

8. Dybowski B. O światopoglądach starożytnych i naukowym, - Warszawa: Gebethner i Wolf, - 1916. - Цит. по: L.Kuznicki Ewolucjonizm w Polsce 1883–1959, - Kosmos, 2009, T.58, - № 3 - 4, - S. 297–313.
9. Karolczak K. Dzieduszyccy. Dzieje rodu – Kraków: Wyd-wo APN., - 2000. – 332 s.
11. Pawlikowski J.G. Kultura a natura, – Łódź: "Obywatel", - 2010. – 140 s.
- Pol W. Muzeum Natury we Lwowie, - Lwów: Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich, 1847 T. 1, a). Nr 4, -S. 333-371; b). Nr 5, -S. 445-499
12. Robertson, R. Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. // Global Modernities ( Eds.: Featherstone M., Lash S. and Robertson R), - London: - Sage Publications, 1995, - P. 25-44.
13. Swyngedouw E. Globalisation or «Glocalisation»? Networks, Territories and Rescaling // Cambridge Review of International Affairs, - London: - 2004, 17(1). - P. 25-48.
14. Wawrzyniak J. Teoretyczne Podstawy Neonaturalistycznej Bioetyki środowiskowej – Poznań: Wyd. Naukowe Instytutu Filozofii UP, 2000. – 333 s.
15. Włodzimierz Hr. Dzieduszycki i jego Muzeum we Lwowie // Tygodnik Powszechny, - 1882, № 23. – S. 4.

***Кристина Шаповалова***

*(Львів)*

### **ЕПОХА МОДЕРНУ В АРХІТЕКТУРІ ЛЬВОВА (ЛЬВІВСЬКА СЕЦЕСІЯ)**

На рубежі ХХ-ХХІ століть у зв'язку із закінченням доби історизму і формуванням нових стильових напрямів, виникла необхідність критичного осмислення художнього та архітектурного стилю модерн з його потужним потягом до краси, гармонії людини та природи та до пошуків монументально-декоративних форм, здатних естетизувати людське середовище та надання спорудам репрезентативних якостей. У ХХ ст. містобудівний рух опирається на нові будівельні матеріали. Конструктивне і функціональне значення споруд починає домінувати над формою. У будівництві широко застосовуються металеві конструкції, стрімко впроваджується залізобетон. У ці роки остаточно формується львівська архітектурна школа – одна з провідних у Центральній Європі. Народжуються нові архітектурні форми. Архітектори періоду сецесії активно використовували новітні досягнення технічного процесу та відповідали на нові практичні вимоги суспільства. Промисловий переворот охопив усі сфери виробництва й особливо будівельної галузі, що проявилось в удосконаленні металургії, виготовленні цегли за новою

технологією та бетону. Це найбільше акумульовано у громадських просторах та в структурі житлових будинків. Автентичні елементи у громадських просторах торговельно-побутового призначення, нажаль, майже не збереглися через короткий цикл оновлення і інтенсивніший тиск модернізації на ці об'єкти.

Передумовою появи нової архітектури було значне прискорення економічного і культурного розвитку міста на зламі XIX-XX ст. і у 1900-1914. Демографічний «вибух», стрімкі темпи урбанізації, посилення значення Львова як столиці австро-угорської провінції Галичини – це створювало матеріальну базу для художнього життя. Ріст будівельної, поліграфічної, різних галузей легкої промисловості сприяв появі нової архітектури і поєднаного з нею декоративного мистецтва. Формування нових напрямків архітектури було тісно пов'язано з економічним, суспільним і культурним розвитком. Будівельна лихоманка, у результаті якої виникли десятки нових вулиць і тисячі нових споруд, співпала з народженням сецесії, геометричного модерну, нових ретроспекцій, що привело до глибокої архітектурної трансформації міського середовища.

Прагнення романтизувати будівельну техніку було властиве всім львівським архітекторам, які звертались до залізобетону. Першу таку окрему споруду за системою Жозефа Мон'є виконав у Львові Францишек Загурський в 1892 на Будівельній виставці, і завдяки підтримці Юліана Захаревича вона була залишена у парку Політехніки. У 1894 на Загальній Крайовій виставці Ю.Захаревич і Максиміліан Тульє показали другий, більший за розмірами залізобетонний міст, що стояв біля водогінної вежі.

Архітектори сецесії декларували естетичний зміст відкритих металевих конструкцій (теорія Я.Богуцького) і практично реалізували цю нову технічну естетику в ряді споруд. Кращим львівським сецесійним твором самого Богуцького можна вважати трамвайне депо на Габріелівці (1907-1908, вул. Нової різниці, нині Промислова, 39), де конструктивна основа виражена в оригінальних плинних формах. Вперше ж відкритий чавунно-скляний каркас на бетонній основі як знак початку переходу від історизму до модерну було застосовано у 1892-1893 при зведенні Галицького ринку на пл.Бернардинській (нині Соборній), 16. Тоді ж

А.Каменобродський ввів у фасад будинку І.Фріда на пл.Галицькій,12 двоповерхову металеву конструкцію з великими зашкеленими площинами, запроєктовану інженером Зигмунтом Піотровичем (1892-1893). Великі металеві-скляні каркаси (змонтовані у 1893) мали споруди Загальної крайової виставки у Львові 1894: Рацлавіцька панорама, павільйон Я.Матейка (виконала фірма «З.Піотрович і Я.Шуманн»), акваріум (архітектор Ян Перось, тепер оранжерея у Стрийському парку). Але найбільше здивувала львів'ян смілива, протяжна металева конструкція Залу машин, поставлена за проектом З.Горголевського. Фірма «З.Піотрович і Я.Шуманн» за власними кресленнями та проектами Я.Богущького, І.Левинського, А.Захаревича виконала у Львові обширні перекриття із заліза і скла у манежі товариства «Сокіл» (1897), Пасажі Міколяша (1899-1900), бібліотеці Університету (1902), у новому трамвайному депо на вул.Пелчинській (Вітовського), 57 та у фотоательє Д.Мазура по вул.Пекарській, 11 (1905), у Скетінг-рингу на вул.Зеленій, 59, побудувала в 1903 окремий павільйон на пл.св.Духа (нині пл. І.Підкови). З.Піотрович проектував і виконував металеві конструкції також в сецесійних житлових будинках: на терасі вілли по вул.Длугоша (Кирила та Мефодія), 15 (1905), у кам'яниці С.Лясоцької на вул.Театральній, 6 (1909-1911). Сміливу величезну конструкцію із заліза і скла передбачав інженер К.Ріхтман в проекті театру в Єзуїтському парку (1908).

У 1890-х рр. залізобетонні конструкції за системою Ж.Моньє продовжувала використовувати у Львові фірма І.Левинського, зокрема у 1897 при закладенні глибокого і потужного фундаменту під Міським (Оперним) театром (за кресленнями Я.Богущького) у 1900 при виконанні великих перекриттів залів Міської скотобойні по вул.Нової Різні (нині Промислова), 52 та спирто-горілочної фабрики Я.Шпрехера по вул. Городоцькій, 108 (тепер № 132).

З 1902 фірма «Ю.Сосновський і А.Захаревич» стала вперше у Галичині широко застосовувати залізобетонні конструкції за новою системою Ф.Еннебіка як у промисловому, так і в цивільному будівництві. Інженером фірми був М.Фінкельштейн, теоретичну допомогу здійснював також М.Тулльє. У житлових будинках А.Захаревич головним чином використовував комбіновану структуру: цегла і камінь служили обшивкою перекриття, перемичок та опор із залізобетону.

Такий неповний каркас конструктивної основи, як правило, виявлявся на фасаді. Вперше у житловому будівництві залізобетонні конструкції системи Еннебіка були застосовані А.Захаревичем в 1903-1904 у віллах Я.Дилевського і А.Стефановича на вул. Гербуртів (Глінки), зведених у сецесійно-середньовічному зовнішньому вбранні проекту Г.Яворського. Після цього в середовищі львівських архітекторів та інженерів почали лунаєти голоси про введення вимоги обов'язкового застосування залізобетонних склепінь у новий Устав міського будівництва (1905). Сполучення різних формоутворюючих факторів – цегляного мурування стін та внутрішніх металевих й залізобетонних конструкцій – стало особливо розповсюдженим у львівській архітектурі після 1908, у період «раціональної» сецесії.

Львівська сецесія була типологічно спорідненою з рядом регіональних різновидностей нового стилю у Північній, Центральній, Східній і Південно-Східній Європі, для яких була характерною схильність до національної специфіки, а також інша, ніж у Західній Європі, хронологія розвитку.

Зберігаючи зв'язок із загальноєвропейським культурним ареалом і віддзеркалюючи інтернаціональну експансію нового стилю, Львів разом з тим тяжів до неадекватності, до суто локальної інтерпретації універсального взірця «ар нуво». Суттєві художні цінності, залишені львівською сецесією, слід пов'язати з сильною течією «національного романтизму». У творчості львівських митців широко використовувалась місцева національна художня спадщина. Унікальність львівської сецесії полягає також у багатстві та складній диференційованості її національно-романтичних версій: це мистецтво майже не має аналогій за своїм полінаціональним характером. Хоча львівські митці польської національності підтримували зв'язки зі своїми колегами у Кракові чи Варшаві, а українці, безперечно, були добре обізнані із закордонним тоді наддніпрянським модерном, все ж таки львівське мистецтво нового стилю необхідно трактувати як складно сплетений різнонаціональний вузол.

Вивчення значного пласту художніх цінностей, які створила львівська сецесія, дозволяє ствердити, що вона існувала як самобутня мистецька течія у руслі загальноєвропейського нового стилю і водночас була важливим моментом у динаміці історико-культурного процесу кінця XIX-початку XX ст., як західного регіону, так і всієї України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Архітектура Львова: Час і стилі. XIII–XXI ст. — Л.: Центр Європи, 2008. — 720 с.
2. Бірюльов Ю. Захаревичі: Творці столичного Львова. — Львів: Центр Європи, 2010. — 336 с.
3. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. — Л.: Центр Європи, 2005. — 184 с.
4. Львівщина: Історико-культурні та краєзнавчі нариси. — Л.: Центр Європи, 1998. — 392 с.

*Ірина Янковська*

*(Львів)*

### **ЦЕРКОВНИЙ АНТИМІНС – ОБРЯДОВА ДЕТАЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКВИ**

Богослужіння у Церкві звершується завжди із використанням певних речей, які є освячені та мають певну мету і місце використання. Миряни завжди можуть бачити використання Хреста Господнього, Святої Євангелії, Чаші, Дискоса та ін. речей, які є необхідні на літургії. Однак є річ, без якої звершення літургії є немислиме та заборонене постановами Церкви. Це Антимінс, який прості миряни не можуть бачити у використанні, тому, що вживається він за літургією лише у вівтарі, на престолі [2, с. 1].

Антимінс – це чотирибічний білий лляний або шовковий шматок тканини, на якому на якому зображено мертве тіло Спасителя, покладене в гріб. В нього зашивають святі моці мучеників або інших святих і під час безкровної жертви Христос Господь є разом з мучениками, що постраждали за Його науку. Крім зображення Христа в гробі, має надпис для якої церкви він був посвячений, ім'я єпископа, що посвячував, а також важливим елементом є герб єпископа, який підтверджував, що предмет дійсно освячений та його можна застосовувати під час служб.

Слово антимінс грецького і латинського походження. Грецька приставка «анти» означає «замість», а латинське «mensa» - «стіл», «трапеза». Тобто с антимінс має значення «замість престолу» і це відображає його історичну функцію в церковному богослужінні. Виникнення антимінсу пов'язано з історією розвитку християнської церкви.