

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича



ДИПЛОМНА РОБОТА

до кваліфікаційної роботи (проекту) та роботи в матеріалі
другий (магістерський) рівень

за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
(вказати шифр та назву спеціальності)

**Мистецтво у художньому оздобленні архітектурного ансамблю
Чернівецького національного університету імені Юрія
Федьковича**

Дипломник

Григор'юк Олександр Олександрович
(прізвище, ім'я, по батькові)

Допущений (а) до захисту дипломної роботи

Протокол засідання кафедри

«02» 12 2024 р. № 16

Завідувач кафедри

М. Жаворонкова
(підпис)

Мирослава ЖАВОРОНКОВА
(розшифрування підпису)

Чернівці 2024

Факультет архітектури, будівництва та декоративно-прикладного мистецтва

Оцінка АК 92 дев'яносто два
(вказати цифрою та прописом)

Протокол засідання АК « 11 » 12 2024р. № 10

Секретар АК [підпис] Ткаченко Т.В.
(підпис) (ініціали, прізвище)

ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ ТА РОБОТА В МАТЕРІАЛІ

другий (магістерський) рівень

за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»

Робота в матеріалі на тему: 150-ти річчя Чернівецького
Національного Університету

Склад роботи:

- проект і таблиці 1
- ескізний матеріал 1
- пояснювальна записка на 70 сторінок

Дипломник (ця) [підпис]
(підпис)

О.О. Гунтєй
(ініціали, прізвище)

Керівник дипломного проекту та роботи в матеріалі [підпис] Т.О. Дарій
(підпис) (ініціали, прізвище)

Рецензент [підпис]
(підпис)

А.В. Крива
(ініціали, прізвище)



ДИПЛОМНИЙ ПРОЕКТ



Черный университет.
Белый военный спорт.
Ах, война! А война есть
Послать тебя в бой.
Пустой человек.
А ты, как же ты?
И сердце должно быть чужим.
Сердце должно быть.
Ах, война! А война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!
Война — не война!



Дипломный проект по теме «Война и мир»

10% Overall Similarity

The combined total of all matches, including overlapping sources, for each database.

Filtered from the Report

- Bibliography
- Quoted Text
- Cited Text
- Small Matches (less than 12 words)
- Submitted works

Top Sources

- 10%  Internet sources
- 0%  Publications
- 0%  Submitted works (Student Papers)

Integrity Flags

0 Integrity Flags for Review

No suspicious text manipulations found.

Our system's algorithms look deeply at a document for any inconsistencies that would set it apart from a normal submission. If we notice something strange, we flag it for you to review.

A Flag is not necessarily an indicator of a problem. However, we'd recommend you focus your attention there for further review.

Зміст

Вступ	5
Розділ I. Історіографія, джерела та методи дослідження	9
1.1. Історіографія та методи дослідження	9
1.2. Термінологічні визначення	14
Висновки до I розділу	22
Розділ II. Архітектурне рішення, декоративне оздоблення та садово-паркове мистецтво Резиденції митрополитів Буковини і Далмації	24
2.1. Синтез мистецтв у художній культурі XIX ст.	24
2.2. Стилеві особливості декоративного оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів Резиденції	32
2.3. Садово-паркове мистецтво як одна з складових архітектурного ансамблю	47
Висновки до II розділу	52
Розділ III. Художні особливості іконографічної програми, композиційної побудови та символіки іконостасу в храмі Трьох Святих	54
3.1. Особливості розкриття символіки в архітектурі Резиденції	54
3.2. Іконостас храму всіх Святих, іконографічна програма та композиційна побудова	64

Висновки	до	III	розділу
74			
Висновки			
76			
Список використаних джерел			79

ВСТУП

Актуальність дослідження

Розвиток мистецтвознавства в Україні, його реформування має стати однією з багатьох частин національного відродження, інтеграції нашої держави у єдиний європейський економічний та культурний простір.

Шляхи реалізації завдань, визначених державною національною програмою "Освіта" в Україні XXI століття, передбачають оновлення змісту сучасної освіти, який повинен стати основою нового виховання громадян України. Задля оцінки нового розуміння мистецької освіти і мистецтвознавства в Україні, розкриття тенденцій її розвитку важливим є дослідження історичних процесів культурного відродження в Україні визначення потреби більш поглибленого дослідження мистецької спадщини минулого, адже воно є невіддільним елементом національної культури. Духовні надбання держави безпосередньо залежать від розвитку освіти, культури та науки в цілому в різних регіонах України, зокрема і на Буковині.

Аналіз синтезу архітектури і монументального мистецтва в художньому оздобленні архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини і Далмації допоможе уникнути помилок і прорахунків, а відтак максимально використати кращі надбання минулого та інтегрувати їх на сучасному етапі

навчання майбутніх архітекторів та художників декоративно-прикладного мистецтва.

Проблемі дослідження і вивчення історії Резиденції митрополитів Буковини й Далмації присвячені праці В. Ботушанського, Т. Марусик, І. Чеховського, О. Добржанського, О. Масана, С. Релі та ін. Архітектурній спадщині Чернівців Австрійської доби присвячені праці Б. Колоска, І. Коротун, Л. Вандюк, Р. Могитича, С. Біленкової та ін.

Аналіз мистецьких зв'язків Чернівців та Європи, особливості мистецьких творів, творчих біографій художників знайшли своє відображення в дослідженнях Т. Дугаєвої, І. Міщенко, Ю. Бірюлова, Л. Канюки та ін. В контексті розвитку історії Буковини та Чернівців належне місце займають праці істориків з Буковини: Р. Кайндля, Й. Полека, Ф. Ціглауера, австро-румунського історика Д. Веренко. Окремі аспекти архітектурної спадщини Чернівців австрійської доби розкрито в працях Ф. Був'є, М. Нікирси, Н. Шевченко, В. Проскурнякова та ін.

Дослідження різних авторів дозволили виокремити низку базових позицій, які лежать в основі синтезу мистецтв при оздобленні архітектурних ансамблів, серед яких базовими можуть бути: вплив тогочасних європейських мистецьких тенденцій, авторські впливи та беззаперечна роль регіональних особливостей декоративно-прикладного мистецтва краю.

В обраній темі нашого магістерського дослідження, здійснена спроба розкрити цілісність синтезу мистецтв декоративного оздоблення архітектурних ансамблів XIX-XX століть. Дослідження синтезу мистецтв знайшло відображення в культурологічних, мистецтвознавчих та філософських роботах вітчизняних та західноєвропейських вчених, дослідників.

Обрана нами тема «Мистецтво у художньому оздобленні архітектурного ансамблю Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича» є малодослідженою, тому ми звернулися до архітектурного ансамблю резиденції митрополитів Буковини та Далмації, так як це є одна з перлин архітектури того часу на Буковині.

Метою дослідження є мистецтво у художньому оздобленні архітектурного ансамблю Чернівецького національного університету імені Юрія

Федьковича на основі різних видів художнього та декоративно-прикладного мистецтва з метою виявлення можливостей його використання при вивченні пам'яток архітектури.

Завдання дослідження:

- виявити, опрацювати та проаналізувати науково-методичну літературу, термінологію з розвитку синтезу мистецтв;
- виявити особливості синтезу мистецтв в Західній Європі у другій половині XIX століття;
- проаналізувати взаємозв'язок різних видів мистецтва в архітектурному ансамблі резиденції митрополитів Буковини й Далмації;
- з'ясувати особливості розкриття символіки в архітектурі Резиденції
- дослідити іконографічну програму, композиційну побудову та орнаментальну декорацію храму «Трьох Святих» архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини й Далмації.

Об'єкт дослідження: синтез мистецтв в художньому оздобленні архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини й Далмації.

Предметом дослідження є архітектурний ансамбль резиденції митрополитів Буковини й Далмації.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період другої половини XIX – початок XXI століття. Нижня межа охоплює період будівництва Резиденції митрополитів — 1864-1882 рр. Верхня обумовлена включенням архітектурного ансамблю до списку Світової спадщини 28 червня 2011 року.

Методи дослідження: проблема мистецтва у художньому оздобленні архітектурного ансамблю Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, має передумову застосування різних методів дослідження: мистецтвознавчі методи визначаються як культурно-історичний, модельно-реконструктивний та метод аналогій, метод проектного аналізу об'єктів.

Також використовувались емпіричні методи дослідження: синтез, порівняння, систематизація, абстрагування. З практичних методів використовувались фотофіксація, науковий опис спостережуваного. Весь цей контекст задіяний у магістерській роботі, як апарат системного і мистецького бачення синтезу мистецтв в художньому оздобленні архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини і Далмації.

Наукова новизна роботи полягає в авторській інтерпретації феномену мистецтв в художньому оздобленні архітектурного ансамблю, на прикладі мистецтва у художньому оздобленні архітектурного ансамблю Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та методи дослідження

Матеріали з даної теми можна умовно розділити на дві основні групи. До першої можна віднести праці, дослідження, які присвячені безпосередньо проблемі синтезу мистецтв, хоча, можемо відмітити, що авторів більшою мірою цікавить сама проблема синтезу мистецтв та її філософське осмислення на конкретних прикладах, при цьому історичний та художній контекст розвитку залишається другорядним [5; 68; 55; 25; 18; 29; 9; 53; 12; 69].

Наприклад, мистецтвознавець Г. П. Степанов, у своїй книзі «Композиційні проблеми синтезу мистецтв» висвітлює саме ті фактори, які постійно діють на композиційно образну цілісність, організацію простору, а також на тектоніку споруд та масштабність художньої форми[69].

Мистецтвознавець Е.Б. Муріна у своїй праці «Проблеми синтезу просторових мистецтв» 1982 р., науково аналізує форму й зміст теоретичних начерків про синтез мистецтв XIX-XX століття. Зокрема, вона зазначає, що вся увага теоретиків й практиків в дослідженнях про проблему синтезу мистецтв

була направлена на розробку й органічне поєднання архітектури, живопису та декоративно-прикладного мистецтва в єдиний гармонійний архітектурно-художній образ[53].

Зовсім інший погляд на проблему синтезу мистецтв розкриває мистецтвознавець В.Г. Власов.

За думкою автора, художній синтез припускає одночасне сприйняття композицій, яке можливе тільки в рамках одного виду художніх мистецтв. Тобто В.Г. Власов розуміє взаємодію мистецтв як цілісне, але одночасно й паралельне сприйняття композицій, які самостійно існують в єдиному просторі. В такій взаємодії, за словами автора, кожен вид образотворчого мистецтва зберігає власні особливості, засоби та прийоми зображення. Він вважає, що в межах певного архітектурного ансамблю відбувається не синтез, а саме взаємодія окремих, автономних видів мистецтва, кожне з яких одночасно підпорядковується як власним, так і в тому числі загальним закономірностям композиційного мислення автора споруди [12, с. 826].

Дивлячись на те, що одним з завдань теми нашого дослідження є питання стилю архітектури споруд другої половини XIX — початку XX століття, значну увагу ми присвятили вивченню наукових праць [24; 23; 26; 71], присвячених аналізу стилістичних особливостей образотворчого мистецтва цієї доби.

Одними з цікавих питань, присутніх у контексті нашої роботи, є поняття «еклектики» та «історизму». Деякі з дослідників трактують ці поняття як синоніми, інші підкреслюють їх негативний оціночний зміст. Український історик архітектури В.І. Тимофєєнко вважав, що такий термін, як «еклектика», є невдалим, у зв'язку з стереотипами, існуючими в той час, відповідно, за думкою автора «історизм» більш відповідає характеристиці системи ідей та поглядів, які панували в XIX столітті [74].

Питанням про художньо-стилістичні особливості української архітектури присвячені праці В.В. Чепелика в яких автор торкається особливості стилю «історизму» де згадує також стильові характеристики Резиденції митрополитів Буковини і Далмації [19].

Належно розкрити тему нашої праці було б неможливо без ознайомлення з архітектурними творами відомих архітекторів XIX століття, таких як: Август Зікард фон Зікардсбург (Відень, Австрія, 1813-1868 рр.) та Едуард фон дер Нюль (Відень, Австрія, 1812-1868 рр.), Герман Готлиб Гельмер (Гамбург, Німеччина, 1849-1919 рр.), Готфрід Земпер (Гамбург, Німеччина, 1803-1879 рр.), Даніел Хадсон Бернем (США, 1846-1912 рр.), Йозеф Главка (Прага, Чехія, 1831-1908 рр.), Поль Абаді (Париж, Франція, 1812-1884 рр.), Річард Морріс Хант (США, 1827-1895 рр.), Річард Норман Шо (Лондон, Англія, 1831-1912 рр.), Стенфорд Уайт (США, 1853-1906 рр.), Чарльз Баррі (Вестмінстер, Англія, 1847-1909 рр.), Чарльз Маккім (США, 1847-1909 рр.), Шарль Гарньє (Париж, Франція, 1825-1898 рр.). Їхні твори є яскравим прикладом еклектики та об'єднують в собі синтез усіх образотворчих мистецтв і не тільки.

Тему архітектури Чернівців та безпосередньо резиденції висвітлювала значна кількість науковців-дослідників. Багато відомих авторів в різних галузях — наприклад, в галузі історії (Т. Марусик), архітектури (С. Біленкова, І. Коротун), мистецтва (Т. Дугаєва, Н. Шевченко) та ін., які широко розкрили окремі питання щодо історичних аспектів будівництва резиденції, історії університету в цілому, реставрації, окремо живопису та інших видів образотворчого мистецтва, відстежили роль окремих яскравих постатей епохи, наприклад, таких як Й. Главка, Є. Гакман — за сприяння яких відбувалося будівництво даного комплексу архітектури.

Значний пласт літератури [84; 63, 35, 4, 15, 52, 22, 43, 42, 44], який ми використали для написання нашої роботи, присвячений історії будівництва та мистецькому аналізу ансамблю Резиденції митрополитів Буковини й Далмації.

Відома дослідниця архітектури Чернівців С. Біленкова, в своїй науковій статті «Резиденція Буковинських митрополитів Йозефа Главки в контексті актуальних проблем збереження традиційного характеру історичного ландшафту м. Чернівців» [63], пише про Резиденцію Буковинських митрополитів в контексті актуальних проблем збереження традиційного характеру історичного ландшафту міста Чернівці. Авторка розкриває важливу

роль архітектурних пам'яток в невеликих, так званих «провінційних» історичних містах, на прикладі м. Чернівці, та наголошує на необхідності їх збереження та охорони.

Особливо вагомими були відомості про архітектора Й. Главку[4; 15]. Слід відзначити статтю О. Івасюк [15], де авторка описує вплив Йозефа Главки на розвиток культури Буковини та статтю архітекторки І. Коротун «Архітектурний шедевр Й. Главки в Чернівцях» [4].

Чернівецькими дослідниками Д. Шевченко та Н. Шевченко в своїй книзі «Решеток кованный узор» [87], зроблено спробу систематизувати й розкрити різноманітність, роль та місце художнього металу в архітектурі міста Чернівці, дали коротку характеристику техніки виготовлення та стилів, притаманних для періоду другої половини XIX — поч. XX століття. Така праця в нашому краї була виконана вперше, незважаючи, що цікавість до художнього металу в інших містах й країнах давно займає належне місце.

Аналізуючи літературу, варто зазначити, що друковані видання про Чернівці, з'являлись в різні історичні періоди, були пов'язані з приналежністю краю до тих чи інших держав та політичних ситуацій, що відбувались на Буковині.

Друковані видання про Чернівці з'явилися в перших десятиліттях XIX-початку XX ст. і переважно були німецькомовними виданнями. Публікації цього періоду значною мірою висвітлювали культурно – історичні процеси в краї на той час, стимулювали розвиток національної самосвідомості людей, створювали соціокультурне тло (хоча і з притаманним йому політичним підтекстом) які й сьогодні не втратили своєї актуальності. Насамперед це праці Г. Бідермана [91], Ф. Віккенгаузера – про Чернівці [95], І. Полека [94] та ін. Одним з найбільших внесків в історію вивчення Чернівців прийнято вважати праці відомого історика, краєзнавця, професора Чернівецького університету Раймунда Фрідріха Кайндля [90, 32, 33]. Його чисельні дослідження, книги публікувались ще з кінця XIX століття. Особливо відомою є праця «Історія Чернівців», яка була видана в 1908 році та є надзвичайно цінним

фактологічним матеріалом і на сьогодні, в якій є низка свідчень про історію забудови Чернівців кінця XIX століття.

Важливими для висвітлення проблем реновації, реставрації пам'яток архітектури, в тому числі й архітектурних ансамблів, були праці, присвячені безпосередньо дослідженню та розкриттю методик та практик зі збереження пам'яток архітектури [17; 50; 60; 46; 45; 61].

Наприклад, всесвітньо відомі спеціалісти в галузі збереження та реставрації, такі як П'єро Санпоалезі, П'єро Ганцолла, розкривають історичний огляд стану проблеми охорони пам'яток культури, розглядають спеціальні методичні питання консервації та реставрації пам'яток: попередні натурні та іконографічні дослідження, класичні та фотограмметричні методи архітектурних замірів; причини пошкодження пам'яток, а також питання підготовки архітекторів-реставраторів [17].

Є.В. Михайловський в своїй книзі «Реставрация памятников архитектуры» [50], коротко систематизує наукові концепції в галузі реставрації пам'яток архітектури, освітлює історію формування теоретичних основ методик реставраційних робіт в різних європейських країнах. Описує досвід реставрації всесвітньо відомих творів архітектури. Також автор в своїх наукових статтях [72] розкриває питання суспільного значення пам'яток архітектури.

До важливого комплексу джерел [10; 31; 11; 1; 14; 76; 49], на підставі яких виконане дане дослідження, належать матеріали різних авторів (А.П. Каждан [31], В.В. Бичков [10], В.Д. Лихачева [10], В.Н. Лазарев [38], З.В. Удальцова [76], С.С. Аверинцев [1], С.Н. Булгаков [7] та ін.), які ґрунтовно і повно розкривають питання щодо культури, традицій, особливостей Візантійської архітектури, її роль та вплив, не тільки на окремі країни, а і людство в цілому.

А.П. Каждан у своїй книзі «Византийская культура» [31] висвітлює різносторонню картину життя Візантійської імперії X-XII століть.

Митрополит Іларіон описує вплив Візантії на культуру України [49].

Важливими для написання нашої роботи виявилися дані щодо архітектурних споруд другої половини XIX ст., які містяться в архітектурних нарисах, статтях присвячених різним містам України, зокрема й самим Чернівцям [16; 59; 88; 81, 78, 85].

Опрацьовуючи різні матеріали з садово-паркового мистецтва, яке є частиною архітектурного ансамблю резиденції Митрополитів Буковини й Далмації, можемо відмітити не малу роль напрацювань З.А. Ніколаєвської [57], яка розкриває теоретичні основи вітчизняної та зарубіжної практики проектування парків. Авторка досліджувала естетичні закономірності, а також систему архітектурних та художніх методів й прийомів, властивих садово-парковому мистецтву.

Повноцінно висвітлити тему було б неможливо без ознайомлення з працями, які розкривають питання розвитку архітектури Західної Європи другої половини XIX століття присвячені окремим ансамблям чи окремим архітекторам [20; 58; 93; 26; 59; 27;].

1.2. Термінологічні визначення

Синтез мистецтв має глибоке коріння і традиції. Інтерес до його вивчення простежується в різних науках: психології, філософії, естетиці, літературознавстві, мистецтвознавстві.

Синтез архітектури, живопису та скульптури - одне з дієвих, вражаючих засобів художньої виразності. У конкретних художніх образах і символах може бути більш повно розкритий їх зміст. І, крім того, завдяки органічному злиттю і взаємодії простору, пластики й кольору можна домогтися більшої яскравості та виразності художнього образу [41].

Визначення даного терміну із самого початку знаходиться в глибинах якраз підходу філософії в комплексі відносно одного з найширших діапазонів питань з розвитку цивілізації та саме культури. Г. Флобер (французький письменник), писав, затронувши долю художньої культури: “Чим далі, тим мистецтво стає більш науковим, а наука - більш художньою; розлучившись біля основи, вони зустрінуться коли-небудь на вершині” [37, с.46].

Таким є аргумент розвитку: разом з тенденцією, яка об'єднує, існує тенденція протилежна, до роз'єднання. Таке явище культури, як синтез мистецтв, ми повинні розглядати не просто в рамках ефективної взаємодії різних аспектів художньої творчості, а комплексним підходом, у поєднанні філософії та мистецтва. Синтез мистецтв проявлявся не тільки в творчій практиці художників різних століть, а й також вносив характер світоглядний й осмислювався вперше саме в працях філософів [29].

Німецький філософ Іммануїл Кант (1724-1804) писав, що в результаті синтезу мислення і чуттєвості утворюються знання. Також І. Кант проаналізувавши функції мистецтва виділив функцію соціальну — здатність мистецтва підвищувати загальну культуру людини.

Будь-яка епоха, зазначена черговими відкриттями в розвитку синтезу, народжувала свій варіант пошуку закономірних відносин в галузі декоративно-прикладного та образотворчого мистецтв, їх взаємодії з архітектурою. Ми маємо велику кількість прикладів того, що багато архітектурних ансамблів минулого, створені за єдиним задумом, надалі, доповнювались рисами сучасності, втрачали свою колишню гармонію. Приблизно таке ж число прикладів ілюструє “щасливу” відповідність архітектури та монументального мистецтва. Це вказує нам на те, що повинна бути якась об'єктивна закономірність, якою визначається додавання нових художніх форм і їх подальше життя [2].

У вітчизняній та зарубіжній теорії та архітектурно-художній практиці домінує розуміння “синтезу” як безпосередній композиційний взаємозв'язок архітектури й монументально-декоративного мистецтва. Останнім часом робляться спроби включити в коло взаємодіючих з архітектурою не тільки декоративно-прикладних, але і станкових видів мистецтва.

Діапазон синтезу поширюється з різних сторін архітектури й містобудування завдяки одночасному створенню великих просторових комплексів і ансамблів, та образотворчих, пластичних мистецтв у всій різноманітності їх видів, різновидів і жанрів [68].

Але для початку ми дамо визначення поняттю синтезу. Синтез мистецтв (грец. Synthesis - “з’єднання, поєднання”) - це органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, яке можна визначити цілковитою подібністю художнього задуму.

Синтез виступає як феномен художньої культури суспільства, в якому акумулюються художньо-естетичні цінності [9].

В теорії мистецтвознавства синтез мистецтв - це органічна єдність, взаємозв’язок різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору чи ансамблю із відносно самостійних творів [29].

Це один із способів творчого мислення, що полягає в поєднанні різних явищ або частин одного і того ж явища в ціле. Зокрема, синтез мистецтв в архітектурі - це “взаємопов’язана, органічна єдність різних видів мистецтва (живопису, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва та ін.) і архітектури, в результаті здійснення якого виникає нова естетично-образна якість цілісного художнього ансамблю. Синтез мистецтв не можна розглядати як просту суму окремих видів творчості, механічно об’єднаних в одному комплексі або споруді, навіть якщо вони виконані одночасно. Справжній синтез мистецтв є вищою формою художнього розвитку, оскільки має на увазі не тільки естетична довершеність окремих складових його компонентів (творів того чи іншого виду мистецтва), але й естетична якість, що виникає в результаті художньої взаємодії цих творів”[5].

Історик мистецтва і художній критик А. М. Кантор писав: «Синтез мистецтв - органічне поєднання різних мистецтв або видів мистецтва в художнє ціле, яке естетично організовує матеріальне і духовне середовище буття людини» [3, с. 2].

У сучасному словнику-довіднику з мистецтва під редакцією А. А. Мелік-Пашаєва зазначається, що «синтез мистецтв - це поєднання різних видів мистецтв в єдиному творі, яке виникає не як сума окремих мистецтв, а як органічне ціле, що володіє особливим художнім впливом» [71, с. 1].

В історії світового мистецтва відомі різноманітні форми синтезу. Архітектура і монументальне мистецтво постійно тяжіють до об'єднання, архітектурно-художнього синтезу, в якому скульптура і живопис, виконуючи свої завдання, розширюють і тлумачать архітектурний образ. У цьому просторово-пластичному синтезі зазвичай бере активну участь декоративно-прикладне мистецтво, а також і станкові художні твори (картини, скульптури та ін.) [25. с. 2].

Співвідношення між мистецтвами, які беруть участь в синтезі може бути різним. Один вид може повністю домінувати, підпорядковуючи собі інші (наприклад, давньоєгипетська архітектура, що підкоряє собі скульптуру і живопис). Загальне значення може мати і якість, яка зазвичай властива одному з мистецтв (наприклад, “архітектонічність” пластичних мистецтв в класицизмі, “пластичність” в давньогрецькому мистецтві, “мальовничість” в мистецтві бароко та ін.). Як в окремі історичні епохи, так і відповідно до конкретного задуму художника види мистецтва можуть тісно поєднуватись між собою (архітектура і скульптура готики та бароко), гармонійно доповнювати один одного (в епоху Відродження) і знаходитися в контрастному зіставленні (у спорудах XX ст.) [25].

Значущість синтезу зростає в міру посилення зв'язку ідей синтетичної системи з її культурно-історичним контекстом. Тому стародавні архітектурно-художні ансамблі можуть “раптом” актуалізувати своє ідейно-художнє значення, а поєднань цього значення так ніколи й не знаходять взагалі.

Кількість видів мистецтв (і відповідно творів) має бути необхідною і достатньою для виникнення і існування цілісно-структурованого середовища. Воно не може бути досягнуте простим підсумовуванням окремих творів мистецтв. Кожен твір мистецтва, що включається в синтез, повинен знайти нові художні властивості і передати ці властивості середовищу.

Синтез мистецтв пов'язує окремі види мистецтв не тільки композиційно, але і на більш високому рівні взаємодії - концептуальному і стильовому. Процес

проектування і створювання завжди протікає в контексті конкретної історичної культури, що визначає змістовний і формальний взаємовплив різних видів мистецтва.

Гармонізація форм елементів ансамблю, в тому числі за стилістичною ознакою є одним з найважливіших засобів синтезу мистецтв. Вже знаємо, що синтез є взаємодією між собою окремих видів художньої та проектної творчості й це є обов'язковою умовою формування справді гуманітарного середовища проживання людини. Такий підхід не тільки розширює масштабні рамки синтезу мистецтв, але і робить самі твори синтезу принципово змінними, ставить їх в залежність не стільки від візуальної організації цілого, скільки від “прагматичних” чинників формування цінностей духовної культури [24].

Іноді за синтез видається випадкове пристосування до архітектури декору і зображень, які не впливають з її сутності. Часом синтез розуміють як спробу оживити за допомогою образотворчого мистецтва бездушну архітектуру.

Монументальність нерідко підміняється зовнішнім оформлюванням, що нагадує то рекламні афіші, то ребуси, то чисті абстракції. У зображення проникають схематизм, надуманість, поганий смак. Часом на торці стандартних, невиразних будинків художники механічно переносять орнаменти, запозичені з народної творчості, але не стільки прикрашають архітектуру, скільки підкреслюють її безликість, а надмірне використання елементів декоративно-прикладного мистецтва іноді призводить до руйнування цілісності архітектурного ансамблю.

Однією з найважливіших умов для виникнення справжнього синтезу є те, що архітектура, перш за все сама повинна бути мистецтвом. У формуванні її художнього вигляду може, а нерідко і має брати участь образотворче мистецтво.

Іноді можна зустрітися зі своєрідною недооцінкою художнього значення архітектури як такої. Прагнучи до художності архітектури, проте, перш за все, сподіваються на синтез, на образотворче мистецтво, забуваючи, що без художності самої архітектури синтезу не вийде [8, с. 266].

Різні види та форми синтезу можуть змінюватись, так як вони виникли і розвивались починаючи з давніх часів становлення художньої культури людства. Великого розквіту синтез мистецтв досягає в стародавньому Єгипті, античній Греції і Римі. Спробуємо в загальних рисах прослідкувати етапи становлення та розвитку теорії синтезу мистецтв.

В різні історичні епохи види мистецтва могли, як тісно і гармонійно поєднуватись між собою, так і знаходитись в контрастному зіставленні.

Історія культури виділяє дві основні взаємодіючі тенденції розвитку мистецтва кожної епохи, які складаються в систему: це тенденція синтезу, взаємозбагачення різних видів художньої практики, і тенденція самовизначення, розмежування. Однак конкретний характер їх співвідношення, роль кожної з них в створенні культурного цілого в кожному епоху проявляється по різному [29].

Для епохи первіснообщинного ладу характерний синкретизм, тобто первісна неподільність видів мистецтва, безпосередньо вплетених в діяльність людини і його ритуали.

Синкретизм — різновид еkleтики. Це поєднання або злиття самодостатніх, або навіть зовсім несумісних образів, явищ, поглядів. Первісний синкретизм визначається кількома складовими: релігійний синкретизм, ремісничий синкретизм, синкретизм мистецтв тощо. У первісному синкретизмі поєднувалися в органічній єдності не тільки трудова діяльність і початкові форми художньої творчості, в ньому вже органічно те, коли мистецтва починають диференціюватися, виявляючи свою специфіку і своєрідність, виникає і зворотне прагнення - до їх синтезу [25].

Храмовий ритуал, що підпорядковує єдиному задуму елементи архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, словесної творчості, музики, а також обрядові дії, виступає, як організуючий початок синтезу мистецтв починаючи з культур Стародавнього Сходу. Переважній “надлюдській” масі єгипетських споруд, образотворчій символіці архітектурних деталей (колони у вигляді квітів лотоса або в’язок папірусу) давньогрецька культура протиставила гармонійне поєднання архітектури й скульптури

(рівноправних за своїм значенням), що втілює уявлення про високий людський початок [25].

У середньовічних храмах внутрішній простір насичується емоційною виразністю архітектурних пропорцій і ритмів, натхненністю творів скульптури та живопису (мозаїки, фрески, вітражі та ін.), які виступають в нерозривному зв'язку з архітектурою. Емоційний вплив художньо-організованого простору доповнюється літургійною поезією та музикою [25].

Особливе посилення світського початку в мистецтві відзначено в культурі пізньої готики, особливо в період Відродження. Відзначається збільшення індивідуалізації художньої творчості, що і призвело до розпаду “соборної” універсальності в синтезі мистецтв в роки середньовіччя. З'явилися нові форми синтезу, які засновані на усвідомленні індивідуальності кожного з видів мистецтв.

Звернімо увагу, що важливе місце в мистецтві готики європейських країн займав міський собор. Він розглядався як потужний і вищий зразок синтезу архітектури, живопису (в більшій мірі вітражів) та скульптури. Характерною рисою готичного собору був вертикалізм, простір, скульптура майже завжди об'ємна, підпорядковувалась ритмам динамічної архітектури, стіна могла бути прорізана величезними вікнами з вітражами; це все робило досить сильний емоційний вплив на віруючих. Прикладами основних готичних соборів є: церква Сен-Дені біля Парижа, собори в Ам'єні і Шартрі, собор у Фрейбурзі (XIII-XIV ст.), Ульмі (XIV-XVI ст.) та один з найбільших соборів Німеччини в м. Кельн [14].

Загальні принципи злиття мистецтва в єдине ціле, в один єдиний гармонійний ансамбль особливо помітно в творчості таких великих діячів епохи Відродження як Рафаель, Брунеллески, Мікеланджело, Браманте та ін. Стилем мистецтва цієї епохи є синтез античності та середньовіччя. Тут поєднано в єдине ціле тілесність і духовність людської істоти. Найбільш повно ідеали Відродження проявились в архітектурі, живописі, скульптурі, й, власне, живопис цього періоду виходить на перший план, відтіснивши архітектуру. Це

пояснюється тим, що через живопис було більше можливості відобразити реальний світ, його різноманітність, багатство і красу. Створений простір ілюзії в живописі, архітектурні ритми скульптури, реальний зміст образотворчих форм набули рис умовності, і були гармонічно поєднані з монументально-декоративним призначенням. Характерними особливостями стилю були вікна: напівциркульні аркові, часто спарені, прямокутні з важким карнизом і фризом, круглі. Портали з важким карнизом, фризом та колонами; прямокутний і напівциркульний арочний вхід. Античні скульптури; листяний орнамент; розпис стін і стелі [70].

Динамічна і урочиста монументально-декоративна єдність утворилася в окремих видах мистецтва епохи бароко. У той же час інтер'єр архітектури злився з багатоколірністю монументальних розписів, скульптурного декору та об'ємної скульптури. Синтез мистецтв XVI-XVIII століть був пов'язаний не тільки з ритуалами церкви, але і з формами світського побуту.

Основна мета синтезу мистецтва епохи класицизму і рококо - це було створення житлового середовища, яке повністю відповідає певним нормам суспільного ладу і естетичного ідеалу тієї епохи [18].

Архітектура завжди являлась місцем поєднання різних видів мистецтва, а винятком є лише останні кілька десятиліть. Якщо ми подивимося на всю доступну і відому нам історію культури, то побачимо, що в стародавньому світі, середні віки і в класичну епохи, завжди архітектурні об'єкти мали на увазі у своєму оформленні наявність монументального живопису і скульптурної пластики. Різні прояви синтезу мистецтв спостерігалися приблизно до кінця 80-х років XX століття. Будівлі стародавнього світу, античності, романські та готичні собори, пам'ятники відродження, бароко, класицизм і романтизм: при різних аспектах, які вимагають в кожному окремому випадку окремого дослідження, архітектура різних епох завжди виступала місцем злиття пластичних мистецтв. У епоху романтизму з'явилося поняття "gesamtkunstwerk" — універсальний, тотальний твір мистецтв, що об'єднує (єднає) різні види мистецтва в рамках єдиного художнього ансамблю.

У ХХ столітті, в епоху модернізму ситуація дещо змінилася. Можна виявити кілька важливих аспектів, народилася зміна формату синтезу мистецтв: з'явилися не образотворчі, а виразні види живопису і скульптури (абстрактне мистецтво), також у багатьох сферах було відмовлено декоруванню, основна маса об'єктів декоративно-прикладного мистецтва трансформувалися в нове культурне явище, що отримало назву "дизайн", характерними рисами якого стали комерційна, виробнича і технічна доцільність, орієнтація на масового споживача, хоча варто зауважити, що ці аспекти та умови не погубили синтез мистецтв, а змусили його набути нових не класичних форм.

Висновки до I розділу

Ознайомившись з вищенаведеними фактами маємо можливість дати оцінку ситуації, яка склалася щодо синтезу мистецтв в художньому оздобленні архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини й Далмації.

Насамперед це:

- спрямованість всіх теоретиків й практиків щодо розробки і органічного поєднання архітектури, живопису та декоративно-прикладного мистецтва в єдиний гармонійний архітектурно-художній образ;
- розвиток культури Європи другої половини ХІХ ст. позначений різними відкриттями щодо розуміння становлення і розвитку синтезу мистецтв, пошуків нових шляхів взаємодії архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва;

- становлення, формування синтезу мистецтв в архітектурі Чернівців отримувало не тільки зовнішні впливи, а й свої місцеві (на прикладах самобутнього народного мистецтва);
- поєднання архітектури, живопису й декоративно-прикладного мистецтва в другій половині XIX століття виокремились певні особливості щодо формування художнього мислення, поєднання різних форм мистецтва того часу ;
- європейські архітектори та митці в кінці XIX ст. вдало поєднували різні історичні стилі в єдину цілісну композицію, прагнули створити новий художній образ;
- у другій половині XIX ст. у суспільстві велику роль починає відігравати релігія, зокрема візантійські релігійні ідеї проникають в архітектурні форми не тільки культових, а й світських та промислових споруд;
- синтезу архітектури і мистецтва на Буковині сприяла і активізація культурного життя Чернівців, посилення ролі православної церкви на Буковині, зростання національного самовизначення населення краю, відкриття культурних товариств, активізація видавничої діяльності тощо;
- розвитку синтезу мистецтв на прикладі Резиденції сприяло і формування мистецьких професійних творчих об'єднань, навчання вихідців з Буковини у провідних європейських закладах мистецької освіти.

Синтез мистецтв на Буковині у художній культурі відбувався за такими ознаками:

- європейське експортоване мистецтво;
- організація навчання спеціалістів з Буковини у всіх мистецьких напрямках.

Наведені вище факти свідчать про те, що особливості синтезу мистецтв в Західній Європі у другій половині XIX століття визначалися, насамперед, органічною єдністю всіх художніх засобів і образних елементів різних видів мистецтв, які виступають феноменом художньої культури тогочасного суспільства, в якому акумулювалися художньо-естетичні цінності та мистецька

довершеність окремих її складових (архітектура, живопис, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво).

Розділ II.

Архітектурне рішення, декоративне оздоблення та садово-паркове мистецтво Резиденції митрополитів Буковини і Далмації

2.1. Мистецтво у художній культурі XIX ст.

Досліджуючи художню культуру Європи XIX століття, можна сказати, що в той період розпочинається нова ера, яка стала на шлях капіталістичного розвитку після 1789-1794 років, коли відбулася Французька буржуазна революція. Ці історичні події (промисловий переворот в Англії XVIII століття та вищезазначена революція у Франції) докорінно змінили всі сторони життя не тільки Європи. Економічні, політичні та соціальні відносини нової капіталістичної формації затверджувалися протягом усього XIX століття, й

привели до суттєвих змін у духовному житті, до зародження нової художньої культури суспільства.

Якщо говорити про живопис, то мистецтво класичної епохи, це мистецтво, яке базується на пріоритеті слова, насамперед, це мистецтво оповідання, пов'язаного викладу сюжету і подій. І від мистецтва, в основі якого лежить слово, якийсь осмислений порядок речей, якийсь ідеал — відбувається перемикання до мистецтва в основному візуального, до конкретного і неповторного, до речей, які відбуваються тут і зараз. Змінюється форма вираження релігійного живопису, історичної картини, підноситься західноєвропейський пейзаж, парадний портрет [26].

Досліджуючи синтез та поєднання архітектури, живопису, декоративного мистецтва в період другої половини XIX століття, ми виокремили певні особливості. Перше — це питання художнього мислення цього періоду, яке і визначає своєрідні форми поєднання мистецтв цього часу. Мистецтвознавцю, що тільки приступає до розробки проблеми, слід говорити на перших порах про мистецтво, яке нерозривно пов'язане з архітектурою, і про архітектуру, що своєрідно інтерпретується образотворчими формами. Це взаємне проникнення, це поєднання образотворчих елементів і архітектури не можуть бути повноцінно усвідомлені шляхом формального аналізу окремих художніх творів.

Найбільш яскравою та характерною рисою даного періоду є швидка урбанізація, яка поєдналась з розвитком шляхів сполучення, появою міських інженерних мереж (електрики, водогону, каналізації), громадського транспорту, тощо. З'являються нові будівельні матеріали (чавун, сталь, скло), нові замовники і потреби в будівництві споруд нового типу (вокзали, виставкові зали, банки, мости, оранжереї та ін.). Громадські споруди почали будуватися з урахуванням їх призначення. І створюється напрям, який отримав назву «еклектика» (змішування).

В архітектурі й декоративному оздобленні того часу ми можемо побачити і ренесанс і готику й романський стиль, будується багато будівель в «цегельному стилі» - головною прикрасою є нештукатурена цегельна кладка.

До 70-х років XIX століття стиль історизм називали «Еклектика». Такий термін тоді використовували переважно в негативному контексті, тому що цей період(40-і та 90-і роки XIX ст.) вважали періодом занепаду і як самостійний цікавий стиль- йому в дослідженні відмовляли.

Еклектизм з одного боку відображав тогочасні смаки буржуа, з іншого - це був світогляд і погляди європейця того часу. Саме слово «еклектика» дослівно означає «вибираю і поєдную», тобто, вже в 70-і роки XX століття в мистецтвознавстві проходить реабілітація стилю, і його частіше називають історизмом, що є дійсно більш правильно, адже саме в цю добу художники звертаються в історичне минуле, до всіх художніх стилів попереднього часу, і з них вибирають різні елементи, форми, об'єми, декор поєднуючи їх в єдине ціле. Зараз ми кажемо, що це історизм, а еклектика це творчий метод роботи художника («вибираю і поєдную»). В даний час художники-архітектори наголошують на тому, що набагато складніше певні різномірні елементи поєднати в єдину цілісну композицію, щоб утворився єдиний новий художній образ. Нездарма ми називаємо це стилем, адже дійсно утворюється новий художній витвір, образ, шляхом поєднання різних елементів. Хоча, варто зазначити, що і деякі сучасники цей стиль часто не сприймають, як і інші протягом останніх сто років.

Функціональність визначала стиль і форму будівлі. Наприклад, для будівництва церков перевага надавалась візантійському стилю, театри будувались в ренесансному, особняки у романському стилі, тощо.

Але, слід зазначити, що впливали також і фінансові можливості замовника. Поряд могли знаходитись як багаті побудови з красивим декором, так і скромна архітектура, і це відрізняло еклектику від ампіру, який диктував єдині потреби для всіх видів будівель [23].

Яскравими прикладами пам'ятників архітектури в західній Європі XIX ст. в стилі історизм є: Гранд-опера (Париж, архітектор Шарль Гарньє); Віденська опера (Відень, архітектори Август Зікард фон Зікардсбург та Едуард ван дер Нюль); Сент-Огюсте (Париж, 1860-71 р., архітектор Бальтазар); Храм святого

сімейства (архітектор Антоні Гауді); Ульмський собор (м. Ульм, Німеччина); Саксонська державна опера Дрездена (1878 р., архітектор Готфрід Земпер) та ін. (Дод. А.1.1-1.8)

Якщо більш поглиблено розглянути деякі з цих пам'яток, то варто почати з яскравого прикладу, пам'ятки архітектури в стилі історизм - Гранд-опера (фр. *Opéra Garnier*) – оперний театр у Парижі, який вміщує до 2200 осіб, споруджений у 1870-х за проектом французького архітектора Шарля Гарньє [58].

Дивлячись на цю споруду, ми можемо бачити елементи різних стилів. Якщо взяти до розгляду окремі архітектурні фрагменти, наприклад, колонаду, то здвоєні колони і їх мірний ритм, явно підказує, що це французький класицизм XVII ст. Круглі фронти, що обрамляють вікна, та саме круглі вікна зустрічаються в ренесансі, багато скульптурного декору нагадує про стиль бароко. Живопис, виконаний на теми міфологічного характеру (колісниця бога Аполлона, музи, які супроводжують його, тощо), простір, заповнений чудовими бронзовими фігуративними світильниками. Все це поєднується в таку архітектурну споруду, яка і в наш час являється архітектурною перлиною Парижу, і цей образ споруди дійсно відповідає своєму функціональному призначенню, адже це оперний театр, опера-мистецтво піднесене, оперні вистави, як відомо, передбачають пишні декорації, а інтер'єр дійсно нагадує ренесансно - барочні палаци. Для будівництва цієї будівлі камені звозили з усієї Європи та колоніальних країн Африки. Це можна побачити за різноманітністю їх відтінків, які й до сьогодні зберегли свій колір. Споруду прикрашають численні скульптури, такі як: крилаті богині гармонії та поезії (скульптор Гюмері); пегаси з боку фронту (автор Лексан); Аполлон, який тримає в піднятій руці ліру (автор Мілле) тощо. Стіни та стелі прикрашені цікавими мармуровими фризами. Варто зазначити, що при створенні інтер'єру використовувалося сусальне золото, оксамит, ліпнина в стилі бароко. На стелі, навколо люстри (вага якої становить більше ніж шість тон) були старовинні фрески, які згодом стали обсипатися. З 1964 року стелю декорували розписом,

який належить пензлю Марка Шагала. На дванадцяти концентричних панно й одному центральному, на полотнах, натягнутих на пластмасову арматуру, загальною площею – 240 кв. метрів. Як відомо, початкова стеля, розписана Еженом Леперве, залишилася на своєму місці, під ним [20]. (Дод. А.1.1)

Одночасно з будівництвом гранд Опера починається будівництво оперних театрів і в інших містах західної Європи, наприклад, в Австрії Віденська опера (1860 р.). Як відомо, проектували місцеві архітектори Август Зікард фон Зікардсбург та Едуард ван дер Нюль. Контракт для побудови даної споруди виграв їхній учень, архітектор Йозеф Главка (якому на той час було тридцять років). На жаль, в результаті спорудження цієї будівлі вони піддалися важким гонінням та жорсткій критиці з боку мешканців міста та імператора. Не витримавши цього тиску архітектори трагічно завершили своє життя. Варто зазначити, що після цих трагічних подій ця споруда в наш час є гордістю Відня.

Якщо більш поглиблено вивчати інтер'єр Віденської опери, то слід сказати, що він більш строгий, це пов'язано здебільшого з менталітетом Австрії, тут проявлений стиль більш структурний, спокійний, елементів більше ренесансних аніж бароко, проявляється ренесанс та класицизм. (Дод. А.1.3)

Сент-Огюсте (Париж, 1860-71 р., архітектор Бальтар). В цьому храмі також є цікавим поєднання різнорідних елементів. В загальному, дивлячись на цю будову бачимо романський стиль, поєднаний з великою готичною розою, на північній стороні є купол, який нагадує купол Жюля Ардуєн-Мансара в храмі будинку інвалідів в Парижі (1691 р.), чи будь-який інший ренесансний купол. Купол храму розписаний відомим художником А. В. Бугро. Тобто і готика і романіка і ренесанс: в результаті утворився єдиний досить цікавий образ. (Дод. А.1.5)

Саме тому хочеться зазначити, що не випадково, механічно всі ці елементи поєдналися, і цей процес їх поєднання є достатньо складним, адже важливо не перейти межу, щоб не було надмірності, відбувався дуже жорсткий відбір всіх елементів, і саме головне коли будується така композиція, все повинно бути витримано в масштабі і пропорціях. В чому ж полягає ця межа?

Вважаємо, що вона визначається внутрішнім тактом і смаком архітектора. Коли всі елементи пропорційно між собою поєднані, тоді з'являється гармонічне ціле.

Пластичним багатством виділяється архітектура Національного театру Праги (1881 р., арх. Й. Зітек, Й. Шульц). Ззовні споруда оздоблена відкритою кладкою з каменю пісковика. Довгий одинадцятиосьовий західний фасад, орієнтований на річку, пропорційно врівноважений перегородкою за допомогою пари бічних тривісних ризалітів, ліворуч від яких продовжено вагонний підземний перехід, який підтримується аркадними арками. Величний ефект Національного театру посилювався багатим застосуванням скульптур в екстер'єрі. Зокрема верхівки ризалітів прикрашені скульптурами А. Вагнера. (Дод. А.1.9-1.11)

Групу художників і скульпторів, які брали участь в оформленні театральних інтер'єрів та екстер'єрів, часто називають так званим поколінням Національного театру не тільки через внесок у художню форму театральної трибуни, а й через вплив даних митців на становлення чеської культурної сцени другої половини XIX століття.

Також привертають до себе увагу своєю монументальністю, складністю внутрішнього простору, повнотою розкриття релігійної ідеї архітектурною формою — споруди, в яких прослідковуються візантійські мотиви. Варто зазначити, що у релігійній філософії спостерігається інтерес до раннього етапу християнства, а візантійська архітектура сприймається як його матеріальний вираз. В другій половині XIX століття візантійська спадщина інтерпретується через призму романіки, готики та ренесансу. Куполи стають майже обов'язковим елементом, ускладнюються планувальні рішення, перевага надається купольним базилікам, значно збільшується кількість декоративних елементів.

Прикладами таких споруд є у Франції марсельські собори Нотр Дам де ла Гард (1853-1864 рр., арх. Ж. Есперандьє та А. Ревуаль) та Нувель Мажор (1845-1893 рр., арх. Л. Водуайє, Ж. Есперандьє), Секре Кер (1876-1919 рр., арх.

П. Абаді); в Англії церква св. Варнави, Оксфорд (1869-1872 рр., арх. А. Бломфільд); в Австрії за проектами Теофіла Фон Гансена церква св. Трійці, Відень (1856-1858 рр.) та Христа в Матцлендорф (1858-1860 рр.); В Іспанії мавзолей герцогів де Севільяно в Гвадалахарі (1887-1916 рр., арх. Р. В. Боско) та ін. (Дод. А.1.12-1.20)

Базиліка Сакре-Кер на Монмартрі, будує архітектор Поль Абаді, дивлячись не в деталях а в цілому на дану будівлю, впізнаються пам'ятники романської архітектури і прототип – церква Сен-Фрон в Періге, на півдні Франції, романський храм побудований в XII ст., п'ятикупольний. Якщо ж більш детально розглядати, то видно вікна-рози, в інтер'єрі більше домінує готика, готичні склепіння, декор ажурний, складається з четверолистників, вікна з вітражами, вівтар теж більше нагадує готичний стиль, окремі капели прикрашені мозаїкою з великою кількістю золотої смальти, що нагадує Візантію. Мозаїки представлені з різними сюжетами й символами. Наприклад, на одних зображені ангели: мозаїка "Ангел-охоронець", на якій ангел з обпаленими червоними крилами оберігає людину від небезпек на його життєвому шляху, на інших мозаїках—тварини. Слід звернути увагу на одну з них, яка зображує пелікана, що годує своїх дитинчат. Це метафора Ісуса Христа, який віддає своє тіло і кров у формі хліба та вина під час таїнства Євхаристії. За давнім переказом, пелікани могли годувати своїх дітей власною плоттю. Заслуговує уваги мозаїка з півнем, яка символізує зречення Петра і ранкову звістку про воскресіння Христа. В апсиді, під куполом, розташована величезна мозаїка, "Велич Господня", яка є унікальною за своїм розмахом і виконанням. Всередині базиліки розташовані численні скульптури та зображення ангелів. Не дивлячись на стільки поєднань елементів різних стилів, відчувається гармонічність. Дуже важливим є ритм, який чудово проглядається в аркадах храму. Арки побудовані вдалину, чудово узгоджені з меншою аркадою самого вівтаря, вівтарна абсида повторює форму цих арок. (Дод. А.1.18-1.20)

Також прояви візантійського в поєднанні з іншими стилями бачимо в проектуванні не тільки культових споруд, а й світських та промислових

будівель. Таке вирішення пояснювалося насамперед можливостями будівельного матеріалу — цегли (довговічна, не потребує штукатурки). Прикладами таких споруд можемо назвати будівлю зерносховища (1869 р., арх. А. Понтон, У. Венн), будівлі складів Гарденера (1865 р., арх. У. Джингель) та ін. Наприкінці XIX століття візантійські елементи використовуються також при проектуванні виставкових споруд — палац Трокадеро, Париж (1878 р., арх. Г. Давіу).

До найбільш популярних прикладів української архітектури другої половини XIX століття, які яскраво популяризують і показують нам особливості поєднання різних стилів та видів образотворчого та прикладного мистецтва в цілому: споруди Київського, Одеського, Львівського оперних театрів; Палац Потоцьких (Львів, 1880 рік, за проектом французького архітектора Луї Альфонса Рене Доверн'є); Резиденція православних митрополитів Буковини і Далмації (Чернівці, 1864-1862 роки, архітектор Йосиф Главка, нині — один з корпусів Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича); Будинок скульптора Голованя (Луцьк); Володимирівський собор (Київ, 1882-1862 роки).

Саме на прикладі Володимирівського собору можна побачити, як сприяють розкриттю архітектурного образу твори монументального мистецтва. Тут слід звернути увагу на внутрішнє опорядження споруди, яким керував професор Київського університету Адріан Прахов. Саме ним були запрошені найкращі живописці того часу: Микола Пимоненко, Михайло Нестеров, Михайло Врубель, Олександр та Павло Сведомські, Вільгельм Котарбінський, Сергій Костенко та інші. Живопис храму, завдяки високій майстерності виконання, став визначним твором монументального мистецтва кінця XIX століття. Слід зазначити і те, що зображення на стінах храму бачимо не тільки святих, а і зображення, присвячені історичній тематиці, такі як «Хрещення князя Володимира», «Хрещення киян», а також портрети історичних постатей (Андрія Боголюбського, Олександра Невського, княгині Ольги). Собор

відзначається високим рівнем декоративно-мистецького оформлення й багатством опоряджувальних матеріалів [93]. (Дод. А.1.21-1.24)

2.2. Стилеві особливості декоративного оздоблення інтер'єрів та екстер'єрів резиденції.

Дослідження процесу синтезу мистецтв в художньому оздобленні архітектурного ансамблю на прикладі Резиденції митрополитів Буковини і Далмації вимагає розкриття цілого ряду питань, які об'єднані у кілька блоків. Буковина у другій половині XIX — початок XX століття була частиною європейського мистецького простору, який беззаперечно впливав на розвиток архітектури краю.

Наш край в досліджувальний історичний період був у складі Австро-Угорської імперії, тому на процес поєднання різних стильових прототипів архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини й Далмації впливала загальна культурна ситуація Європи XIX ст., особливості толерантної взаємодії різних культур на Буковині.

Отже, для повноти дослідження нам необхідно було виявити поліконфесійні релігійні та поліетнічні культурні традиції, мотиви різних історичних стилів, притаманних архітектурі середньовіччя як у Східній, так і в Західній Європі, що мали вплив на створення даної споруди [6, с. 56].

Чернівці – одне з цікавих історичних міст Центральної та Південно-Східної Європи, урбаністична культура якого, надзвичайно тісно пов'язана з процесами синтезу різних культурних тенденцій Європи XIX — XX століття.

Аналізуючи різні історичні та мистецькі джерела, щодо розвитку Чернівців, варто зазначити, що вони відповідали тогочасним процесам розвитку архітектури Європи, однак, в деяких аспектах мали свою специфіку.

В другій половині XIX століття, в період розквіту еkleктики, схожі за своїми стильовими особливостями споруди будувалися у всіх європейських країнах того часу, наприклад, в Австрії (церква Вотівкірхе, Відень, арх. Г. Ферстель, 1883 р.; Оперний театр, Відень, арх. Зіккард фон Зіккардсбург,

1861-1869 pp.), Німеччині (Замок Нойшвайнштайль, арх. Е. Рідель, 1869-1886 pp.; Рейхстарг, Берлін, арх. П. Валлот, 1884-1894 pp.), Франції (Марсельський собор, 1845-1893 pp., арх. Л. Водуайс; Секре-Кер, Париж, арх. П. Абаді, 1874-1919pp.), Чехословаччині (Національний театр, Прага, арх. Й. Зитек, 1881 p.), Угорщині (Державна опера, Будапешт, , арх. М. Ібль, 1875-1884 pp.; Будинок парламенту, Будапешт, арх. І. Штейндль, 1884-1902 pp.). (Дод. А.1.25-1.27)

В Україні, в другій половині ХІХ століття, більшим чином в Києві, розповсюджується стиль, який називали «цегляний», де головну роль відігравали технічні та художні якості цегли. У більшості споруд стіни залишали нештукатуреними, а фактура цегли добре поєднувалася з декоративною ліпниною. Слід зазначити, що досить часто будівничі прикрашали фасади тільки цегляним декором [14, с.11].

Яскравим прикладом однієї з таких споруд в сучасній Україні, а саме в Чернівцях, ми розглядаємо побудований у 1864-1882 роках, унікальний ансамбль Резиденції митрополитів Буковини і Далмації – твір талановитого архітектора Йозефа Главки.

Архітектор Йозеф Главка народився 1831 року в місті Пржештіце в Чехії. Навчався в школі міста Клатова, вступає до політехнічного університету Праги, під керівництвом професора Візенфельда в 1851 році вступає у Віденську академію пластичних мистецтв на кафедру професорів Едуарда фон дер Нюлля та Августа Зікардзбурга, закінчує з відзнакою, завдяки чому отримує можливість протягом трьох років стажуватись в країнах Західної Європи — в Італії, Франції, Греції, Бельгії, Німеччині та Англії. Перед поверненням у Відень Й. Главка працює над конкурсним проектом реконструкції Флорентійського собору Санта Марія дель Фьйоре. Робота хоч і не зайняла перше місце, але все одно привернула до себе увагу австрійського Міністерства культури, яке шукало саме в той час архітектора для виконання проекту побудови Резиденції Митрополитів Буковини і Далмації.

Й. Главка за своє життя спроектував та реалізував понад 170 споруд в Празі, Відні, Чернівцях, Лужанах та інших містах. Ці будови були створені

переважно в «історичному» стилі. До них належать відомі споруди тієї доби, звичайні житлові будинки, а також реконструйовані історичні пам'ятки архітектури в Чехії, серед них: Карловий міст в Празі, місто-фортеця Карлштейн, храм святої Варвари в Празі [59, с. 21].

При будівництві пологового будинку святого Аполлінарія, не дивлячись на те, що в Празі споруди частіше були вкриті штукатуркою, Й. Главка обрав будівельним матеріалом грубу, сіру цеглу, яка в той час вважалась найбільш антисептичним матеріалом. Пологовий будинок являє собою систему з шести павільйонів з одинадцятьма блоками. Такий план був створений архітектором для того, щоб у випадку епідемії була можливість ізолювати групи хворих. Це показує відповідальність та серйозний підхід архітектора до функціонального призначення самої споруди. Декоративне оздоблення фасаду споруди Земського пологового будинку, як і в Резиденції митрополитів Буковини й Далмації, мало вираження в використанні кольорових ефектів самої кладки цегли, каменю та різьблених декоративних елементів [27]. (Дод. Б.1.1)

Архітектор, на Буковині, паралельно разом з Резиденцією буковинських митрополитів спроектував в Чернівцях Вірмено-католицьку церкву Св. Апостолів Петра і Павла (1869-1875 рр.), яка теж була побудована в романо-візантійському стилі й яскраво демонструє ще одну грань його майстерності — вміння інтерпретувати характерні риси древнього зодчества, притаманного саме вірменській культурі: не склепіння, а шатрове увінчання, домінування храму в довкільній забудові, не прямокутне окреслення елементів плану. Й. Главка зберігає, як бачимо, традиційний для нього прийом оздоблення зовнішніх стін червоним клінкером та декоративно-рельєфну кладку, поєднану з білокам'яною різьбою як і в резиденції митрополитів. Арочні стрілчаті вікна також оздоблені орнаментикою [88].

Аналізуючи ансамбль резиденції, який складається з самої резиденції, семінарії та житлового будинку, де мешкали вищі чини духовенства, слід зазначити, що в цьому творі архітектури, де живопис, кольорові вітражі, литво,

різьблення по каменю, дереву та інші види прикладного мистецтва органічно доповнюють інтер'єри та екстер'єри споруди.

Архітектор Й. Главка добре володів знаннями візантійської та середньовічної архітектури. Широко застосовував у оформленні мотиви та стилістику, яка відповідала стилю «історизм» та перегукувалась з місцевими народними мотивами, які були характерні для Буковини. Схожі мотиви геометричного орнаменту, які прикрашають дах ансамблю резиденції митрополитів Буковини й Далмації, можна побачити також на дахах багатьох соборів збудованих у Середньовіччі. Наприклад, собор Святого Стефана у Відні оздоблений різнобарвним дахом зі схожими геометричними формами. (Дод. Б.2.4-2.5)

Для покрівлі собору також використовувалась черепиця, викладена зигзагоподібним орнаментом, кольорова гама якої складалась з 10 кольорів [66], чи дах собору святого Віта в Празі (початок будівництва з середини XIII століття), також прикрашає геометричний орнамент. (Дод. Б.2.2-2.3)

Як зазначав у випуску газети «Молодий буковинець» 1970 року, журналіст М. Гаврилюк, що «Внутрішнє оздоблення чарує майстерністю зодчих, які зуміли вдало поєднати досягнення архітектурної науки того часу й найкращі вікові здобутки народної творчості. В цьому безперечно велика заслуга самого архітектора Йосипа Главки, знавця буковинського колориту...» [16, с.3].

Австрійська дослідниця Д. Редль вважала, що при спорудженні корпусу резиденції будівничий взяв за взірець архітектурний план Музею зброї й вирішення фасаду у Віденському Арсеналі (арх. Теофіл ван Гансен, 1850-1856 рр.).

Віденський Арсенал складається з ряду ефектних споруд, які розміщені квадратом та характерні за формою для італійської середньовічної архітектури, а також містять елементи мавританського та візантійського стилів. Оздоблений теракотовою цеглою з ажурними арками та східними куполами. Побудований був за проектом австрійського архітектора Теофіла ван Гансена. Схожість зі

спорудою резиденції бачимо в використанні та поєднанні теракотової цегли й білого каменю; наявності портику на центральному фасаді, як і в резиденції дах портика служить також балконом Мармурового залу. Вікна в обох спорудах обрамлені різьбленим білим каменем та ін. [13].(Дод. Б.3.1)

Австрійський архітектор Теофіл ван Гансен вважається одним з визначних представників неокласицизму та стилю неогрек. Співпрацював з Отто Вагнером, Карлом Ралем. Єдиною його спорудою в Україні є Будинок військових інвалідів у Львові (в даний час це головний корпус Львівського державного університету безпеки життєдіяльності). Споруда була зведена в другій половині XIX століття за наказом Франца Йозефа I. Створена у стилі середньовічних італійських палаццо, має три поверхи, мурована з червоної та жовтої цегли, які чергуються рядами. Фасад оздоблений скульптурами та барельєфами, які збереглися й до сьогодні [73]. (Дод. Б.3.4)

Ансамбль Резиденції митрополитів Буковини й Далмації складається з трьох споруд, розміщених у вигляді слов'янської літери «П». Всі вони були вимуровані з високоякісної червоної цегли.

Побудова такого масштабного архітектурного ансамблю в Чернівцях зіграла досить значну роль в розвитку економіки міста, а саме: будівництво цегельних заводів та підготовка осередків ремісників та різного роду майстрів, спеціалістів, які могли б працювати над реалізацією проекту.

Аналізуючи різні історичні джерела, відомо, що Австрія в той період культивувала на Буковині ремесла, створюючи режим особливого сприяння для талановитих людей, відкриваючи професійні навчальні заклади для молоді. Була відкрита в Чернівцях Промислова школа, в якій готувалися фахівці, які могли б виконувати оздоблювальні роботи, виготовляти меблі та різну дерев'яну продукцію. У Вижниці готували майстрів декоративно-прикладного мистецтва й металевої орнаментики, де після навчання вони досконало володіли технікою ковальства та литва з металу.

Проводились дослідження у пошуках покладів корисних копалин. Глина видобувалася з місцевого кар'єру, а будівельний природний камінь на берегах Дністра та з передгір'я Карпат.

Для виготовлення цегли в Чернівцях було побудовано два заводи. Засновником першого був Маркус Кіслінгер (1849-1928 рр.), завод було закладено на колишній Винній горі й він отримав назву Patria та був оснащений новітнім на той час обладнанням, окрім цегли тут виготовлялась черепиця та декоративне оздоблення для декорування фасадів не тільки резиденції, а й інших будинків міста [54].

Найбільш урочистим в ансамблі Резиденції митрополитів виглядає митрополичий корпус. Центральний ризаліт й торцеві фасади прикрашений складними ступінчастими фронтонами. Будівля прикрашена вікнами, вирішеними у візантійському стилі (продовгуваті вікна з округлим верхом, іноді групувалися попарно або по три), численними керамічними (декоративні вставки з кольорової полив'яної кераміки) елементами кам'яного оздоблення й декоративні деталі з каменю. (Дод. Б.3.6)

Також мотиви візантійської архітектури несуть в собі заповнення віконних отворів, в яких арки поєднуються з круглими люкарнами, зашкеленими вітражами хрестоподібного малюнку. Сам же портал типовий для західноєвропейського романського стилю XI-XII століття [63, с. 56].

Інтер'єри резиденції були оздоблені надзвичайно вишукано. Співвідношення облицювальної цегли, натурального каменю, поліхромних керамічних плиток, мозаїчної підлоги і розписів створило яскравий емоційний декоративний ефект.

В Митрополичому корпусі збереглися кахельні печі XIX століття, з фарфоровими кахлями для облицювання печей майстра А. Зейделя. (Дод. Б.4.1-4.4)

В оформленні Червоної зали бачимо кесонну дерев'яну стелю, такі стелі застосовувалася ще з часів Єллади та Стародавнього Єгипту. (Дод. Б.5.1)

Такі стелі прикрашали рельєфами з гербами замовника, розписували рослинними мотивами чи композиціями з міфологічними сюжетами. (Дод. Б.5.3) Слід звернути увагу на те, що окрім чудового декоративно-естетичного вигляду ще й покращують акустику приміщень.

У випуску «Молодого Буковинця» 27 лютого 1985 року, кореспондент газети Л. Чередарик описує інтер'єр Червоної зали: «...переступаєш поріг кімнати і не можеш намілюватися красою й органічністю інтер'єру — стін, стелі, підлоги, різьблених дверей і вікон. Зокрема, здається, ніби стіни оббиті шовковими гобеленами, і тільки доторкнувшись до них рукою, починаєш розуміти, що це тільки імітація штофа. Технологія виконання — звичайнісінький трафарет, лише з одним секретом — підкладками. Особливо м'якою і теплою тональністю перегукується кесонна дерев'яна різьблена стеля і дивного малюнка паркетна підлога... » [81, с.4].

Розпис стін виконував живописець Карл Йобст (1835-1907рр.). Брати Франц та Карл Йобст високопрофесійно виконували замовлення фрескових розписів та реставраційних робіт (зокрема, вітражі) у культових спорудах по всій імперії. Одними з найбільш відомих — віденські Вотівкірхе і Штефансдом (в даний час це м. Естергом, Угорщина), також львівська православна церква св. Георгія, а також в Чернівцях та Сучаві. Варто зазначити, що Ф. Йобст був учнем автора проєкту Лазаристської церкви (Відень) — Фрідріха Шмідта, де під час робіт і відбулося його знайомство з Й. Главкою. [44, с. 170].

А. Биков, автор книги «Главный храм Буковины», вважає, що К. Йобст також розписав собор у 1892-96 роках. Та І. Міщенко в одній зі своїх статей, зазначає про сумнівність подібного датування, а також, що в переліку творів К. Йобста в «OsterreichischesBiographischesLexikon» («Австрійський біографічний лексикон») не зазначений монументальний живопис кафедрального собору в Чернівцях [52, с. 133].

Монументальний живопис храму семінарії сповнений деталей, пишиномовний, з ретельно вималюваним оточенням. В композиційній побудові кожного сюжету центральна частина акцентована за допомогою чітко

визначених вертикалей, наприклад, стін хліва в сцені поклоніння новонародженому Ісусові. (Дод. Г.1.4)

Монументальні твори в храмі резиденції відрізняються більш графічною манерою виконання та дещо розбіленою, холодною колірною гамою на відміну від багатьох живописних зображень, виконаних в той період, наприклад зображень в соборі св. Духа м. Чернівці. Окрім К. Йобста над розписами інтер'єру храму працювали австрійський художник К. Кляйн та буковинські майстри Є. Бучевський та Е. Максимович. Проекти фресок мармурового залу створені К. Свободою — знаменитим чеським художником та другом Й. Главки.

Епіменандос Бучевський народився на Буковині в сім'ї священника, навчався у Віденській академії мистецтв, де проходив стажування в відомого академіста А. Фейєрбаха. Художник також добре володів знаннями з народного мистецтва Буковини. Будучи на посаді головного художника Буковинської православної консисторії, писав портрети, зокрема митрополитів. Варто зазначити, що особливо важливою була робота Е. Бучевського в галузі реставрації й охорони пам'яток на Буковині.

Результат його творчої співпраці з Йозефом Главкою ми можемо бачити у художньому звучанні орнаментальних розписів в оформленні резиденції митрополитів, зокрема прикладом можуть бути стелі коридорів центрального корпусу. Напівкупольні, розписані стилізованим геометричним орнаментом, що перегукуються з місцевими мотивами орнаментики та колористики.

Парадні зали резиденції передбачалося прикрасити портретами австрійських монархів та молдавських воєвод-господарів. Написання портретів було доручено Є. Бучевському, а після його смерті цю справу продовжив Є. Максимович, який написав також портрети буковинських митрополитів Аркадія Чуперковича та Володимира Репти [43, с. 6].

Євген Максимович (наступник Е. Бучевського) був сином священника греко-католицького собору Успіння Пресвятої Богородиці у Чернівцях, навчався у чоловічій гімназії, згодом у Віденській академії мистецтв. Є. Максимович, окрім релігійних композицій та монументальних розписів писав портрети, а

також жанрові картини на тему селянського життя, дана тема якраз набувала популярності на Західній Україні в другій половині XIX століття. Одними з його відомих полотен є «Портрет селянина», «Двоє румунських селян». У співпраці з архітектором Й. Главкою створив монументально-композиційні розписи на стелях і стінах Резиденції митрополитів Буковини.

Настінний живопис (біблійні сюжети) в Семінарському храмі резиденції розміщений за релігійно-ієрархічною системою. Тобто, така система передбачає три яруси зображень: у куполі, на барабані й вітрилах та третій на склепіннях і верхніх частинах стін. У вівтарі храм прикрашає монументальний живопис з сюжетом «Сходження святого духа на апостолів». В арці на правій стіні бокової нави другого поверху зображено «Воскресіння Христове», на лівій — «Різдво Христове»

«Різдво Христове» — об'ємно-просторовий живопис, багатофігурна композиція. Головні фігури, зображені в статичних позах з виразними жестами, які характерні для їх внутрішнього стану, що надає емоційного настрою зображенню. Колорит живопису ніжний, світлої тональності. Художник майстерно розкриває внутрішній світ, через зображення поведінки й жестів. Внизу розпису справа бачимо підпис — Карл Йобст. (Дод. Г.1.4)

Багатофігурна композиція «Воскресіння» складна за колоритом композиція, яка органічно вписується в побудований з трьох груп постатей трикутник, вершиною якого є голова Спасителя. Розписи «Різдво Христове» та «Воскресіння» схожі між собою, тільки в першому боковій постаті повернені в напрямку до Христа, в другому розвернуті від Нього. (Дод. Г.1.5)

Для монументального живопису храму притаманні емоційність, піднесений урочистий настрій, глибокі почуття, лики святих втілюють широкі релігійно-філософські узагальнення.

В поєднанні архітектурних деталей, мотивів, орнаментики в храмі досить чітко бачимо ознаки еkleтики. Купол вирізняється живописністю розпису поверхні та пишністю орнаментального опорядження. Складається з чаші, барабана й підніжжя. Високий світловий барабан прорізаний

дванадцятьма високими й вузькими вікнами. Чаша розділена рельєфними кільцями по горизонталі, утворюючи на самій верхівці коло, з вписаними в круглі медальйони символами євангелістів — ангелом, орлом, крилатим левом та биком. Між арками середнього поясу бачимо розташовані чотириконтурні розетки з вписаним хрестом. В поясі, який підтримує вікна, бачимо дванадцять прямокутників з орнаментованими квадратами, в середині яких вписаний хрест. Декор інтер'єру купола поєднує між собою образотворчі мотиви — зображення серафимів, апостолів — з досить складними геометрично-рослинними композиціями християнського змісту. (Дод. Г.1.6)

Л. Канюка пише про інтер'єр храму: «Еклектизм найбільше відчутний якраз в оформленні інтер'єру храму. Живопис, виконаний у пізньоакадемічному стилі з елементами класики й романтизму сприяє цілності художнього образу храму.» [22, с. 34].

В Синодальній залі (нині Мармурова зала), призначеній для засідання вищого керівного органу буковинської православної митрополії — синоду, стіни були оздоблені монументальними розписами, які виконав чеський художник К. Свобода в пізньоакадемічному стилі, темперою по алебастрово-вапняковій штукатурці. (Дод. Б.6.1-6.3)

Карел Свобода з м. Планице, що у південно-західній Чехії — майстер історичного живопису. Ще навчаючись у гімназії написав картину історичної тематики, де зображувалась загибель короля Яна Люксембургського «Битва при Крещаци». У 18 років вступає до празької художньої академії, а через два роки пише нову картину «Смерть короля Вацлава IV». Художнику ще не було тридцяти, як він починає працювати в жанрі фрескового живопису. У 1852 році К. Свобода переїздить до Відня, де знайомиться з Й. Главкою [78, с. 4].

Проекти розписів Семінарської зали були найбільш масштабними роботами художника. За умовою, поставленою Міністерством культів, розписи повинні були поєднувати елементи загальнорелігійного змісту з місцевими мотивами [78, с. 5]. Монументальні твори Синодальної зали виконані в

пізньоакадемічному стилі, відображали окремі фрагменти історії православної церкви взагалі і буковинської зокрема.

Слід відмітити, що ескізи фресок були затверджені у 1868 році. Перші три з них (центральні), були виконані на позолоченому тлі, чим виокремлювалися від інших розписів та надавали колористичній гамі у залі дзвінкості. Сюжет «Благословіння Христа на проповідкування апостолів» був композиційним центром всього образотворчого образу, по периметру зали і розташований над вхідними парадними дверима, «Явлення хреста імператору Костянтину» (ліворуч від центрального входу), «Нікейський собор 325 року» (праворуч від центрального входу).

У 1870 році затверджено ще п'ять фресок, які відображали історію православної церкви саме Буковини: «Поширення християнства в Дакії», «Заснування митрополії у м. Сучаві О. Добрим 1401 року», «Заснування Радівецької єпископії при Олександрі Доброму 1402 року», «Перенесення мощів св. Іоанна Нового із Трапезунда до м. Сучави», «Присягання жителів Буковини на вірність Австрії у 1777 році». Тоді ж було схвалено ескізи інших фресок митрополичого корпусу. Проте, після смерті К. Свободи у 1870 року його задум втілив в життя віденський художник К. Йобст [42, с. 81].

Слід відмітити, що архітектор Й. Главка відзначився вишуканим смаком, віднайшовши ту золоту середину, коли декоративне багатство не приховує ясності загальної композиції. В інтер'єрі Синодальної зали архітектор поєднав не тільки класичні архітектурні форми стін із ренесансними кесоно-купольними конструкціями стелі, яка була збагачена складною орнаментикою геометрично-рослинного характеру, різьбою, позолотою, а й архітектуру з монументально-декоративним живописом. Хвилясті лінії арочних верхів стінопису врівноважували лінійність композиції стелі та горизонтальне членування двохярусної аркади. Підлога Синодального залу була з природного мармуру темно-сірого та білого кольорів. В центральній частині на стелі висіли дві кришталеві срібні люстри, дві які мали по 120 свічок, і звисали з трьохярусної дерев'яної кесонної стелі, по кутах були чотири канделябри які

також освітлювали цей зал. Усі світильники і нафтові лампи були сконструйовані у Відні, в стилі епохи коли будували, інженерами І. Машуткою та О. Шморанзом [43, с. 9]. (Дод. Б.6.1)

У формуванні архітектурного ансамблю важлива роль відведена галереям, які були прикрашені декоративними розписами склепіння, мозаїчною підлогою та іншими деталями оформлення інтер'єру. (Дод. Б.8.10-8.14)

В архітектурному ансамблі з цегли й каменю архітектор Й. Главка гармонійно використовував і художній метал. Вироби з художнього металу в архітектурі Чернівців з'явилися ще на початку XIX століття, в той час, коли молода столиця австрійського краю Buchenland почала забудовуватись будинками на європейський зразок. В архітектурі це був час класицизму, а згодом німецького неоренесансу. Художня стилістика виробів з металу відображала моду того часу й різноманітні смаки замовників. (Дод. Б.7.1-7.5)

Дослідниця Н. Шевченко у своїй книзі про мистецтво ковальства Буковини у XIX столітті «Решеток кованный узор» зазначає: «...Різниця між кованими виробами та литвом нашого міста й Праги, Будапешту, Відня й Парижу тільки в масштабі і ціні...» [22, с. 23].

А також: «Показовим в цьому відношенні являється ансамбль резиденції буковинських митрополитів» [22, с. 16]. Аналізуючи джерела з цієї теми, можемо зазначити, що художнє литво в старовинній архітектурі міста дійсно відзначалося відмінним смаком та майстерністю й не поступалося високим європейським зразкам.

До нашого часу, збереглися, зокрема, вхідна брама та двері ансамблю резиденції, які є однією складовою частиною цієї споруди. Варто зазначити, що велика кількість дверей в історичних будівлях Європи є справжніми витворами мистецтва. Вхідні двері Семінарського храму, звертають на себе увагу розміром, різьбленим ритмічним орнаментом та елементами оздоблення. Вони глухі, мають зверху округлу форму та обрамлені рельєфним різьбленим білим каменем. Скрізь в металевих деталях (частіше металеві вставки в вигляді квітки) використані елементи флористики. (Дод. Б.7.6)

Також гарно декоровані двері, що розташовані в інших корпусах, відрізняються від попередніх повністю прямокутною формою. (Дод. Б.7.9-7.15)

Досліджуючи резиденцію, ми помітили, що тема флористики, окрім оздоблення на дверях, зустрічається й повторюється також і в інших видах декоративно-прикладного мистецтва, яке присутнє в резиденції — розписах, кераміці, різьбі по дереву, в виробах з металу, кованих виробах та в цегляному різьбленні. Квіти повторюються, але в кожному з цих видів мистецтва мають свої певні особливості — різний ритм, стилізацію, в залежності де знаходиться це оздоблення. Наприклад, в стрічці, що обрамлює вікно першого поверху митрополичого корпусу ми бачимо сучасно стилізовану квітку XIX століття, восьмипелюсткову (пелюстки двох видів — з округлими та гострими закінченнями, що ритмічно чередуються) доповнену характерним візантійським орнаментом. (Дод. Б.8.3) Цей елемент зустрічається і в інших інтер'єрах, зокрема в оздобленні галерей Митрополичого корпусу, Мармуровій залі та Семінарському храмі.

Вікна резиденції оздоблені різними різьбленими декоративними елементами. На стіні першого поверху ансамблю вікна видовженої форми, деталі вікон вирізьблені з каменя пісковика отвори для скла — круглі, в нижній частині об'ємна різьба — декоративний оздоблювальний елемент у вигляді стилізованого православного хреста, що вписаний в коло, яке ніби є продовженням вниз округлих отворів. Весь цей елемент з хрестом знаходиться в квадратній вирізаній формі гармонійно підкреслюючи округлість вікон. (Дод. Б.8.4)

Архітектор проаналізував прийоми всіх епох, відібравши основні схеми оздоблення. В образі парадної брами резиденції прослідковуються мотиви не тільки західноєвропейського середньовіччя, але й відчуються прояви мистецтва Сходу. Арка парадних воріт увінчана невисокими мінаретоподібними вежами, чим перегукується зі схожими мотивами архітектури Венеції [36, с. 360].

Ще один з елементів, на який слід звернути увагу є вінець із зірок Давида, який вважається своєрідним символом спадковості християнства від біблійної традиції старого завіту, яка спільна для юдеїв та християн. Також, за однією з версій, як згадка про допомогу фінансами, яка була надана буковинській православної митрополії від єврейської громади міста.

Аналізуючи вищезазначені стильові особливості оздоблення Резиденції митрополитів, варто згадати про ще одну споруду в Чернівцях, яка досить обгрунтовано має схожість з ансамблем — синагога у Садгорі.

Архітектура садгірської синагоги, яка датується початком будівництва у 1842 р. в загальному образі вирішена у мавританському стилі. Побудована з червоної цегли з глазурованою поверхнею. Різьблені ажурні вікна витесані з білого пісковика, теракотові елементи — квіти, орнамент плетіння пластичний, кольорові дзеркала-вставки — такі ж як у Резиденції митрополитів. Фасад симетричний, головний вхід акцентований високим фронтоном, бічні крила — вежами, схожими на шахові фігури. (Дод. Б.9.1)

В історичній довідці [86, с. 48], зазначено тотожність матеріалів, з яких побудовано православну та іудейську резиденції, з датуванням побудови споруди у другій половині XIX століття. Архітектор Михайло Шевченко, який очолював реставраційні роботи в Резиденції митрополитів зазначав, що фрагменти декору синагоги, використання лицьової теракотової цегли у поєднанні з білим пісковиком, метод планування та komponування об'ємів, наявність симетрії, загальна побудова композиції, вирішенні містобудівного завдання — ті ж, що й у Резиденції митрополитів Буковини й Далмації. Але, документів, що підтверджують авторство провідного австрійського архітектора Й. Главки — немає [86, с. 49].

З вищесказаного можемо підсумувати, що в художньому оздобленні архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини на синтез мистецтв впливала загальна ситуація, особливості толерантної взаємодії різних культур на Буковині. Побудова масштабного ансамблю в Чернівцях зіграла досить значну роль в розвитку економіки міста.

Синтез мистецтв при проектуванні і спорудженні Резиденції митрополитів Буковини поєднав архітектурні форми, складну орнаментику геометрично-рослинного характеру, різьбу по каменю, позолоту, вітражі, вироби з художнього металу та монументально-декоративний живопис.

2.3. Садово-паркове мистецтво як одна з складових архітектурного ансамблю.

Садово-паркове мистецтво є невід'ємною частиною культурного багатства архітектурних комплексів країни. Практична реалізація питань охорони природного середовища спершу мала вираження в деяких змінах функціональної організації й виявлення органічної основи парків — природніх елементів ландшафту. Архітектори ставили собі ціль досягнути синтезу природи й мистецтва, привести їх до гармонічної єдності, як умови формування художньої єдності парку.

При дослідженні дендропарку резиденції митрополитів Буковини, ми розглянемо також питання про пейзажний стиль парку, художньо-композиційні аспекти садово-паркового мистецтва другої половини XIX століття, символіку та декоративні елементи, що використовуються при ландшафтному проектуванні.

В Україні нараховується близько 700 старовинних парків, які в основному були закладені в другій половині XIX століття. Багато з них, такі як «Олександрія», «Софіївка», «Асканія-Нова», «Скала-Подільський», «Тростянець», «Стрийський» відносяться до кращих зразків світового паркобудівництва й затверджені пам'ятками садово-паркового мистецтва, занесені до переліку і мають статус, відповідно до чинного законодавства України.

Парк колишньої резиденції митрополитів та нинішнього Національного університету м. Чернівці займав площу близько 5 га. Був закладений одночасно з будівництвом корпусів основного ансамблю резиденції в 1876-1878 роках. Садівники — Віктор Паули та Герман Лангеру. Основна частина насаджень

розміщена за центральним корпусом, але при вході можна побачити цікаві алеї з старовинних кущів Тиса. (Дод. Б.10.1)

Художня своєрідність, колорит садово-паркового мистецтва формувався також завдяки особливому асортименту рослин, характерних для кліматичної зони та екологічних умов росту. Використання характерної рослинності дає можливість показати своєрідність колориту пейзажних композицій, створити стійку еколого-біологічну основу парку.

Однією з складових архітектурного ансамблю Резиденції є невеликий плодовий сад пов'язаний з парковими насадженнями, маленьким ставком. Основу насаджень становлять такі дерева, як: липа дрібнолиста, клен польовий, клен гостролистий, дуб звичайний, береза бородавчаста, ялина звичайна.

Основні екзоти (рослини іноземної флори) та рідкісні породи, що ростуть на території дендропарку наступні: ялина колюча блакитна, магнолія, тсуга канадська, модрина європейська, сосна чорна, ясен плакучий, клен-явір, сосна Веймутова, бук пурпурнолистний, катальпа велична, дуб бореальний, верба біла плакуча, тюльпанове дерево, гледичія (висота 26 метрів, діаметр 1 метр), сосна звичайна, туя ниткоподібна золотиста, кизил, калина бульдонеж [67, с. 24].

Хоча перспектива в центрі закрыта самосівом, що утворився, не дивлячись на це, в архітектурі парку відчувається майстерність садівника-митця, який створив на невеликій площі велику різноманітність цікавих композицій.

Декоративні елементи, якими оформлювався парк, частково збережені й до сьогодні: садові лави, штучні гірки, скульптури. (Дод. Б.10.3)

Зокрема, можемо зазначити, що унікальність та краса парку полягає в підборі й розміщенні окремих видів і груп екзотичних дерев, аранжуванню крон по відтінках зелені, формі та кольору листя. Також це все було вміло поєднано з садово-парковими архітектурними формами: фонтанами, ставком та гротом.

Немає сумніву, що співвідношення парку з архітектурою, живописом дуже цільне. Перш, ніж створювати сад, чи парк, необхідно було замалювати

кожен краєвид, ландшафт, кожен паркову алею. Велику роль відіграють і скульптурні елементи в оздобленні парку. Частіше, з усіх жанрів скульптури, в формуванні садово-паркового ландшафту використовувалась монументально-декоративна скульптура.

Ніколаївська З.А. (архітектор, науковий співробітник, автор багатьох праць, в тому числі монографій «Водойми в ландшафті міста» 1975 р. та «Садово-парковий ландшафт» 1989 р.) пише: «Скульптура — багатий за змістом елемент композиції садово-паркового ландшафту, в своїх узагальнених пластичних образах й об'ємно-просторових формах відображає дійсність та завдяки цьому виявляє його художньо-образну тему й підсилює загальний ідейно-естетичний вплив» [57, с. 168].

Вибір місця розміщення різних видів скульптури та скульптурних елементів, як вагової частини композиції садово-паркового ансамблю — відповідно творче завдання. Все повинно бути розміщено на прогулянкових маршрутах так, щоб їх можна було бачити.

Також, елементи, використані в ландшафтній архітектурі можна трактувати символічно й містично. Наприклад, доріжки — символізують життя, яке веде в подорож крізь час. Скульптури — готують відвідувачів зустрітись з мистецтвом, а наповнені водою фонтани чи ставки є місцем де мешкають духи. Можливість відпочинку та бесіди, штрихи обрису символізували лавки.

Стиль — це не тільки естетична категорія витвору садово-паркового мистецтва, але й результат його життєдіяльності. Різні принципи планувальної й ландшафтної організації простору, що лежать в основі композиції геометричного й пейзажного парку, народжувались в залежності від клімату й природного ландшафту країни. Основні стильові ознаки композиції визначалися історичною епохою розвитку суспільства, його культурою, соціальними та світоглядними ідеалами [57, с.63].

Парк резиденції митрополитів Буковини й Далмації був створений в англійському(пейзажний, ландшафтний) стилі. Цей напрямок був популярний в паркобудівництві кінця XVIII-XIX століть в Західній та Східній Європі.

Щоб визначити характер паркового пейзажу, що складає основу паркової композиції, варто звернутись до початку, до джерел зародження, в Англію, в XVII століття, коли почався досить динамічний період розвитку напрямків та стилів в мистецтві. Важливо зазначити, що тут, вперше в живописі з'являється окремий жанр мистецтва — пейзаж. Саме англійський художник (Томас Гейнсборо «Ліс в Корнакі») своїми пейзажами впливав на садово-паркову моду всієї Європи. В найбільшій мірі нові віяння проявили себе в галузі садово-паркового мистецтва. Війна повністю змінила бачення та розуміння садово-паркового мистецтва, архітектури. Відношення до штучно створеного ландшафту, як до місця веселощів змінилося. Почала відроджуватись стародавня традиція саду — як відокремлене місце для споглядання й роздумів, яку можна поєднати ще й з філософією давньогрецькою та римською.

Для пейзажного стилю характерним є також переважання ландшафтних форм й живописної композиції, яка з допомогою талановитого архітектора, художника повинна відобразити велич природи. Вона в меншій мірі залежить від архітектурних деталей, а скоріш від рослинності, яка продумана в цікаві композиції за кольором, формою. Живописні елементи композиції розміщені не симетрично, але організовані таким чином, що складається враження стабільності, за рахунок рівноваги. Однією з основних цілей при створенні такого парку — мати риси природності й тісно стикатися з природним оточенням, ландшафтом навколо резиденції [57, с. 66].

В режимі споглядання паркове середовище може надати людині в повній мірі відчуття контакту з природою. Ландшафт парку даного типу формується і проектується як значний оазис тиші, спокійного відпочинку, повільної ціленаправленої діяльності та приємних емоційних вражень.

Для досягнення такого результату необхідно забезпечити найменше рекреаційне навантаження й максимальне превалювання природних компонентів ландшафту (80%) по відношенню до штучних (20%). Дані сприяють підвищенню здоров'я, рекреаційній та екологічній ефективності паркових масивів [57, с. 222].

Слід зазначити, що не малу роль відігравало християнське вчення. Перш за все старозавітні дані, описи про райський сад, що мав назву Едем. В біблійських текстах читаємо, що до гріхопадіння Адам проживав в чудовому місці (Едемський сад), був садівником, відчував там блаженство, радість, працював в насолоду, але після гріхопадіння та вигнання, важко працюючи, вирощував хліб. Тому, за християнською традицією, садівництво вважається одним з найчистіших та божественних видів людської праці. Це можна назвати способом повернення в рай, відтворення його та наближення до Бога. Така концепція з'явилась в середньовіччя, в садах монастирів. Працюючи там, монахи проводили свій час роздумуючи та дивлячись пізнаючи світ, поєднували користь та духовне життя. Пізніше, на місцях таких садів (монастирських) були розміщені парки сучасності й залишені були тільки монастирські будови.

Основна ідея пейзажного парку — поєднання мистецтва й природи, краси та функціональності. Такий парк вносить гармонію у внутрішній стан та стан розуму людей.

Тому, ми можемо сміливо припустити, що Йосип Главка обрав саме такий стиль парку для резиденції митрополитів, не тільки за актуальністю садово-паркових композицій даного типу в XIX столітті, а й опираючись на сакральний, духовний зміст, на гармонійний вплив на відвідувачів такого середовища. Адже саме той підтекст, який несе в собі такий парк, той вплив, гармонію, умиротворіння, спокій, що могли отримати відвідувачі характеризує основні цілі християнського віросповідання, що й намагався втілити архітектор у даному архітектурному ансамблі.

Висновки до розділу II

Художня культура Європи XIX ст. характеризується значними соціально-економічними і політичними змінами, які в подальшому істотно вплинули на розвиток культури і мистецтва в цілому. Мистецтво зазначеного періоду збагатилося великою кількістю стильової та жанрової різноманітності.

Проведений нами аналіз синтезу мистецтв Резиденції митрополитів Буковини, дозволяє зробити такі висновки:

- науково-технічний прогрес і бурхливі соціальні потрясіння вплинули на формування і розвиток нових гуманістичних і естетичних завоювань та утопічних помилок XIX ст.;
- мистецьке життя того часу зазнавало неординарних змін, діячі культури впливали на смаки людей, в той час неординарного значення набуває художня критика;
- в архітектурі утверджується і переживає свій розвиток класицизм, формуються власні архітектурні школи, які розвивались під впливом декількох «історичних стилів»: неоготика, неоренесанс, романсько-візантійський стиль та необароко, які набули поширення в першій половині XIX сторіччя.
- в архітектурі тогочасної Європи функціональність визначала стиль і форму будівель. Як приклад при проектуванні і будівництві церков перевага надавалась візантійському стилю;
- в художньому оздобленні архітектурного ансамблю (Резиденція митрополитів Буковини) на синтез мистецтв впливала загальна ситуація, особливості толерантної взаємодії різних культур на Буковині;
- побудова масштабного ансамблю в Чернівцях зіграла досить значну роль в розвитку економіки міста, адже задача, перед будівництвом споруди, насамперед, була в тому, щоб підготувати осередки ремісників та різного роду майстрів, спеціалістів, які могли б працювати над реалізацією проекту;
- синтез мистецтв при проектуванні і спорудженні Резиденції митрополитів Буковини поєднав класичні архітектурні форми стін із ренесансними кесоно-купольними конструкціями стелі, які були збагачені складною орнаментикою геометрично-рослинного характеру, різьбою по каменю, позолотою, вітражами, виробами з художнього металу та монументально-декоративним живописом;

- садово-паркове мистецтво є невід'ємною частиною синтезу мистецтв при спорудженні Резиденції митрополитів Буковини, архітектор Й. Главка досягнув синтезу природи й мистецтва, надав їм гармонійної єдності.

Розділ III.

Художні особливості іконографічної програми, композиційної побудови та символіки іконостасу в храмі Трьох Святих

3.1. Особливості розкриття символіки в архітектурі Резиденції

Варто зазначити, що в архітектурі Резиденції митрополитів Буковини і Далмації, в декорі її естетично-художнього образу прослідковуються тенденції, пов'язані з православним світоглядом, віруванням, інтерпретації традицій середньовічної архітектури та особливостей культури краю.

В період перебування Буковини у складі монархії Габсбургів, було дуже важко утримати та скріпити єдність православних, адже Австрія, так історично склалось, що була католицькою державою. Варто відмітити те, що жодна з релігій, яку сповідувало її населення, не мала статусу загальнодержавної, тому ставлення віденського уряду як до греко-католиків так і до православних було толерантним. Завдяки клопотанням та зусиллям владики Євгена Гакмана щодо піднесення та утримання православ'я на Буковині, було багато зроблено. Своєю діяльністю зініціював будівництво перших монументальних споруд, а саме, в липні 1844 року заклав перший камінь у фундамент майбутнього кафедрального собору св. Духа, одночасно проводилося спорудження нової парафіяльної церкви св. Параскеви, ініціював будівництво Резиденції митрополитів.

Є. Гакман очолював будівничий комітет Резиденції, а заступником голови комітету був архітектор Й. Главка. Найвищим досягненням владики Євгена, як діяча православної церкви, стало піднесення Буковинського Єпископства до гідності окремої митрополії. 23 січня 1873 року цісарським рішенням єпископ Євген був іменований архієпископом Чернівецьким і митрополитом Буковини і Далмації [48, с. 1].

8 липня 1864 року Є. Гакман заклав «перший» камінь у фундамент Домової церкви св. Іоанна Сучавського, що стало початком спорудження архітектурного комплексу.

«15 квітня 1867 року єпископ Євгеній (Гакман) заклав перший камінь в основу семінарської церкви Трьох Святителів» [83, с. 32]. Храм був добудований та освячений тільки в 1882 році.

Детально вивчаючи зовнішнє та внутрішнє оздоблення резиденції бачимо прояви буковинських традицій, декоративного мистецтва та прояв давньої церковно-візантійської архітектури та живопису.

Перед архітектором стояло завдання створити архітектурний комплекс для глави Православної церкви на Буковині, що означало не тільки створення унікального ансамблю архітектури, а й вираження світоглядної ідеї — ортодоксальної, християноцентричної, естетично-довершеної, наповненої символізмом.

Опрацьовуючи різні історичні та мистецтвознавчі джерела, на тему візантійської культури [7; 38; 10; 31; 11; 1; 14], можна зробити висновки: візантійський вплив на сакральну культуру Буковини був надзвичайно вагомий. Архітектура, іконографія, живопис, мініатюра, різьбярство були досить розвинутими і знайшли своє поширення у багатьох православних народів. Богослужіння, обряди, календар, церковні книги та побут — знайшли місце на нашій території. Також безсумнівним був вплив на мистецтво. Філософ і богослов С. Булгаков окреслював мистецтво візантійське й римське, пишучи: «Чарівне по своїй красі мистецтво Еллади, і прозаїчно-наслідувальне мистецтво Риму» [7, с. 7].

Особливістю впливу було те, що це мистецтво в основі своїй було духовно-естетичне, з підвищеною релігійністю.

Мистецтвознавець В.Д. Лихачева пише про те, що:

- символи та образи в основному не були оригінальними, але для середньовічного типу культури характерною була якраз традиційність, а не оригінальність;
- багато символічних тлумачень цього часу виявились так чи інакше пов'язані і з художньою культурою самої Візантії [10, с. 442].

Історик, О.П. Каждан в своїй праці зазначав: «Християнські міфи і символи стали своєрідною знаковою системою епохи: в них оформлювались не тільки складні богословські конструкції, але й звичайні елементи побуту» — пише в своєму дослідженні візантійської культури [31, с. 103].

За дослідженнями того ж автора, можна також відмітити, що вихідним принципом християнського культу був знов ж таки символізм, завдяки якому реальні предмети були наділені надприродним змістом. Всі елементи культу ставали символами, алегоріями, знаходили нове значення. Людське життя втягувалось в релігійний ритм. Храм був символом космосу й вся його архітектура, вся система розписів, мозаїк призначалася для того, щоб втілювати в зримих образах християнську ідею земного й небесного. Візантійці осмислювали колони аж ніяк як опори, які підтримують «небо» (купол символізував небо), а як «коріння», які спускаються з небес. Вся система декоративного оздоблення храму є тісно пов'язана з основною богословською ідеєю візантійської церкви — ідеєю подолання розриву землі і неба, що гарно прослідковується на прикладі інтер'єрів семінарського корпусу та семінарської церкви, де бачимо поєднання колон з завершенням неба, яке пов'язане з символікою в розписах. (Дод. Г.1.9)

Використовували в оздобленні рельєф — в ньому тривимірність незавершена, де фігура тісно пов'язана з фоном, перспектива порушена й рух скоріш за все передається ритмом ліній, аніж асиметрією тіл.

Також символічним був імператорський культ, одяг, окремі частини одягу міського епарха, наприклад шарф на шії — символізував багато праць епарха, за допомогою яких він придушує в собі пристрасті; жовті черевики символізували дороги, що ведуть до божественного; білий кінь чиновника являв собою височінь чеснот, а бронзові позолочені бляшки кінської упряжки означали серце наповнене співчуттям, адже золото і бронза, це якраз те, що щедро роздавалось бідним.

Той ж автор пише, що мистецтво в кінцевому рахунку має призначення служити тій меті, якій взагалі підпорядковувала своє життя людина того часу — порятунку. Тому мистецтво по самій суті своїй має бути корисним для душі, воно не просто показує, воно навчає, завжди є дидактичним та містить в собі етичну оцінку, розрізняє добро і зло [31, с.166].

Символіці всього церковного життя, в своїх працях, намагався більш детально дати роз'яснення Григорій Палама (1296-1359 рр.) — письменник, ісихаст-практик, архієпископ, православний святий РOMEї.

Бичков В.В. в своїй праці описує розробки Симеона Солунського (архієпископ Солунський) щодо сакрального змісту храму та церковного богослужіння. За Симеоном, храм, як в свій час старозавітня скинія та храм Соломона, зображує собою весь світ, адже Бог пронизує собою все і понад усе. За образом Бога (Трійці) храм має тричастинне членування й відповідну семантику. В вертикальному вимірі храм є образом видимого світу. Верхні його частини зображують видиме небо, нижні — те, що знаходиться на землі. В його розумінні краса храму символізує рай, знаменує собою саме Життя, живу Премудрість, що мешкає в храмі. Краса споруди, виступає у Симеона символом основних цінностей християнського універсуму (Всесвіту) — вічного життя, премудрості, релігії та самого Бога. Дорогоцінні завіси й інші розкішні прикраси в храмі являються образом величі, слави й краси Бога [10, с. 412].

Незначна роль при оздобленні церкви відведена скульптурі (рослинна орнаментика, елементи декору), яка була головним чином орнаментальною, а саме: плетіння капітелей колон, декор арок сприяли дематеріалізації простору.

Надавалась перевага більше не пластичним жанрам, а живописним — мозаїці та фрескам [31, с. 194].

Мистецтвознавець В. М. Лазарев підкреслює великий візантійський вплив на мистецтво і європейських країн — Німеччини, Італії та ін. [38, с. 28].

Проводячи паралелі між готичною та візантійською архітектурою —емоційна напруга готичного західноєвропейського середньовічного мистецтва мала вираження в нерівностях, гостроті, направленням вверх.

В західній архітектурі (особливо готичній) домінують жорсткі лінії, невеличкі башти, шпилі, стрільчасті арки. Простір, розсічений вертикалями, ніби витягується вверх, створюючи ілюзію безмежності. Візантійський купол в якійсь мірі пом'ягшував цю безмежність, і відповідно плавні, закруглені лінії панували в візантійському живописі: композиції часто робились в медальйонах, півсферах підкупольного простору, або просто підпорядковувались завершеному ритму овалу.

В цілому, візантійська естетика накопичила величезний потенціал, як на теоретичному так і на практичному рівні. Зокрема, були розроблені і впроваджені концепції і проблеми символу, образу, знаку, ікони, мистецтва, традиції, співвідношення слова й образу, які стали догмою, орієнтиром, яких чітко дотримувались.

Майже вся ця «теорія» знайшла відображення в сфері художньої культури, в багатому різноманітному візантійському, а потім і слов'янському, грузинському, вірменському, українському й давньоруському мистецтві.

В X ст. у Візантії формуються нові декоративні засоби виразності, значення яких все більше зростало — колір та цегляна орнаментика. Насамперед вона мала вираження при використанні кольорових ефектів самої кладки, в якій поєднувались ряди червоної цегли та світлого каменю. Це поєднання вже не мало конструктивного значення й було чисто декоративним. Це можна побачити на прикладі південного храму монастиря Ліпса та південної церкви монастиря Марії Памакарісти. (Дод. В.1.1-1.5)

Пізніше набирає популярності візерунчаста цегляна кладка, яка доповнювалась вставками глазурованих кахлів (різновид кераміки, декоративна плитка).

Тут можна провести паралель з оздобленням резиденції митрополитів Буковини і Далмації, де ми також бачимо в оздобленні фасадів вставки декоративної кераміки, різних кольорів (синій, темно-червоний, оливковий, голубий, білий та ін.), круглої форми, що нагадує народну тарілку, обрамлену у візерунчасту кладку, ромбовидної форми з червоної цегли, вирізаний орнамент якої, нагадує шахівницю. (Дод. В. 1.7)

У Візантії в XI столітті, щоб підсилити живописність фасадів перегородчасту цегляну кладку нерідко стали замінювати витриманими рядами рваних каменів, але також в цегляному обрамленні. Таке облицювання храмів Касторії (Стефана, Таксіархів та ін.). (Дод. В.1.15-1.16)

Найбільш рання форма цегляного узороччя — вузькі різні цегляні вкладки між блоками кладки, які складають різні візерунки, орнаменти. Широке застосування було в період XI століття, чудовий приклад — кафолікон Луки в Фокиді. (Дод. В.1.17)

В XII столітті, у Візантії, з різної цегли створювали фризи. Але така орнаментика проіснувала не довго, адже витончена цегляна різьба була надто дрібною, і її споглядати була можливість тільки з близької відстані, в верхніх частинах споруди робити таку витончену дрібну орнаментику змісту не було. Пізніше виникає й широко застосовується інший вид декору, коли орнамент вирізався не з цегли, а викладався з неї.

Такий спосіб оздоблення мав розповсюдження в Греції в XII столітті, а особливо в XIII-XIV століттях. Фризи з цегляною орнаментикою стають різноманітнішими, особливо був популярним орнамент П-образний. Нерідко широкі фризи з орнаментом в вигляді ялинки, ромбів, зигзагів, хрестиків, косої сітки й інших. По сторонам вікон розміщують коло, з радіально викладеною цеглою. Можна припустити, що це зображення сонця. Улюбленим мотивом залишається перебрик, яким зазвичай розділяють наступні, один за іншим

широкі фризи з цегляним орнаментом. Архітектурний фасад перетворювався таким чином в суцільне узороччя, виконане насичено-червоною цеглою, на світлому фоні розчину. Це був цілком завершений прийом живописної розробки архітектурного ансамблю [11, с. 507].

Досить цікавим було включення кольору в архітектурну площину в Греції в середньо та пізньо-візантійський час. Цілі фризи робили з яскравих глазурованих плиток.

Також важливе значення в мистецтві надавалось символіці композиції, ритму, кольору, фарб. В зображеннях все символічно і має значення не тільки зміст зображуваного, а й форма та кольори. В такому баченні і збереженні цієї символіки складається традиція іконопису, яка походить ще з давніх часів, є припущення, що ще з дохристиянських, стародавнього Єгипту та Еллади.

В церковній літургічній літературі істотно мало інформації щодо значення та символіки кольору. Але опрацьовуючи праці Симеона, архієпископа Солунського, праці св. Софронія, єпископа Ієрусалимського, прп. Іоанна Дамаскіна, та ін., всі ці зібрані разом джерела дозволяють нам зробити висновки, відносно теорії кольору. В православному богослужінні використовуються всі сім кольорів радуги, а також білий та чорний кольори.

Білий колір символізує чистоту, святість, в першу чергу самого Бога, й саме він являється образом появи Бога в нашому світі.

Чорний — навпаки, повна протилежність, за трактуванням деяких сучасних вчених, чорний є образом темних сил, тому, скажімо, на деяких православних іконах в чорноті зображується печера. При зображенні Різдва Христового печера зображується чорним кольором, а сам Христос в білих одягах — явлення Бога в цей світ приносить світло, святість. Також, цей колір символізує каяття, саме тому, в великий піст священнослужителі одягаються в чорний.

Всі інші кольори, які використовують в богослужінні — кольори райдуги. Це широкий спектр саме сонячного світла. Варто також зазначити, що сама веселка кольорів теж має сакральний зміст. Вперше, на сторінках

священного письма, ми зустрічаємо веселку після потопу, коли вода зовсім зійшла і залишились Ной з сім'єю, саме тоді вперше Бог показав людині райдугу — як заповіт між Богом і людиною, як символ того, що світ ніколи більше не буде знищений водою.

Архітектурний декор та архітектурна композиція у Візантії завжди були злиті та єдині. Монументальна архітектура в силу нових її функцій створювалася для обмеженого кола тих, хто молиться, й була розрахована на споглядання не тільки зсередини, а й ззовні. Те, що було характерним для інтер'єру, з часом винеслось на ззовні, на фасад, адже храм повинен був приваблювати не тільки тим, чим він був всередині, а й зовнішнім виглядом [10, с. 496].

Звертаючи увагу на чудове внутрішнє оздоблення інтер'єрів митрополичого корпусу і не тільки, бачимо також прояв візантійської традиції та символіки. Так, як ансамбль Резиденції митрополитів Буковини та Далмації має складну образну насиченість духовного й художнього змісту, це є свідченням величчю духовної культури, богословської освіти. Орнаментовані розписи інтер'єрів несуть в собі вагомий символічний зміст. Напівциркульні склепіння південної галереї оздоблені восьмикутними зірками, вписаними в коло. (Дод. В.2.1-2.3)

Восьмикутна зірка з'являється у візантійсько-слов'янській іконографії з початку чотирнадцятого століття. Складена з двох ромбоїдів, накладених один на одного під кутом 45 градусів, і вписана в світлозарне коло (або кілька концентричних кіл). Світлозарне коло, або кола, що утворюють тло, служать обрамленням для фігури або символу вже на ранніх стадіях розвитку християнської іконографії. Дослідники вбачають у зірці символ Премудрості, теофанії та божественності. Проте переконливих тлумачень її значення та походження досі немає [89, с. 1].

До православної культури восьмикутна зірка увійшла, зокрема як Вифліємська зірка або Зірка Богородиці, символізуючи особливу зірку, яка вела волхвів на поклоніння Немовляті Христові. Вона є символом її Приснодівства.

Богородиця — Діва до Різдва Христового (зірка на правому плечі), Діва в момент народження Сина Божого (зірка на чолі) і залишається Дівою після народження Божественного Сина (зірка на лівому плечі). Зірка є на всіх іконах Богородиці, це єдиний символ, який православна культура взяла з дохристиянських вірувань. Дана октограма у православному символізмі трактується також як вічність.

Число 8 символізує майбутнє століття, тому що, після шестиденного творіння Богом світу і до Страшного суду триває Сьомий день Господній. Після — буде восьмий день — Життя вічне [89, с. 1].

Зазначимо, що зображення Богородиці, яке знаходиться в іконостасі Семінарського храму — хрест з Розп'яттям Спасителя і двох постатей (Божої матери та св. Іоанн) є дещо нетрадиційним. Відсутні на зображенні невід'ємні атрибути у вигляді трьох зірок, що пишуться на обох плечах та голові.

Кольори, використані в розписах напівциркульних склепінь галереї, також мають своє трактування. Синій та голубий, які домінують — символізують нескінченність неба, інший, вічний світ. Зокрема, синій колір вважається кольором Богоматері, яка поєднала в собі земне й небесне.

Жовтий, який часто замінює золото трактується як образ Божої присутності, нетварного Фаворського світла, вічності й благодаті. Жовтий та охра, які близькі по спектру до золота також є кольорами вищої влади ангелів.

Пурпурний чи багряний — колір царя, владики — Бога на небі, імператора на землі. Цей колір присутній в іконографії на одязі Богоматері.

Червоний трактується як колір жертовності Ісуса Христа, але одночасно він несе в собі зміст тепла, любові, життя, життєдайної енергії. Саме тому червоний став символом Воскресіння — перемоги життя над смертю [65, с. 1].

Також цікавий символічний зміст несе в собі зображення лева, яким оздоблені консолі балконів Резиденції. Ще з ранньохристиянських часів лев символізував пильність, символ варти на дверях церков, монументів, мостів. Постать лева перед входом до храму — символ охоронця віри, який насторожі проти інакомислення та профанації. (Дод. В.2.5)

Варто зазначити, що символічне значення лева неоднозначне. Цар звірів асоціювався з Ісусом, його царственным початком як «Царя Іудейського». Лев — емблема царської гідності Христа, схильність до самотності та споглядання, пустельництва та роздумів [39, с. 1]

В оздобленні екстер'єрів та інтер'єрів Резиденції часто бачимо оздоблення хреста. Можемо його побачити в декоративних розписах інтер'єрів, зокрема в орнаментиці Семінарського храму, також він гармонійно вписаний в металеві, дерев'яні деталі оздоблення, в оздоблення екстер'єру, на куполах Семінарського храму — стилізовані «константинопольські хрести». Частіше в оздобленні зустрічається саме «грецький» — рівносторонній хрест, з двох однакових прямокутних перекладин [21, с. 1]. (Дод. В.3.1-3.6)

У різних традиціях символ хреста має різне зображення. Хрест вписаний в коло є ще перед християнським символом світла й сонця, що його мали германські племена, пізніше цей символ «християнізували» кельти. Всього є відомих декілька десятків типів хрестів. У християнському богослов'ї розглядається як символ, що вказує на спокутну жертву Ісуса Христа, який є невід'ємною частиною храмової символіки. Тобто християнство розглядає хрест, передусім, як відображення відомої історичної події, а саме принесення в жертву Божого Сина заради спокути людських гріхів. Тому у християнстві хрест — це символ страждання, віри, спокути, прийняття смерті, пожертви.

Великий інтерес в архітектурному ансамблі становлять капітелі й карнизи, оздоблені різьбленням у вигляді хрестів і рослинного орнаменту, характерних для візантійського мистецтва. Однією з найпростіших є капітель Десятинної церкви у Києві, на якій вирізьблено рівнокінцевий хрест із трохи розширеними променями. Дещо складніше різьблення на капітелі Софіївського собору в Києві. Тут такий самий хрест зображено з двома гілками — мотив, відомий під назвою “розквітлого хреста”, що мав символічне значення: він знаменував перемогу християнства.

Як зазначав філософ П. Флоренський: «Символ — це таке буття, яке більше за себе, оскільки він несе в собі зміст» [77, с. 278]. А за думкою

професора Н. В. Бряник — світ середньовічної людини — це символічний світ, у якому певний предмет і подія щось символізують, а значить — несуть в собі смисли. З цього походять особливості існування людини в цьому світі та особливості пізнавальної діяльності [79, с. 1].

3.2. Іконостас храму Всіх Святих, іконографічна програма та композиційна побудова

В Резиденції митрополитів Буковини й Далмації, зокрема в храмі Трьох святих: Василя Великого (330-379 рр.), Григорія Богослова (328-389 рр.) й Іоанна Златоуста (347-407 рр.), велику зацікавленість являє собою інтер'єр та іконостас, вирізьблений з липи (1882 р.), який зберігся до нашого часу в автентичному вигляді, те саме можемо сказати і про розписи у куполах.

Три основоположники богослов'я Православної церкви здобули високу богословську освіту на основі античної культури та поєднали її з християнською вірою, залишивши після себе багату духовну спадщину. Святителі в своїх богословських працях тлумачили Біблію, впорядковували літургію. Можемо припустити, що Владика Євген (Гакман) саме тому і обрав їх опікунами студентів богословських та інших наук.

Відомо, що художні розписи стін здійснювались віденським художником Карлом Йобстом та буковинським Епаміондою Бучевським. За свідченнями віденської дослідниці з історії архітектури Дагмари Редль, проект іконостасу розробив Йозеф Кляйн, а живопис виконав Карл Йобст [36, с. 360].

Храм Трьох Святих було освячено 15 (27) липня 1882 року митрополитом Сильвестром Мораріу-Андрійовичем. Центральний купол Семінарського храму за допомогою арок і вітрил опирається на чотири пілони,

чотири стовпи прилеглі до стін, підтримують кутові вежі. Бокові вузькі нави відділені від центральної колонами, які підтримують галереї другого ярусу.

В планувальному й об'ємному рішенні храму проглядаються тенденції візантійської архітектури, відчувається ґрунтовне володіння архітектором Й. Главкою знаннями візантійської храмової архітектури. Семінарський храм збудований за хрестово-купольним типом (архітектурний тип християнського храму, сформований у Візантії та країнах християнського Сходу V-VIII ст., прийнятий християнськими країнами православного віросповідання в якості основної форми храму [80, с. 1]).

Деякими з прикладів хрестово-купольних храмів в архітектурі Візантії є Церква Богородиці Паммакарісти (Константинополь, 1292-1294 рр.), Мірелейон (Константинополь, X ст.), монастир Пантократора (Константинополь, XII ст.) та ін. (Дод. В.1.4)

Поверхня цегляних стін храму розділена трьома карнизами, які прикрашені кам'янорізними і декоративними деталями у формі зубців, напівсфер і хрестів. Декоративне обрамлення аркових одностулкових вікон і уступів аркових заглиблень здійснено за допомогою різноманітних ефектів кладки цегли. Вівтарна арка веде апсиду протилежно до головного входу, бокові арки створюють склепіння, закриті стіною. Внутрішні об'єми зв'язані воєдино і підпорядковані центральному куполу. Строга логіка побудови об'ємів, у яких об'єднуються різномасштабні елементи, складає архітектурну композицію храму.

Інтер'єр храму відзначається пишністю декоративного оздоблення, різьбою, позолотою, настінним живописом. Купол і стіни розписані дрібним, тонким геометричним орнаментом та монументальними розписами на біблійні теми. (Дод. Г.1.6-1.7)

Композиційним центром храму є іконостас. Іконостас — особлива перегородка, яка прикрашена іконами та відокремлює простір вівтаря від простору середньої частини храму. Така перегородка існувала ще у катакомбах древнього Риму, християнських храмах з I століття. Ікони, які є складовою

частиною іконостасу, символізують невидиму присутність тих, хто на них зображений. Тим щільніше й ясніше це відбувається, якщо під час написання ікони були дотримані церковні канони.

Церковний канон в іконописі обов'язково має містити основні два атрибути: німб (золоте коло навколо голови святого, що трактується як його Божественна слава) й обов'язковий підпис на іконі (є свідченням церкви, що зображений образ відповідає первообразу).

У відповідних молитвах, проханнях, богослужбових діях, церква завжди говорила про тісне єднання тих, хто безпосередньо перебуває, молиться у храмі, і тих, хто невидимо присутній та молиться разом з ними. Присутність осіб небесної церкви завжди мала вираження в іконах та настінних розписах. Не вистачало тільки зовнішнього образу, який би явив видимою системою невидиме духовне заступництво небесної церкви. Такою сукупністю образів та символів став іконостас.

Після падіння Візантії, іконостаси у країнах православного віросповідання набувають специфічних національних рис та зовнішніх відмінностей. Зокрема, змінюється кількість рядів ікон, їх тематика та загальна висота конструкції.

Розглядаючи іконографію українського іконостасу першої половини XVII століття, можна зазначити, що необхідна іконографічна програма складалася з чотирьох ярусів ікон. Однак, частіше всього у перша половина — середина XVII століття українські іконостаси мають п'ять та більше ярусів (цокольний, намісний, праздників, апостолів та пророків). Кількість цокольних ікон була тотожною кількості намісних ікон, які встановлені вище, або ж, як ми бачимо на прикладі іконостасу храму Трьох Святих в Резиденції митрополитів Буковини й Далмації — меншою, якщо деякі щити іконних зображень не мали [30, с. 55].

Над аркою царських врат зазвичай розміщували ікону «Нерукотворний образ», а зліва від них — образ «Богоматері з немовлям», справа — ікону Христа. За нею розміщувалась храмова ікона, проте, якщо за образом Христа влаштовували південні дияконські двері, то храмова ікона була розміщена

безпосередньо за ними, що якраз є характерним для іконостасу храму Трьох Святих, де храмова ікона розміщена вкінці справа намісного чину.

У іконостасі, як правило, було двоє дияконських дверей, розміщених симетрично після першої чи другої пари ікон від царських врат. На дверях зображувалися архангели Михаїл та Гавриїл, Аарон і Мельхіседек, архідиякон Стефан і Лаврентій. Центральною іконою святкового чину була «Тайна вечеря», з обох боків від неї містилися сюжети дванадцяти празників, розташовані в календарному порядку. Ярус апостолів, в якому центральною композицією був Деїсус, розташовувався над празниками. Місця, найближчі до Деїсуса незмінно займали ліворуч Петро та праворуч Павло, за ними — інші євангелісти. Вище апостолів розміщений ярус пророків з центральною іконою «Втілення». Увінчувала іконостас композиція «Розп'яття», де по обидва боки хреста предстояли Богоматір та Іоан Богослов [30, с. 56].

Описана іконографічна програма є базовою для українського іконостасу, що підтверджується багатьма пам'ятками XVII-XVIII століття.

Композиція іконостасу храму Трьох Святителів складається з п'яти ярусів та розділена на горизонтальні пояси намісного, апостольського і пророчого чинів, які узгоджуються з вертикаллю центральної осі, утвореної Царськими воротами, іконами «Тайна вечеря», «Ісус Христос — Первосвященник», «Бог Саваоф» і «Розп'яття». (Дод. Г.2.1)

Намісний чин представлений іконами:

- з обох боків Царських воріт розміщені намісні ікони Ісуса Христа (праворуч) та Божої Матері з Дитям (ліворуч);
- на південних дияконських дверях зображений архангел Гавриїл, на північних — архангел Михаїл;
- по краях намісного чину — праворуч розміщена храмова ікона «Три святителя: Василій Великий, Іоанн Златоуст і Григорій Богослов», які зображені в повному архиєрейському облаченні, ліворуч від дияконських дверей — ікона Іоанна Хрестителя. (Дод. Г.2.2-2.5)

Для розуміння символіки іконостасу вагоме значення має праця богослова М. І. Троїцького, який розглядав іконостас, як втілений образ Раю, і казав про те, що «пояснити походження іконостасу й трактувати його символіку можливо тільки на основі ідеї вівтаря, яка в іконостасі отримала своє художнє та символічне вираження» [75, с. 16]. Автор бачив в іконостасі цілісну символічну структуру, в якій архітектурно-декоративні елементи нерозривно пов'язані власне з образами ікон.

Серед публікацій можна виділити статтю В. Н. Лазарева, який систематизував дані про декорації візантійського темплону (вівтарна перегородка). За думкою автора, трансформація вівтарної перегородки в іконостас була довгим й повільним процесом, який пришвидшився в середині XIV ст., коли отвори між вівтарними темпонами почали заповнюватись іконами [92, с. 24].

Третій чин іконостасу — святковий або дванадесятий. Тут розміщені ікони християнських свят від Різдва Пресвятої Богородиці до П'ятидесятниці та Успіння, а також зображення важливих подій Євангельської історії. Центром святкового чину є ікона «Таємна вечеря», на якій зображено євхаристію — причастя апостолів Ісусом Христом.

Справа від зображення «Таємної вечері» у верхньому ряду «Вхід Ісуса Христа до Єрусалиму», «Воскресіння Христове», «Вознесіння Христове». В нижньому: «Сходження Святого Духа на апостолів», «Преображення Господнє», «Успіння Богородиці». Ліворуч у верхньому ряду знаходяться ікони: «Різдво Христове», «Введення в храм Пресвятої Богородиці», «Різдво Пресвятої Богородиці»; у нижньому ряду: «Благовіщення», «Стрітення» та «Хрещення Господнє».

За даною підбіркою, яка відома на прикладах багатьох післявізантійських пам'яток, закріпилась назва «Dodecaorton». Вже на ранньому етапі свого існування святковий цикл в його варіанті, що зв'язаний з вівтарною перегородкою, не був єдинообразним. Він міг включати в себе інші сюжети,

наприклад «Тємну вечерю». Тло ікон святкового чину даного іконостасу позолочене по левкасу.

Молитвенний чин вважається найважливішою частиною іконостасу. Даний чин висловлює ідею молитовного предстоятельства Церкви за весь світ.

У центрі знаходиться ікона «Ісус Христос — Архієрей Великий», яка є одним з варіантів зображення Христа Первосвященника, в основі якого лежить текст: «Клявся Господь і не покається: Ти священник навіки за чином Мелхиседека» (Пс. 109:4) та його тлумачення у посланні до Євреїв (Євр. 4:14, 5:5-10) [28, с. 1]. (Дод. Г.2.7)

Зокрема, історик А. М. Лідов розглядає дану центральну композицію Ісуса Христа у зв'язку з появою в богослужбних текстах XV століття особливого оклику в чинопослідуванні Великого входу: «Піднесіте верхи свої брами, і будьте відчинені, і ввійде Цар Слави. Господь Сил Він Цар слави!». Ці слова вимовлялись безпосередньо перед Царськими воротами, після чого священнослужитель входив в вівтар й клав святі Дари на престолі. Даний оклик був ніби прямо адресований іконі й розкривав євхаристичний зміст важливого зображення, встановлюючи термінологічний, образний та літургічний зв'язок [40, с. 24].

Зображення Христа в образі Великого Архієрея у Візантії відомі з XIII століття.

Зображення Христа-Первосвященника в іконостасі храму Трьох Святих — фронтальне, правою рукою він благословляє, лівою тримає розкрите Євангеліє, що лежить на лівому коліні. Голову вінчає первосвятительська єпископська митра, навколо голови — орнаментований німб з промінням. Одяг золотавий, орнаментований хрещатими розетками, сакос з лазуровим підсакосником. Тло ікони золоте, прикрашене орнаментикою — круги з хрестами. Верх ікони нагадує неоготичну стилістику, зроблений у вигляді триконтурного трилистника. Верх ікони повторює форму дияконських дверей. (Дод. Г.2.7)

Пророчий чин представлений дванадцятьма іконами старозавітних пророків, які провістили майбутнє народження Христа. На кожній іконі старозавітного циклу в руках у пророків сувої паперу, пера, кадила та ін. Вище розташована ікона Бога Саваофа, що знаходиться в хмарах, на небі. Він правою рукою благословляє, а лівою тримає сувій. Лик виражає мудрість, суворість. Німб навколо голови орнаментований, а рама у формі чотириконтурної видовженої розетки з прямими кутами в місцях з'єднання окружностей.

Увінчаний іконостас хрестом з Розп'яттям Спасителя і двох постатей, які стоять з обох боків Розп'яття — Божої Матері та святого Іоанна. Лик Ісуса Христа похилений, очі закриті, голова повернута до Богоматері. На хресті табличка з надписом «I.N.R.I.». Хрест з перехрещеними кінцями, оточеними трипелюстковими розетками з орнаментованим саявом. Уписаний у раму-ковчег у вигляді хреста з триконтурними окружними формами на кінцях. (Дод. Г.1.3)

Фігури Божої Матері і святого Іоанна вписані у вертикальні прямокутні рами з триконтурними розетками наверху. Постать Богоматері повернута ліворуч, права рука опущена, ліва торкається до грудей. Лик скорботний, погляд направлений до обличчя Христа, голова оточена німбом. Одягнена в рожеву туніку, огорнуту синім покривалом —мофорієм, покрита білим полотном, хоча зазвичай туніка зображується синім кольором, а мофорій червоним.

Постать св. Іоанна фронтальна, на повний зріст, голова повернута на три чверті оберту вправо, руки зігнуті в ліктях і підняті. Лик скорботний, опущений, голова оточена німбом. Одягнутий у зеленкуватий хітон, покритий бежево-рожевим покривалом, яке огортає спину. Хрест стоїть на підвищенні, символізуючи Голгофу.

Намісний ряд займає біля третини всього іконостасу. Домінуючим конструктивно-декоративним елементом цього ряду є колони, які розміщені на прямокутних балясинах, що створюють для них своєрідний подіум. Усі карнизи іконостасу набагато легші за карниз намісного ряду, що створює враження руху вгору. Різьба іконостасу складна, поєднує техніки плоскорельєфної, рельєфної, накладної, прорізної та об'ємної різьби.

Сітка іконостасу покрита складними різьбленими орнаментальними композиціями, що поєднують стилізований рослинний і геометричний орнаменти, ордерні та неоготичні мотиви. Відзначаються оригінальністю пластичної мови та майстерністю виконання. (Дод. Г.2.11)

Поверхня різьби покрита левкасом з наступним поліхромним пофарбуванням темперою гармонійно підібраними кольорами червоних, блакитних, зелених, жовтих кольорів на вохристому тлі. Намісні ікони прикрашені арочним верхом з ажурною різьбою у вигляді низки півкіл. В просторі між прямим кутом та аркою ікони знаходиться рельєфна різьба рослинного орнаменту у вигляді квітки безсмертника, бутона, листя з завитками стебла. Безсмертник являється однією з досить поширених й улюблених квітів буковинської рослинності, яку використовували в декоруванні народного побуту й обрядах [84, с. 10].

Композиція дияконських (одностулкових) дверей має прямокутну площину з верхівкою у вигляді трилисника, який вписаний в напівколо. Ікони старозавітного чину відділені від намісних карнизом з вирізаними прямокутниками, відстань між якими заповнено синьою фарбою. Ікони розділяють пілястри, які орнаментовані вертикальними смугами кругів синього кольору, в яких вдало вписано шестипелюсткові розетки. Рами ікон старозавітного чину підведені лініями синього кольору.

Ікони архангелів Михаїла та Гавриїла з обох сторін декоровані по вертикалі смугами, виконаними в техніці плоскорельєфної різьби. Смуги орнаментовані невеликими кругами червоного кольору з чотирипелюстковою розеткою всередині. Кожний круг обрамлює листок жовтого кольору. Нижню частину дверей займає прямокутник, в якому вирізано два круги з хрестами всередині, що виконані також в техніці плоскорельєфної різьби. Хрести з ребристими краями чітко виділяються на червоному фоні. Верхню й нижню частину дверей розділяє ланцюжок з квадратиків з вирізаними всередині чотирипелюстковими квітами. Простір між квадратами вирізано в техніці тригранно-виїмчастої різьби [84, с. 11].

Стиль різьблення гармонійно пов'язаний з манерою іконопису. Автор досягає глибини кольорового звучання завдяки системі лісирувань. Такого типу живопис з середини ХІХ століття активно заповнює нові храми [62, с., 68].

Однією з найвагоміших за орнаментом частин у іконостасі є Царські врата. Композиція Царських воріт вирізняється простотою з поєднанням багатства різьбленого декору в техніці ажурної прорізної різьби з об'ємним вирішенням деталей. Царські врата двостулкові, вершини стулок напівкруглі, на кожній вгорі вирізано чверть кола з половиною хреста. В зачиненому вигляді стулки утворюють арку з хрестом посередині. (Дод. Г.2.8-2.9)

Вагомий пласт символіки, присутній в архітектурних та різних формах Царських воріт говорить про важливу функцію, властиву Царським воротам і в давній вівтарній перегородці та іконостасі.

Вони виконували функцію не тільки центрального входу в вівтар під час Богослужіння, перегороджували підхід неосвячених до престолу, приховували вид поглядів в певні моменти Богослужіння святодіяство на престолі, але й були іконою. Поява не пізніше Х століття аркового завершення Царських дверей була свідченням символічного сприйняття їх форм. За думкою мистецтвознавця Т. Д. Сизоненко — розвиток форм Царських воріт та їх символізм не були зумовлені тільки функціональністю, а залежали від образно-символічного сприйняття інтер'єру храму в цілому, який уподібнювався Скинії й Старозавітному храму й Небесному Єрусалиму [64, с. 514].

Варто зазначити, що протягом ХІХ століття над розписами православних храмів Буковини і, зокрема Чернівців працювали митці різного походження, серед яких І. Фоляковський, В. Жуковський, І. Адамович та ін. З другої половини ХІХ століття в нашому краї працюють австрійські майстри монументального живопису, серед яких були академічні художники К. Йобст, К. Аренд, К. Кляйн, К. Свобода.

Пензлям даних авторів належали розписи та іконостаси в Семінарській церкві, каплиці та Синодальній залі в Резиденції митрополитів Буковини,

кафедральному соборі св. Духа, ікони в церкві св. Параскеви та багатьох храмах краю [51, с. 129].

З монументальних творів, які збереглися до нашого часу, окрім розписів храму семінарії в Резиденції, також збережені розписи та іконостас кафедрального собору св. Духа міста Чернівці (арх. А. Рьолль). Монументальний живопис кафедрального собору та семінарського храму дещо схожий між собою за стилістичними ознаками, що близькі до академічного історичного іконопису того часу. Однак, пишномовні, з ретельно вимальованим оточенням, сповнені деталей розписи храму семінарії відрізняються від розписів собору, як вирішенням окремих персонажів, так і композиційною побудовою кожного сюжету. Монументальні твори в храмі Резиденції відрізняються більш графічною манерою виконання, на відміну від творів в соборі св. Духа — живописних, з м'яким світло-тіньовим моделюванням зображень, та дещо розбіленою, холодною колірною гамою. Варто зазначити, що велика схожість розписів двох храмів подібна саме в постатях євангелістів на парусах [51, с. 133].

В цілому, можемо підсумувати, що принцип вирішення внутрішнього оздоблення храмів та притаманна віденським художникам манера виконання розписів та образів іконостасу на довгі роки визначили вигляд не тільки храму Семінарії, а також багатьох інших храмів краю, а відомі на той час майстри буковинської образотворчості, такі як Євген Максимович та Епамінонда Бучевський, які мали академічну освіту, завдячують австрійським митцям першим навичкам церковного живопису [51, с. 134].

Таким чином, у XIX столітті сакральне мистецтво Буковини базувалося на західній художній виразності. Нові ідеї як у формотворенні, так і в композиційних нововведеннях у сакральному мистецтві даного періоду вже не опиралися на поверхові формальні запозичення, а розвивалися в контексті європейських художніх принципів. Це стосується як стилю класицизму, так і подальших нових ідей, що вплинули у Європі на формування неорококо, неоготики та багатьох інших напрямків. З цієї позиції як архітектура, сакральне

мистецтво, так і різьблення зазначеного періоду зокрема, мають важливе значення для історії розвитку українського мистецтва. Ця пам'ятка є цінним зразком інтеграції європейського мистецтва з оригінальними традиціями місцевого церковного живопису.

Висновки до III розділу

В результаті нашого дослідження архітектурного ансамблю Резиденції митрополитів Буковини та Далмації прослідковуються тенденції, пов'язані з тогочасним православним світоглядом, віруванням, інтерпретацією традицій середньовічної архітектури та особливостей культури краю.

- варто відзначити роль Є. Гакмана, як діяча православної церкви Буковини в досліджуваний період, його зусилля щодо піднесення Буковинського Єпископства до гідності окремої митрополії, а також людини яка очолювала будівничий комітет Резиденції;
- Й. Главка створив архітектурний комплекс для глави Православної церкви на Буковині, вдало поєднавши вираження світоглядної ідеї — ортодоксальної християнської церкви з естетично-довершеним символізмом європейського мистецтва XIX ст;
- вихідним принципом Й. Главки, при проектуванні Резиденції можемо вважати християнський культ і символізм, завдяки якому реальні предмети були наділені надприродним змістом. Всі елементи архітектурного ансамблю ставали символами, алегоріями, знаходили нове значення в архітектурі;
- автором проекту вдало використані канонічні візантійські нові декоративні засоби виразності - колір та цегляна орнаментика. Використання кольорових ефектів самої кладки, і її поєднання з білим вапняком каменю не мало конструктивного значення, а було чисто декоративним прийомом який широко використовувався у Візантійській архітектурі;
- яскравим підтвердженням символізму є різноманітне використання в архітектурному ансамблі Резиденції символу хреста, який часто

зустрічається в декоративних розписах інтер'єрів, зокрема в орнаментиці Семінарського храму, гармонійно вписаний в металеві, дерев'яні деталі оздоблення, інтер'єру та екстер'єру, на куполах Семінарського храму та ін.;

- встановлено, що професійний церковний живопис церкви Трьох святих створений у традиції європейського академізму другої половини XIX ст.,
- в результаті дослідження нами встановлено, що проект іконостасу розробив Йозеф Кляйн, а живопис виконав Карл Йобст;
- при створенні іконостасу Семінарського храму за основу було взято схеми розташування чинів XVII-XVIII ст. в українському оформленні іконостасу храмів;
- протягом XIX століття над розписами православних храмів Буковини і, зокрема Чернівців працювали: І. Фоляковський, В. Жуковський, І. Адамович та ін. З другої половини XIX століття в краї працюють австрійські майстри монументального живопису, серед яких були академічні художники К. Йобст, К. Аренд, К. Кляйн, К. Свобода. Пензлям даних авторів належали розписи та іконостаси в Семінарській церкві, каплиці та Синодальній залі в Резиденції митрополитів Буковини, кафедральному соборі св. Духа, ікони в церкві св. Параскеви та багатьох храмах краю.

Підсумовуючи, вище сказане варто зазначити, що вирішення внутрішнього оздоблення храмів та притаманна віденським художникам манера виконання розписів та образів іконостасу на довгі роки визначили вигляд не тільки Резиденції, а також багатьох інших православних храмів Буковини.

Висновки

Узагальнення результатів нашого дослідження дає підстави для таких висновків:

1. На основі аналізу, систематизації та узагальнення бібліографічних матеріалів було визначено стан дослідження нашої теми. Цінним матеріалом для дослідження стали друковані видання про Чернівці різного періоду, статті та наукові праці науковців різних країн, а також буковинських дослідників, архітекторів, істориків та мистецтвознавців.
- низка бібліографічних джерел присвячена безпосередньо проблемі синтезу мистецтв, хоча, можемо відмітити, що авторів(І. Кант, Г. Флобер та ін.) більшою мірою цікавить сама проблема синтезу мистецтв та її філософське осмислення на конкретних прикладах;
- питання історичного та художнього контексту синтезу мистецтв розглянуто в роботах (А. Никифорової, В. Ставіцької, Г. Степанова, К. Івасюк та ін.);

- одними з важливих пунктів, у контексті нашої роботи, є розкриття поняття «еклектики» та «історизму» які трактуються дослідниками, як синоніми, інші підкреслюють їх негативний оціночний зміст;
 - проаналізовано поняття «синтезу мистецтв», його історичний розвиток та трактування в контексті філософії, культури та художньої культури зокрема.
2. Проведений аналіз основних стильових закономірностей становлення визначних архітектурних будівель цієї доби в Західній Європі та Україні засвідчує, що:
- науково-технічного прогрес і бурхливі соціальні потрясіння в світі вплинули на формування і розвиток нових гуманістичних і естетичних завоювань та утопічних помилок ХІХ ст.;
 - мистецьке життя того часу зазнавало неординарних змін, діячі культури впливали на смаки людей, в той час неординарного значення набуває художня критика.
3. Активним елементом художніх споруд та ансамблів в стилі історизму був архітектурний декор та декоративне оздоблення, в якому ми бачимо поєднання різних стилів, зокрема, готики, ренесансу, романського і так званого «цегельного» стилів.
4. Побудова масштабного архітектурного ансамблю в Чернівцях зіграла досить значну роль в розвитку економіки міста, адже задача, перед будівництвом споруди, насамперед, була в тому, щоб підготувати осередки ремісників та різного роду майстрів, спеціалістів, які могли б працювати над реалізацією проекту.
5. Ошатності спорудам надавало декоративне трактування віконних і дверних отворів, значно активнішим було декоративне вирішення саме вікон, які часто групуються у бі- та трифорії й оздоблюють не тільки стіни будівлі, а й фронтони, покрівлі.
6. Стиль і форму споруд частіше всього визначали функціональність та фінансові можливості замовника;

- у синтезі художніх мистецтв архітектори надавали перевагу пластиці мас, контрасту фактур, мальовничості деталей.

Отже, при спорудженні Резиденції митрополитів Буковини і Далмації стилістично воедино поєднано архітектурне вирішення екстер'єрів та інтер'єрів, монументально-декоративного, ужиткового мистецтва, все підпорядковано спільному декоративному мотиву, що надавало повністю новий відтінок архітектурному ансамблю.

- архітектор Й. Главка поєднав при проектуванні комплексу будівель Резиденції митрополитів Буковини і Далмації архітектуру інтер'єру з творами монументального живопису, мозаїкою, вітражами;
- в результаті дослідження архітектури резиденції, в декорі її художнього образу прослідковуються тенденції, пов'язані з православним світоглядом, віруванням, інтерпретацією традицій середньовічної архітектури та особливостей культури краю.
- зовнішнє та внутрішнє оздоблення резиденції має прояви давньої церковно-візантійської архітектури та живопису, а також прояви буковинських традицій декоративного мистецтва;
- в будівництві і оформленні Резиденції митрополитів Буковини і Далмації були впроваджені концепції і проблеми символу, образу, знаку, ікони, мистецтва, традиції, співвідношення релігійного слова й образу, які стали догмою, орієнтиром при підборі символіки архітектурного ансамблю;
- в планувальному й об'ємному рішенні храму «Трьох Святих» проглядаються тенденції візантійської архітектури, відчувається глибоке володіння Й. Главкою знаннями візантійського храмової архітектури;
- також, значна роль в синтезі художніх мистецтв була відведена творам монументального живопису;
- нові ідеї при формотворенні, так і в композиційних нововведеннях у сакральному мистецтві даного періоду вже не опиралися на поверхові формальні запозичення, а розвивалися в контексті європейських художніх принципів.

Дослідження не вичерпує всіх аспектів досліджуваної проблеми. Подальшого вивчення потребують: дослідження творчості окремих художників, вплив Резиденції на розвиток сакральної архітектури та мистецтва Буковини, стан збереження об'єкту в наші дні.

Список використаних джерел

1. Архітектурний шедевр Йозефа Главки в Чернівцях / Коротун І. // Зб. наук. ст. / ЧНУ ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Рута, 2006. С. 241.
2. Біленкова С. Резиденція буковинських митрополитів // Зб. наук. ст. / Черн. нац. університет ім. Ю. Федьковича. Чернівці: "Рута", 2006. С. 55-61.
3. Вплив Йозефа Главки на розвиток культури Буковини / Івасюк О. // Зб. наук. ст. / ЧНУ ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Рута, 2006. С. 241.
4. Гаврилюк М. Храм науки Буковини / М. Гаврилюк. // Молодий буковинець. – 1970. – №1. – С. 3.
5. Горбик О. Нар. творчість та етнографія. Фундаментальне дослідження про український архітектурний модерн: [Про монографію В.В. Чепелика]. Київ, 2002 Т. 1. 104 с.
6. Данило (Митрополит Чернівецький) , Канюка Л. Архітектура Резиденції буковинських митрополитів та іконостас храму Трьох Святителів // Зб. наук. праць / ЧНУ. Чернівці, 2003. С. 32.

7. Еклектика в архітектурі // Електронний ресурс. URL: <http://www.mir-arhitektury.ru/evropeyskie-stili/eklektika-v-arhitekture/> (дата звернення: 02.03.2021)
8. Електронний ресурс // Вестник полоцкого государственного университета. Серия f. Теория архитектуры. URL: http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/673/1/Kulenjonok_2011-16-p2.pdf (дата звернення: 01.02.2021).
9. Європейська культура XIX століття // [Uk.wikipedia.org](http://uk.wikipedia.org) (дата звернення: 06.06.2021).
10. Івасюк К. ТРАНСФОРМАЦІЯ ФЕНОМЕНУ «СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ» В ХОДІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ // Електронний ресурс. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/519> (дата звернення: 01.02.2021).
11. Іконографія: конспект лекцій // навч. пос. для студ. / Національний технічний університет України. Київ, 2020. С. 56.
12. Кайндль Р. Ф. Історія міста Чернівців від найдавніших часів до сьогодення, присвячена 60-літньому ювілею правління Його Величності Цісаря Франца-Йозефа I, в пам'ять про першу документальну згадку про Чернівці 500 років тому. – (Пер. з нім. на укр. [Авт. В. Шинкарь, В. Семенко]). – Чернівці: Місто, 2003.
13. Канюка Л. Різьба іконостаса храму Трьох Святителів резиденції Буковинських митрополитів // Відродження. 2003. 1 черв. (№6). С. 10-11.
14. Каталог пам'яток архітектури і містобудування м. Чернівців. Чернівці: департамент містобудівного комплексу та земельних відносин Чернівецької міської ради. — 1996.
15. Коротун І. Архітектурна спадщина Чернівців XIX - першої половини XX ст // кол. монографія / ЧНУ ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Зелена Буковина, 2009. С. 586.

16. Мармурова зала Резиденції Буковинських митрополитів у м. Чернівці: проблема реставрації інтер'єру / Канюка Л. та ін. // матеріали міжн. наук. конф. / Черн. Нац. ун. ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2009. С. 81.
17. Марусик Т. Резиденція митрополитів Буковини і Далмації. Чернівці, 2011. 31 с.
18. Марусик Т. В., Коротун І. В. Архітектурне диво Чернівців. Чернівці: Букрек, 2019. 324 с.
19. Міщенко І. Монументальні розписи та іконостас роботи австрійських майстрів у кафедральному соборі Чернівців // Матеріали міжн. наук. конф. / Науково-дослідний Центр буковинознавства при Чну ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Золоті литаври, 2003. С. 172.
20. Монументальні розписи та іконостас роботи австрійських майстрів у кафедральному соборі в Чернівцях / І. Міщенко // Арх. Спадщина Чернівців Австр.доби: Матеріали Міжн. наук. конф. (Чернівці, 1-4 жовтня 2001 р.).- Упорядник П. Рихло.-Чернівці: Золоті литаври, 2003. С. 172.
21. Невідома Буковина: де робили цеглу для Резиденції митрополитів // Молодий Буковинець: [Веб-сайт]. URL: https://molbuk.ua/chernovtsy_news/186296-nevidoma-bukovyna-de-robyly-ceglu-dlya-rezydenciyi-mytropolitytiv.html (дата звернення: 02.10.2021).
22. Никифорова А. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX - XX веков. М: Проспект, 2017. 112 с.
23. Пехар Й. Особистість і творчість Й. Главки // Зб. наук. ст. / Черн. нац. ун. ім. Ю. Федьковича. Чернівці: "Рута", 2006. С. 21
24. Резиденція Буковинських митрополитів Йозефа Главки в контексті актуальних проблем збереження традиційного характеру історичного ландшафту м. Чернівців / Біленкова С. та ін. // Зб. наук. ст. / ЧНУ ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Рута, 2006. С. 241.
25. Символічне значення кольорів в іконописі: [Веб-сайт]. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/simvolichne-znachennja-koloriv-v-ikonopisu.html> (дата звернення: 06.12.2021).

26. Храмова символіка в середньовічній європейській архітектурі: [Інтернет-портал]. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2019/nov/20026/2mikhailevychsavolume1issue12019.pdf> (дата звернення: 07.12.2021).
27. Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича (Резиденція православних митрополитів Буковини і Далмації): книга. Чернівці: Наші книги. 143 с.
28. Чернівецький університет. 1875-1995. Сторінки історії. Чернівці. Рута. 2008. С. 32.
29. Чернівці: історія і сучасність: монографія / Біленкова С. В. та ін. ; за ред. Ботушанського В.М. Чернівці: Зелена Буковина, 2009. 586 с.
30. Шевченко Н. Черновицкая Атлантида. Чернівці: Золоті литаври, 2004. 111 с.
31. Юхим Гусар. Вірменська церква – шедевр Й. Главки: [з історії старих Чернівців] / Юхим Гусар //Буковинське віче. 2010.- 29 вересня (№ 73)
32. Каанні.ua: [Інтернет-портал]. URL: <https://www.kaanni.ua/blog/zvezda-bogoroditsy.html> (дата звернення: 04.12.2021).

