http://www.etnolog.org.ua

УДК 72.04(477–25)"1900/1910"

ДЕКОРАТИВНЕ ОЗДОБЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНИХ СПОРУД КИЄВА 1900–1910-х РОКІВ *

Тетяна Скібіцька

У статті проаналізовано причини виникнення та розвиток стильового розмаїття архітектурних споруд Києва останнього десятиліття XIX – початку XX ст. На прикладах творчості найвідоміших тогочасних київських архітекторів розглянуто різновиди прояву історичних стилів еклектики й модерну в будівництві та оздобленні житлових і громадських будівель.

Ключові слова: історизм, еклектика, неоромантизм, модерн, декоративізм, раціоналістичний модерн, класицистичний модерн, архітектура Києва кінця XIX – початку XX ст., декорування фасадів, рельєфні композиції та панно на фасадах, декор інтер'єру.

В статье проанализированы причины возникновения и развитие стилевого разнообразия архитектурных сооружений Киева последнего десятилетия XIX – начала XX в. На примерах творчества наиболее известных киевских архитекторов того времени рассмотрены разновидности проявления исторических стилей эклектики и модерна в строительстве и отделке жилых и гражданских зданий.

Ключевые слова: историзм, эклектика, неоромантизм, модерн, декоративизм, рационалистический модерн, классицистический модерн, архитектура Киева конца XIX – начала XX в., декорирование фасадов, рельефные композиции и панно на фасадах, декор интерьера.

The article analyses the origins and development of stylistic variety of Kyiv architectural structures through the last decade of the XIXth – early XXth centuries. By way of examples of the work of well-known Kyiv architects of that time, the authoress considers the varieties of manifestations of historical styles, Eclecticism and Art Nouveau in constructing and adorning the housing and public buildings.

Keywords: Historicism, Eclecticism, Neo-romanticism, Art Nouveau, Decorativism, rationalistic method, classicistic Art Nouveau, Kyiv architecture through the late XIXth – early XXth centuries, façade decoration, relief compositions and panels on façade, interior décor.

ІМФЕ

Передумовою сприйняття стильових новацій модерну стало кардинальне оновлення архітектурного середовища Києва протягом 1880–1890-х років і створення, внаслідок цього, міської «тканини» нового європейського зразка. Швидкі темпи пореформеного капіталістичного піднесення Києва в останній чверті XIX ст. обумовили гарячкову активізацію прибуткового домобудування, призвели до кардинальних змін його об'ємно-просторової структури. Практично повне оновлення рядової забудови було пов'язане зі структурними змінами в парцеляції ділянок, переходом до невеликих за площею садиб, об'єднаних за жорсткою периметральною системою зі щільним приляганням будівель. Таким чином, у результаті надзвичайно швидкої реконструкції рядової забудови та утворення нових ансамблів інтер'єрного типу за період останньої чверті XIX ст., за висловом сучасників, виникло «ціле нове місто».

У стильовому плані архітектурний Київ останнього десятиріччя XIX ст. розвивався цілком у руслі формотворення історизму, виявляючи суттєве запізнення, порівняно з хронологією поширення модерну на європейських теренах. Завершальні десятиліття розвитку історизму кінця 1890-х – початку 1900-х років, які збіглися в Києві з раннім етапом модерну, у стильовому відношенні виявилися особливо суперечливими. У цей час значно посилилися еклектичні тенденції, які певною мірою проникали в різні стильові напрями і раніше. Власне, цей короткий період пізнього історизму і можна

* Цю та наступну статті було написано для розділу «Архітектурний декор України першої половини XX століття» п'ятого тому «Історії декоративного мистецтва України XX століття» (ІДМУ), який готували до друку співробітники відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України впродовж 2011–2015 років. Проте у зв'язку з довготривалим недофінансуванням Інституту, браком коштів для друку фундаментальних видань і пов'язаним із цим обмеженням обсягу зазначеного тому, цей розділ, на жаль, не ввійшов до нього. – *З. Чегусова, відповідальний секретар п'ятого тому ІДМУ.*

http://www.etnolog.org.ua

назвати еклектикою у строгому розумінні цього терміна. Її характерні прояви – переобтяжений, «тортовий» фасадний декор з одночасним механічним використанням кількох неостилів – призводили до утворення одного усередненого «стилю». Виявляючи рідкісну адаптивність, еклектика початку XX ст. використовувала навіть окремі форми раннього модерну як одне з джерел запозичення. Цей, здебільшого неоренесансний, архітектурний фон став міцно «зцементованою» основою міських ансамблів, яка сприйняла архітектурний модерн як новий незворотний етап послідовного розвитку забудови міста.

Поряд з еклектичними тенденціями пізнього історизму в архітектурі міста окреслилася неоромантична течія, пов'язана із загальноєвропейським рухом «національного романтизму», яку можна умовно віднести до виявів протомодерну. У Києві вона була позначена здебільшого «інтернаціональним» характером, орієнтуючись на стилізацію зразків класичних стилів, і лише в окремих наслідуваннях неоруської традиції мала прояви «національного романтизму». Формуючись цілковито в руслі стильових запозичень, архітектурний неоромантизм дещо змінив характер стилізації, очистивши її від еклектичних включень і прямого цитування, спрямував до створення більшої образності, свободи використання і трактовки першоджерел. Ще далекі від новітніх стилізацій модерну, твори неоромантизму привносили в архітектурний сюжет певні риси героїзації та ностальгічного зачарування, а в низці випадків – свідомої іронії та інтелектуальної гри. У цьому відношенні можна провести паралель з ідейної платформою художнього об'єднання «Мир искусства», його пасеїзмом та пафосом краси.

Неоромантичні тенденції кінця 1890-х – початку 1900-х років виявилися в архітектурі Києва насамперед яскравими готизмами. Це пам'ятки, які стали знаковими для міста і своєрідно акцентували його містобудівний ландшафт: прибутковий будинок Д. Орлова, відомий під назвою «Замок Ричарда» (Андріївський узвіз, 15; 1902–1904 рр., вторинно використаний проект петербурзького архітектора Р. Марфельда, автор прив'язки та будівельник не встановлені), та прибутковий будинок Подгорського (вул. Ярославів Вал, 1; 1896–1898 рр., архітектор М. Добачевський). В останньому стилізований образ замку має більш світський характер, відзначається вільною трактовкою неоготичних форм, поєднаних з мотивами французького Ренесансу. Більша стильова «розкутість» виявлена тут в авторських скульптурних деталях – фігурах химер на консолях баштового еркера з людськими постатями, крилами кажанів та головами собак. Сильною неоготичною домінантою став у забудові міста також Миколаївський костел, зведений протягом 1899–1909 років, за премійованим конкурсним проектом студента Петербурзького інституту цивільних інженерів С. Воловського, під керівництвом архітектора В. Городецького (вул. Велика Васильківська, 75).

До групи київських будівель неоромантичної течії пізнього історизму належить Музей старожитностей та мистецтв (1897–1901 рр., архітектори П. Бойцов, В. Городецький, В. Ніколаєв, скульптор Е. Саля). Вирішений у стилі «неоґрек» з монументальним шестиколонним доричним портиком, він являє собою строгу неокласичну стилізацію. Саме на будівництві Музею старожитностей та мистецтв, з ініціативи В. Городецького, розпочалася діяльність у Києві італійських митців – братів Саля (Сала) [21, с. 524; 30]. За участю майстерні братів Саля виконані декоративно-оздоблювальні роботи для таких значних громадських будівель міста, як Миколаївський костел (1899–1909 рр., архітектор В. Городецький, за конкурсним проектом С. Воловського), Міський театр (1901 р., архітектор В. Шретер), Державний банк (1902–1905 рр., інженери О. Вербицький, О. Кобелєв), Політехнічний інститут (1901 р., архітектор І. Кітнер). Монументальна пластика цих споруд виконана в руслі стилістики пізнього історизму, у манері, близькій до оповідного реалізму другої половини XIX ст., з використанням канонізованих образів, міфологічних та алегоричних фігур, модельованих здебільшого в техніці високих рельєфів та горельєфів. Характерною ознакою часу є

http://www.etnolog.org.ua

використання майстернею для архітектурної пластики нового для Києва матеріалу – бетону. У доробку майстерні Саля також неомавританська караїмська кенаса (вул. Ярославів Вал, 7; 1900 р., архітектор В. Городецький), яка яскраво виявила ту нову образність, що почала з'являтися в інтернаціональних стилізаціях межі XIX–XX ст. Прагнення до створення загального враження від архітектури, насамперед як від мистецького твору, позначилося в уникненні прямого цитування першоджерел, створенні синтетичного образу будівлі. Виразна пластика кенаси, змодельована на цементному розчині, ніби суцільно вкриває її компактний базилікальний об'єм. Масивність вінцевої частини з важким карнизом, обтяженим рядом вертикальних «сталактитів», доповнена атиками, які посилюють силуетну виразність будівлі. У цій артистичній стилізації відчутне захоплення свободою відтворення та аранжування культурних зразків. В окремих конструктивних і декоративних деталях фасадів та інтер'єрів будівлі виявлена певна стильова деформація першоджерел. Це особливо помітно у складній багатомовності арабесок та геометричних килимових малюнках «суцвіть» в інтер'єрі, окремих мотивах оздоблення фасадів. Екзотика стилю мореск на зламі століть привернула увагу також інженера М. Яскевича. Оригінальні, забарвлені східною фантазійністю скульптурні деталі вводились ним в усталену схему декорування фасадів споруд рядової забудови. Рельєфні зображення цих химерних істот, а також неканонічних, схожих на дитячу іграшку, драконів у консолях кутового еркера використані М. Яскевичем і в прибутковому будинку Фурмана на вул. Рейтарській, 31 / 16 (1900) [3; 4].

Поширення неоруських стилізацій виявилося в київському архітектурному неоромантизмі дещо менше і було обумовлено функцією будівлі або ж уподобаннями замовника. Оригінальним прикладом цього напряму, з огляду на пластичну виразність, є виконаний за проектом архітектора М. Артинова Лук'янівський народний будинок (вул. Дегтярівська, 5; 1900–1902 рр.). Пошук новітньої стилізації, з певною деформацією архаїчних форм допетровського російського зодчества, створює дещо «іграшково-ярмарковий» образ терема. Цей спосіб стилізації використаний Артиновим і в прибутковому будинку купців Снєжків (вул. Пушкінська, 45 / 2; 1901 р.), де відхід від прямого цитування особливо виявлений у вишукано стилізованих рельєфах з мотивами московсько-ярославської архітектури XVI–XVII ст.

Вищезгадані приклади свідчать про формування на пізньому етапі історизму нового розуміння принципу інтерпретації історичних форм, про зародження стилізації нового типу – не як простого копіювання першоджерел, а як способу їх переосмислення задля відтворення образної цілісності того чи того стилю.

Перші приклади будівель у стилі модерн з'явилися в Києві в умовах спаду домобудівної активності початку 1900-х років. Невеликий часовий проміжок 1900–1906 років відразу ознаменувався появою яскравих, знакових об'єктів Нового стилю. «Ефектним, сильним, хоча не солідним і ні на чому не ґрунтованим струменем улився стиль модерн і одразу завоював собі в Києві симпатії», – відзначив відомий критик Г. Лукомський [19, с. 538]. На початковому етапі формування новий стильовий лексикон ішов через прямі запозичення західноєвропейських стильових зразків, насамперед, віденської сецесії, та варіював їх на вітчизняному ґрунті. Першими будівлями модерну в Києві стали павільйон панорами «Голгофа» на Володимирській гірці (1901 р., інженер В. Римський-Корсаков; споруда не збереглася) та цирк антрепренера П. Крутикова на вул. Архітектора Городецького, 5 (1903 р., архітектор Е. Брадтман; зруйнований 1941 р.).

Безперечним лідером київського архітектурного модерну був Е. Брадтман. Використана ним у цирку Крутикова тема крупної арки, розсіченої двома вертикалями, повторена і в особняку С. Аршавського на вул. Лютеранській, 23 (1907). Тут форма арки-щипця композиційно домінує, підкреслена акцентом крупного жіночого маскарона та широкого балкона. Пластично виразне наріжжя відкритого в забудові лівого

http://www.etnolog.org.ua

торця з крупним рустуванням та невисоким металевим парапетом має ефектний вигин, нагадуючи високу хвилю (знакову стильову «лінію Орта», «лінію життя») або ж фактурно – величезну рептилію, яка сягає вікон другого поверху. Знакові теми раннього модерну використані архітектором у прибутковому будинку В. Гессельбейна на вул. Архітектора Городецького, 15 (1900-ті рр.)[1]. Його відрізняє виразна пластика центральної та вінцевої частин з м'якими, «оплавленими» формами та принципово новий, без історичних запозичень, декор. Звична чіткість членувань фасаду деформована і водночас збагачена півциркульною аркою порталу та квасолевидною нішею над ним, декоративними фронтонами, що створюють характерний для раннього модерну хвилеподібний малюнок звершення. Усі ці прояви нової стилістики доповнені рельєфами геометричного малюнка (стилізовані семисвіччя квіткових букетів з диском, типові потрійні тяги, кулясті елементи в наличниках тощо), рослинними композиціями в міжповерховому фризі та фільонках, фантазійними маскаронами. Особливу увагу на фасаді привертає невеликий горельєфний жіночий маскарон над аркою порталу з яскраво виявленими портретними рисами.

Найвеличнішою пам'яткою київського архітектурного модерну традиційно вважається прибутковий будинок архітектора В. Городецького, відомий під назвою «Будинок з химерами» (вул. Банкова, 10; 1901–1903 рр.). Він став проривом до нової архітектурно-пластичної образності насамперед завдяки нетрадиційному вибору форм та способів декорування [13; 28]. В образі, створеному В. Городецьким, поєднані теми будинку-фортеці, що височіє над панорамою Хрещатика, та розкішного особняка, відкритого парадними сходами до вулиці. Основні теми і сюжети екстер'єру та інтер'єру відобразили екзотичні мисливські враження архітектора, які надзвичайно розширили іконографічну палітру архітектурного декору. У скульптурному бестіарії дому представлені слони і носороги, пантера і орел, риби та ящірки, осідлані русалками дельфіни, крокодили, жаби та пітони, а в інтер'єрах – безліч ліплених мисливських трофеїв, тематичних та орнаментальних стінових розписів тощо. Образотворча основа біо- та зооморфного декору виявила очевидний вплив ірраціоналізму раннього модерну з його тяжінням до осмислення краси природних форм. Насиченість фасадів скульптурним декором, виконаним на основі нового тоді матеріалу – цементу – скульптором Еліо Саля, надала споруді надзвичайної пластичності. Фігури наяд з рибальськими сітями на дельфінах, що акцентують кути над рівнем карнизу, голови оленів у частині антаблемента та ряди жаб в атиках утворюють оригінальне вінчання будинку. Самостійним художнім твором з автографом Е. Саля є кругла скульптура «Двобій орла з пантерою», включена в загальну композицію дому в частині балюстради з вул. Банкової. Монументально-декоративна пластика, у цілому виконана в реалістично-експресивній манері, виразно контрастує з глухими площинами стін і чіткими формами кубічного об'єму та архітектурних деталей.

Вражаюче оригінальний, підкреслено атрактивний «Будинок з химерами» є прикладом перехідної стилістики. Витвором модернізованої еклектики справедливо назвав його дослідник архітектури вітчизняного модерну В. Чепелик [31]. Застосування вільно трактованого ордера як активного елементу формотворення в нижньому ярусі головного фасаду, масивних класицистичних наличників вікон і порталу, надзвичайна еклектичність всіх інтер'єрів дому – усе це ознаки стильової двоїстості, засвоєння ознак модерну на початковому рівні. Загальне вирішення інтер'єрів будинку демонструє один з основних принципів естетики еклектизму – ототожнення красивого і багато оздобленого. Риси модерну виявлені тут у центричності самої планово-просторової структури дому з функціонально обумовленим гнучким плануванням приміщень і почасти – у зооморфній іконографії окремих декоративних елементів в інтер'єрах: спіралеподібному скульптурному світильнику-торшері парадних сходів у вигляді перевитих хвостами величезних рибин, зооморфній балюстраді сходів, ліпленні склепіння вестибюлю із зображеннями

http://www.etnolog.org.ua

химерно переплетених спрутів, живописних фільонках з рибами і птахами під ліпним плафоном їдальні тощо. В оформленні приміщень брали участь численні вітчизняні та зарубіжні фірми [20, с. 118–119], серед яких окремо слід назвати відомий київський завод Й. Андржейовського з виготовлення декоративної кераміки для фасадів та інтер'єрів будівель, що виконав для будинку декілька кахельних печей за ескізами скульптора Е. Куликовської [32].

Авторський підхід архітектора О. Вербицького до осмислення форм і прийомів європейського модерну був відпрацьований ним як у будівлях транспортної сфери (Товарна контора Київської станції Південно-Західної залізниці на вул. Івана Федорова, 32; 1901–1902 рр.), так і в низці проектів міського багатоквартирного житла. Відкриті стінові площини фасадів Товарної контори лаконічно декоровані широкою рельєфною фризовою смугою з поширеним у творах раннього модерну килимовим малюнком з каштанових листків. У декорі використано також інші лексиконні мотиви стилю – потрійні тяги з диском, вишукану модерністську каліграфіку на фронтонах.

Показовим у відношенні засвоєння стилістики модерну є зведений за проектом О. Вербицького прибутковий будинок В. Демченка (вул. Заньковецької, 7; 1904 р.) [5; 6]. Традиційно рівномірне членування віконних прорізів фасаду збагачують форми принципово позастильового декору (плоскорельєфний фриз у третьому поверсі, численні варіації потрійних тяг). Лаконічна пластика фасаду, своєрідна графічність деталей, у поєднанні з раціоналізмом конструктивного вирішення, доповнені характерним рядом незвично крупних жіночих маскаронів у простінках вікон шостого поверху, імовірно, виконаних за малюнками архітектора. Очевидно, саме вони спонукали Г. Лукомського до критичного випаду на адресу новонародженого модерну, де він згадує «страшні маскарони саженної величини, незграбні гірлянди і скульптури» [19, с. 537]. Існування єдиного європейського стильового поля інтернаціонального модерну обумовлює окремі ремінісценції та прямі запозичення, які можна віднайти в багатьох київських будівлях на початковому етапі адаптації стилю 1900-х років.

Пошуки нових засобів виразності в напрямі подолання еклектичної традиції та освоєння нової стилістики відзначили проектну діяльність техніка-будівничого М. Клуга. Так, прибутковий будинок М. Харичкова (вул. Олеся Гончара, 50 / 1; 1906 р.) ілюструє формотворення перехідного етапу: еклектичне багатослів'я модельованого із цегли фасадного декору створює ефект пластичного напруження. Подібний «цегляний модерн», що поширився в масовій забудові міста з 1900-х років, був характерним стильовим симбіозом, недорогим, технічно простим та ефектним способом декорування житлових та цивільних споруд [33]. Окрім М. Клуга, він представлений у київській забудові роботами А. Трахтенберга, М. Яскевича, К. Шурупова. Іноді в такі фасади включали фігуративні рельєфні вставки, тонка вишуканість яких ще більше підкреслювала характерну «рублену» пластику, окремі спрощені історичні деталі. Прикладом перехідної стилістики першої половини 1900-х років є також прибутковий будинок Жилинського (вул. Шота Руставелі, 9; 1902–1903 рр.), близький до творчої манери М. Клуга. Цей еклектичний за своєю суттю об'єкт характерний тим, що декоративний ряд модерну використаний у ньому як один зі стилів запозичення. Окремі трафаретні мотиви нового позастильового лексикону (потрійні вертикальні тяги з колом у декоруванні лопаток і малюнка балконних решіток, оплавлені гнучкі лінії ліпної орнаментації) включені у площинний «килимовий» еклектичний декор. Оригінальною деталлю будівлі, цілковито в дусі модерну, є рельєфне вертикальне панно із зображеннями переплетених сомів та квіток латаття на тонких вигнутих стеблах.

Виразні архітектурні рішення у формах початкового (інтернаціонального) варіанта стилю представлені подальшими роботами М. Клуга (прибуткові будинки на вул. Бульварно-Кудрявській, 19 (1909); вул. Назарівській, 17 (1907)) та цивільного інженера Ф. Олтаржевського (прибуткові будинки на вул. Володимирській, 92 / 39 (1908); вул. Алли Тарасової, 4 (1909); вул. Люте-

http://www.etnolog.org.ua

ранській, 32 (1909)). Відкритість загальноєвропейського культурного простору зумовила поширення в київському будівництві 1900-х – початку 1910-х років численних запозичень, прямого цитування форм і прийомів, декоративних деталей європейських об'єктів та мотивів альбомно-журнальної стильової атрибутики. Це насамперед жіночі маскарони, оповиті стилізованим змієподібним волоссям і пересічені колом потрійні тяги, площинний суцільний малюнок з листків у рельєфах фризів, хвилеподібний, «оплавлений» лінійний орнамент. Така вторинність у використанні усталеної стильової лексики пояснюється розбіжностями в періодах становлення і розвитку європейського та вітчизняного модерну: якщо 1900-ті роки на теренах Центральної та Східної України і, зокрема, Києва були лише початком поширення Нового стилю, то в Західній Європі вони стали часом його повнокровного розквіту.

Більшість київських будівель стилю модерн у частині скульптурного оздоблення не атрибутовані. До поодиноких прикладів атрибутованої авторської пластики належить декорування ряду громадських будівель (Бессарабський ринок, Педагогічний музей, павільйон іподрому) та окремих житлових. Серед останніх – згаданий прибутковий будинок В. Городецького на вул. Банковій, 10, також прибуткові будинки на вул. Костельній, 7, вул. Хрещатик, 15, у Музейному провулку, 4, особняки на вул. Олеся Гончара, 33, вул. Пилипа Орлика, 1 / 15, 3, вул. Липській, 16.

Рідкісним нині прикладом стильової єдності екстер'єру та інтер'єру в стилі модерн є особняк П. Качковського (вул. Олеся Гончара, 33; 1907 р., архітектор І. Лєдоховський, скульптор Ф. Соколов). У деталях фасаду, що презентує напрям флорального (раннього декоративного, інтернаціонального) модерну, переважають органічні мотиви світу живої природи, доповнені образами міфічних створінь. У загальному смисловому наповненні образотворчого декору прочитується містичний ірраціоналізм готичної традиції, введення теми захисту домашнього вогнища (скульптури сирен у фронтоні та лева на куті тераси). У реалістичній манері модельовані рельєфи водяних лілей, з м'ясистих стебел яких ніби звиті балюстради вікон другого поверху, квіткові плоскорельєфні панно із зображенням каштанових гілок. Відтворення органічних структур в особняку Качковського виявило численні запозичення з практики європейського архітектурного модерну. Так, оформлення дворового проїзду з однією колонкою у вигляді оголеної кістки та малюнок ажурних ґрат є парафразом входу відомого паризького *Castel Berange* архітектора Г. Гімара. Композиційне ядро дому – центральні гвинтові сходи з об'ємною балюстрадою, пластичний рух якої, завершений нижнім торшером, варіює знакову лінію стилю. Ця текучість і свобода планово-просторової структури є загалом характерною ознакою організації архітектурної форми доби модерну [15]. Автентичні стильові елементи в інтер'єрі особняка Качковського: торшер у вигляді трьох тонких покручених стовбурів, художній метал балюстради бічних сходів, камін кабінету тощо.

На відміну від попереднього, у створенні ансамблю інтер'єрів прибуткового будинку Л. Родзянка (вул. Ярославів Вал, 14-а; 1910–1911 рр., технік-будівничий М. Клуг) використаний багатостильовий принцип. Полістилізм досить поширений в ансамблях інтер'єрів багатьох елітних київських жител 1900–1910-х років (особняки на вул. Пилипа Орлика, 1 / 15 та вул. Липській, 16). Започаткована ще в добу історизму, традиція декорування окремих кімнат «у стилях», відповідно до функції кожного приміщення, давала можливість урізноманітнення житлового середовища. Так, у квартирі Родзянка (другий поверх) лише декілька зал вирішені в загальній тональності модерну. Це насамперед два парадних салони з домінуючим використанням у них темних дерев'яних панелей в обшивці стін та елементах плафонів. У центральному полі плафона «Мисливської» зали (названа умовно, відповідно до тематики декору) використано хрестоподібний, модельований тонкими дерев'яними панелями малюнок з оригінальними стилізованими елементами флорального характеру у фрагментах,

http://www.etnolog.org.ua

що імітують балки перекриття. Периметр плафона доповнений рядом виконаних у реалістичній манері живописних панно зі сценами полювання, що зображують елегантних вершників та вершниць на фоні пейзажу. Другий салон має подібний плафон, основу якого складає прямокутний малюнок з темних дерев'яних панелей, що імітують балки перекриття з мотивами кіл у місцях перетину, тлом для яких слугує контрастний світлий живопис із фігурами путті та квітів.

На головному фасаді дому Родзянка новації виявлені в потужному наростанні мас високих еркерів, що посилюють динаміку фронту забудови, перерозподілі пластичних акцентів, введенні крупних фігурних віконних прорізів та крупномасштабних деталей декору, що ускладнюють загальну ритміку. Його вертикалізм підкреслений рухом поданих в ефектному ракурсі двох центральних каріатид обабіч парадного входу. Тонкі високі дівочі постаті з тугими хвилями довгого волосся спрямовують погляд до розгорнутих вище фантазійних скульптурних композицій. Жіночий образ є домінуючим у пластиці фасаду будинку Родзянка і представляє характерний для модерну тип *femme fatale* – загадкової незнайомки з витонченими і досить сучасними рисами обличчя. Він розвинений не лише у фігурах каріатид, але й у маскаронах другого і шостого поверхів, багатофігурному фризі над вікнами п'ятого поверху з жіночими фігурами в шарфах-палантинах, які об'єднані стилізованими вертикальними квітками. Ця композиція майже точно повторює рельєфний фриз прибуткового будинку Г. Шлейфера (вул. Інститутська, 13 / 4; 1909–1910 рр., інженер Г. Шлейфер).

Напрям флорального модерну був досить популярним у Києві, виявивши свою життєздатність і на початку 1910-х років, коли його форми вже набули певного присмаку манерної солодкуватості. До групи споруд флорального модерну належить прибутковий будинок Гусєва (вул. Пушкінська, 41; 1908–1910 рр., автор не встановлений). Його головний фасад ніби затканий дрібним мереживом плоских рослинних рельєфів зі сплетеного гілля над балконом та фронтоном лівого флангу, у фільонках та фризі третього поверху, що «перетікає» в міжвіконні простінки. Флоральні мотиви використано також в інтер'єрах будівлі: звивистий площинний рельєф однієї з кімнат стилізує дерево яблуні, яка своєю кроною та плодами тягнеться по стінах і сягає стелі [24, с. 38]. Цю саму лінію формотворення представляють, зокрема, особняки Грабаря (вул. Мельникова, 8; 1910–1911 рр., інженер В. Безсмертний) та Козаровського (вул. Багговутівська, 14; 1910 р., автор не встановлений), прибутковий будинок С. Чоколової (вул. Велика Житомирська, 32; 1911–1912 рр., архітектор І. Лєдоховський (?)). В останньому багате скульптурне декорування фасаду, очевидно, виконане за авторськими ескізами, складається з площинної рослинної орнаментики конструктивних частин, фігурних горельєфних композицій та сюжетних багатофігурних композицій. У пластиці еркера подано символи стихій. Відкриті корені каштана та стовбур дерева з листям, яке ніби проросло з основи еркера, оповиті вигнутими, на зразок живих волют, двома міцними зміїними тілами. Символом людського плану буття є розміщений у підвіконні другого поверху горельєф із зображенням хлопчика на гусаку. Верхня частина еркера на рівні балкона декорована двома горельєфними фігурами на повний зріст сирен з розгорнутими крилами. Жіноче начало, яким пронизана вся іконографія декоративної пластики будинку Чоколової, підкреслене й у скульптурній групі на бічній площині вхідного ризаліту (збереглася частково внаслідок надбудови четвертого поверху), де, ймовірно, зображене ритуальне дійство. Теми фасадної пластики продовжені та розширені в оздобленні інтер'єрів (фризи та плафони), де, поряд з мотивами рослинного і тваринного світу, використані багатофігурні фризові композиції із зображенням вакхічних процесій та сцен полювання.

Оригінально поєднані форми декоративного та класицистичного модерну, своєрідно забарвлені незвичним для архітектури міста експресіонізмом монументальної пластики, виконаної скульптором Ф. Соколовим, виявилися в розробці фасаду

http://www.etnolog.org.ua

прибуткового будинку А. Червінського на вул. Костельній, 7 (1913). На відміну від більшості будівель модерну, іконографія декору яких базується переважно на варіюванні теми жіночого образу, тут авторами і замовником була обрана інша тема. Експресивне напруження та екзальтована динаміка скульптурних форм втілена в чоловічих образах. Високе фризове поле центральної частини фасаду з горищними вікнами декороване парами горельєфних фігур оголених хлопчиків-атлантів у динамічних ракурсах граничного напруження, у яких обіграна класична тема путті. Виразним композиційним вузлом фасаду є горельєфна композиція з трьох кремезних фігур атлантів на повний зріст зі щитом, що є алюзією на відомий сюжет «Трьох грацій».

Окремо слід виділити єдине в сучасній забудові міста авторське фігуративне майолікове панно житлового будинку на вул. Лютеранській, 15 (1908 р., виконане за малюнками автора проекту – архітектора О. Вербицького та художника А. Козлова в Абрамцевській керамічній майстерні). Розміщена в полі високого щипця поліхромна композиція представляє характерний для пасеїстичних устремлінь часу сюжет – неокласичну сцену з Паном, який грає на сопілці, та двома дріадами під кронами дерев. Світлі синьо-білі кольори пейзажу, з насиченими акцентами зеленого та охристого, підтримані синьо-зеленою глазурованою плиткою в підвіконних площинах та фризі зі стрічкою геометризованого рослинного орнаменту. Фактурний і кольоровий контраст складають сірий штучний камінь з колотою поверхнею в цоколі, світлі тинькованi площини стін та кольорова глазурована плитка декоративних деталей [31].

Програмним твором київського архітектурного модерну зрілого етапу є Бессарабський критий ринок (1908–1912 рр., архітектор Г. Гай, інженер М. Бобрусов), який засвідчив розвиток стилю в напрямі художнього осмислення конструктивної форми, нових можливостей будівельних матеріалів. На відміну від раціоналістичного вирішення фасадів та інтер'єру будівлі, декоративна скульптура і художній метал побутового та анімалістичного жанру в деталях фасадів відрізняються реалістичною, а почасти і натуралістичною манерою виконання. Їх автори – О. Теремець і Т. Руденко, тодішні учні скульптурної майстерні Ф. Балавенського в Київському художньому училищі. У парних горельєфах головного фасаду «Молочниця» (скульптор Т. Руденко) і «Селянин з волами» (скульптор О. Теремець) втілені характерні типи українських селян. Художню самодостатність мають також окремі декоративні композиції, як зокрема, «Гуси в леті» О. Теремця та «Риби у сітях». Вдалим є введення в декорування фасадів модельованої із цегли геометричної орнаментації та полив'яної кераміки, що наштовхує на асоціації з вишитими народними рушниками.

Наростання раціоналістичних рис у стильовій палітрі модерну початку 1910-х років виявилося в композиціях фасадів рядової забудови певним спрощенням, геометризацією малюнка конструктивних і почасти декоративних деталей. Прикладом цього є творчість архітектора Е. Брадтмана, який включив до свого лексикону також поширені неокласичні новації, що на рівні декору знайшли органічне поєднання з раціоналізмом пізнього модерну, зокрема: прибуткові будинки Л. Гінзбурга (бульв. Тараса Шевченка, 5; 1909–1910 рр.) [1], Т. Крамської (вул. Велика Васильківська, 46; 1911–1912 рр.) та власний особняк архітектора (вул. Герцена, 6; 1914 р.). Для головного фасаду розвинутого у двір семиповерхового об'єму на бульв. Тараса Шевченка, 5 архітектор використав традиційну симетричну триосьову композицію, сформовану незначним заглибленням вертикалей бічних балконних вікон, центральним еркером і плавними дугами трьох півциркульних фронтонів [2]. Раціоналізм тектонічної основи поєднаний з виразними стильовими формами модерну в частині скульптурного декору. Очевидним авторським елементом є вишукані за малюнком рельєфи двох жіночих фігур на повний зріст, що утворюють композиційний вузол обрамлення вікна-люнету, яке виступає десюдепортом парадного входу. Своєрідна алюзія каріатид – напівоголені стрункі жіночі постаті з грацій-но піднятими руками, повторюючи вигин

http://www.etnolog.org.ua

круглого вікна, складають оригінальну аверсно-реверсну композицію. Над нею, обабіч центрального балконного вікна, у вигляді флагштоків розміщені рельєфи павичевих пір'їн. Декоративний ряд ліпного декору та елементів художнього металу будинку Гінзбурга має подвійну стильову орієнтацію, включаючи і суто неокласичні мотиви (обрамлені гірляндами картуші, пальмети тощо). Первісно центральний фронтон будинку містив композицію з двох алегоричних чоловічих фігур.

Подібними за стилістикою до згаданих вище є елементи декорування житлового будинку Я. Белаківського на вул. Саксаганського, 99 (1911–1912), де вирізняються барельєфні напівоголені фігури каріатид на повний зріст, розташовані в дзеркальній симетрії одна до одної обабіч балконних вікон центрального еркера.

На межі 1900–1910-х років, поряд із творами флорального напрямку модерну, у забудові міста намітилося одночасне наростання раціоналістичних і ретроспективних тенденцій. Яскравими представниками раціоналістичного модерну в архітектурі міста були інженер Й. Зекцер, архітектори Д. Торов, Ф. Троупянський та А. Мінкус.

Авторський тандем Й. Зекцера і Д. Торова початку 1910-х років вирізнявся насамперед складними планувальними композиціями багатоквартирних житлових прибуткових споруд з розвиненою системою дворів. Саме так запроектований Зекцером прибутковий будинок К. Баксанта (вул. Пушкінська, 21; 1909–1910 рр.) та Б. Мороза (вул. Володимирська, 61 / 11; 1910 р., спільно з Д. Торовим). Перший з них засвідчує посилення стильової виразності завдяки рафінованому відбору засобів, подальше очищення архітектурної мови від історичних стилізацій. Раціоналістична в основі, структура головного фасаду ґрунтується тут на контрасті форм великих стінових площин, вона збагачена м'якою пластикою крупних конструктивних деталей та прекрасно модельованими декоративними деталями раннього модерну, поєднанням різних за фактурою та кольором матеріалів – натурального колотого граніту в цоколі, полив'яних кобальтових керамічних плиток у вставках, орнаментальних рельєфів. Рівновага площини і деталі та самостійна виразність, самодостатність конструктивної площини як такої свідчить про зрілість у розумінні стилю. Подібне вирішення багатоквартирного житла способом блокування секцій має прибутковий будинок Б. Мороза (вул. Володимирська, 61 / 11; 1910–1912 рр., спільно з Д. Торовим). Складність розташування в забудові масивного семиповерхового наріжного об'єму та безпосередня близькість до головного університетського корпусу в комплексі класицистичних споруд так званого академічного кварталу вимагала особливого контекстного підходу. В осмислених через естетику раціонального модерну строго-лаконічних формах будівлі виразно «зазвучали» високі бездекоративні площини стін та еркерів, вузькі ніші лоджій. Рівноправність площини і деталі, як одна з принципових характеристик формотворення архітектурного модерну, виявилися тут у самодостатності невеликих, підпорядкованих загальному ритму членувань великоформатних рельєфних вставок та фриза. Інтер'єр парадного вестибюлю та сходів у частині дорогих квартир на вул. Льва Толстого виконаний з палацовим розмахом. Різноманітність та багатство його ансамблю створюють мармурові сходи, декоративна скульптура, оригінальні світильники та решітки сходів, різьблені дерев'яні двері, ліплення стін та стель. Доробку Й. Зекцера і Д. Торова належить також прибутковий будинок І. Закса (вул. Хрещатик, 6; 1911–1912 рр.). Великий Т-подібний за планом семиповерховий односекційний будинок дав поштовх незворотнім змінам до нового, європейського масштабу забудови центральної київської магістралі. Зведені в наступні роки два сусідні банки на Хрещатику, 8 і 10 масштабно і стилістично підтримали заданий містобудівний камертон початкового кварталу вулиці. Прибутковий будинок Закса, перейменований після реконструкції 1927–1928 років на «Будинок трестів», являв собою розвинений тип прибуткової поліфункціональної нерухомості. Сильне, чисте звучання раціонального модерну, виявлене строгою тектонікою

ЗРАЗОК

http://www.etnolog.org.ua

площин симетрично організованого фасаду з рівномірним ритмом різновеликих вікон, сюжетно доповнене, «одухотворене» фігуративною пластикою. У центральному з трьох щипців розміщена вільна копія відомого твору бельгійського скульптора і живописця натуралістичного спрямування К. Меньє «Тріумф праці» – рідкісний для Києва сюжет, яким у репрезентативне буржуазне довкілля міського центру була введена тема праці. Водночас в орнаментальних вставках фільонок, фризових смуг, лопаток, декоруванні балконів використана вишукана неокласична лексика з пальмет, гірлянд, фігур грифонів.

Декоративна пластика будівель раціоналістичного модерну відрізнялася полістилізмом, використовуючи як теми декоративного, ретроспективного модерну, так і наближені до власної естетики мотиви цегляного декору й геометризовані орнаментальні рельєфи. Досить рідкісними для цього стильового напряму є багатофігурні скульптурні панно, що використовують здебільшого новітні сюжети. Окрім «Будинку трестів» на вул. Хрещатик, 6, прикладом введення в декорування сюжету позаісторичної тематики є прибутковий будинок Л. Кеніна (вул. Саксаганського, 26/26; 1911 р., автор проекту та скульптор не встановлені). Це – двосекційна семиповерхова споруда, обидва фасади якої мають підкреслені вертикальні членування, утворені різновеликими еркерами та кутовим вузьким баштоподібним еркером. Декоративні фронтони фасадів оздоблені скульптурними панно на теми алегорії землеробства. На головному фасаді композиція вирішена у формі триптиха: у бічних частинах розміщені фігури сівача та косаря на повний зріст, у центральному полі зображена сцена з мандрівниками, які прямують до обсаджених деревами міських мурів. У центрі композиції – дівчина в профільному ракурсі, яка вказує на місто молодому чоловікові з посохом та схиленому на його плече старцю. Дещо еклектичний, модельований у цеглі та ліплений накладний декор стін представляє геометричні та рослинні рельєфні вставки (квіткові букети, надвіконні щити, тяги, жіночі маскарони, монограма власника тощо).

Поширення набули також поліхромні орнаментальні майолікові панно (вул. Олеся Гончара, 74), монохромні фризи (вул. Бульварно-Кудрявська, 19; вул. Спаська, 6; вул. Студентська, 3) та окремі фігуративні вставки з глазурованої кераміки (бульв. Тараса Шевченка, 23; вул. Тургенєвська, 81).

Серед пам'яток, що належать до напряму народно-стильової архітектури, тобто «українського модерну», у цілому аскетичних щодо використання декоративних елементів опорядження, слід виділити Міське училище ім. С. Ф. Грушевського (вул. Антоновича, 164; 1908–1911 рр., архітектори В. Кричевський, Е. Брадтман). Оригінальний фриз між другим і третім поверхами трьох відкритих у забудові фасадів училища утворюють викладені поліхромною керамікою зелено-помаранчево-білих кольорів трикутні фільонки – своєрідні архітектурні метафори, що асоціативно нагадують квіткові суцвіття.

Осмислення модерну в ретроспективному контексті призвело до наростання різного роду стилізацій і включення їх до загального руху стилеутворення. Поворот до ретроспективізму на межі 1900–1910-х років відзначив розвиток як вітчизняного, так і європейського модерну та за своїм ідейно-смисловим наповненням поєднувався з початковими національно-романтичними пошуками протомодерну 1890-х років. Однак тут слід розрізняти два протилежні явища – власне архітектурний ретроспективізм як багаторівневе відтворення образної цілісності історичного стилю в поєднанні планово-просторових структур та художньо-декоративних елементів і раціоналістичний модерн, який використовує стильові деталі «для чисто второстепенных, декоративных целей как средство фактурного и пластического обогащения стены» [16, с. 121]. У більшості прикладів київських будівель ідеться саме про останній, раціоналістичний (або конструктивістський) модерн із включенням ремінісценцій історичних стилів на рівні декору.

Романо-готичні стилізації представлені в декоративній пластиці прибуткових будинків на вул. Гоголівській, 23 (1909 р., інженер В. Безсмертний), вул. Великій

http://www.etnolog.org.ua

Житомирській, 8-а (1912 р., інженер М. Бобрусов), вул. Костельній, 9 (1912–1913 рр., технік-будівничий А. Трахтенберг). Особливе місце в ретроспективному напрямі київського модерну займає особняк М. Ковалевського (вул. Пилипа Орлика, 1/15; 1912 р., архітектор П. Альошин, скульптори Л. Дитріх, В. Козлов) [10, с. 198–211; 11]. Можливості стилізації, пропущеної через естетику модерну, виявилися в одухотвореному втіленні тем і образів доби раннього середньовіччя, у віднайденні співзвучного новітньому часу архітектурно-пластичного еквівалента – образу феодального замку. Монументальна пластика органічно вписана в «тіло» фасадних стін. Одним з поширених мотивів декоративних рельєфів є стилізовані під архаїку різноманітні фризи з мотивом «вісімки» та вплетеними в неї зображеннями голубки і зооморфних елементів. Це також химерні маскарони та «шишки» в кронштейнах карниза, вишукана орнаментація капітелей і архівольтів. Особливою деталлю особняка є маскарон-автошарж архітектора у вигляді кота в імпості вікна-біфорія на фасаді по вул. Шовковичній. Ансамбль інтер'єрів розроблений за ескізами П. Альошина і відповідає принципу «розумного вибору» стилю відповідно до функції приміщення. У спільних з екстер'єром неороманських формах виконані лише парадні сходи, вестибюль та кабінет з восьмигранним склепінням, окрасою якого є авторський майоліковий камін. Особливою розкішшю та витонченістю відзначається біла дзеркальна зала з хорами, декорована у формах неокласицизму.

Класифікаційно до ретроспективізму 1910-х років належить так званий північний модерн, досить рідкісний у забудові Києва. Його верхня хронологічна межа – 1910-ті роки – припадає на поширення «північного модерну» в петербурзькій архітектурній школі [14], яка мала суттєвий вплив на архітектуру Києва. Лідер петербурзького «північного модерну», швед за походженням, Ф. Лідваль збагатив звучання цього напряму включенням класицистичних та неоренесансних форм. За проектом Ф. Лідваля в Києві зведений один з перших взірців цього стильового напряму – київське відділення Російського банку для зовнішньої торгівлі (вул. Хрещатик, 32; 1911–1913 рр). Цей єдиний твір Ф. Лідваля в Києві, вирізняючись на фоні місцевого будівництва особливою монументальністю, рівновагою мас, лаконічною пластикою та використанням фактурного багатства природних матеріалів, викликав численні схвальні характеристики тогочасної критики. Поширений у Києві наприкінці XIX ст. неоренесанс у трактуванні Ф. Лідваля зазвучав потужно і максимально наближено до першоджерел, будучи водночас, «попри всі свої ренесансні пропорції, мабуть, не позбавлений якогось модернберлінського присмаку» [19, с. 539]. Імітація у формах головного фасаду образу ренесансного палаццо виконана напрочуд артистично, вивірена в пропорціях та стилістично точна. Поділ на цокольну, основну та вінцеву частини забезпечує композиційну єдність і лаконізм фасадної площини, у якій, завдяки своїй виразній скульптурності, вирізняється центральне поле. На рустованому тлі в міжвіконних простінках другого-третього поверхів розміщені вертикальні плоскорельєфні орнаментальні смуги, завершені на рівні четвертого окремими композиціями з парних груп хлопчиків, які спираються на вази (скульптор В. Кузнецов). Пластичний і фактурний контраст гранітного облицювання, рустування і рельєфів доповнений у першому поверсі та в частині антаблемента контрастом барельєфних деталей та гладкої площини мурування. У загальному образно-смисловому контексті архітектурної пластики банку подані символи торгівлі та мореплавства (фігури декоративного фронтону), образи римських комерсантів у маскаронах першого поверху. Вони відрізняються особливо вражаючим наближенням до реалістичного стилю римського портрета, рідкісним у таких абстрактно-узагальнених фігурних елементах, як маскарони. Тенденція до сприйняття форм «північного модерну» в Києві була досить слабкою і виявилася лише в поодиноких будівлях. Серед існуючих нині слід виділити прибутковий будинок І. Слинка (вул. Велика Васильківська, 14; 1910–1912 рр., архітектор П. Сватковський) [22]. Монументально трактовані форми «північного модерну» із сильним раціоналістичним компонентом відносить

http://www.etnolog.org.ua

проект П. Сватковського до характерних зразків петербурзької архітектурної школи. Виразність великих стінових площин фасаду доповнена лаконічним декоруванням у вигляді орнаментації балконних балюстрад та двома реалістично трактованими маскаронами над порталами головних входів (сучасники вважали їх портретами подружжя домовласників) [18].

Домінуючим напрямом стилеутворення в рамках ретроспективного модерну 1910-х років у Києві став неокласицизм, виявивши себе як у поєднанні з раціоналістичним модерном, так і як самостійне стильове явище. У першому випадку неокласичні деталі використовувались на рівні декору, виявляючи органічну цілісність із лаконічними формами конструктивних елементів та відкритих стінових площин будівель раціоналістичного модерну. Їх вводили в раціоналістичну основу споруд пізнього модерну не лише через суто декоративну функцію, але й для більш точного й емоційного прочитання архітектурного образу. Неокласичні скульптурні деталі «словно пропущены через опыт модерна: они видоизменены. В них есть элемент стилизации, какие-то детали здесь опущены, а какие-то, напротив, акцентированы, преувеличены» [23, с. 186]. Прикладами нового прочитання класицизму в руслі модерну є, зокрема, прибуткові будинки на вул. Рейтарській, 20 / 22 (1912 р., інженер О. Вербицький), вул. Саксаганського, 78 (1911 р., інженер М. Шехонін), вул. Великій Житомирській, 40 / 1 (1912 р., інженер М. Шехонін (?)), пров. Михайлівському, 9 (1913 р., архітектор В. Риков), вул. Шовковичній, 16 (1914 р., архітектор В. Риков), вул. Архітектора Городецького, 17 / 1 (1909–1910 рр., архітектор І. Бєляєв), особняки на вул. Пилипа Орлика, 3 (1911 р., архітектор І. Бєляєв), вул. Липській, 16 (архітектор П. Голландський), вул. Володимирській, 49 (1910-ті рр.).

Неокласицизм доби модерну дав поширення багатофігурним сюжетним скульптурним композиціям (рельєфним фризам, панно, вставкам) алегоричного характеру, здебільшого на міфологічні теми, якими ніби прописувався «сюжет» архітектурного твору. Серед громадських будівель у цьому ряду вирізняються Волзько-Камський банк (вул. Хрещатик, 10; 1912–1913 рр., архітектор П. Андреєв, скульптор В. Кузнецов) і Педагогічний музей ім. Цесаревича Олексія (вул. Володимирська, 57; 1911–1912 рр., архітектор П. Альошин, скульптори Л. Дитріх, В. Козлов). Вибір стильових форм для музею обумовило історичне архітектурне оточення, у якому домінували пам'ятки пізнього класицизму. Триповерхова, розташована з відступом від червоної лінії забудови, монументальна споруда музею має симетричну об'ємно-просторову композицію із центральним, перекритим скляним куполом, півциркульним ризалітом та двома бічними ризалітами головного фасаду. Його пропорції та малюнок деталей відзначаються тонкою прорисовкою і вишуканістю. Бічні портали фасаду акцентовані маскаронами, один з яких, над лівим порталом, зображує давньогрецького філософа Сократа. Пластичною домінантою будинку є багатофігурний (майже на 200 постатей) рельєфний фриз по всій довжині фасаду на рівні третього поверху. У міфологічних античних образах і сюжетах він представляє тему уславлення просвітництва на Русі. Фігурні групи, композиційно та сюжетно поєднані між собою, відрізняються чистотою неокласичної стилізації і майстерністю моделювання. Розроблені за ескізами П. Альошина, вони переведені в матеріал (інкерманський вапняк) трьома різчиками із Санкт-Петербурга [3]. З листування Л. Дітриха та В. Козлова з П. Альошиним відомо, що скульптори ставили за мету імітувати у фризі античні мармурові рельєфи [7].

Все на вівтар просвітництва – так можна визначити тему цілого фризу та його частин. Головною постаттю над центральним порталом є бог Сонця Аполлон на троні – з палаючими факелами, з розгорнутою на колінах «книгою знань». У загальному фризовому потоці, між численних рядових фігур, вирізняються окремі образи та сюжети. Так, ліворуч трону подана фігура бога лікування Ескулапа зі змією біля ніг, за ним – Меркурія з кадуцеєм, у крилатому шоломі. Меркурій – друга важлива постать у смисловому наповненні фризу, яка символізує обмін, перехід з одного стану в інший, а отже, процес навчання і росту

http://www.etnolog.org.ua

взагалі, – є богом гімназій та педагогіки. За ним – розгорнута сцена будівництва човна аргонавтів, який має відправитися в пошуках знань і за золотим руном. Досить виразна за композицією та символічним змістом сцена вчителя з палаючим світильником та зверненого до нього в шанобі учня зі стосом книг. За півциркульною площиною центрального ризаліту ліворуч вирізняються фігури бога війни Марса та група із чотирьох воїнів у шоломах біля палаючого вівтаря. Образно-смислова насиченість фриза поступово спадає на периферійних ділянках головного та на бічних фасадах. На зміну легко впізнаваним, яскравим античним сюжетам і образам, так чи так пов'язаним з темою педагогіки, приходять узагальнені стилізовані типи. Фризовий рельєф планували розмістити також на дворовому фасаді [27]. Біографічні відомості про постійних співавторів П. Альошина, скульпторів Л. Дітриха та В. Козлова, вкрай обмежені, що пояснюється епізодичністю їх діяльності в Україні. Леопольд Августович Дітрих (08.12.1877 – ?) у період роботи над фризом був студентом Петербурзької академії мистецтв, яку закінчив 1912 року. Для Києва ним, спільно з В. Козловим, був виконаний також проект надгробка на могилі М. Лисенка (1913) [29, с. 127]. Про В. Козлова відомо лише, що він займався викладацькою діяльністю [29, с. 187].

Майстерність неокласичної стилізації та загальна пропорційність вирізняє інтер'єри музею, зокрема парадний вестибюль, бічні сходи та зал на 500 місць із балконом, вирішений у вигляді амфітеатру. Численні елементи їх декорування, зокрема решітки парадних сходів строгого вишуканого малюнка, виконані за авторськими кресленнями П. Альошина. Як свідчать проектні креслення, в інтер'єрі архітектором були первісно намічені монументальні розписи на тему історії України; їх виконання брали на себе художники Б. Кустодієв та О. Мурашко (не реалізовані). Тогочасна критика належно оцінила загальний архітектурно-художній рівень Педагогічного музею, підкресливши, що «общее впечатление от здания проникнуто простотой благородного стиля, невиданного Киевом со времени постройки киевского университета и здания первой гимназии» [17]. Серед неокласичних громадських будівель стилістичною єдністю екстер'єру та інтер'єру вирізняється також бібліотека Київського імператорського університету Святого Володимира (1913–1917 рр., інженер В. Осьмак; добудована у 1929–1930 рр. за участю П. Альошина). У декоруванні парадного вестибюлю, виконаному за ескізами В. Осьмака, використані бронзові фігурні світильники і скульптура, вазони з природного каменю, художнє ліплення тощо.

В архітектурно-мистецькому середовищі Києва початку 1910-х років намітилися сталі творчі тандеми архітекторів та скульпторів. Окрім вже згаданих, це співдружність архітектора В. Рикова і скульптора Ф. Балавенського, петербурзьких архітекторів П. Андреєва і Ф. Лідваля зі скульптором, ймовірно, також петербуржцем, В. Кузнецовим.

Співпраця В. Рикова і Ф. Балавенського базувалася на єдності розуміння стильової цілісності архітектурного твору. Їхньому київському доробку належать прибутковий будинок Іссерліса з барельєфним панно «Тріумф Фріни» (Музейний пров., 4; 1909 р.), будинок Маріїнської громади Червоного хреста (вул. Саксаганського, 75; 1912–1913 рр.), павільйон іподрому з трибунами (вул. Суворова, 9; 1915–1916 рр.) [8]. У будинку Іссерліса композиція із семи фігурних груп у міжвіконних простінках другого поверху була намічена в проекті самим архітектором [2]. В основі сюжету – популярний у мистецтві межі XIX–XX ст. сюжет з античної історії про афінську гетеру. У багатофігурній композиції барельєфу показано епізод всенародного уславлення вічної краси в образі Фріни. Її оголена, з піднятими руками, постать на повний зріст композиційно варіює зображення Фріни з картини Г. Семирадського «Фріна на святі Посейдона в Елевзисі» (1899). До неї, як композиційного центру, спрямований рух фігурних груп лівої, із зображенням жінок різного віку, і правої, із групою чоловіків, частин фриза. Реалістично трактовані форми неокласичної тематики органічно доповнюють симетрію раціоналістично трактованих конструктивних деталей фасаду і підтримані у вінце-

http://www.etnolog.org.ua

вій частині центрального еркера високими рельєфними фігурами двох путті з гірляндою. Приклад різноманітної класицистичної пластики в декоруванні фасадів дає також особняк Н. Уварової (вул. Липська, 16; 1912 р., архітектор П. Голландський). У бічному ризаліті головного фасаду, оформленому чотириколонним пристінним портиком, використано широкий багатофігурний фриз, також численні акцентні деталі (маскарони, геральдичні орнаменти, вінки та гірлянди), а на дворовому фасаді знаходиться скульптура Діани-мисливиці в ніші двоколонного пристінного портика на другому поверсі. Особняк Уварової є ще одним прикладом полістилізму архітектури 1900–1910-х років з контрастом неокласичного екстер'єру будинку та програмно різностильними інтер'єрами його окремих приміщень, декорованими відповідно до естетики доби історизму [26].

Особливістю монументальної пластики 1910-х років стало використання в декорі статуарної скульптури символіко-алегоричного характеру. Так, чотири узагальнені постаті сестер-жалібниць між вікнами-люнетами центрального аттика будинку Громади Червоного хреста органічно поєднані В. Риковим та Ф. Балавенським з неопалладіанським строєм його монументально трактованих класицистичних форм. Аналогічний прийом використано цими самими авторами в ренесансно-класицистичному двоповерховому павільйоні іподрому, де виразний силует вінчання центральної частини створюють фігури на повний зріст юнаків-візничих з фанфарами та дівчат з вінками.

На формування забудови міста 1910-х років суттєвий вплив мали представники петербурзької архітектурної школи, що виявилося в широті та масштабності вираження ними стильових ідей, застосуванні сучасних містобудівних принципів та оригінальних об'ємно-планувальних структур, авторської скульптури і дорогих матеріалів опорядження. Яскравим прикладом цього є етапний для архітектури Києва прибутковий будинок-пасаж Страхового товариства «Росія» (вул. Хрещатик, 15 – вул. Заньковецької, 4; 1910–1913 рр., архітектор П. Андреєв, скульптор В. Кузнецов).

Виконаний у формах неокласицизму, пасаж представляє різновид будинку-кварталу з відкритим внутрішнім двором-коридором, що імітує вуличну забудову. Внутрішні фасади виразно акцентовані рельєфними маскаронами, гірляндами, фігурними композиціями, у яких стилізована класицистична іконографія. Цементні рельєфи пасажу досконало поєднані з архітектурними формами, водночас окремі композиції мають і самостійну мистецьку цінність. З розмаїття тем античної міфології вибрані сцени діонісійських процесій з купідонами та маленьким Діонісом на леві, окремі універсальні символи – орел (символ Зевса), амури та сови (символ богині мудрості Афіни), роги достатку тощо [4]. Особливою художньою довершеністю вирізняються чотири рельєфні композиції – «Венера і Вулкан», «Амур і Психея», «Нептун з німфою Амфітритою», «Прометей», які представляють сучасні інтерпретації античних сюжетів. М'яка, «текуча» манера моделювання форм відображає вплив імпресіоністичних та символіко-експресіоністичних прийомів пластики доби модерну. Доробку П. Андреєва належать також Волзько-Камський банк з декоративним неокласичним рельєфним панно (вул. Хрещатик, 10; 1912–1913 рр.) та прибутковий будинок Б. та В. Ханенків (вул. Терещенківська, 13; 1913–1914 рр.). В останньому активну декоративну роль у композиції головного фасаду відіграє ряд скульптурних чоловічих фігур на повний зріст крупного масштабу, з масивними гірляндами яблук та виноградних грон у міжвіконних простінках сьомого поверху, які представляють стилізований античний образ Бахуса.

Багатофігурні монументально-декоративні панно неокласичної тематики використані в декоруванні прибуткових будинків Пальчевського (вул. Мала Житомирська, 12; 1909 р.) і Паїна (вул. Саксаганського, 12; 1910–1913 рр., архітектор Ф. Олтаржевський). В останньому сюжетні рельєфи на античні теми сприймаються як самостійні накладні монументальні панно. Їхня м'яка пластика з детальним моделюванням фігур, доповнена неокласичною орнаментацією, виразно контрастує з відкритими стіновими площинами еркерів,

http://www.etnolog.org.ua

ритмом розкріповок і декоративних фронтонів. Характерним для житла є вибір тематики рельєфів. Уславлення родинного затишку, добробуту і злагоди подане тут через алегоричні образи богині Гестії з голубом у руці та вигнаного нею войовничого Марса, відтворення сцен домашнього побуту, окремі постаті яких запозичені з вілли Містерій у Помпеях [12].

У монументальній фасадній пластиці неокласицизм 1910-х років дав поширення крупномасштабним символіко-алегоричним фігурам (Фортуна, каріатиди, атланти, грифони), стилізованим античним маскаронам (Афіна, Марс, Венера, Меркурій, Вакх та ін.), орнаментам з характерною стильовою атрибутикою. Так, пластичними акцентами головного порталу прибуткового будинку Грецького монастиря на Контрактовій площі, 2 є рельєфні зображення двох крупних напівоголених фігур богині Ніки (Слави або Фортуни) з вінком (1912 р., архітектор В. Ейснер). Ці фланкуючі люкарну алегоричні постаті представлені на повний зріст у діагональному ракурсі ширяння, у вільно спадаючих драпіровках античних хітонів. Антична символіка продовжена в антаблементі порталу, метопи якого декоровані композицією з атрибутикою Марса (щит із шоломом, пересічений навхрест мечами). Фігури Фортуни з трубами перемоги використані також у декоруванні фронтону будинку Вищих жіночих курсів (вул. Олеся Гончара, 55-а; 1912–1914 рр., архітектор О. Кобелев).

Показовим щодо розвитку неокласичного напряму модерну є творчий доробок київського архітектора І. Бєляєва. Новітнє, пропущене через культуру модерну прочитання історичного класицизму створене ним завдяки зміні композиційних пропорцій і ритму, змістовному наповненню рельєфних вставок, які підкреслено трактовані як накладний декор, живописний стильовий знак. Прикладом вільного трактування першоджерел є декоративні рельєфні оздоби прибуткового будинку В. Демченка (вул. Городецького, 17 / 1; 1909–1910 рр.), у якому лаконічні форми конструктивістського модерну надзвичайно гармонійно «одухотворені» історичними ремінісценціями. Це стилізовані парні фігури жриць на рівні шостого поверху, а у міжповерховому фризі над ними – дрібнофігурний рельєф із зображеннями чапель та виноградних кущів. Фігуративні рельєфи введені І. Бєляєвим в особняку Демченка (вул. Пилипа Орлика, 3; 1911 р.). Основна тема його фасаду – класичний ордер – розроблена в різних модифікаціях надзвичайно виразно і водночас стримано-благородно. Центр симетрії підкреслений сильним «акордом» двох іонічних пілястр на висоту верхніх поверхів та двома горельєфними фігурами каріатид обабіч центрального вікна; ордерна тема продовжена в першому поверсі тосканськими півколонками в міжвіконних простінках. У високій фризовій частині антаблемента використані плоскорельєфні вставки з античною атрибутикою [25].

Архітектурно оформлений внутрішній простір прибуткового будинку, починаючи від парадного сходового вузла, представляв певну художню цілісність, відображаючи прагнення до індивідуалізації життєвого середовища. В оформленні інтер'єрів багатоквартирного житла початку XX ст., яке в цілому виконувалося за усталеною схемою розміщення основних декоративних і опоряджувальних елементів (плафони стель, бордюри і фільонки стін, печі та каміни, декоративний метал у балюстрадах сходів, різьблення по дереву в частині дверних заповнень та стінових панелей), слід розрізняти житлові інтер'єри в будинках різного майнового статусу.

У прибуткових будинках особнякового типу з так званими барськими апартаментами (площею 100–330 м^2), окрім основних приміщень житлової зони, передбачалися додаткові – бібліотека, більярдна та музична зали, кімнати для гостей та паління, гардеробні, численні приміщення в господарській зоні (вул. Архітектора Городецького, 10; вул. Ярославів Вал, 14-а; вул. Велика Житомирська, 32 та ін.). Вестибюль і сходова клітина в такому дорогому житлі за декоративним оформленням іноді перевершували навіть самі помешкання, поєднуючи монументальний розпис, авторські рельєфи та круглу скульптуру, вишукані прибори освітлення, художній метал. Кімнати квартир декорували, як правило, у різних неостилях

http://www.etnolog.org.ua

історизму та почасти модерну, залежно від функції кожної (це стосується і практики декорування інтер'єрів особняків): для кабінетів обирали здебільшого неоренесанс та неоготику, для їдалень – «російський» стиль, для віталень – ренесансно-барокові стилізації, будуарів – рокайльні. Нерідкими були і авторські інтер'єри, виконані за ескізами проектувальників будинку. Особливо ця практика поширилася в період модерну, що відповідало програмному прагненню стилю до поєднання мистецтва і життя. Показовим у цьому плані є будинок В. Городецького на вул. Банковій, 10, декорування якого, розроблене ескізно самим автором і власником, виконав цілий колектив за участю різноманітних фірм-постачальників опорядження та обладнання. До авторських можна віднести також інтер'єри згаданих вище прибуткових будинків на вул. Володимирській, 61/11 і вул. Ярославів Вал, 4 (архітектор Й. Зекцер), вул. Ярославів Вал, 14-а (архітектор М. Клуг), вул. Великій Житомирській, 32 (архітектор І. Лєдоховський (?)) [24].

Оздоблення інтер'єрів квартир рядового 4–6-кімнатного житла (площею 50–80 м^2) зі стандартним набором приміщень мало стриманий, виконаний за масовими зразками, декор та елементи опорядження серійного виробництва вітчизняних фірм (гіпсові рельєфи для плафонів та стін, кахельні печі, кований метал, паркет тощо). У дешевих, так званих економічних, квартирах на дві–три кімнати (30–40 м^2) інтер'єрні роботи зводилися до мінімуму [34, с. 110–111]. Масову продукцію для декорування житлових інтер'єрів виготовляли дрібні фірми та окремі майстри здебільшого за типовими зразками. З найвідоміших вітчизняних виробників інтер'єрної та фасадної кераміки початку XX ст. слід назвати київські заводи Й. Андржейовського та А. Верозуба і Д. Хургіна.

Короткий проміжок розвитку стилю модерн у Києві 1900–1914 років був відзначений надзвичайною спресованістю стилеутворення і став фактично єдиним цілісним періодом, у рамках якого реалізувалися основні стильові модифікації – ранній флоральний (декоративний), раціоналістичний, українська народно-стильова архітектура («український модерн») та ретроспективний. Відпрацювання стилістики монументальної пластики та живопису цієї доби йшло паралельно з архітектурним формотворенням загалом у рамках засвоєння європейської стильової традиції. Характерними ознаками монументально-декоративної пластики та живопису доби модерну стало посилення їх ролі у смисловому наповненні архітектурного образу та водночас естетизація образотворчої форми як такої і як наслідок цього – певна самодостатність декоративних елементів. Особливо ця тенденція виявилася в будівлях раціоналістичного і класицистичного модерну, де композиційна підлеглість декору конструктивній основі поєднувалася з трактуванням деталі (вставки, маскарону, панно, фриза тощо) як окремого художнього твору. Посилилася тенденція до вирішення будинку як цілісного архітектурного твору зі взаємним доповненням екстер'єру та інтер'єру за принципом як стильової подібності, так і контрастності полістилізму. Пізній етап розвитку модерну (кінець 1900-х – початок 1910-х рр.) особливо відзначений оригінальними, синтетичними художніми рішеннями, закладеними в архітектурному проекті та реалізованими спільно зі скульпторами та декораторами, виробниками різноманітної опоряджувальної продукції (архітектурна кераміка, художній метал, дерев'яні вироби, живописні та скульптурні роботи). У київських будівлях, особливо громадського призначення та в елітному житлі, намітилася тенденція до посилення культури деталі, підвищення її ролі у створенні цілісного, синтетичного образу архітектурного твору, що відповідало програмному спрямуванню модерну до естетизації довкілля, наближення мистецтва і життя. Модерн надзвичайно розширив іконографію образотворчого декору за рахунок включення широкого кола мотивів неакадемічного характеру, особливо світу природи та фантазійних, надав нового трактування поширеним темам. Монументальна пластика доби модерну зазнала різноманітних впливів – суто реалістичної манери, також академічної, імпресіоністичної та символіко-експресіоністичної, почасти традицій народного мистецтва.

http://www.etnolog.org.ua

Більшість збережених елементів декору в частині фасадів та інтер'єрів нині залишаються неатрибутованими. Серед відомих київських скульпторів, які працювали в галузі монументальної архітектурної пластики, слід назвати насамперед скульптурну майстерню братів Саля, скульпторів Ф. Балавенського, Ф. Соколова, Т. Руденко, О. Теремця, Е. Куликовську, а також петербуржців В. Кузнецова, Л. Дітриха та В. Козлова. Нерідкими були скульптурні та інші деталі опорядження, виконані за ескізами самих архітекторів. Водночас протягом усього періоду поширилося варіювання типових деталей (для рельєфів, різьблення, художнього металу, кахель тощо), запозичених з альбомів та безпосередньо перенесених із західноєвропейської практики будівництва на вітчизняний ґрунт, які виготовлялися місцевими майстрами та фірмами.

Примітки

[1] Будинок атрибутований істориком О. Друг як спільна робота Е. Брадтмана і Г. Шлейфера [див.: 9].

[2] Будинок реконструйований у 1947–1952 роках з об'єднанням в один готельний комплекс із сусіднім № 7 (готель «Палас»). У 1999–2001 роках здійснена надбудова двох поверхів зі зміною конфігурації вінцевої частини.

[3] Автор посилається на джерело з архіву Науково-дослідного інституту теорії, історії архітектури та містобудування (од. зб. Г-2991/1-105, графічна частина фонду П. Ф. Альошина). Нині це посилання не є актуальним, оскільки архів розформований, а його фонди, включно з графічними матеріалами, передано до Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В. Г. Заболотного. – *Ред.*

[4] Частина рельєфів демонтована в 1983–1984 роках у зв'язку з аварійним станом, без подальшого відновлення.

Джерела та література

1. Державний архів м. Києва (далі – ДАК), ф. 100, оп. 1, спр. 645.
2. ДАК, ф. 100, оп. 1, спр. 1080.
3. ДАК, ф. 100, оп. 1, спр. 2558.
4. ДАК, ф. 163, оп. 41, спр. 5943.
5. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАЛМ України), ф. 11, оп. 1, спр. 24.
6. ЦДАЛМ України, ф. 11, оп. 1, спр. 134.
7. ЦДАЛМ України, ф. 11, оп. 1, спр. 404, арк. 17.
8. *Богданович Г. А.* Федір Петрович Балавенський / Г. А. Богданович. – Київ, 1963. – 48 с.
9. *Друг О.* Родина Шлейферів у Києві / Ольга Друг // Киевский альбом. Исторический альманах. – 2004. – Вып. 3. – С. 14–23.
10. *Друг О.* Особняки Києва / Ольга Друг, Дмитро Малаков. – Київ, 2004. – 824 с. : іл.
11. *Кадомская М. А.* Как поссорились Николай Викторович с Павлом Федотовичем или штрихи к истории «Замка вздохов» на улице Шелковичной / Мария Абрамовна Кадомская // Киевский альбом. Исторический альманах. – 2007. – Вып. 5. – С. 93–99.
12. *Кальницький М.* Рельєфні композиції на київських фасадах / Михайло Кальницький // Янус. Нерухомість. – 1999. – № 23 (груд.). – С. 19.
13. Киевская газета. – 1903. – 4 дек.
14. *Кириллов В. В.* Архитектура «северного модерна» / Василий Владимирович Кириллов. – Москва, 2001. – 110 с. : ил.
15. *Кириченко Е. И.* Интерьер русского модерна / Евгения Ивановна Кириченко // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 10. – С. 46.
16. *Кириченко Е.* Федор Шехтель / Евгения Кириченко. – Москва, 1973. – 141 с. : ил.
17. *Кузьмин Е.* Письмо из Киева / Е. Кузьмин // Аполлон. Русская художественная летопись. – 1912. – № 1. – С. 12–13.
18. *Леонтович В.* Архитекторы, инженеры-строители и скульпторы, работавшие в Киеве в период с 1855–1925 гг. [Электронный ресурс] / В. Леонтович. – Киев, 1961. – Режим доступа : http://www.alyoshin.ru/Files/arhiv/leon_pre.html.
19. *Лукомський Г. К.* Про новий і старий Київ / Георгій Крискентійович Лукомський // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – 2005. – Вип. 63–64. – С. 537–539.
20. *Малаков Д. В.* Архітектор Городецький / Дмитро Васильович Малаков. – Київ, 1999. – 240 с.
21. Мистецтво України. Біографічний довідник / упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. – Київ, 1997. – 700 с.
22. *Мокроусова О. Г.* Рідкісна пам'ятка «північного модерну» в Києві по вул. Червоноармійській, 14 (у контексті історії формування забудови садиби 1858–1912 рр.) / Олена Георгіївна Мокроусова, Тетяна Василівна Скібіцька // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – 2007. – Вип. 3. – С. 77–87.
23. *Сарабьянов Д. В.* Модерн: история стиля / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – Москва, 2001. – 343 с.
24. *Сердюк О.* Модерн в інтер'єрі київського прибуткового будинку / Олена Сердюк, Ірина Рутян, Інна Шулешко // Родовід. – 1995. – № 12. – С. 30–42.
25. *Скібіцька Т. В.* Архітектор Іван Іванович Бєляєв (1872–1913). Біографічний нарис / Тетяна Василівна Скібіцька // Праці Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – 2007. – Вип. 3. – С. 176–185.
26. *Скібіцька Т. В.* Стильова поліфонія в розвитку архітектури України середини XIX – початку XX століть / Тетяна Василівна Скібіцька // Архітектурна

http://www.etnolog.org.ua

спадщина України. – 1997. – Вип. 4 : Проблеми стильового розвитку архітектури України. – С. 178–185.

27. *Скібіцька Т. В.* Навколо музею / Тетяна Василівна Скібіцька, Олена Георгіївна Мокроусова // Киевский альбом. Исторический альманах. – 2002. – Вып. 2. – С. 26–31.

28. Строитель. – 1900. – № 17–20. – С. 701.

29. *Тимофієнко В. І.* Зодчі України кінця XVIII – початку XX століть : біографічний довідник / Володимир Іванович Тимофієнко. – Київ, 1999. – 475 с.

30. *Трипольський Д.* Про безпритульні пам'ятки / Д. Трипольський // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 10. – Зворот обкладинки.

31. *Чепелик В. В.* А. М. Вербицкий – мастер рационалистического модерна / Виктор Васильевич Чепелик // Строительство и архитектура. – 1975. – № 9. – С. 34.

32. *Шулешко И. В.* «Изящный» бизнес Иозефата Андржеиовского / Инна Владимировна Шулешко // Капитал. – 1995. – № 5. – С. 42–43.

33. *Шулешко І.* Прагматичний романтик Мартін Клуг / Інна Шулешко // Киевский альбом. Исторический альманах. – 2001. – Вып. 1. – С. 71–78.

34. *Ясиевич В. Е.* Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков // Владимир Евгеньевич Ясиевич. – Киев, 1988. – 184 с. : ил.

SUMMARY

The authoress exposes the causes of origin and dissemination, in the Kyiv development through the last decade of the XIXth – early XXth centuries, of various architectural styles and trends, such as Historicism, Neo-romanticism, Gothic Revival, Eclecticism, and Art Nouveau. Shown is also the transformation of Art Nouveau style through the 1900s–1910s along the lines from Decorativism to Rationalism and classicistic Art Nouveau.

The article performs analysis of decorative adornments of architectural structures of various destinations with attracting a great deal of facts, archival and literary sources. It discovers the types of buildings' façade adornments pursuant to a construction time and an architectural stylistic trend.

The authoress shows the creation of the then well-known Kyiv architects, sculptors and artists, who were operating in the field of architecture, and brings to light the features of creative style of each of them exemplified by some emblematic buildings.

The article displays employment of new constructional materials and application of novel approaches in the structures' exterior and interior decoration in the period of Art Nouveau style expansion within the Kyiv architecture.

Keywords: Historicism, Eclecticism, Neo-romanticism, Art Nouveau, Decorativism, rationalistic method, classicistic Art Nouveau, Kyiv architecture through the late XIXth – early XXth centuries, façade decoration, relief compositions and panels on façade, interior décor.

ІМАДЕ