

Галина ХОРУНЖА

ОРНАМЕНТИКА АРХІТЕКТУРИ ЛЬВОВА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI —
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТЬ
ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЕСТЕТИЧНИХ УПОДОБАНЬ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ
РАНЬНОМОДЕРНОГО ЧАСУ

Оскільки Львів завжди перебував на перетині культурних впливів Заходу та Сходу, латинської раціональної та візантійської містичної світоглядних систем, невпинно відбувався процес взаємопроникнення різних світоглядних систем. Відповідно постійні контакти між чисельними представниками поліетнічної та полірелігійної спільноти (поляків, вірмен, українців, євреїв, греків, угорців та ін.) зумовили формування специфічного мистецтва на межі культур. Одним з найяскравіших репрезентантів синтезу естетичних пріоритетів і втілення різних за походженням елементів орнаментики став архітектурний декор львівських споруд другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Оскільки надзвичайно популярними у цей час був маньєристичний варіант декоративного оздоблення, цілком закономірно, що застосовуються композиції, здатні відобразити всю специфіку орнаментального мотиву, епітетами якого можна вважати химерність, вибагливість та — часто — фантастичність. Саме тому переважно застосовували гротески, але тут принагідно зауважимо, що доволі розповсюдженим є канделябровий тип орнаментальної композиції, який перегукується з добре знаним в українському традиційному мистецтві мотивом «вазону» [7, с. 76].

Саме це частково свідчить на користь твердження В. Овсійчука, згідно з яким у структурній композиції багатьох пам'яток архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст., зокрема у колонах порталу каплиці Трьох святих, відчутний вплив національної традиції [7, с. 94]. Канделяброві орнаментальні композиції були поширеними у декоративному оздобленні архітектури Львова зазначеного часу. Досить часто ця побудова декору зустрічалась у дерев'яній різьбі, і тому помітними є спроби імітації у камені елементів, притаманних українським іконостасам [7, с. 94]. Досить яскравим зразком канделябрової композиції є декоративне вирішення колон порталу каплиці Трьох святих. Замовники тих чи тих споруд просили застосовувати декора-

тивні мотиви, що припадали їм до смаку, і таким чином могло відбуватися за-
позичення окремих елементів ренесансно-маньєристичної стилістики з гравюру.

Схожі тенденції, однак менш потужні, відбувалися у декоративно-ужит-
ковому мистецтві. Тому витоки нової, ренесансно-маньєристичної стилістики
можна знайти у виробках зі скла, металу, кераміки, дерева.

Значний вплив на процес засвоєння нового в образотворчому та декора-
тивно-ужитковому мистецтві справляли також доволі поширені у другій поло-
вині XVI — першій половині XVII ст. графічні зразки. У цьому контексті варто
зацитувати В. Овсійчука: «Маньєристична декорація була явищем новим
і складним. Своєму активному просуванню вона завдячує спеціальним серіям
із взірцями “Dorica — Ionica” та “Corinthi — Composita”» [7, с. 80]. Тобто зраз-
ки Корнелія Флора та Ганса Вредемана де Врса у своєму початковому вигляді
стали прикладами для наслідування, хоча і, вірогідно, зазнавали певної транс-
формації. Також не варто забувати про вплив маньєристичної декорації Фон-
тенбло роботи Франческо Приматіччо та Россо Фіорентіно, що безперечно,
знайшло певний відгук у творчості митців, які оздоблювали архітектуру Льво-
ва другої половини XVI — першої половини XVII ст. [2, с. 154, 155].

Але кожного разу це все було неможливим, коли б патриціат Львова
не належав у переважній більшості до освічених людей свого часу. Завдяки то-
му, що знать ознайомлювалася з останніми європейськими тенденціями через
закордонні подорожі, придбання творів мистецтва, позначених новою сти-
лістикою, вона прагнула в усьому не відставати від еліт іноземних держав. При
проекуванні будинків, каплиць тощо архітектори часто робили зміни, які дик-
тували їм замовники згідно власних уподобань. Смаки патриціату орієнтува-
лися на графічні західноєвропейські зразки, твори декоративно-ужиткового
мистецтва, гравюру, і доволі часто спостерігався складний і не завжди вдалий
симбіоз зі своєрідних «цитат». Окрім того, з'являються не завжди позитивні
тенденції, що відчутними стали за доби бароко, зокрема, поступово на другий
план відходить все, що пов'язане з українською середньовічною стилістикою.

Варто зробити акцент на паралельних виявах поруч із ренесансними
та маньєристичними мотивами в архітектурній орнаментіці Львова другої по-
ловини XVI — першої половини XVII ст. рис барокової стилістики.

Появу останньої у Львові знаменує зведення костелу єзуїтів (1610–
1636 рр.), що було фактично одним з компонентів програми експансії цього ор-
дену монахів(втілення відбувалось найрізноманітнішими шляхами) [8, с. 107].
Оскільки ця пам'ятка була майже копією храму Іль Джезу архітектора
Дж. Б. да Віньйоли, закономірно вести мову не про первинний чи початковий
варіант бароко (хоча згодом спостерігалися певні відступи, навіть своєрідні
«реверанси» у бік ренесансної стилістики), а про зразок для наслідування [7,

с. 60, 61, 62]. Втім, значного впливу стилістики бароко до другої половини XVII ст. в архітектурному декорі не спостерігалось. Очевидно, не останню роль у цьому відіграла певна традиційність естетичних уподобань, якою керувалися проектувальники та їх замовники.

Чималою популярністю користувались орнаментальні мотиви, відомі ще у пам'ятках образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва Давньої Греції. Але внаслідок відсутності у Речі Посполитій загалом і, відповідно, у Львові зокрема традиції «живої античності», вказані оздоблювальні мотиви сприймалися крізь призму ренесансного мистецтва. В Італії провідні мотиви надалі компонувались у графічні альбоми або ж стримували нове життя у книжковому оформленні та оздобленні творів декоративно-ужиткового мистецтва [1, с. 70]. Надалі відбувся процес розповсюдження як графічних зразків, так і керамічних і металевих виробів закордонних митців з держав, які мали безпосередні торговельні контакти з Італією (Угорщиною, Чехією, Словаччиною) [11, с. 87, 88]. Як відомо з писемних джерел, між італійськими торговельно-ремісничими центрами та Львовом у XVI–XVII ст. існували тісні економічні зв'язки, про що зокрема свідчать декрети «уряду ради» з переліком товарів, що їх було дозволено продавати [5, с. 44]. Тобто, можна стверджувати про певну інтеграцію естетичних уподобань львівських патрициїв (власне, у такому специфічному ракурсі) в орбіту естетичного ідеалу італійського Ренесансу. Цим можна пояснити застосування декоративних мотивів, пов'язаних з античним мистецтвом, в оздобленні архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Окрім цього, розповсюдженням явищем того часу було наступне: коли скульптори не мали ґрунтового досвіду творчих розробок певних орнаментальних мотивів, вони копіювали графічні зразки або ж оздоблення творів декоративно-ужиткового мистецтва. Втім зазначимо, що у процесі перенесення орнаментальних мотивів, внаслідок специфіки матеріалу, наставала стилізація та схематизація.

На вказаному аспекті варто зупинитись більш детально, оскільки слід уточнити, які саме варіанти маньєристичної стилістики й форми її вияву можна простежити в орнаментуванні архітектурних форм Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Італійські маньєристи, а згодом під їхнім впливом і французькі, прагнули рафінованої вишуканості та звертались до універсальності й відвертої диспропорційності естетичних ідеалів [6, с. 255]. Шлях північноєвропейських адептів маньєризму йшов у тісному зв'язку з «готичним духом» попереднього мистецького стилю.

Вказана особливість, очевидно, мала вирішальний аргумент на користь застосування стилістики північноєвропейського маньєризму у львівських патри-

ціїв. Адаже споріднена прихильність місцевих замовників і північноєвропейських декораторів до готики тлумачилась відносно просто, а саме: відсутністю пам'яток античного мистецтва. Якщо взяти для порівняння орнаментальні мотиви створені Россо Фіорентіно та Франческо Приматіччо, у стилістиці їх проєктів відчутний вплив не лише манери Рафаеля та Мікеланджело, а й пластика елліністичних скульптур. Північноєвропейські маньєристи ж звертались до пам'яток готичного мистецтва. Так, орнаменти, розроблені Корнелієм Флором, характеризує химерний синтез надскладних математичних розрахунків та хворобливих ірраціональних мотивів [2, с. 176]. Окрім того, рисункам Флора притаманна побудова (за влучним висловом О. Бенеша) «...світу складних, заплутаних, крихких, гострих і колючих форм, здатних завдати болю кожному, хто їх торкнеться» [2, с. 176]. Закономірно, що вказані особливості творів Флора були частково спричинені стилізованими та гіпертрофованими готичними формами з їх вертикальним скеруванням. Власне, тут ми безпосередньо підійшли до іншого, вкрай важливого аспекту: формування інтернаціональної стилістики, адже маньєризм хоч і мав локальні форми, однак зберігав концептуальну цілісність.

У процесі статистичного аналізу залежності застосованих орнаментальних мотивів за призначенням (сакральним або світським) архітектурних пам'яток Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. було виявлено відсутність безпосереднього зв'язку. Очевидно, що причини, з яких програма декоративного оздоблення споруд не мала виразної різниці (за призначенням), були також пов'язані зі смаками та уподобаннями замовників. Особливо показовою у зазначеному контексті є діяльність архітектора Павла Римлянина. Так, його проєкт Успенської церкви спочатку цілком відповідав духу суворої архітектонічної римської доріки, але під впливом замовників йому було надано маньєристичне пластичне оздоблення роботи Андрія Бемера [7, с. 59]. Надалі ситуація продублювалась з проєктом каплиці Кампіанів [7, с. 60].

Варто наголосити на такому аспекті, як етапність будівництва львівських будинків другої половини XVI — першої половини XVII ст. Так, вже згадана каплиця Кампіанів споруджувалась у три етапи, а каплиця Боїмів щонайменше у два [7, с. 53]. Наслідки мали сумнівний для якісного рівня результат: втрачалась логіка початкового проєкту споруди, з'являлась відчутна диспропорційність архітектурних об'ємів. Наголосимо, що доповнень та змін зазнавала не тільки архітектоніка споруд, але й їх декоративне оздоблення. Зокрема, фасад каплиці Кампіанів був заповнений картушами та закомпонованими в овал символічними зображеннями атрибутів смерті.

Тепер перейдемо до висвітлення естетичних засад формотворення орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Впровадження нових світоглядних пріоритетів, зокрема, спричинило рух до зміни ідеологічних акцентів з теологічних на гуманістичні. Це можна простежити у спробах скульпторів й архітекторів надати старожитнім формам нового, титанічного духу епохи. Безпосередніми свідченнями таких змін є поява у колі орнаментальних мотивів реалістично трактованих антропоморфних елементів, і, що важливо, у тогочасному вбранні. Це репрезентує декор кам'яниць Гепнера (пл. Ринок, 28, початок XVII ст.), Домбровського (пл. Ринок, 21, перша половина XVII ст.), Бандіnellі (пл. Ринок, 2, бл. 1589 р.), Шольц-Вольфовича (пл. Ринок, 23, 1570–1580 рр.). Навіть за умови використання стилізованих образів сучасників скульптори кожній людській масці або ж гермі прагнули надати специфічних, гостро індивідуальних (інколи навіть гротескних) рис. Таким чином зафіксовано у пам'ятках мистецтва процес перетворення суспільства «безмовної більшості» на суспільство «антропоцентричного індивідуалізму» [1, с. 171]. Згадане явище могло відбутись тільки в одному випадку і за єдиної умови: через революційні перетворення у царині церковної структури та трактуванні релігії, що здійснилася синхронно зі змінами у сфері культури, політики, економіки та науки [2, с. 102].

Тут слід зробити уточнення: хоча Середньовіччя відмовилось від гуманізму античності, воно вперше за історію людства зробило останнє богорівним і сформувало світогляд на межі раціонального та ірраціонального [4, с. 11, 12]. Відродження ж спричинило наступний якісний стрибок — богорівна людина опинилась у центрі світу. Але «вінцю творіння» ця роль поступово стала важкою, що спричинило до містичних та ірраціональних філософських пошуків, внаслідок яких на арену світової культури вийшла епоха бароко.

На території Східної Галичини процес переходу від готики до Ренесансу, а згодом і бароко відбувся структурно неповно: практично неможливо чітко виокремити риси стилістики Ранняго та Високого Відродження у пластичному оздобленні архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. Цим фактом також можна витлумачити готизуючі тенденції в естетичних уподобаннях і смаках як замовників, так і скульпторів. Тому й застосовувалися проекти декоративно-пластичного оформлення споруд леварденського архітектора Ганса Вредемана де Вріса. Зокрема, для його рисунків характерні гострі, вертикальні форми, схожі на об'ємно-просторову побудову готичних соборів, втілені у фантастичних зразках різноманітних парадних приміщень, аркад та подвір'їв [2, с. 179]. Маємо змогу виявити споріднені до проектів Вріса орнаментальні зразки у пластичному оздобленні декількох споруд Львова, зокрема каплиці Боїмів. Внаслідок певної стилізації зазначених мотивів останні набули дещо присадкуватих, диспропорційних форм. Це ще один аспект естетичних засад формотворення орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.: стилізація та схематизація.

Тільки рідкісні зразки орнаментального декору споруд не зазнавали суттєвої переробки (розети, листя та звиви аканту, кобошони, рольверкові картуші, іоніки з овами). Інколи ж результати діяльності скульпторів настільки різночудно відрізнялись від прототипів, що досить проблематичною є реконструкція генезису орнаментальних мотивів і виявлення джерел їх формування. Безперечно, не останню роль у цьому процесі відіграло й те, що кожен з митців (які брали участь у реалізації проектів програми орнаментального оздоблення споруд Львова зазначеного часу) прагнув максимально виявити власну творчу індивідуальність.

Не слід забувати також про поступовий відхід у розробці програми декоративного оздоблення споруд від простих, дещо статичних геометричних форм компонування, характерних для мистецтва Відродження (квадрата, кола, трикутника). Зокрема, однією із тенденцій західноєвропейського мистецтва XVI ст. стає поява у структурі форм цілком відмінних за естетикою — парабол, еліпсів та гіпербол [2, с. 184]. Такий підхід знаменує ще один рішучий крок — відбувається динамізація простору. Відтепер орнамент набуває руху, а відтак — нестабільності та відсутності спокою. Свідченнями останнього, зокрема, є орнаментальне оздоблення Чорної кам'яниці (пл. Ринок, 4, 1588-1596 рр.) та каплиці Трьох святих. Тому не викликає здивування, що завдяки таким змінам форми набувають містичного трактування, навіть магічної сили [1, с. 171]. Зокрема відчутною є ірреальність та надприродна таємниця химерних створінь, зафіксованих у пластичному декорі каплиці Кампанів та Чорній кам'яниці. Споріднене враження мали створювати стилізовані, закомпановані в орнамент маски комедії дель арте на лиштві вікон костелу єзуїтів.

Слід звернути увагу на ще один суттєвий момент: окремі складові орнаментального оздоблення львівських будівель другої половини XVI — першої половини XVII ст., очевидно, мали магічне та апотропейне призначення. На користь цього свідчить застосування мотивів масок хижих тварин (у випадку з порталами Чорної кам'яниці, палаццо Корнякта (пл. Ринок, 6, бл. 1580 р.) та каплиці Трьох святих — лева) та потворно-химерних істот (портал та лиштва вікон Чорної кам'яниці). Очевидно, що у світлі релігійно-світоглядних змін настала актуалізація архаїчних вірувань та образів, а нові форми декоративного вирішення споруд їх зафіксували. Так, мотив маски лева, неодноразово відтворений на порталі Королівського арсеналу (вул. Підвальна, 13, 1639–1646 рр.), очевидно, мав безпосередній зв'язок з призначенням споруди, а фриз із атрибутів військової справи (над замковим каменем, оздобленим маскою лева) мав додатково це підкреслювати.

Вплив естетики мусульманського Сходу на формування орнаменталістики львівських будівель другої половини XVI — першої половини XVII ст. поряд

з естетичними засадами мав неабияке значення. Взаємовпливи такого типу були першочергово зумовлені торговельними контактами. Останні відігравали роль своєрідного «містка» між мусульманською та християнською культурами аж до часткового взаємопроникнення. Вважаємо за доцільне наголосити на тому, що внаслідок специфічних приписів Корану у країнах зі світоглядом, сформованим під впливом ісламу, відбувався активний розвиток орнаментального мистецтва [3, с. 11]. Так, різноманітними орнаментальними оздобами, композиційно побудованими за принципом плетінок або ж шевронів, вкривались килими, керамічні вироби, зразки художніх творів з металу тощо. Предмети декоративно-ужиткового мистецтва користувались чималим попитом на європейських ринках, а відтак активно експортувались з країн мусульманського світу. Таким чином, Львів як значний торговельний центр також брав участь у процесі реалізації згаданих творів [5, с. 44]. Принагідно вкажемо, що у «Декреті уряду ради міста Львова з переліком товарів, які дозволено продавати бідним купцям» від 7 травня 1580 р. згадуються турецькі хустки та мальовані дзеркала [5, с. 44]. Тому не викликає здивування поява у пластичному оздобленні архітектурних пам'яток Львова орнаментальних схем і мотивів, безпосередньо або ж генетично пов'язаних з мусульманським мистецтвом. Зокрема це стосується мотивів чотирипелюсткових квітів та окремих варіантів плетінок.

Стосовно чотирипелюсткових квітів варто зупинитись на аналізі цього мотиву детальніше, оскільки у специфіці та трактуванні вказаного декоративного елемента окремі дослідники вбачають готичне походження [9, с. 31]. Як у готичному, так і в мусульманському мистецтві елементи орнаментування арок і колон містило мотиви чотирипелюсткових квітів. Готичні та мусульманські (інтер'єр міхраба Великої кордовської мечеті, закладеної 785 р.) пам'ятки, в оздобленні яких зафіксовано згаданий мотив, належать до одного часу [10, с. 24]. Можна припустити подвійне походження появи та розповсюдження зображень чотирипелюсткових квітів у пластичному декоруванні львівських архітектурних пам'яток другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Інші орнаментальні мотиви, походження яких, найвірогідніше, було пов'язане з мусульманським мистецтвом, — специфічно трактовані шеврони та мотиви перлів. Останні, незважаючи на античне походження, здобули унікальне трактування у мистецтві мусульманського світу. Цю тезу яскраво ілюструє керамічна плитка, виготовлена 1142 р. майстрами м. Фатіми [10, с. 70]. Спорідненість трактування мотиву перлів у пам'ятках мусульманського походження та в орнаментальному оздобленні архітектури Львова (лиштва вікон каплиці Трьох святих) свідчить про запозичення, походження яких мало не одне, а декілька джерел. Стосовно ж композицій, характерних для мусульманського мистецтва та відображення в орнаментиці львівських архітектурних

пам'яток, — це плетінки. Специфічне трактування програми пластичного декорування споруд, безсумнівно, передбачало насиченість орнаментальними елементами. Цілісно реалізувати ці особливості можна було тільки у випадку застосування композиційних схем, близьких до арабески. Остання знайшла частково застосування у пластичній оздобі каплиці Боїмів.

Таким чином, можна стверджувати, що визначальними для формування стилістики орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. стали такі чинники як: мода на пластичний декор у манері, притаманній тогочасній європейській стилістиці (від Ренесансу та маньєризму до початків бароко); мистецькі уподобання замовників згідно з релігійними та етнічними пріоритетами (застосування мотивів і композицій, споріднених з народним мистецтвом у декорі православних сакральних споруд); поява у системі світоглядних координат раціоналістичної філософії та її поступова заміна результатами містичних пошуків богословів. На зміну зображенням реалістичних і міфічних мотивів (палаццо Корнякта, будинок Бандінелі), трактованих у ренесансному дусі, приходять образи химерних істот (Чорна кам'яниця, каплиця Кампіанів). В орнаментиці з'являються античні та ренесансні мотиви плетінок, листків і звивів аканту, іоніки з овами, а згодом їх доповнюють маньєристичні елементи — рольверкові картуші та кобошони; під впливом естетики мусульманських орнаментальних схем (арабеска) та мотивів (чотирипелюсткова квітка) в орнаментиці з'являється насиченість пластичного декору архітектурних пам'яток (каплиця Боїмів).

1. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М., 1976.
2. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. — М., 1973.
3. *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. — М., 1974.
4. *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвующего большинства. — М., 1990.
5. *Історія Львова в документах і матеріалах.* — Київ, 1983.
6. *Лонги Р.* От Чимабуэ до Моранди. — М., 1984.
7. *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століття: Гуманістичні та визвольні ідеї. — Київ, 1985.
8. *Островский Г.* Львов. — М., 1975.
9. *Соколова Т.* Орнамент — почерк эпохи. — Л., 1972.
10. *Grube E.* Islamski umenie. — Bratislava, 1973.
11. *Toranova E.* Zlatnictvo na Slovensku. — Bratislava, 1975.