

Хорунжа Галина

аспірант, викладач кафедри
історії і теорії мистецтва

Львівської національної академії мистецтв

**ХРИСТІЯНСЬКІ СИМВОЛИ
В ОРНАМЕНТАЛЬНОМУ
ОЗДОБЛЕННІ АРХІТЕКТУРНИХ
ПАМ'ЯТОК ЛЬВОВА XVI – XVII СТ.**

Анотація. Проаналізовано формування та роль християнської символіки в орнаментальному оздобленні архітектурних пам'яток Львова XVI – XVII ст. у контексті культурних взаємозв'язків з країнами Центральної та Західної Європи. Розглянуто диференціацію трактування християнських символів в орнаментальному оздобленні культових та світських споруд Львова XVI – XVII ст., у залежності від конфесійної приналежності замовників та реалізаторів програм декоративного оформлення архітектурних пам'яток.

Ключові слова: християнська символіка орнаментики, культова та світська архітектура, культурні взаємозв'язки.

Аннотация. Хорунжа Г. Христианские символы в орнаментальном обрамлении архитектурных памятников Львова XVI - XVII ст. Проанализировано формирование и роль христианской символики в орнаментике архитектурных памятников Львова XVI – XVII вв. в контексте культурных взаимосвязей со странами Центральной и Западной Европы. Рассмотрены дифференциацию трактовки христианских символов в орнаментике культовых и светских сооружений Львова XVI – XVII вв., в зависимости от конфессиональной принадлежности заказчиков и исполнителей программ декоративного оформления архитектурных памятников.

Ключевые слова: христианская символика орнаментики, культовая и светская архитектура, культурные взаимосвязи.

Annotation. Khorunzha G. Khristianskie characters in the ornamental framing of architectural monuments of Lvov of the XVI - XVII item. Analyzed the formation and role of Christian symbolism in the ornamental decoration of architectural monuments of the city the XVI – XVII century. in the context of cultural relationships with countries in Central and Western Europe. Consider the differentiation treatment of Christian symbols in ornamental decoration religious and secular buildings the city the XVI – XVII century., depending on the confession of customers and distributors of software decoration and architectural monuments.

Keywords: Ornamentation of Christian symbolism, cult and secular architecture, and cultural relationships.

Надійшла до редакції 30.04.2012

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Декор мистецьких об'єктів (від архітектури до книжкової графіки) завжди передбачав залучення символічного компоненту – орнамент відображає світоглядні пріоритети творців та замовників. Проте саме у часи Відродження відбулась суттєва акцентуація на семантичний аспект декору в архітектурі – відбулась своєрідна „реставрація” світогляду античного язичництва. Не тільки відбулась переоцінка значення астрології та езотерики, але й „символічна мова прикрас використовувалась і для вираження релігійних почуттів”, що згодом стало визначальною рисою барокового мистецтва [9, 216].

Однак у Львові XVI – XVII ст. ці аспекти відображені фрагментарно, натомість відбулось інтенсивне звернення до символіки християнства, як Західного так і Східного. Так, символіка орнаментального оздоблення ансамблю Успенської церкви та зокрема його невід'ємної складової частини – каплиці Трьох святих наскрізь пов'язана з світоглядними уявленнями представників православ'я. Суттєво, що різьблений декор стовбурів колон закомпонований за принципом канделябрової схеми та має безпосередню спорідненість з оздобленням українських дерев'яних іконостасів ренесансного та барокового стилів [2, 77]. У вказаному випадку використання орнаментального мотиву виноградної лози пов'язане із євхаристичною символікою переображення вина на „кров Христову”. Зазначимо, що у період XVII ст. в українському образотворчому мистецтві виняткового розповсюдження зазнають мотиви та образи, що „мали своїм завданням розкривати християнський догмат євхаристії, викупну жертву Христову”. Однак, ці композиції пов'язані з піднесенням містичних рухів у католицькому світі [3, 36 – 37]. Для прикладу замковий камінь portalу каплиці Трьох святих декоровано гроном винограду, що оточений шевронами стилістично спорідненими до романської скульптурної орнаментики.

Останнє надає змогу стверджувати, що сформувалась тенденція до стилізації відповідно до особливостей пластики місцевої флори, хоча і доволі специфічним чином. Підкреслимо, що саме аспект зближення чи трансформації образів та символів християнського віровчення до реалій того чи іншого етносу до певного ступеня розкриває передумови появи такої стилізації в орнаментіці [6, 683, 697]. Також необхідно зазначити, що багато спільних рис має декор віконних обрамлень каплиці Трьох святих та portalу. Але єдине, що відрізняє їх між собою – використання в оздобленні віконних обрамлень та гирок мотивів херувимів. Згодом, трактовані споріднено до зазначених зразків мотиви херувимів стали розповсюджені у книжковій графіці. Оскільки цей елемент застосовується у декоративному оформленні антаблементу каплиці Трьох святих, то вірогідно, що образи цих духовних істот мали акцентувати мотив прославлення Бога людьми (згідно Новозавітного Об'явлення св. Іоана Богослова херувими „8. И животна четьри, едино коеждо их имеаху по шесть крил окрест, и внутрьду исполнена очес: и покоя не имут день и ночь, глаголюще: свят, свят, свят Господь Бог вседержитель, иже бе и сый и грядый. 9.

И егда даша животная славу и честь и благодарение сидящему на престоле, живущему во веки веков...” Об. 4: 8,9). Проте у порівнянні з декором каплиці Трьох святих орнаментальне оздоблення Успенської церкви (час створення приблизно 1591 – 1629 рр.) є мінімізованим, хоч і має спільні стилістичні риси.

В орнаментальному оздобленні фасаду Успенської церкви метопи розміщені над пілястрами декоровано стилізованими пагонами рослин, що іноді доповнюються стилізованими (з елементами ремінісценції давньоруської скульптурної школи) гронами винограду (ще одне нагадування зв'язку споруди та мотиву євхаристії), які дещо нагадують полуниці або ж суцвіття аканта. Однак слід підкреслити, що один мотив використаний в декоративному оформленні фризу Успенської церкви – стилізованого мотиву кипарису, трактованого споріднено до різьбленого декору саркофагу Ярослава Мудрого (перша половина XI ст.) [4, 53]. Тому можна припустити, що символічне трактування мотиву кипарису в оформленні фризу Успенської церкви є спорідненим до алегоризму декору саркофагу Ярослава Мудрого. Так, кипарис у християнській символіці пов'язаний з безсмертям, а його поєднання із галузками винограду (саме таке трактування використане у декорі метоп Успенської церкви) є образним відтворенням концепції, що Євхаристія (вино, як кров Нового завіту) є шляхом до перемоги наслідком гріхопадіння – смертю [7, 21]. Про комплекс архітектурних пам'яток Успенської церкви, варто зазначити, що вони вміщують у собі значний відбиток християнської символіки і тут чітко відображено тяжіння до української національної традиції.

Інша пам'ятка зазначеного періоду – костел та монастирський комплекс бенедиктинок (споруджено близько 1597 – 1627 рр.) демонструє зразок поєднання монументально трактованої архітектури та виразних насичено-декоративних компонентів – від обелісків до орнаментального фризу. Використаний в оформленні фасаду костелу мотив обеліску має виняткове символічне наповнення. Походження мотиву обеліску в архітектурі пов'язане із цивілізацією Давнього Єгипту, а згодом з езотеричним трактуванням храму Соломона в Іудеї. Але у час Відродження символіка обеліску поступово отримала зв'язок з поховальним символом (під впливом італійської легенди XV ст., що у т.зв. Ватиканському обеліску зберігався прах Цезаря). Надалі цей концепт розвинув архітектор Себастьян Серліо – у своїх творах митець формував візуальний ряд античних руїн, де обеліск разом з пірамідою розглядався, як символ давньоримського кладовища [12, 56]. Однак, згодом тлумачення обеліску, як поховального символу отримало додаткове трактування – „за ним відкривається простір – і зовсім реальний, і разом з тим абсолютно межовий – „світ потойбічного””, що спричинило тлумачення цього елемента, як знаку розмежування світу живих та мертвих [12, 67 – 68]. Трактування обеліску у заданому контексті ймовірно пов'язане із його роллю медіатора між реальним та потойбічним світами, а символ Віфлеємської зірки (що вказувала на місце народження Ісуса Христа), використаний як завершення мав додатково

наголошувати на процес та зміст посередництва. Орнаментальне оформлення замкового каменю порталу, виконане у вигляді херувима, поєднаного із волюто-подібним мотивом посвідчує специфічне світосприйняття, де порубіжжя простору з обох сторін. Ймовірно, що херувим слугував не стільки апотропеєм, а нагадуванням про приналежність простору храму до „світу вишнього”, де перебуває зображений на замковому камені представник т.зв. небесного воїнства. Оскільки орнаментальне оздоблення інших сакральних споруд Львова XVII ст. виразно тяжіє до стилістики та відображення світоглядної концепції бароко, звернемось до аналізу символіки пам'яток громадської та житлової архітектури, що споруджені під впливом пізнього Ренесансу, маньєризму та раннього бароко.

Тепер перейдемо до групи християнської символіки в орнаментиці світських споруд Львова XVI – XVII ст. Репрезентантом цієї групи є будинок Бандінеллі (1589 р.). Вирізьблені в оформленні порталу, якого мотиви дельфінів знайшли своє відображення в інших мистецьких пам'ятках, зокрема українській рукописній книзі – таких книжкових мініатюрах, де зображались архітектурні мотиви [5, 90]. Зазначимо, що дельфіни у світоглядній системі давніх греків – емблема морської стихії (атрибут давньогрецького бога Посейдона), що перегукується з призначенням споруди – аптеки, згодом першого поштамту Львова і осередку ділового життя. Але надалі символ дельфіна переосмислений у християнській культурі, як „емблема жертви Христової” [11, 410 – 411]. Принагідно вкажемо, що вірогідно споріднений зміст вкладався в мотиви дельфінів на бароковому атику кам'яниці Корнякта. Дотичним до мотиву дельфіна є зображення риб'ячої луски на базах колон порталу будинку Бандінеллі, що можливо був пов'язаний з християнською символікою риби (грецькою мовою слово „риба” – ІХТОС – акронім „Ісус Христос Син Божий Спаситель”) [11, 403].

Інша пам'ятка архітектури розташована на площі Ринок, хоч і не позначена активним застосуванням різноманітних орнаментальних елементів декору, однак чудово репрезентує втілення пластичного ефекту, за умови застосування мінімальних засобів оздоблення. Саме такою є колишня кам'яниця венеціанця Антоніо Массарі (1600 р.). У цій споруді єдиним декоративним акцентом оформлення замкового каменю порталу виступає скульптурне зображення лева з крилами – герба Венеційської республіки та символу покровителя міста євангеліста Марка. Проте символіка крилатого лева також пов'язана з ассирійськими демонічними істотами – охоронцям коштовностей (згодом це знайшло відгук в іудейській символіці Вавилону, як крилатого лева). Саме образ крилатого лева, що згідно видіння Старозавітного пророка Іезикиїла та Ново-завітне Об'явлення Іоана Богослова був предстоячим трону Агнца Божого і став символічним позначенням євангеліста Марка у християнській культурі [11, 150 – 151]. Останнє також підтверджує латинський напис на розкритій книзі біля крилатого лева „PAX TI (BI) MAR (CE) EVA NGEL ISTA MEVES DIXIT 1600” – „мир тобі Марку євангелісте мій сказав 1600” [14, 23]. Наступною пам'яткою є будинок Анчовських

або ж Чорна Кам'яниця (1588 – 1596 рр.). Специфіка трактування, зокрема розетів, фризи херувимів на фасаді частково свідчать про зв'язок з українською середньовічною стилістикою. Споріднені декоративні елементи застосовано в орнаментальному оздобленні фасаду каплиці Трьох святих. Вірогідно, що автори програми пластичного декорування Чорної кам'яниці та каплиці Трьох святих послуговувались одними і тими ж джерелами інспірації. Хоча не можна виключати, що вище зазначені декоративні елементи були створені одним автором (або ж групою авторів). Одним із ключових символів Чорної кам'яниці є три обеліски в атику, походження яких ми вже аналізували. Але встановити причини появи поховального (езотеричне походження обеліску є менш ймовірним у зв'язку з практичною відсутністю у тогочасному Львові спільнот містичного чи теософського ухилу, окрім рідкісних ексцесів) символу в оздобленні архітектури, то їх встановити доволі складно, з огляду на присутність в оформленні аттику урноподібних мотивів. Окрім того неможливо, щоб реалізатори програми оздоблення чи замовник будинку не знали загальноприйнятих у тогочасному суспільстві символів, і зокрема трактування мотиву обеліску [12, 43 – 44, 61, 108].

Наразі звернемося до символічних особливостей орнаментування порталів та лиштви вікон Королівського арсеналу (1639 – 1646 рр.). Заакцентуємо присутність у декоруванні верхньої партії порталів (як і в оформленні фасаду палацу Любомирських) пластичних мотивів, що відтворюють атрибути військової справи (захисне спорядження та бойові знаряддя). Вірогідно, що присутність цих елементів була пов'язана не тільки з репрезентацією призначення архітектурної пам'ятки, а й виконувала своєрідну апотропейну функцію (прикметно, що лев також є символом християнського святого Адріана – покровителя військових та м'ясників) [11, 153].

Іншим репрезентантом декорування архітектури Львова вказаного періоду є фасад каплиці Кампіанів (спорудження завершено 1629 р.) [10, 60]. З діяльністю останнього пов'язують такі суттєві зміни пластичного декорування каплиці Кампіанів, як появу сюжетних рельєфів, символічних зображень поховальної атрибутики та таблиць. Вважаємо, за доцільне припустити, що мотиви маски лева з антабою (ймовірно пов'язане з текстом середньовічного „Фізіолога”, де зазначено, що лев спить з відкритими очима, а це надає йому змогу бути ідеальним охоронцем – тому вказаний мотив у некрополях та храмових комплексах мав забезпечувати спокій покійних та християнських святих) та квітів родини розоцвітних були пов'язані з початковим проектом програми пластичного оздоблення каплиці Кампіанів.

Необхідно вказати, що паралельно з окутєвими мотивами фігурують рослинні, для яких властива цілковита відсутність повторювання. Наприклад таблиця, що знаходиться з лівого боку від центральної репрезентує наступні рослинні мотиви: грона та листя винограду, гвіздків стилізованих під розети, готичний мотив лілеї (символічним знаком Трійці та монограмою Ісу-

са Христа, а також алегорією чеснот – віри, надії та милосердя (варіант – єдність душі, розуму і тіла). Окрім того, трактований у готичному стилі мотив лілеї є одним з ключових елементів західноєвропейської геральдики (ще з часів Візантійської імперії вказаний знак посвідчував приналежність до аристократії). Центральна декоративна таблиця у свою чергу оздоблена наступними рослинними елементами – звивами листя і пагонів аканту, овочевими гірляндами та гвіздками (ймовірно парафраза знарядь катування Христа) трактованими, як чотирипелюсткові готичні квітки.

Наступною архітектурною пам'яткою, де відображено поєднання християнської та язичницької символіки є каплиця Боїмів. Наголосимо, що В. Любченко цілком слушно наголошував на зв'язку стилістики каплиці Боїмів з Північним Відродженням, хоча існують припущення, стосовно того, що цю споруду варто зараховувати до пам'яток доби бароко [8, 28]. На нашу думку, остання теза швидше може стосуватись внутрішнього оздоблення, зокрема декоративного вирішення склепіння, у той час коли в екстер'єрі збережено маньєристичну орнаментику, а також оздоблення характерне для Північного Відродження. Так ми спостерігаємо властиві саме для цієї стилістики наслідування фактури інших матеріалів – імітація скрученої мотузки (як своєрідне обрамлення медальйонів, зокрема із рельєфними зображеннями старозавітніх пророків, які передбачали появу Месії та знаки, пов'язані з Його земним буттям). Зазначимо, що мотузка в окремих випадках пов'язувалась з образом каяття та смирення. Відповідно до контексту останнє є очевидною алюзією на новозавітні тексти. Варто вказати, що окрім антропоморфних мотивів у декоративному оздобленні використано маски биків, що закомпоновано у рослинні гірлянди та плетінки. З огляду на функцію споруди (каплиця з похованнями) зооморфна маска слугувала логічним зовнішнім продовженням призначення – бик був одним із символічних зображень смерті [13, 185 – 186]. Так, у Страшному Суді Аньоло Гадді (перша половина XIV ст.) янгол верхи на бичу везе душу до Раю (алюзія на давньоєгипетську концепцію згідно якої бик відвозив мумію покійного у потойбічне буття). Паралельно з Аньоло Гадді Петрарка у „Тріумфх смерті” формує образ колісниці Смерті (як персоніфікованої істоти), яку везуть бики [13, 185 – 186]. З огляду на останнє ймовірно, що маска бика на базі колони каплиці мала слугувати своєрідним нагадуванням, що саме ця істота супроводжувала душу у нове буття.

Знаковою є поява образів антропоморфного сонця (база колони на фасаді каплиці Боїмів) свідчить про присутність суттєвої розбіжності між теологічним тлумаченням астрономічних об'єктів та їхнім сприйняттям у світоглядній системі ранньомодерного суспільства. Так, ще 7 березня 1277 р. паризьким єпископом Етьеном Тампье було проведено Велике осудження аверристів (прихильників аристотелівського трактування світу), де 92 теза посвідчувала осуд тих, хто навчав, що нібито „небесні тіла рухаються за внутрішнім принципом яким є душа; вони рухаються, як жива істота саме душею та її прагненнями” [1, 59].

Останнє передбачало заперечення антропоморфне чи зооморфне уподібнення та опис властивостей астрономічних об'єктів, серед яких є і сонце і місяць, а відтак використання вжитого в оформленні каплиці Боїмів мотиву викликає суттєве застереження з огляду на теологічну заборону. Проте антропоморфізація астрономічних (не тільки сонця та місяця, але й зірок та планет) неодноразово зафіксована у різних алхімічних трактатах та літературі присвяченій езотеричним та окультним практикам [15, 42 – 43, 45].

Висновки. Таким чином, на підставі практичних результатів дослідження, можна стверджувати, що символіка орнаментики архітектури Львова XVI – XVII ст. демонструє поєднання світоглядних уявлень католицького і православного християнства, які доповнені мотивами античного язичництва. Однак слід підкреслити, що якщо у період XVI – початку XVII ст. символіка орнаментики архітектури Львова в окремих випадках демонструє вплив східнохристиянського світобачення, то з посиленням діяльності католицьких орденів (передусім єзуїтів) відбувається суттєве збільшення кількості мотивів пов'язаних із західно-християнськими концепціями символіки рослин.

Література:

1. Гайденко П. Християнство и генезис новоевропейского естествознания // Философско-религиозные истоки науки. – М.: Наука, 1997. – С. 59 – 61.
2. Драган М. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст. / М. Д. Драган. – К.: Наук. думка, 1970. – 203 с.
3. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К.: Наук. думка, 1983. – 180 с.
4. Жишкович В. Пластика Русі-України. / Володимир Жишкович. – Львів: Інститут народознавства, 1999. – 240 с.
5. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. / Я. П. Запаско. – Львів: Світ, 1995. – 480 с.
6. Кнабе Г. Избранные труды: Теория и история культуры. / Георгий Кнабе. – М. – СПб: Летний сад, РОСПЭН, 2006. – 1200 с.
7. Кривач Д. Орнаментальне оздоблення саркофага Ярослава Мудрого// Декоративно-прикладне та образотворче мистецтво. Вип. 1. – Львів: Світ, 1990. – С. 17 – 23.
8. Любченко В. Львівська скульптура XVI – XVII століть. / В.Ф. Любченко. – К.: Наукова думка, 1981. – 214 с.
9. Макаров А. Світло українського бароко. / Анатолій Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 288 с.
10. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII століття (Гуманістичні та визвольні ідеї). / В.А. Овсійчук. – К.: Мистецтво, 1985. – 184 с.
11. Орел В. Культура, символы и животный мир. / В.Е. Орел. – Харьков: Гуманитарный центр, 2008. – 584 с.
12. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. / Григорий Ревзин – М.: ОГИ, 2002. – 142 с.
13. Романчук А. Ренессансная интерпретация мифа о быке – символе смерти // Миф в культуре Возрождения. – М.: Наука, 2003. – С. 185 – 189.
14. Содомора А., Домбровський М., Кісь А. Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова / Автор проекту Василь Габор. / Андрій Содомора, Маркіян Домбровський, Андрій Кісь. – Львів: Піраміда, 2008. – 288 с.
15. Boczkowska A. Tryumf luny i wenus. Pasia Hieronima Boscha. / A. Boczkowska. – Krakow: wydawnictwo literackie, 1980. – 94 s.