

УДК 726.54  
ББК 85.110.5

Надія Бабій

## ОРГАНІЗАЦІЯ КОСТЬОЛЬНОГО ПРОСТОРУ В БАРОКОВІЙ КУЛЬТУРІ 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.

Безконечність для людини – питання відсторонене. Перцептивний простір завжди скінченний. Однак уявлення про нескінченність простору дуже важливе в 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 відобразилося в архітектурі: ясний порядок розчинявся в перспективі, що манила вдалечинь, оптичні ілюзії, підтримувані засобами образотворення, створювали уявні прориви в нескінченність.

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

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

**Мета** статті – розглянути різноплановість і різноманітність костюльної барокової архітектури, що стала результатом різноманітних поглядів на роль і призначення, форму й оздоблення сакральних будівель, які зводилися в епоху після Тридентського собору, у тому числі й на Прикарпатті.

Характеризуючи історичні підстави, що впливали на розвиток архітектури на Прикарпатті в період кінця XVI–XVIII століть, 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 зредукувала до мінімуму втручання королівської влади й у XVII столітті переродилась у магнатську олігархію. Роль королівського та князівського меценатства заступило меценатство шляхти – опертий на смаки хлопів та міщан привілейований суспільний клас, що утримував у своїх руках найбільші земельні латифундії. Особливо це стосувалося східної частини Речі Посполитої, де, власне, знаходиться Прикарпаття. Не менш істотним чинником, що характеризував духовний аспект польсько-литовської унії, була контрреформація, яка після безкровної ліквідації різновір'я в XVII столітті переживала в першій половині XVIII століття свій тріумф. Подібно до інших європейських католицьких країв клір доходив у той час до великого значення й багатства, що, звичайно, знайшло свій відбиток у розквіті сакральної архітектури. На межі XVI–XVII століть Польща стала однією з найзначиміших держав контрреформаційної діяльності, тому немає нічого дивного, що мистецтво бароко швидко тут вкорінилось і розвинулося, служачи одночасно шляхті, костюлові та іншим численним релігійним орденам.

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

Згідно з Гаутекоеуром (Hautesoeur), ще у XVIII столітті утримувалася концепція, що виникла під впливом ренесансного неоплатонізму [21, с.28]. Відповідно до неї інтер'єр костюолю з куполом розглядався як універсальна модель. Традиція його форми була пов'язана з колом. Цієї концепції дотримувався навіть Кеплер у своїх “Рудольфінських таблицях” 1627 року, хоча ще раніше ним були обгрунтовані закони, відповідно до яких 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” [18, с.15].

Просторове вирішення центральних будівель було пов'язане з традицією античних зразків, концепціями чистої фантазії, що виникали із субтельного рисунка й архітектонічної каліграфії, характерної для маньєризму.

Так, Себастьяном Серліо (Sebastian Serlio) (1537–1584) представлені архітектонічні рисунки, що показували зіставлення 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” [12; с.29, 131].

Нове сакральне будівництво схилялося до контрреформаційних тенденцій, які для архітектури й костюольного будівництва сформулював біля 1572 року великий поборник католицизму, архієпископ Мілана Карло Борромео (Carlo Borromeo). Згідно з “Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae”, архітектура костюолів мала відзначатися величністю та експресією форм – для посилення ефекту релігійних церемоній; не лише інтер'єри мали виділятися пишністю й композиційно підпорядковуватися великому вівтареві, але й фасади оздоблювалися фігурами святих, що домінували над оточенням. При реалізації нової програми костюольного будівництва перетиналися дві тенденції: повороту до давнього християнського мистецтва та використання найактуальніших артистичних засобів. Гуманістична у своїй тенденції теза про вищість центральної форми в потриденській 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 році він згадує овальні костюоли й подає способи побудови їх креслень. Найважливіший костюол міста, на його думку, має бути закладений на повздовжньому плані латинського хреста, який є не лише символом спасіння, а й відображає досконале людське тіло [21, с.30]. Ще до XI століття відноситься запис у хроніці бенедиктинського абатства Сен-Трон, у якому знаходимо недвозначне твердження, що нова церква “збудована, як сказано вчителями, по величині людського тіла” [22, с.15]. Вівтарна частина разом з обходами навколо вівтаря відповідає голові та шиї, хор – грудній клітці, обидві простерті в сторони частини трансепту – рукам, нава – животу, нартекс на заході – ногам. У таких мотиваціях відчутна гуманістична аргументація.

Більше як через сто років після Катанео знаходимо в працях польського архітектора-езуїта Бартоломея Вонсовського (1678) твердження про те, що еліптичні форми притаманніші каплицям чи катафалкам [16, с.24]. Категоричне заперечення центральних будівель у формі грецького хреста, а особливо ротонди, як поганських знаходимо в Карло Борромео, який у своїх “Instructiones” висловився за форму латинського хреста як ідеальну для християнської святині [21, с.30]. Інших урядових постанов щодо костюольної архітектури не було.

Розрив принципів бароко з нормативною естетикою підтримувався ідеологічно: “Новатори, що оскаржують нас у надмірностях в оздобленні костюолів, подібні в цьому до Юди, що дорікав Марії Магдалині, яка пахощами натирала ступні Христа”, – твердив св. Петро Канізіо (Canisio) (помер 1597 р.) [21, с.30]. Нічого дивного й у висловлюваннях Рубенса про те, що він не любить “простоти примітивного костюолю який, хоч і запевнив світ чеснотами правдивої релігії, та коли йдеться про елегантність та красу форм залишився далеко позаду поганського світу” [21, с.30]. Навіть суворий св. Кароль Борромео погоджується із засадами античності й постулює багатство й різномірність парапетів, пропонує, аби костюоли були вигідно розміщені на пагорбах, а око глядача притягували монументальні сходи й фасади, прикрашені скульптурою та різьбленням. Ці побажання знайшли більш яскраве вираження в 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.) популяризувалися вигнуті, пофалдовані архітектурні форми, змінні в незліченних перспективних зворотах, продиктованих суб'єктивізмом.

Естетичний і функціональний плюралізм епохи бароко знайшов відображення й у багатстві просторового влаштування костьолів, що не без труднощів піддаються класифікації. У літературі того періоду рідко можна знайти логічне впорядкування типів костьольних споруд.

Найбільш описаним є тип костьолу на плані латинського хреста, однонавовий, з каплицями обабіч і куполом на середхресті, названий скорочено схемою Іль Джезу – творіння Віньйоли та Делла-Порта (1568–1584). Особливо підкреслюється поєднання в його структурі повздовжнього та центрального принципів, що виводяться з костьолу св. Андрія в Мантуї Альберті та ще раніше флорентійського Santo Spirito Брунеллескі. Одночасно підкреслюється багатофункціональність інтер'єру Іль Джезу, що давала можливість як для вівтарних служб, так і для проповідей. Тип костьолу Іль Джезу набув свого величезного поширення на теренах Європи найперше через те, що був збудований для ордену єзуїтів, які були авангардом воюючого католицизму. На думку Губали, схема Іль Джезу є “змонументалізованим” і централізованим конгрегаційним костьолом, що типово для німецьких зразків: “Kongregationskirche als Kuppelkirche” [21, с.34].

У Середній Європі досить поширеним був тип однонавового костьолу з каплицями обабіч, розділеними масивними стінними стовпами, що іноді продовжували переходи. Ці стовпи надавали інтер'єрам зального характеру. Нава в такому випадку освітлюється лише через вікна каплиць, склепіння яких розташовані на рівні її висоти.

Трапляються й базилікові вирішення, у яких нава освітлена безпосередньо вікнами, вміщеними в люнетах над дахами дещо нижчих бічних каплиць. Склепіння нави виділене виразним антаблементом, який у зальних костьолах переривається аркадами, що спрощуються до каплиць. Костьоли 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 органом емпорою, притвором чи передсінням. Іноді досягнута в такий спосіб уніфікація частково редукована – унаслідок застосування балконів чи емпор, розміщених поміж стінними стовпами понад каплицями.

Окремо можна виділити костьоли, плани яких утворені з поперечно зіставлених еліпсів. Дехто відносить їх до чеських зальних костьолів із пристінними стовпами (Bohmische Wandpfeilerhalle), наприклад Франц [7, с.24]. Інші автори описують їх разом із простими овальними як споруди центрально-лонгitudинальні. Концепція побудови таких планів дістала назву “ланцюгові” [21, с.36]. На думку Врабеца, назва “ланцюгові костьоли”, 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 є архітектонічним відображенням способу мислення, що домінував у бароковій філософії від Картезія до Ляйбніца. Картезій писав про “ланцюг доказів” і “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 з традиційними схемами та класичними способами проектування, виводяться з геометричних комбінацій за допомогою косинця й циркуля. У середині XVII століття 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 в єдності.

Від ланцюгових будівель слід відрізнити костьоли овальної форми. Ці костьоли, будучи одним із проявів центрально-лонгitudинальних утворень, дістали більше поширення й, урешті, стали типовими для барокової архітектури ніж на це вказували теоретична думка епохи та постанови Тридентського собору, що пропонували головно зразки пізнього Ренесансу. Костьоли цієї концепції швидше належать до маньєризму, аніж бароко [21, с.38].

Ще менше уваги тогочасна історія архітектури присвячує спорудам на плані грецького хреста, квадрата багатогранника, які, наперекір св. Карло Борромео, були досить численними в

XVII і XVIII століттях, у тому числі й на Прикарпатті. Ці традиційні схеми дочекалися нової інтерпретації, що виразилася, між іншим, в акцентуванні повздовжньої осі.

Особлива семантична роль у влаштуванні внутрішніх просторів барокових костюольів належить куполу. Ряд купольних костюольів, розпочатий тим самим відомим костюольом Іль Джезу, у сакральному будівництві був дуже популярним у XVII – XVIII століттях. Більшість із них виконувала функції мавзолеїв можновладців (костюоль 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, у якій роль трансепта відігравала пара каплиць, що змінювала функції каплиці на купольний мавзолей [19].

Незалежно від того, чи купол вивищував пресбіттеріум, трансепт, середину хрестової конструкції костюолю-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 в стінах, не у формах, а саме в просторі інтер'єру. Це підкреслювали й на підкупольному просторі мальовидла та рельєфи: зображення небесних тіл, надприродних постатей або піднебесних сцен, де лише зрідка вміщувалися геральдичні атрибути [3].

З кінця XVII століття на теренах Прикарпаття в сакральній архітектурі з'являються тенденції до зведення суцільних просторів, утворених із нави з рядами каплиць і неглибокого пресбіттерію. Коло початків нової організації внутрішнього костюольного простору із широкою та короткою навами, наближенням до вірних святая святих у мілкому вівтарі чи бічних каплицях, призначених для приватної девоції, лягло розв'язання римського езуїтського костюолю Іль Джезу.

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

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

У костюолі Марії Магдалини в с. Кукільники (1732–1870 рр.) 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 й ілюзійний купол у пресбіттеріумі. На відміну від пишного інтер'єру архітектонічне членування фасаду несе в собі виразні провінційні риси. Єдина його оздоба – скромний бароковий щит вище від коронуючого карнизу та дві недобудовані вежі.

Найбільш численну групу пам'яток кам'яної сакральної архітектури кін. XVII – поч. XVIII століття на Прикарпатті складають одно- чи тринавові базиліки. Визначним моментом стало формування в національній архітектурі епохи двовежєвих фасадів, півкруглого вівтарного завершення центральної нави, зниження ролі трансепта й купола, що вело до створення цілісних розмірних динамічних просторових структур. На противагу оборонним храмам, у бароко слід говорити не про дві вежі з боків фасаду, а про двовежєвий фасад як самостійну тривимірну цілісність, у якій вежі є невід'ємною частиною композиції власне фасаду й визначають його структуру.

Барокова двовежєвість виникла з прагнення посилити емоційне сприйняття головного фасаду в зоровому сприйнятті об'єкта; розвернути послідовне чергування простору й маси. Двовежєвий фасад, на якому концентрувалася декоративна пластика та зосереджувалась увага глядачів, практикувався як ширма, куліси для всієї композиції споруди, завершував загальну повздовжню напрямленість архітектурних мас.

В об'ємно-просторовій композиції тринавової базиліки двовежеве вирішення фасаду природно витікало з тектонічної логіки архітектурного організму – вежі замикали бічні нави, вивіщуючись над їх карнизами.

Тип тринавової хрестово-купольної базиліки використовувався при будівництві найбільш репрезентативних культових споруд християнського віросповідання. На Прикарпатті із цим типом споруд ми зустрічаємося лише одного разу – у костьолі-усипальниці родини Потоцьких, збудованому в їх столичному місті Станіславові (нині – Івано-Франківськ) в ім'я Непорочного Зачаття Діви Марії (1672–1703 рр.). Пам'ятка належить до перехідного етапу розвитку галицької архітектури з елементами Ренесансу та класицизму, причому двовежевий фасад у ній приймає лише до центральної нави. Подібне оригінальне вирішення фасадного об'єму знаходимо в архітектоніці костьолів домініканців у Тисмениці та Богородчанах, а також парафіяльному в Кукільниках. Зведений одночасно із заснуванням міста французьким інженером-фортифікатором Франсуа Корассіні з Авін'йона (пізніше будівництво завершив архітектор Карло Бенуа) колегіата, костьол Непорочного Зачаття, разом з іншими сакральними спорудами міста був включений у складну семантичну систему “*Homo quadratus*” – гуманістичний і християнський символ естетики Відродження й бароко. Згідно із цією схемою, на захід від ринкових кварталів розмістилися споруди римо-католицької громади із зазначеним вище костьолом Непорочного Зачаття, на схід – вірменської з костьолом Непорочного Зачаття та української з дерев'яною церквою Воскресіння, на південь – єврейська громада із синагогою. Крім того, форми хрестової в плані ратуші на ринковій площі Станіслава пов'язані не лише з ейкуменічним спрямуванням католицизму, а й із геральдикой Потоцьких. Таке поліконфесійне наповнення міста, яке зустрічаємо в Станіславові, можливо, було в XVII столітті чи не єдине серед магнатських міст Галичини [12].

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

Хрестова базиліка несе в собі більше клерикальної символіки, аніж інші типи культових споруд, а в архітектурі українського Прикарпаття в ній можна прочитати додатковий релігійно-політичний зміст. У XVIII столітті у зв'язку із 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 рр.), Вірменський костьол у м. Станіславів (1743–1762 рр.). Структура фасадів пам'яток стала більш “розвернутою у просторі”. Завдяки ярусній побудові, ланцюговим зрощенням вертикальних елементів, невизначеності горизонтальних членувань вежам надавався стрімкий вертикалізм і 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 століття основним вертикальним елементом були поодинокі плоскі пілястри: горизонтальні тяги, як правило, не представляли повного антаблемента – обов'язковим був лише карниз. Спрощення деталей, відхід від канонічної форми пояснюються пошуками своїх особистих виражальних засобів.

У XVIII столітті під впливом творчості Ф.Барроміні в архітектурі Прикарпаття теж з'являються зразки пілястр, які своїм походженням зобов'язані переходу в цегляній архітектурі від півколони до пілястра. Так само період пізнього бароко характеризується появою криволінійних вигнуто-опуклих фасадів із двома вежами, до яких відносимо вірменський костьол у Станіславові (Івано-Франківськ) (1743–1762 рр.) і костьол бернардинів у с. Гвіздець. (1723 р.)

Поки що не вдалося з'ясувати авторства проектів обох пам'яток, хоча можна припустити, що ними були майстри-італійці чи, принаймні, такі, що навчалися в Італії [5, с.93]. Вірменський костюл у Станіславові тринавовий, із чітко виділеним трансептом. Над центральною частиною костюлу колись була дерев'яна баня як данина традиціям вірменської архітектури. В інтер'єрах – настінні розписи відомого польського художника Яна Солецького та чудова скульптура Матвія Полейовського, виконані на поч. 1760-х рр. Із зовнішнього декоративного оздоблення можемо відзначити обрамлення вхідного порталу у вигляді псевдопортика з двома коринфськими колонами та розірваним луковим фронтоном. Цікаво, що подібне обрамлення зустрічаємо в костюлі св. Яна у Вільно.

Костюл бернардинів у Гвізді зального типу, з виразною імітацією трансепта парою бічних каплиць. Крім складного криволінійного абрису, вежі фасаду оздоблені колонами. Чотирма коринфськими колонами та луковим фронтоном заакцентований головний вхід. В інтер'єрах збереглися скульптури, імовірно, чеського майстра італійського походження Діоніза Станетті (помер 1767 року). У нішах фасаду теж уміщені дерев'яні скульптури, виконані в традиціях львівської барокової школи початку XVIII ст. Збереглися і скульптура св. Антонія на колоні перед костюлом, і брама-дзвіниця, теж прикрашена двома скульптурами в першому ярусі. Усі ці факти свідчать про широкі європейські контакти та високі художні вимоги фундаторів і власників монастирського комплексу.

Одна з важливих характеристик бароко XVII століття – монументальність – знайшла свій вираз у системі пропорцій. Стримане, масивне бароко XVII століття у своїй завершальній стадії стало динамічнішим, легким і 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”. У регулах Карло Борромео записано, що віруючий повинен мати час дійти до Бога, із чим пов'язана й лонгітудинальність планів сакральних споруд і підкреслення повздовжньої осі в центральних спорудах. Посиленню повздовжньої динаміки внутрішніх просторів сприяла й відмова від купола в пам'ятках зрілого бароко на Прикарпатті. Момент “перебування у просторі” досягався пластичними засобами й у XVIII столітті ми відмічаємо поступовий перехід від недекорованого склепіння на підпружних арках до розписів у стилі ілюзійного живопису. Фрагменти стінописів збереглися у костюлі домініканців в Єзуполі (1651 р.), костюлі кармелітів у Більшівцях, (поч. XVIII ст.), костюлі місіонерів у Городенці (1760 р.). Вище вже згадувались стінописи Яна Солецького для вірменської громади в Станіславові, можливо, ним були розписані й склепіння костюлу Марії Магдалини в с. Кукільники (1732 р.) та парафіяльного костюлу Вознесіння Богородиці в м. Галич (1710–1780-ті рр.).

Найцікавіші пам'ятки стилю рококо в сакральній архітектурі українського Прикарпаття збудовані в середині XVIII століття при безпосередній участі чи за проектами Бернарда Меретина. Це – костюл і церква в Городенці, костюл у Коломиї з відміною рококового стилю.

Польський дослідник З.Горунг вважав, що у фасадах костюлів Бернарда Меретина, найперше в парафіяльному костюлі в с. Наварія (1741–1748 рр.) і в греко-католицькій катедрі св. Юра у Львові, відобразилася празька версія римського типу однорядного фасаду С.Джованні ін Латерано (1734, архітектор Алессандро Галілеї). У них згаданий композиційний тип досягнув найвищого ступеня розвитку: “Можна було б виводити довгий ряд криволінійних фасадів від відомої креації Борроміні в С. Карло алле кватро фонтане (1662–1667 рр.), де вперше була застосована хвиляста лінія, і надаремно б ми шукали в Італії та краях на північ від Альп так майстерно скомпонованої фасадної стіни, що вражає радісним настроєм нематеріальної візії. Вільно вигинаючи тил пресбітерію то в один, то в інший бік, майстер подає цілісність, сповнену легкості та нервового ритму, що полишила далеко позаду найсміливіші помисли цього порядку західних архітекторів” [7, с.113–114].

Подібними до Наварського на Прикарпатті є будівлі костюлу в Коломиї (посвячений 1775 р.) і церкви Успіння в м. Городенка (1763 р.), збудовані вже після смерті майстра (помер у 1759 р.). А загалом у 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, усе має складну профільовку, кожна лінія біжить вибагливо-вишуканими формами, вона переривається виступами, пілястрами й різними заокругленнями, переважно еліпсової форми. У проєкті Бернарда Меретина для цієї групи костьолів заплановано просторовий об'єм форми нерівнораменного хреста, витягнутого в напрямку схід–захід, і купол на барабані, що увінчував середхрестя. Однак первісний проєкт на практиці був реалізований із 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 сильнопрофільований карниз, що охоплює всю споруду. Угорі високий щитовий аттик із півциркульною нішею для скульптури або образу. Щит фасаду почленований, ламаного рисунка, з країв декорований характерними вазонами. Увесь абрис будівлі справляє враження стрімкого руху вгору, підкресленого пілястрами.

Костьол св. Миколая в м. Коломия та церква Успіння в Городенці стильово пов'язані з катедрою св. Юра, але мають провінційний характер.

Б.Меретин – автор багатьох культових і світських споруд, розкиданих на території сучасних Львівської, Тернопільської та Івано-Франківської областей. Найголовнішими його творіннями, які можна залічити до шедеврів європейського будівництва, є катедрою св. Юра у Львові, ратуша в Бучачі та костьол місіонерів у Городенці. Діяльність Б.Меретина тісно пов'язана із землями, що були у володіннях Миколи Потоцького.

У кінці 1750-х рр. Микола Потоцький перейшов у руську віру [2, с.105]. 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.

Костьол Непорочного Зачаття Діви Марії та монастир місіонерів у м. Городенка (1743–1760 рр.) – одні з ранніх праць Бернарда Меретина, у яких уже сформувалася його творча концепція, що ввібрала в себе дух і вимоги епохи.

Певні архітектурні прийоми й елементи, застосовані Б.Меретином у Городенці, були запозичені кілька десятиліть пізніше при будівництві Успенського собору Почаївської лаври. Це, зокрема, стосується будівництва бічних нав у вигляді окремих каплиць із купольним перекриттям. Львівський архітектор Петро Полейовський, який консультував будівництво Почаївського собору, у своєму акті обстеження собору від 20.IV.1775 року в пункті 6-му зазначав: “У бокових каплицях можуть бути склепіння овальні, як у Городенці та в інших нових будівлях” [7, с.257].

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

З архітектонікою костьолу гармонійно поєднувалося декоративне оздоблення інтер'єру. Його прикрасою був головний вітвар, чотири бокові та гарно різьблений амвон. Рештки скульптури вітварів роботи Йогана Пінзеля зберігаються нині в 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 в повітрі, підтримувані путті.

Щодо типології, у цілому костьол Непорочного Зачаття в Городенці тяжіє скоріше до австрійсько-німецьких зразків, аніж італійських. Ці впливи виразили себе у хвилястих лініях парпетів 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 в скісному встановленні веж відносно стінної елевації, з яким стикаємося в Городенці та в костьолі Піярів у Хелмі Любельським (1753–1763, архітектор Томаш Резлер [7, с.100] і в церкві св. Трійці в Пряшеві.

Відкинувши сухий науковий опис, згадаємо слова одного з перших дослідників культури бароко кінця XIX ст. Г.Вельфліна. На його думку, метафізичні плани італійських соборів відобразили ірраціональний образ світу, утілений у камені: “Запалюватися безконечним, знаходити

розв'язання в 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” [20, с.87].

Таким чином, організація костюльного простору в бароковій культурі Прикарпаття має певні засади провінційності, що зумовлено географічним розташуванням на східних кордонах Речі Посполитої, складною політичною ситуацією в регіоні в досліджуваний період. Незважаючи на значне спізнення, архітектурне бароко тут має спільні з європейськими риси, а саме: прагнення до організації суцільних просторів, переважання лонгітудинальних планів над центральними, виділення базилікових і зальних груп костюлів, поява двоверхових фасадів і, одночасно, зменшення ролі купола та транспта.

1. Січинський В. Історія українського мистецтва. Т.1 / В. Січинський. – Нью-Йорк : НТШ, 1956.
2. Українське барокко та європейський контекст. – К. : Наукова думка, 1991.
3. Ярема В. Українська християнська архітектура. Українське сакральне мистецтво : традиції, сучасність, перспективи / В. Ярема // Матеріали міжнар. наук. конф. – Львів : Свічадо, 1994.
4. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве : в 2 т. / Л. Б. Альберти. – М. : Изд-во Всесоюзной Ака. архит., 1935.
5. Brinckmann A. E. Baukunst des 17. u. 18. Jahrhundert in den romanischen Ländern / A. E. Brinckmann. – Berlin ; Neubabalsberg, 1919.
6. Dutkiewicz J. Fabryka cerkwi w Poczajowie / J. Dutkiewicz // Dawna sztuka. – Lwów, 1939. – R II, № 12.
7. Horhung Z. Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku / Z. Horhung. – Wrocław, 1972. – 172 s.
8. Jaroszewski T. Kilka uwag o grupie poznobarokowych fasad kolumnowych w Polsce / T. Jaroszewski, J. Kowalczyk // BHS. – Warszawa, 1959. – № 3–4.
9. Kalinowski K. Architektura doby Barocku na Śląsku / W. Kalinowski. – Warszawa : PWN, 1977.
10. Kalinowski W. Krzyżowe układy miast polskich i ich sredniowiezna geneza / W. Kalinowski // Architektura perennis. – Warszawa, 1971.
11. Kowalczyk J. Latinisation et occidentalisation de l'architecture greco-catholique en Pologne au XVIII siècle / J. Kowalczyk // Polish Art Studies. –1984. – T. V.
12. Kowalczyk J. Sebastiano Serlio a sztuka polska / J. Kowalczyk. – Wrocław, 1973.
13. Krawcow S. Stanisławow w XVII–XVIII wiekach. Układ przestrzenny i jego simboliczna / S. Krawcow // Kwartalnik architektury i Urbanistyki. F. I. – Warszawa, 1993.
14. Mańkowski T. Lwowskie kościoły barokowe / T. Mańkowski // Prace Sekcji Historii Sztuki i kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie. – Lwów, 1932. – 152 s.
15. Mieszkowski Z. Podstawowe problemy architektury w polskich traktatach od połowy XVII do początku XIX w. / Z. Mieszkowski – Warszawa, 1970. – 127 s.
16. Mieszkowski Z. Polsky teoretycy architektury (XVI–XIX w) / Z. Mieszkowski. – Kraków, 1972.– 31 s.
17. Miłobadzki A. Architektura polska XVII wieku / A. Miłobadzki. – Warszawa, 1980.
18. Palladio A. Cztery księgi o architekturze / A. Palladio. – Warszawa, 1907. – 598 s.
19. Sliwa. Wpływ soboru trydenckiego na uchwały synidu zamojskiego (1720) / Sliwa // Kronika Diecezji Przemyskiej O.Z. – 1978. – An LXIV.
20. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. – М. ; Л., 1930.
21. Wrabec J. Barocowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku: systematyka typologiczna / J. Wrabec. – Wrocław : Ossolineum, 1986. – 210 s.
22. Шевелёв И. Формообразование : число, форма, искусство, жизнь / И. Шевелёв. – Кострома : ДиАр, 1995.

*Общее сознание связывает пространство, организованное средствами архитектуры, с понятиями Евклидовой геометрии и прямоугольной системой координат. Однако язык архитектурных форм, как и любой другой, имеет и дополняющие понятия: ассоциативные ценности, символическое содержание. В эпоху барокко эти понятия играют особую роль, сообщая объектам определенную осмысленность.*

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

*General thought connects space, organized by the architectural means with the notion of Euclid geometry and rectangular coordinate system. Though the language of architectural forms as any other one has some additional meaning: associative values, symbolic content. In baroque epoch these notions play a special role informing the objects certain consideration.*

**Key words:** form, space, counter-reformation, baroque, semantic of form.