

Галина ХОРУНЖА
аспірантка ЛНАМ

ОРНАМЕНТИКА АРХІТЕКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ БЕРЕЖАНСЬКОГО ЗАМКУ

Анотація. У статті розглянуто пластичне відображення в орнаментіці архітектури світоглядних уявлень та естетичних уподобань східноєвропейської спільноти ранньомодерного часу на прикладі замкового комплексу м. Бережани. Додатково простежено джерела та передумови формування системи символів, зафіксованих у орнаментіці архітектури замкового комплексу м. Бережани.

Ключові слова: орнаментика архітектури, система символів, замковий комплекс м. Бережани.

До визначних українських історико-мистецьких пам'яток, що слугують незаперечними свідченнями провідних особливостей світоглядних концепцій XVI — XVIII ст., беззаперечно належать зразки орнаментального оздоблення архітектурного комплексу замку Синявських у м. Бережани. Так, через використання декоративної пластики в програмі оздоблення споруд і світського, і культового призначення можна простежити чітке прагнення до ідентифікації їхніх власників з певними релігійними, філософськими та політичними переконаннями. Але незважаючи на цей фактор, сьогодні нема комплексного дослідження, присвяченого вивченню орнаментики архітектурного комплексу Бережанського замку як відображення світоглядної системи та естетичних уподобань східноєвропейської спільноти ранньомодерного часу, проте опосередковано до зазначеної теми зверталися В. Литвинів [1], В. Любченко [2], А. Макаров [3] та В. Овсійчук [4].

Однак, цей аспект не передбачає нівеляції такого потужного аспекту, як прагнення того, щоб архітектурні пам'ятки споруджувалися з максимальним урахуванням розповсюджених у країнах Центральної та Західної Європи стилістичних новацій. Адже фактор відповідності тогочасним мистецьким тенденціям, на думку замовників, також виконував функцію демонстрування духовного зв'язку з культурним середовищем католицької Європи.

Зазначимо, що для окремих представників колонізованої

української знаті саме таким чином можна було задекларувати своє "протистояння "гуманістичного" Заходу "візантійському" Сходу" [5, 396]. Окрім того, використання в орнаментіці архітектури мотивів, безпосередньо пов'язаних з мистецькими напрацюваннями носіїв культури "гуманістичного" Заходу, надавало можливість додатково візуалізувати досягнення творчих напрацювань представників секуляризованої європейської спільноти.

Проте для окремих репрезентантів галицьких магнатів, зокрема Синявських (фундаторів і власників упродовж тривалого часу комплексу споруд Бережанського замку), звернення до католицизму не спричинило кардинальної ментальної перебудови [4, 31] — і надалі у своїй військово-політичній діяльності останні використовували принципи "козакування" і сарматизму, а в архітектурних пам'ятках, ймовірно, рекомендували використовувати декоративні мотиви, безпосередньо пов'язані з давньоруською спадщиною (специфічно трактовані виноградні лози) [6, 188].

Незважаючи на фундаментальні зміни світоглядної системи, під впливом католицизму етнопсихологічні особливості української магнетерії розвивались у руслі дуалістичного сприйняття культурних пріоритетів і отримували відповідне практичне втілення. Так, в окремих випадках українські магнати католицького віросповідання виступали на захист православ'я від унії (князь Кшиштоф Збараський) чи заповідали зберігати православні храми, що були на території їхніх маєтностей (князь Ярема Вишневецький) [7, 46-47].

Варто вказати, що за таких умов закономірним було використання в орнаментіці архітектурних пам'яток Бережанського замку не тільки виноградної лози (християнського символу Евхаристії), а й шевронів-безкінечників, потрагованих споріднено до оздоблення українських рукописних книг (мініатюри Євангелія "Добрилове" 1164 р.). Проте зазначені елементи не отримали виразної кількісної переваги у програмі оздоблення замкового комплексу — виразною домінантою в орнаментіці архітектури пам'яток стали мотиви, безпосередньо пов'язані із західноєвропейським мистецтвом. Потужний розвиток останнього був неможливим без активної участі в процесі формування та втілення програми оздоблення замкового комплексу.

су скульптора Йогана Пфістера. Власне його особисте знання автентичних західноєвропейських пам'яток надало митцеві змогу створити орнаментальні оздоби, у яких чітко простежується відповідне знання техніки "стукко" та творча інтерпретація тогочасних стилістичних тенденцій [4, 106].

Використання в декоративному оздобленні пам'яток Бережанського замкового комплексу мотивів рольверкових картушів і мотивів металевого окуття потрактовано споріднено до графічних творів Т. Штіммера (Герб міста Цуг. 1579 р.) та В. Дітгерліна (Проект порталу з муфтованими колонами. Офорт з трактату "Про архітектуру", 1598 р.). Наголосимо, що саме у вказаних графічних творах можна чітко простежувати своєрідний апогей поєднання і взаємодоповнення образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва [8, 190].

Значний вплив на процес засвоєння нового в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві справляли також доволі поширені в другій половині XVI – першій половині XVII ст. графічні зразки. У цьому контексті варто зацітувати В. Овсійчука: "Маньєристична декорація була явищем новим і складним. Своєму активному просуванню вона завдячує спеціальним серіям із взірцями "Dorica – Ionica" та "Corinthi – Composita" [4, 80]. Тобто зразки Корнеліса Флоріса та Ганса Вредеман де Вріса у первинному вигляді стали зразками для наслідування, хоча і, вірогідно, зазнавали певної трансформації. Також не варто забувати про вплив маньєристичної декорації Фонтенбло роботи Франческо Приматіччо та Россо Фьорентіно, що знайшло певний відгук у творчості митців, які оздоблювали замковий комплекс у м. Бережани [9, 154-155].

Вірогідно, якщо автор і не мав змоги бачити графічних зразків, то міг використати в якості джерела інтерпретації твори декоративно-ужиткового мистецтва. Надзвичайно популярним у цей час був маньєристичний варіант декоративного оздоблення, тому цілком закономірно, що застосовували елементи та композиції, здатні відобразити всю специфіку орнаментального мотиву через химерність, вибагливість, а часто й фантастичність. Принагідно вкажемо, що, за висловом дослідника В. Любченка, Йоган Пфістер в окремих своїх творах звертався до комплексного

відтворення принципів "північного маньєризму" (останнє стосується його різьблених колон із с. Дунаєві, що на Львівщині) та створював гіпертрофовані декоративні мотиви [2, 153-154].

Але в кожному разі це все було неможливим, коли б магнати Синявські не належали (у переважній більшості) до освічених людей свого часу. Адже завдяки тому, що знать ознайомлювалася з останніми європейськими тенденціями через закордонні подорожі, придбання творів мистецтва, позначених новою стилістикою, вона, звичайно, прагнула в усьому не відставати від фінансово-політичних еліт інших держав.

При проектуванні будинків, каплиць тощо архітектори часто робили зміни, які диктували їм замовники [10, 49]. Як вже зазначалося, смаки патриціату орієнтувалися на графічні західноєвропейські зразки, твори декоративно-ужиткового мистецтва, гравюру, і тому доволі часто спостерігався складний і не завжди вдалий симбіоз зі своєрідних "цитат" [11, 39-41]. З'являються також не завжди позитивні тенденції, що стали відчутними в добу бароко (передусім під впливом католицизму), зокрема, поступово на другий план відходить усе, що пов'язане з українською середньовічною стилістикою.

Принагідно вкажемо на розповсюджене явище того часу: коли скульптори не мали ґрунтового досвіду творчих розробок певних орнаментальних мотивів, то вони копіювали графічні зразки або ж оздоблення творів декоративно-ужиткового мистецтва. Однак у процесі перенесення орнаментальних мотивів, унаслідок специфіки матеріалу, з'явилася стилізація та схематизація. Італійські маньєристи, а згодом під їхнім впливом і французькі, прагнули рафінованої вишуканості та зверталися до універсальності й відвертої диспропорційності естетичних ідеалів [12, 255]. Шлях північноєвропейських adeptів маньєризму йшов у тісному зв'язку з "готичним духом" попереднього мистецького стилю. Якщо порівняти орнаментальні мотиви авторства Россо Фьорентіно та Франческо Приматіччо, то у стилістиці їхніх проектів побачимо відчутний вплив не лише манери Рафаеля та Мікеланджело, а й пластики елліністичних скульптур. У свою чергу північноєвропейські маньєристи зверталися до пам'яток готичного мистецтва. Так, орнаменти Корне-

ліса Флоріса характеризує химерний синтез надскладних математичних розрахунків і хворобливих ірраціональних мотивів [9, 176]. Саме маньєристи зробили одну з перших спроб скасувати канонічне мистецтво як “спробу отримати форму, але знищити її свободу, індивідуальну відповідальність за неї” [13, 34].

Проте значного впливу стилістики бароко до другої половини XVII ст. в архітектурному декорі тогочасної Галичини не спостерігаємо. Очевидно, не останню роль у цьому відіграла певна традиційність естетичних уподобань, якою керувалися проєктанти та їхні замовники. Варто вказати, що в програмі оздоблення замкового комплексу м. Бережани використовували орнаментальні мотиви, відомі ще в пам'ятках образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва Давньої Греції. Однак, унаслідок відсутності в Речі Посполитій загалом і у Бережанах зокрема традиції “живої античності”, вказані оздоблювальні мотиви сприймалися через призму ренесансного та барокового мистецтва.

Філософсько-культурний контекст бароко пов'язаний з дуалістичним сприйняттям світу. Благочестивий образ не міг повністю заперечити алхімічні пошуки та вивчення астрології, понад те — кожна з цих філософських концепцій могла перебувати в сполученні з іншою. Зазначимо, що такий принцип поєднання на перший погляд непоєднуваного загалом став прикметною особливістю культури та мистецтва пізнього маньєризму та бароко — за висловом А. Макарова, “рідкісне сполучення зовнішньої розкоші і чистоти душі” [3, 34].

Відповідно, цілком закономірним явищем з огляду на останній факт є поява алхімічних і астрологічних символів у оздобленні лиштви вікон замкового комплексу князів Синявських. Останнє явище набуло широкого розповсюдження ще в епоху Відродження, а за часів панування бароко отримало додаткове поширення серед практично всіх магнатів, які претендували на статус ерудитів та інтелектуалів [14, 122].

Так ми маємо змогу простежити використання символу планети Марс (водночас символізував велич душі та місяць березень) у шевроні з іоніками та овами [14, 123-125]. Наголосимо, що саме звернення до “темних аспектів античної культури було винятково властивим для Ренесансу (на відміну від класицизму)

му)” і понад те — розквіт астрології в Європі збігся в часі зі становленням і розвитком ренесансної культури [14, 127-128].

Тут ми безпосередньо підійшли до іншого, вкрай важливого аспекту — формування інтернаціональної стилістики, адже маньєризм (а згодом і бароко), хоч і мав локальні форми, однак зберігав концептуальну цілісність. Однак тут слід зробити достатньо суттєве уточнення: хоча Середньовіччя відмовилося від гуманізму Античності, але воно вперше за всю історію людства зробило останнє богорівним і сформувало світогляд на межі раціонального та ірраціонального [15, 266]. Власне епоха Відродження спричинила наступний якісний стрибок — богорівна людина опинилась у центрі світу. Але “вінцю творіння” ця роль поступово стала важкою, що спричинило містичні та ірраціональні філософські пошуки, унаслідок яких на арену світової культури вийшла епоха бароко.

На території сучасної Західної України процес переходу від готики до Ренесансу, а згодом і до бароко відбувся структурно неповно — практично неможливо чітко виокремити риси стилістики Раннього та Високого Відродження у пластичному оздобленні архітектури міст. Цим фактом також можна витлумачити готизуючі тенденції в естетичних уподобаннях та смаках і замовників, і скульпторів. Наголосимо, що тільки рідкісні зразки орнаментального декору споруд не зазнавали суттєвої формотворчої переробки (мотиви розети, листя та звиви аканта, кобошони, рольверкові картуші, іоніки з овами). Окремі ж результати діяльності скульпторів настільки різночудно відрізнялися від своїх прототипів, що достатньо проблематичною є реконструкція генезису орнаментальних мотивів та, відповідно, виявлення їхніх джерел формування.

Також не викликає здивування, що завдяки змінам традиційні образи християнства набувають магічних функцій. Слід звернути увагу на ще один суттєвий момент — окремі складові орнаментального оздоблення архітектурних пам'яток замкового комплексу в м. Бережани мали апотропейне призначення. Зокрема, це засвідчує використання постатей херувимів обабіч картуша, які, вірогідно, відіграють роль не тільки органічної складової геральдичної композиції.

Цілком ймовірно, що у світлі релігійно-світоглядних змін

актуалізувалися архаїчні вірування та образи, а нові форми декоративного вирішення споруд зафіксували зазначений процес і його провідні вияви [16, 295]. Іншим аспектом, що опосередковано міг відобразитися у зазначеному трактуванні мотиву херувимів, було поступове переосмислення християнства як джерела розвитку культури, а не її консервації на певному рівні в конкретному середовищі — релігія поступово відкрилася до сприйняття та залучення в орбіту своєї світоглядної системи язичницької філософії та містичних практик [10, 124; 1, 318].

Так, нові концепції релігійності, що з'явилися під впливом Реформації, зокрема трактування Біблії не тільки з огляду на коментарі Отців церкви, а й буквального тлумачення, призвели до спалаху контраверсійного руху — протестантизму, що позначилося не тільки на замовниках і авторах програм орнаментального оздоблення, але й на їхніх безпосередніх реалізаторах [17, 31].

Тепер перейдемо до іншого аспекту — вплив естетики мусульманського Сходу на формування орнаментального оздоблення пам'яток замкового комплексу м. Бережани. Зокрема, взаємовпливи такого типу були першочергово зумовлені торгівельними контактами. Зазначимо, що останні відігравали роль своєрідного “містка-медіатора” між мусульманською та християнською культурами, аж до часткового взаємопроникнення. Вважаємо за доцільне заакцентувати на тому, що внаслідок специфічних приписів Корану в країнах зі світоглядом, сформованим під впливом ісламу, відбувався активний розвиток орнаментального мистецтва [18, 11]: різноманітними орнаментальними оздобами, композиційно побудованими за принципом плетінок або ж шевронів, вкривали килими, керамічні вироби, зразки художніх творів з металу тощо. Власне предмети декоративно-ужиткового мистецтва користувалися чималим попитом на європейських ринках, а відтак активно експортувалися з країн мусульманського світу.

Варто зупинитися на аналізі мотиву чотирипелюсткових квітів детальніше, оскільки в його специфіці та трактуванні ймовірним є готичне походження. Зазначимо, що і в готичному, і в мусульманському мистецтві елементи орнаментування арок і колон містили мотиви чотирипелюсткових квітів. Наголосимо, що готичні та мусульманські (інтер'єр міхраба Ве-

ликої кордовської мечеті, закладеної 785 р.) пам'ятки, в оздобленні яких зафіксовано згаданий мотив, належать до одного часу [19, 24]. Вважаємо за доцільне припустити подвійне походження та розповсюдження зображень чотирипелюсткових квітів у пластичному декоруванні архітектури замкового комплексу м. Бережани. Принагідно вкажемо, що мотив чотирипелюсткової квітки також фігурує в оздобленні низки пам'яток XVI — XVII ст. м. Львова (інтер'єр синагоги Золота Роза, будинок Домініка Гепнера (пл. Ринок, 28).

Походження інших орнаментальних мотивів, найвірогідніше, пов'язане з мусульманським мистецтвом — це специфічно трактовані шеврони та мотиви перлів. Останні, незважаючи на своє античне походження, отримали унікальне трактування в мистецтві мусульманського світу. Принагідно зазначимо, що вказану тезу яскраво ілюструє керамічна плитка, яку виготовили 1142 р. майстри м. Фатіми [19, 70]. Спорідненість трактування мотиву перлів у пам'ятках мусульманського походження та в орнаментальному оздобленні архітектури замкового комплексу м. Бережани (лиштва вікон) свідчить про запозичення, походження яких мало не одне, а кілька джерел.

Отже, в орнаментальному оздобленні архітектурних пам'яток замкового комплексу в м. Бережани знайшли своє відображення та логічне продовження елементи світоглядної системи і замовників (магнатів Синявських), і авторів програми оздоблення.

1. Литвинов В., Множинська Р. До питання про феномен “католицької Русі” // Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура. — К.: Критика, 2005. — С. 304-319.
2. Любченко В. Львівська скульптура XVI — XVII століть. — К.: Наук. думка, 1981. — 214 с.
3. Макаров А. Світло українського бароко. — К.: Мистецтво, 1994. — 288 с.
4. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століття. Гуманістичні та визвольні ідеї. — К.: Мистецтво, 1985. — 184 с.
5. Пахльовська О. Парадигми православної цивілізації і демократія: виклик України візантійському моноліту // Україна XVII століття: суспільство, філософія, культура. — К.: Критика, 2005. — С. 395-420.
6. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. — К.: Критика, 2005. — 584 с.
7. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI — XVII ст. — К.: Критика, 2002. — 416 с.
8. Либман М. Дюрер и его эпоха. — М.: Искусство, 1972. — 238 с.
- 9.

Бенеш О. Искусство Северного Возрождения, его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. — М.: Искусство, 1973. — 222 с. **10.** Бусева-Давыдова И. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. — М.: Индрик, 2008. — 364 с. **11.** Топапова Е. Zlatnictvo na Slovensku. — Bratislava: Tatran, 1975. — 232 s. **12.** Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. — М.: Радуга, 1984. — 350 с. **13.** Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. — М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2002. — 144 с. **14.** Голованова О. Астрология итальянского Ренессанса. Магический образ и гуманистическое содержание // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. — М.: Наука, 1997. — С. 121-129. **15.** Гуревич А. Избранные труды. Средневековый мир. — СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. — 560 с. **16.** Дюбі Ж. Доба соборів: Мистецтво і суспільство 980 — 1420 років. — К.: Юніверс, 2003. — 320 с. **17.** Boczkowska A. Tryumf luny i wenus. Pasia Hieronima Boscha. — Krakow: Wyda-two literackie, 1980. — 94 s. **18.** Веймарн Б. Искусство арабских стран и Ирана VII — XVII веков. — М.: Искусство, 1974. — 188 с. **19.** Grube E. Islamski umenie. — Bratislava: Pallas, 1973. — 194 s.

Annotation

Horunzha Halyna. Ornaments of architectural complex of Berezhay castle. *The article deals with the formal implementation of the ornamentation of architecture philosophical ideas and aesthetic tastes of the early Eastern European community since the example of the castle complex of Berezhany. Additionally, traces the sources and reasons of the formation of characters fixed in architectural ornamentation of the castle complex of Berezhany.*

Key words: architectural ornamentation, the system of symbols, castle complex of Berezhany.

Аннотация

Хорунжа Галына. Орнаментика архитектурного комплекса Бережанского замка. *В статье рассмотрено пластическое отображение в орнаментике архитектуры мировоззренческих представлений и эстетических предпочтений восточноевропейского сообщества раннемоделного времени на примере замкового комплекса г. Бережаны. Дополнительно анализируются истоки и предпосылки формирования системы символов, зафиксированных в орнаментике архитектуры замкового комплекса г. Бережаны.*

Ключевые слова: орнаментика архитектуры, система символов, замковый комплекс г. Бережаны.