

warowny Lwów // *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury*. – W.: PAN. T. XXII. – 1989. – S. 243–253. 3. Юрчакевич М. До історії львівської Цитаделі // *Галицька брама. Фортифікації Львова*. № 3 (39), березень 98 – С. 24–26. 4. Дельбрюк Г *История военного искусства в рамках политической истории*. Т. IV. – М.: Гос. воен. изд-во Наркомата Обороны Союза ССР, 1939. 5. Гронський Й. *Львівська Цитадель // Жовтень*. – 1986. – № 6. – С. 99–101. 6. Стефанович М. *Що ми знаємо про Львівську Цитадель // Галицька брама № 12–13, 1996*. – С. 13. 7. Степанів О. *Сучасний Львів. – Краків–Львів: Українське видавництво, 1943*. – 186 с. 8. Łobocki J.M. *Plan Lwowa Fryderyka Getkanta z 1635 roku i jego interpretacja // Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki. Tom XVII*. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe. – 1982. – S. 65–75. 9. Tomkiewicz W. *Dzieje obwarowań miejskich Lwowa // Kwartalnik architektury i urbanistyki*. – Warszawa. – 1971. – S. 93–137. 10. Пристер Е. *Краткая история Австрии*. – М.: Изд-во иностранной литературы. – 1952. – 510 с. 11. *История дипломатии. Т. I. / В.А. Зорин, В.С. Семенова, С.Д. Сказкина, В.М. Хвостова*. – М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1959. – 896 с. 12. *Советская Военная Энциклопедия // Н.В. Огарков, Н.Н. Алексеев и др.* – М.: Воениздат, 1977. – 656 с., илл. 13. Кан С.Б. *Революция 1848 года в Австрии и Германии*. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Мин. просв. РСФСР, Москва – 1948. – 232 с. 14. *Історія Львова в документах і матеріалах / У.Я. Єдлінська, Я.Д. Ісаєвич, О.А. Купчинський та ін.* – К.: Наукова думка, 1986. – 420 с. 15. Мельник Б. *Львівська Цитадель – концепція під вогнем критики // Галицька брама, 1996*. – № 17. – С. 11. 16. Bogdanowski J. *Architektura obronna w krajobrasie Polski od Biskupina do Westerplatte*. – Warszawa-Kraków: Wydawnictwo Naukowe RWN, 1996. – 615 s.

УДК 514:18

Л.Р. Рудик

Львівська академія мистецтв,
кафедра МОД

АРХІТЕКТУРА І КОСТЮМ БАРОКО В УКРАЇНІ В УМОВАХ ДЕМОКРАТІЇ ТА ПАТРІОТИЗМУ ДОБИ ГЕТЬМАНЩИНИ

© Рудик Л.Р., 2004

Висвітлено характерні особливості українських архітектури і костюма XVII–XVIII ст. в контексті державотворчих процесів доби Гетьманщини, соціальної диференціації суспільства, ідей ренесансного гуманізму та філософського антропоцентризму, пафосної естетики стилю бароко. Також розглянуто проблему стильової єдності архітектури і костюма в умовах синтетичної системи культурної моделі бароко.

Початки стилю бароко в Україні мистецтвознавці датують серединою XVII ст., хоча ранні барокові елементи з'явилися у мистецтві у 80-х роках XVI ст. Вважають, що стиль бароко синтезував середньовічні традиції, зокрема давньокиївських та візантійсько-слов'янських, з ренесансними віяннями, причому роль останніх ставала провідною.

Стиль бароко мав синтетичний характер, охопив усі сфери духовної культури. Це був універсальний стиль, особливості якого закономірно і глибоко виявились у багатьох ланках духовного життя суспільства. Характерні риси культурної моделі бароко визначені багатьма європейськими й українськими дослідниками: напруженість, динаміка, глибинність, масивність, підсилення вимірів, ефекти світла, таємничість; [1]. “Барокова естетика зруйнувала міф краси, подібно як філософія епохи зруйнувала міф про ієрархію, яка панує у всесвіті”[2].

Ще однією рисою бароко як європейського, так і українського є вживання метафор у всіх видах мистецтва. Італійський філософ епохи бароко Е. Тесауро створив теорію, яка охоплює усі види мистецтва : як літературу, так і образотворчі види мистецтва, чи театр. Її унікальний і

неповторний характер полягав у тому, що метафорою є кожен твір мистецтва і метафора визнана основою всіх мистецтв. Український дослідник Д. Степовик вважає, що прямота і однозначність абсолютно не сумісні з мовою бароко: “Якщо абстрагуватись від інших рис, то бароко можна трактувати як доведену до найвищого щабля образність” [3].

Так само, як європейське бароко асоціюється з Францією Людовіка XIV, образом все перемагаючої церкви, відродженням риторики, кеплерівським всесвітом, невід’ємними асоціаціями українського бароко є функціонування інститутів Української держави, Запорізька Січ, культурно-національне відродження, філософія ренесансного гуманізму, реформування церкви. Як європейське, так і українське бароко характеризуються однаковими елементами формального рівня (урочистістю, афектацією, величчю, просторовим розмахом і т. ін.), але підвалини цих рис зовсім різні. Європейське бароко пов’язане з кризовою ситуацією в Європі після Тридцятилітньої війни, переворотами в науковій думці, дворянсько-церковною культурою зрілого абсолютизму, видовищною театральною виставою королівського двору, а українське багато в чому зобов’язане своїм поширенням принципам прямої демократії політичної культури козацтва, а також ідеї національної монархії наприкінці XVII ст., національно-визвольній війні Богдана Хмельницького, ідеї патріотизму та гуманістичним настроям тогочасного суспільства.

Тому, маючи відмінності вже на глибинному рівні (на рівні зв’язку художньої структури з соціокультурною системою) і рефлексуючи на різних семантичних основах, європейське й українське бароко трансформуються у дещо відмінні одна від однієї культури. За спостереженнями Д. Степовика, суто українськими рисами бароко є об’єднання реального з уявним, помірність експресивного ладу, стягнення різночасових і різнопросторових елементів в один час і один простір [3].

Українське бароко органічно сполучило весь багатий досвід європейського мистецтва з власними естетичними засадами, розумінням прекрасного. Ордер приваблює українських архітекторів не конструктивною логікою, а декоративними можливостями. Колони, пілястри вже не тектонічні, а декоративні, то подвоюються, то потроюються. Форми плавно переходять одна в одну, фронтони, антаблементи спрощуються або ускладнюються, членуються креповками або й зовсім розриваються, збагачуючи пластику архітектурних мас, увиразнюючи їх. Стіна, масив будівлі набувають енергійного розчленування, архітектурні форми – руху, пластичності і підсилений світлотіньовою грою.

Образно-естетичне начало архітектури і костюма має багато спільного, адже проявляється у формуванні об’ємно-просторової і конструктивної структури твору, має майже однакові виражальні засоби – композиція, тектоніка, пропорції, ритм, пластика об’ємів, фактура, колір, декор. Тому можемо сказати, що так само як архітектори, українські кравці майстерно використовують декоративні можливості деталей одягу – комірв, манжетів, ліній розрізів, розрізних рукавів. Ритм кольорових плям, багато декорованих площин, почленована форма костюма зумовлюють враження простору і глибини, багатоплановості. У самих формах костюма уже закладено ефекти руху і світлотіньової гри.

В українському, як і в європейському бароко, споруда планувалася зодчими не як замкнута в собі самодостатня маса. Українські майстри так само прагнуть зробити свій твір частиною просторового архітектурно-ландшафтного ансамблю. У цьому відношенні показовими є монастирі – Троїцький в Густині (XVII ст.), Троїцький в Чернігові (XVII ст.), Крупецько-Батуринський (XVII ст.), Петропавлівський-Глухівський (XVII–XVIII ст.). Їхня планово-просторова композиція підкорена ідеї урочистості, тріумфальності, возвеличення духу, гармонії, спокою [4].

Постать українського шляхтича в парадному строї також органічно сприймалась як в інтер’єрі, так і в архітектурно-просторовому ансамблі, адже художній образ цього костюма несе ідеал людини впевненої, самостійної, досконалої, творчої, активної. Якщо надмірно почленований розрізами, стрічками, напусками костюм французького придворного розчиняв у навколишньому середовищі людину, безконечно малу в новому геліоцентричному світі і безмежно віддану театральності жорсткого, містичного, але і сповненого жаги прекрасного століття, то величний і сповнений гідності костюм українського аристократа характеризував людину як істоту суспільну, яка розкриває свої потенції в активному самоутвердженні, зацікавлену національно-релігійними питаннями і цінностями земного життя.

Для доби бароко в архітектурі характерне надання великої ваги у композиції цілого ансамблю вертикальним акцентам. Надбрамні вежі й дзвіниці завжди розташовувались так стосовно осі входу, що всі головні архітектурні споруди – собор, трапезна, палатні корпуси – сприймалися у найвигідніших ракурсах залежно від композиції мас. Усі згадані монастирські ансамблі побудовані на засадах симфонізму, адже різноманітні споруди, їхні архітектурні форми й деталі логічно об'єднані за мистецькими законами у виразну просторову композицію. Планово-просторова організація цих монастирів характеризується нерегулярністю, довільністю, органічністю, оскільки розміщення ансамблевих споруд обумовлено законами симфонізму форм.

У костюмі акценти розміщуються горизонтально, враховуючи вертикальний характер його композиції. Оскільки костюм складався з багатьох предметів одягу, нерідко трофейних (турецьких) або запозичених у сусідніх народів (польського, угорського), можемо говорити про органічну, довільну організацію костюма. Різні за кольором, декором, тектонікою площини об'єднувались в одне ціле золотистими акцентами, а також завдяки саме своїм принциповим відмінностям. “В архітектурі бароко заявило про себе як про нову силу, яка формує простір і створює єдине ціле з найбільш різнорідних частин, що створює вражаючий ефект”[5].

На ранньому етапі (др. пол. XVII–XVIII ст.) основною прикметою українського бароко в архітектурі є прагнення розчленувати об'єм за допомогою світлотіньової обрисовки, водночас зберігаючи його ясну тектонічну структуру. Елементи ордера використовуються переважно з декоративною метою, підсилюючи пластичну виразність мас. Велика увага приділяється вінчанню споруди верхами. А. Макаров вважає, що символом цього періоду є так званий козацький собор – тип давньоруської великої дерев'яної церкви, виконаний у камені і прикрашений пластичними мотивами (Миколаївський собор в Ніжині і собор в Густинському монастирі). Те, що собор не має чітко вираженого фасаду, однаковий з усіх чотирьох боків, повернутий до всіх частин світу і до всіх присутніх, А. Макаров вважає виразом ідеї демократичності і барокового світовідчуття. “Храм ніби прагне розчинитися у просторі, а простір намагається проникнути у нього, злитися з ним”[6].

Зрілий етап (1720–1750 рр.) в архітектурі характеризується посиленням експресії, мальовничості, декоративної взористості. Стіна продовжує зберігати свою тектонічну суть у формотворенні та водночас стає тим полем, на якому творча фантазія зодчого розміщує складні декоративні композиції, покликані вразити уяву глядача. Скульптурні оздобы сюжетного та орнаментального характеру несуть на собі знак народнопоетичних образів, разом з якими зустрічаються античні міфологічні мотиви, мотиви західноєвропейського і російського бароко в національній інтерпретації.

Цей період характеризується поступовим згасанням демократичних настроїв і схильністю гетьманів до ідеї національної монархії. А. Макаров пов'язує з цим виникнення нового типу церкви, архітектура якої виражає ідею української державності. Ці собори мали дві башти при фасаді, прямокутний план, видовжені нефи, розмежовані хрещатими стовпами; стіни гетьманських соборів є величезними нерозчленованими площинами, що справляє монументальне враження. “Людині, коли вона потрапляла під склепіння Микільського собору в Києві, було зрозуміло, які настрої керували архітектором Й. Старцевим та замовником гетьманом Мазепою. У свідомості не лише українців, а й іноземців такі храми асоціювались із часами стародавньої слави Києва, свідчили про колишню могутність, багатство і велич його князів, монархів руських” [6].

Костюм початку XVII ст. набуває найбільш декоративного й урочистого вигляду, опускається до самого долу, усі тканини густо орнаментовані і додатково оздоблені мереживом, позументом, тасьмою, верхній одяг має розрізи і пишно драпірується у плечовому поясі.

Завершальний етап розвитку українського бароко починається з другої половини XVIII ст. На розвиток архітектури вплинула творчість великих майстрів Б. Меретина, Ф.Б. Растреллі, І.Г. Григоровича-Барського. Меретину властиві рафінована архітектурна композиція, щедre використання монументально-декоративної скульптури. Растреллі притаманні елегантність архітектурних форм, стриманість декору, віртуозне володіння всіма засобами архітектурної виразності. У творчості Григоровича-Барського помітне прагнення до суворості в композиції мас, відхід від надмірної пишності орнаментального декору.

Деякі науковці піддають сумніву наявність стилю бароко в українській архітектурі і вважають, що стиль, який називають “українським бароко”, має глибокі феноменологічні відмінності від європейського бароко. “Попри проникнення барокової стилістики і навіть рококо (під кінець доби), українська архітектура розвивала власні засади як в типології, так і в архітектурно-пластичних вирішеннях. Тому стилістично архітектуру України доби Гетьманщини ми визначаємо як ренесансно-бароковий синтез в умовах хронологічної ретардації. З певним спрощенням це стилістичне явище можна назвати “українським” відродженням” [7].

Зрозуміло, що стиль бароко, поширившись на всі ділянки мистецької творчості, не обминув і костюм. Однак розвиток барокової стилістики в костюмі не досліджувався українськими мистецтвознавцями, тому розглянемо український стрій доби Гетьманщини з точки зору дефініцій загальної культурної моделі бароко. Найбільш відчутно стилістичні зміни торкнулися одягу заможних верств населення, тому здебільшого мова йтиме про костюм родової шляхти та козацької старшини.

Вбрання XVII–XVIII ст. розвивалось на основі попередніх давньоукраїнських форм одягу, зберігалися давні види крою – “сорочковий” і “світний”. Зокрема, полковницька кирея із застібкою аграфою є різновидом князівського плаща, відомого з ранніх часів Київської Русі. У гардеробі багатих верств населення ще з XVII ст. з’явилися польського типу чоловічі жупани, кунтуші, плащі, шуби, жіночі плаття з відрізними, прилягаючими, до того ж часто декольтованими ліфами і шнурівками, спідниці, відкладні комірці на сорочках. З цим пов’язана і помітна приталеність чоловічого та жіночого одягу в українському костюмі, яка вже суттєво відрізняла його від давньоруського костюма. Ця риса, очевидно, проникла через Польщу й Угорщину із Західної Європи, де вже з XIV ст. був відомий прилягаючий, приталений тип одягу. Приталеність, особливо в чоловічому костюмі, могла бути й наслідком певної воєнізації костюма, пов’язаної з похідним побутом козаків: на міцно стягнутий пояс вішали шаблю, за нього закладали кинджали (пізніше пістолі), підвішували необхідні предмети спорядження та амуніції.

Силуетом одягу української знаті XVII–XVIII ст. є або дві трапеції, з’єднані по лінії коротших основ, або трапеція, яка опирається на лінію довшої основи – у випадку, коли поверх основного верхнього одягу одягається додатковий. Якщо розглядати силует костюма разом з головним убором, який є невід’ємною складовою як чоловічого, так і жіночого строю, то одержимо три кутник, який основою лежить на землі. Усі ці геометричні фігури є статичними, деякою мірою важкими, створюють враження величі, монументальності, впевненості. Така характеристика відповідає філософському настрою епохи, яка трактує людину як найвищу цінність, переконує у вирішальній ролі творчих здібностей людини у всіх сферах життя.

Форма костюма козацької еліти та шляхти у першу чергу характеризується багат шаровістю та постійним набором предметів одягу. Поверх жупанів і свит, підперезаних поясом, одягали кунтуші, киреї, делії. Особливістю кунтуша є довгі, досить широкі рукави з розрізами в центрі на ліктях, у які просовували рукава жупана так, що низ рукава вільно спадав до колін. Носили кунтуші як розстібнутими, показуючи нижній жупан, так і застібнутими на всі гудзики, підперезаними широкими поясами. Часто кунтуші накидали на плечі наопашки, як шубу, застібаючи їх тільки на грудях або під шиєю.

Аналізуючи форму костюма української аристократії, ми можемо побачити безліч геометричних фігур у різноманітних комбінаціях, які утворюються від накладання одягу, розрізів, вилогів, комірців, манжетів. Загальною тенденцією є масивна нижня частина, яка служить опорою грі форм і декоративності верхньої частини. Загалом форма костюма посилює враження монументальності і величі, створене силуетом, а його багат шаровість і глибина підкреслюють пишність, розкіш, парадність, декоративність. Розріз зовнішньої частини костюма, нерідко асиметрично розкинутий по боках, додає йому помірної експресивності, яка дещо відрізняється від бурхливої динаміки барокового костюма Західної Європи.

Кольорове вирішення, орнаментальні мотиви, декоративні елементи, оздоблення також працюють на загальній настрої пишноти і декоративності. У кольоровій гамі костюма знаті домінують червоні, золотисті, сині, зелені кольори. Вживання відкритих кольорів походить ще з князівських часів, коли яскраві кольори викликали повагу. Тому князі наказували керівним особам в “урочистих випадках з’являтися в барвистому одязі, щоб якомога сильніше впливати на народ” [8]. В

основному, внутрішній і зовнішній предмети одягу (жупан і кунтуш, кирея) виконані з контрастних або доповнюючих кольорів, декоративні і функціональні елементи (коміри, вилоги, манжети, петлиці, шнурівки, китиці) також є контрастними за кольоровим або світлотіньовим рішенням, часто кунтуш підбитий контрастною за кольором до основної підкладкової тканини. Наприклад, український шляхтич XVII ст. з акварелі Ю. Глоговського зображений у жовтому жупані і червоному кунтуші, підбитому голубою підкладкою. Весь костюм оздоблений жовтою парчею, золотистим позументом, гудзиками і петлицями, пояс виконаний в золотисто-синьому орнаменті.

Використання відкритих кольорових плям створює багатоплановість і глибину в даному костюмі. Контрастність основної і підкладкової тканин, ритміка кольорових плям особливо проявлялися в русі, що свідчать про інтуїтивне, а може й свідоме знайомство українських кравців з ідеалом прекрасного епохи бароко. Емоційне враження від такого костюма можна порівняти з враженням від скульптурної обробки фасадів житлового будинку козацького полковника Якова Лизогуба, брами Заборовського в огорожі Софійського собору, дзвіниці Софійського собору. Одяг став живописним, і його драперії так само враховують світло, тінь, блиск, рух і загальну індивідуальність людини, як і архітектура епохи.

Для виготовлення одягу знаті використовувалися як закордонні, так і вітчизняні тканини. У Бродах, Слущку, на Галичині вже існувало золототкацьке виробництво, яке в орнаментиці користувалося звичайними для того часу бароковими або східними мотивами, поєднаними з українськими зображеннями. Шовкові одноколірні тканини в широкому асортименті побутовали серед панівної верхівки. З них виготовляли чоловічий і жіночий одяг, а також іноді парадно-святкове вбрання козаків. Поширеними були тканини з тканим узором (парча, бархат із золотими або срібними нитками), а також тканини типу штофів (з чергуванням блискучих і матових елементів узору) і ритого оксамиту (узор якого виділявся різницею у висоті ворсу, що створювало рельєфну поверхню).

Найвиразнішим і найефектнішим є костюм, побудований на використанні лише гладких різноколірних або, навпаки, лише орнаментованих тканин, оскільки в першому випадку максимально обігрується ритм кольорових плям, а в другому – ритм і взаємодія різнодекорованих площин, тобто обраний засіб художньої виразності використовується на повну силу і в усіх можливих варіаціях.

Костюм української аристократії і козацької старшини багато декорований коштовними оздобами (клямри, аграфи), дорогими гудзиками (срібні, золоті), оздоблювальними матеріалами (позумент, шнури, тасьма, мереживо), дорогими хутрами (куниця, горностай, соболь), предметами спорядження та амуніції (шаблі, порохівниці, гаманці, пістолі).

Узагальнюючи скажемо, що і в костюмі, і в архітектурі доби Гетьманщини чітко прослідковуються загальні засади естетики європейського бароко та їх органічне поєднання з власними стильовими особливостями, хоча традиції давньоукраїнського костюма і архітектури, а також культура періоду Ренесансу зумовили вибіркове і певною мірою стримане відношення українських майстрів до патетики та пишних і динамічних форм західноєвропейського бароко. Тріумф, здобутий у визвольній війні Богдана Хмельницького і створення власної держави Гетьманщини якнайкраще сприяли піднесенню національної свідомості, поширенню в усіх ділянках мистецької творчості стилю українського бароко.

1. Sokolowska I. *Spory o barok w poszukiwaniu modeli epoki*. – Warszawa, 1971. – С. 18. 2. Narbutt O. *Barok. Sztuka – literatura – filozofia*. – Warszawa, 1976. – С. 57–58. 3. Степовик Д. *Система тронів в українському барокко / Українське барокко та європейський контекст*. – К., 1991. – С. 128–145. 4. Логвин Г.Н. *Українське барокко в контексті європейського мистецтва / Українське барокко та європейський контекст*. – К., 1991. – С. 7–16. 5. Гидион З. *Пространство, время, архитектура*. – М., 1984. – С. 185. 6. Макаров А. *Світло українського бароко*. – К., – 1994. – С. 185–202. 7. Вечерський В. *Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини : Формування, дослідження, охорона*. – К., 2001. – С. 329. 8. Ніколаєва Т. *Історія українського костюма*. – К., 1996. – С. 44.