



Галина ХОРУНЖА

СИМВОЛІКА ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ОЗДОБЛЕННЯ СВІТСЬКИХ АРХІТЕКТУРНИХ ПАМ'ЯТОК ЛЬВОВА другої половини XVI — першої половини XVII ст.

У статті розглядаються основні передумови та джерела формування символіки орнаментики світської архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. у контексті культурних взаємозв'язків з країнами Центральної та Західної Європи. Розшифровується символіка орнаментальних мотивів в декоративному оформленні світської архітектури Львова того періоду.

Ключові слова: символіка, орнаментика, світська архітектура, взаємозв'язки.

Загальносвітова практика свідчить, що культурно-мистецький процес постійно перебуває у тісному взаємозв'язку з історичною ситуацією. Так у зв'язку зі змінами світоглядної системи, її окремих складових, мистецтво суттєвою цілісністю реагувало на гостроту ситуації, а тому однією з передумов формування символіки декоративного оздоблення архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. стали соціально-історичні передумови, а також постійні культурні та економічні контакти з країнами тогочасної Центральної та Західної Європи.

Зауважимо, що розшифрування символіки орнаментального оздоблення світських архітектурних пам'яток Львова окресленого періоду може стати одним з джерел реконструкції процесу взаємопроникнення різних світоглядних систем (західного та східного християнства, античного язичництва та ін.) та відображення вказаного процесу у мистецтві. Проте відповідного висвітлення у мистецтвознавчих дослідженнях вказана проблематика не отримала, за винятком фрагментарних звернень у контексті вивчення скульптури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. Стосовно наукового дослідження розвитку орнаментики архітектури Львова того часу слід назвати статтю М. Гембаровича «Скульптура і різьблення», видану у межах шеститомного видання «Історії українського мистецтва» [2]. Зауважимо, що науковець здійснив спробу аналітичного опрацювання джерел стилістики орнаментики вказаного періоду, однак у зв'язку з форматом видання не зміг це повністю реалізувати, зосередивши свою увагу на ключових елементах, зокрема впливах декоративного-ужиткового мистецтва.

Серед праць, які належать до ґрунтовних досліджень, присвячених львівській скульптурній пластиці, і фрагментарно орнаментальному оздобленню львівських архітектурних пам'яток, відзначимо «Львівську скульптуру XVI—XVII століть» В. Любченка [7]. Варто наголосити, що саме тут вперше В. Любченко провів глибоке наукове опрацювання львівської скульптурної пластики у контексті встановлення особливостей стилістики, атрибуції та іконографії (у переважній більшості релігійних сцен та меморіальних плит і надгробків), а орнаменту тогочасної архітектури розглядає як явище другорядне, що було декоративним доповненням зображення. Варто вказати, що на підставі останнього у праці В. Любченка практично відсутній ґрунтовний аналіз символіки орнаментики у вирішенні екстер'єрів архітектурних пам'яток Львова XVI—XVII ст. [7, с. 59, 85, 108, 110].

Також серед основних досліджень, де фрагментарно було висвітлено нашу проблематику, відзначимо працю «Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. (Гуманістичні та визвольні ідеї)» В. Овсійчука. Мистецтвознавець першочергово звертається до виявлення провідних джерел формування стилістики орнаментики архітектури та робить спробу реконструкції символічного наповнення провідних оздоблювальних елементів [9, с. 80—82, 88—94]. Однак глибинне розкриття зазначеної проблематики відсутнє, оскільки автор зробив провідний акцент на дослідженні стилістики і символіки скульптурної пластики, передусім сакрального призначення та іконостасного різьблення, внаслідок чого встановлені напрямки дослідження залишаються розкритими тільки частково. Окрім, того у контексті аналізу специфіки трактування декору В. Овсійчук практично обмежився частковим розширенням результатів своїх попередніх праць у зазначеній царині, так і не здійснивши значного поступу у дослідженні проблеми особливостей стилістики та символіки орнаментики архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Стосовно джерел, якими ми послуговувались у процесі проведення пропонованого дослідження, варто зазначити основні праці, використані у процесі реконструкції символічного наповнення орнаментики архітектури Львова другої половини XVI—XVII ст.: К. Діса «Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII—XVIII століття» [3], Я. Запаско «Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга» [4], В. Орел «Культура, символи и животный мир» [10], Г. Резин «Нариси з філософії архітектурної форми» [11], А. Содомора, М. Домбровський, А. Кісь «Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова» [12] та інші.

Таким чином наукова новизна пропонованої статті сформована на підставі того, що зараз в Україні відсутнє мистецтвознавче дослідження, у якому було б проведено цілісне вивчення символіки орнаментики світської архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Отож перейдемо до безпосереднього аналізу символічного наповнення орнаментального декорування світських споруд Львова окресленого періоду та розпочнемо з групи пам'яток, розташованих

на площі Ринок. Характерним репрезентантом вказаної категорії є будинок Бандіnellі (час створення приблизно 1589 р.). Наголосимо, що вирізьблені в оформленні portalу мотиви дельфінів знайшли своє відображення в інших мистецьких пам'ятках, зокрема українській рукописній книзі — таких книжкових мініатюрах, де зображались архітектурні мотиви [4, с. 90]. Щодо символічного компонента, то зазначимо, що дельфіни у світоглядній системі давніх греків — емблема морської стихії, а в християнській культурі — один з варіантів емблематичного зображення Христа [10, с. 410—411]. Проте специфіка зображення дельфіна (не використано жодних додаткових мотивів на зразок якогось чи хреста) застосовується в оформленні фасаду будинку Бандіnellі і є парафразою західноєвропейського геральдичного символу «морської свині» [10, с. 411]. Останнє дає змогу припустити, що дельфін також був елементом герба першого чи другого власника будинку — Яроша Ведельського або ж італійця Роберто Бандіnellі.

Підкреслюємо, що в орнаментальному декорі екстер'єру будинку Бандіnellі як маньєристичні, так і ренесансні фітоморфні мотиви поєднуються з масками людей. Саме антропоморфні мотиви є своєрідною субдомінантою програми орнаментального оформлення будинку Бандіnellі. Так, в оформленні фасаду зафіксовано не тільки мотиви масок жінок та чоловіків у характерних ренесансних головних уборах, а й мотиви херувимів та, безперечно, герми. Варто вказати, що мотиви херувима, використані тут, практично ідентичні до книжкової заставки «Апостола» Франціска Скорини, що дає підставу припустити, — автор орнаментального оформлення будинку Бандіnellі був знайомий із вказаним графічним зразком. Зазначимо, що мотиви масок та герм людей у вбранні свого часу було притаманним не тільки для античності, але й успадковане європейським романським і готичним мистецтвом (фриз собору у Шибенику XV ст., екстер'єр та інтер'єр катедри св. Яна у Варшаві XVI ст.) [9, с. 43—43; 13, s. 50, 68—69].

Символічне ж значення масок частково пов'язане із апотропейною символікою голови медузи Горгони, мотив якої зазнав трансформації у західноєвропейській культурі християнської доби. Однак герми первинно в античному світі були пов'язані з пошануванням певних божеств (у Давній Греції — Гермеса),

що, однак, не отримало свого ідейного відображення у формальному продовженні традиції [8, с. 316].

Хоча не слід забувати, що саме внаслідок такого трактування мистецької спадщини Давніх Греції та Риму відбувся процес своєрідного перетворення конструктивних елементів у декоративні мотиви. Зазначимо, що бази колон порталу оздоблені стилізованими ромбами (один із найдавніших символів багатства та простору у світовій культурі) з мотивами антаби (кільця — варіант дверного молотка, що мав сповіщати господарів про прибуття відвідувачів). І хоч зазначені елементи мають паралелі у західноєвропейському пластичному оздобленні архітектурних пам'яток, однак також ймовірно, що джерелом появи такого мотиву стало монументальне мистецтво мусульманських країн, де бази колон часто оздоблювали викладеними смальтою ромбами. Слід зауважити, що стилістично спорідненим до цієї пам'ятки у контексті декору баз колон (ромба, але без декоративного доповнення) є будинок № 20 по вул. Вірменській (архітектор П'єтро Лугано) [6, с. 289—290].

Інша пам'ятка архітектури розташована на площі Ринок, хоч і не позначена активним застосуванням різноманітних орнаментальних елементів декору, однак чудово репрезентує втілення пластичного ефекту, за умови застосування мінімальних засобів оздоблення. Саме такою є колишня кам'яниця венеціанця Антоніо Массарі (час створення приблизно 1600 р.). У цій споруді єдиним декоративним акцентом оформлення замкового каменя порталу виступає скульптурне зображення лева з крилами — герба Венеційської республіки та символу покровителя міста євангеліста Марка. Проте символіка крилатого лева також пов'язана з асирійськими демонічними істотами — охоронцями коштовностей (згодом це знайшло відгук в юдейській символіці Вавилона як крилатого лева) [10, с. 150—151].

Орнаментальне оздоблення кам'яниці Домбровського (час створення приблизно перша половина XVII ст.) вирізняється синтезом декількох стильових скерувань: північноєвропейська маньєристична орнаментика, італійське ренесансне оздоблення та антична традиція, що пройшла крізь призму італійського Ренесансу. Власне, загалом такою є ситуація зі стилістичними виявами пластичного оздоблення маньєризму, тому доцільно звернутись до аналізу впливу італійського ренесансного орнаментування на

формування декоративного оформлення кам'яниці Домбровського. У цьому випадку, як і в орнаментіці будинку Бандіnellі, особливу роль відіграють мотиви масок жінок та чоловіків у характерному для епохи Ренесансу вбранні (репрезентовано не лише голівні убори, а й частину верхнього одягу — комірці та фрагменти плащів), що ймовірно також виконували апотропейне призначення. Варто наголосити, що на порталі фігурують мотиви масок молодих людей (як жінок, так і чоловіків), а на лиштві вікна — осіб середнього віку. Слід зауважити, що кожен образ трактовано індивідуально, ймовірно, з орієнтацією на портретні характеристики конкретних людей.

Однак слід наголосити, що згадані мотиви частково перегукуються з античними елементами оздоблення фризів храмів. Дотичну групу до орнаментів, пов'язаних з італійським ренесансним мистецтвом, складають античні мотиви. Власне у пластичному оздобленні кам'яниці Домбровського фігурують мотиви дентикул, іонік з овами, трактування яких має споріднені стилістичні риси з аналогічними елементами в оформленні фасаду будинку Бандіnellі. Це одна риса, яка поєднує згадані пам'ятки — декор у вигляді луски, символічне значення якого вірогідно було пов'язане із трактуванням мотиву риби.

Наступною пам'яткою є будинок Анчовських, або Чорна Кам'яниця (час створення приблизно 1588—1596 рр.). Переважну більшість елементів декорування варто пов'язувати з північноєвропейським маньєризмом в орнаментальному оздобленні, зокрема це стосується гротескної плетінки, де химерним чином поєднано рослинні та антропоморфні мотиви (хоча ці зображення можна трактувати як певною мірою фантастичні, міфологічні істоти). Символіка вказаних мотивів вірогідніше за все була пов'язана з апотропейним призначенням химерних істот, присутність яких на порталі (межі світу публічного та домашнього, свого і чужого) мала забезпечити від проникнення негативних сил у світ неофіційного буття індивіда [11, с. 69].

Специфіка трактування, зокрема розетів, фризи херувимів на фасаді частково свідчать про зв'язок з українською середньовічною стилістикою. Принагідно зазначимо, що споріднені декоративні елементи застосовані в орнаментальному оздобленні фасаду каплиці Трьох святих. На підставі вказаного можна стверджувати, що автори програми пластичного декорування Чорної кам'яниці та каплиці Трьох святих керу-

вались одними і тими ж джерелами інспірації. Хоча не можна виключати, що зазначені декоративні елементи були створені одним автором (або ж групою авторів).

Окрім того, ймовірно, що фризи з херувимами для Чорної кам'яниці та каплиці Трьох святих були виготовлені в одній скульптурній майстерні. Також простежуються фрагментарні прояви української середньовічної стилістики, відчутні також на композиційному рівні, зокрема в особливостях потракування плетінки. Стосовно аттику Чорної кам'яниці, то його декоративне оформлення позначене маньєристичною стилістикою.

Однак одним із ключових символів Чорної кам'яниці є три обеліски в аттику. Зауважимо, що встановити причини появи поховального символу в оздобленні архітектури, то їх встановити доволі складно, з огляду на присутність в оформленні аттику урноподібних мотивів (езотеричне походження обеліска є менш ймовірним у зв'язку з практичною відсутністю у тогочасному Львові спільнот містичного чи теософського ухилу, окрім рідкісних ексцесів). Окрім того, неможливо, щоб реалізатори програми оздоблення чи замовник будинку не знали загальноприйнятих у тогочасному суспільстві символів, і зокрема трактування мотиву обеліска [11, с. 43—44, 61, 108].

Тепер звернемося до аналізу символічних особливостей орнаментального оздоблення будинку Шольц-Вольфовичів (час створення приблизно 1570—1580 рр.). Зазначимо, що маньєристична стилістика (в її північноєвропейському варіанті) репрезентована трактованими на зразок рольверкових картушів таблицями. Вважаємо за доцільне припустити, що автори програми оздоблення будинку Шольц-Вольфовичів були ознайомлені з німецькими графічними зразками декору архітектури (проектами споруд Дітерліна). Однак принагідно зазначимо, що внаслідок часткової трансформації та стилізації згадані орнаментальні мотиви набули відносно «м'якших» та більш пластичних рис. Останнє, ймовірно, було зумовлене прагненням авторів орнаментального оздоблення створити власну інтерпретацію рольверкових картушів. Саме за таким сценарієм відбувалась адаптація німецьких маньєристичних декоративних мотивів у тогочасній краківській скульптурній школі.

Тепер перейдемо до аналізу символіки антропоморфних мотивів, що фігурують у програмі оздоблення кам'яниці Шольц-Вольфовичів. У цьому випадку ан-

тропоморфні мотиви репрезентують один із суттєвих виявів впливу італійської ренесансної стилістики, — кожна з фізіономічно індивідуальних масок людей зображена у тогочасному вбранні (можливо алегорій щоденного спектаклю — життя у суспільстві) [5, с. 43]. Це одна версія походження мотивів маски, за В. Овсійчуком, — від традицій німецького ренесансного мистецтва [9, с. 92]. Остання теза ґрунтується на тому, що сам замовник (Ян Шольц-Вольфович) походив з Сілезії, де свого часу панував звичай зображати образи померлих засновників роду на фасадах приватних будинків. Але тут доцільно наголосити, що всі зображення масок людей фігурують у тогочасному вбранні (зламу 1570—1580-х рр.) і, відповідно, не могли відтворювати риси людей, які жили до цього часу (хоча, вірогідно, саме таким було побажання замовника).

Спираючись на датування вбрання, зокрема головних уборів, В. Овсійчук пропонує розглядати цей факт як вияв сілезької традиції, однак у дещо видозмінених формах акцент перенесено на «...соціальні основи суспільства та їхнє відображення» [9, с. 93]. Однак, можна зробити висновок, що у будь-якому випадку автори програми оздоблення кам'яниці Шольц-Вольфовича першочергово втілювали побажання замовника. Так, для кожної маски характерне акцентування на портретних рисах, що іноді набувають дещо гротескного відтінку (останнє також є сумнівним для визначення масок на фасаді, як скульптурних портретів родичів замовника) [9, с. 60].

Таким чином, можна припустити, що декоративні маски людей відтворювали основні типажі тогочасного міського населення Львова, що, ймовірно, було зумовлене побажанням замовника відтворити частину атмосфери його рідного міста. Окрім антропоморфних мотивів у програмі декоративного оформлення кам'яниці Шольц-Вольфовича фігурують зооморфні елементи — маски левів. Власне застосування цього мотиву, очевидно, було також пов'язане з побажаннями замовника та мало символічне (згідно з даними середньовічних бестіаріїв і фізіологів цей мотив відображав рішучість, передбачливість та інші чесноти), апотропейне призначення [10, с. 154—155]. Зауважимо, що мотив маски лева теж присутній в орнаментальному оформленні будинку Домініка Гепнера, палацу Корнякта, будинках на площі Ринок, на стіні будинку № 31 по вул. Ів. Федорова, а також на збереженому замковому камені нині замуrowаного порталу у будинку по

вул. Руська, № 4 (вказана маска доповнена гроном винограду, що, вірогідно, було емблемою шинку).

Таким чином, необхідно зазначити, що кам'яниця Шольц-Вольфовича репрезентує органічний синтез північноєвропейської маньєристичної стилістики та, ймовірно, німецького ренесансного оздоблення архітектури, що було доповнено символічними зображеннями масок людей та тварин. Останнє, очевидно, мало безпосередній зв'язок з уподобаннями замовника. Коли звертатися до інших зразків архітектурного орнаменту Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст., то досить складно віднайти зразки, не позначені маньєристичною стилістикою, яка переважно органічно (хоч і не завжди) сполучалась з класичними ренесансними оздоблювальними мотивами. Саме це явище ілюструють деталі фасаду будинку Домініка Гепнера та частково портал палаци Корнякта [2, с. 127—132].

Тепер перейдемо до аналізу стилістичних особливостей будинку Паоло Домініка Гепнера (час створення приблизно поч. XVII ст.). Першочергово зазначимо, що для цієї пам'ятки характерне застосування різних за стилістичним походженням мотивів, зокрема готичних. Коли вести мову про використання такого синтезу, то він, очевидно, був пов'язаний з побажаннями самого замовника, а не з уподобаннями автора (або групи авторів) програми пластичного оздоблення кам'яниці. Так, якщо звертатися до аналізу стилістичних особливостей оздоблення порталів, то можна прослідкувати риси, притаманні для північноєвропейського маньєризму, зокрема характерні графічним творам Вредеман де Вріса, пластичного оздоблення архітектури та творів декоративно-ужиткового мистецтва мусульманських країн, італійського ренесансного мистецтва і, зокрема, властивого для нього орнаментального мотиву масок жінок та чоловіків, зображених у тогочасному вбранні, та античних архітектурних орнаментів, однак потрактованих крізь призму італійського ренесансного мистецтва.

Зазначимо, що на порталі та лиштві вікон будинку Гепнера поруч з декоративними та конструктивними елементами є група латиномовних написів (переважно афоризмів), що у деяких випадках розкривають естетичні вподобання замовника та реконструюють можливі вияви його побажань щодо орнаментального оформлення фасаду.

Так, над одним з порталів напис замовника наголошував, що «NUNQVAM DISCREPAT UTILE A DECORO» — «Ніколи не дисонує корисне з красивим» [12, с. 35]. Ймовірно, цей акцент знайшов своє логічне продовження у застосуванні різних за походженням та стилістикою декоративних елементів.

Є ще одна закономірність, яка засвідчує зв'язок використаних в оформленні фасаду масок та текстового доповнення — у сандриках із зображеннями жінок вміщено написи, пов'язані з матеріальним («UBI UBER IBI TUBER» — «Вщерть добра є — випирає» та «UBI OPES IBI AMICI» — «Де багатство, там і друзі») [12, с. 38—39]. Натомість сандрики з масками чоловіків репрезентують написи, пов'язані з чеснотами («PROBUS INVIDENT NEMINI» — «Добрий не заздрить нікому», «DOMAY OMNIA VIRTUS» — «Мужність (чеснота) долає все» та «VIRTUS PRAEM(I)U(M) HONOR» — «Нагорода за добродієність — шана» [12, с. 40—42].

Єдиний виняток з вказаної закономірності репрезентує напис між жіночими масками «UBI CHARITAS IBI DEUS» — «Де милосердя, там Бог» [12, с. 37]. Однак це може бути пов'язане із побажанням замовника дещо нівелювати негатив щодо образу жіночих персонажів, які у вказаний період доволі неоднозначно трактувались (зокрема сприймалися як помічники та прихильниці інфернальних істот) [3, с. 104—105]. Таким чином, трактування програми оздоблення будинку Домініка Гепнера, що надала цій споруді певних рис еkleктичності, але це не змогло суттєво зменшити його естетичні якості, зокрема дотримання принципів ренесансної міри та доцільності, яка перегукується з символічним змістом написів.

Архітектурні пам'ятки зазначеного періоду мають орнаментику, характерну для стилістики північноєвропейського маньєристичного трактування декорування фасадів. Власне таким є портал будинку Корнякта, що знаходиться навпроти Домініканського Собору (був перенесений під час реконструкції). Якщо пропорційний лад є відносно відповідним до класичних італійських ренесансних зразків, то його декоративне завершення, що складається з двох маньєристичних закруток, потрактованих на зразок символу безконечника, які симетрично закомпоновано навколо гербового зображення, є сумнівним у споруді, запроєктованій і реалізованій майстром, наприклад, з Тосканського регіону Італії.

Зазначимо, що автором цього portalу, за М. Гембаровичем, є Петро Барбон, аргументація дослідника ґрунтується на його тлумаченні напису «MREB» і «27 Ar 1580 VF» — Muraton Pietro Barbon 27 квітня 1580 р. всю фабрику закінчив» [7, с. 45]. Відповідно, зрозумілим є поєднання майже класичного тосканського ордеру з маньєристичним оздобленням завершення. Отож звернемось до аналізу символічних особливостей орнаментального оформлення portalу палаццо Корнякта, що знаходиться безпосередньо на площі Ринок. Власне, тут варто акцентувати увагу на таких ключових моментах: структурально цей портал палаццо Корнякта витриманий у відповідності до класичних пропорцій ренесансного італійського мистецтва, але специфіка трактування орнаментального оформлення свідчить про маньєристичне походження [9, с. 72].

Вважаємо за доцільне припустити, що поява оформлення капітелі колони у вигляді голів людей (у цьому випадку чоловіків) могла мати апотропейне призначення. На користь цього твердження свідчить пластичне оздоблення баз колон масками левів з антабами. Вважаємо за доцільне визначити застосування декоративних масок левів та людей (обличчя мають грізний вигляд завдяки активній міміці) не суто з метою оздоблення portalу, а й магічне, захисне призначення вказаних мотивів. Надалі доцільно звернутись до аналізу стилістичних особливостей декоративного оформлення лиштви вікон палаццо Корнякта. Початково зазначимо, що можна виділити три типи пластичного оформлення віконних отворів зазначеної архітектурної пам'ятки — з херувимом у трикутному сандрику, химерною маскою (апотропеєм), трактованою на зразок істот з Чорної кам'яниці, і зі стилізованою «вазою» та рослинними мотивами.

Мотив херувима потрактовано цілком інакше, ніж аналогічних орнаментальних оздоб, однак є певна стилістична спорідненість з пластичним оформленням скарбниці базиліки Маріїцької у Кракові. Принагідно наголосимо, що Я. Самек відзначає вплив на формування стилістики скарбниці безпосередньо від німецького маньєризму [14, с. 23]. Частково про маньєристичне походження також свідчать мотиви фантастичних голів, закомпонованих у рослинну плетінку. Власне споріднені мотиви простежуються як у творчості німецького митця Альбрехта Дюрера, так й українського гравера Памво Беринди. Ззна-

чимо, що фітоморфні мотиви потрактовані на зразок місцевої флори, зокрема квітів барвінку.

Стосовно інших орнаментальних мотивів, застосованих у пластичному оздобленні віконних отворів, то це волютоподібні консоли, додатково декоровані звивом листя аканта та стилізованою мотузкою. Таким чином можна стверджувати, що портал палаццо Корнякта та лиштви вікон репрезентують своєрідне тлумачення маньєристичної орнаментики, ймовірно її німецького варіанта.

Звернемось до аналізу символічних особливостей орнаментування portalу та лиштви вікон Королівського арсеналу (час створення приблизно 1639—1646 рр.) [1, с. 15]. Першочергово заакцентуємо на присутності у декоруванні верхньої партії portalу (як і в оформленні фасаду палацу Любомирських) пластичних мотивів, що відтворюють атрибути військової справи (захисне спорядження та бойові знаряддя). Вважаємо за доцільне припустити, що присутність цих елементів була пов'язана не тільки з репрезентацією призначення архітектурної пам'ятки, а й виконувала своєрідну апотропейну функцію (прикметно, що лев також є символом християнського святого Адріана — покровителя військових та м'ясників) [10, с. 153].

Принагідно зазначимо, що простежується одна характерна особливість, а саме трактування атрибутів військової справи на зразок античних. Внаслідок порівняльного аналізу вдалося встановити, що таке специфічне тлумачення цього мотиву було властивим тільки для італійського ренесансного мистецтва. Тому вважаємо за цілком логічне припустити, що автор (або ж група авторів) програми оздоблення portalу Королівського арсеналу були добре ознайомленими якщо не з мистецькими пам'ятками італійського Ренесансу, то з графічними зразками, виготовленими у Тосканській області, ймовірно Флоренції.

Не менш суттєвим у програмі декоративного оформлення portalу зазначеної архітектурної пам'ятки є застосування зооморфних елементів, власне мотиву голови лева. Першочергово зазначимо, що хоча вказаний зооморфний мотив повторюється декілька разів, але основні засади трактування формотворення є достатньо відмінними. Так маска лева, що є декоративним акцентом замкового каменя, потрактована доволі реалістично, з окремими елементами деталізації. Провідні риси мотивів левів, що декорують завершення portalу Королівського арсеналу, позначено риса-

ми волютоподібності та фантастичності. Ймовірно, мотив левів був запозичений з графічного зразка або ж твору декоративно-ужиткового мистецтва, але походження вони, очевидно, мали різні. Вважаємо за доцільне наголосити, що мотив лева, репрезентований на замковому камені, був відтворений на підставі того ж джерела, що й атрибути військової справи.

Зауважимо, що з другої половини XVII ст. до XVIII ст. символічні мотиви орнаментики архітектури Львова пов'язані виключно з західноєвропейською культурою і мистецтвом. Однак із поступовим впровадженням стилістики класицизму в останній третині XVIII ст. символічний компонент в орнаментиді архітектури Львова втрачає своє попереднє значення.

Таким чином, можна зазначити, що символічне трактування орнаментального оздоблення світської архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст. репрезентує синтез компонентів, пов'язаних з християнською та язичницькою (передусім античною) світоглядними системами. Зокрема, символічні мотиви зазначених релігійно-філософських напрямів можуть фігурувати як виокремлено у декоративному оформленні пам'яток, так і в поєднанні, що свідчить про дуалістичність світосприйняття як замовників, так і реалізаторів програм декоративного оформлення світської архітектури Львова другої половини XVI — першої половини XVII ст.

1. Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові / В. Вуйцик. — Львів : Камінь, 1979. — 128 с.
2. Гембарович М. Скульптура і різьблення / М. Гембарович // Історія українського мистецтва : у 6 т. — Т. 3. — К. : Мистецтво, 1968.
3. Діса К. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII—XVIII століття / К. Діса. — К. : Критика, 2008. — 304 с.
4. Запаско Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я. Запаско. — Львів : Світ, 1995. — 480 с.
5. Иконников А. Искусство, среда, время / А. Иконников. — М. : Сов. художник, 1985. — 336 с.
6. Кос Г. З історії забудови Вірменської дільниці у Львові / Г. Кос // Записки НТШ. — Т. ССХХVII. Праці секції мистецтвознавства. — Львів : НТШ, 1994.
7. Любченко В. Львівська скульптура XVI—XVII століть / В. Любченко. — К. : Наукова думка, 1981. — 214 с.

8. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. — М. : Сов. энциклопедия, 1991. — Т. 1. А—К. — 671 с.
9. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII століття (Гуманістичні та визвольні ідеї) / В. Овсійчук. — К. : Мистецтво, 1985. — 184 с.
10. Орел В. Культура, символи и животный мир / В. Орел. — Х. : Гуманитарний центр, 2008. — 584 с.
11. Резин Г. Очерки по философии архитектурной формы / Г. Резин. — М. : ОГИ, 2002. — 142 с.
12. Содомора А. Anno Domini. Року Божого: Латинські написи Львова / А. Содомора, М. Домбровський, А. Кісь ; автор проекту Василь Габор. — Львів : Піраміда, 2008. — 288 с.
13. Czajewski W. Katedra S. Jana w Warszawie / W. Czajewski. — Warszawa : Druk P / Laskauera i W. Babickiego, 1899. — 240 s.
14. Samek I. Skarbiec Bazyliki Mariackiej w Krakowie / I. Samek. — Kraków : Bibliotheca Samkowniana, 2004. — 110 s.

Halyna Khorunzha

ON SYMBOLISM IN ORNAMENTAL DESIGN OF LVIV SECULAR ARCHITECTURAL MONUMENTS

at the 2nd half XVI and the 1st half XVII cc.

In the article have been considered some main predispositions and sources of ornamental décor for Lviv monuments of secular architecture at the 2nd half XVI and the 1st half XVII cc. in the context of cultural relations with the lands in Central and Western Europe. Some results of essays in decipherment of ornamental symbolical motifs, used in decorative dressings of Lviv secular architecture in the mentioned period have been presented.

Keywords: symbolism, ornament, secular architecture, the relationship.

Галина Хорунжая

СИМВОЛИКА ОРНАМЕНТАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ СВЕТСКИХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМ'ЯТОК ЛЬВОВА второй половины XVI — первой половины XVII ст.

В статье рассматриваются основные предпосылки и источники формирования символики орнаментики светской архитектуры Львова второй половины XVI — первой половины XVII ст., в контексте культурных взаимосвязей со странами Центральной и Западной Европы. Расшифровывается символика орнаментальных мотивов в декоративном оформлении светской архитектуры Львова этого периода.

Ключевые слова: символика, орнаментика, светская архитектура, взаимосвязи.