

35. *Нюга О.* Український стиль в церковному мистецтві Галичини кінця XIX – початку XX століть. – Л., 1999.
36. *Ruszczyk G.* Drewniane kościoły w Polsce 1918–1939: Tradycja i Nowoczesność. – Warszawa, 2001.
37. *Шнак О.* Українська народна гравюра XVII–XIX століть. – Л., 2006.

Віктор Вечерський
(Київ)

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ БАРОКО В АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Упродовж другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. стилістика архітектури на теренах України зазнала значної еволюції, що підтверджує порівняння архітектурних витворів рубежу доби. Проте стилістичний аналіз дозволяє виокремити риси, спільні для архітектури саме цієї доби, які відрізняють її від зодчества попередньої (ренесанс) і наступної (класицизм) епох. Найгрунтовніше ці питання дослідили М. Цапенко в монографії «Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков» (розділ про «декоративні особливості», а фактично – про пластику фасадів та інтер'єрів) [1], Д. Яблонський у праці «Порталы в украинской архитектуре» [2], а також автор даної статті [3].

Архітектурну стилістику, архітектурно-пластичні вирішення будівель і споруд формували насамперед естетичні уподобання часу, а також функціональна типологія, розпланувальна й об'ємно-просторова структура та конструктивно-технічні особливості об'єктів архітектури. Аналіз збережених архітектурних пам'яток дозволяє виділити основні композиційні принципи та засоби виразності, уживані протягом цієї доби. Серед архітектурних споруд майже немає асиметричних. Однак у композиціях окремих частин будівель спостерігаємо дисиметрію при строгому дотриманні візуального урівноваження об'ємів та архітектурних форм. При створенні архітектурного образу будівлі великого значення надавали силуетним характеристикам, виразності яких досягали завдяки активному застосуванню таких елементів, як фронтони, дахи й бані. Композиційно важливі місця завжди акцентували фронтонами з трикутним завершенням і обов'язково волютами, які забезпечували пластичний перехід від однієї геометричної форми до іншої. Нерідко послуговувалися т. зв. розірваними фронтонами, вперше використаними Мікеланджело Буонаротті в римській брамі Порта Піа в 1561 р. У житлових і громадських будівлях використовували високі щипцеві, вальмові й мансардові дахи з переломами. Невід'ємним атрибутом церковної архітектури цієї доби стала т. зв. грушовидна форма бань з ковнірами чи перехватами в нижній третині. У такій формі бань вбачається західний бароковий вплив. Проте в Україні, попри розмаїття форм цих бань, завжди дотримувалися правила: баня в найширшій своїй частині не може бути ширшою, ніж підбанник.

У монументальних будівлях тектоніка була ордерною. Ордер, який у XVII–XVIII ст. був універсальною міжнародною мовою архітектури, приваблював українських майстрів насамперед своїми декоративними й образно-символічними можливостями. На цих засадах вони створили своєрідний «місцевий професійний діалект», видозмінюючи ордерний канон, використовуючи ордер для артикуляції об'ємних блоків, ризалітів, ярусів: пілястрами, лопатками, трьохчетвертними і півколонками, нерідко спареними, потроєними, зібраними в пучки, підкреслювали кути об'ємів і місця прилягання внутрішніх стін до фасадних. У декорі ордер відігравав організуючу роль: вікна з арковими й лучковими перемичками часто мали облямуння у вигляді ордерних композицій наличників із сандриками найвигадливіших форм, джерела яких знаходимо як у тогочасній західній, так і в російській архітектурі.

Класичні архітектурні ордери, які застосовували в Україні цієї доби, належали до категорії повних ордерів і генетично були пов'язані не з античною грецькою архітектурою, а з римською, в якій ордер включав п'єдестал, колону й антаблемент. У римському варіанті ордерної системи відомо п'ять ордерів: тосканський, римо-доричний, іонічний, коринфський і композитний. Усі вони так чи інакше використовувалися і в Україні, проте в рамках барокової стилістики найуживанішими були три ордери – іонічний, коринфський і композитний. У великих монументальних

будівлях іноді застосовували колосальний ордер, як на фасаді Домініканського костелу у Львові. Частіше ж трапляються багатоярусні ордерні композиції, строго підпорядковані класичному принципу суперпозиції. Класичні пропорції ордерів у редакції «Правила п'яти ордерів» Віньйоли зазвичай не дотримувалися, як і канонічні, математично вивірені ентазиси колон. Особливо це характерно для творчості київських архітекторів І. Григоровича-Барського та Й. Г. Шеделя, котрі фахово володіли мовою класичних ордерних форм, проте задля досягнення своєрідних «маньєристичних» ефектів нерідко свідомо перебільшували пропорції та форми колон, п'єдесталів, баз, капітелей та антаблементів, деформували арки і фронтони.

Специфікою формування фасадного декору на початковому етапі розвитку архітектури розглядуваної доби було широке використання можливостей комбінаторики на базі цегляних обломів, що дозволяло максимально розкрити творчий потенціал та винахідливість кожного майстра-муляра. На підвалинах розвитку стилю ми ще не спостерігаємо того насичення фасадних площин декором, яке охарактеризує наступні етапи.

На другому етапі, починаючи з 1730-х рр., пластичні засоби стають розмаїтішими. Дуже поширеними є мотиви повтору (подвоєння, потроєння) форм: пілястр, півколон, фронтонів, сандриків, гуртів. Здається, що одинарні архітектурні форми й деталі цілком втратили свою композиційну роль: усі важливі архітектурні форми й мотиви повторюються двічі чи тричі. Так розмиваються контури будівлі й виникає ілюзія динамічної форми, яка потребує сталого втілення, але ще не знайшла його. Найхарактернішим проявом є улюблений у цей час мотив пучка пілястр, коли кожна пілястра фланкується напівпілястрою, що відступає на задній план, а за нею, на третьому плані – чвертьпілястра. Усе це досить легко й органічно реалізувалося в цегляному муруванні, а виконання енергійно розкріпачених на цих пучках пілястр карнизів значного виносу стало можливим робити точно й ретельно завдяки високій якості як мулярських, так і штукатурних робіт.

У цей час з'явилося декоративне штукатурне ліплення, яке майстри виконували на місці за рисунками архітекторів по каркасу з дроту, закріпленому на мурі кованими цвяхами. При цьому майстер, зберігаючи загальну композицію декору, задану архітектором, моделював кожен форму індивідуально. Орнаментальні рослинні мотиви в техніці барельєфу й горельєфу з масками, раковинами, гербами, купідонами утворювали фризи, облямувували вікна, заповнювали тимпани сандриків, фронтонів і порталів, накладалися на лопатки, пілястри та фризи антаблементів. Для них наносили кольорове тло – бірюзове, синє, відтінків жовтої та червоної вохри. Кольорову палітру збагачували позолочені деталі – капітелі, імперські орли тощо. При цьому єдності і чіткості композиційної побудови досягали завдяки використанню ордера. Визначальним на цьому етапі стало застосування багатоярусних ордерних композицій.

Дверні й віконні отвори робили півциркульних, лучкових або трицентрових обрисів з обов'язковим облямунням профільованим архівольтом чи наличником і фіксацією рельєфного замкового каменю. На цьому етапі – в середині XVIII ст. – з'являються т. зв. вухасті наличники, що стали характерною прикметою мурованої архітектури другої половини XVIII ст.

В інтер'єрах, як і на першому етапі, застосовували тяги (гурти) різних профілів, штукатурне ліплення, кахлі, поліхромію. У церковних інтер'єрах основою архітектурно-пластичного вирішення було функціонально й мистецьки необхідне об'єднання висотно розкритих щедро освітлених просторів кожної дільниці за допомогою високих підпружних арок.

Освітленню церковних інтер'єрів, влаштуванню великих, різноманітних за формою вікон у кілька ярусів надавали пріоритетного значення. Ще важливішою в цьому плані була роль світлової бані (купола) – однієї чи кількох. Саме бані відкривали церковні інтер'єри для потоків верхнього світла, які надавали внутрішньому простору урочистості. Цю світлоносну роль бані контрастно підкреслювали затемнені бічні частини церковної будівлі – притвори, бабинці, бічні вівтарі, каплиці тощо. Загалом же драматургія світла була спрямована на створення в храмі відчуття піднесеності.

На третьому етапі розвитку архітектури даного періоду, у 1750–1770-х рр., відбулася уніфікація мови архітектурних форм разом із найширшим, ніж будь-коли перед тим або опісля, застосуванням скульптурного декору й поліхромії як на фасадах, так і в інтер'єрах. Якщо на попередніх етапах архітектурні форми були дещо важкуватими, масивними й тектонічними, то тепер вони стали значно легшими, їх масивність ніби розчинилась у повітрі аж до розмивання тектонічних форм, характерного для грайливого рококо. Найвиразніше ця тенденція проявилася в Андріїв-

ській церкві в Києві (1747–1753 рр.), соборі Св. Юра у Львові (1744–1770 рр.) та Успенському соборі Почаївського монастиря (1771–1783 рр.), тобто і в західному регіоні, і в Наддніпрянщині.

У католицькій сакральній архітектурі та в орієнтованих на неї уніатських храмах усталився тип композиції двоярусного головного фасаду, вперше в закінченому вигляді представлений римським костелом Іль Джезу – спільним витвором архітекторів Дж. Б. да Вінйоли та Дж. делла Порта. У XVIII ст. поширення набули округлі, еліптичні та інші криволінійні форми, що додатково збагатили архітектурну палітру світлотіньовими ефектами. Плоскі площини та прямі лінії майже зникли. Головні фасади костелів нерідко викривляли хвилеподібно – краї відступали назад, у той час як центральна частина фасаду плавно виступала вперед. Це супроводжувалося наростанням пластичної експресії від країв фасаду до його центру, по осі симетрії якого були сконцентровані основні пластичні акценти – фронтони, портали, ніші зі скульптурою тощо. Площини стали значно розчленованішими, що підкреслювалося ще й скульптурним декором, в якому переважали мотиви путті та постаті католицьких святих. При цьому статуї зазвичай встановлювали у відповідних нішах-екседрах, глибина і форма яких сприяли активному світлотіньовому моделюванню архітектурних і скульптурних форм. Як дотепно висловився Г. Вольфлін щодо фасадної скульптури в католицькому бароко, «згідно з ідеєю бароко статуя позбавлена будь-якої чарівності, якщо вона не загрожує зруйнувати нішу, в якій її розташовано» [4].

Загалом для архітектурно-пластичних вирішень більшості будівель і споруд цієї доби були характерні:

- переважання об'ємних композицій над фронтально-площинними;
- центричність та ієрархічність композиції архітектурних форм;
- поєднання мальовничості силуетів і форм з регулярністю розпланувальної побудови, що забезпечує логічність архітектурної форми та ясність її візуального сприйняття;
- тектоніка на основі неканонічно (декоративно і символічно) трактованого ордера;
- вживання однакових пластичних засобів для будівель усіх функціональних типів – кількість застосовуваної пластики залежала тільки від ступеня репрезентативності будівлі.

Від XIX ст. і дотепер дискусійним залишається питання про суть, походження, оригінальність, стильову приналежність і точне термінологічне визначення того «національного архітектурного стилю», який переважав в архітектурі України другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. Одні дослідники (М. Макаренко) [5] вважали його українським відродженням, інші (І. Грабар, Г. Павлуцький) [6] – українським бароко, треті (М. Шумицький, М. Цапенко) [7] – просто «національним» або українським національним стилем.

Якщо розглядати стиль не як сукупність зовнішніх рис, а як цілісність функціональних, типологічних, конструктивних і пластичних аспектів архітектури, стає очевидним, що в стильовому відношенні архітектура України зазначеної доби чітко розпадається на два стильових явища – провінційне відгалуження центральноєвропейського бароко в західних регіонах і суттєво відмінну від бароко стилістику, що розвивалася в Наддніпрянщині, на Лівобережжі та Слобожанщині.

Суто барокові стильові феномени в цю добу спостерігаються в елітарній мурованій архітектурі Поділля, Волині й Галичини, пов'язаній з католицьким та уніатським культурним колом. Це українські витвори архітекторів-іноземців Я. Годного, Дж. Бріано, Дж. Джізеліні, А. Колара, Я. Покори, П. Гіжицького, Б. Меретина, Я. де Вітте, Г. Гофмана та інших – католицькі й уніатські монастирі, колегіуми, костели, а також цивільні будівлі: Колегіум у Кременці (1735 р.), ансамбль Почаївського монастиря (1771–1791 рр.), Домініканський костел у Львові (1749–1764 рр.), ратуша в Бучачі (1751 р.), будинок Шимоновича (палац Любомирських) на площі Ринок у Львові (1763 р.) тощо.

У цілому для такої архітектурної стилістики, особливо для сакральних будівель, характерні поєднання протилежностей, дисонансність, принципова розімкненість архітектурної форми, ілюзіонізм, де конструктивна логіка й тектоніка підпорядковані ідеологічно-клерикальним завданням. Таким чином, архітектура бароко в Правобережній та Західній Україні XVII–XVIII ст. була синхронним місцевим відгалуженням єдиного європейського стилю.

Розуміючи стиль не як суму зовнішніх прикмет, а як закон, принцип формування архітектурного твору, маємо визнати суттєву стилістичну відмінність будівель, зведених упродовж другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. на Лівобережжі, Наддніпрянщині та Слобожанщині, від тогочасних суто барокових споруд західного регіону. Відрізняються як розпланувально-просторові

структури, так і композиційні побудови, способи формування простору, архітектурно-пластичні вирішення. Тут спостерігаємо тенденції до перенесення в монументальну муровану архітектуру композиційних структур з традиційної монументальної дерев'яної архітектури, а також відродження композиційних структур монументальної мурованої архітектури Київської Русі. Це дає підстави провести певні паралелі з архітектурою Відродження чи Ренесансу в Європі.

За класифікацією Г. Вельфліна [8] існує протилежність між класичними (ренесанс) та не-класичними (бароко, маньєризм) культурними феноменами, що проявляється передусім у формальних аспектах. Класичність виявляється в тенденції до цілісності, внутрішньої і зовнішньої завершеності, ясно виявленій мірі, порядку, чіткості структури. Для некласичного (барокового) світовідчуття та відповідних мистецьких творів характерні відсутність єдності, зближення полярних, різнопланових явищ, внутрішня суперечливість, принципова відкритість форми. Класичним (ренесансним) культурним явищам притаманне строге слідування канону, прагнення навіть новий зміст укласти в традиційну форму. Натомість некласична (барокова) тенденція – це не тільки пошук принципово нових форм, але й прагнення вмістити зсередини канонічні схеми і форми, що згодом перейшло у принципову відмову від канону.

Збережені донині пам'ятки архітектури другої половини XVII – першої третини XVIII ст. засвідчують принципову антибароковість тогочасної монументальної архітектури Наддніпрянщини, Лівобережжя і Слобожанщини. В образному ладові цієї архітектури домінують гуманістичні тенденції – співмірність з людиною, розрахунок на оптимальне візуальне сприйняття, ясність структури, чіткий геометризм архітектурних форм, відсутність барокового ілюзійнізму. Усе це дозволяє нам порушити питання не про барокові, а скоріше про ренесансні риси в архітектурі цієї доби, адже в цих архітектурних витворах ні про яке барокове перетікання мас і просторів не йдеться. У них декор не маскує, а навпаки, підкреслює структуру архітектурної форми. Геометризм об'ємних побудов виявляє тенденцію до ідеальних центричних форм (таких форм набувають храми хрещатої структури і особливо тетраконхи середини XVIII ст.). Навіть трактування ордеру витримано в дусі ренесансу, тобто це трактування є образно-символічним.

Відродження, або ренесанс, є стадіальним явищем, етапом, через який проходить кожна велика національна культура на шляху від Середньовіччя до Нового часу. Це супроводжується послабленням універсалістських тенденцій та аскетичних ідеалів, пробудженням національної свідомості, формуванням держав. І якщо в Італії все це проявилось у відкритті й відродженні спадщини античного Риму, то для України XVII ст. такою «своєю античністю» стала Київська Русь. Саме з цим пов'язані «репарації» київських та чернігівських храмів домонгольської доби, а також відродження їхніх розпланувально-просторових структур у новому храмовому будівництві гетьманів І. Самойловича, І. Мазепи, І. Скоропадського.

Отже, можна зробити висновок, що через розвиток національної державності та гуманістичних тенденцій у культурі архітектура східної частини України зазначеної доби була типологічно ближчою до явищ європейського ренесансу, ніж до синхронних барокових стильових течій Європи. Це був сплав автохтонних тенденцій до відродження здобутків давніх епох у розпланувально-просторових побудовах з ордерними композиціями ренесансного характеру, бароковим західним декором та декоративними елементами московського «узороччя». Певне хронологічне запізнення (ретардація) цих стильових явищ порівняно з типологічно схожими європейськими явищами можна пояснити бездержавністю України до середини XVII ст. та тривалими війнами. Таке ж запізнення ми спостерігаємо і в Центральній та Східній Європі як наслідок Тридцятилітньої війни – впродовж XVII ст. про повноцінне бароко можна говорити тільки стосовно Італії та Фландрії; східніше р. Рейну, в Центральній і Східній Європі бароко з'явилося не раніше 1680-х рр. [9].

У стильовому відношенні за 130 років архітектурно-пластичні засоби зазнали суттєвої еволюції, увібрали багато різномірних стильових елементів. Це дозволяє вести мову, користуючись терміном академіка Д. Лихачова, про «контрапункт стилів» [10] у тогочасній архітектурі України. Аналіз архітектурної пластики збережених будівель виявив прямі впливи бароко, рококо (здебільшого в декорі) і раннього класицизму, інфільтрація якого стала помітною з 1770-х рр.

Етапність розвитку архітектури доби відобразилася в етапах стильового розвитку. На першому етапі відбувалося формування стилістики. Для нього були характерні певний архаїзм і чітка тектонічність архітектурної пластики. Другому етапові властивий був перехід від засадничої тектонічності до декоративності, розвиток у бік більшої мальовничості та вибагливості. На третьому

етапі, починаючи з середини XVIII ст., завдяки працям Й. Г. Шеделея, І. Мічуріна, Б. Меретина та інших архітекторів практично знівелювалося явище хронологічної ретардації (запізнення) стилістики української мурованої архітектури стосовно центральноєвропейської, вона набула виразних стилістичних рис пізнього бароко, а на західних землях – рококо. Зокрема, на заході України яскравіше виявлені загальноєвропейські аспекти стилю, а на сході – автохтонні риси. Таким чином, стилістично архітектура України другої половини XVII – 70-х рр. XVIII ст. визначається як ренесансно-бароковий синтез в умовах хронологічної ретардації. І лише наприкінці зазначеної доби безроздільно панівною архітектурною стилістикою на всіх українських землях стало бароко.

1. *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967.
2. *Яблонский Д.* Порталы в украинской архитектуре. – К., 1955.
3. *Вечерський В.* До питання про національний стиль в архітектурі України XVII–XVIII ст. // Архитектурна спадщина України. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 102–113.
4. *Вельфлін Г.* Ренессанс и барокко / Пер. с нем. Е. Лундберга. – СПб., 2004. – С. 114.
5. *Макаренко Н.* Памятники украинского искусства XVIII века. – СПб., 1908.
6. *История русского искусства.* – М.; СПб., 1912–1914. – Т. 2.
7. *Шумицький М.* Український архітектурний стиль. – К., 1914. – С. 9; *Цапенко М.* Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков. – М., 1967.
8. *Вельфлін Г.* Ренессанс и барокко. – С. 84–92, 157–158.
9. *Лібман М.* Деякі особливості архітектури барокко у Середній та Східній Європі // Українське барокко та європейський контекст. – К., 1991. – С. 23.
10. *Лихачев Д.* Социально-исторические корни отличий русского барокко и барокко других стран // Сравнительное изучение славянских литератур: Материалы конференции. – М., 1973. – С. 381–390.

*Олена Годованюк
(Київ)*

ПРОЯВИ ГОТИКИ В МУРОВАНОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ БУДІВНИЦТВІ ВОЛИНИ В КІНЦІ XIII – УПРОДОВЖ XVI СТОЛІТТЯ

Створення на Волині монументальних мурованих будівель, в архітектурі яких простежується вплив готики, припадає на період розквіту Галицько-Волинського князівства (друга половина XIII – початок XIV ст.) – на час, коли Волинь входила до складу Великого князівства Литовського та Польщі (XIV–XVI ст.). Упродовж цих віків були збудовані муровані оборонні споруди, костели та церкви.

Причин того, що майже всі готичні муровані споруди Волині втратили свій первісний вигляд, було кілька. Насамперед це часті феодальні війни та пожежі з подальшим відновленням та реконструкціями будівель. Суттєвий вплив мали перебудови та вдосконалення оборонних споруд відповідно до застосування нових видів зброї, а також перебудова храмів з метою збільшення їх об'єму або згідно з новими естетичними уподобаннями, викликаними зміною архітектурного стилю. До цього варто додати також вплив часу та природних явищ.

Отже, про приналежність певної споруди до кола готичних волинських будівель можна зробити висновок лише за окремими ознаками, фрагментами, деталями, виявленими в результаті детальних досліджень.

Оборонне будівництво. «Волинські вежі». Найдавнішими оборонними спорудами Волині, в яких помітні ранньо-готичні впливи, є «Волинські вежі», збудовані в другій половині XIII – на початку XIV ст. у північних і західних районах Галицько-Волинського князівства для захисту кордонів (Кам'янець, Столп'є, Старий Чорторійськ, Білавіно, Спас та ін.). Подібні вежі майже одночасно споруджували і на Новгородських землях (Ізборськ та Корела), у Польщі, Угорщині, Прибалтиці, Скандинавії.

Про вплив фортифікаційного будівництва західних сусідів засвідчують архітектурні форми веж. Найкраще збережену вежу в Кам'янці-Литовському (нині – Білорусь), збудовану в 1271–