

Ruslana Demchuk

## STRUCTURING THE "SACRAL AXIS" IN THE ARCHITECTURAL LANDSCAPE OF KYIV (FROM THE MODERN AGE)

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Руслана Демчук

## СТРУКТУРУВАННЯ "САКРАЛЬНОЇ ОСІ" В АРХІТЕКТУРНОМУ ЛЯНДШАФТІ КИЄВА (ВІД ДОБИ МОДЕРНУ)

**Abstract:** In the Kyiv topography of the Modern Age there exists a "sacred axis" of the architectural landscape. It was modified during Imperial, Soviet and Ukrainian periods. In the article there are analyzed memorable locations determining "axis" specificity. Special attention is paid to the central image of the Motherland in different contexts of time and place.

There is made reflection on modern memorial politics.

**Keywords:** sacral axis, architectural monuments, urban space, Motherland, Kyiv

Простір в усвідомленні людини традиційної культури не є гомогенним, а реалізовується через опозицію сакральне / профанне, чому є безліч прикладів у традиційній культурі людства, зокрема в Святому Письмі: «І сказав Господь (Мойсеєві – Р. Д.): "Не наближайся сюди. Здійми взуття з ніг своїх, бо те місце на якому стоїш ти, земля це свята!"» (Вихід, 3 : 5). Сакральний простір мав бути сотворений, бо не в змозі самоорганізуватися з однорідної профанної реальності. Будь яке святе місце передбачає ієрофанію, вибух простору, внаслідок якого від навколишнього середовища відділиться територія, що буде якісно відрізнятися від нього [6, 15]. Існували певні техніки освячення простору лю-

диною через ритуал, що був тривалим та поетапним, бо імітував діяльність богів. Як зауважив Ігор Набитович: «Категорія *sacrum*, сакральне – одна з універсальних, яка найповніше містить у собі співвідношення, взаємозалежності й зв'язки, найхарактерніші ключові поняття та концепти різних релігій, та, беручи ширше, концепти культури загалом» [11, 13].

Розглядаючи «сакральне» у площині культури, Мірча Еліаде позначив архетипову поведінку мирської людини у десакралізованому світі як «крипторелігійну», насамперед, по відношенню до організації простору: «Проте у світському сприйнятті простору все ще діють цінності, що нагадують [...] про неоднорідність простору. Все

ще існують особливі місця, якісно відмінні від інших...» [6, 14]. В урбаністиці сакральне пов'язане з архітектурною репрезентацією мнемотопів (місць пам'яті) у найзагальнішій інтерпретації – від пам'ятників до триумфальних комплексів. Безумовно, будь-які нація має власну історичну пам'ять, позначену мнемотопами, що відображають ментальність та окреслюють ідентичність кожного народу, хоча й не завжди адекватно до наукових реконструкцій або уявлень Іншого. Адже пам'ять не може існувати поза людьми, які є її носіями, вона не є чимось умоглядним. Проте пам'ять пов'язана не лише із самою ідентичністю, а й з простором, де вона проявляється через власні ієрофанії. Простір нашого повсякденного життя структурований образами пам'яті, рівно як час – святами. Пам'ятання як явище, що здатне закріплюватися у просторі, відіграє головне значення у процесі містобудування. Зокрема, міські локуси, місця пам'яті завжди не лише характеризують місто, а й, певним чином, репрезентують пріоритети його мешканців. Ідейно-понятійна лінія, яка пов'язана із процесом урбанізації стає інтегралом ментально-ідентифікаційних смислів та набуває візуальних форм у синергії із творчим актом людського розуму. Отже, наразі постає проблема інтерпретації міста як складного трансфізичного феномену, яке має комунікативно-семіотичну природу.

Місто здавна розглядається як модель Всесвіту, що позначається на його структурі. Юрій Лотман визначає семіотику міст як концентричну та ексцентричну [8, 31]. Ексцентричне місто розташовувалося на «краю» культурного простору: на березі моря або у дельті ріки (Александрія,

Константинополь, Санкт-Петербург, Одеса), де задіяна опозиція «природа – культура», що відображало упокорення стихії задля містобудівної діяльності. Концентричне розташування міста у семіотичному просторі, як правило пов'язане із містом на горі / горах, що виступало посередником у опозиції «земля – небо» (приміром, Київ, де топографічно у забудові виокремлювалися Гора та Поділ). Якщо навколо ексцентричних міст концентрувалися ідеї приреченості, загибелі, природних катаклізмів, то концентричні міста контамінувалися з мітологемою вічності (Рим), або святості, що виступали аломорфами храму (Єрусалим, Київ), про що вже йшлося [4].

Якщо космічний / вічний час символізується колом, то історичний / плинний час – лінією, вектором. Темпоральність як і вічність є ознаками архітектури, бо «час може розглядатися не тільки як конкретно-історична, але й універсальна складова образних характеристик архітектури» [16, 24]. Архітектурні пам'ятки різних епох у одному місті створюють лінійне відчуття неперервності історичного часу. Архітектурний образ міста обумовлює його мітопоетику та психо-емоційний стан як його мешканців, так і прибульців. У ХІХ столітті феномен міста, міського життя та повсякденності опинився у центрі уваги філософів, літераторів та журналістів, що стимулювало виникнення певних мітологічних комплексів та концептуально-семантичних полів, пов'язаних із містами, де спостерігався високий рівень емоційної подієвості та культурної значимості. Саме до таких міст належав Київ доби Модерну, що напрацьовував власний «київський

текст» завдяки літературним та публіцистичним працям його непересічних містян.

Проте не лише семіосфера, а й топографія міста зазнала значних перетворень – унаслідок масштабного будівництва XIX ст. У першій половині XIX століття Київ став одним із найбільших міст Російської імперії, центром Південно-Західного краю до якого належали Київська, Волинська та Подільська губернії, що стимулювало значний приріст населення та спровокувало будівельний бум. Долаючи історичну / топографічну опозицію «верх-низ», у міській забудові, було архітектурно позначено вектор «знизу вгору», спрямований від Хрещатої долини до Печерського пагорба, що, як ми вважаємо, поступово набув значення «сакральної осі» (*axis mundi*) Києва. Як слушно зазначив Ле Корбюзьє (Шарль-Едуар Жаннере-Грі): «Уявлення про вісь є, ймовірно, найпершим уявленням людської свідомості. Воно полягає у основі будь-якої дії людини [...]. Роль осі в архітектурі – організація системи. Архітектура ґрунтується на осях» [10, 243]. Від початку міської розбудови XIX віку «вісь» мала «імперське» обґрунтування: Царська площа – Царський сад із кабаре «Шато де Флер» (і одним з перших ілюзійонів) – царський Маріїнський палац – Цитадель із Арсеналом – Києво-Печерська Лавра. Царська площа, маркована відповідними спорудами та пам'ятниками, завдяки своїй топонімічній мінливості виконувала ідентифікаційну функцію, що давало змогу простежити панівний дискурс київського простору упродовж двох століть. Назва площі змінювалася сім разів: Кінна (за спеціалізованим ярмарком), Театральна (на честь першого Міського

театру), Європейська (по назві готелю «Європейський» на місці знесеного театру), Царська (із пам'ятником Александрові II-«Визволителю»), III-го Інтернаціоналу, Сталінська, Ленінського Комсомолу, Європейська. Але Царська – є першою офіційною назвою згідно із *Протоколом засідання Київського Губернського Статистичного комітету* від 11 липня 1869 р., що його навів М. Рибаків [12, 198-205]. «Комітет», до складу якого входили окрім діючого губернатора М. Катаказі такі відомі кияни як П. Лебединцев, Н. Сементовський, майбутній губернатор М. Гессе та інші, найменували десятки вулиць у Києві та передмісті, намагаючись притримуватися локацій історичної пам'яті. Тоді на мапі Києва були офіційно закріплені назви площ та вулиць: Софіївська, Золотоворітська, Ярославів Вал, Рогнединська, Кожум'яцька, Ігоревська, Олегівська, Петро-Могилянська, Либідська, Дорогожицька, Лук'янівська, Львівська, Галицька та багато інших, що нині повернулись / повертаються із забуття.

Проте із настанням советської доби в історії Києва згадуваний вектор урбаністичного ландшафту набув нової інтерпретації: площа Ленінського Комсомолу (колишня площа Іосіфа Сталіна) з музеєм В. Леніна (від 1982 р.) – советські урядові споруди – парк Вічної Слави – меморіальний комплекс «Батьківщина-мати». Зазначені архітектурні споруди візуально позначали ідею «сходження догори»: від початкового етапу ідеї соціалістичної державности, пов'язаного з іменем її сакрального вождя, до її тріумфу – перемоги у Другій світовій (так званій «Великій Вітчизняній») війні. Характерні маркери історичного міста доби Середньовіччя – храм та бі-

бліотека – були представлені на «осі» такими спорудами як музей В. Леніна та бібліотека КПСС.

До зазначеної «осі» належали офіційні будівлі Кабміну (Будинок Ради Народних Комісарів УРСР 1938 р.) і Верховної Ради УРСР (1939 р.) – як символічні репрезентанти апотеозу советської державности. Шпиль, який увінчує, зокрема, споруду Верховної Ради, центральний павільйон ВДНГ, «висотку» на Хрещатику є характерною архітектурною деталлю, що з'являлася у періоди найвищого політичного підйому офіційної культури, як це засвідчують архітектурні споруди «імперського» Петербурга і «соціалістичної» Москви. На прикладі «провінційної» архітектури стає очевидним, що тоталітарна культура почала штампувати копії як одну із заповуок безсмертя, взявши за приклад саму себе.

Симптоматика заклопотаности щодо символічного переозначення простору у «советському» мейнстрімі, проявилася у масовому встановленні відповідних пам'ятників. Зокрема, у межах зазначеної топографічної «осі» у Києві був розташований символ Січневого повстання 1918 р. – *Гармата* – як меморіальне місце загиблих робітників заводу «Арсенал». Нібито пострілом саме із цієї гармати, арсенальці під керівництвом Київського комітету РСДРП, розпочали заколот проти центральної Ради УНР, аби відтягнути українські війська з антибольшевицького фронту, що їм вдалося, але згодом самі зазнали поразки від Гайдамацького кошу Слобідської України під проводом Симона Петлюри. Гармату встановили 1923 р до п'ятої річниці Жовтневої революції – на колишньому постаменті від пам'ятника фігурантів імперської «осі» – Іс-

кри та Кочубея (спорудженого 1914 р. до 200-річчя Полтавської битви), але чомусь націлили у бік «Арсеналу», де ховалися останні заколотники. Міхаїл Габовіч слушно зауважує, що ніщо не є «пам'ятником у собі» – комеморативною властивістю його наділяє лише спостерігач. Він же може позбавити об'єкт цієї властивости, перетворити пам'ятник на колишній пам'ятник, а місце пам'яті із загального місця – у порожнє місце [1].

Після закінчення Другої світової війни настав новий етап розбудови «осі», пов'язаний із меморізацією героїв, а саме – зведення пам'ятника над могилою генерала армії Ніколая Ватутіна (1948 р.) та меморіального комплексу у парку Вічної Слави (1957 р.). До нової ідеологічної комунікації міського середовища советської доби аж ніяк не вписувалися храмові споруди. Якщо церкву св. Александра Невського, побудовану у 1889 – 1890 роках за проектом архітектора В. Николаєва, просто прибрали із Маріїнського парку наприкінці 1920-х – на початку 30-х років [2, 50], то на місці Військово-Микільського собору, побудованого коштом гетьмана Івана Мазепи (1690 – 1693 рр.) [9, 70] і знищеного 1934 р. було споруджено 1965 р. Палац піонерів імени М. Островського

До чергової військової річниці на Печерському пагорбі було задумано звести традиційний для Советського союзу комплекс «Батьківщина-мати», що мав уособлювати апогей Перемоги. Проте Лаврська дзвіниця, яка *a priori* не узгоджувалася із ієротопічним задумом міста втіленого соціалізму, суттєво «ускладнювала питання», як це признали автори проекту військового меморіалу: «Складним питанням було пошук силуету меморіалу – з огляду

на його близьке розташування біля Лаврського заповідника із дзвіницею заввишки 96 м.» [5, 2]. Питання було успішно вирішено – нині висота монумента (урочисто відкритого 9 травня 1981 р. за участі генерального секретаря центрального комітету комуністичної партії Леоніда Брежнєва) разом із постаментом дорівнює 102 м. Значимість пам'ятника визначається не подією, з якою він співвідноситься, а ефектом, що він справляє на стороннього спостерігача, отже принциповим для проєктувальників було перевершити Лаврську дзвіницю (96,52 м.).

Загалом поняття Великої Матері належить до царини порівняльного релігієзнавства і налічує велику кількість різноманітних типів. Карл Густав Юнг виводить генеалогію зазначеного символу від універсального архетипу матері [17, 211-249]. У советській культурі архетип матері зазнав великих змін, котрі полягали у витісненні християнського (ціннісного) змісту й актуалізації його язичницького (емоційно-вегетативного) боку, що виразився у описі Батьківщини, зокрема у масовій пісні, як «величезного жіночого тіла», сповненого життєвої сили, яке є основою життя народу [3, 59]. На початку советської влади пам'ятники, з огляду на «клясовий» підхід, встановлювалися переважно чоловікам – героям революції, «громадянської» війни та діячам соціалістичної державности. Проте у перебігу Другої світової війни маскулінний пріоритет почав нівелюватися, бо країна потребувала організації захисту, відбудови та розбудови, що несвідомо асоціювалося із відродженням, яке кореспондує радше із материнським символом.

Поштовхом до активного використання материнського образу у про-

паганді, як вважають, став загальновідомий плакат Іраклія Тоїдзе «Родина-мать зовет» («Батьківщина-Мати кличе!»), який з'явився ще на початку війни, а вже по завершенні – набув монументального втілення [15, 45]. Проте, незважаючи на масову практику використання героїчного образу Батьківщини-матері у ССРСР, де було споруджено понад 70 тисяч військових меморіалів [7], зазначений образ не набув типового візуального тлумачення. В межах цієї героїко-меморіальної теми формуються образи Скорботної матері (над загиблим / загиблими, із танатологічною атрибуцією), Солдатської матері (з дорослим сином / синами, яка передає зброю, прапор, вказує шлях) та Матері із дитиною (тримає на руках, на плечі, за руку). Проте найбільш відомими є образи Матерів-войовниць – із холодною зброєю у руці, що надихали на звитягу та подвиги. Загалом Богиня-мати з мечем має глибоку мітологічну генеалогію, зокрема слухними в цьому аспекті є конотації з рятівницею світоустрою Калі – однією із провідних постатей індуїстичного пантеону (*Pirveda*), до того ж безпосередньо пов'язаною з богом Агні, на честь якого розпалювали багаття й підтримували незгасимий вогонь. Саме вона, очевидно, виступає як несвідомий прототип, із огляду на спільне індоєвропейське коріння, сучасних жіночих іпостасей вселенського виміру Перемоги із мечем та супутнім «вічним вогнем».

Не дивлячись на уніфіковане ідеологічне кліше, постаті Войовниць набували різної інтерпретації, бо мітологія Перемоги активно структурувалася лише від часів Л. Брежнєва (коли у 1965 р. день Перемоги став вихідним),

тому військові образи і ритуали були відносно децентралізованими.

Офіційно «головним» по активному використанню у комеморативних практиках ССРСР та єдиним у Росії монументом, що домінував над міським ландшафтом стала скульптура «Батьківщина-мати кличе!» Євгенія Вучетіча на Мамаєвому кургані у Волгограді. Вона є композиційним центром ансамблю «Героям Сталінградської битви», відкритого 1967 року – 85-ти метрова скульптура жінки із здійнятим мечем, що стрімко ступила уперед, закликаючи за собою. Як вважають дослідники, таке тлумачення виходить за межі канонів, що існували у советському мистецтві та відсилає до образу «Ніки Самофракійської над волонтерами» («Марсельєзи») на Триумфальній арці у Парижі – затребуваний образ жінки, яка уособлює Націю в Європі та Америці [13, 99-131]. Проте постать у Волгограді аж ніяк не репрезентує Матір-Росію, тому що встановлена у ССРСР, де національна ідентичність свідомо нівелювалася ідеологічною пропагандою під приводом її ворожості до реалізації соціалістичного проєкту, підпорядкованому ідеї «злиття націй» у майбутньому. Хоча власне Матір-Росія з гербом РСФСР у руці таки постала 1974 р у Кенігсберзі-Калінінграді на постаменті скиненого пам'ятника Іосіфові Сталіну (тому її подекуди називають Батько-Росія). Проте у такий спосіб було символічно привласнено трофейну територію, яку треба позначити саме як російську, бо західний анклав ССРСР – Калінінградську область утворено 1946 року у складі Російської Федерації замість ліквідованої Східної Пруссії. Отож, її інакшість треба було «приховати», як це аналогічно зробле-

но із анексованим Кримом, який, позбувшись автономії, опинився у складі Південного федерального округу РФ (із центром у Ростові-на-Дону).

Алегоричні фігури Батьківщини-матері із холодною зброєю у руці, які домінують над ландшафтом, реалізуючи метафору заступництва, зведені у столичних містах Грузії, Вірменії та України. Мати-Вірменія (1967 р.), встановлена на колишньому, оздобленому національними мотивами, постаменті пам'ятника Сталінові. Постать зображена із мечем, що вона вкладає у піхви. Біля її підніжжя – щит та музей Міністерства оборони, де поряд із експонатами Другої світової війни виставлено артефакти війни у Карабаху. Мати-Грузія (Картлі) встановлена 1958 р. не до військової події як зазвичай, а до 1500-ої річниці заснування Тбілісі й була трохи оновлена після здобуття Грузією незалежності. Наразі вона тримає чашу з вином у здійнятій руці для друзів та меча на переваги для ворогів. Отож, фігури зазначених «Матерів» частково набули національної специфіки, незважаючи на загальносоюзну практику ідеологічної нівеляції та уніфікації.

Київська Батьківщина-мати з мечем і щитом (оздобленим гербом ССРСР, а не УССР!) увінчувала Печерський пагорб. Втім, здійняті догори руки, якщо позбавити їх військової атрибутики – є алюзією молитовного жесту Оранти Софії Київської, яка захищає та благословляє прилеглий простір шляхом архетипового поєднання світів: долішнього з горішнім. У несвідомому / свідомому використанні архетипу Оранти українським скульптором Василем Бородаєм якраз полягає специфіка Батьківщини-матері України. Проте найбільш неймовірним є те, що

Київська Батьківщина-мати розташована фронтально та здійснює мечу у східному напрямку (на відміну від прототипу – Волгоградської, яка вказує мечем у «правильному» західному напрямку). На той час таке, ймовірно, естетично виправдане вирішення розташування фігури, зараз набуло неочікуваного (очікуваного?) символічного виміру, адже загроза Україні від 2014 року дійсно надійшла / надходить зі східного боку.

До 60-ліття утворення Советського союзу у 1982 році було побудовано останню споруду «советської осі» – Арку Дружби народів з двома скульптурними групами – пам'ятником російському та українському робітникам та композицією *Переяславська рада 1654 року* (тому-то серед киян арка отримала назву «російське ярмо»). Архітектурний комплекс розташований біля витоку «осі» у Піонерському (нижній частині колишнього Царського) парку як візуалізація старту ідеї єдності «братніх народів». Всі споруди «сакральної осі» Києва советської доби у підсумку вклялися в канву міту «завершення побудови соціалізму», утворюючи квізірелігійний фрактал зразкового комуністичного міста.

Від часів незалежної України «сакральна вісь» переосмислена у модусі української державності: музей Леніна перетворено на Український дім, бібліотеку КПСС перейменовано на Парламентську. А Піонерський парк у назві повернувся до києво-руського топоніму – «Хрещатий». Біля музею історії «Великої Вітчизняної» війни 1941 – 1945 років було створено музей воїнів Афганістану. Поступово до «осі» додано національні мнемотопи – пам'ятник лідерові Народного руху України В. Чорноволу (2006 р.) та

Меморіал жертв Голодоморів 1932 – 1933 років (2008 р.).

Слід зазначити, що активна фаза Еврореволюції від Водохреща 19 січня 2014 р. якраз і розпочалася штурмом початку цієї «сакральної осі»: вулиці Михайла Грушевського біля Європейської площі, де пролилася перша кров, а насильно пролита кров завжди набуває сакрального містичного значення. Згодом біля підніжжя Батьківщини-матері з'явився музей героїв АТО; базовий музей «Великої Вітчизняної» війни нині перейменований на музей історії України у Другій світовій війні, а сама постать Войовниці оздоблюється національною атрибутикою та жовто-блакитною підсвіткою на провідні державні свята. Деконструкція пам'ятників советської семіосфери оминула цей військовий меморіал, що нині переозначений у модусі спротиву українського народу будь-яким ворогам, чому сприяла його архітектурна форма, яка здатна продукувати інакші смисли.

Арка Дружби народів до конкурсу «Євробачення-2017» майже набула веселкового забарвлення як «Арка різноманітності», але це рішення було сприйнято як надто провокативне у зв'язку із асоціацією з символікою ЛГБТ, тому так і залишилася недофабованою. Наразі її доля очікує вирішення, бо Арка перетворилася не порожній знак неіснуючої «україно-російської "дружби"». Хоча, якщо не зважати на супутні, нині недоречні скульптурні композиції (які, можливо, варто прибрати?), то арка асоціюється із брамою до нового життя, бо випускники київських шкіл все частіше приходять туди милуватися світанками.

Отже, «сакральна вісь» Києва була гетерархічною, бо пролягала в різних

соціокультурних координатах. Внутрішня таксономія міського простору може не співпадати із зовнішніми контурами його історичного існування. Місто достосовується до нової реальності, історичні сенси урбаністичної онтології збираються у єдиний антропологічно-символічний сюжет. Як слушно підмітила В. Суковатая: «Можна казати, що, кінець кінцем, ім'я Міста перестає диференціюватися із реальністю, відбувається певне зрощення символу (який означає) архітектурних будівель та просторів (означуваного) і певного типу конотування (емоційного нашарування, "поетичної добавки", котра обертає архітектурний об'єкт на символ)» [14, 55]. Міський простір починає розглядатися як спосіб відображення національно-культурного світогляду й психологічних особливостей кожного народу, як специфічний структурний механізм, здатний продукувати власний тип повсякденності та характер мешканців, що добре простежується та обумовлює колорит міста.

### Bibliography and Notes

1. Габович Михаил, *Советские военные памятники: биографические заметки*, [в:] *Что делать?* 2014, № 37, Web. 22.01.2017. <<http://gabowitsch.net/wp-content/uploads/2014/05/Chto-delat>>.

2. Геврик Тит, *Втрачені архітектурні пам'ятки Києва*, Нью-Йорк–Київ 1991, 64 с.

3. Гюнтер Ханс, *Поющая родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери*, [в:] *Вопросы литературы* 1997, № 4, с. 46-61.

4. Демчук Руслана, «*Киев – второй Иерусалим*», [в:] *Дружба: ее формы, испытания и дары*, Київ: Дух і Літера 2008, с. 379-389.

5. Елизаров В. Д., Кислый Т. Н., *Величественный памятник победителям*, [в:] *Строительство и архитектура* 1981, № 9, с. 1-5.

6. Еліаде Мірча, *Священне і мирське*, [у:] *Мефістофель і андрогін* / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно, Київ: Основи 2001, с. 7-116.

7. *Историко-революционные памятники СССР. Краткий справочник*, Москва 1972, 304 с.

8. Лотман Юрий, *Символика Петербурга и проблемы семантики города*, [в:] *Ученые Записки Тартусского университета*, Выпуск 664: *Труды по знаковым системам XVIII*, Тарту 1984, с. 29-44.

9. Макаров Анатолій, *Мазела – будівничий*, [у:] *Іван Мазела. Листи та вірші* / Ред. М. Жулинський, Київ 1991, с. 35-71.

10. *Мастера архитектуры об архитектуре*, Москва: Искусство 1972, 343 с.

11. Набитович Ігор, *Універсум сагіт'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, 600 с.

12. Рибаків Михайло, *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*, Київ: Кий 1997, 374 с.

13. Рябов О. В., «*Матушка-Русь*»: *опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии*, Москва: Ладомир 2001, 202 с.

14. Суковатая В. А., *Петербургские камни и имперские символы: поэтика и мифология города*, [в:] *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*, № 3, 2013, с. 53-68.

15. Тимофеев М. Ю., *Помни о Матери-родине! Конкурирующие места памяти*, [в:] *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*, № 4, 2015, с. 43-63.

16. Ходорковський Юрій, *Архітектура і час. Нариси проблем естетики архітектури*, Київ: Букрек 2012, 109 с.

17. Юнг Карл Густав, *Душа и миф: шесть архетипов*, Київ 1996, 384 с.