

26. ХОКМ, фонди, ф. 6868.
27. ДАХО, ф. 227, оп. 1, т. 4, стр. 8499, арк. 3–6.
28. Історія української архітектури... – С. 304.
29. *Єсюнін С.* Роль міст... – С. 111.
30. *Зінчук М.* Вказана праця. – С. 129.
31. Там само. – С. 128.
32. Памятная книжка... – С. 211.
33. Хмельницький культурний: з минулого в майбутнє. – Хмельницький, 2006. – С. 28.

***Єсюнін С.Н.* Застройка городов Подольской губернии во второй половине XIX – в начале XX вв. и вопросы относительно ее сохранения (на примере г. Хмельницкого)**

В статье прослеживается динамика роста и особенности развития архитектурно-планировочных схем городов Подольской губернии во второй половине XIX – в начале XX ст. Определены факторы, которые влияли на указанные процессы, в частности – развитие и смещение транспортных коммуникаций, смена административного статуса городов и тому подобное.

Ключевые слова: Подольская губерния, города, архитектурно-планировочная схема, урбанизационные процессы, транспортная сеть, железная дорога, памятники архитектуры и градостроения.

***Yesyunin S.M.* Building of cities of the Podil'ska province in the second half of 19 – at the beginning of 20 centuries and questions in relation to its maintainance (on an example of Khmel'nytskiy)**

In the article the dynamics of growth and feature of development of architectonically-plan charts of cities of the Podil'ska province is traced in the second half of 19 – at the beginning of 20 centuries. Factors which influenced on the indicated processes are certain, in particular is development and displacement of transport communications, changing of administrative status of cities and others like that.

Key words: Podil'ska province, cities, architectonically-plan chart, urbanization processes, transport network, railway, monuments of architecture and town-planning.

О.Г. МОКРОУСОВА

**Монументально-декоративне мистецтво
в архітектурі Києва XIX – початку XX ст.:
проект і реалізація**

Публікація присвячена вивченню окремих аспектів монументально-декоративного мистецтва в архітектурі Києва XIX – початку XX ст. В основу роботи покладені архівні, бібліографічні, авторські натурні дослідження. Особлива увага приділяється конкурсним проектам будинків, монументальне

оздоблення яких не було реалізоване. У статті проаналізовані деякі особливості співпраці архітекторів, художників та замовників будівництва, представлені нові атрибуції сюжетів і авторів деяких витворів монументально-декоративного мистецтва.

Кругла скульптура, рельєфи, монументальний живопис є сьогодні невід'ємною частиною багатьох будинків, які завдяки оздобленню стають не тільки пам'ятками містобудування та архітектури, але й монументально-декоративного мистецтва. Проте, приблизно з 1700 пам'яток житлової та цивільної архітектури м. Києва досліджуваного періоду таких є лише 104, тобто трохи більше 6 % від загальної кількості. Це здається дивним – в естетиці XIX ст. вважалося, що архітектура «без допомоги її сестер: скульптури й живопису все-таки не може досягти повної досконалості» [1]. Причин для такого явища було декілька, на деяких із них спробуємо зупинитися.

Архітектура Києва до середини XIX ст. розвивалася у дещо спрощених, провінційних формах класицизму. Малоповерхове житло будувалося за типовими проектами і було позбавлене виразного декорування. Монументальне мистецтво у забудові майже не використовувалося, про що свідчать численні креслення 1800–1860-х років. У проектах¹ зустрічаються геральдичні елементи у завершенні фасадів, лише зрідка – скульптура. Найбільш раннім прикладом, можна вважати каріатид на фасаді особняка на вул. Липській, 9, який був побудований ще на початку XIX ст. Точно не відомо, коли саме з'явилися 3 жіночі фігури у міжвіконних простінках, але під час розширення 1872 р. вони вже існували [2]. Навіть значні навчальні, адміністративні й культові споруди, які зводилися того часу за авторськими проектами, не мали виразного оздоблення. Хоча, деякі спроби поживити архітектурний ландшафт робилися. Наприклад, у завершенні монументальної будівлі університету арх. В. Беретті передбачив скульптурну групу, яка не була виконана [3]. Нереалізований проєкт Олександрівського костелу (вул. Костьольна, 17) містив 4 масштабні фігури святих у нішах на головному фасаді [4].

У другій половині XIX ст. будівельні обмеження послабили, і заможні домовласники отримали змогу індивідуалізувати своє житло. Водочас, розпочався відхід від стилістики класицизму, яка надавала Києву дещо казеного вигляду. Будівельний підйом кінця XIX ст. проходив під гаслом історизму. В період активізації будівництва вулиці прикрашалися «гігантськими будинками нової архітектури, яку іменували, навіть, «київським ренессансом». [5] Різні за рівнем майстерності зодчі активно використовували ренесансно-барокові, готичні, неросійські («рюс»), мавританські елементи, які часто поєднувалися на одному фасаді. Такий метод сьогодні називають еклектикою – від грецького «той, що вибирає, відбирає» [6]. Стіни будинків заповнювалися рослинним і геометричним декоруванням, яке створювало суцільну орнаментовану площу. Перенасичена деталями архітектура, краса якої часто розумілася замовниками в розкоші, викликала негативні відгуки спеціалістів. Критикуючи смаки часу,

¹ Самі будівлі цього періоду майже не збереглися, тому ми можемо аналізувати лише архівні матеріали та старі фотографії.

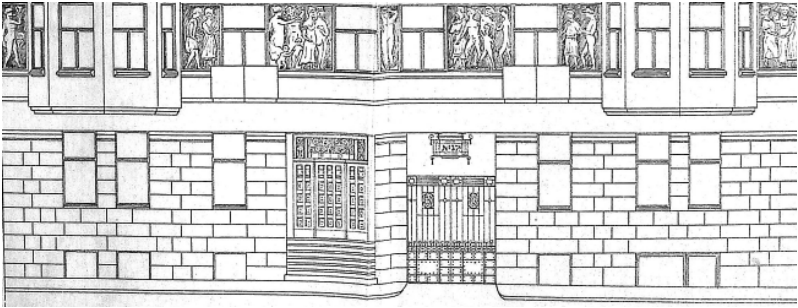


Рис. 1. Проект будинку у пров. Музейному, 4. Фрагмент головного фасаду. 1909 р. Арх. В. Риков

сучасники писали: «Чим бідніше задум і чим багатші засоби виконання задуму, тим вигадливіші та розкішніші прикраси, якими вкривається витвір» [7]. Невипадково мистецтвознавець Г.К. Лукомський вважав, що справжня архітектура не повинна бути мистецтвом прикрас [8]. Але подібний підхід цілком відповідав смакам епохи, і – в свою чергу – формував ці смаки. Еклектичне мистецтво прославляло культ спокою та розкоші, ототожнювало красиве з багато прикрашеним, по-своєму інтерпретуючи вислів Ежена Делакруа: «перша вартість будь-якої картини – бути святом для очей». З іншого боку скульптуру розцінювали не тільки як прикрасу, але і як важливу функціональну, хоча і другорядну деталь – «...скульптурою не тільки скрашується монотонність стін, але й найкраще прикриваються з'єднання шматків однорідного й вкраплення стороннього матеріалу» [9]. Погоджуючись сьогодні з багатьма критичними зауваженнями в бік архітектури XIX ст., не будемо занадто суворими – з позицій сучасної естетики ставитися до образу Києва межі XIX–XX ст. Особливо сьогодні, коли архітектурознавство перетворюється на таку собі археологію – ми втрачаємо той видимий культурний шар, що дозволяє відчутти минуле.

На жаль, київське монументально-декоративне мистецтво не тільки погано збереглося, але й слабо представлено в історичних джерелах і, відповідно, погано атрибутоване. Це пов'язано з тим, що поставлене на потік домобудівництво кінця XIX ст. вимагало не тільки швидкісного виконання робіт, але й проектування у стислі терміни. Тому набула поширення тенденція спрощення проектів, без проробки всіх деталей, в т.ч. декоративних. Професійна преса критикувала цей підхід не менш гостро, ніж перенасиченість декором: «...часто-густо саме такими «проектами»-ескізами наші архітектори приступають до виконання будівель, лише під час проведення робіт обмірковуючи через пень-колоду деталі конструкції й художньої обробки» [10]. Якщо вирішальну роль у формуванні образу багатой приватної оселі відігравав замовник², то для прибуткових будинків кожен архітектор застосовував напрацьовані схеми. Найчастіше автор лише намічав

² Про це свідчить, зокрема, листування архітекторів із домовласниками (П.Альошина з В. Ковалевським, Ф. Терещенка з А. Гуном, О. Терещенка з П. Голландським) (Кадомская М.А. Как поссорились Николай Викторович с Павлом Федотовичем или штрихи к истории «Замка вздохов» на улице Шелковичной. Переписка П. Алешина с А.

місце для тієї чи іншої деталі оздоблення, а під час будівництва вона обиралася за каталогами - т.зв. альбомами малюнків «особливого архітектурно-декоративного жанру» [11] та існуючими зразками. Існували також спеціалізовані майстерні, фірми, які виконували індивідуальні замовлення. Наприклад, у 1876 р. відомі архітектори В. Сичугов і О. Шилле відкрили в Києві майстерню будівельних і художніх робіт [12]. З кінця XIX ст. нішу високохудожнього скульптурного та ліпного виробництва зайняла родина італійців Сая. На початку XX ст. працювало ательє декоративної скульптури М.М. Круля³, роботи якого на міжнародній виставці 1908 р. в Римі отримали гран-прі. Замовлення на скульптури для будівельних робіт приймала і крупна фірма з виготовлення надгробків родини де-Веккі, яка також отримувала в Римі нагороди. У київських довідниках рекламувалися ательє витончених фігур Непомняшого на вул. Прорізній, 22; Іванова на сучасній вул. О. Гончара, 73, братів Рожок на вул. Хрещатик, 7. Відповідальні замовлення, зокрема, скульптурне оздоблення прибуткового будинку на розі Володимирської та Прорізної вулиць № 39/24 (відомий киянам як «Лейпциг») виконувала майстерня художника Н. Родіонова.

Часто зустрічалася й протилежна ситуація – в проект автор вводив пишне оздоблення, але воно не виконувалося через економію коштів. Наприклад, купольної форми кутову башту виразного неоренесансного будинку М. Самонова на розі сучасних вул. Богдана Хмельницького та Лисенка, 30/10 (1900–1901 роки) арх. М. Яскевич планував акцентувати скульптурною групою з алегоричною крилатою фігурою [13]. Коли в 1876 р. планувалася надбудова Присутствених місць на Софійській площі для розміщення нових судових установ, арх. фон-Бек розробив шпиль, якій увінчувала фігура Феміди з вагами в руці [14]. Взагалі монументально-декоративне оздоблення часто розраховувалося саме на розкриття певної ідейної програми будівництва, давало уяву про призначення будівлі або про рід занять господаря. Тому театри і музеї не обходилися без зображень Аполлона, муз, лір. Меркурій та його атрибути вказували на торгівельну, підприємницьку, банківську діяльність. На фасаді будинку на розі бульв. Шевченка та пл. Перемоги (1877–1879) була встановлена скульптура жінки (не збереглася), що символізувала медицину (домовласницею була дружина лікаря) [15].

Найбільш насичений круглою скульптурою, рельєфами і орнаментальним ліпленням прибутковий будинок Л. Гінзбурга на вул. Городецького, 9 (1901, арх. Г. Шлейфер) сприймався як своєрідна реклама будівельної контори відомого підрядника. Основні скульптурні постаті були лише схематично намічені Г. Шлейфером у проекті [16], але обиралися вже замовником. При цьому помітно, що на противагу витонченому орнаментальному декору, в якому вже

Ковалевским // Киевский Альбом. Исторический альманах. – Вып. 5. – 2007. – С. 93–99; Вып. 6. – 2009. – С. 96–105).

3 Ательє містилося на вул. Жиялянській, 41 та вул. Саксаганського, 34. Обидва будинки зведені в стилістиці модерн-класицизму та прикрашені фігуративними рельєфами. Отже, цілком можливо припустити, що вони виконані в майстерні М. Круля. Цей майстер також виконував ліпні роботи в банку на вул. Хрещатик, 8, брав участь в оформленні костелу на вул. Червоноармійській, 75.



Рис. 2. Фрагмент головного фасаду будинку у пров. Музейному, 4. Фото кінця 1980-х років

відчувається подих стилю модерн, фігури Афіни, Гефеста, Меркурія та Деметри не відрізняється оригінальним художнім рішенням, залишаючись символом стандартизації періоду історизму та еkleктики.

До рідкісних випадків точної реалізації ескізів архітектора належить прибутковий будинок Ісерліса в Музейному пров. 4. Запропонований самим В. Риковим і досить детально пророблений у проєкті сюжет фризу «Триумф Фріни» [17] був майже без змін майстерно реалізований скульптором Ф. Балавенським – постійним співавтором архітектора. Цей рідкісний в архітектурі Києва приклад не повинен дивувати. За свідченнями сучасників, В. Риков не тільки створював проєкти, робочі малюнки й шаблони, але й власноруч виконував декоративні деталі, приміряв їх на місці, і коли був незадоволений досягнутим художнім ефектом, міг багато разів переробляти вже завершену, прийняту й оплачену роботу [18]. Досить точно реалізував Ф. Балавенський і задум оформлення головної будівлі іподрому на вул. Суворова, 9 [19] (сьогодні збереглася лише його частина).

Безумовно, найбільш широкі можливості для реалізації оригінальних ідей архітектора, скульптори, художники мали, зводячи громадські будівлі. Часто ці об'єкти будувалися на підставі конкурсних проєктів, більшість з яких (навіть ті, що не преміювалися) мали архітектурно-мистецьку цінність – до архітектурних конкурсів залучалися і молоді талановиті автори, і метри архітектури свого часу. Конкурси в цілому відігравали важливу роль у покращенні естетики міст, але особливо на це впливали спеціальні конкурси фасадів. Подібні змагання з'явилися у Брюсселі в 1880-х роках, у Парижі – наприкінці 1890-х років. Інколи винагороджувалися не тільки архітектори, але й домовласники-замовники, які змогли реалізувати цікаві ідеї (неприклад, на конкурсі найкрасивішого будинку, побудованого у Варшаві між 1899 та 1905 р.). Сучасники розуміли, що такі змагання

не впливали на комерційне домобудівництво. Проте, вони привертати увагу суспільства до проблеми архітектурної естетики та сприяли розвитку художнього смаку. Громадськість досить чітко усвідомлювала, що зовнішній вигляд будинків є важливим показником культури. В Росії перший конкурс фасадів відбувся у Санкт-Петербурзі в 1907 р.; в 1914 р. подібну акцію провели у Москві [20]. Київ, на жаль, не зміг підхопити цей почин, хоча у значній частині конкурсних проєктів архітектори широко застосовували елементи монументально-декоративного оздоблення, без якого не уявляли закінченого образу будівлі.

Зокрема, конкурсний проєкт Політехнічного інституту арх. Г. Грімма передбачав широке застосування монументальної скульптури та фігуративних фризів [21]. Але така стилістика не відповідала призначенню інституту і журі надало перевагу більш функціональній архітектурі «цегляного стилю» (арх. І. Кітнер). Один із проєктів залізничного вокзалу в Києві (1913) петербурзького зодчого Ф. Лідваля також був вирішений у нехарактерних для транспортної споруди модернізованих формах бароко і передбачав оформлення фігурних башточок монументальною скульптурою [22]. Ескіз арх. В. Городецького, представлений на відкритому іменному конкурсі проєктів київської контори державного банку на вул. Інститутській, 9 (1900), був розкритикований комісією за фасади – «з претензією на розкішне оздоблення і дуже вигадливі <...> головний фасад має театральний характер, і аж ніяк вигляд солідного банківського закладу. Не можна тому погодити цей надлишок прикрас <...> велетенський аттик з лев'ячими головами, бані різноманітної форми тощо» [23]. Проєкт О. Кобелева «у флорентійському стилі», який був прийнятий до виконання внаслідок «більшої зручності розташування операцій, багатства освітлення та витриманості стилю» [24] також був спрощений архітектором на вимогу комісії [25]. Але йому вдалося відстояти башточки на головному фасаді [26]. Напроти, фасади П. Голландського здалися замовникам «дещо нуднуватими» [27].

У розкритикованому сучасниками конкурсному проєкті Контрактового будинку арх. М. Дубинського (1914), який отримав I премію [28], увагу привертає насиченість центральної частини і вежі скульптурою. У третьому премійованому проєкті М.В. Васильєва бачили «незвичайно монументальний, широкий розмах, могутні форми давнього Риму». Проте, проєкт нагадує, швидше, традиції Стародавнього Сходу (Ассирія, Вавілон), особливо 2 величезні фігури в нішах. Арх. М. Фальберг і А. Грінберг (IV премія) також оформили центральний портал рельєфним панно з багатофігурною композицією [29]. Характерно, що жоден із 19 проєктів – «різноманітних за прийомами і цікавих за виконанням» – не був ухвалений до реалізації. Але не через естетичні недоліки – а через невдале планування, яке не задовольнило Київську міську управу та громадськість. У 1915–1916 роках відбувся маловідомий сьогодні конкурс на будівництво 2-го Комерційного училища на вул. Червоноармійській, 86. Свої варіанти рішень подали арх. П. Голландський, Е. Брадтман, А. Мінкус, Г. Рабінович. Лише Е. Брадтман, на той час один із міських архітекторів, запропонував встановити у завершенні фасаду скульптурну групу, а на пілонах розмістив композиції, що поєднували ідеї навчання й торгівлі – кадуцей Меркурія, доповнений тере-



Рис. 3. Нереалізований проєкт музею на вул. Грушевського, 6. 1898 р. Арх. О. Померанцев

зами [30]. Цікаво, що в проєкті розширення комерційного училища на бульв. Шевченка, 22–24/9 арх. О. Кобелева (1914) також присутня скульптура Меркурія в ніші на фасаді з боку вул. Франка [31], що так і не була встановлена.

До найбільш оригінальних нереалізованих ідей монументального оздоблення належать проєкти особняка Альберта Вюрглера (Садовий пров., 3), конкурс на проєктування якого в 1914 р. залишився для Києва випадком унікальним [32]. На відміну від Москви та Санкт-Петербурга, навіть, Харкова й Одеси, де конкурси на приватне житло були досить поширеними. Вибір стилю особняка в умовах конкурсу залишався за проєктантами, але оригінальною була вимога домовласника – швейцарського громадянина – розмістити на головному фасаді три скульптурні барельєфи на теми історії Швейцарії – Вільгельма Телля, Вінкельріда, сцену клятви швейцарців та, за можливості, зображення Люцернського лева (скульптуру або барельєф)⁴. Всього до конкурсної комісії в Санкт-Петербурзі надійшло 32 проєкти – досить багато, враховуючи приватний характер будівництва та невелику суму премій. Очевидно, архітектори зацікавилися оригінальним і рідкісним для Києва замовленням, яке давало шанс проявити свої творчі здібності якнайглибше. Автором проєкту, що отримав I премію виявився студент Петроградського інституту цивільних інженерів О. Галієвський, хоча він не застосував скульптуру, яка вимагалася програмою. Але цей автор запропонував для сцени «Клятва швейцарців» рідкісний для Києва вид оздоблення – вітраж. Будинок, вирішений у класицистичних формах, із масивними напівколоннами та п'ятьма непов'язаними зі швейцарською тематикою скульптурами у завершенні, виглядав занадто монументальним для київського особняка. Він краще вписався б у забудову якоїсь петербурзької набережної. Але не слід забувати, що проєктував його студент столичного інституту, а оцінювали його петербурзькі класицисти – Ф. Лідваль, О. Бенуа, С. Галензовський та інші. Невипадково в полеміці, що десятиліття точилася навколо самої ідеї конкурсів, критикувалася певна тенденційність суддів, які самі були відомими архітекторами. Підлаштовуючись під їх смаки для перемоги, претендент ризикував загубити у своїй роботі індивідуальність [33]. Дійсно, проєкт який значно більше відповідав архітектурі Липок, не отримав винагороди. Фасад арх. Ф.Ф. Шу та В.І. Бутескула «у французькому стилі» мав

⁴ Всі ці сюжети пов'язані з історією створення в 1291 р. Швейцарської конфедерації та боротьби швейцарських кантонів за незалежність від Австрійського герцогства в XIII–XIV ст.

традиційний набір декору, характерний для стилістики «київського історизму» – атланти, що підтримують балкони, маскарони з рокайлями, балюстрада та вази у завершенні тощо. Але швейцарські сюжети, вміщені на фасаді (як того вимагали умови конкурсу) найбільше відповідали надрукованим зразкам.

Одним із найвиразніших прикладів синтезу мистецтв став будинок Музею старожитностей і мистецтв (Київський художньо-промисловий і науковий музей) на вул. Грушевського, 6, зведений за конкурсним проектом 1896 р. московського зодчого П. Бойцова, чия оригінальна архітектурно-містобудівна ідея була розвинена арх. В. Ніколаєвим і згодом В. Городецьким. Фасади музею, традиційно задуманого як храм мистецтв, вирішені на основі стилізації форм давньогрецької храмової архітектури, які, проте, органічно сприймаються в чужорідному архітектурному оточенні. В цьому немає нічого дивного: антична історія і мистецтво здійснили такий значний вплив на європейську культуру, що англійський поет Шеллі передав це відчуття спорідненості розділених часом цивілізацій чеканною фразою: «Всі ми – греки».

На прикладі цієї видатної пам'ятки вдалося простежити, як розвивалася ідея оздоблення від проектування до будівництва. Як свідчать джерела, монументальне мистецтво в оформленні екстер'єрів та інтер'єрів було представлено й у нереалізованих проектах. Так, спеціально запрошений комітетом із будівництва згаданого музею петербурзький проф. арх. О. Померанцев, проект якого отримав позитивний відгук імператора, намітив у холі II поверху фризи на античні теми, парадний вхід оформив велетенськими кінними скульптурами (ймовірно, міфологічних грецьких героїв – братів-близнюків Кастора і Поллукса) та кількома скульптурними групами на сходах, у завершенні центральної частини будівлі, між колонами портику головного входу, тощо [34]. Можна з упевненістю сказати, що така перенасиченість елементами вибивалася зі стриманого архітектурного оточення. Крім того, це рішення було занадто дорогим, хоча у конкурсній програмі авторам пропонували «не позбавляючи проект споруди краси та значущого вигляду, уникати розкоші» [35].

Креслення В. Городецького також містять схематичні скульптури та рельєфи. За його задумом (або ідеєю Бойцова) з'явилися леви біля входу, грифони на кутах головного фасаду, зображення на метопах у фризі [36]. Оскільки проект не мав точної прорисовки, ідею довелося деталізувати. Так, умовний сюжет битви у тимпані трикутного фронтона був змінений. Окремого конкурсу на оздоблення фасадів не проводилося, але спеціальна будівельна комісія розглянула кілька варіантів. У грудні 1898 р. серед чисельних гіпсових проектів різних художників комісія визнала кращим ескізи Саля (Sala)⁵, який незадовго перед цим закінчив

5 Нагадаємо, що в київській архітектурі імена В. Городецького та Е. Саля завжди стоять поруч – майже всі найкращі будівлі Києва межі XIX–XX ст., в яких широко представлено монументальне оздоблення, створені ними у плідному співавторстві. Італійський скульптор Еліо Саля (Sala, також – Салла, Саліа, Сала, Саля) (1864–1920) відіграв провідну роль у розвитку монументально-декоративного мистецтва Києва. Майстер декоративної скульптури і портретист працював тут з кінця XIX ст. разом із двома братами – художником Еуженіо (1866–1908) і ліпником Роберто. Виходець з Мілана, Е. Саля опинився в Києві випадково. Його запросили до Санкт-Петербургу оформлювати палац Великого

Здание музея изящных искусствъ въ Кіевѣ.

По проекту арх. А. Городецаго.

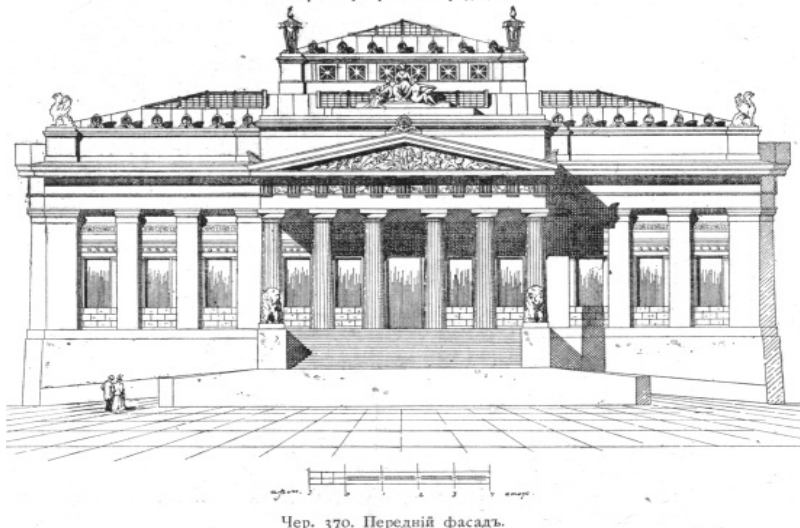


Рис.4. Проект музею на вул. Грушевського, 6. Головний фасад. 1898 р. Арх. В. Городецький барельєфи для Ксеніївського інституту в Санкт-Петербурзі. Перші варіанти, розроблені Сая, дещо відрізнялися від реалізованих. Так, в полі фронтону планувалася велика алегорична група «Торжество мистецтва»: «Ескіз, складений скульптором на цю тему, представляє в центральній частині багату, витриману в класичному стилі колісницю, на якій сидить жінка, що персоніфікує мистецтво. Вїзд богині мистецтва оточує цілий сонм амурів, озброєних трубами, якими вони й проголошують мистецтва» [37]. Сьогодні фронтон містить зовсім іншу композицію: в центрі статичного зображення гордовито сидить жінка у покривалі, правою рукою вона простягає пальмову гілку уклінному воїну, який подає їй свій меч, лівою – спирається на щит. На нашу думку, група представляє нехарактерне зображення богині кохання в образі Венери Переможниці, яка торжествує над Марсом. Праворуч Венери на колінах стоїть молода дівчина у квітковому вінку, тримаючи у подолі плаття квіти (богиня Флора). Фланкують симетричну композицію напівлежачі жіночі фігури, одна з яких тримає перо (символ поезії). Дві статуї з алегоричної скульптурної групи у завершенні будівлі символізують живопис і скульптуру, посередині між ними стоїть покровитель мистецтв Феб-Аполлон. У фронтальному ракурсі частина його постаті закрита крупним листком аканту на гребені фронтону. Створюється ілюзія, що Аполлон

князя Миколи Миколайовича, над яким він працював 2 роки. Дізнавшись про будівництво Художньо-промислового і наукового музею в Києві, він надіслав ескізи скульптури, які будівельна комісія визнала кращими. З цього часу життя Е. Сая було тісно пов'язано з Києвом. До Італії він повернувся лише на початку I Світової війни.

керує колісницею. Первісно планувалося в центрі групи розмістити велетенську жіночу фігуру – символ мистецтва, яка увінчує лавровим вінком живопис і архітектуру. Багатий скульптурний ряд на фасаді музею посилено рельєфами в метапах антаблементу головного портика. Їх тема – популярний в античному та європейському мистецтві міфологічний сюжет кентавромахії – битви лапіфів із кентаврами, який представлений у метапах афінського Парфенону.

Одночасно з Художнім музеєм того ж 1896 р. був оголошений міжнародний конкурс на проектування Миського театру (нині – Національна опера України), в якому переміг насичений деталями неоренесансний проект акад. В. Шретера, головного архітектора Імператорських театрів Росії. В цілому конкурсанти не пропонували пишного оздоблення, оскільки умовами конкурсу передбачалося будівництво в відкритій цегляній кладці. В ході робіт (1897–1901 роки) були виконані всі традиційні за характером елементи оздоблення, представлені в проекті [38], крім постаті імператора на балконі II поверху. Сьогодні будівля насичена різноманітними зображеннями грифонів. Центральний вхід акцентований зверху горельєфними зображеннями оголених крилатих жінок. Та, що тримає у правій руці бубон, а лівою спирається на театральну маску, символізує музу комедії Талію. Атрибутами музи епосу – Калліопи – є навощена дощечка та гостра паличка для писання – стілос.

Найбільш виразний приклад неготичного стилю в архітектурі Києва – костел Св. Миколая на вул. Червноармійській, 75 (1898–1909) – також має значну кількість скульптури в оздобленні фасадів та інтер'єрів. Для проектування костелу був 1898 р. проведений всеросійський конкурс. З 30 представлених варіантів замовники преміювали 4 проекти, але не змогли зупинитися на жодному. Тому новий проект замовили В. Городецькому, у якому архітектор використав найбільш цінні ідеї конкурсних матеріалів, відібраних комісією (зокрема, проект С. Воловського) [39]. Він же розробив у 1904 р. креслення декоративного оформлення інтер'єрів. У 1903 р. В. Городецький спеціально їздив до Кельна та Мілана, щоб вирішити «в духе якого періода готического стиля вести внешнюю и внутреннюю отделку» [40]. Слід підкреслити, що враховуючи романоготичну стилістику костелу, значна частина проектів містила скульптуру на фасаді (окремі постаті та цілі скульптурні групи) [41]. Сучасники висловлювали побоювання, що храм через економію коштів не буде зведений точно за проектом [42]. Дійсно, будівельний комітет запропонував В. Городецькому виключити з декоративного оформлення фасадів горельєфи (крім горельєфу «Розп'яття») [43]. Проте, естетичне завдання співпало з матеріальними можливостями замовника та творчим потенціалом авторів – костел є сьогодні пам'яткою київської архітектури, в якій монументально-декоративне мистецтво представлено у найбільшій повноті. Майже все намічене архітекторами багатюще архітектурне й скульптурне оздоблення будівлі було деталізоване й виконане Е. Сая з штучного каменю піщаного кольору: статуя Богоматері з Христом-немовлям, постаті Св. Петра та Св. Миколая на центральному порталі, рельєфи зі сценами життя святих у тимпанах бічних порталів тощо. Тимпан фронтона займає рельєф із зображенням



Рис. 5. Будинок музею на вул. Грушевського, б. Скульптурна композиція в тимпані фронтону. Скульптор Е. Сая. Фото К. Денисова, 2009 р.

Розп'яття. Е. Сая також виконав облицювання фасаду керамічними плитками. На найвищій точці фронтону встановлено оригінальну, роботи чеського скульптора Бекеша (1903) статую архангела Михаїла, що підняв меч над велетенським крилатим змієм-дияволом, якого він попирає ногами. Змії має антропоморфний тулуб і обличчя. Обличчя архангела характеризується виразними персоніфікованими рисами. Скульптури 4 пророків на вежах були також виписані з-за кордону, а ось 12 фігур апостолів для фасадів розміщені не були [44].

Важливим елементом оформлення костелу став живопис на склі (40 вікон), виконаний «артистичним закладом живопису на склі» Ер. Тодє в Ризі. Для Києва це було новиною. Великі вікна містили сюжети Хрещення, Вознесіння, Благовіщення та Св. Миколая, інше скло мало килимовий малюнок [45]. В костьолі не було жодного звичайного скла, навіть у внутрішніх дверях [46]. Ці заповнення існували до ремонту костелу в 1957 р. – під час обстеження 1979 р. реставратори знаходили їх залишки [47].

Не менш складним міг бути шлях від проекту до його реалізації в приватних замовленнях, що не пов'язані з конкурсами. Найбільш повно епопею будівництва можна простежити на прикладі перебудови особняка відомого цукрозаводчика та мецената Ф.А. Терещенка (вул. Терещенківська, 9), який був добудований і розширений у 1881–1884 роках. Роботи здійснювалися за проектом петербурзького академіка арх. А.Л. Гуна під керівництвом В.М. Ніколаєва. Над оздобленням будинку працювала група петербурзьких майстрів з творчого кола А. Гуна: художники О. Лапін, С. Садіков, скульптори П. Шварц і Г. Ботта,

меблева фірма Мельцерів, майстер виробів із дерева Шредер⁶. Головний фасад вирізняється майстерністю точно витриманої стилізації у формах «неогрек». З архівних джерел відомо, що замовник будівництва брав у ньому активну участь, вивчаючи кожну деталь. Зокрема, первісно арх. А. Гун планував «виконати фасад, по типу французькому, в цеглі» [48]. Отже, на стилістиці особняка наполягав сам Ф.А. Терещенко, запропоноване оздоблення погоджувалося ним особисто. Цікаво, що проектні креслення містять лише умовні зображення – фільонки з грифонами, рослинні композиції. У процесі роботи петербурзькі автори проробили всі деталі оформлення – як фасаду, так і інтер'єру. Над вікнами II поверху, під карнизом і фризом із пальметами збереглися великі прямокутні фільонки з барельєфними зображеннями, у яких чергуються два сюжети – статична композиція принесення жертви та динамічна група музик і танцюристів. На сьогодні втрачені виразні елементи монументально-декоративного оздоблення фасаду, зокрема, оформлення головного входу – масивний портик підтримував 2 фігури каріатид на повний зріст у драпірованому одязі. Первісно А. Гун пропонував виконати скульптуру з натурального каменю, тому замовив петербуржцю П. Шварцу, який вже «отримав популярність як гарний скульптор», модель портика та каріатид у 1/8 розміру. П. Шварц же був готовий виконати фігури у натуральному розмірі за 1300 руб. за кожну. Високу ціну порівняно з конкурентами він мотивував тим, що «робота тих, які хочуть по 1000 руб. буде далеко не та, яка має бути художньому відношенні» [49].

Живопис у інтер'єрі особняка, в т.ч. 3 панно із зображенням танцюючих фігур грацій (харит) зі стрічками в руках пов'язується з іменем С. Садікова. Лист А. Гуна свідчить, що С. Садіков дійсно виготовив панно для сходів, яке архітектор вважав «виконаними непогано і такими, що цілком задовольняють меті» [50]. Але вочевидь, живопис не сподобався домовласнику і не був виконаний. Справа в тому, що на центральному панно, розташованому вище зросту людини, зберігся підпис іншого художника, в якому чітко читаються лише окремі літери і дата – 1884. Ця деталь не згадується в краєзнавчій літературі, присвяченій особняку. Для атрибуції підпису автор, перш за все, звернувся за консультацією до наукових співробітників Музею російського мистецтва. Вони назвали ім'я відомого російського художника академіка О.Т. Маркова, який брав участь у розписах інтер'єрів багатьох церков у Петербурзі. Але художник помер у 1878 р., тому ніяк не міг у 1884 р. працювати у Києві. Враховуючи склад архітектурно-художньої групи, яка оздоблювала особняк, логічно було припустити, що художник також був запрошений із Петербургу. Розшифрування підпису та вивчення біографічних довідників дозволили припустити, що автограф належить Мартинову Дмитру Никифоровичу (1826–1889), художнику академічного напрямку, який отримав звання академіка історичного та портретного живопису в 1864 р. [51]. Відомо, що він брав участь у розписах церков, був оформлювачем театрів у багатьох містах Російської імперії. Крім того,

⁶ Ці імена ввела в науковий обіг дослідниця М. Кадомська, яка ще в 1970–х роках виконала ґрунтовну історичну довідку

архівні дані свідчать, що в 1867 р. до Києва були відряджені для вивчення архітектури і археологічних досліджень академіки Солнцев (реставратор фресок Софійського собору), І. Срезневський (філолог і етнограф) та художник Мартинов. Тож, із того часу в Мартинова могли залишитися в Києві знайомства, що й обумовило його запрошення Ф. Терещенком. Проте, невпевненість залишалася, і знову привела до порогу того-таки музею. І тут з'ясувалося, що багаторічна хранителька фондів А.В. Іллінк (за свідченнями мистецтвознавця М. Факторовича) знає прізвище художника. Ним виявився саме Д.Н. Мартинов. Отже, наша атрибуція здійснена дещо кружним шляхом, виявилася вірною.

Як бачимо, проблема авторства творів монументально-декоративного мистецтва і сьогодні залишається актуальною. Невідомі імена майстрів, яким належать кращі приклади живопису – в особняках О. Терещенка (вул. Л. Толстого, 7/2), С. Могильовцева (вул. Шовковична, 17), Н. Уварової (вул. Липська, 16) тощо. Найбільш цікавий унесок в оформлення київських інтер'єрів зробив відомий польсько-російський художник Вільгельм Котарбінський. Йому належать плафони в особняку Н. Терещенка на бульв. Шевченка, 12 та декоративні панно в будинку В. Ханенка (вул. Терещенківська, 17). Ці об'єкти серед «різноманітних замовлень на світські теми», які сьогодні, на жаль, залишаються невідомими, згадає М. Прахов [52]. Навіть сюжети широко відомих у київському пам'яткознавстві панно з особняка Н. Терещенка на теми руського богатирського епосу точно атрибутовані досі не були. Проте, зображення цілком відповідають конкретним билинам, серед яких удалося впізнати перемогу Добрині Микитича над Змієм Гориничем і звільнення Забави Путятини, бій Іллі Муромця з Жидовином, сварку між Добринею та Альошею Поповичем на весіллі через дружину Добрині та прийом князем Володимиром Садко – багатого гостя з дарунками. На трьох панно збереглися підписи художника латиною⁷, але без датування. В. Котарбінський приїхав до Києва для участі в розписах Володимирського собору в 1887р. Ймовірно, через деякий час він і отримав замовлення від українського мецената.

У згаданому вище особняку Ханенків, окрім робіт В. Котарбінського, також збереглася робота М. Врубеля – герб роду Ханенків і трафаретні геральдичні зображення левів, орлів, драконів. Можна припустити, що не тільки В. Котарбінський і М. Врубель, але й інші члени потужного інтернаціонального творчого колективу, що в 1885–1896 роках працювали під керівництвом А. Прахова над розписами Володимирського собору⁸ (який став справжнім

⁷ Художник так підписувався завжди, що спричинило навіть відмову П. Третьякова купити картину В. Котарбінського через небажання художника змінити підпис (Савицька Л. Вільгельм Котарбінський у мистецтві свого часу // Хроніка–2000. Україна-Польща. Діалог упродовж тисячоліть. – К., 2009. – С. 573).

⁸ Акад. арх. А. Прахов, який об'єднав навколо собору колектив яскравих особистостей – митців першої величини. Основні живописні роботи належать відомим російським художникам В. Васнецову та М. Нестерову. Майже весь орнаментальний розпис за ескізами В. Васнецова виконали українські живописці С. Костенко, М. Мурашко, В. Замирайло, М. Пимоненко, С. Яремич. Найоригінальніші орнаменти в соборі створив

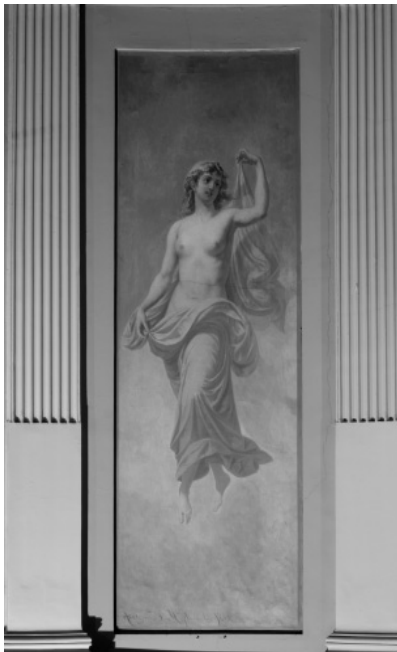


Рис. 6. Панно над сходами в Музеї російського мистецтва на вул. Терещенківській, 9. 1884 р. Художник – акад. Д. Мартинов. Фото С. Марченко, 2009 р.

центром художнього життя Російської імперії), могли залишити відбиток у оформленні київського житла. Але документальні підтвердження цього поки-що не знайдені.

Київське мистецтво продовжує розкривати свої таємниці. Підтвердженням цьому є недавня знахідка про існування невідомого раніше оформлення інтер'єрів. У Георгіївському пров., 9 зберігся модерновий будинок у значно перебудованому вигляді, який досі не привертав уваги дослідників. Він був зведений у 1912 р. для лікарні лікарів-спеціалістів, яка згодом отримала назву «Георгіївської». Припускаємо, що його міг проектувати арх. В. Безсмертний, свідченням чого є опосередковані дані з архівних джерел [53]. Хоча у власноруч складеному переліку робіт автора, ця робота не вказана. Газетна публікація про відкриття лікарні свідчить, що в інтер'єрі існували гіпсові барельєфи символічного змісту, а приймальна кімната була прикрашена шістьма

станковими картинами В. Котарбінського, які можна сьогодні побачити лише на одній з фотографій [54]. Їхня тематика також була пов'язана з медициною. В операційній кімнаті на стіні розмістили монументальний розпис олійними фарбами – копію Богоматері В. Васнецова з Володимирського собору [55]. Ім'я в статті не зазначене, але можна припустити, що мова йде якраз про Михайла Михайловича Ярового (1864–1940), який мав власну художню студію в Києві, брав участь у виставках Товариства художників-киян. Копіювання відомих живописних робіт, очевидно, було популярним у Києві. На стіні операційної в Кирилівській лікарні, наприклад, можна було побачити копію Богоматері М. Врубеля з Кирилівської церкви [56].

У цілому, живопис в архітектурі Києва був поширений значно менше, ніж скульптурне та ліпне орнаментальне оздоблення. До цікавих нереалізованих проєктів належать розписи в «українському стилі» у фойє Троїцького народного будинку (вул. Червоноармійська, 53), для виконання яких у 1914 р. гласний

М. Врубель. Окремі сюжетні композиції написали польські художники, які довгий час жили і працювали у Києві – брати Сведомські та В. Котарбінський.



Рис. 7. Плафон над сходами в Національному музеї Т.Г. Шевченка на бульв. Шевченка, 12. Художник В. Котарбінський. Фото С. Марченко, 2009 р.

міської думи І. Щитківський запросив художника Василя Кричевського, автора знаменитого будинку Полтавського земства [57]. Ця робота могла бути лише третім подібним прикладом у Києві – перший будинок в українському стилі на замовлення того ж І. Щитківського В. Кричевський оформив у 1909 р., виконавши український орнамент із кераміки; майолікою був оформлений і будинок М. Грушевського на розі вул. Паньківської та Маріїнсько-Ботанічної⁹ [58].

Серед інших відомих нині імен майстрів, окрім згаданого Е. Сая, які працювали над монументально-декоративним оздобленням київських будинків, можна назвати киян Ф. Балавенського та його учнів Ф. Соколова, Т. Руденка, О. Теремця, петербурзьких майстрів В. Кузнецова, В. Козлова та Л. Дітріха. До речі, запрошення столичних митців до Києва було явищем традиційним. Ще в 1840–х роках не знайшлося майстрів, які б могли реалізувати програму арх. В. Беретті та П. Спарро щодо оформлення інтер'єрів університету, тому велися переговори з різними авторами Санкт-Петербургу та Москви [59]. Навіть на початку ХХ ст., коли в Києві вирувало бурхливе художнє життя, для оформлення знакових київських об'єктів, наприклад, Педагогічного музею (вул. Володимирська, 57), запрошувалися столичні митці. Авторами багатофі-

⁹ Обидва будинки не збереглися.

гурного фризу на фасаді музею, задуманого й ескізно наміченого в обох варіантах проекту (1909–1910) самим арх. П. Альошиним, стали столичні скульптори Л.А. Дітріх, на той час ще студент Академії мистецтв, та В.В. Козлов [60]. Проте, замість класицистичних зображень, за задумами петербуржців фриз мав відобразити розвиток просвітництва на Русі. В листі до П.Ф. Альошина у 1910 р. скульптори пропонували поділити фриз на три частини за історичними періодами: 1) перші шляхи просвітництва Кирила та Мефодія, перепис книг, 2) від татарської навали до Івана Грозного, 3) на центральній частині фасаду – від Івана Грозного до сучасного їм часу [61]. Така патріотична тема могла бути пов'язана з тим, що музей будувався на честь 50-річчя звільнення селян від кріпацтва. Проте, втілити цю широку картину виявилось досить складно, оскільки побутові деталі майбутніх сюжетів – одяг, атрибути, елементи історичного оточення – мало узгоджувалися з класицистичними формами самої споруди. Майстри повернулися до традиційних уніфікованих стилізацій, хоча в пресі тематику барельєфа продовжували називати «просвітництвом на Русі» [62]. Сюжет на фасаді мали доповнити живописні панно на верхній частині стіни круглої аудиторії «на яких будуть змальовані деякі найважливіші події з історії російського народу» [63]. Для їх виконання П. Альошин планував запросити Б. Кустодієва або киянина О. Мурашка. Проте, цим планам не судилося здійснитися. Місце для панно так і залишилося вільним. У 1937 р., під час розширення на той час вже музею В. Леніна, художник Д.М. Шавикін запропонував розпис на тему «Міф про Прометей». У 1951 р. художник-монументаліст Б. Піаніда виконав нові ескізи, розмістивши в конференц-залі зображення В. Леніна і Й. Сталіна, сюжети перетворення соціалістичної України, працю стаханівців на колгоспних полях, портрети радянських героїв – В. Пархоменка, М. Щорса, С. Ковпака, рельєфи з атрибутами військової звитяги Радянської армії тощо [64].

Не був реалізований і задум П. Альошина щодо оздоблення сусіднього комплексу Міністерської Ольгинської жіночої гімназії (вул. Володимирська, 55 – вул. Богдана Хмельницького, 13–15 – вул. Терещенківська, 2). У другий варіант проекту 1911 р., арх. П. Альошин увів широкий багатофігурний фриз на античну тему, який нагадував фриз на будинку Педагогічного музею. Враховуючи, що влітку 1911 р. відбулося освячення музею, можна припустити, що аналогічне оздоблення мало об'єднати гімназію та музей спільною ідеєю. У проекті 1914 р. архітектор відмовився від фризу, ймовірно, через його дорожнечу. Не була здійснена й ідея прикрасити фасад Ольгинської гімназії п'ятьма скульптурними головами із зображеннями великих діячів філософії та педагогіки: Піфагора, Аристотеля, Платона, Пестолоцці, Гербарта. Спочатку на тематику декоративного оздоблення вплинули ідеологічні обставини – після початку I Світової війни у 1914 р., «коли національні інстинкти відкрито виходять назовні», П. Альошин замінив іноземних педагогів руськими та російськими правителями – Ярославом, Св. Володимиром, Св. Ольгою, Олександром II та Олександром III [65] Пізніше, в 1916 р. будівництво було просто призупинене. Цікаво, що ідеологічну заангажованість архітектора повторив 1952 р. директор



Рис. 8. Картини роботи В. Котарбінського в приймальній Георгіївської лікарні. Фото 1912 р.

музею В. Леніна (колишній Педагогічний музей). Він попросив П. Альошина розглянути можливість заміни трагічних маскаронів над службовим входом на архітектурні елементи, які «за змістом своїм більше відповідають музею» [66]. Гадаємо, в цьому випадку П. Альошин, який завжди захищав свої творіння від зайвих перетворень, зміг своїм авторитетом не дозволити такої безглуздості.

Отже, закінчена лише у 1928 р. будівля на розі вул. Володимирської та вул. Богдана Хмельницького не мала монументально-декоративного оздоблення. Проте, для П. Альошина воно було вкрай важливими. Збереглися креслення нового об'єму на вул. Терещенківській, 2, виконані в 1948 р., коли продовжувалася розбудова академічного кварталу. На головному фасаді олівцем схематично домальовані сюжетні багатофігурні композиції між вікнами на IV поверсі, які повторювали малюнок 1911 р. Скоріше за все, їх домалював сам архітектор [67].

Потяг П. Альошина до стилістики класицизму й ампіру яскраво виявився в конкурсному проєкті будинку Київської губернської земської управи, що постав на вул. Володимирській, 33 (1913). За умовами конкурсу саме стиль Емпіре був найбільш бажаним для проєктування. На головному фасаді монументальної п'ятиповерхової будівлі архітектор розмістив багатофігурний фриз і горизонтальні барельєфні панно. Парадні сходи, за зразком музею на вул. Грушевського, 6, прикрашали фігури левів, фронтон центральної частини акцентувала скульптурна група з двох жінок, що тримають герб Києва з архангелом Михаїлом на щиті. В оздоблення парадної зали архітектор увів рельєфні

вставки з композиціями, стилізованими під античність [68]. Цікаво, що всі 8 проектів арх. В. Щуко, який врешті-решт переміг у конкурсі, також містили різноманітні варіанти монументального оздоблення. Здебільшого, це були окремо розміщені в повний зріст скульптури на покрівлі або у завершенні колон у перших варіантах проекту, та фігури, які фланкували та увінчували центральну башту в наступних варіантах, коли архітектор відійшов від стилістики класицизму в бік ренесансу, надавши будівлі вигляд європейської ратуші [69].

Тож, як бачимо, київське монументально-декоративне мистецтво пройшло складний шлях від не чисельних прикладів через типове масове виробництво до поодиноких шедеврів свого часу. На складному шляху до реалізації авторських ідей стояли естетичні й економічні причини, тому значна кількість елементів монументально-декоративного оздоблення виконана не була. Здійснені ж деталі, як правило, відрізнялися від первісних задумів. Окрім того, частина скульптурного та живописного оздоблення будинків не пережила кількох війн, революцій та методів соціалістичного господарювання. Ті приклади, що існують сьогодні, в багатьох випадках залишаються неатрибутованими, що залишає простір для подальшого пошуку аби поглибити наші знання про рідкісні пам'ятки архітектури та монументально-декоративного мистецтва.

1. Стилизация растений. Сочинение Шуберта-фон-Зольдерн архитектора и профессора императорско-королевской высшей технической школы в Праге. – М.1894. – С. 3.
2. Державний архів міста Києва (далі – ДА м. Києва), ф. 163, оп. 41, спр. 192.
3. *Алешин П.* К столетию со дня рождения архитектора Олександра Викентьевича Беретти (1816–1916) // Киевлянин. – 1916. – 16 апреля (№ 105).
4. ДА м. Києва, ф. 19, оп. 1, спр. 763; Загадки костела св. Александра // Киевский альбом. Исторический альманах. – К., 2009. – Вып. 6. – С. 40–49.
5. *Власов В.* Историзм // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – Т.IV. – СПб., 2006. – С. 189–197.
6. Спутник по г. Киеву. Иллюстрированный путеводитель по Киеву и его окрестностям. – К., 1913. – С. 5–8.
7. *Соколов П.* Красота архитектурных форм // Зодчий. – 1912. – № 49. – С. 489.
8. *Лукомский Г.* О новом и старом Киеве // Зодчий. – 1913. – № 48. – С. 491.
9. *Курбатов В.* О скульптурных украшениях петербургских построек // Старые годы. – 1914. – Апрель. – С. 3–4.
10. *Г.Б.* Нечто о проектах // Строитель. – 1895. – № 20. – С. 8–9.
11. Новый стиль и декаденство // Зодчий. – 1902. – № 9. – С. 103. Джерело вказано Т. Скібіцькою.
12. Центральний Російський історичний архів (далі – ЦРІА), ф. 1286, оп. 37, спр. 1156, арк. 2 Джерело вказане киевознавцем М. Кадомською.
13. ДА м. Києва, ф. 163, оп. 41, спр. 5959.
14. Державний архів Київської області (далі – ДАКО), ф. 1542, оп. 1, спр. 592.
15. *Кальницький М.* Дом сестры философа // Газета по-киевски. – 2008. – № 64. – 20 березня.
16. ДА м. Києва, ф. 163, оп. 41, спр. 5929.
17. Там само, ф. 100, оп. 1, спр. 1080.
18. *Гіляров С.О., Наконечний Є.Й.* Архітектор-педагог-громадський діяч // Архітектура Радянської України. – 1940. – № 2. – С. 8.

19. ДАКО, ф. 1, оп. 251, спр. 212.
20. *Диканский М.* Вопросы эстетики в постройке городов // Зодчий. – 1914. – № 43. – С. 483.
21. Конкурсний проект Киевского Политехнического института // Там само. – 1899. – Таблицы. – № 15.
22. *Рыкова Л.П., Тищенко А.И.* Железнодорожный вокзал. Историческая записка. – К. 1993 (рукопис) // Фонд науково-технічної документації Київського науково методичного центру по охороні, реставрації і використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій. – Кн. 2а/66.
23. ДАКО, ф. 1, оп. 1, спр. 64, арк. 17
24. Здание Государственного банка в г. Киеве. – К. 1909. – С. 4.
25. ДАКО, ф. 1, оп. 1, спр. 64-а, арк. 5.
26. Там само, спр. 64, арк. 34.
27. ДАКО, арк. 15.
28. *Ернст Ф.* Контракты і Контрактный будинок у Києві / Репринтне видання 1924р. – К. 1997. – С. 81; Конкурсные проекты Контрактового дома в г. Киеве // Зодчий. – 1912. – №17. – Таблицы. – № 16–21.
29. *Мокроусова О.Г.* Публичное состязание художественных сил // Збірник наукових праць Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. – К., 2005. – Вип. 6. – С. 78–97.
30. ДАКО, ф. 1542, оп.1, спр. 587, арк. 8.
31. Там само, спр. 60–а, арк. 105.
32. *Мокроусова О.Г.* Конкурсний етюд // Киевский альбом. Исторический альманах. – К., 2002. – Вип. 2. – С. 32–38, Особняк А. Вюрглера в Липках – рідкісний приклад конкурсного проектування жила // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник КНУБА. – К., 2005. – С. 45–56.
33. *М.М.* Об архитектурных конкурсах // Архитектурно-художественный еженедельник. – 1915. – С. 434–435.
34. Здание Музея изящных искусств в г. Киеве // Строитель. – 1898. – № 22. – С. 900–902.
35. Центральний державний історичний архів України в м. Києві (далі – ЦДІАК України), ф. 442, оп. 658, спр. 1.
36. Здание Музея изящных искусств в г. Киеве // Строитель. – 1898. – №13–14. – С. 547–548.
37. *Ж. и И.* Киевский музей // Киевская старина. – 1899. – т. LXIV. – январь. – Раздел II. – С. 50.
38. Конкурсний проект Городского театра в г. Киеве // Зодчий. – 1901. – Таблицы. – № 64.
39. *К.Л.* Новый римо-католический храм // Строитель. – 1899. – № 18. – С. 3.
40. // Киевская газета. – 1903. – № 11. – С. 3.
41. Конкурсний проект католической церкви св. Николая для г. Киева // Зодчий. – 1898. – Таблицы. – № 38); 1899. – Таблицы. – № 7); *Мокроусова О.Г.* Публичное состязание... – С. 78–97.
42. Новый римо-католический храм // Строитель. – 1899. – № 5–6. – С. 225–226.
43. *К.Л.* Вказана праця. – С. 3.
44. *Груджис О., Овчаренко О.* Миколаївський костюль // Звід пам'яток історії та культури України. Київ. Енциклопедичне видання. – К., 2004. – Кн.1, ч. II. – С. 642–645; *Шенітько Л.* Костел св. Миколая у м. Києві. Вул. В. Васильківська, 75. Історична довідка [Машинопис]. – К., 2001 // Український спеціальний науково-реставраційний проектний інститут “Укрпроектреставрація”.
45. // Киевляин. – 1905. – №118. – С. 3
46. // Киевляин. – 1908. – №312. – С. 3

47. Крощенко О. Памятник архитектуры 19 века бывший Николаевский костел в г. Киеве. Историческая справка. Украинское специальное научно-реставрационное производственное управление. – К., 1979 (рукопис) // Фонд науково-проектної документації Київського науково методичного центру по охороні, реставрації і використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій. – Кн. 2/465.
48. ЦДАК України, ф. 830, оп. 1, спр. 312, арк. 38
49. Там само, арк. 31–32.
50. Там само, арк. 12.
51. Юбилейный справочник Академии художеств. 1764–1914. Сост. С.Н. Кондаков. – СПб., 1914. – С. 125.
52. Прахов Н. Материалы биографии художника Вильгельма Александровича Котарбинского // Фонд рукописів Київського музею російського мистецтва.
53. ДАКО, ф. 10, оп. 1, спр. 314.
54. Э.Ш. Альбом фотографий «Общество врачей-специалистов в Киеве. Георгиевская больница». – К., 1912. – С. 3.
55. Новая лечебница врачей-специалистов в Киеве // Киевляин. – 1912. – № 314. – 12 ноября. – С. 00.
56. Центральний державний архів кінофотофонодокументів, № 0–136526.
57. Фойє в Троїцькому народному домі // Рада. – 1914. – 15 липня. (цит. за: Київ-свята земля // Хроніка–2000. – К., 2002. – С. 276).
58. Перші будинки в Києві в українському стилі // Рада. – 1909. – 28 червня. (цит. за: Київ-свята земля // Хроніка–2000. – К., 2002. – С. 263–264).
59. ДА м. Києва, ф. 241, оп. 2, спр. 244.
60. Мокроусова О.Г., Скібіцька Т.В. Навколо музею // Киевский альбом. – № 2. – 2001. – С. 26–31.
61. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України), ф. 8, оп. 1, спр. 404, арк. 7.
62. //Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать. – 1911. – № 2. – С. 94.
63. Торжество закладки здания Педагогического музея им. Цесаревича Алексея // Киевляин. – 1910. – № 209. – 31 июля. – С. 4.
64. Пляніда Б.Н. Монументальная живопись в конференц-зале музея В.И. Ленина: Дис. ... канд. мистецтвознав. – К.1951. – 199 с.
65. Мокроусова О.Г. Проектування комплексу Ольгінської гімназії на розі вулиць Володимирської і Б.Хмельницького як приклад розвитку творчої думки П. Альошина // Реконструкція житла. Збірка Державного науково-дослідного та проектно-вишукувального інституту «НДІпроектреконструкція». – К., 2008. – Вип. 9. – С. 230–247.
66. ЦДАМЛМ, ф. 8, оп. 1, спр. 73а, арк. 00.
67. Мокроусова О.Г. Продовження класичних архітектурних традицій у будівництві комплексу споруд Академії наук на розі вулиць Володимирської і Б. Хмельницького №55/15 // Реконструкція житла. Збірка Державного науково-дослідного та проектно-вишукувального інституту «НДІпроектреконструкція». – К., 2007. – Вип. 8. – С. 59–71.
68. ЦДАМЛМ України, ф. 8, оп. 1, спр. 111, арк. 2–5; спр. 432, арк. 9.
69. Краткий очерк постройки земского дома. 1911–1916 г. – К., 1916. – С. 9–16.

Мокроусова О.Г. Монументально-декоративное искусство в архитектуре Киева XIX – начале XX в.: проект и реализация

Публикация посвящена изучению разных аспектов монументально-декоративного искусства в архитектуре Киева XIX – начала XX в. В основу работы положены архивные, библиографические, авторские натурные исследования. Особое внимание обращается на конкурсные проекты домов, монументальная

отделка которых не была реализована. В статье проанализированы некоторые особенности сотрудничества архитекторов, художников и заказчиков строительства, представлены новые атрибуты сюжетов и авторов некоторых объектов монументально-декоративного искусства.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, конкурсное проектирование, архитектура Киева XIX – начала XX ст.

Mokrousova O.G. Monumental-decorative art in the Kyiv architecture of the XIX – at the beginning of the XX century: project and realization

The publication is devoted to the study of different aspects of monumental-decorative art in Kyiv architecture of the XIX – at the beginning of the XX century. The study of the archival and bibliographical sources as well as the author's figural researches makes the base of the publication. The special attention applies to the competitive projects of the houses, which monumental finishing was not realized. In the article some features of the architects, artists and building customers collaboration have been analysed. The publication presents new subjects and authors' attribution of some monumental-decorative art objects.

Ключевые слова: monumental-decorative art, competitive planning, Kyiv's architecture of the XIX – at the beginning of the XX century

||| О.В. ХАРЛАН

Народні традиції у релігійному мистецтві Придніпров'я XVII–XVIII ст.

У роботі на підставі розглянутих джерел представлений стан мистецької проблематики релігійного напрямку Придніпров'я у зазначений історичний період.

Ключові слова: Запорозжя, народні промисли, Придніпров'я, релігійні пам'ятки мистецтва та архітектури.

Мистецтво народних промислів існує у багатьох проявах. В одних варіаціях воно повністю співпадає з поняттям народного мистецтва неорганізованих промислів, в інших має форму злиття народного та професійного мистецтва, іноді ж у промислах провідну роль займає професійне мистецтво. Але в кожному з указаних промислів живе й еволюціонує народна традиція [1].

Мистецтвознавчі студії ще не надавали належної уваги традиційним виробам релігійного характеру Нижнього Придніпров'я, оскільки більшість дорогоцінних пам'яток указанного регіону зникли безслідно, а основна маса з уцілілого або похована у музейних запасниках, або й досі залишається неанотованою. Тож, дане дослідження присвячене дослідженню пам'яток мистецтва, виконаних обдарованими народними майстрами, які працюючи в традиційній манері, створили справжні шедеври для декоративного оздоблення православних культових споруд на теренах історичного Запорозжя.

Релігійне мистецтво існувало, насамперед, для задоволення духовних потреб церковних громад. Функціональне використання було найголовнішим критерієм для виготовлення усілякої продукції. Звісно, це впливало як на форму