



Надія БАБІЙ

ОРГАНІЗАЦІЯ КОСТЬОЛЬНОГО ПРОСТОРУ В БАРОКОВІЙ АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНСЬКОГО ПРИКАРПАТТЯ

Загальна свідомість пов'язує простір, організований засобами архітектури, з поняттями Евклідової геометрії та прямокутною системою координат. Однак мова архітектурних форм, як і будь-яка інша, має й доповнюючі поняття: асоціативні цінності, символічний зміст. В епоху бароко ці поняття відіграють особливу роль, повідомляючи об'єктам певну осмисленість.

Ключові слова: форма та простір, контрреформація, бароко, семантика форми.

© Н. БАБІЙ, 2011

Безконечність для людини — питання відсторонене. Перцептивний простір завжди скінченний. Однак уявлення про нескінченність простору дуже важливе у системі пізнання. Великі подорожі та спостереження астрономів XVI ст., розсунувши межі відомого, рішуче вплинули на світосприйняття, з яким було пов'язане мистецтво бароко. Найперше це відобразилось у архітектурі: ясний порядок розчинявся у перспективі, що манила вдалечінь, оптичні ілюзії, підтримувані засобами образотворення, створювали уявні прориви у нескінченність.

Асиметрія розкриває більш широкі можливості організації процесів життя, аніж симетрія. Її гнучкість допомагає і вrostанню споруди у просторові системи більш високого рівня. Динаміка та її протилежність — статична врівноваженість діють на емоції, визначаючи характер сприйняття архітектурної форми. Відчуття направленості простору посилюється освітленням: людині природно рухатись до світла. Внутрішній простір костьолу Іль Джезу (Il Gesu) при перетині двох поземних осей вивершений куполом, — вертикальною віссю, багатократно посилюючи значення центральної частини внутрішнього простору. Динамічність, посилена організацією освітлення, доводить виразність інтер'єру до драматизму.

Питання форми та простору костьольної архітектури барокової доби розглядались ще у працях її архітекторів-теологів: Серліо, Катанео, Канізіо та їх попередників, як Палладіо та Альберті. Велика увага до вирішення цих питань приділена у працях німецького дослідника Вельфліна, польських мистецтвознавців Сліви, Врабеця, Каліновського тощо. Питання семантики містобудівельних укладів розглядають С. Кравцов, Ю. Криворучко та інші.

Характеризуючи історичні підстави, що впливали на розвиток архітектури на Прикарпатті в період кін. XVI—XVIII ст. зауважимо, що суспільний лад давньої Речі Посполитої польсько-литовської відрізнявся від моделей інших держав. Якщо там основну фундаторську діяльність проводили можновладці та вище коло аристократії, то в Речі Посполитій система демократизації шляхти зредикувала до мінімуму втручання королівської влади і у XVII ст. переродилась у магнатську олігархію. Роль королівського та князівського меценатства заступило меценатство шляхти — спертій на смаки хлопів та міщан привілейований суспільний клас, що утримував у своїх руках найбільші земельні латифундії. Особливо це стосувалось східної частини Речі Посполитої, де, власне, знаходиться Прикарпаття. Не менш істотним чин-

ником, що характеризував духовний аспект польсько-литовської унії була контрреформація, яка по безкровній ліквідації різновір'я у XVII ст., переживала в пер. пол. XVIII ст. свій триумф. Подібно до інших європейських католицьких країв клір доходить у цьому часі до великого значення і багатства, що, звичайно, знайшло свій відбиток в розквіті сакральної архітектури. На межі XVI—XVII ст. Польща стала однією з найзначиміших держав контрреформаційної діяльності, тому немає нічого дивного, що мистецтво бароко швидко тут вкорінилось і розвинулось, служачи одночасно шляхті, Костьолові та чисельним іншим релігійним орденам.

У XVII й навіть XVIII ст. не втратили популярності теоретичні трактати з архітектури, що були виразниками ідей Ренесансу та маньєризму. Однак до старих канонів додавались нові вимоги потридентської епохи, що спрямовувались на посилення ідеї побожності.

Згідно з Гаутекоеуром (Hautecoeur), ще у XVIII ст. утримувалась концепція, що виникла під впливом ренесансного неоплатонізму [1]. Відповідно до неї інтер'єр костьолу із куполом розглядався як універсальна модель. Традиція його форми була пов'язана із колом. Цієї концепції дотримувався навіть Кеплер у своїх «Рудольфінських таблицях» 1627 р., хоча ще раніше він обґрунтував закони, згідно з якими планети рухаються по еліптичних орбітах. Отож не було підстав, щоб для архітекторів епохи бароко перестав бути актуальним погляд Палладіо (1570 р.): «Необхідно, щоб малі святині, які присвячуємо Богові, були подібні до найбільшої та найдосконалішої, яку він сам створив і мали форму кола, як найвиразніший символ єдності, безконечності й справедливості» [2]. Просторове вирішення центральних будівель було пов'язане з традицією античних зразків, концепціями чистої фантазії, що виникали з субтельного рисунку та архітектонічної каліграфії, характерної для маньєризму.

Так, Себастьяном Серліо (Sebastian Serlio) (1537—1584) представлені архітектонічні рисунки, що показували співставлення дев'яти різних планів центральних споруд: ротонди, квадрата, п'яти- шести- восьмикутника та різних комбінацій грецького хреста.

Серліо подає також еліптичний план, аргументуючи його введення так: «сподобалось мені заснувати церкву такої форми» [3].

Нове сакральне будівництво схилилось до контрреформаційних тенденцій, які для архітектури і костельного будівництва сформулював біля 1572 р. великий

поборник католицизму, архієпископ Мілану Карло Борромео (Carlo Borromeo). Згідно з «*instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*» архітектура костьолів мала відзначатись величністю та експресією форм — для посилення ефекту релігійних церемоній; не лише інтер'єри мали відзначатись пишністю і композиційно підпорядковуватись великому вівтареві, але й фасади оздоблювались фігурами святих, що домінували над оточенням. При реалізації нової програми костельного будівництва перетинались дві тенденції: повороту до давнього християнського мистецтва плюс використання найактуальніших артистичних засобів. Гуманістична в своїй тенденції теза про вищість центральної форми в потридентській епосі зазнавала критики. Так, П'єтро Катанео (Pietro Cataneo) у своєму трактаті «Чотири книги про архітектуру» (1554 р.) дотримувався думки, що центральні споруди придатні лише для менш значних святинь. У 1567 р. він згадує овальні костьолі і подає способи побудови їх креслень. Найважливіший костьол міста, на його думку, має бути закладений на повздовжньому плані латинського хреста, який є не лише символом спасіння, а й відображає досконале людське тіло [4]. Ще до XI ст. відноситься запис у хроніці бенедиктинського абатства Сен-Трон, в якому знаходимо недвозначне твердження, що нова церква «збудована, як сказано вчителями, по величині людського тіла» [5]. Вівтарна частина разом з обходами навколо вівтаря відповідає голові та шиї, хор — грудній клітці, обидві простерті у сторони частини трансепту — рукам, нава — животу, нартекс на заході — ногам. В таких мотиваціях відчутна гуманістична аргументація.

Більше як через сто років після Катанео знаходимо у працях польського архітектора-єзуїта Бартоломея Вонсовського (1678) твердження про те, що еліптичні форми більше притаманні каплицям чи катафалкам [6]. Категоричне заперечення центральних будівель у формі грецького хреста, а особливо ротонди — як поганських, знаходимо у Карло Борромео, який у своїх «*Instructiones*» висловився за форму латинського хреста як ідеальну для християнської святині [7]. Інших урядових постанов щодо костельної архітектури не було.

Розрив принципів бароко з нормативною естетикою підтримувався ідеологічно: «Новатори, що оскаржують нас у надмірностях в оздобленні костьолів подібні у цьому до Юди, що дорікав Марії Магдалині,

яка пахощами натирала ступні Христа», — твердив св. Петро Канізіо (Canisio) (помер 1597 р.) [8]. Нічого дивного й у висловлюваннях Рубенса про те, що він не любить «простоти примітивного костюлу, який, хоч і запевнив світ чеснотами правдивої релігії, та коли йдеться про елегантність та красу форм, залишився далеко позаду поганського світу» [9]. Навіть суворий св. Кароль Борромео погоджується із засадами античності й постулює багатство і різноманітність парапетів, пропонує, аби костюли були вигідно розміщені на пагорбах, а око глядача притягували монументальні сходи й фасади, прикрашені скульптурою та різьбленням. Ці побажання знайшли більш яскраве вираження у пластичних мистецтвах, ніж у теорії будівництва. У розповсюджених (особливо на теренах Середньої Європи) трактатах-взірцях Гваріно Гваріні (Gvarino Gvarini) (1737 р.) та Андреа Поццо (Andrea Pozzo) (1639 р.) популяризувались вигнуті, пофалдовані архітектурні форми, змінні в незліченних перспективних зворотах, продиктованих суб'єктивізмом.

Естетичний та функціональний плюралізм епохи бароко знайшов відображення і в багатстві просторового влаштування костюлів, що не без труднощів піддаються класифікації. У літературі того періоду рідко можна знайти логічне впорядкування типів костюльних споруд.

Найбільш описаним є тип костюлу на плані латинського хреста, однонавовий, з каплицями обабіч і куполом на середхресті, названий у скорочені схемою Іль Джезу — творіння Віньйоли та Делла-Порта (1568—1584). Особливо підкреслюється поєднання в його структурі повздовжнього та центрального принципів, що виводяться із костюлу св. Андрія в Мантуї Альберті та ще раніше аж флорентійського Santo Spirito Брунеллескі. Одночасно підкреслюється багатофункціональність інтер'єру Іль Джезу, що давала можливість як для вівтарних служб, так і для проповідей. Тип костюлу Іль Джезу набув свого величезного поширення на теренах Європи найперше через те, що був збудований для ордену єзуїтів, що були авангардом воюючого католицизму. На думку Губали схема Іль Джезу є «змонументалізованим» і зцентралізованим конгрегаційним костюлом, що є типовим для німецьких зразків: «Kongregationskirche als Kuppelkirche» [10].

У середній Європі досить поширеним був тип однонавого костюлу з каплицями обабіч, розділеними

масивними стінними стовпами, що іноді продовжували переходи. Ці стовпи надавали інтер'єрами зального характеру. Нава у такому випадку освітлюється лише через вікна каплиць, склепіння яких розташовані на рівні її висоти.

Трапляються і базилікові вирішення, в яких нава освітлена безпосередньо вікнами, вміщеними у лонетах над дахами децю нижчих бічних каплиць. Склепіння нави виділене виразним антаблементом, який у зальних костюлах переривається аркадами, що спрощуються до каплиць. Костюли Середньої Європи цього типу зазвичай не мають ні куполів, ні трансептів. При цьому втрачається центральний ефект, що однак компенсується застосуванням додаткової поперечної осі симетрії, яка вгадується через акценти бічних виходів у середній частині, зрівноваження пресбітерію органомімпорою, притвором чи передсінням. Іноді досягнута у такий спосіб уніфікація частково редукована — через застосування балконів чи емпор, розміщених поміж стінними стовпами понад каплицями.

Окремо можна назвати костюли, плани яких утворені з поперечно зіставлених еліпсів. Дехто відносить їх до чеських зальних костюлів з пристінними стовпами (Bohmische Wandpfreilerhalle), напр., Франц [11]. Інші автори описують їх разом із простими овальними як споруди центрально-лонгitudинальні. Концепція побудови таких планів дістала назву «ланцюгові» [12]. На думку Врабца, назва «ланцюгові костюли» — як і багато інших термінів в історії мистецтва — не є однозначною, має широкий контекст, що пов'язує її з найістотнішими характерними рисами епохи. Будівлі цього типу становлять архітектонічне відображення способу мислення, що домінував у бароковій філософії від Картезія до Ляйбніца. Картезієм писав про «ланцюг доказів» та «ланцюг істин». Ляйбніц згадує про «протяжність речі», що розуміється як «додавання та віднімання понять».

Схеми «ланцюгових» будівель, на відміну від попередніх, які були пов'язані із традиційними схемами та класичними способами проектування, виводяться з геометричних комбінацій за допомогою косинця і циркуля. У сер. XVII ст. такі вправи започаткував Борроміні, а продовжив Гваріно Гваріні.

У чеській архітектурі маємо зразки будівель, плани яких утворені із взаємно проникаючих центральних геометричних форм, як графічне відображення Ляйбніцівського постулату про багатогранність у єдності.

Від ланцюгових будівель слід відрізнити костюоль овалної форми. Ці костюоли, будучи одним із проявів центрально-лонгітудинальних утворень, дістали більше поширення, а врешті стали типовими для барокової архітектури, ніж на це вказували теоретична думка епохи та постанови Тридентського собору, що пропонували головно зразки пізнього ренесансу. Костюоли цієї концепції швидше належать до маньєризму, аніж бароко [13].

Ще менше уваги тогочасна історія архітектури присвячує спорудам на плані грецького хреста, квадрата багатогранника, які — наперекір св. Карло Борромео — були досить численними у XVII і XVIII ст., в тому числі і на Прикарпатті. Ці традиційні схеми дочекались нової інтепретації, що виразилась, між іншим, в акцентуванні повздовжньої осі.

Особлива семантична роль у влаштуванні внутрішніх просторів барокових костюолів належить куполу. Ряд купольних костюолів, розпочатий тим же відомим костюолом Іль Джезу, в сакральному будівництві був дуже популярним у XVII—XVIII ст. Більшість їх виконувала функції мавзолеїв можновладців (костюол Непорочного Зачаття в Івано-Франківську, 1662—1703), причому надгробки часто були не лише пасивними доповненнями їх архітектури, але й брали безпосередню участь у творенні просторової композиції. Типово польською є схема хрестового планування, в якій роль трансепту відіграла пара каплиць, що змінювала функції каплиці на купольний мавзолей.

Незалежно від того, чи купол вивищував пресбітеріум, трансепт, середину хрестової конструкції костюола—мавзолею чи капличні анекси нави, чи врешті творив інтегральне перекриття гробової каплиці — він завжди символізував небо. Бог, домом якого є християнський храм, розуміється не як плоть, а як Дух всюдисущий. Простір храму тим самим є освяченим, а суть хрестово-купольної конструкції — не у стінах, не у формах, а саме у просторі інтер'єру. Це підкреслювали і вміщенні на підкупольному просторі мальовидла та рельєфи: зображення небесних тіл, надприродних постатей чи піднебесних сцен, де лише зрідка вміщувалися геральдичні атрибути [14].

З кін. XVII ст. на теренах Прикарпаття в сакральній архітектурі з'являються тенденції до зведення суцільних просторів, утворених із нави з рядами каплиць та неглибокого пресбітерію. Коло витоків нової організації внутрішнього костюольного простору з широкою

та короткою навою, наближенням до вірних Свята-Святих у мілкому вівтарі чи бічних каплицях, призначених для приватної девоїції — лягло розв'язання римського єзуїтського костюола Іль-Джезу.

Однак на місцевому ґрунті схема ця зазнала певних модифікацій, що знайшли свій вияв у ліквідації трансепту та куполу. Натомість додано вежі у західному фасаді, етимологія яких виводиться з північних традицій.

Одна з відмін костюолів цієї групи характеризується простою призматичною формою, що окреслює однопростірний інтер'єр, в якому відсутні партії мурів поміж каплицями, внутрішнім припорам надано характер приставлених до стін стовпів. Понад каплицями увесь простір оббігає широкий карниз, що імітує емпори. Висота каплиць з псевдоemporaми сягає склепіння нави. Освітлення через вікна над карнизом, іноді через вікна каплиць. Нава не має безпосереднього освітлення. Таку відміну можна назвати зальною (напр., костюол кармелітів у Більшівцях, поч. XVIII ст.).

У костюолі Марії Магдалини у м. Кукільники (1732—1870) ми зустрічаємось із випадком, коли внутрішні припори не трансформовані ще в певні форми стовпів, але утворюють вузькі й неглибокі ніші для бічних вівтарів. Стіни та склепіння були вкриті цінними стінописами XVIII ст. можливо, пензля Яна Солецького. Увагу привертало зображення св. Костянтина над музичними хорами та ілюзійний купол у пресбітеріумі. На відміну від пишного інтер'єру, архітектонічне членування фасаду несе в собі виразні провінційні риси. Єдина його оздоба — скромний бароковий щит вище коронуючого карнизу та дві недобудовані вежі.

Найбільш чисельну групу пам'яток кам'яної сакральної архітектури кін. XVII — поч. XVIII ст. на Прикарпатті складають одно- чи тринавові базиліки. Визначним моментом стало формування у національній архітектурі епохи двовежових фасадів, півкруглого вівтарного завершення центральної нави, зниження ролі трансепту і куполу, що вело до створення цілісних співрозмірних динамічних просторових структур. На відміну від оборонних храмів, у бароко належить говорити не про дві вежі з боків фасаду, а про двовежовий фасад як самостійну тривимірну цілісність, в якій вежі є невід'ємною частиною композиції власне фасаду і визначають його структуру.

Барокова двоверхівність виникла із прагнення посилити емоційне сприйняття головного фасаду у зоровому сприйнятті об'єкту; розвернути послідовне чергування простору і маси. Двоверхівний фасад, на якому концентрувалась декоративна пластика і зосереджувалась увага глядачів практикувався як ширма, куліси для всієї композиції споруди, завершував загальну по-вздожню напрямленість архітектурних мас.

В об'ємно-просторовій композиції тринавової базилики двоверхівне вирішення фасаду природно витікало з тектонічної логіки архітектурного організму — вежі замикали бічні нави, вивищуючись над їх карнизами.

Тип тринавової хрестово-купольної базилики використовувався при будівництві найбільш репрезентативних культових споруд християнського віросповідання. На Прикарпатті із цим типом споруд ми зустрічаємось лише одного разу — в костьолі-усипальниці родини Потоцьких, збудованому у їх столичному м. Станіславові (нині Івано-Франківськ) в ім'я Непорочного Зачаття Діви Марії (1672—1703). Пам'ятка належить до перехідного етапу розвитку галицької архітектури з елементами ренесансу та класицизму, причому, двоверхівний фасад у ній примикає лише до центральної нави. Подібне оригінальне вирішення фасадного об'єму ми знаходимо в архітектоніці костьолів домініканців у Тисмениці та Богородчанах, а також парафіяльному у Кукільниках. Зведений одночасно із заснуванням міста французьким інженером-фортифікатором Франсуа Корассіні з Авіньйону (пізніше будівництво завершив архітектор Карло Бенуа) колегіата — костьол Непорочного Зачаття — разом з іншими сакральними спорудами міста був включений у складну семантичну систему «*Ното quadratus*» — гуманістичний та християнський символ естетики Відродження і бароко. Згідно з цією схемою, на захід від ринкових кварталів розмістилися споруди римо-католицької громади з означенням вище костьолом Непорочного Зачаття, на схід — вірменської з костьолом Непорочного Зачаття та української з дерев'яною церквою Воскресіння, на південь — єврейська громада з синагогою. Крім того, форми хрестової в плані ратуші на ринковій площі Станіславова пов'язані не лише з єйкуменічним спрямуванням католицизму, а й з геральдиком Потоцьких. Таке поліконфесійне наповнення міста, яке зустрічаємо в Станіславові, можливо, було в XVII ст. чи не єдине серед магнатських міст Галичини [15].

У пам'ятках зрілого бароко на Прикарпатті при композиційній та декоративній самостійності фасаду усе ж збережена тектонічна єдність об'ємів. Єдина для всіх об'ємів тяга карнизу поділяла фасад на масивну нижню частину та двоверхівне завершення із фронтонами різноманітних і складних форм. Поділ веж на яруси, що зменшувались по висоті та периметру, зосередження пластичних елементів до верху фасаду створювали оптичні ефекти, що сприяли посиленню його емоційного сприйняття: костьол єзуїтів у м. Станіславові (1716—1763), костьол домініканців у м. Богородчани (1742), костьол домініканців (1736) та вірменський костьол у м. Тисмениця (1759—1791).

Хрестова базилика несе у собі більше клерикальної символіки, аніж інші типи культових споруд, а в архітектурі українського Прикарпаття в ній можна прочитати додатковий релігійно-політичний зміст. У XVIII ст. в зв'язку з суспільно-політичними умовами, що послабили вплив традицій народного будівництва, трансепт, чи імітація його парою бічних каплиць знову брав активну участь у формуванні об'ємно-просторових композицій пам'яток пізнього бароко (костьол бернардинів у с. Гвіздець (1723—1775), Вірменський костьол у м. Станіславові (1743—1762). Структура фасадів пам'яток стала більш «розвернутою у просторі». Завдяки ярусній побудові, ланцюговим зрощенням вертикальних елементів, невизначеності горизонтальних членувань вежам надавався стрімкий вертикалізм та живописність силуету.

Раціоналістичному світосприйняттю епохи на більш ранніх її стадіях відповідала конструктивна функція ордерної системи. На зміну декоративним елементам середньовіччя — метричному ритмові плоских ніш різноманітних форм — у бароко прийшов декор у вигляді плоских пілястрів, профільованих горизонтальних тяг, глибоких ніш — табернаклів для круглої скульптури, рудиментів волют, плоских рам в інтервалах поміж пілястрами. Протягом усього XVII ст. основним вертикальним елементом були поодинокі плоскі пілястри: горизонтальні тяги, як правило не представляли повного антаблементу — обов'язковим був лише карниз. Спрощення деталей, відхід від канонічної форми пояснюється пошуками своїх особистих виражальних засобів.

У XVIII ст. під впливом творчості Ф. Барроміні в архітектурі Прикарпаття теж з'являються зв'язки

пілястр, які своїм походженням зобов'язані переходу у цегляній архітектурі від півколони до пілястру. Так само період пізнього Бароко характеризується появою криволінійних вигнуто-опуклих фасадів з двома вежами, до яких відносимо вірменський костюоль у Станіславові (Івано-Франківськ, 1743—1762) та костюоль бернардинів у с. Гвіздець (1723).

Поки що не вдалось з'ясувати авторства проєктів обох пам'яток, хоча можна припустити, що ними були майстри-італійці, чи, принаймні такі, що навчались у Італії [16]. Вірменський костюоль у Станіславові тринавовий, з чітко виділеним трансептом. Над центральною частиною костюолю колись була дерев'яна баня — як данина традиціям вірменської архітектури. В інтер'єрах настінні розписи відомого польського художника Яна Солецького та чудова скульптура Матвія Польєвського, виконані на поч. 1760-х рр. Із зовнішнього декоративного оздоблення можемо відзначити обрамлення вхідного порталу у вигляді псевдопортику з двома коринфськими колонами та розірваним луковим фронтоном. Цікаво, що подібне обрамлення ми зустрічаємо у костюолі св. Яна у Вільно.

Костюоль бернардинів у Гвіздець зального типу, з різною імітацією трансепту парою бічних каплиць. Крім складного криволінійного абрису вежі фасаду оздоблені колонами. Чотирма коринфськими колонами та луковим фронтоном заакцентований головний вхід. В інтер'єрах збереглись скульптури, ймовірно, чеського майстра італійського походження Діоніза Станетті (помер 1767 р.). В нішах фасаду теж вміщені дерев'яні скульптури, виконані в традиціях львівської барокової школи поч. XVIII ст. Збереглись і скульптура св. Антонія на колоні перед костюолом та брама-дзвіниця, теж прикрашена двома скульптурами у першому ярусі. Всі ці факти свідчать про широкі європейські контакти та високі художні вимоги фундаторів і власників монастирського комплексу.

Одна з важливих характеристик бароко XVII ст. — монументальність — знайшла свій вираз у системі пропорцій. Стримане, масивне бароко XVII ст. в своїй завершальній стадії стало динамічнішим, легким та вільним.

Крім зовнішнього, в архітектурі бароко не менш важливим є внутрішній аспект, у якому поєднуються дві філософські тенденції: «перебування у просторі» та «рух у просторі». В регулах Карло Борромео записано, що віруючий повинен мати час дійти до Бога, з

чим пов'язана і лонгітудинальність планів сакральних споруд та підкреслення повздовжньої осі у центральних спорудах. Посиленню повздовжньої динаміки внутрішніх просторів сприяла і відмова від куполу у пам'ятках зрілого бароко на Прикарпатті. Момент «перебування у просторі» досягався пластичними засобами і у XVIII ст. ми відмічаємо поступовий перехід від недекорованого склепіння на підпружних арках до розписів в стилі ілюзійного живопису. Фрагменти стінописів, збереглись у костюолі домініканців в Єзуполі (1651), костюолі кармелітів у Більшівцях (поч. XVIII ст.), костюолі місіонерів у Городенці (1760). Вище вже згадувались стінописи Яна Солецького для вірменської громади у Станіславові, можливо ним були розписані і склепіння костюолю Марії Магдалини у с. Кукільники (1732) та парафіяльного костюолю Вознесіння Богородиці у м. Галичі (1710—1780-ті рр.).

Найцікавіші пам'ятки стилю рококо в сакральній архітектурі українського Прикарпаття збудовані у сер. XVIII ст. при безпосередній участі чи за проєктами Бернарда Меретина. Це костюоль та церква в Городенці, костюоль в Коломиї з відміною рококового стилю.

Польський дослідник Ґорунґ вважав, що у фасадах костюолів Бернарда Меретина, найперше в парафіяльному костюолі у с. Наварія (1741—1748 рр.) і аж у греко-католицькій катедрі св. Юра у Львові відобразилась праявля версія римського типу однорядного фасаду С. Джованні ін Латерано (1734, архітектор Алессандро Ґалілеї). У них згаданий композиційний тип досягнув найвищого ступеню розвитку: «Можна було б виводити довгий ряд криволінійних фасадів від відомої креації Борроміні у С. Карло алле кватро фонтане (1662—1667 рр.), де вперше була застосована хвиляста лінія та надаремно б ми шукали в Італії та краях на північ від Альп, так майстерно скомпанованої фасадної стіни, що вражає радісним настроєм нематеріальної візії. Вільно вигинаючи тил пресбітерію то в один, то в другий бік, майстер подає цілісність, сповнену легкості та нервового ритму, що полишила далеко позаду найсміливіші помисли цього порядку західних архітекторів» [17].

Подібними до Наварського на Прикарпатті є будівлі костюолю в Коломиї (посвячений 1775 р.) та церкви Успіння у м. Городенка (1763 р.), збудовані вже після смерті майстра (помер у 1759 р.). А загалом в Галичині можна нарахувати 8 храмів авторства

(чи за проектами) Б. Меретина, серед них — у Годовиці, Лопатині, Буську, Винниках та ін.

Усі споруди запроектовані навколо однієї схеми. Закладення-план їх, як і катедральної церкви св. Юра, є цікавим прикладом поєднання центрального та базилікового типу храмів, відомого також в українській архітектурі з найстаріших часів але зі значно почленованішими формами рококової доби.

Згідно із стилем рококо, у стінах та окремих частинах споруди майже немає плоских, прямолінійних площин і форм, все має складну профільовку, кожна лінія біжить вибагливо-вишуканими формами, вона переривається виступами, пілястрами і різними заокругленнями, переважно еліпсоїдальними формами. В проекті Бернарда Меретина для цієї групи костельів заплановано просторовий об'єм форми нерівнораменного хреста, витягнутого в напрямку схід-захід, та купол на барабані, що увінчував середхрестя. Однак первісний проект на практиці був реалізований з багатьма спрощеннями, хоча центральність повздовжніх планів завжди підкреслена впровадженням додаткової поперечної осі, заакцентованої чи то невеликими виступами нави, чи, бодай, прорізами вікон, розміщених на цій осі.

Праці Б. Меретина легко впізнаються за характерними фасадами. Над порталом, чи понад дахом виступаючого притвору вмонтоване велике вікно, через яке надходить світло. Над пілястрами з коринфськими капітелями найчастіше — архітрав та енергійний сильно профільований карниз, що охоплює всю споруду. Угорі високий щитовий аттик із півциркульною нішею для скульптури чи образу. Щит фасаду почленований, ламаного рисунку, з країв декорований характерними вазонами. Увесь абрис будівлі справляє враження стрімкого руху угору, підкресленого пілястрами.

Костель св. Миколая у м. Коломия та церква Успіння у Городенці стильово пов'язані із катедрою св. Юра, але мають провінційний характер.

Б. Меретин — автор багатьох культових і світських споруд, розкиданих на території сучасних Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської обл. Найголовнішими творіннями Б. Меретина, які можна залічити до шедеврів європейського будівництва, є катедр св. Юра у Львові, ратуша в Бучачі та костель місіонерів у Городенці.

Діяльність Б. Меретина була тісно пов'язана із землями, що були у володіннях Миколи Потоцького.

У кін. 1750-х рр. Микола Потоцький перейшов у руську віру [18]. Саме цього періоду стосуються дві його фундації — церква Успіння в Городенці та церква Миколи в Бучачі (1764), для яких був розроблений новий тип вітваря-іконостаса з алегоричними скульптурами.

Костель Непорочного Зачаття Діви Марії та монастир місіонерів у м. Городенка (1743—1760 рр.) — одна з ранніх праць Бернарда Меретина, в якій уже сформувалась його творча концепція, що ввібрала в себе дух і вимоги епохи.

Певні архітектурні прийоми та елементи, застосовані Б. Меретином у Городенці, були запозичені кілька десятиліть пізніше при будівництві Успенського собору Почаївської лаври. Це, зокрема, відноситься до будівництва бічних нав у вигляді окремих каплиць із купольним перекриттям. Львівський архітектор Петро Полейовський, який консультував будівництво Почаївського собору, в своєму акті обстеження собору від 20.IV.1775 р. у пункті 6-му зазначав: «В бокових каплицях можуть бути склепіння овальні, як в Городенці та в інших нових будівлях» [19].

Аналогічним до городенківського костелу в Успенському соборі Почаївської Лаври є розташування веж при західному фасаді собору під кутом 45° до головної осі.

З архітектонікою костелу гармонійно поєднувалось декоративне оздоблення інтер'єру. Його прикрасою був головний вітвар, чотири бокові та гарно різьблений амвон. Рештки скульптури вітварів, роботи Йогана Пінзеля зберігаються нині у музеї Пінзеля у Львові та в експозиції сакрального мистецтва Галичини ІФДХМ. Цікавим моментом в архітектоніці головного вітваря було ілюзійне влаштування капітелей без колон, що зависли у повітрі, підтримувані путті.

Щодо типології, в цілому костель Непорочного Зачаття у Городенці тяжіє скоріше до австрійсько-німецьких зразків, аніж італійських. Ці впливи виразили себе у хвилястих лініях парапетів емпор, подібних до тих, що оздоблюють середину євангельського збору у Вільно, архітектора Яна Кшиштофа Глаубітца (1738—1743) та церкву св. Юра у Львові. Аналогічні запозичення впадають в очі у скісному встановленні веж відносно стінної елевації, з яким стикаємось в Городенці та в костелі Піярів у Хелмі Любель-

ськім (1753—1763, архітектор Томаш Резлер [20] та у церкві св. Трійці в Пряшеві.

Відкинувши сухий науковий опис, згадаємо слова одного з перших дослідників культури бароко кін. XIX ст. Г. Вельфліна. На його думку, метафізичні плани італійських соборів, відобразили ірраціональний образ світу, втілений у камені: «Запалюватись безконечним, знаходити розв'язання у почутті вищої могутності й незбагненого — такий пафос часу. Зречення зрозумілого. Потреба в тому, що викликає захоплення. Архітектура бароко туманить свідомість своєрідним сп'янінням. Туманне сп'яніння цілого. Об'єкт ніби зникає з поля зору глядача — його увага готова розпалитися в безконечності» [21].

Таким чином, організація костюольного простору в бароковій культурі Прикарпаття має певні засади провінційності, що зумовлено географічним розташуванням на східних кордонах Речі Посполитої, складною політичною ситуацією в регіоні в часі досліджуваного періоду. Незважаючи на значне спізнання, архітектурне бароко тут має спільні з європейськими риси, а саме: прагнення до організації суцільних просторів, переважанням лонгітудинальних планів — над центральними, виділенням базилікових та зальних груп костюоль, появою двовежевих фасадів і, одночасно, зменшенням ролі куполу та трансепту.

1. Wrabec J. Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w.: systematyka typologiczna / J. Wrabec. — Ossolineum, 1986. — S. 28.
2. Miłobadzki A. Architektura polska XVII w. / A. Miłobadzki. — Warszawa, 1980. — S. 15.
3. Sebastiano Serlio a sztuka polska. — Wrocław, 1973. — S. 131.
4. Wrabec J. Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w... — S. 30.
5. Ibid. — S. 30.
6. Mieszkowski Z. Podstawowe problemy architektury w polskich traktatach od połowy XVII — do pocz. XIX w. / Z. Mieszkowski. — Warszawa, 1970. — S. 24.
7. Wrabec J. Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w... — S. 30.
8. Ibid.
9. Ibid.
10. Ibid. — S. 34.
11. Horhung Z. Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII w. / Z. Horhung. — Wrocław, 1972. — S. 24.
12. Wrabec J. Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII w... — S. 36.
13. Ibid. — S. 38.
14. Ярема В. Українська християнська архітектура / В. Ярема // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучас-

ність, перспективи : мат-ли міжнар. наук. конференції. — Львів : Свічадо, 1994.

15. Kowalczyk J. Latinisation et occidentalisation de l'architecture greco-catholique en Pologne au XVIII siècle / J. Kowalczyk // Polish Art Studies. — 1984. — Т. V.
16. Ярема В. Українська християнська архітектура / В. Ярема // Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи : мат-ли Міжнар. наук. конференції. — Львів : Свічадо, 1994. — С. 93.
17. Dutkiewicz J. Fabryka cerkwi w Poczajowie / J. Dutkiewicz // Dawna sztuka. — Lwów, 1939. — R. II. — № 12. — S. 113—114.
18. Українське барокко та європейський контекст / відпов. ред. А. Федорук. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 105.
19. Horhung Z. Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII w. / Z. Horhung. — Wrocław, 1972. — S. 257.
20. Ibid. — S. 100.
21. Śliwa. Wpływ soboru trydenckiego na uchwały synidu zamajskiego (1720) / Śliwa // Kronika Diecezji Przemyskiej O.Z. An LXIV, 1978. — S. 87.

Nadiya Babii

ON ORGANIZATION OF ROMAN-CATHOLIC TEMPLE SPACE IN BAROQUE ARCHITECTURE OF UKRAINIAN SUB-CARPATHIAN ARCHITECTURE

Public opinion is viewing a space organized by means of architecture with the notions of Euclidian geometry and rectangular system of co-ordinates. Nevertheless the language of architectural forms as good as each other one possesses some special additional meaning as associative values, symbolic sense etc. In Baroque epoch these notions play quite a particular part providing the objects with certain nominality.

Keywords: form, space, Counterreformation, Baroque, semantics of a form.

Надя Бабий

ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОСТРАНСТВА РИМСКО-КАТОЛИЧЕСКОГО ХРАМА В БАРОЧНОЙ АРХИТЕКТУРЕ УКРАИНСКОГО ПРИКАРПАТЬЯ

Общественное сознание соотносит пространство, организуемое средствами архитектуры, с понятиями Эвклидовой геометрии и прямоугольной системой координат. Однако в языке архитектурных форм, как и любом другом, имеются также и дополнительные понятия: ассоциативные ценности, символический смысл. В эпоху барокко эти понятия играют особую роль, придавая объектам некую определенность.

Ключевые слова: форма и пространство, контрреформация, барокко, семантика формы.