса «Ван Хельсінг» (2004). Як один з головних героїв Notre Dame de Paris виступає у екранізації роману «Собор Паризької Богоматері» режисера Жана Деланнуа (1956), з Джиною Лоллобріджидою і Ентоні Куїнном у головних ролях. Історія, розказана мовою кіно, близька до тексту твору і створює враження повного занурення в атмосферу Середньовіччя. На думку критиків, у фільмі дуже виразними є сцени, в яких потворний горбун Квазімодо зіставлений із самим храмом, масивним і могутнім, жорстокий король Людовік XI, зі страшними і хижими химерами на верхньому карнизі, а циганка Есмеральда – зі скульптурою Богоматері





на фасаді, такою ж чистою і світлою. Notre Dame de Paris у цьому фільмі – це образ самої епохи та французького народу.

Живопис

Неперевершені архітектурні характеристики собору вже не одне століття приваблюють художників. Вважається, що одним із перших Notre Dame de Paris зобразив французький живописець Жан Фуке (1420–1481), що працював при дворі Карла VII, потім Людовіка XI. Важливою стороною діяльності майстра було оздоблення манускриптів мініатюрами, в яких митець майстерно передавав глибину простору в тогочасних пейзажах, красу давніх споруд тощо. Фасад легендарного собору знаходиться на одній із мініатюр молитовної книги «Часослов Етьєна Шевальє» (1450–1460). На аркуші під назвою «Права рука Бога, що захищає віруючих від диявола», зображено групу людей, на чолі з королем, на фоні Сени та острову Сіте. Домінуючу позицію у пейзажі займає Notre Dame de Paris, що є тут образом могутності християнської віри. Сили «собору» бояться навіть зображені з обох сторін демони, що символічно відлітають від нього.

Зображення Notre Dame de Paris зустрічається на багатьох гравюрах XVII–XIX ст. Гравери у XVII столітті часто займалися створенням видів і планів міст. Для цього робили спеціальні заміри та замальовки місцевості. Зроблені відтиски вважалися малюнками «з натури» (це не реалістичне зображення в сучасному розумінні, а лише малюнки наближені до правдивої дійсності). Відомі тогочасні майстри: Жак Андруе дю Серсо, Жан Маро, Ізраель Сильвестр, Адам Перель та інші.

У відомому альбомі «Vues des plus beaux bâtiments de France» («Види прекрасних будівель Франції»), де більшість листів було виконано Адамом Перелем (1640–1695), на 62 гравюрах намальовано площі, мости, набережні середньовічного Парижа. Виразний силует легендарного собору майстер зобразив на листі «Вид Парижа з мосту Пон-Руж» (1685, Гравюра виконана дрібним, щільним штрихом, що надає цілісності та виразної тонової деталізації. За рахунок продуманого сюжету, вдало обраної точки зору, виразного змалювання архітектурних будівель та майстерності виконання, гравюри Адама Переля стали вважатися «класичними» видами Парижа. З них зроблена велика кількість

перегравірувань для розважальних оптичних апаратів в середині XVIII століття, за допомогою яких демонстрували прекрасні «vues d'optique» («перспективні види») на ярмарках і карнавалах широкому колу глядачів. Отже, вже з XVII ст. знаменитий собор став невід'ємною складовою класичних паризьких пейзажів.

У залежності від погоди і часу силует Notre Dame de Paris приймає найрізноманітніші тони сірого та вохристого кольору, наприклад, у вечірній час його башти стають сіро-рожевими. Ці кольорові метаморфози особливо приваблювали у другій половині XIX століття імпресіоністів та постімпресіоністів. Відомий собор при різному освітленні неодноразово зображав Максиміліан Люс (1858–1941). Роботи митця відрізняються поєднанням чіткого малюнку і так званого пуантелізму («pointillisme», що в перекладі означає «писати крапками»). Мазки-крапки створюють ефект природності світлоповітряного середовища. У роботі «Набережна Сан-Мішель і Нотр-Дам» (1901) архітектурний шедевр написано теплими вохристими відтінками, а його оточення – холодними фіолетовими і блакитними. За особливістю зорового сприйняття теплі відтінки привертають першочергову увагу, холодні – відходять на задній план. Завдяки такому кольоровому рішення підкреслено велич, красу та значення будівлі, навіть люди на передньому плані картини здаються другорядними. Своєрідне бачення Notre Dame de Paris постає на одноіменному полотні 1910 року Моріса Утрілло (1883–1955). Художник не писав з натури, працював по пам'яті. За допомогою кутової лінійки він креслив каркас композиції, основні лінії архітектурної споруди. Потім переходив до кольорового рішення, яке зазвичай було пов'язано з його власним настроєм, а не з натурою. Зображення окремих церков та соборів – один із улюблених мотивів митця. Нотр-Дам постає на картині Моріса Утрілло у незвичних зелено-синіх тонах. Для збагачення та урівноваження композиції майстер вдало додає червоний акцент, виділяючи вхідні двері центрального portalу. Образ Notre Dame de Paris у нього овіяний меланхолією, проияний інтимним сприйняттям.

Зустрічаємо Нотр-Дам і в роботах Анрі Матісса (1869–1954). До відомого сюжету художник неодноразово звертався протягом





життя. Причому зображення зазначеної будівлі кожного разу істотно відрізняється, що наочно демонструє розвиток авторської думки через трансформацію колористичного і пластичного рішення твору. За хронологією написання однією з перших є робота «Погляд на Нотр-Дам наприкінці дня»

(1902). Картина побудована на зближених фіолетових відтінках, з чіткою ритмічною організацією площин. Будівля зображена без деталізації, оскільки простота і безпосередність зображення, на думку автора, має краще сприйняття розумом глядача. Анрі Матісс підкреслював, що «для того, щоб досягти простоти, потрібен аналіз, винахідливість, любов митця <...> Художник має все бачити, як в перший раз, <...> втрата цієї здатності одночасно означає для митця втрату усього оригінального, тобто особистого у вираженні» [4, с. 11].

У 1904 році Анрі Матісс пише роботу «Нотр-Дам, Париж», що створена під впливом дивізіонізму з типовим для цього руху розкладанням складного колірному тону на полотні окремими мазками, що було розраховане на їх оптичне змішування при зоровому сприйнятті. У своїй роботі художник наносить мазки на деякій відстані один від одного, але першочергово тоноване вохристе полотно поєднує деталі сюжету. Завдяки такому підходу, собор на цій картині виглядає єдиним цілим з оточуючим навколишнім світом. Кардинально різними за настроєм є твори «Нотр-Дам» (1914) та «Вид на Нотр-Дам» (1914). У згаданих роботах художник відмовився від класичних прийомів моделювання предметів і побудови перспективи, спростив зображення архітектурної форми майже до схематизму. Головним завданням обох творів є передача настрою. Перша робота яскрава, сповнена легкості та оптимізму, а друга темна, написана приглушеними «сумними» відтінками. На думку Анрі Матісса: «Картина – представляє, виражає, увічнює» [4, с. 5]. Отже, дуже різноманітним – сумним і радісним, живописним і графічним, схематичним і об'ємним, яскравим і темним – постає знаменитий Notre Dame de Paris на полотнах майстра. Собор є світовим надбанням, тому його малювали не лише французькі митці. Так, ажурним та витонченим він показаний на графічному листі, що створив латиський письменник і художник Аншлавс Еглітіс (1906–1993) у 1942 році. До відомого сюжету звертався і російський

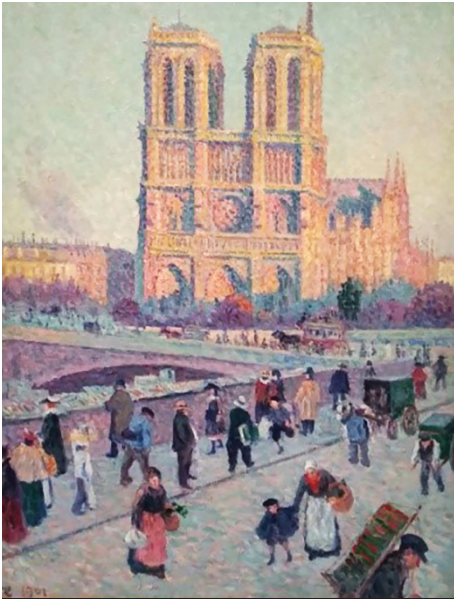
живописець Кузьма Петров-Водкін у полотні «Париж. Нотр-Дам» (1924) та багато інших. Кожен із художників передав власне бачення, збагативши світ неповторними образами легендарного собору.

У системі видів мистецтва архітектуру зазвичай відносять до просторових мистецтв, в яких образ існує у просторі і не змінюється з часом. Однак, якщо взяти до уваги усю складність мистецького сприйняття архітектури, ця характеристика виявляється досить умовною. Існують такі архітектурні шедеври, які у кожному новоствореному творі мистецтва постають у новому образі. Змінюються часи, минають століття, а вони продовжують зберігати свій ідеологічний і художній вплив, постійно нагадують людям про себе своєю присутністю. Таким є величний Notre Dame de Paris.



ЛІТЕРАТУРА

1. Гюго В. Собор Парижской Богоматери: пер. с фр. Н. Коган. Москва, 1984. С. 132–134.
2. Европейская живопись XIII–XX вв. Энциклопедический словарь / ред. И. Шкирич. Москва, 1998. 528 с.
3. Егорова О. Эволюция парижского пейзажа в гравюре XVII–XVIII веков (на материалах коллекции ГМИ СПб) // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Исследования и материалы. Санкт-Петербург: музей истории Санкт-Петербурга. 2016. Вып. 26. С. 45–62.
4. Зубова М. Графика Матисса. Москва, 1977. С. 5–11.
5. Иконников А. Художественный язык архитектуры. Москва, 1985. 175 с.
6. Культурология XX век. Энциклопедия / ред. С. Левит. Санкт-Петербург, 1998. 447 с.
7. Лясковская О. Французская готика XIII–XIV в. Архитектура. Скульптура. Витражи. Москва, 1973. 173 с.
8. Наливайко Д. Віктор Гюго. Київ, 1976. С. 51



Максиміліан Люс
«Набережна Сан-Мішель і
Нотр-Дам», 1901



Анрі Матісс
«Погляд на Нотр-Дам
наприкінці дня», 1902

ДІАЛОГ

Анна Білик



Постановки роману не минули і театрального мистецтва. В історію українського театру увійшла постановка В. Вільнера 1926 року в Одеській держдрамі. Візуальний образ вистави створений Б. Ердманом. Про зацікавленість спектаклем свідчить рекордна кількість відвідувачів – 18680. В. Корченов у монографії «О чём поведала медаль: Краевед. очерки. Одесса» писав, що на честь 50-го показу «Собору», 29 березня 1928 року, виготовили спеціальні жетони, на аверсі яких гравійовано стилізоване зображення головного входу до храму з написами «Собор Паризької Богоматері», «Одеська Держдрама» та римська цифра «L». На зворотній стороні значилися прізвища режисера, художника та акторів.

Сікорська Вікторія

Образом собору в однойменному романі Віктора Гюго надихалися й інші митці. Варто згадати вірш Осипа Мандельштама, опублікований 1916 року.

Notre Dame

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,



Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Галина Степанова

Notre Dame de Paris – це символ Парижа та християнства в цілому. За даними археологів місце під зведення собору було вибрано не випадково. Фундамент собору впирається у залишки галло-римського храму Юпітера. Річ у тім, що у період античності на місці сучасного Парижа знаходилось місто Лютеція. Близько 1710 року під час розкопок археологами вперше виявлено фрагменти скульптурного вівтаря, присвяченого Юпітеру та іншим богам. Додаткові частини давньоримського храму були знайдені 1960–70-х роках. Багато з них зберігаються в археологічному склепі, який розташовано під площею прямо перед Notre Dame de Paris.

Руслана Ткаченко

Французький скульптор, художник і графік Огюст Роден дав точне розуміння образу собору в готичній архітектурі у своїй книзі «Собори Франції»: «Собори вселяють почуття довіри, надійності, спокою – завдяки чому? Завдяки гармонії. <...> Собор конструюється подібно живому тілу. Його відповідності, його врівноваженість виходять з природного порядку, що виникає з загальних законів. Творці, які створили ці монументальні чудеса, володіли усіма науковими знаннями і могли їх застосовувати, оскільки почерпнули їх з простих природних джерел і наука продовжувала жити в них» [1, с. 141–142].

1. Беседы об искусстве / Огюст Роден; перевод с французского Л. Ефимов, Г. Соловьевой. Санкт-Петербург, 2016. 320 с.

Микола Левченко



САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА УКРАЇНИ

Становлення сакральної архітектури

Як відзначає М. Попович, Україна прямує до Європи, відкриваючи для себе європейське культурне коріння і відкриваючись Європі й світу, для яких вона століттями була прихована під чужим культурно-політичним серпанком.

Неостаннє місце у вирішенні питання процесу ідентифікації себе як нації, усвідомлення свого місця в колі європейських держав займають наукові пошуки в сакральній архітектурі, становлення якої починається з процесу християнізації України-Русі.

Однак, з літописів відомо, що християнські церкви існували в Україні-Русі від IX століття. Ще на початку X ст. на Подолі стояла дерев'яна церква св. Іллі. Першим відомим нам давньоруським зодчим – був Микола Ждан, який зі своєю артільлю споруджував на початку XI ст. дерев'яний Борисо-Глібський собор у Вишгороді. Основою дерев'яних церков був вертикальний зруб. За християнським канонам церква будувалась як комбінація 3-х зрубів-нав, серед яких середній був дещо вищий. Згодом з'явилися п'ятизрубні й семизрубні церкви, які вміщали значну кількість прихожан. Іноді стіни зрубу мали нахил всередину, що створювало динамічний архітектурний образ. Часто стіни покривалися ззовні гонтом, який не лише утеплював будівлю, а й надавав екстер'єру певної витонченості.

Перші хрестово-купольні споруди

Нам мабуть буде цікаво визначитись з першими храмовими спорудами. За князя Володимира-Хрестителя в Києві було побудовано величну Десятинну церкву (свою назву вона отримала від того, що була створена на десятку княжого доходу, віддану на церковні потреби у відповідності з ранньохристиянськими нормами). Церква поступалася розмірами лише київському Софійському собору. Це був шести-стопний храм із трьома навами, оточений з трьох боків галереями. Пишно було оздоблено, за спогадами очевидців, її інтер'єр. До наших



днів збереглася частина мозаїчної підлоги, рештки мармурових колон, уламки різьблення та фресок.

На Русь прийшов хрестово-купольний храм. Стіни зводили способом чергування ряду цегли з рядом каміння, оздоблювали орнаментами теж із цеглин. Київські майстри досить швидко опанували візантійську будівельну техніку виготовлення цегли і кераміки, а теслярська справа, обробка металу й використання вапна були тут добре відомі. Каміння видобували в місцевих каменярнях або привозили човнами по річках.

Для декоративних оздоблень використовували рожевий шифер, мрамур; підлогу робили візерунчасту. Загальноприйнятим способом оформлення храмового інтер'єру був фресковий розпис, у великих соборах уживалася й мозаїка. Дахи крили свинцем або черепицею. У віконний отвір вставляли віконницю – дошку з відповідно прорізнаними в ній отворами; згодом з'явилися й засклені дерев'яні рами.

Звернімось до ґрунтовних досліджень С. Абрамовича, який зазначає, що монастирі й храми починають будуватися у величезній кількості. За часів князювання Ярослава Мудрого Київ уже був одним із найбільших міст Європи. Він був добре відомий за межами Київської Русі. Німецький хроніст Адам Бременський писав про нього з захопленням, створюючи легенду про велику столицю Русі, де начебто функціонувало чотириста храмів.

У центрі міста князь Ярослав Мудрий заклав величезний п'ятинальний хрестово-купольний храм – Софійський собор із тринадцятьма куполами. Величним був Успенський собор Печерського монастиря (XI ст.). Це класичний хрестово-купольний храм.

У другій половині XI ст. у Печерському монастирі формується своя будівельна школа, тут починається мурування цілого ансамблю кам'яних споруд. Споруди Києва були зразками для всієї Русі, а київські будівничі започаткували кам'яні будівлі у Смоленську, Полоцьку, Суздалі.

Будівництво церков за київським типом

Новий етап розвитку мистецтва Київської Русі розпочався після смерті Ярослава Мудрого. Зростають такі міста як Новгород,

Переяслав, Смоленськ, Галич, Володимир-Волинський. Там починається будівництво церков за київським типом, хоча на рубежі XI–XII ст. простежуються істотні відмінності в будівлях Переяслава та Новгорода.

Від переяславської архітектури до наших днів дійшла лише одна пам'ятка – Михайлівська церква 1097 року в Острії. У Новгороді ж на початку XII століття будуються кілька великих храмів, які ще теж наслідують типи київських споруд, проте пропорції стають більш видовженими, а узагальненість форм робить церкви суворими й монументальними. Нікольський собор (1113), Антоніївський (1117) та Юріївський (1119) монастирі добре збереглися. Відома мініатюрна й водночас монументальна церква Спаса на Нередиці (1198), зруйнована під час Другої світової війни і відбудована в наш час у первісних формах.

Із 30-х років XII ст. зростає кількість церков на Русі, та разом відходять у минуле візантійські традиції змішаного мурування з каменю та плінфи. Використовуються місцеві будівельні матеріали: тутешній плитняк у Новгороді та Пскові, білокам'яне мурування у Галичі та Володимиро-Суздалі, цегляна техніка в Придніпров'ї та на Волині. Дорога мозаїка поступається фрескам, розписам та графічним малюнкам. Підлоги роблять із простих полив'яних різнокольорових плиток. Архітектура набуває рис, що ріднять її з романською. Споруди цих часів стають меншими, їх композиції – простішими.

У Полоцьку в середині XII століття зодчий Іван будує Спаський собор Євфросиніївського монастиря, в якому вперше була застосована пірамідальна композиція. З численних церков Галича збереглася лише церква Пантелеймона (XII ст.) з системою колон та арок, властивою романській (зокрема угорській та моравській) архітектурі XII століття.

Та й у Києві не лишилися осторонь таких експериментів. Така, наприклад, відома нам сьогодні як церква Богородиці Пирогощої збудована у 1131–1135 роках на Подолі. До наших днів під барочним переважанням XVII–XVIII ст. зберегла свої первісні форми Кирилівська церква XII століття – це шестистопний хрестово-купольний храм з трьома апсидами й однією главою. Її фасади розчленовані пілястрами, стіни





прикрашають характерні для романської архітектури декоративні пояси. Всередині церква наповнена світлом, що контрастує з масивними, покритими фресками колонами; вузькі круті сходи, прокладені в товщі стіни ведуть на хори («полаті»).

Останній період давньоруської архітектури – від кінця XII століття до Батисевої навали. У ці часи бурхливо розбудовуються міста, зміни відбуваються й в архітектурі. Розширюється коло замовників: монастирі будують не тільки князі, а й бояри, купці, ремісничі й торговельні об'єднання. Відкидаються архітектурні принципи попередніх часів, зникають і риси романського стилю. Зараз у центрі уваги – екстер'єр, зовнішній вигляд храму, церква сприймається, насамперед, як «окраса міста». В основному розробляється тип невеликого хрестово-купольного чотиристопного храму, архітектура стрімко підноситься вгору. Першою відомою спорудою нового стилістичного напрямку була Василівська церква в Овручі, збудована близько 1190 року з волі київського князя Рюрика Ростиславовича. Це чотиристопний, триапсидний храм із двома баштами перед західним фасадом та галереями. Шедеврами архітектури цього стилістичного напрямку є Михайлівська церква в Смоленську та П'ятницька церква в Чернігові. Про Михайлівську церкву в Смоленську захоплено писав літописець. «Такої немає у всій північній стороні, і всі, що приходили до неї, дивувалися надзвичайній красі її». Це велика споруда з трьома високими притворами, цілим лісом профільованих тяг.

Поставлена на високому пагорбі, вона ще здалеку вражає досконалістю пропорцій і красою силуету. П'ятницька ж церква в Чернігові невелика за розмірами, але дуже струнка за пропорціями, з винятково вишуканою композицією. У товщі стін розташовані сходи на хори та внутрішні галереї. Ззовні стіни прикрашено сітчастим орнаментом.

Сакральна архітектура західних земель

У західних землях архітектура мала свої особливості. У XII столітті значним архітектурним центром стає Холм, де продовжували розвиватися традиції галицької архітектури. На жаль, жодна з пам'яток холмської архітектури не збереглась, проте літопис розповідає про церкву Івана, яку збудував «хитрець» зодчий Авдій; її було прикрашено

різбленням із білого та зеленого каменю, скульптури – позолочені, а вікна становили собою «римські шибки», тобто вітражі. Про розвиток традицій галицької архітектури свідчать також найдавніші пам'ятки Львова. Існував ряд львівських церков, що стояли у Підгородді, де у той час був центр міського життя. З них збереглися лише нижні частини стін та апсиди в Миколаївській церкві, які за технікою будівництва близькі до галицьких.

Заключним етапом розвитку давньоруської архітектури на південному заході була архітектура Волині, де кам'яне будівництво тривало й після Батисевої навали.

З історичних джерел відомо, що в об'ємно-просторовому й архітектурно-пластичному вирішенні оборонних споруд велику роль відігравали вимоги фортифікаційної науки, це позначалось і на багатьох церквах, які в період воєнних дій перетворювалися на укріплення. Як зазначає Ф. Уманець, класичним типом такої споруди є церква в селі Сутківцях на Поділлі (XV – початок XVI ст.), що стоїть на високому березі річки Ушиця. План церкви має форму рівно кінцевого хреста, заокруглені кінці якого в її середині створюють чотири апсиди. Зовнішньо вони проявляються у вигляді могутніх широких веж зі шпильастим карнизом та цілою системою машикулів. Дзвіниця, розташована над притвором, є пізнішою прибудовою (Українські дзвіниці зводилися зазвичай окремо від церкви, довгий час зберігаючи форму оборонної башти або спостережної вежі).

Серед різних церков цього періоду можна бачити переважно два типи споруд. Перша – церкви, побудовані за принципом давньо-київських храмів, що збереглися: чотиристопний триапсидний хрестоподібний Богоявленський храм у місті Острозі (XV ст.), однотипний із ним храм у Межиричах поблизу Острога (XV ст.), шестистопний храм у Луцьку (початок XVII ст.). До другого типу належать церкви, початкова структура яких склалася, вочевидь, ще у Давній Русі (не пізніше XIII ст.), але потім пережила істотну еволюцію. До таких споруд відносять головним чином невеликі кам'яні церкви, що збереглися завдяки їхньому оборонному призначенню. Архітектура цих церков розвивалася під впливом народного дерев'яного будівництва. Серед них –





безстовпні однефні церкви Святого Миколи в Кам'янці (XIV ст.). Троїцька церква в Зимному (XV ст.) тридільна церква Вознесіння у Вишнівцях (XV ст.) та деякі інші.

Конструкційною основою народного дерев'яного будівництва в Україні був зруб. Така система (на відміну від стоякової, каркасної, характерної для Західної Європи) обмежувала можливості розширення внутрішнього простору споруди. Вона сприяла розвитку камерної структури храму. Внаслідок відокремлення отарної частини храму та притвору в самостійні чарунки утворився тридільний храм, що складався з трьох розташованих на одній осі зрубів (із чотирма або вісьмома гранями), які увінчувалися одним верхом над центральним зрубом або трьома верхами.

Такий тип храму стає найбільш поширеним в Україні. До того ж його композиція зазвичай має центричний характер завдяки панівному положенню середнього об'єму. Виникнення такої композиції, вочевидь, спричинене впливом традицій центрально-купольного вирішення архітектури Київської Русі, а також українського народного житла з його тридільним членуванням. Під безпосереднім впливом народної творчості їх пластичному вирішенні відчувається й посилення світських тенденцій. Видатним зразком подібної споруди є збережена тридільна церква св. Юра у Дрогобичі (на основі якої були закладені наприкінці XVI – на початку XVII ст.). Зруби її в XVII столітті увінчано гарними куполоподібними верхами, покритими гонтом. Церква, як і багато інших дерев'яних храмів того часу, має «опасання» – дерев'яну стовпчиках або випушених кінців деревин. Збагачуючи пластичну форму нижньої частини церкви з пірамідальним завуженням угорі «опасання» додає до її функціонального призначення світський мотив, що пов'язує споруду з довкіллям.

Подібні храми в Україні зведені за однаковим композиційним принципом, здебільшого мають індивідуальну своєрідність, головним чином – за рахунок характеристики їхніх перекриттів. Відсутність акцентованого центрального фасаду сприяє сприйняттю такої споруди як об'ємного тіла, що найчастіше має виразний силует. Трикамерний варіант центрально-купольного храму набуває подальшого розвитку у XVII – XVIII століттях, у вигляді п'яти й більше камер споруди.

Церква з п'ятьма зрубами має переважно шатрове або купольне завершення на центральному зрубі або на всіх п'яти зрубах, розташованих за хрестом. Таким типом п'ятикамерного храму була дерев'яна церква Спаса Києво-Межигірського монастиря 1611 року, яка слугувала взірцем для інших храмів.



Часто після реставрації навіть старі храми Київської Русі набувають рис української церкви з трьома або п'ятьма купольними завершеннями (Троїцька церква Кирилівського монастиря і «Спас на Брестові» в Києві), що свідчить про формування усталених національних традицій в українському будівництві.

Отже, православні храми впродовж XIV–XVII ст. мали риси оборонної архітектури, формуючи на території України національне зодчество. Але процес покатоличення певних територій призводить до появи великої кількості латинських храмів.

Будівництво костелів

На території Закарпаття, Галичини, Волині з'являються костели з рисами оборонних споруд (однефні, з контрфорсами (або підстінок фр. *contre foorse* – «протидіюча сила» – вертикальна конструкція у вигляді висунутої назовні частини стіни, вертикального ребра чи окремої опори, зв'язаної зі стіною аркбутаном), стрілчатими вікнами та профільованими порталами). Зразком таких споруд є собор у місті Берегове (тринефний, з нервюрним (фр. *nervure* – жила) склепінням (перекриття криволінійних обрисів у перерізі. Склепіння перекривають переважно круглі, багатокутні, еліптичні в плані приміщення, і дозволяють перекривати значні простори без додаткових проміжних опор)).

Готика в українській архітектурі не мала значного поширення, але нам відомі найбільші в Галичині костьоли у Львові та Дрогобичі (тринефні, чотиристовпні). Особливістю цих костьолів були видовжені презбітерії (хор, східна вівтарна частина храму в західно-християнських церквах), нефи піднесені до однакової висоти, що характерно для українських храмів.



Національні традиції в храмобудівництві

В українській церковній архітектурі друга половина XVII–XVIII ст. можна зазначити головну тенденцію цього періоду: вертикальна організація простору та утвердження духовного начала.

В основі мурованих і дерев'яних храмів лежала тридільна (хоча уже зустрічаються п'ятидільна) планувальна структура. Зразками таких споруд можуть бути церква Святого Миколая в Глухові, Покровський собор у Харкові, Воскресенський собор у Сумах тощо. Для них характерні вертикальні домінанти у тридільній архітектурі.

Для церкви Святого Миколая у Ніжині (хрещатий тип п'ятидільного храму) характерно ступінчастий пірамідальний характер архітектури. Характерними зразками цього періоду є такі храми: Спасо-Преображенський у Прилуках, Успенський у Новгороді-Сіверському, Георгіївський Видубицький монастир тощо.

У XVII–XVIII століттях продовжувалася практика дерев'яного церковного будівництва. Вони мали свої певні особливості: прямокутний, квадратний та восьмигранний зруб. Популярними були п'ятидільні храми у трьох- та одноповерховому варіанті.

Отже, у XVII–XVIII століттях у церковній архітектурі відбувався творчий розвиток національної традиції. З'являлися місцеві архітектурні школи. Вітчизняна архітектура набуває національних ознак і шукає споріднення з європейськими архітектурними ідеями.

Сакральна архітектура XIX–XX століття

Архітектура класицизму і романтизму та синодальний наказ 1803 року, внесли певні корективи і в будівництво храмів. Зокрема це торкнулось дерев'яних споруд – заборонялось будувати нові храми в «українському стилі». Зразками храмів цього періоду можуть бути каплиця-мавзолей на Личаківському цвинтарі. Так класицизм більше виявився у світській архітектурі, ніж у сакральній.

У XIX столітті сакральна архітектура визначалась різноманіт'ям віросповідань. Найбільша кількість була православних храмів. Їм характерні ознаки: хрестово-купольні, безстовпні хрещаті, ротонди, тетра-конхи, базилікальні. Зразки: Свято-Духівський собор у Херсоні,

архітектор В. Ярославський, Преображенський собор у Білій Церкві, в будівництві був використаний проєкт одеського кафедрального собору архітектора Фраполлі, Миколаївська церква на Аскольдовій могилі в Києві, архітектор А. Меленський тощо.

Продовжувалося будівництво католицьких храмів. Основним типом будівництва були базилікальні тринефні храми, але для цього часу характерні і псевдобазиліки з нефами однакової висоти. Зразки: св. Варвари в Бердичеві, Іспанський костіол в Умані тощо.

Єврейські культові споруди – синагоги. Їм була притаманна ампірна форма. Молитовні зали залишались традиційно високі й квадратні; до них прилягав виділений колонним портиком пуліш з окремими входами для жінок і чоловіків. Зразки: великі хоральні синагоги у Катеринославі, Чернівцях тощо.

Екнаси і мечеті у XIX ст. не мали специфічних особливостей. Звертає на себе увагу мечеть в Алупці (1828 р.) архітектора Ф. Ельсона, в архітектурі якої автор спробував поєднати кримсько-татарські особливості з індійськими, що несло в собі елементи романтизму.

Починаючи з кінця XIX ст. в Україні, в першу чергу, у великих містах, з'являється низка храмів, при будівництві яких архітектори зверталися до зразків минулого: античності, псевдоготики, неоромантизму, ренесансу, бароко тощо. Це призвело до появи значної кількості не канонічних церковних будівель.

Наприкінці XIX ст. побудований у Києві Володимирський собор у «національному стилі» або російсько-візантійському (за проєктом І. Штрома, перероблений П. Спарро, О. Беретті). Собор хрестовокупольний, має сім бань. У ньому присутні елементи різних історичних епох, що призвело до втрати цілісності.

У XX ст. у світ будівництва прийшли метал, залізобетон, алюміній і скло. Враховуючи, що архітектура XX ст. мала складну стилістику, змішування різних стилів, що дало поштовх для розвитку еклектики (грецьк. – вибраний). Архітектура XX ст. була заповнена спорудами у найпоширенішому стилі – модерн. В Україні модерн набуває національних рис, запозичуючи мотиви з народного дерев'яного будівництва. Український національний модерн не знайшов широкого





застосування в церковній архітектурі. Певні спроби внести модерністські ідеї у церковні споруди були притаманні для творчості архітектора О. Щусєва (церква у Почаївській лаврі).

На жаль, у радянські часи, була присутня заборона на будівництво церков.

Сьогодні спостерігається прагнення до пошуку нових архітектурних форм, звернення до національних традицій зі збереженням канонічних засад церковної архітектури.

Сакральна архітектура Херсонщини

У духовному житті Херсонщини велике значення мають набутки минулих століть. Особливе місце серед цих досягнень посідає церковна архітектура Херсона.

Один із найдавніших храмів є Різдва Богородиці (Греко-Софіївська, 1780). В архітектурі храму відчувається вплив мистецтва Греції. Дзвіницю прикрашають дерев'яні скульптури Апостолів-Євангелістів: Матфея, Марка, Луки й Іоанна. В середині розташовано п'ятиярусний іконостас з 108 ікон.

Храм Різдва Пресвятої Богородиці був подвір'ям Корсунського чоловічого монастиря (1799–1818), перебудований зі складських приміщень у стилі класицизму. Свято-Духівський кафедральний собор (1811–1836). Фасадна частина прикрашена колонами в стилі класицизму; купол восьмигранний. Храм Святої Мучениці Олександри (1898–1902) побудований за проєктом губернського архітектора К. Квінто у романському стилі з елементами московської архітектури XVII ст.

У стилі класицизму побудовано храм Усіх Святих (1804–1808 р.), що прикрашений дерев'яним іконостасом у біло-золотих кольорах, у ньому зберігаються ікони XVII–XVIII ст. Храм Святого Миколая (Нікольський Морський храм, 1842), збудований на заощадження колезького асесора Я. Дорошенко в стилі класицизму: купол сферичний на восьмигранному барабані, дзвіниця двоярусна, з заходу і сходу храм прикрашають чотириохколонні портики тосканського ордеру з фронтоном.

Свято-Катерининський собор (1782–1806 рр.) – перший кам'яний храм Херсона, побудований у стилі класицизму, хрещатий,

однобанний: західний фасад прикрашений портиком тосканського ордеру, зі сходу собор з напівкруглою апсидою і приміщеннями ризниці та приміщення дяконника. Будувався за проєктом архітектора І. Старова.

Храм Срітіння Господнього (1889 р.), архітектор К. Квінто, хрестово-купольний у стилі неокласицизму.

В ансамблі сучасного міста Херсона чільне місце посідають і сучасні церковні храми.



Художник Віталій Ракович
Свято-Катерининський собор, м. Херсон



Художник Віталій Ракович
Храм Святої Мучениці Олександри, м. Херсон





ДІАЛОГ

Анна Білик

До речі, поки йшло будівництво Свято-Катерининського собору, на території фортеці існувала дерев'яна Михайло-Архангельська церква. Час її появи датується початком будівництва Херсонської фортеці – 1779 р. Після освячення собору Михайло-Архангельську церкву перенесли на форштадт міста.

Вікторія Сікорська

Образ храму-собору досить широко представлений у світовій і вітчизняній літературі. Згадуваний автором наукового дослідження Софійський собор у Києві яскраво змальований у романі Павла Загребельного «Диво» (1980). Він є центральним образом історичного роману, від якого тягнуться багатовекторні ланцюги сюжетних ліній – романні дії часів Київської Русі та Радянської України, об'єднані в художнє ціле. Собор є предметом конфлікту як у XI ст., так і в XX ст. – всі романні колізії відбуваються біля собору, він сприяє розвитку характерів, завдяки якому відбувається становлення одного з головних героїв Соловйова як особистості й митця та іншого персонажа Бориса Отави як людини та науковця.

Прозаїк свого часу зазначив: «Життя людське суворо обмежене часом і простором між народженням і смертю... Кожен облаштовує одвіку дарований простір як може і як уміє. Та нічого вищого в тому будуванні не може бути, аніж будування кожним Храму». Тому образ-символ собору є більше ніж просто окреслений простір, це метафоричне втілення Величного.

Сергій Костючков



ЕСТЕТИКА КОРАНІЧНИХ ТЕКСТІВ В ІСЛАМСЬКІЙ КУЛЬТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ: ФІЛОСОФСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Філософський вимір архітектури

Традиційно філософія має на меті спроби пояснення вічного з позицій сьогодення, створення раціональними засобами максимально узагальненої картини світу та встановлення місця і ролі людини в ньому. Оскільки специфічною й визначальною проблемою філософії є взаємообумовленість суб'єкта й об'єкта, безпосереднім предметом аналізу постає зв'язок між контрадикторними елементами системи, зважаючи на те, що філософське мислення уособлюється в формах, адекватних предмету осмислення. Якщо вихідною точкою є об'єктивна реальність, ця форма може мати суто науковий характер – при цьому філософія набуває рис уподібнення, зокрема наукам – технічним, природничим, гуманітарним. В іншому вимірі філософія може набувати суб'єктно-ціннісного значення з акцентом на художні форми сприйняття дійсності (як природних, так і створених людиною об'єктів) та, нарешті, філософія здатна коннотувати певним чином елементи тріади «Пізнання – Пояснення – Розуміння».

Звернення до теми естетики коранічних текстів в ісламській культовій архітектурі зумовлено протиріччями, що етіологічно виникають у доволі широких межах самого трактування ісламської культової архітектури у контекстах богословського дискурсу, філософії та культури, формуючи потужний корпус вічних образів прекрасного, безмежного й вічного. Ретельний філософський аналіз естетики коранічних текстів ісламської культової архітектури безумовно потребує з'ясування сукупної природи вказаної категорії залежно від індивідуальних та суспільних смислових характеристик реальності. Одним із найважливіших моментів такого аналізу є його метафізична проблематика – безпосередній вихід конструктивної емоції у сферу трансцендентального: погляд на коранічні тексти у просторі ісламської культової архітектури *sub specie aeternalis* – з позиції вічності. У контексті заявленої теми слід наголосити на тому,



що філософія архітектури покликана розкрити філософські засади архітектури як синтезу науки і мистецтва, як трансісторичного соціокультурного феномена, місія котрого полягає не тільки у виявленні засад буття людини та яскравої палітри продуктів її творчості, але й у проникненні в їхню сутність.

Архітектура, яка, в широкому розумінні, є проявом ідеалізованого проектування, створює комфортне й безпечне для людини функціональне середовище, у своїй еволюції трансформує неможливе в невідворотне. Проблема філософського розгляду архітектури це, на думку сучасних дослідників «... спроба розв'язати питання щодо закономірності формування та еволюції архітектурного буття; досягнути глибини філософського сенсу архітектурної творчості, завдяки якому виникало й розвивалося все багатство пластичних форм. Філософія архітектури – це аналіз специфіки втілення у творчості глибинних прозрінь про життя єдиного, органічно структурованого, вічного і безкінечного Всесвіту» [2, с. 270].

Утім, філософія архітектури не дає можливості вповні розшифрувати весь складний ланцюг взаємодій і процесів, які забезпечують механізм дослідження ініціальних, вихідних властивостей структури архітектурної творчості. Дослідження такого механізму є самостійною проблемою, розв'язання якої філософія архітектури вирішуватиме у процесі накопичення й глибинного осмислення архітектурного буття у просторі конкретної історичної епохи. Розмисли в царині філософії архітектури актуалізують, серед іншого, проблематику співвідношення та взаємодії статичного і динамічного, обмеженого й інфінітивного, дискретного і безперервного, впорядкованого і хаотичного, оформленого й аморфного, вічного й ефемерного, ситуативного і перспективного, які мають втілення в архітектурних спорудах минулого і сьогодення та імпліцитно знайдуть відображення у проєктах майбутнього. Архітектура, в певному розумінні, створює «іншу природу» з функціонально насиченим простором, формує мікроклімат, видозмінює ландшафт, загалом – утворює нове середовище існування людини, впливаючи опосередковано на її стиль життя, ціннісні преференції, естетичні орієнтири, духовні символи, у широкому сенсі – архітектура впливає на формування світогляду.

Аналізувати архітектурну споруду, особливо з позиції філософської, завжди складно: невідворотно виникає питання щодо сприйняття витвору

архітектури як єдиного цілого. Під однією, образно кажучи, покрівлею, мають місце різні форми, ідеї, мотиви, жанри, в той же час можна міркувати про єдність філософського наповнення, образної системи, архітектоніки, сюжетної спрямованості, стилістики та композиції. Архітектурний простір завжди є містичним, він об'єднує у своєму «задзеркаллі» не тільки сьогодення, але й минуле і майбутнє – близьке або віддалене. Хронотоп архітектурної споруди дозволяє людині пересуватися від давнини в реальний світ; гра форм динамізує архітектурний простір пунктами конвергенції та перетину площин, утворюючи для глядача (споживача, мешканця?) єдиний ансамбль найтонших нюансів емоційного сприйняття, які оформлюються в чіткі імперативи – динамічність, оптичність, пластичну виразність, видовищність тощо. Для того, щоб оцінити композиційну єдність та гармонію архітектурної споруди (для культового об'єкта необхідною є ще й духовна насиченість), необхідно вміти бачити в ній унікальний витвір людського розуму, таланту, волі, фантазії.

Подібне сприйняття архітектурного об'єкту як рукотворної форми дається безпосередньо; поступове занурення в «тканину» витвору архітектури створює у свідомості людини складну констеляцію почуттів, відтак – цілісний образ складається з мозаїки окремих вражень. У філософському розумінні архітектурна композиція є об'єктивно досконалою, якщо її образ, створений зодчим – суб'єктом креативного акту, апостеріорно співпадає з образом, який утворюється у свідомості людини – суб'єкта сприйняття продукту вказаного творчого акту.

Керуючись визначеним підходом, логічно припустити, що архітектура розвивалася не тільки в часі, вона рухалася й у просторі: народи в різних регіонах планети ставали носіями архітектурного прогресу, інколи – на роки, інколи – на століття та навіть тисячоліття. Окремі архітектурні стилі були певний час фокусом світової культури, потім нові тенденції заповняли культурний простір; архітектурне мистецтво тяжіло до величних масштабів, до чітких геометричних ліній та монументальних форм. Пафос самоствердження потенціював у культурі ідеальний образ людини, зусиллями якої відбуваються значні зрушення в засвоєнні оточуючого світу, в культурі загалом; у подібному контексті архітектурою осмислюється такий спосіб виробництва,





внаслідок якого реалізується продукування соціальності, саме в цьому виявляється культуротворчий, комунікативний та емансипаційний потенціал архітектурної творчості.

Архітектура ісламської культової споруди

Власне кажучи, органіка ісламської культової споруди і живописний регулярний характер будівлі, спорудженої на віки, є вкарбованими в історію Ісламу: вони забезпечують тим самим своєрідність, унікальність і неповторність архітектури ісламського світу. Престижні символи класичної релігійної європейської архітектурної традиції, фундаментовані на принципах великодержавного абсолютизму, практично не вплинули на архітектурний світ Сходу. При цьому необхідно акцентувати увагу на властивому творцям-архітекторам мусульманського світу прагненні до регулярності, рівномірності, ритміці (не можна не порівняти з суворою і в той же час – піднесеною красою каліграфії коранічних текстів) та симетрії просторових форм ісламських культових споруд. Просторова форма у даному аспекті виходить, з одного боку, із ідеї внутрішнього саморозвитку архітектурної будівлі, а з іншого, – демонструє презумпцію залежності цієї форми від природного і соціального контексту, в якому вона існує.

Е. Мадден, котрий шукав унікальні риси «ісламського» в ісламському мистецтві, наголошував на тому, що немає потреби у таких творах мистецтва повсюди відшукувати символи, забезпечуючи кожен чіткою експлікацією. В архітектурі мечеті, приміром, можна бачити не символ зречення світу або звернення до Аллаха і до власного серця, але, скажімо, забезпечення ізоляції від вуличного шуму, місце розташування фонтану для омовінь; монументальність мазарів і мечетей – це демонстрація заможності та величчя можновладців. Дослідник відзначає тривіальність і ординарність ідеї технологічно – за допомогою варіативності матеріалів і декоративних елементів реалізувати «облегшеність» матеріальності споруд [6].

У міркуваннях щодо сутності ісламської культури («Islamic Art and Its Spiritual Message») пакистанський дослідник Хавайя Мухаммад Саїд робить акцент на тому, що релігія завжди була каталізатором творчого процесу митців усіх напрямів: різні види мистецтва – музика,

архітектура, скульптура, живопис, каліграфія, поезія – були глибоко мотивовані «інтенсивною релігійною свідомістю». Певну небезпеку автора викликають тенденції буквального розуміння, наприклад, Аллаха, як антропоморфної істоти, подібні фігури являють собою лише символічну демонстрацію. «Ісламське мистецтво передає духовне й прототипічне значення самого ісламу через вічну і символічну мову; сьогодні це мистецтво володіє здатністю презентувати дух ісламу набагато більше прямим, корисним і зрозумілим способом, ніж деякі інші комунікативні експозиції» [5, с. 227–228]. Витвір мистецтва, наголошує дослідник, є ретельно продуманим розмаїттям чуттєвих і комунікативних засад, його організацією та є його формою. В ісламському мистецтві його духовний вимір було переоцінено; ключовими засадами мусульманської художньої творчості та її філософії є Коран і пророцький хадис («prophetic hadith»). Нарешті, актуальним вбачається підхід, що базується на ідеї про те, що ісламське мистецтво, всупереч національному розмаїттю, є цілісним феноменом, моноцільним у часі і просторі, оскільки уособлює універсальні цінності ісламу, що робить його ісламським і єдиним. Даний підхід здійснюється як мусульманськими дослідниками, так і вченими Заходу, котрі вважають, що джерело Істини єдине, воно є різним у різні часи і для різних народів [5].



Естетична символіка мечеті

В ісламській культовій архітектурі ключовою знаковою спорудою є мечеть, яка, всупереч розповсюдженій думці, слугує не тільки місцем молитовного дійства, але є архітектурним об'єктом поліфункціонального характеру: мечеть – це не тільки місце для молитви, але й осередок освіти (духовної), «майданчик» для спілкування людей, місце притулку нужденних, а також центр прийняття важливих рішень щодо суспільного життя. Мечеть є універсальним художнім втіленням ісламського образу світоутворення, вона символізує собою мусульманське розуміння просторово-часової конотації божественно-космічного – мечеть є одночасно і домом Аллаха, і простором Раю в ісламській його інтерпретації. У ранньоісламську добу мечеть була доволі простою спорудою, але згодом архітектори різних часів, прихильники і послідовники різних



архітектурних стилів вносили у «проекти» будівництва мечетей суттєві зміни, відповідно до традиційних уявлень про культові споруди. Найстаріші у світі мечеті – мечеть аль-Куба в Саудівській Аравії, мечеть Пророка в Медині, мечеть Джавата і мечеть Двох Кібл або Масджид Аль-Кіблатайн, мечеть Масджид аль-Харам (Харам Бейт-Уллах) в Саудівській Аравії, Соборна мечеть Куфи і мечеть імама Хусейна в Іраку, мечеть Аль-Акса в Єрусалимі, мечеть аз-Зайтуна в Тунісі – характеризуються спільними архітектурними особливостями. Класичний варіант мечеті має тільки один вхід, орієнтований на Мекку, згодом з'явився ще один вхід – протилежний, у більш пізніх проектах мечеті облаштовані вже чотирма входами – на всі сторони світу. Подібний тип мечеті помітно вплинув на архітектурні проекти міських будівель взагалі, кожна з яких, тим або іншим чином, уподібнювалася культовій споруді. Однією з важливих естетичних характеристик мечеті, що є в основі класифікації такого роду сакральної архітектури, розглядаємо орнаментальні прикраси, зокрема – у вигляді символічно насичених коранічних текстів.

У цьому контексті значної актуальності набуває теза про те, що в ісламі, у процесі його історичного розвитку, особливою силою наповнилася вельми розгорнута галерея естетичних символів. Приміром, купол мечеті в ісламській архітектурі постає в якості символу досконалості краси Аллаха, уособленому в понятті «джа-мал». Символом величі (уособлений у понятті «джал-ал») стали мінарети (арабське «аль манара» – маяк), споруди у вигляді башти, з якої служитель мечеті, муедзин, закликає правовірних на молитву. До речі, кількість мінаретів вказує на статус мечеті, її значущість – малі мечеті можуть взагалі не мати мінаретів, середні – від одного до шести, а мечеть Пророка в Медині прикрашено десятима мінаретами. Ім'я Аллаха (поняття «сіфат») символізується письменами на зовнішніх площинах мечеті. Зрозуміло, що подібні письмена є фрагментами коранічних текстів, оскільки в Корані [1] поетичні образи використовувалися з конкретною метою – надати богословським догмам естетично привабливого вигляду. Найбільш яскраво це відображено в ранніх мекканських сурах, які хронологічно розділено на три періоди. Перший період – часовий відрізок поетичних сур, яких налічується 48 – ознаменовано

тим, що в цю добу доктринально розроблена естетична категорія піднесеного, що розкривається у контексті одкровення ісламу та мусульманськими чеснотами. Наступний, другий (рахманські сури) і третій (пророцькі сури) періоди характеризуються тим, що естетичною константою в цей часовий проміжок постає категорія досконалості творіння: краса уособлює прикрашання реальності. Актуалізувалися такі поняття, як гарний, хороший (хасунат), красивий (бахідж), прикрашений (зайанна), чудовий (ні'ма), краший (ахсан) та інші. Слід також вказати, що кожна елементарна структура тексту Корана, яка має назву аят, слугує символом божественної всемогутності; для того, щоб активізувати потрібні асоціації, у правовірного не було потреби ретранслювати той або інший текст, достатньо було промовити ключове слово.



Епіграфічні об'єкти ісламських культових споруд

Найбільша складність і привабливість епіграфічних об'єктів ісламських культових споруд полягає в існуванні чітко обумовлених канонічних форм: майстер каліграфії затиснутий традицією в настільки жорстке «прокрустове ложе», що у нього залишаються тільки два ресурси – віра і талант. Класична традиція ісламської сакральної архітектури канонізувала певний спектр епіграфічних елементів, якими прикрашено ісламські культові споруди в різних регіонах світу. Вже в перше століття ісламу на землях, захоплених арабами, почав формуватися тип так званої дворової (колонної) мечеті, архітектурний простір якої складається з відкритого двору та молитовної зали з плоским або двоскатним перекриттям, що спирається на несучі опори – стовпи, колони або аркади. Крім цього, ісламська архітектура широко використовувала іконографічні та конструктивні рішення попередніх культур, зокрема – християнських архітектурних традицій. Нерідко перекриття зали могло доповнюватися куполом у центрі середнього поперечного нефа або над міхрабною ячейкою, а в магірібінських мечетях – у торцях підвищеного центрального нефа з оптичним опором на головну вісь [3]. За останні десятиліття активного дослідження архітектурного спадку країн і регіонів ісламського світу сформовано потужний корпус дослідницьких матеріалів, що потребують адекватної



оцінки й переосмислення з позицій сучасного рівня уявлень про унікальні особливості світу ісламської архітектури, як надзвичайно важливої компоненти світової культури. Важливим аспектом актуальності теми бачиться необхідність виявлення естетичної ролі коранічних текстів у контексті ісламської культової архітектури. Дослідження монументальної епіграфіки в ісламській культовій архітектурі дозволяють зробити висновок стосовно того, що написи в культових ісламських спорудах виконують дві функції. Перша – дати максимально повну інформацію про споруду: щодо її замовника, архітектора, будівельника, а також дату створення, назву, призначення тощо. Друга – виконується текстами релігійного характеру: написи, утворені з цитат Корану та хадисів, якими прикрашаються мечеті, мають три ключові завдання – навчання, повчання й виховання правовірних. Крім цього, іконографічне значення коранічних текстів, як однієї з визначальних тем мусульманського декору, апелює до естетичних засад ісламського мистецтва. Втім, вже у стародавніх і широковідомих пам'ятках ісламської архітектури арабська каліграфія набула чи не найважливішого вияву саме в декорі, демонструючи тісний зв'язок із розвитком орнаментального ансамблю в цілому [4].

Проведені автором безпосередні дослідження ісламських культових споруд в Іспанії, Російській Федерації, Узбекистані, Туркменістані, Таджикистані, Афганістані, Ізраїлі та Палестині дали підстави для певних узагальнюючих висновків щодо естетики коранічних текстів в мусульманській сакральній архітектурі. Слід вказати на те, що значне місце в декоративному оздобленні мечеті посідають арабські написи-вислови з текстів Корану. На чотирикутних табличках із двошаровою різьбою (мечеть Омара, місто Віфлеєм) рельєфні написи виконано на тлі вишуканого рослинного орнаменту зі спіралью закрученими стеблами. Звертає на себе увагу характер співвідношення тла та літер – завитки стебла не створюють основного ритму, вони стилістично підкорені розташуванню літер і заповнюють простір між ними. Вертикальні площини прикрашено дошками чотирикутної форми з епіграфічною полосою з арабських написів, виконаних у плоскому рельєфі, доповнених рослинним орнаментом із гнучкими, витончено сплетеними стеблами, від яких відгалужуються листя, трифоліуми (трилисники), напівпальмети

і пальмети, а також шестипелюстковими розетками. Поблизу мінбару (кафедра, з якої імам читає молитву) розташовується епіграфічний орнамент у вигляді лабіринту, утвореного вишуканим розташуванням геометризаних арабських літер.

Головними прикрасами інтер'єру слугують каліграфія та орнамент, по стінах мечеті розташовано цитати із Корана, найчастіше – це текст сури «аль-Фатіха»: «В ім'я Аллаха милостивого, милосердного! Хвала Аллаху, Господу світів милостивому, милосердному, царю в день суду! Тобі ми поклоняємося та просимо допомогти! Веди нас дорогою прямою, дорогою тих, яких Ти облагодіяв, – не тих, хто у гніві, і не тих, хто заблукав» [1, с. 27]. Цитати із Корану, виконані декоративною в'язью, потопають у мережеві листя та квітів і супроводжують людину всюди – вони здійснюються вгору по арках, перелітаючи з площини на площину, спускаються зі стелі, розташовуються на свого роду панно – металевих, дерев'яних, тканинних. Роль тексту, яким прикрашається традиційно портал мечеті, є надзвичайно важливою: це символічне місце переходу людини із буденного світу в ритуалізований простір молитовного спілкування зі Всевишнім. Коранічні написи, що являють собою епіграфічний орнамент, посідають ключове місце в інтер'єрі практично кожної мечеті, коли б вона не була збудована – тисячу років тому або минулого року. Чому саме каліграфічні тексти Корану в рослинному оздобленні (нерідко й без нього) несуть домінуюче естетичне навантаження в культових ісламських спорудах? Незайве нагадати – заборона на зображення живих істот обумовлено тим, що живописні або скульптурні витвори здатні активувати прояви поклоніння ідолам, а також спровокувати багатобожжя, що є найтяжчим гріхом перед лицем Аллаха. Відмовою від зображень живих істот ісламське мистецтво чітко детермінувало фокальний ракурс уваги стосовно ієрархії художніх цінностей. Фундаментом ісламу є слово Аллаха, а головною опорою його слугує декламоване слово коранічних текстів, відтак – превалюючим видом мистецтва у просторі мусульманської художньої культури стала каліграфія, твори якої слід розглядати як естетизоване, матеріальне, земне втілення слова Всевишнього.

Логіка розгляду досліджуваної проблеми формує підхід, у рамках якого обґрунтованим є наступне твердження: в естетиці коранічних





текстів, у каліграфії, як і інших видах ісламського мистецтва, яскраво вираженою є інтрига подвійного підтексту. Художник, котрий творить в ісламському світі, особливим чином розуміє свою творчість в обов'язковому контексті ставлення до божественного; контрадикція схвальної покори

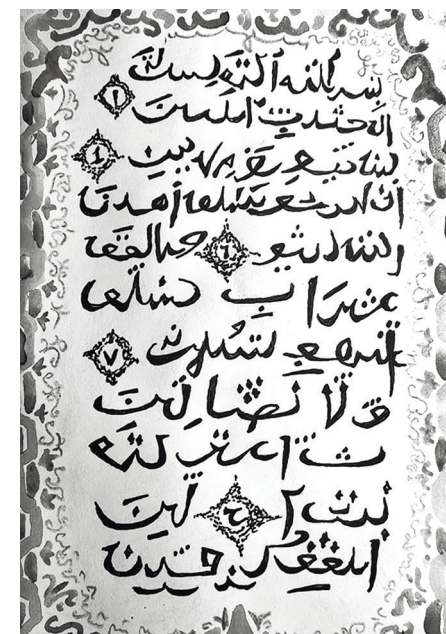
і гріховної гордості синтезує ключову максиму ісламського мистецтва – тільки Аллах здатен творити і наповнювати життям усе, що забажає. Художник може тільки інтерпретувати окремі фрагменти буття, але він позбавлений можливості створювати цілісну, органічну й закінчену картину світу. Є і внутрішній смисловий шар ісламської художньої творчості: схематичність і символічність, умовність і викривленість малюнка, його нарочита «несхожість» із оригіналом та відсутність меж протиставляються безперервній безкінечності реального світу, наповнюючи ісламське мистецтво власним оригінальним художнім сенсом світосприйняття й світовідображення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коран. Москва: Физкультура и спорт, 1990. 727 с.
2. Лезьер В., Извин Д. Архитектура как вид культурного бытия: философско-категориальный поход. Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being. 2016. Vol. 5. Is. 6A. P. 269–279.
3. Шукуров Ш. Образ храма. Москва, 2002. 521 с.
4. Hill D., Grabar O. Islamic Architecture and its Decoration. London: Faber and Faber, 1964. 88 p.
5. Khawaja M.S. Islamic Art and Its Spiritual Message. International Journal of Humanities and Social Science. February, 2011. Vol. 1. № 2. PP. 227–234.
6. Madden Ed.H. Some Characteristics of Islamic Art. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1975. Vol. 33. № 4. PP. 423–430.



Малюнки Сергія Костючкова





Віталій Ракович

АРХІТЕКТУРА ЯК ПРОЄКЦІЯ ЛЮДСЬКОЇ СВІДОМОСТІ НА ЗОВНІШНІЙ ПРОСТІР

Взаємообумовленість свідомості людини й архітектурного простору

На процеси формування і розвитку свідомості людини впливають усі види мистецтва. Ефективність цього впливу обумовлена тим, що задіяно світ емоцій і почуттів реципієнта (глядача), адже твори мистецтва містять відбиток емоційної сфери автора. Так, музика і пісня формують світогляд людини, починаючи з материнської колискової, поступово до суб'єктивного світу людини вливаються мультиплікація та кіно, живопис і фотографія. Вони насичені змістом закарбованим у відповідну форму та є носіями соціокультурного досвіду певного народу (етносу).

Саме завдяки емоціональній інтенсивності, глибині та силі переживання вплив мистецтв на психологічну сферу людини є ефективним. Зіткнення людини з об'єктами, подіями та явищами зовнішнього світу відбуваються в такій послідовності: стимул, реакція, емоція, аналіз. Емоції власне й є реакцією, переживанням, яке лише після їх відчуття можливо вербалізувати, а інколи й охарактеризувати складно. Отже, емоції передують думкам. Лише після пережитих подій, спогади та міркування можуть викликати певні емоції. Маючи емоційний досвід, пам'ять на відчуття певних емоцій та знаючи, які стимули їх викликають, людина може знов влаштувати собі знайоме переживання, прямуючи до театру або ігрового клубу, дискотеки, церкви тощо, аби задовольнити свої запити і знов увійти в відомий емоційний стан.

Зовнішній архітектурний простір сприймається як природне оточення, що супроводжує нас протягом життя, визначаючи «наше відчуття в просторі і наше світовідчуття» [6, с. 161]. Цей простір як належне, звичайне, буденне не завжди стає об'єктом особливої уваги та аналізу. Людина є тілесно й ментально «вписаною» в архітектурний простір як частину її буття та об'єкт сталої мимовільної взаємодії (рефлексії). Такий органічний зв'язок людини з архітектурою відбивається

на свідомості та формує картину світу. В архітектурному середовищі «людина живе як у своєрідній оболонці, в такій собі матеріалізованій проєкції себе у поза-себе» [7, с. 174].

І навіть сьогодні виокремлення людини з архітектурного простору є екстремальним, ресурсно затратним експериментом, який вимагатиме часу і здоров'я лише на задоволення базових потреб. Саме тому вплив цього виду мистецтва є опосередкованим, втім більш сталим; менш усвідомлюваним людиною, втім більш ґрунтовним. Згадаймо слова Луїса Саллівана: «Архітектура – це мистецтво, яке впливає на людину найбільш повільно, проте найбільш міцно» [2, с. 215]. Зауважимо, що архітектура є мистецтвом організації простору і на відміну від неї скульптура, живопис та навіть музика й театр є акцентами в цьому середовищі і виступають більше як головне по відношенню до другорядного. Як правило, щось є первинним у сприйнятті стосовно іншого, як фігура у фоні в гештальт-психології, де сприйняття головного та другорядного зазвичай залежить від обставин, але навіть попри індивідуальні психологічні особливості архітектура здебільшого сприймається фоном відносно творів інших мистецтв. Так архітектурний простір сприймається як антураж акцентом, в якому виступають інші об'єкти: скульптура, картини тощо.

Тож, бачимо, що невід'ємною частиною уявлення людини про зовнішній світ є архітектура, яка органічно присутня в бутті людства як своєрідний культурний захисний панцир.

Архітектура як відображення людської свідомості

Для висвітлення сутності нашої роботи слід розкрити деякі аспекти психології. А саме, згадаймо декілька ключових понять. Світогляд є основою (відносною константою) сприйняття і взаємодії людини зі світом зовнішнім та включає прийняті цінності, ідеали, традиції, норми та правила свого соціокультурного середовища. Свідомість є ключовим психічним утворенням людини, яке дозволяє сприймати, орієнтуватись та аналізувати об'єкти і процеси зовнішнього світу та себе у ньому. Самосвідомість – це розуміння людиною власної суб'єктності, усвідомлення себе автономною частиною світу та процесів,





які в ньому відбуваються. Як особливий процес людської психіки самосвідомість виконує функцію самопізнання та саморегуляції на основі самооцінки і, зрештою, відображає загальне ставлення людини до самої себе.

Одним із елементів самосвідомості людини є Я-концепція, це комплекс уявлень людини про себе, який може бути наближений або віддалений від реальності та включає в себе власний інтелектуальний потенціал, людські та професійні якості, уявлення про фізичний стан тощо. Я-концепцію представлено когнітивним (інтелектуальним, розумовим), емоційним та поведінковим (вольовим) компонентами. Ці компоненти можуть бути неоднорідно розгорнутими (розвиненими) або неокультуреними, тобто не приведеними у відповідність до соціокультурних стандартів певного суспільства. А від цього так само залежить рівень адаптованості людини в своєму соціокультурному середовищі [4]. Організація зовнішнього життєвого простору та архітектура сприяють процесу адаптації та розвитку людини в суспільстві. Розвиток людини (генезис) – це поступова і стала адаптація до нових мінливих умов життя внутрішніх і зовнішніх, яка призводить до кількісних та якісних змін людини. Впливовим аспектом цього розвитку є простір, який не в останню чергу формує свідомість людини. Архітектура «формує стійкі просторові реакції, звички в тілі людини, образи та поняття в його ментальному просторі, які підсвідомо впливають на життя і діяльність людини» [10, с. 8].

Навички розпізнання елементів архітектурного простору за призначенням формуються з дитинства, згодом набуваючи автоматизму. Спочатку в дитинстві закладаються основи ідентифікації певних локацій та їх призначення. Це дозволяє орієнтуватися в просторі на рівні впізнання задля задоволення потреб. Потім усвідомлюються частини інтер'єру оселі: кухня, спальня кімната, ігрова, вбиральня тощо. З розвитком людини формується широке уявлення про життєвий простір, її знайомлять з установами й закладами (садок, школа, університет, магазин, кінотеатр, бібліотека). І зрештою усвідомлений архітектурний простір сприймається як належне, стає і незмінне. Як невід'ємна частина буття, опорна картина світу, що з розвитком абстрактного мислення розширюється набуваючи міфологічних

смислів, та нових форм осмислення трансцендентних аспектів буття. У цьому сенсі архітектура «є свого роду проєкція свідомості в світ і середовище, в сферу зовнішніх об'єктів» [5].

Отже, архітектура спочатку беручи участь у формуванні свідомості людини, згодом стає відображенням людської свідомості, певним упорядкуванням, гармонізацією світу та його картини.

Архітектура як проєкція суб'єктивності автора на зовнішній простір

Так, забудова територій, ландшафту виникає при життєвій необхідності та/або соціальному запиті, формуючись спочатку як ідея в уяві автора. Ідеальне уявлення про архітектуру формується в результаті вивчення досвіду інших поколінь, у царині й обізнаності майстра у сучасних матеріалах і технологіях будівництва. Архітектор спирається на закони архітектоники, формоутворення, прагнучи втілити власне ідеальне уявлення про споруду, її функціональну організацію та відповідність ідеологічним й естетичним запитам свого часу. Ідея, задум є первісним у цьому процесі, який по суті є перенесенням суб'єктивного уявлення автора про оптимальний архітектурний простір назовні за допомогою спочатку графічних візій (у начерках, ескізах, планах), а в підсумку, у визначеному матеріалі. Цей процес і є формою проєкції суб'єктивності (свідомості автора: інтелектуальної, емоційної, духовної сфер) на зовнішній світ.

Генезис освоєння нових просторів за допомогою архітектури

Метою створення архітектурних об'єктів є управління суспільством та його розвиток; завоювання нових просторів; розширення впливу на природу задля використання її ресурсів на потребу людини.

Архітектура є засобом оптимальної організації простору з метою задоволення потреб людини та суспільства; засобом реалізації комунікативної функції в різних сферах життя; містить відбиток соціокультурної ідеології певного суспільства, позначаючись на фізичних, розумових, духовних та естетичних потребах його членів; відображає певні людські культурні універсалії (спільна праця, освіта, ритуали, родина, мова,





релігія); сприяє єднанню людей як виду, соціуму, нації, родини та формує певну систему цінностей.

Необхідність облаштувати природний простір відповідно до власних потреб виникла з появою людства як виду. Долаючи шлях від примітивних поселень до сучасних «розумних міст», змінювалися принципи розбудови житлових масивів та забудов.

У процесі генезису освоєння нових просторів за допомогою архітектури викристалізовувалась інфраструктура поселень спочатку як базова, після – адаптаційна, потім – інфраструктура розвитку і, на сьогодні – інфраструктура стагнації (застою).

1. Базова формується на етапі освоєння нових територій з метою закріплення на них, дослідження умов для життєдіяльності (кліматичних, ресурсних). Історичним прикладом цього є зведений 1737 року Олександр-Шанц – земляна фортеця (ретраншемент) з двома бастіонами на території сучасного Херсона. У 1737–1740 роках тут розміщувався центр Перевозької (Інгульської) паланки – однієї з адміністративно-територіальних одиниць Запорозької Січі [9].

Приклад сучасності – це комплекси полярних і космічних станцій для життєдіяльності та дослідження нових територій та просторів.

2. Адаптаційна – це етап налагодження суспільно-корисних взаємозв'язків, забезпечення сталої роботи системи життєзабезпечення, рішення завдань адміністрування процесів забезпечення потреб населення. Наприклад, Херсонська фортеця з адміралтейством, яку утворено на місці Олександр-Шанца 1778 р. та суднобудівна верф, де 1779 р. закладено перші кораблі Чорноморського флоту.

3. Інфраструктура розвитку – (процес вдосконалення) на стадії впровадження інновацій, поява закладів освіти, розвиток промисловості (фабрики, заводи: забезпечення жителів робочими місцями), торгово-економічних відносин, культурно-дозвіллевих, спортивних та туристичних комплексів, вдосконалення системи комунікації (зв'язок, транспорт, системи сповіщення, сполучення державних установ міста, оптимізація взаємозв'язків усіх сфер життєзабезпечення людини). Так у Херсоні 1813 р. засновано перше повітове училище (державний початковий заклад), через два роки губернську чоловічу гімназію. 1834 р. відкрито училище торгового мореплавства, в 1874 земське сільськогосподарське

училище. 1838 р. у місті з'явилася перша газета «Херсонські губернські відомості».

З 1850-тих років почався розвиток промисловості. Побудовано перший чавуноливарний механічний завод. 1859 р. у місті діяли 11 вовномийок, 10 салотопок, 6 свічково-сальних підприємств, 2 лісопильних заводу, 10 цегельних заводів.

Після 1861 року почалось економічне зростання. У другій половині XIX століття побудовано театр, бібліотеку, створено археологічні і природознавчі музеї.

Після поглиблення дна в руслі Дніпра 1890-ті роки Херсон відновив значення морського порту, важливого не лише для каботажного, а й для далекого мореплавства.

Під час індустріалізації СРСР (1929–1941) місто перетворилося на великий промисловий центр Причорномор'я, тут побудовані: суднобудівний завод, 1931 р. – елеватор на 50 тис. тонн. 1932 р. було введено в експлуатацію консервний завод, 1933 р. – моторний завод, 1935 р. – нафтопереробний завод. Також були збудовані електромашинобудівний завод і кондитерська фабрика [8].

4. Інфраструктура стагнації – період із припиненням активної забудови міського простору у зв'язку з припиненням розвитку міста за різних обставин (соціальних, політичних, економічних тощо). У цьому випадку, відбувається забудова міської території торговими, розважальними комплексами такими, як, наприклад, Херсонський ТРК «Фабрика» з використанням простору колишнього бавовняного комбінату та аварійний ТРЦ «Суворовський» на однойменній вулиці. Під салони сфери послуг, ломбарди, зали ігрових автоматів, кондитерські, кав'ярні експлуатують перші поверхи житлових будинків, навіть історичних будівель, як по вулиці Суворова та Ушакова у Херсоні. Периферію забудовують приватними маєтками та генделями. Це є відбитком в архітектурі філософії споживання та процесу маргіналізації суспільства.

Зазначимо, що генезис освоєння людиною нових просторів для життєдіяльності є до певної міри експансією людської свідомості на зовнішній простір засобами архітектури, що залежить від світоглядних та ідеологічних диспозицій епохи.





Архітектурні споруди як об'єкти трансляції смислів, ідей, світогляду

У процесі трансляції смислів, ідей, світогляду через архітектуру задіяні як функціональне призначення будівель, так і естетична складова. Естетика впливає на сприйняття цілісності світу, відмінності культури свого етносу, нації, від культури інших народів, країн. «Естетичні цінності архітектури впливають на те, як складається відношення людини до життя, її ціннісні орієнтації та психологічні установки» [1, с. 43].

Це відображається в архітектурних формах: стрілчасті, колоподібні, кубічні (залежно від клімату: пустеля – намети, дощі та сніги – загострені (шпили), вітра та дощі – покаті криши), пластиці (Скіфські кургани природні за формою і пластичні навіюють відчуття спокою та причетності до вічного, безперервного процесу відродження життя), кольорі, оздобленні, матеріалі споруд (ракушняк – Херсонська фортеця; деревина (західна Україна), кам'яні споруди Австрії та Угорщини).

Важливим є аспект впізнавання архітектури. У різні часи людина, потрапляючи в чуже місто, ідентифікувала простір за архітектурними спорудами: майдан, церква, залізниця, кав'ярня тощо. А потім себе в цьому просторі, і як його частину, що навіювало спокій, зменшувало стрес від зміни місцевості та сприяло пришвидшенню адаптації на новому місці. Зчитуючи просторові образи, зіставляючи з образами сприйнятими раніше завдяки ефекту впізнавання легше орієнтуватися в новому просторі. Швидко занурення в знайому, звичну атмосферу допомагає уникнути психологічного стресу, попередити тривожні стани. Тому не випадковими є традиційні упорядкованість вулиць, гармонія і ритм будинків їх пастельні м'які кольори – це працює на процес одомашнення простору надання йому затишку. Так, архітектура робить місцевість знайомою, підспудно безпечною, а людей об'єднує.

Втім, історія знає крайності, як, наприклад, тотальна уніфікація споруд радянського часу: однакові, безликі, типові проекти-коробки (вплив конструктивізму Ле Корбюзьє) – спричиняли зрівнювання, складаючи соціум в один знеособлений табір, без яскравих кольорів та візуального імпульсу до творчості. І у цьому разі людина, приїжджаючи в інше

місто, відчувала себе «як вдома», але це подавляло ініціативу та було відверто скучним.

У наш час еkleктики можемо спостерігати архітектуру різних часів та (Царська Росія, Радянського Союзу, сучасні будівлі) – це впливає на часове сприйняття міського простору, відчуттю зв'язку поколінь і себе в цьому контексті. Розглядаючи історичну споруду, ми можемо «довідатися про епоху, яка породила її ... про устрій життя людини в контексті даного періоду часу» [6, с. 161]. «Архітектурні об'єкти є для людей символічними ідеологічними орієнтирами» [3]. що, в свою чергу, сприяє процесу самоідентифікації людини, формуванню національної свідомості. Як мова народу це її ментальний код, так і архітектура є відображенням світогляду та ідеології нації.

Вплив архітектури на формування цінностей, установок, стереотипів

Функціональне призначення архітектурних споруд та простору також відбивається (закарбовується) у свідомості людини. «Архітектура не є нейтральною, вона впливає на людину як в емоційному плані, так і в смисловому. Смисли і цінності, що транслуються архітектурою, будуть розумітися спостерігачем, разом з тим впливаючи на нього» [1, с. 159]. Ідентифікація та сприйняття за функцією різних закладів та установ формує світогляд людини, поняття того, де і як можна поводитись, усвідомлення певних соціальних та етичних стандартів, норм і згодом формування стереотипів мислення.

Стереотип – це сталі глибоке переконання, властивість людини ставитись і сприймати щось звичним для неї, однотипним чином та установка на відповідну (автоматичну) реакцію. З різними спорудами пов'язані відповідні стереотипи, які базуються на асоціаціях людини: власна оселя – затишок, спокій, родинне тепло; церква – піднесеність, святість, духовність; ігровий майданчик – забава, веселощі, ігри; шинок, корчма – пияцтво, розпуста, невігластво; школа – навчання, регламент, дисципліна; казарми – обов'язок, дисципліна, муштра. У зв'язку з цим у соціумі та окремої людини формуються певні упередження стосовно споруд, які суперечать їх буттєвим цінностям. Так, хтось обходить «десятою дорогою» шинок або вулицю красних





ліхтарів (будинки терпимості), деякі люди не ходять до храму тощо.

Трапляється, що людина хибно ідентифікує певні споруди. Так, Херсонські Арсенал із його фронтоном та колонами необізнані люди можуть сприйняти як театр. Наприклад, у жителя стародавнього Риму будівля з хрестом зверху (тодішнє знаряддя тортур та страти) викликала б скоріш негативні, ніж позитивні відчуття. Тож, архітектурні об'єкти «несуть в собі смисли, які сприймаються тією чи іншою епохою як більш-менш ціннісно-значущі, але їх трактування змінюється під впливом соціокультурних змін» [3].

Вплив на свідомість людини вигляду архітектури думка не нова. Не випадково зводили величні піраміди Гіза, що подавляють людину своїм масштабом, втілюючи ідею величі Фараона. Також і готичні споруди – собор у Кельні стрімко підноситься до неба, височіє і його масштабність безумовно чинила вплив на людину і прищеплювала їй відповідні ідеали.

Отже, домінантні для свого часу суспільні ідеї, норми, цінності відбивалися в ритуальних спорудах, що були основним механізмом впливу на масову свідомість, а відтак і на свідомість кожного індивіда. Так підкріплювалися певні стереотипи, установки і формувалися моделі поведінки (соціальні ролі) відповідно до функціонального призначення споруди. А відтак архітектура містить певний ореол емоційно-ціннісного сприйняття (переживання) як носій певної функції та смислів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вырва А. Восприятие архитектурных объектов городскими жителями: субъективно-семантический анализ : автореф. дис... канд. псих. наук. 19.00.01. Москва, 2017. 34 с.
2. Карпова Е. Влияние архитектурной среды на психологическое состояние человека / Е.В. Карпова, М. Мищенко, С. Поморов. URL: http://elib.altstu.ru/journals/Files/va2015_01_02/pdf/212karpova.pdf (дата звернення: 10.05.2019).

3. Назарова М. Архитектурное пространство как социокультурный феномен : дис. докт. филос. наук : 09.00.13. Волгоград, 2013. 320 с.

4. Ракович В. Формування професійної самооцінки у майбутніх викладачів образотворчого мистецтва : дис. канд. пед. наук : 13.00.04. Кіровоград, 2015. 200 с.

5. Раппорт А. Архитектура и сознание. Башня и лабиринт. URL: <http://papardes.blogspot.com/2016/01/150406.html>. (дата звернення: 21.05.2019).

6. Солошенко М. Что нам говорит архитектура. Влияние зданий и сооружений на человека и общество. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chto-nam-govorit-arhitektura-vliyanie-zdaniy-i-soruzheniy-na-cheloveka-i-obschestvo>. (дата звернення: 10.05.2019).

7. Темникова О. Образ человека в архитектуре: философско-антропологический аспект URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-cheloveka-v-arhitecture-filosofsko-antropologicheskiiy-aspekt> (дата звернення: 11.05.2019).

8. Херсон. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Херсон>. (дата звернення: 16.05.2019).

9. Херсонская крепость URL: http://mycity.kherson.ua/pamyat/krepost_h.html. (дата звернення: 10.05.2019).

10. Шилин В. Архитектура и психология. Краткий конспект лекций. URL: <http://bibl.nngasu.ru/electronicresources/uch-metod/architecture/843407.pdf> (дата звернення: 10.05.2019).





ДІАЛОГ

Анна Білик

Погоджуюсь, Херсон ще у середині XIX ст. був містом, в якому, за словами О. Афанасьєва-Чужбинського, «громадське життя не мало ніякого розвитку». Технічні зрушення кінця XIX ст. змінили установлений провінційний ритм міського життя, вплинули на розвиток культури. 1872 р. у Херсоні відкрилася міська бібліотека. Наприкінці XIX ст. за ініціативи В. Гошкевича починає діяти губернський Археологічний музей. 1889 р. у місті за проєктом архітектора Домбровського було побудовано театр. Істотне пожвавлення міського театального життя 1902 р. пов'язане з відкриттям у Херсоні сезону трупи Вс. Мейєрхольда й О. Кошеєвєрова.

Вікторія Сікорська

Ми згодні з автором дослідження, адже теза про те, що людина «тілесно й ментально є “вписаною” в архітектурний простір як частину її буття та об'єкт сталої мимовільної взаємодії». Психологізація середовища в художній літературі є показом місця дії через внутрішнє сприйняття персонажа. Образ простору конструється письменником в системі зображуваних конфліктів. Аналізована літературознавцями проблема «людина й середовище» у письменників виявляється переосмисленою і тісно поєднаною з категорією простору. Наприклад, людина в історичних романах П. Загребельного про долю жінки («Роксолана», «Євпраксія») постійно знаходиться в конкретному локалізованому просторі, який безпосередньо впливає на її екзистенційну ауру. У разі відповідності зовнішнього оточення внутрішньому психологічному навантаженню особистості герой і простір знаходяться в повній гармонії, в протилежному випадку відбувається взаємне відштовхування внутрішнього й зовнішнього світів – героя та оточення, як це впливає з романів.

Руслана Ткаченко



АРХІТЕКТУРА ЯК МОДУС МІСЬКОГО ЖИТТЯ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У сучасному архітектурному середовищі підіймається багато питань із приводу існування міст майбутнього й обговорюється проблема адаптації архітектури до сучасних потреб людини й оточуючому її ландшафту. Погляд на умови проживання у великих європейських містах, які налічують не одне століття свого існування і мають свій стиль і образ, поступово еволюціонує. Кількість міського населення неухильно зростає і за прогнозами більшість населення Землі буде проживати в місті.

Нові соціокультурні виклики диктують особливий підхід і інструментарій у вирішенні завдань, що стоять перед містобудівниками, архітекторами, технологами в процесі забудови і розвитку мегаполісів.

В арсеналі проєктувальників міст з'являється цілий ряд дисциплін і цифрових інструментів, які дозволяють актуалізувати уяву, вивчати можливі варіанти створюваного майбутнього і його вплив на тих, хто буде в цьому майбутньому жити. Сучасна наука містобудування поволі змінює наші уявлення про міста та архітектуру майбутнього, як і образ міського життя.

Яке буде наше життя в умовах цих міст? Архітектура буде диктувати спосіб життя чи спосіб життя буде надихати архітекторів?

Комплексні віртуальні моделі міст мають на увазі традиційну стандартизацію всіх елементів оскільки це сприяє суттєвій економії витрат і дозволяє прискорити процеси будівництва, розвитку та модернізації. Однак, якщо підходити до образу міста, як до живого організму, де кожен елемент є частиною єдиного цілого, не можна робити зміни, не враховуючи їх вплив на організм міста, людини і навколишнє середовище.

Архітектура і людина

Те, що необхідно людині для комфортного життя в місті обговорювалось ще з часів античного полісу. В трактаті Вітрувія «Десять книг про архітектуру» уявлення античної людини про існуючий порядок



виражалось в ордері архітектури, як відображення природи всесвіту і природи людини. Ордер допомагає зрозуміти ідею створення архітектурного модуля, а також підводить до усвідомлення взаємозв'язку архітектури земної й архітектури небесної.

Головна теза трактату Вітрувія, що архітектура є повідомленням, в якому існують дві речі: сутність висловлення і те, що його висловлює [3].

У сучасному світі, як це було і раніше, міський простір і зодчество несуть у собі культурний код для громадян і цивілізації. І для архітектора майбутнього першочерговим стає не розробка математичної моделі містобудівного проектування, а побудова віртуального образу міста. Швидкість і щільність інформації в соціокультурному просторі зростають у геометричній прогресії і віртуальні моделі міст для уявних мас майбутнього перевантажують нашу свідомість уявленнями про новий рівень та якість життя. Проте чи буде людині комфортно в новому середовищі?

Архітектура і місто

Місто – це поняття багатозначне. Це не тільки архітектурні та інженерні споруди, які забезпечують життєдіяльність населення міста.

Під містом майбутнього можна мати на увазі нову урбанізацію та будь-які експерименти, але кожне місто має свою історію, душу й образ. У місті закладаються ідеї: ідея присутня в плануванні міста, в його бутті і свідомості. Наприклад, ідеї європейського порядку були покладені в заснуванні міста Одеси. Проект будівництва міста розробляв голландський військовий інженер Франц де Волан, який втілював принципи давньоримського містобудування. Його надихав Антверпен, морський порт який входить до переліку найбільших у світі. Європейський вектор розвитку Одеси пов'язаний з життям європейців та її засновників Рішельє, Дерібаса, Ланжерона, чітко наближається до ідеалів і цінностей європейської культури і мистецтва. Прагнення європейського суспільного прогресу надали місту можливість змінити вигляд і стати потужним культурним центром наприкінці XIX століття. Тут залишили свій внесок видатні представники європейської еліти: архітектори, політичні діячі, митці, науковці [5].

Місто – це не просто географічна або архітектурна категорія. Це ще явище політичне. Це місто, де людина відчуває себе громадянином, де формується громадянське суспільство, де воно живе і діє як суб'єкт розвитку міста. Місто – це, з одного боку, ціла філософія, а з іншого, – політична одиниця, і це повинно бути первинно по відношенню до плану майбутнього.

Архітектура – це прояв політики, своїх політичних поглядів і ідей. Це система правил і законів. Тому міське середовище є організм, який розвивається за своїми порядками.

Міський стиль життя впливає на найвіддаленіші регіони планети і на її екологічну збалансованість. Проектувальники міст мають знаходити нові засоби обмежувати вплив зростання урбанізації на геосферу та людину.

Містобудування – це і наука, і мистецтво, і економіка. Архітектура, інфраструктура, звичайно, міське планування грають важливу роль у майбутньому міст. Технології «smart home» наближаються до революційних змін, які дозволять мешканцям міста самостійно створювати і контролювати своє безпосереднє оточення. Людина зможе керувати середовищем і простором навколо себе, що дозволить оптимізувати використання енергії та навіть управляти конфігурацією поверхів будівель. У майбутньому міські будинки будуть мати роботизовані стіни, які можуть змінювати своє положення і створювати простір відповідно до потреб власника квартири. Також меблі за новою якістю житла мають з'являтися і зникати за бажанням господаря оселі.

Все це дає можливість створювати невеликий простір (осередок), який буде виконувати відразу кілька функцій, що дозволить людям скоротити свій житловий простір, не поступаючись звичкам.

Архітектура починає поступово впливати на образ думок людей. У міру того, як люди будуть стикатися з браком вільних площ, ідея компактного і персоналізованого міста стає все більш актуальною. Персоналізоване місто з дуже високою щільністю забудови має враховувати багатофункціональний простір для досягнення збалансованих міських форм. Крім того, у такому місті в належній кількості мають бути публічні сервіси й активні зони, зокрема це стосується освітніх ресурсів і громадського транспорту. Серед переваг такого підходу –





поліпшення якості міського повітря за рахунок зменшення кількості автомобілів на вулицях міста, а також зниження енергоспоживання за рахунок того, що будівлі розташовуються щільніше одна до одної.

Архітектор і місто

Проблема сучасного міста в бар'єрі щільності. Коли архітектори починають підвищувати щільність забудови, стає тісно, бракує обслуговування, перевантажені транспортні артерії. Але модель міста майбутнього проєктувальники тримають у своїх гаджетах як математичну модель, яку можливо покласти на проєктування нового середовища. Бар'єр щільності можна подолати в концепції «місто-будинок». Будинок на основі світловидових каналів являє собою багатоповерхову багаторівневу структуру з декількома рівнями пішохідних вулиць. Наприклад, будинки-міста аркології малював Паоло Солері у 60-х роках XX століття. Мрія про місто, де будинки існують як живі організми, реагують на зміни температури, освітленості, самостійно змінюючи свою форму і прозорість стін, хвилювала багатьох архітекторів (Ежен Енар, Антоніо Сант-Елія, Ле Корбюзьє, Микола Ладовський, Френк Ллойд Райт та ін.). Принципи симбіозу міських будівель і навколишнього середовища Паоло Солері систематизував і сформулював у книзі «Аркологія: Град по образу и подобию человеческому» [1]. Аркологія – архітектурна концепція, яка враховує екологічні фактори при створенні архітектурного витвору. Прикладом може бути будівництво житлового будинку Босхе Вертикале у Мілані. У перекладі з італійської назва будинку означає вертикальний ліс. На кожному поверсі будівлі ростуть чагарники та дерева, де загальна площа прирівнюється до 20 000 кв. миль лісу. Такий підхід ідеальний з точки зору екологів для очищення повітря в міському середовищі вихлопних і сонячних випромінювань. Зелені простори приваблюють комах і птахів, а для мешканців хмарочосів і прилеглих місць види постійно змінюються в залежності від цвітіння рослин і погодних умов.

Місто – це не тільки історія та душа, а ще й набір емоцій. Відповідаючи на головне питання: «Чи варто зносити весь історичний центр в європей-

ському місті?» архітектори резюмують «Ні». Вони пропонують не тільки нові архітектурні рішення, але й абсолютно новий спосіб життя. Необхідно зберегти історичну будівлю, силует міста, а також використовувати ті простори, які зараз існують і мало використовуються: кліматизувати двори-колодязі, підземні площі, підняти історичну забудову на нову висоту, прокладати нові магістралі, створювати громадські центри.

У центрі міста архітекторські колективи виступають з новими принципами проєктування. А поки що ми можемо бачити Кривий будинок у місті Сопоті (Польща), який створює оптичну ілюзію відображення будинку у величезному вигнутому дзеркалі. Архітектори Шотинський і Залевський. Двері, вікна і стіни будівлі є асиметричними і химерно вигнутими. Архітектори включили цей будинок в історичну частину міста з максимальною користю для клієнта і прилеглих магазинів і кафе. На першому поверсі Кривого будинку знаходиться торговельний центр з магазинами і кафе, а на другому – приміщення польських радіостанцій і музеїв. Третій поверх організовується як культурно-розважальний майданчик з пабами і клубами для молоді.

Ще одна актуальна проблема-концепція створення гуманного осередку, «міста для всіх» стала більш гострою: це середовище для людей похилого віку, дітей-інвалідів, людей з різним матеріальним достатком. Як поєднати їх інтереси у просторі? Як формувати навколишнє середовище з урахуванням соціальних, економічних, демографічних чинників? Як можуть бути враховані архітектурні простори у вирішенні проблем соціального простору? Розробка нових типів будівель для різних груп населення демонструє багато споруд, які входять до складу системи обслуговування та розважальної сфери: торгово-розважальні мультикомплекси, універсально-виставкові центри, комбіновані музейно-торгові та музейно-офісні площі. Отже, народжується новий тип багатофункціонального культурного центру.

Архітектура й архітектор

У сучасних процесах містобудування активну роль відіграє не тільки архітектор, тополог, а й геліотектор. Ця людина на основі ефективного використання сонячної енергії створює психологічно





комфортне середовище для мешканців нових споруд. Ми гуляємо вулицями сучасного міста кожен день, не завжди помічаючи поточну революцію в архітектурі. Наш настрій і стан встановлюються фоном і кордонами навколишнього середовища, де ми знаходимося більший час. Цей простір визначає,

що ми бачимо навколо нас і як ми його бачимо, утворюючи наші особисті та соціальні уподобання. Але в той же час нові приміщення пригнічують нас і навіть позбавляють нас природного світла, витісняючи наші природні потреби і бажання. І тут ми можливо переходимо від творення цих горизонтів майбутнього до творення нас цим майбутнім. Архітектура, що відображає наші культурні цінності в просторі та часі міста взаємодіє з нами, визначаючи процес індивідуального становлення: «Усвідомлення дизайнером філософсько-світового планування забезпечує не тільки цілісність архітектурного і міського рішення, але й інтенсивність впливу на сприйняття людини. Встановлення певних візуальних і поведінкових сценаріїв, таке рішення повільно і постійно прикріплює людину до культурної традиції, допомагаючи соціалізації і рефлексії. Сприймаючи об'єкти як «свої», ми можемо не думати про їхню семантику або спрямованість, але відчувати нашу єдність або неоднорідність з ними» [2, с. 129–130].

Єдиний будинок у світі, що танцює знаходиться в Празі, не схожий ні на один з сусідніх поруч архітектурних комплексів. Натхненням проєкту Френка Гері і Владо Милуніча стала танцювальна пара Фред Астер і Джинджер Роджерс-легенда голлівудського кіно у 30-х роках ХХ століття. Асоціація архітекторів з популярними танцівниками була відзначена оригінальною конструкцією із 99 бетонних панелей. Екстер'єр будівлі дублює її нерівні по висоті міжповерхові стелі та вигнуті стіни. Одна частина будинку символізує жінку у вигляді Джинджер, а інша чоловіка-Фреда. Нові архітектурні форми впливають на сприйняття людиною самої себе, суспільства і світу, точніше, його культурної ідентичності. А ось важливим критерієм у створенні архітектурних споруд майбутнього може стати наявність особистого простору для людини, його свобода вибору, а також доступність інформації.

Архітектор і людина

Зміцнити і відновити зв'язок у сучасному суспільстві між людиною й архітектурою є головною метою практикуючих архітекторів. Засновник сучасного архітектурного бюро HWKN Марк Кушнер [4] прагне в своїй творчості спиратися на думку та сприйняття обивателя фіксуючого на свій смартфон нові будівлі. Соціальні мережі надають вільний доступ до фотографій і високу ступінь знайомства громадськості з творами архітектури. Це дозволяє звичайним користувачам безпосередньо впливати на майбутні архітектурні об'єкти в режимі реального часу, висловлюючи свою критику, побажання й ідеї архітекторам. Суспільство й архітектор стають партнерами.

Ця співпраця стимулює уяву й експерименти, в яких будівлі майбутнього стають більш дружелюбними для природи і людських можливостей. Новий дизайн, цифрове моделювання та технології будівництва демонструють унікальні простори, що приймають форму зигзагу або струменів. У той же час, сучасні роботи не тільки стають частиною ландшафту, але і природне середовище стає частиною будівлі. Отже, сучасна людина намагається поєднати природне і штучне в єдиний культурний простір, ідентифікуючи себе як одне ціле з містом майбутнього.



ЛІТЕРАТУРА

1. Анисимов А., Дегтярева О. Памяти Паоло Солери (1919–2013). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pamyati-paolo-soleri-1919-2013> (дата звернення: 22.05.2019).
2. Быстрова Т. Реализация культурной идентичности в архитектурном пространстве образования: университеты Китая. Международный журнал исследований культуры. 2010. № 1. URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-kulturnoy-identichnosti-v-arhitekturnom-prostranstve-obrazovaniya-universitety-kitaya> (дата звернення: 12.05.2019).



3. Витрувий «Десять книг об архитектуре» / пер. Ф. Петровский. М.: Издательство Юрайт, 2019. – 318 с.

4. Кушнер М. Будущее архитектуры. 100 самых необычных зданий. Москва, 2016. 176 с.

5. Урсу Д. Одесса в европейском научном и культурном пространстве (XIX – XX вв.) Документальные очерки. Одесса, 2014. 272 с.

Інна Яковець



АРХІТЕКТУРА ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ XXI СТОЛІТТЯ

Тотальна інформатизація суспільства призводить до появи нових підходів, оскільки сучасний світ змінюється динамічно, нелінійно, допускаючи хаотичні процеси, тому стан розвитку кінця XX і початку XXI століть називають «епохою біфуркацій» або періодом кризи сучасної цивілізації (за І. Валлерстайн).

Так, зростання складності культурних процесів призвело до формування нової парадигми культури, що передбачає нелінійність і необоротність процесів культурного розвитку й орієнтує сучасні дослідження на вивчення процесів самоорганізації культурних систем, що виникають у нерівнозначних умовах. Саме нелінійність поведінки культурних систем, як, наприклад, музею, у просторі й часі означає багатоваріантність шляхів їхнього розвитку.

Так, хаос традиційно розглядають як безладну структуру, хоча його сутність, швидше, прямо протилежна хаотичності. Хаос – це вищий ступінь порядку, де організаційними ланками є безсистемність і випадковість як протилежність причинно-наслідковим зв'язкам. Як показує практика, хаос стабільний, а постійність тимчасова. У лінійному світі причина й наслідок, зазвичай, передбачувані. У нелінійному, реальному світі таких відносин між причиною й наслідком не існує. Будь-яка хаотична система може бути змодельована. Наприклад, така культурна форма як сучасний музей може бути представлена у вигляді фрактальної моделі, яку можна аналізувати (як і сама культура може бути представлена у вигляді моделі, але більш складної).

У межах фрактального підходу соціокультурні системи будь-якого типу [1], як наприклад, відкрита система «музей», розглядають як фрактали і мультифрактали, тобто як рекурсивні самоподібні об'єкти, які мають дробову розмірність і складаються з патернів, що послідовно відтворюються з певною подібністю на кожному з нижніх структурних рівнів.



Фрактальне моделювання структурної організації художнього музею в системі культури

Модель є фрактальною, якщо вона описує розвиток модельованої системи еволюцією саме фрактальних об'єктів. Фрактальна інтерпретація не просто популяризує нову картину реальності, але стимулює нові креативні та екстравагантні рішення, які виробляють новітню реальність науки, бізнесу, економіки, інжинірингу, управління, культури, мистецтва, дизайну, архітектури тощо.

Фрактал не є кінцевою формою, а становить закон побудови цієї форми. Потрібно підкреслити, що геометрична фрактальність культурних форм, зокрема, музею, виходить за межі звичайної просторової самоподібності, оскільки за геометричною вкладеністю фрактальних патернів стоїть специфічний культурний сенс, і геометрична фрактальність перетворюється в соціокультурну.

На нашу думку, нову модель сучасного художнього музею, що функціонує і розвивається за фрактальним принципом, для площинного зображення (двовимірного) доцільним буде зобразити у формі геометричного фракталу, який, з одного боку, є предметом досить серйозного наукового вивчення, а з іншого боку, його нескладно зобразити, що у сучасній науці трапляється досить рідко.

У новій моделі сучасного художнього музею (мистецького патерна культури), побудованій на основі Т-квадрат фрактала, найбільшим квадратом, тобто культурним патерном, є культура (культура в свою чергу також є складовою системи більш високого рівня – суспільства). Далі, на першому ітераційному рівні, знаходяться такі культурні форми як музей, театр, бібліотека та ін. Другий ітераційний рівень та наступні ми розглянемо винятково для музейної форми, а саме для художнього музею. На цьому рівні пропонуємо розмістити такі культурні патерни, як: споруда-музей, середовище-музей, культурно-розважальний центр-музей. На третьому рівні відповідно до трьох означених патернів маємо такі культурні форми: храм-музей, театр-музей, центр сучасного мистецтва-музей; культурна природна спадщина-музей, місто-музей, острів-музей; торговельно-розважальний центр-музей, кафе-музей, арт-центр-музей. Рекурсивними елементами четвертого рівня, відповідно до дев'яти елементів третього рівня можуть бути, як

можливий варіант, двадцять сім таких культурних патернів: екстер'єр-музей, інтер'єр-музей, об'єкти ландшафту-музей; екстер'єр-музей, інтер'єр-музей, подія-музей; галерея-музей, інтер'єр-музей, колекція-музей; заповідник-музей, екомузей, парк/сад-музей; будинок-музей, вулиця-музей, садиба-музей; будинок-музей, садиба-музей, екомузей; колекція-музей, подія-музей, магазин-музей; колекція-музей, подія-музей, фойє-музей; галерея-музей, колекція-музей, подія-музей.

Отже, нами запропоновано один із можливих варіантів двовимірного площинного зображення нової (фрактальної) моделі сучасного художнього музею як концептуального (на рівні ідей, концептів, програм розвитку тощо) культурного фракталу на чотирьох ітераційних рівнях, утвореного з мистецьких патернів.

Культурний простір художнього музею

Зрозуміло, що музей як простір має свої специфічні риси, оскільки він свідомо виділений з простору звичайного за рахунок його структури, особливих принципів організації, функціонування й розвитку.

Культурний простір художнього музею, створюючись людиною, набуває самостійного існування. Він має свою структуру, специфіку, функції, динаміку, особливості. Культурний простір втілюється в реальних діях людини, її творчості, в образну модель навколишньої дійсності.

Сьогодні важливим науковим напрямом у гуманітарній науці є вивчення культурного простору у взаємодії з нематеріальною культурною спадщиною. Культурний простір має особливу структуру, і кордони його не чітко позначені та можуть накладатись один на інший. Вони не збігаються з формальними поділами, наприклад, з економічним, етнічним, географічним, політичним. Також виявлена його складна архітектоніка та найважливіші його властивості – багатовимірність і динамізм.

Щодо культурного простору музейної форми, наприклад, міста, вважаємо, його функціонування і розвиток відбуваються, як вже наголошувалося, за фрактальним принципом, наприклад: місто-музей → будинок-музей → вулиця-музей → садиба-музей тощо або ще приклад: острів-музей → будинок-музей → екомузей тощо, а структура культурного простору





музею має два рівні: макрорівень та мікрорівень. На макрорівні відбувається взаємозв'язок музею із культурою взагалі на рівні її складових: матеріальної, духовної, проєктної і художньої культур. Мікрорівень показує взаємодію музею з глядачем (відвідувачем) з урахуванням трансформації та розширення сучасного музейного та навколомузейного простору, візуально-інформаційної та комунікаційної складових його діяльності.

Архітектура музейного простору

Досліджуючи культурний простір музею, зупинимося детальніше на складності розмежування музейного (навколомузейного, експозиційного та неекспозиційного) простору. Під музейним простором найчастіше розуміють експозиційний простір як основну форму презентації культурної спадщини, проте музейний простір не може бути зведений до тільки експозиційного. Музейний простір трансформується, змінює конфігурацію, має власну динаміку розвитку. У сучасному музеї видозміна музейного простору відбувається, в тому числі, і за рахунок модернізації експозиційного та інтенсифікації неекспозиційного просторів. Розширення є найбільш популярною тенденцією розвитку музейного простору, що збільшує кордони і перспективи музею в просторі культури і підтверджує кількісну й якісну експансію музеїв у культурі.

Можна погодитися з тими дослідниками, які розглядають музейний простір як синтез фізичних (архітектурного, фондового, експозиційного) і художніх (символічного й образного) просторів. Сучасні художні практики підтверджують появу ще одного напрямку для застосування медіа-технологій у музеї, оскільки створюють нові суперечливі образи і форми, що дисонують з класичними методами експонування.

Актуальним явищем стає експозиційний дизайн. Він оперує предметом і простором, займаючи проміжне положення між мистецтвом і архітектурою. Термін «дизайн експозиції» вперше вживають у 1989 р. у статті Майстровської «Очерк развития современного экспозиционного дизайна». З цього приводу дослідниця зауважує: «Експозиційне середовище як окремий напрям мистецтва розвивається від галереї Уффіці часів Відродження. У XVIII–XIX ст. домінував термін «архітектурна

побудова музейного інтер'єру»; з початку XX ст. – розповсюджується термін «художнє оформлення»; в 60–70 рр. XX ст. – поширюється словосполучення «архітектурно-художнє рішення» музейної експозиції, і лише зараз на зміну таких визначень прийшов «експозиційний дизайн»».



Загальновідомим є визначальне значення архітектури, зокрема її просторових засобів, для композиційної та художньо-образної організації експозиції. Основним принципом організації музейної експозиції є цілісність – гармонійна єдність художньо-образного, функціонального, конструктивно-технічного та економічного аспектів, що організує музейні предмети за їх інформативними та атрактивними змістовими ознаками (А. Соустін). Сучасні музейні експозиції формуються як синтез наукового, технічного та художнього усвідомлення явищ сучасності. Визначення цілісності музейної експозиції підпорядковуються п'яти принципам, сформульованих В. Ганzenом: повторюваність цілого в його частинах; супідрядність частин у цілому; співмірність частин щодо цілого; врівноваженість частин у цілому; єдність цілого.

Існування різних форм експозиційної діяльності в музеї – презентації художнього твору та музейної експозиції – свідчить про зміну форми продукту творчості, який поступово зміщується від традиційної академічної картини до предмета spektakлярного або нонспектаклярного мистецтва.

В одному випадку дизайнер починає з простору і використовує експонати для заповнення цього простору, тоді як в іншому – починає з експонатів і прагне найкраще висловити їх суть. Активна співтворчість художника та музейного співробітника дає змогу розширити творчий потенціал митця і якимось змінити жорстку професійну позицію музейного працівника (ефект кураторства). У музейному просторі відбулося доповнення творчості проєктною креативністю.

Архітектура будівлі музею

Історія розвитку музейної архітектури показує, що вигляд музейних будівель змінювався залежно від концепцій і підходів до розуміння музейної інституції (нині – музейної форми). Зауважимо, що, якщо з кінця XIX ст., коли почалося будівництво споруд, спроектованих



спеціально для потреб конкретного музею, і до другої половини XX ст., можна говорити про можливість створення певної типології музейної архітектури за стилями, критеріями, течіями у контексті загальної теорії архітектурних стилів, то, починаючи з другої половини XX ст. і до сьогодні, складно говорити

про якийсь конкретний виражений архітектурний стиль, оскільки в мистецтві (архітектурі) постмодернізму все більше виникає нових течій і напрямів, пов'язаних з появою науково-технічних досягнень або нових філософських, культурологічних, світоглядних концепцій [2].

Дослідження будівель сучасних музеїв доводить, що різноманітні форми і образи, які знаходять втілення в їх архітектурі, активно обговорюють не тільки засоби масової інформації, а і наукова спільнота, існують неоднозначні трактування та відгуки, що викликають суперечки, а музейний бум, який, як відомо, триває у світі вже кілька десятиліть, супроводжуючись будівництвом великої кількості нових будівель для музеїв та розширенням і реконструкцією старих.

Власне, питання стосовно того, чи має бути музейна будівля місцем для зберігання мистецьких творів, колекцій, інших музейних предметів або бути архітектурною пам'яткою, твором мистецтва, самоцінним об'єктом показу (навіть, якщо вміст його є другорядним) є основним, навколо якого розвивається багаторічна дискусія. У нашому дослідженні, стверджуючи, що сьогодні музей сприймають вже не тільки як зберігача минулого, зокрема пам'яток культури і мистецтва, але і як творця майбутнього, як центр актуальної інформації та активної комунікації, ми наголошуємо саме на тому, що внаслідок цих змін виникає потреба в нових формах організації музейної діяльності і всього музейного та навколомузейного простору, й особливе значення при цьому набуває образ, архітектура музейної будівлі – музейна будівля має бути твором мистецтва.

Стає очевидним, що архітектурну форму перестали сприймати лише як утилітарну оболонку для музейного зібрання, її роль набагато ширша, але можливості архітектури в музейній діяльності вивчені і реалізовані не повно. Зазначимо, що, по-перше, зміна уявлень про місію музеїв початку XXI століття впливає на рівень екстер'єру, оскільки зовнішній вигляд будівлі, здатний втілити новий образ музею, більш відкритий і привабливий для публіки, здатний до комунікації,

а по-друге, нове розуміння функцій музею робить необхідними зміни на рівні внутрішньої структури музейних будівель, що виражається в появі нових типів приміщень та в їх художньому вирішенні. Тобто роль і місія самого музею в сучасній культурі певним чином визначає значення художнього образу музейної споруди та функції архітектури в системі музею.

Оскільки будівля музею визнається музеєзнавцями повноправним структурним елементом фрактальної музейної системи (разом з експозицією, фондами, послугами, персоналом та усною комунікацією тощо), то вона повинна за допомогою своїх специфічних інструментів сприяти виконанню основних соціокультурних функцій музею. Тому, окрім того, що архітектура створює фізичну оболонку для зберігання і презентації колекцій і, отже, бере участь у реалізації музейної функції документування, архітектурна споруда може відігравати істотну роль у реалізації освітньо-виховної функції музею, в основі якої і лежить теорія музейної комунікації. При такому розгляді образ самої будівлі музею може трактуватися як інструмент спілкування з відвідувачами, а деякі архітектурні елементи або особливості інтер'єру в структурі музейної експозиції можуть стати значущим аспектом і навіть виконувати роль експоната, сприяючи підвищенню рівня ефективності сприйняття експозиції.

Отже, враховуючи те, що ще до потрапляння всередину музею архітектурно-дизайнерське вирішення його екстер'єру та навколомузейний простір задають параметри сприйняття, алгоритми поведінки в музейному та навколомузейному просторі, занурюють відвідувача у світ культури, то можемо стверджувати, що архітектура виконує як функцію інструменту загальнокультурної комунікації, так і внутрішньої комунікації музею.

Виникнення наприкінці 1960-х рр. теорії музейної комунікації та її подальший інтенсивний розвиток спричинило в музейному світі справжню революцію. Комунікаційний підхід за визначенням є антропоцентристським, оскільки у центрі уваги він ставить людину, тому акценти у діяльності сучасних музеїв змістилися з традиційної внутрішньої роботи у бік активної взаємодії з відвідувачем. Йдучи назустріч запитам і потребам публіки, музей надає можливість отримання інформації (зокрема, культурної, мистецької, освітньої) через розваги,





перетворюючи відвідування музею в одну з форм дозвілля – тобто пропонує нові форми реалізації освітньо-виховної функції музею. Отже, комунікація перетворилася в одне з головних призначень роботи музеїв, що є позитивним досягненням.

Однак певне порушення рівноваги між традиційними функціями музею (наприклад, між функцією документування, що виражається в галузі архітектурно-дизайнерського проектування у вдосконаленні планування будівель, поліпшенні умов розміщення та зберігання творів мистецтва та колекцій, технічного оснащення не тільки приміщень для постійних експозицій і тимчасових виставок, а і фондосховищ при оптимальному взаємозв'язку всіх цих підрозділів, яка поступово відходить на другий план, поступаючись місцем освітньо-виховній функції, що знаходяться у постійному розвитку і видозмінюється залежно від конкретної культурної, економічної або політичної ситуації і трактуються сьогодні максимально широко) призводить часом до деяких протиріч у музейному житті (наприклад, поява музеїв без постійних колекцій і фондів), і архітектура є наочним тому підтвердженням.

Показовим прикладом зміщення функцій музею являє собою знаменита будівля музею Гуггенхайма в Більбао архітектора Френка Гері (1997 р.), деконструктивістська за архітектурним принципом, яка не містить під своєю нестандартною приголомшливою оболонкою ніякого певного музейного зібрання. Вона була побудована тільки для розміщення тимчасових виставок.

Ще одним прикладом можна вважати відкриття восени 2009 р. Національного музею мистецтв XXI ст. (MAXXI Museum) у Римі, Італія, спроектованого Захою Хадід, коли за кілька місяців до офіційного відкриття (у травні 2010 р.) за відсутності колекцій будівля була доступна для огляду, тобто оболонка для експонатів сама стала експонатом. Так само було і з Єврейським музеєм у Берліні, який протягом трьох років до формування постійної експозиції функціонував тільки як архітектурний об'єкт, і кількість відвідувачів за цей час перевищила двісті тисяч.

Як показує практика, нині дослідженням проблем проектування музейного простору займаються фахівці багатьох провідних архітектурних шкіл світу. Архітектори, проєктуючи сучасні музейні будівлі, створюють концептуальні моделі архітектурного простору, за

допомогою реалізації певних архітектурних сценаріїв візуальних практик, які можуть посилювати чуттєве переживання музейного простору при перебуванні в ньому, тим самим сприяючи формуванню в людини цілісної сенсорної картини – індивідуального досвіду відвідування.



Сценарії візуальних практик, які використовують архітектори під час проєктування сучасних музейних будівель

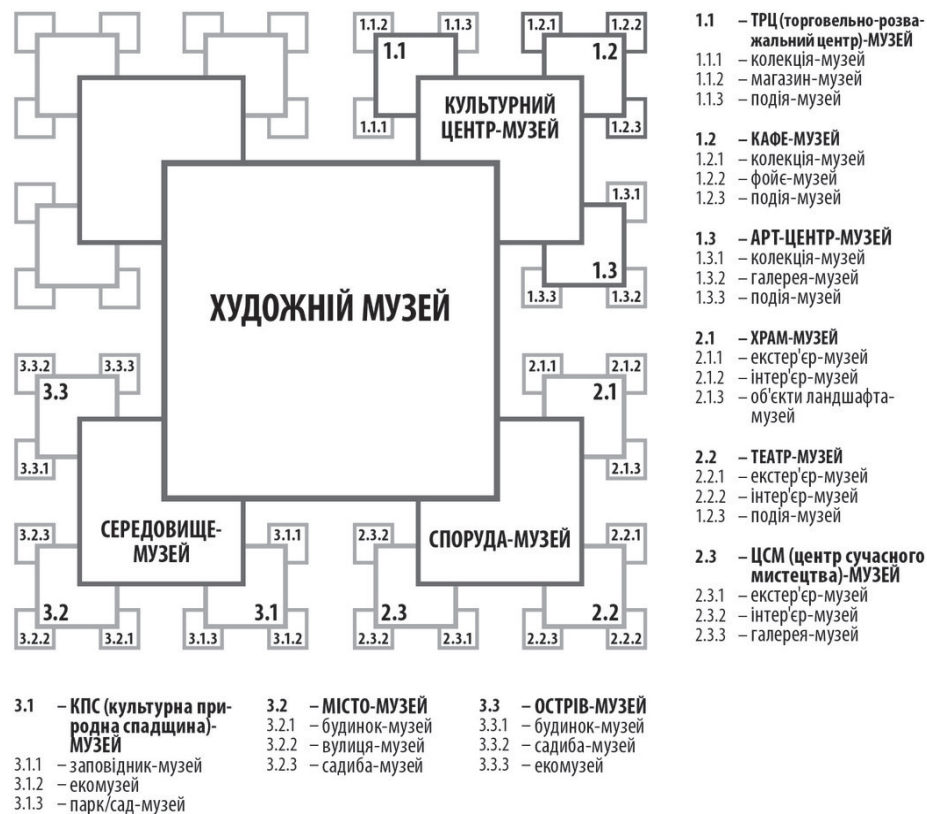
Аналізуючи праці вчених, які займаються дослідженнями в галузі психології, фізіології руху, сприйняття архітектурних форм і виникнення візуальних образів, таких як Р. Арнхейм «Мистецтво і візуальне сприйняття», Л. Веккер «Психіка і реальність. Єдина теорія психічних процесів», В. Вундт «Введення в психологію», можна виділити три чуттєво-емоційні типи взаємозв'язку людини з навколишнім світом і, зокрема, сприйняття архітектурного простору (дотиковий тип; тип, пов'язаний з чутливістю до підпорогових сигналів; структурний тип), відповідно до яких можна розподілити сценарії візуальних практик, які використовують архітектори під час проєктування сучасних музейних будівель, у такі групи: 1) сценарій, пов'язаний з формуванням тактильних відчуттів (детальна робота з матеріалами, фактурами); 2) сценарій, пов'язаний із чутливістю до світла (світло стає змістом архітектурного об'єкта, наповнюючи архітектурний простір особливим змістом і переживаннями); 3) сценарій, пов'язаний з побудовою простору індивідуального сенсорного поля (створення можливості вибудувати власну просторову структуру свого сенсорного поля).

Наприклад, на основі аналізу архітектури музейних будівель (Музей Шаулаггер, Базель, Швейцарія; Музей Кімбелл, Форт-Уорт, Техас, США; Музей Злиття, Ліон, Франція) доводиться, що просторова структура музейних споруд змінюється разом зі зміною моделі взаємозв'язку «людина – світ». Сучасні візуальні практики особливо емоціогенні. Ще на початку XX ст. було встановлено, що емоційне явище завжди є двокомпонентним. Емоція, як відомо, являє собою й ставлення суб'єкта до об'єкта (перший компонент), і, що важливо, це ставлення людини до зовнішнього світу невіддільне від відображення свого переживання, стану (другий компонент). Ось на цьому



другому компоненті і роблять акцент сучасні архітектори, формуючи їх художній образ і програму-ючи сприйняття музейних споруд.

Отже, архітектура сучасного художнього музею є структурним елементом фрактальної музейної системи в культурному просторі. Для здійснення комунікації з відвідувачами в художньому музеї надзвичайно важлива не стільки функціональна сторона архітектури, як її естетичні характеристики, оскільки музей сприймають як цілісний візуальний комплекс: художній образ його будівлі відіграє важливу роль у процесі взаємодії відвідувача і музейного та навколомузейного простору. Образ будівлі музею і створює цей неповторний простір, відмежовує його від простору повсякденності і сприяє проникненню відвідувача в особливий світ музею.



ДВОМІРНЕ ПЛОЩИННЕ ЗОБРАЖЕННЯ ФРАКТальної МОДЕЛІ ХУДОЖнього МУЗЕЮ НА ОСНОВІ Т-КВАДРАТ (T-SQUARE) ФРАКТАЛА



Музей науки та мистецтв,
м. Валенсія, 2003,
архітектор Сантьяго Калатрава

Автор фотографії:
Інна Яковець

Museum of the Future, м. Дубай
(відкриття передбачено 2020 р.)

Автор фотографії:
Інна Яковець



ЛІТЕРАТУРА



1. Николаева Е. Концептуальный фрактал в культурных системах. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnyy-fraktal-v-kulturnyh-sistemah> (дата звернення: 12.05.2019).

2. Яковець І. Музей як амбівалентний мистецький патерн. Вісник ХДАДМ. Харків. 2017. № 2. С. 157–163.

ДІАЛОГ

Вікторія Сікорська

Категорія простору має особливе значення, зокрема в мистецтві. Оскільки географічний простір має не лише зовнішні обриси, а й змістове наповнення. Саме такий прийом використовують письменники в художніх текстах. Топос не виступає тим невинним і стандартним тлом звичайного пейзажу чи опису інтер'єру: він набуває інших ознак, перетворюючись із реально-повсякденного в метафоричний, поетично-умовний, відповідає настроям персонажів. Він може утворювати простір переживання, набуваючи ознак психологічного змісту, розмежовуючись на «свій» – «чужий», «відкритий» – «закритий», набуваючи особливого семантичного й формального наповнення через предмети, що у ньому знаходяться.



Тетяна Уварова

МІСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У ДОСЛІДНИЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

Трансформація культурних парадигм призводить до актуалізації у культурологічному дискурсі нових теоретичних проблем. До них належить осмислення міського культурного простору. Адже своєрідність сучасної культури багато в чому опосередкована тим, що сучасне середовище проживання людини – переважно міське. Темпи росту та розвитку урбаністичного простору зростають щодня. За попередніми підрахунками більш, ніж 75% населення сучасної Європи живе у містах. Вочевидь, саме міста займають важливе місце в сучасній історії людства. Об'єднуючи в одному просторі різноманітні структури, спільноти, субкультури, місто постає ядром економічного, політичного, культурного та адміністративного життя. Окрім матеріальної культури, втіленої в будівлях, дорогах, технічних засобах комунікації, сучасне місто живе в історичній пам'яті, символах, образах, асоціаціях, які відображені в архітектурі, витворах мистецтва тощо.

Роблячи спробу схарактеризувати багатогранне поняття «культура» дослідники вживають такі епітети, як калейдоскопічність, невичерпність, багатство відтінків та форм та ін. Подібна семантична різноманітність визначень певною мірою притаманна і міському культурному простору, як одному з напрямів культурних досліджень. Подібно цитоплазмі, яка пов'язує воедино усі компоненти клітини, міський культурний простір є тим середовищем, у якому формуються, розвиваються й удосконалюються усі унікальні, специфічні форми культури, властиві певному місту. Це колоїдне середовище, яке поєднує розрізнені елементи міської культури у єдиний, цілісний, функціональний організм. Тому місто є не лише природно-технічним комплексом, складовою частиною ландшафтної сфери, перетвореної зусиллями багатьох поколінь, а й своєрідною формою співжиття людей, центром «культурного тяжіння». Розуміння міста як цілісного культурного феномену та його ролі в історії культурного процесу, дозволить виробити правильні стратегії урегулювання складного комплексу сучасних проблем людства. Принципове значення у цьому контексті набуває вивчення підходів

дослідження міського культурного середовища, які склалися у світовій практиці.



Міський культурний простір: огляд дослідницьких підходів

Феномен міського культурного простору є релевантним предметом широкого кола гуманітарних наук: соціології, філософії, культурології, філософії, психології та ін. Спроби визначити сутність міської культури здійснювались у межах різноманітних дослідницьких підходів. Тотожність історії міст та історії цивілізацій приваблювала послідовників цивілізаційного підходу. О. Шпенглер та А. Тойнбі саме культурну складову вважали тією ланкою, яка сприяла утворенню міської цивілізації як ключового етапу розвитку людства. Досліджуючи історію розвитку людства, О. Шпенглер і А. Тойнбі ключовим етапом її формування вважали створення міської цивілізації як історичного феномену, специфіка якого визначається культурною складовою. У роботі «Осягнення історії» А. Тойнбі писав: «Культурний елемент є душею, кров'ю, лімфою, сутністю цивілізацій» [6, с. 355–356].

Філософсько-антропологічний підхід дозволив онтологічно осмислити сутність міських формувань як цілісних систем людського буття. Місто постає «ціннісно-сисловою єдністю структурно-нормативних зв'язків між суб'єктами у просторі і часі культури» [4, с. 128]. Карповець у своєму дослідженні пише, що «місто неможливо зрозуміти без аналізу культурних проєктів, які створює людина, оскільки міська культура є, насамперед, антропологічним феноменом» [4, с. 3]. Антропологічна модель міської культури формується шляхом логічного поєднання індивідуальних і надіндивідуальних культурно-просторових формувань, контекстуалізованих динамікою історичних процесів. Міський культурний простір постійно реагує на світові історичні процеси генерацією нових смислів загальнолюдського дискурсу. У межах антропологічного підходу міське культурне середовище постає як рефлексія суб'єктивного й об'єктивного буття, як феномен, який постійно генерує нові смисли оточуючої дійсності. «Реальне буття людства є історією його культури» [3, с. 15].

Соціологічний підхід дозволяє розглядати місто як єдиний механізм індивідів, груп, спільнот, які постійно взаємодіють. З одного боку, цей



соціальний інститут підпорядковується нормам, звичаям, ритуалам, з іншого, – місто є спільнотою, яка сама структурує життя у відповідності з певними законами. Подвійна сутність міста досліджується в роботах представників соціологічного підходу – М. Вебера, Г. Зіммеля, В. Глазичева, Л. Іоніна.

Ними виділено невідповідність суб'єктивної, особистісної культури від об'єктивної, як самої глибокої причини впливу великих міст на індивідуалізацію особистості. Розмірковуючи про устремління індивіда уникнути насилля з боку суспільства, зовнішньої культури і зберегти свою самостійність та самобутність Георг Зіммель в нарисі «Великі міста та духовне життя» (1903) писав, що «... матеріальні і духовні цінності індивіда переводяться з суб'єктивної форми у об'єктивну. <...> Для міського образу життя характерним стає: посилення нервовості, замкненість, боротьба за індивідуальність, орієнтація на інтелект, розсудливість і матеріальні інтереси, безособовість і високомірна байдужість... Вже не «загальнолюдське» в особистості, а, навпаки, її якісні особливості і своєрідність, мають значення. ... У боротьбі між цими двома родами визначення ролі суб'єкта у суспільстві і відбувається уся зовнішня історія нашого часу» [2, с. 12–16].

На думку представників культурологічного підходу людське сприйняття може трансформуватись під впливом соціуму, сталих культурних традицій, соціально-економічних відносин. Культурологічний підхід, представниками якого є К. Лінч, А. Кармін, Л. Мамфорд, А. Моль та ін., дає можливість цілісного, узагальненого погляду на багаторівневу модель міського культурного простору, здатного впливати на сприйняття людиною оточуючого світу. Культурологами міський простір тлумачиться як абсолютно цілісна система, сформована з найрізноманітніших зв'язків, на основі багаторівневої палітри міських реалій.

Міська культура постає як сплав фізичних конструктів (ландшафт місцевості, географічне положення, інфраструктура) з символічними (міські традиції, устрої, ритуали, менталітет) та поєднує глибинну історичну пам'ять із сучасним інноваційним баченням. При цьому основною складністю в дослідженнях культурного простору міста є те, що міський простір не має бути простим описом його окремих проявів чи їх сумою, оскільки може бути втрачена сутність міської культури, як надскладної

дисипативної системи (відкритої), що саморозвивається. Таке розуміння міського культурного простору можливе завдяки системному підходу у дослідженнях культури, сформованому в середині минулого століття у роботах Л. Уайта, Б. Малиновського, П. Сорокіна, Т. Парсонса, М. Кагана та ін.

На думку М. Кагана, «культура постає перед дослідником не як застигла сукупність будь-чого – цінностей, символів, речей, технологій, форм спілкування, інформації, а як безперервний процес перетворення однієї її модальності у іншу: перетворення людських якостей, втілення їх у буття матеріальних, духовних, художніх предметів, які набувають самостійне існування, зберігаються, навіть після життя тих людей, які їх створили, відіграючи роль культурного «генофонду», який передає з покоління в покоління те, що гени біологічні не здатні кодувати і транслювати. При цьому «хитрість» культури полягає у тому, що вона дає можливість кожному новому поколінню і кожному індивіду не обмежуватись засвоєнням інформації, а по-перше, відноситись до неї усвідомлено, у відповідності з своїми інтересами, по-друге, засвоювати творчо перетворюючи її, створюючи нову спадщину, тим самим розвиваючи культуру» [3, с. 15].

Досліджуючи підходи до вивчення міського культурного середовища, не можна залишити осторонь семіотичний підхід, який тлумачить місто і його культурну складову як систему знаків і смислових відтінків, як мову, на якій говорять з його мешканцями будинки, вулиці, площі та парки.

Погляд на культуру як текст сформували постмодерністи в ХХ столітті – Р. Барт, Ж. Бодрійар, Ф. Гватарі, Ж. Дельоз, Ж. Деріда, Ю. Крістева, Ж. Лакан, Ж.-П. Ліотар, М. Фуко, У. Еко та ін.

Послідовники семіотичного підходу Ю. Лотман, Р. Барт, Н. Анциферова та ін. у якості тексту культури, як певної послідовності смислів, розглядали міський культурний простір. На їхню думку, транслюючи широку палітру смислових відтінків, місто є «текстом», складеним з архітектурних ансамблів, людей, парків, моди, міського простору та багато іншого. Семіотичний підхід дозволяє розглядати міський культурний простір як зв'язну послідовність символів, виключно у соціальних зв'язках з оточуючою історичною реальністю. Міський культурний простір може бути





«прочитаним» як текст культури, як складний семіотичний механізм, творець, отримувач і хранитель інформації, потужний генератор смислів.

Міський культурний простір у контексті еволюціонізму

Осмислення феномену міського культурного простору з позиції еволюційного підходу дає можливість проаналізувати процеси трансформацій культури від гомогенних структур давніх поселень до складних гетерогенних структур сучасних міст та дозволяє надати об'ємну просторово-часову картину формування і розвитку міського культурного простору. Передумови створення еволюціоністської теорії були закладені німецьким істориком Ф. Клеммом у роботі «Загальна культурна історія людства». Обґрунтовуючи відмінності культурних рівнів різних народів специфікою їх расових характеристик, ним було запропоновано вчення про етапи еволюції культури. Його послідовник, англійський етнолог Е. Тайлор, порівнюючи культури різних народів, здійснив спробу пошуку об'єктивних чинників, які породжують різноманітні культурні явища. Одним з завдань дослідника культури, Тайлор вважав систематизацію і класифікацію основних її елементів. Ще одним засновником еволюціонізму вважається англійський соціолог Г. Спенсер. У розвитку будь-якого явища (як природного, так і соціального) він виділяв три основних етапи: перший – початкова синкретичність, другий – розшарування цілого на частини та їх трансформація, і третій – утворення унікальної цілісності, відмінної від первинної, з унікальним «генетичним кодом». Серед послідовників еволюційної теорії розвитку культури суттєвими є доробки Л. Моргана. Ідеї природної еволюції американського дослідника поєднувались з ідеєю прогресу розуму. Ним здійснені спроби періодизації історії культури давнини за принципом «винаходів та відкриттів». До найвищого винаходу розуму він відносив створення держав, визнаючи при цьому роль «дифузійнізму» і переносу культурних феноменів з одного суспільства в інше у процесі міграції. У концепціях Е. Тайлора, Л. Моргана та ін., еволюцію можна представити у вигляді двох моделей: однолінійної та багатолінійної. Поступове удосконалення суспільного устрою і самої людини властиве однолінійній моделі еволюції. У даному випадку

відбувається перетин різних у часі проявів культурних паттернів і витіснення старих зразків новими. До однолінійної моделі культури можна віднести і єдину теорію походження людства та його розвитку К. Ясперса.

Відповідно до багатолінійної моделі еволюційного розвитку, культурна адаптація, прилаштування до культурного середовища не підпорядковується загальним законам, а рухається по множині різноманітних шляхів. Процес диференціації, ускладнення і вдосконалення культурних паттернів відбувається повсюдно, характеризується унікальністю кожного окремого зразка і утворенням нескінченного різноманіття нових культурних феноменів. Дотримуючись багатолінійної моделі еволюційного розвитку, видатний французький біолог і філософ П'єр Тейяр де Шарден висловлювався про ускладнення, дивергенції і конвергенції усіх процесів, які відбуваються світі. У роботі «Феномен людини» він обґрунтував перехід біосфери у ноосферу, де еволюція природи і суспільства зіллються в єдиний взаємозв'язаний процес [5, с. 319].

Представниками як однолінійної, так і багатолінійної еволюційної моделі було визначено безперервність еволюційного розвитку. Базовим принципом культури з позиції еволюційного підходу стало повне перетворення культурних зразків, своєрідна «мутація» від простого до складного, від однорідності до неоднорідності. Кожен рівень культури постає сукупністю вдосконалених елементів попередніх станів. Зміни окремих областей культури чи соціальних інститутах можуть призвести до суттєвих змін. Як от, наприклад, винахід Й. Гутенберга у XV столітті. Книгодрукування з рухомими літерами, призвело до масового розповсюдження книги, що сприяло стрімкому розвитку науки і культури. Факт появи міста як нового зразка існування людей, нової культурно-господарської форми людського поселення, є фактом еволюційного розвитку людської цивілізації.

Погляд на міський культурний простір з позиції еволюціоністської теорії дозволяє побачити його як систему об'єктів у взаємовідношенні один з одним в межах однієї території. Різномірівнева ієрархія об'єктів вибудовується від окремого індивідуума і предметів матеріальної культури, що його оточують, до суспільного простору, контекстуалізованого





динамікою історичних процесів. Однак у сучасності констатуємо факт, що територія, яку займають мегаполіси з мільйонним населенням, є значною, а отже, зв'язки між віддаленими районами великих урбаністичних територій деформуються.

Здебільшого функцію збереження міської культурної спадщини відіграє історичний центр. Еволюціоністський підхід полягає у дослідженні матеріальної і духовної спадщини міста, систематизації, виявлення закономірностей формування специфічних особливостей культури кожного окремого міста, виявлення його потенціалу та перспектив культурного розвитку. Так, наприклад, проаналізувавши особливості міської культури італійської Мантуї, культурологами й урбаністами була зроблена ставка на розвиток традицій книгодрукування та книготоргівлі; у Глазго – ресурсом для формування бренду є музичні традиції та виробництво кінофільмів; для Хельсінки міським активом є – креативність та традиції масових заходів (наприклад, «Ніч мистецтв», тощо). В межах еволюціоністської парадигми, таке виявлення та порівняння культурних особливостей є необхідною складовою, яка дозволяє створювати об'ємний рельєфний образ культури міста, що розгортається у часі.

Підтвердження тієї синергії, яка виникає при зіткненні різних культур, можна побачити у культурних просторах багатьох міст світу. В історії культури є множина прикладів культурної дифузії, що стала стимулом розвитку міст. Як от, наприклад, Стамбул, культурний простір якого є демонстрацією співіснування християнської та мусульманської традицій, високого рівня культури, толерантності, та взаємоповаги.

Погляд на сучасне місто з позиції еволюціонізму дозволяє виявити процес розмивання меж міста та відчуження його частин одне від одного. А як наслідок – поведінкові культурні паттерни містян, традиції можуть бути втраченими чи видозміненими. Одним з прикладів цього є міський культурний простір Одеси. Завдяки його багатонаціональності, суміші різноманітних культур, завжди був присутній дух свободи, толерантності та добросусідства, тонке почуття гумору та доброзичливості. Внаслідок соціальних та економічних причин, міграційних процесів, змін у плануванні міста, тощо, Одеса, як і інші міста, втрачає ці характерні їй культурні риси. У сучасності активізацію

напруги у тих, чи інших куточках планети пов'язують із політичними та економічними процесами. Градус цієї напруги зростає, викликаючи тривожну атмосферу в суспільстві. Завдяки аналізу культурного середовища міст, можна не тільки виявити тенденції, а прогнозувати можливі зміни у житті суспільства, виявити осередки напруги, а отже, і можливість нівелювати (чи зовсім усунути) можливість драматичних подій. У цих умовах культурологічні дослідження, які базуються на еволюційному підході, здатні допомогти у виявленні механізмів вирівнювання емоційного фону людства і формуванню нових прогресивних паттернів комфортної взаємодії людей одне з одним і оточуючим світом.



Новітні підходи і сучасний міський культурний простір

У пізнанні міста як феномену культури методи, запозичені з інших концептуально-теоретичних парадигм, втрачають характер самодостатності і набувають якості взаємодоповнюваності. Така перспектива дозволяє розглянути культурний простір міста як багатомірну реальність. З одного боку, новий дискурс епістемологічно збагачується за рахунок взаємодії з соціологією, антропологією, семіотичними прийомами культурно-історичного аналізу текстів, що дозволяють наблизитися до розуміння «культурного механізму» міських явищ, подій, масової практики та індивідуальної поведінки. З іншого, – відбувається формування нових підходів у дослідженнях міського культурного простору, викликаних технологічними та екологічними трансформаціями. Сучасне місто формує унікальну культурну ситуацію, побудовану на комунікації між фізичними формами середовища, втіленими у продуктах людської діяльності і соціумом у мінливому просторово-часовому континуумі. Головною умовою розвитку сучасних міст є їхній комунікаційний потенціал, який, у свою чергу, призводить до культурних трансформацій. Роль інформації і комунікації в сучасному суспільстві досягла значних масштабів, і можна стверджувати, що основними комунікаційними вузлами є саме міста. Комунікативний підхід дозволяє розглядати міське культурне середовище як середовище спілкування, обміну інформацією, передачею досвіду, суспільну консолідацію.



Сучасність висуває нові аспекти дослідження міського культурного середовища, які не обмежуються суто естетичними критеріями. Стрімкий ріст міст, соціальна та екологічна ситуація вимагає раціонального осмислення міського простору. Нинішня постіндустріальна епоха потребує необхідності створення не тільки екологічного, а й оздоровчого середовища життя людини. На цих принципах будується сучасний салютогенний підхід до створення міського середовища. Осмислюючи джерела фізичного і душевного здоров'я, цей дослідницький напрям закладає нову парадигму розвитку суспільного устрою. Продумана організація простору, будується з урахуванням поєднання збалансованих соціальних, культурних, психологічних та поведінкових моделях суспільного устрою. Заснований на ідентифікації культурного коду того чи іншого соціуму, салютогенний підхід ініціює «ментальний процес відчуття благополуччя за рахунок зниження рівня тривожності й впливу позитивних стимулів з оточуючого середовища» [1, с. 6].

Таке відновлювальне середовище має містити механізми культурної оздоровчої соціальної взаємодії. У просторі, побудованому за принципами салютогенного дизайну, повинна бути закладена альтернатива між бажаною самотністю і соціальною взаємодією, можливістю концентруватись задля виконання завдань і релаксацією. В урбаністичне середовище можуть вбудовуватись акустичні комфортні простори для сприйняття музики, естетичних переживань, культурного обміну, використовуватись палітра кольорів, яка відповідає культурному коду регіону (як от, наприклад, синьо-біле поєднання кольорів на будівлях у Марокко), тощо. Інтегративний характер салютогенного підходу до сучасної урбаністичного середовища може дати можливість формувати умови для комфортного життя людини у XXI столітті.

ЛІТЕРАТУРА



1. Здоровая построенная среда. Резервные возможности укрепления здоровья и экономического роста. Спецвыпуск Института междисциплинарной медицины. Москва, 2018. 40 с.
2. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. Strelka Press, 2018. 112 с.
3. Каган М. Град Петров в истории русской культуры: учеб. Пособ. для вузов. 2-е изд. Москва, 2018. 515 с.
4. Карповець М. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04. Київ, 2013. 224 с.
5. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: Сб. очерков и эссе: пер. с фр. / П. Тейяр де Шарден. Москва, 2002. 553 с.
6. Тойнби А. Дж. Исследование истории: Возникновение, рост и распад цивилизаций. Москва, 2009. 670 с.



ДІАЛОГ

Галина Степанова

Архітектура є важливою складовою формування життєвого простору людини. На загальному фоні можна відокремити архітектуру міста як живий організм, що із часом змінюється та передає сутність окремої епохи. Культуролог М. Анциферов у своїх дослідженнях розглядає урбаністичний топос: «Місто дає нам найбільш зримий образ культури свого часу. Воно увібрало в себе всю історію своєї країни і волею своїх громадян перетворилося на ковчег, у якому зберігаються народні реліквії. У місті світ минулого не змитий нещадним плином часу. Минуле проявляється тут повсюди: у спрямуванні його вулиць, формах його майданів, у силуетах бань і куполів. Усе накопичене віками злито тут в єдиний цілісний образ, доступний кожному з нас. Ми – діти урбаністичної культури. Шлях пізнання її лежить через ретельне й різнобічне вивчення міста, яке є культурним організмом, що склався історично» [1, с. 9].

1. Анциферов Н. Пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. 2 изд., испр. и доп. Ленинград, 1926. 148 с.

АВТОРСЬКИЙ КОЛЕКТИВ



1. Білик Анна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Херсонський національний технічний університет (м. Херсон).

2. Гуляєва Ольга, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Херсонський державний університет (м. Херсон).

3. Думасенко Сергій, кандидат мистецтвознавства, доцент, Херсонський державний університет (м. Херсон).

4. Костючков Сергій, доктор філософських наук, професор, Херсонський державний університет (м. Херсон).

5. Левченко Микола, кандидат педагогічних наук, професор, декан факультету культури і мистецтв, Херсонський державний університет (м. Херсон).

6. Лимаренко Лідія, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології, Херсонський державний університет (м. Херсон).

7. Лошков Юрій, доктор мистецтвознавства, професор, перший проректор, Харківська державна академія культури (м. Харків).

8. Плотникова Ганна, культуролог (м. Херсон).

9. Прокоф'єва Анфіса, артистка оркестру ХНАТОБ імені М. Лисенка, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури (м. Харків).

10. Ракович Віталій, кандидат педагогічних наук, доцент, Херсонський державний університет (м. Херсон).

11. Сікорська Вікторія, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри довузівської підготовки, Одеський національний морський університет (м. Одеса).

12. Степанова Галина, кандидат мистецтвознавства, доцент, Міжнародний гуманітарний університет (м. Одеса).

13. Ткаченко Руслана, кандидат мистецтвознавства, доцент, Одеський національний політехнічний університет (м. Одеса).

14. Уварова Тетяна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Міжнародний гуманітарний університет (м. Одеса).

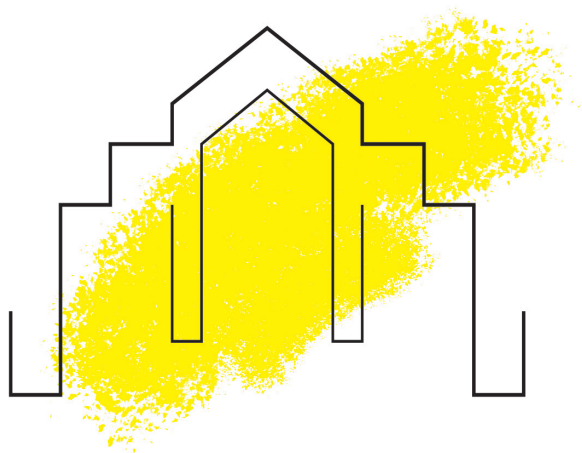
15. Яковець Інна, доктор мистецтвознавства, доцент, Черкаський державний технологічний університет (м. Черкаси)

НОТАТКИ

НОТАТКИ

МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА МІСТА

наукові діалоги



Концепція видання – Анна Білик
Художнє оформлення – Юлія Стефуришина
Верстка – Юлія Стефуришина та Ігор Стратій

Підписано до друку 10.03.2020. Формат 70х100/8
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 19,07. Тираж 300. Замовлення № 0519-91.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а
Телефон +38 (0552) 39 95 80, +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідectво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.