

УДК 725/728(477.83/.86)"190/193"

Мар'яна Студницька
(Львів)

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ГРОМАДСЬКІЙ І ЖИТЛОВІЙ АРХІТЕКТУРІ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті на основі широкого історико-культурного матеріалу, у взаємодії з найсуттєвішими художніми проблемами доби, досліджено закономірності й принципи формування синтетичного середовища архітектури Галичини першої третини ХХ ст. На багатому фактичному матеріалі виявлено стилістичні особливості художніх пам'яток та особливості синтезу просторових мистецтв.

Ключові слова: архітектура, ар деко, модерн, громадські споруди, житлові споруди, львівська сецесія, Галичина, синтез мистецтв, фасад.

В статье на основе широкого историко-культурного материала, во взаимодействии с существенными художественными проблемами эпохи, исследованы закономерности и принципы формирования синтетической среды архитектуры Галичины первой трети ХХ в. На богатом фактическом материале выявлены стилистические особенности художественных памятников и особенности синтеза пространственных искусств.

Ключевые слова: архитектура, ар деко, модерн, общественные здания, жилищные здания, львовская сецессия, Галичина, синтез искусств, фасад.

The paper seeks to analyze, based on a broad historical and cultural material and in interaction with the most significant artistic challenges of the present, the regularities and principles of forming the synthetic environment of the Halychyna architecture of the first third of the XXth cen-

ture. After the abundant factual material, there have been indentified the stylistic features of artistic monuments and peculiarities of the synthesis of spatial arts.

Keywords: architecture, Art Deco, Art Nouveau, public buildings, residential buildings, Lviv Secession, Halychyna, art synthesis, façade.

На початку ХХ ст. міста Східної Галичини переживали добу значного економічного піднесення. Особливого розквіту зазнав Львів як великий культурно-економічний центр з розвиненою транспортною інфраструктурою, промисловістю, навчальними закладами, бібліотеками, театрами та музеями. У містах і містечках Галичини тривало активне будівництво великих громадських будівель, вокзалів, банків, торгових пасажів, народних домів, приміщень спортивного товариства «Сокіл», готелів, театрів тощо. Розвивалося житлове будівництво, зокрема було вдосконалено тип чиншового будинку. Усе це потребувало підготовки місцевих архітекторів і будівельників та створення низки навчальних закладів художнього спрямування. На початку ХХ ст. поважний авторитет здобула Політехнічна школа у Львові, де були зосереджені найкращі викладацькі кадри, технічна еліта Галичини [9, с. 10]. Одним з важливих центрів розвитку художньої освіти Галичини була Львівська художньо-промислова школа.

Тогочасна архітектурна й мистецька освіта передбачала широку та диференційовану науково-теоретичну підготовку, серйозне вивчення кращих зразків європейської художньої спадщини. Старанне студіювання праць давніх майстрів, виконання завдань за «програмами» давали глибокі знання особливостей художньої мови різних епох, дозволяли вільно оперувати елементами давніх стилів, історичними формами задля створення нової архітектури.



**Вілла «Анна».
1911 р.
с. Стара Сіль
Самбірського р-ну
Львівської обл.**

Водночас архітектура Галичини дедалі більше зближувалася з новаторськими тенденціями в будівельній техніці. Почали працювати великі архітектурно-будівельні фірми, де розробляли комплексні проекти й на базі власних фабрик і виробничих майстерень реалізовували на практиці передові проекти та новітні інженерні рішення. У Львові провідні фірми очолювали видатні архітектори А. Захаревич, І. Левинський, Е. Жихович, М. Улям [7, с. 341]. Особливо популярними були залізні або залізобетонні структури, які втілювали нові уявлення про органічність архітектури. Естетизація нових конструкцій і архітектури зумовила новаторський образ низки громадських споруд у містах Галичини початку ХХ ст., у яких чітка структура металевого каркаса була чи не єдиним засобом архітектурної виразності. Відповідно важливішу роль у композиції відігравали скупі декоративні елементи, які набували особливого монументального звучання на тлі гладких стін або прозорих скляних поверхонь. Зокрема, в архітектурі Львова популяризатором відкритих металевих конструкцій був Я. Богуцький, якому вдалося реалізувати власну теорію в трамвайному депо на Габрієлівці (вул. Промислова, 39; 1907–1908 рр.).

У тогочасній архітектурі Галичини яскраво й гостро виявилася боротьба нового зі старим, раціонального з примхливим, декоративно-атектонічного з конструктивним [7, с. 339]. Відповідно споруди початку ХХ ст. стали яскравою сторінкою міської забудови, а їхня естетика – дуже помітною частиною архітектурного образу вулиць і площ міст Східної Галичини. Стиль споруд цього періоду характеризується художньою сміливістю, активністю (іноді – «агресивністю») пластичного образу (чи це вокзал, банк, торгова палата або ж чиншовий будинок). Громадські споруди міст Східної Галичини мали підкреслено індивідуальний характер зовнішнього образу, вражали різноманіттям композиційних рішень і декоративною видовищністю, демонструючи своєрідність творчого почерку таких видатних архітекторів, як І. та Л. Левинські, В. та Є. Нагірні, Т. Обмінський, К. Мокловський, Ю. Захаревич. Вони переконують, що навіть праці одного майстра радикально відрізняються одна від одної, відображаючи складність естетичних концепцій архітектури в Україні першої третини ХХ ст.

Водночас, незважаючи на підкреслену своєрідність кожного рішення, вони мають спільні риси, які дозволяють узагальнити особливості галицької архітектури початку ХХ ст. Об'єднує їх насамперед те, що кожна така споруда ще на фазі проектування задумувалася як своєрідна естетична декларація, як цілісний художній організм з ідеально продуманим середовищем, у якому естетичне начало пронизувало буквально все – від об'ємно-просторового рішення до ужитково-функціональних деталей. До того ж останні були невід'ємними компонентами художньої концепції.

Нові засоби синтезу мистецтв, властиві художній культурі початку ХХ ст., охоплювали насамперед нові уявлення про злиття мистецтва з повсякденним життям, про максимальне розширення художньої сфери за межі виставкових і музейних залів. Фактично було зруйновано ту грань, яка відділяла виставкові еталони «нового стилю» від реальних громадських і житлових інтер'єрів. На численних художньо-промислових виставках, які відбувалися в Галичині, окремі виставкові інтер'єри, витримані в одному ключі до найдрібніших деталей, за бажання можна було перенести в реальну споруду.

Відсутність загальноприйнятих формальних принципів робила архітектуру доволі чутливою до змін соціокультурного контексту. Складні події зламу століть зумовили різноплановість шляхів розвитку архітектури Галичини. Так, дослідники виокремлюють кілька стилістичних напрямів, які іноді приходили на зміну один одному, а частіше – існували одночасно. Перший з них продовжував традиції попереднього періоду – розвивав традиції історизму-еклектизму.

Хоча еклектика як стиль на межі століть, здавалося б, вичерпала себе, проте її мотиви доволі стійко зберігалися в архітектурі, породжуючи яскраві виразні споруди з елементами екзотики та гротеску. Зокрема, львівські архітектори сміливо трансформували композиційні й декоративні засоби готики. Слід зауважити, що зацікавлен-

ня середньовіччям автори першої третини ХХ ст. успадкували від еkleктики, хоча ставлення до неї було принципово відмінним: у готиці цінували не тільки екзотичну архітектурну декорацію, романтичність архітектурного образу, сміливість каркасної конструкції, але й властиву їй органічну неподільність різних видів мистецтв, єдність функції та декоративної форми. Було створено деякий фантастичний «четвертий» вимір, який наповнив міське середовище ХХ ст. пластичними фігурами химер і драконів, відважних лицарів і витончених дам. Лицарська тематика скульптури невіддільна від «середньовічного» рисунку фасаду. Гострі складки одягу та зламани фігури статуй продовжувалися стрілчастими формами арок і видовженими еркерами, масверками вікон та кубовими капітелями масивних колон.

Львівські архітектори початку ХХ ст. під час будівництва нової споруди намагалися органічно вписати її в давню міську забудову. Орієнтуючись на національну архітектурну спадщину, вони запозичували конструктивні й декоративні елементи (атики, ордери, окремі орнаменти) у ренесансній і бароковій архітектурі Галичини, при цьому значно модернізуючи форму. Стилізація базувалася на особливому трактуванні виражальних особливостей орнаменту, його синтезуючої ролі в досягненні цілісності пластичної системи образів. Художники старанно студіювали архітектурний орнамент, знали його історичну еволюцію, підкреслювали в ньому національну своєрідність.

У прагненні до оновлення художньої мови архітектори Галичини звернулися до стилістики модерну, становлення якого розпочалося наприкінці ХІХ ст. В архітектурі модерну синтез мистецтв уважався обов'язковим, а пластика слугувала основою композиції. Утвердилася особлива система вирішення окремих форм і деталей, які утворювали архітектурну композицію. Ця система ґрунтувалася на нашаруванні форм: зокрема, еркери часто накладалися на ризаліти, у свою чергу балкони ніби виростали з еркерів [12, с. 6]. Як складне поєднання нашарованих форм вирішували також баштові завершення й покрівлі, посилюючи роль силуету. Архітектори впроваджували вікна неоднакових розмірів та форм, криволінійну лиштву, асиметричне розташування віконних і дверних отворів. Усі ці засоби сприяли створенню враження динамічності, рухливості масиву споруди. У побудові таких ефектів чи не найважливішою була роль архітектурної декорації. Поєднуючи ці прийоми з підкреслено глибинним вирішенням загальної композиції (наприклад, кутових будівель або використання дворів-курдонерів), вдалося досягти вражаючого містобудівного ефекту. У Львові такими, наприклад, є складні архітектурні композиції чиншових будників на пл. Генерала Григоренка, 4 (архітектор – Т. Обмінський, 1906 р.), вул. Ковжуна, 4 (архітектор – Р. Фелінський, 1912 р.), на розі вул. І. Франка та вул. Стрийської (архітектор – А. Богохвальський, 1905–1907 рр.); дому страхової фірми Т. Балабана на розі вул. Галицької та вул. Валової (архітектор – А. Захаревич, 1908–1910 рр.); житлового комплексу «Рондо» на вул. Академіка Богомольця (архітектори – І. Левинський, Т. Обмінський).

Справжнім досягненням модерну, зокрема в Україні, була естетизація суто конструктивних та ужиткових елементів, яка поєднувала максимальну функціональну доцільність з формальною виразністю. Продуманість форми й вишуканість рисунку клямок, консолей балконів, перил сходів, обрамлень поштових скриньок дуже близькі до принципів сучасного дизайну, хоча за всієї функціональності форма предмета майже завжди асоціювалася з мотивами органічного світу, коли рослинний або зооморфний мотив перетікав у вжиткову форму.

Своєрідне захоплення новими матеріалами, можливостями нових конструкцій та демонстрування віртуозного володіння ними змушували архітекторів урізноманітнювати декоративні й функціональні форми. Консолі балконів приховували плавним «повзучим» віттям, ковані металеві решітки трактували як примхливе переплетення стебел, віконні рами отримували найрізноманітніший криволінійний рисунок. Як не дивно, таке бажання відійти від суто ужиткових схем, наповнити архітектуру мовою

інших видів художньої творчості стало характерною ознакою стилю, який має величезні досягнення саме у функціональній сфері. Якщо архітектори попереднього періоду конструктивні досягнення приховували «історичними» шатами, то автори модерну прагнули до естетизації функції на всіх рівнях.

Важлива роль у системі модерну належала побутовим предметам, які було піднесено до рівня мистецьких зразків. Уперше на регулярних художньо-промислових виставках почали експонувати твори декоративно-ужиткового мистецтва. Це означало, що діячі культури й широкий загал сприймали художню промисловість нарівні зі станковими видами творчості, та навіть більше – побутові предмети синтезувалися з образотворчим мистецтвом. Характерно, що коли в перші роки ХХ ст. почали відкриватися виставки художньої промисловості, на них експонувалися також твори станкового живопису, скульптури та графіки. Загалом для творів декоративно-ужиткового мистецтва властиві ті самі новизна і сміливість у використанні різних матеріалів, несподіваність у їхньому поєднанні й трактуванні, що й для архітектури модерну.

Важливо, що над проектуванням творів декоративно-ужиткового мистецтва працювали видатні митці. Зокрема, керамічну пластику для фабрики будівельної та художньої кераміки І. Левинського у Львові та фабрики О. Левицького в с. Пациків (нині – с. Підлісся Івано-Франківської обл.) проектували львівські художники та скульптори – Т. Блотницький, Л. Декслер, К. Клакович, С. Дембіцький та ін. Видатним майстром декоративно-ужиткового мистецтва була Олена Кульчицька, яка разом зі своєю сестрою Ольгою створювала сецесійні текстильні панно й аплікації.

Прагнення до стилістичної єдності, неподільності архітектури інтер'єру та його обладнання зумовило вибір вбудованих меблів, які ніби виростали з обличкованих дерев'яними панелями стін, надаючи простору цілісності. Не випадково зразки меблів проектували не тільки архітектори, які створювали ескізи інтер'єрів, але й художники, зокрема О. Кульчицька або А. Коверко, які й підняли цю сферу декоративного мистецтва на високий художній рівень.

Одним з досягнень цього періоду було те, що художники й архітектори, які проектували вироби декоративно-ужиткового мистецтва, стежили за реалізацією своїх задумів безпосередньо на виробництві – у кузні, керамічній чи вітражній майстерні. Безумовно, участь автора проекту в реалізації твору позитивно впливала на якість виробів.

Визначальну роль у формуванні національного самобутнього архітектурного модерну відіграли львівські професійні архітектори. Саме їм ми завдячуємо появою неординарного явища української архітектури – «львівської сецесії» та одного з її варіантів – «гуцульської сецесії». Цікавий зразок так званої «гуцульської сецесії» зведено у Львові архітектурним бюро І. Левинського – це будівля Кредитного товариства «Дністер» на розі вул. Підвальної та вул. Руської (1904–1906) [3, с. 17].



**Кронштейн для ліхтаря на фасаді житлового будинку.
м. Золочів, вул. М. Шашкевича, 7. Початок ХХ ст.**



*Б. Віктор,
З. Курчинський.*
**Фрагмент
скульптурного
обрамлення вікна.
м. Львів,
Площа Ринок, 31.
Початок ХХ ст.**

Творчість львівських архітекторів відіграла вагомую роль у формуванні провінційних «шкіл». Вони ніби створювали еталони для наслідування, що їх копіювали провінційні будівничі, нерідко вносячи власні помітні корективи. Прикладом схожої провінційної трансформації засобів сецесії можуть бути, зокрема, громадські будівлі та кам'яниці в Самборі, Золочеві, Бережанах, Рогатині, Стрию, Борщеві, Долині, Дрогобичі, Бориславі, Кам'янці-Бузькій тощо. Тут декоративні форми модерну дуже часто відтворювали в дереві – традиційному для України будівельному матеріалі, якому надавали формальних рис, властивих кам'яним спорудам, зведеним у «новому стилі». Водночас дерев'яна декорація в стилі модерн була близькою до того традиційного дерев'яного різьблення, яке побутувало в українській архітектурі попередніх століть. Складний сплав таких різних тенденцій сприяв формуванню самобутніх зразків провінційного модерну (ще недостатньо дослідженого), які вражають наївною сміливістю трансформації типових для модерну мотивів.

На противагу модерну стиль ар деко характеризується тенденцією до спрощення форми, акцентуванням площинності та відсутністю тривимірності. «Генеза стилю ар деко у Львові – у художніх пошуках львівських митців 1907–1914 рр. Ще не об'єднані у єдиний стиль, ці пошуки йшли у двох основних напрямках» [1, с. 7]. Дослідники розрізняють ретроспективний і новаторський ар деко. Перший з них у пошуках нової пластичної виразності архітектурних форм звернувся до історичних стилів, передовсім ампіру, яскраво представленого в будівництві Львова попереднього століття. В ампірі архітектори початку ХХ ст. виокремлювали пластику мас і рафінованість деталей, художній контраст між цільністю площини стіни та лаконічно-вишуканими декоративними елементами. Раціоналістичні ідеали доби Просвітництва знову зацікавили архітекторів початку ХХ ст., які у своїй творчості прагнули своєрідної раціоналізації естетичних форм та естетизації конструктивних елементів архітектури. Майстри найчастіше намагалися викликати образні асоціації з ампіром за допомогою використання ордера, стилізованих сюжетних барельєфів, орнаменту вінків і гірлянд. Споруди ар деко вирізняє чітка пластичність мас, тонко підкреслена скупими декоративними елементами, які тільки віддалено нагадують класичні зразки. У цьому випадку декоративне мистецтво виявилось невіддільним від архітектури, що повністю узгоджувалося з особливостями творчого мислення й естетикою «нового стилю».

Паралельно архітектори ар деко переосмислювали елементи стилю бароко-рококо – яскравого явища художньої культури Східної Галичини XVIII ст. У цьому контексті особливо показовими є архітектурні реконструкції архітектора Б. Віктора й скульптора З. Курчинського (будинок на Площі Ринок, 31 у Львові, перебудований 1923 р.; палац львівських архієпископів у с. Оборозині, реконструйований у 1922–1925 рр.) [22]. Водночас в архітектурі Галичини 1920–1930-х років тривали пошуки національного варіанта стилю, джерелом для якого було українське народне мистецтво.

Значного розвитку в художній культурі Галичини першої третини ХХ ст. набули пошуки національної своєрідності. У будівництві вони велися в межах «течії відродження українського архітектурного стилю» [17, с. 255], яка ґрунтувалася і на загальних особливостях світогляду другої половини ХІХ ст. з властивим йому історизмом художнього мислення, і на характерних рисах тогочасної української культури, коли основу для оновлення образно-пластичної мови шукали в багаторічному досвіді національного мистецтва й давньої архітектури. Звернення до історичного в мистецтві «...становить тривкий сполучник минувшини з майбутністю та виховує молоде покоління в державотворчу суспільність, що їй батьки залишили могили, звідкіль вийде воскресення» [11, с. 260].

Перші твори львівських архітекторів, у яких уже чітко сформувалися особливості формальної мови «національного романтизму», датують 1904–1906 роками. Зокрема, на початку 1904 року було завершено будівництво Народного дому в Копичинцях за проектом О. Лушпинського. У силуеті споруди помітні впливи традицій візантизму та романіки, відчуваються відгуки народної традиційної архітектури. Уже в наступній роботі – будинку «Колегіону» у Львові (вул. Пирогова, 2), зведеному восени того самого року за проектом одного з найвидатніших майстрів львівської архітектури І. Левинського, – на досить стриманому, навіть сухуватому за пластикою фасаді з'являється чудова кольорова поліхромна майоліка у вигляді підвіконних вставок і надвіконних «рушничків», у яких вплив народної традиції є безсумнівним [19, с. 243]. Ескізи архітектурного декору виконав О. Лушпинський.

У «новому українському стилі», як у жодному іншому, особливо сильними були суто формальні пошуки, прагнення до пластичності, рафінованості деталей, вишуканості пропорцій, бездоганності силуету. Ще однією визначальною рисою є тяжіння до пластики мас, контрасту фактур, мальовничості деталей, на противагу рафінованій графічності ар деко або фантастичній орнаменталізації «львівської сецесії». Архітектори намагалися максимально відмовитися від засобів стилізаторства або, використовуючи їх, чітко дистанціюватися від історичних прототипів, сприймаючи їх як алюзію, натяк на форми й образи минулого. За такого підходу до вирішення архітектурних завдань, який є протилежним до традицій еkleктики, відобразити «геній місця», підкреслити регіональну специфіку творів архітектури складно. Проте львівським майстрам «національного романтизму» це, безумовно, вдалося. Насамперед слід відзначити важливу роль природних будівельних матеріалів – місцевих порід каменю й дерева. Використовуючи живописну, пластичну й водночас «сувору» фактуру каменю й дерева, поєднуючи їх в одній споруді, майстри ніби нагадували про місцеві прикарпатські ландшафти, середньовічну фортечну архітектуру і традиційне житло. Таким чином, уже тільки завдяки будівельному матеріалу авторам вдалося сповнити архітектурний образ романтичними рисами, надати йому регіональної своєрідності.

Колір в архітектурі «національного романтизму» – особлива й важлива тема, враховуючи насамперед давні традиції української архітектури. Майстри постійно апелювали до багатого використання кольору у світській та особливо сакральній архітектурі середньовічної України – від найдавніших церков Києва до урочистих храмів Давнього Галича з блиском поливи поліхромних кахлів. Деякі художники, такі, скажімо, як І. Левинський, під час оздоблення споруд кахлями чи поліхромною черепицею цілком усвідомлено прагнули підкреслити цю спадковість.

На межі ХІХ–ХХ ст. міста й містечка Галичини мали неоднорідний склад населення, і складна етнічна ситуація зумовила «мозаїчний» характер культурних явищ, зокрема полінаціональність стилю модерн. Водночас усередині багатонаціональної структури модерну відбувалися інтеграційні процеси, особливо тісною була взаємодія польської та української художніх культур. Слід наголосити на своєрідному переплетенні орнаментальних мотивів, композиційних прийомів, фольклорних сюжетів, тем і образів «гуцульського» та «закопанського» варіантів сецесії [2, с. 27]. Яскравими прикладами гуцульсько-закопанської стилізації у Львові дослідники вважають жит-

ловий будинок на вул. Генерала Чупринки, 11 а (1906–1907) та санаторій К. Солецького на вул. Личаківській, 107 (1906), проекти яких було виконано в архітектурному бюро І. Левинського [2, с. 38].

У багатонаціональній Галичині в першому десятилітті ХХ ст. за ініціативою професійних архітекторів почалося формування «нового єврейського стилю», або єврейського модерну [2, с. 27]. Можливо, найпоказовішим зразком є будівля Єврейського шпиталю ім. Маврикія Лазаруса, зведена 1903 року за проектом І. Левинського. На фасадах і в інтер'єрі споруди доволі органічно поєдналися елементи єврейського та мавританського мистецтва. На початку ХХ ст. одним з найавторитетніших теоретиків і архітекторів єврейського варіанта сецесії був Ю. Авін, який закликав використовувати традиції давнього єврейського мистецтва Східної Галичини: архітектури й декоративного оздоблення синагог, рукописів, тканин, надгробків-кіркутів, тореветики [2, с. 42].

Вплив стилістики модерну й ар деко виявився також в окремих творах вірменського і чеського мистецтва у Львові. Зокрема, зразками «чеської сецесії» у Львові можна вважати окремі споруди К. Боубліка, який очолював культурно-національне об'єднання «Чеська бесіда» [2, с. 43]. Одним з кращих варіантів чеського ар деко у Львові став будинок Чеського банку на розі вул. Академіка Гнатюка і просп. Свободи, зведений чехом М. Блехою. У споруді досягнуто максимальної єдності монументальної скульптури (автор барельєфів – Е. Кодет) і живопису (панно та вітражі в інтер'єрі). У вирішенні вбудованих меблів, світильників, пневмопошти, карбованого металу дверей, використовуючи обмежену колористичну гаму, митцям вдалося тонко вкомпонувати геометричні орнаментальні мотиви у вертикальні архітектурні форми.

Чи не найважливішу роль в образному звучанні архітектури зламу століть відігравав орнамент, який уже не виконував тільки допоміжну роль обрамлення або заповнення «пауз», а став основним принципом побудови архітектурного твору, визначальною ознакою його стилістики.

У галицькій архітектурі модерну сформувалися особливості орнаментальної побудови, що виявилися в асиметрії, складному, часто невловимому ритмі, вишуканому, елегантному переплетенні звивистих ліній. В орнаменті органічно поєднувалися стилізовані й натуралістичні елементи.

Серед рослинних форм у сецесійній архітектурі Галичини найчастіше трапляються стилізовані водяні квіти та бутони з вузьким і довгим листям (лілія, тростина, лотос), квіти екзотичних ірисів, орхідей, цикламенів, хризантем, звернення до яких навіане далекосхідним мистецтвом, польові та лісові рослини місцевої флори: плющ, ромашка, кульбаба, волошка, конюшина, конвалія, а також улюблені в народному мистецтві мотиви соняшника та винограду. У природних рослинних формах митці максимально підкреслювали динаміку росту, рух, натомість стилізовані мотиви укладали в традиційні орнаментальні композиції фриза, гірлянди, фестона або канделябра-вазона. Традиційний «квітковий» орнамент поєднували із зображенням комах (метелика, бабки, коника-стрибунця, єгипетського скарабея), птахів (лебедя, журавля, пелікана, павича), формуючи складний для прочитання «орнаментальний містицизм» [18, с. 164]. Серед тварин найрозповсюдженішим є зображення лева у круглій скульптурі або частіше у вигляді грізного маскарона. Хвилеподібні плавні лінії «удару батога» чи рослинні форми поєднані з витонченими жіночими голівками в обрамленні довгих локонів складної зачіски. Саме хвилясте розвіяне волосся відіграє в орнаменті модерну важливу роль. За словами сучасників, модерн «занурився», навіть «заплутався» у жіночому волоссі [18, с. 85]. Без образу спокусливої, цнотливої, фатальної, розгніваної, замріяної жінки не можна уявити архітектуру львівської сецесії.

Натомість орнамент ар деко завжди підпорядковувався архітектурі, виконував функцію її тектонічної організації, розгортаючи на поверхні стіни власну художню тему. У львівському варіанті ар деко можна виокремити звернення до витонченої екзотики, хоча домінуючою була тенденція до національного самовираження й самоствердження.

До улюблених мотивів ар деко зараховують мотиви кошиків з пишними букетами, стилізованої пальметки, завмерлих струменів фонтану. Відчутне прагнення до створення романтизованих образів куртуазної середньовічної художньої культури. Показовими щодо цього є композиції із зображенням прекрасної дами з єдинорогом або могутніх лицарів у латах. Ці романтичні персонажі надають особливого театралізованого характеру головному фасаду кам'яниць у Львові на вул. Степана Бандери, 24, вул. Княжий, 16 та вул. Грушевського, 14. У скульптурному декорі трапляються мотиви, нав'язані мистецтвом Давнього Єгипту та Месопотамії, Далекого й Близького Сходу, а також міфологічні персонажі Античної Греції. Ар деко львівської версії черпав животворну силу в народному мистецтві, сміливо трансформуючи традиційні орнаментальні мотиви вазона, соняха, виноградної лози із соковитими гронами.

Особлива і складна тема – взаємозв'язок нестримного декоративізму та новаторських структур і функцій в архітектурі Галичини першої третини ХХ ст. Зокрема, від кінця ХІХ ст. в архітектурі Львова утверджується нова естетика «скла і металу». З модерном її пов'язувало прагнення до естетизації конструкції та будівельного матеріалу, до контрастів фактур, вивіреності пропорцій, динамічності об'ємно-просторових вирішень, тобто рис, які були невід'ємними від архітектурних концепцій «нового стилю». Найзначніші металево-скляні конструкції у Львові зводила фірма «З. Піотрович і Я. Шуман». Серед них – манеж товариства «Сокіл» (1897), Пасаж Міколяша (1899–1900), бібліотека Університету (1902), трамвайне депо на вул. Вітовського, 57 (1905) та ін. Підприємство виконувало також перекриття зі скла і металу для низки житлових будинків, театрів, фотоательє. Новими в архітектурі Львова були атріуми: внутрішні двори будівлі, вкриті скляним плафоном [21, с. 161].

Складну просторово-планову структуру торговельних Пасажів Міколяша у Львові та Гартенбергів в Івано-Франківську допомагали розкрити твори монументально-декоративного мистецтва. В інтер'єрі Пасажу Міколяша єдність скла, металу та повітря синтетично доповнювали живопис і скульптура. Один з фасадів увінчував криволінійний фронтон, вікна заповнювали вітражі з портретами будівничих споруди – І. Левинського та А. Захаревича, металеві решітки відтворювали кривизну рослинних форм. Біля входу з вул. Коперника відвідувачів зустрічав мармуровий фонтан з фігурами Венери та фавнів (скульптор – А. Попель). Під фермами перекриття розташовувалися великі алегоричні живописні панно, побудовані на контрасті глибокого багряного кольору та блиску позолоти.

Великі перекриття з металу та скла були характерними також для громадських і житлових споруд ар деко. Зокрема, лаконічну конструкцію склепіння операційного залу Кредитного товариства землевласників у Львові (вул. Коперника, 4) А. Захаревичу вдалося синтезувати з класицизуючими формами архітектури, стукowego і металевого декору.

Для архітектури Східної Галичини першої третини ХХ ст. принциповим новаторством була організуюча, визначальна роль монументальної скульптури в композиції фасадів. Найчастіше враження динамічності архітектурній композиції надавали тільки за допомогою декоративних засобів, зокрема пластики, яка візуально руйнувала монументальну статику архітектурних форм. Вільне поле фасаду заповнювали складними рельєфними композиціями, які ніби проривали площину стіни та свідомо руйнували сувору тектоніку фасадів. Скульптурний декор виконували з гідралічного вапна, гіпсу, цементу, а також так званого штучного каменю.

На початку ХХ ст. в містах Галичини у сфері монументальної скульптури працювала плеяда видатних митців – П. Війтович, Г. Кузневич, А. Попель, М. Паращук, З. Курчинський та ін. Серед знаних на початку ХХ ст. скульпторів-декораторів були Т. Блотницький, Ю. Белтовський, Е. Плішевський, С. Пліхаль, Л. Репіховський, Б. Солтис, Ю. Шебеста. Монументальна скульптура межі століть поступово звільнялася від еkleктизму, у ній формувалися риси художньо-образної мови модерну – виразність фактури, динамічність форм, неоднозначний символізм орнаменту та

сюжетів. Витончена багата пластика перетворювала споруду в сецесійному стилі на ювелірний виріб: будівля майже повністю втрачала архітектурну першооснову. Натомість для стилю ар деко характерний спрощений рисунок, узагальнена стилізація, близька до загадкової мови символів. Скульптори відмовилися від старанного моделювання поверхні та посилили загальне враження грубої нестримної сили. В окремих пам'ятках митці ар деко лаконічні скульптурні оздоби доповнювали суцільним килимом геометричної орнаментики, виконаної технікою сграфіто (К. Пйотрович; оздоблення будинку на вул. О. Архипенка, 14 у Львові; 1936 р.).

Органічний синтез архітектури і скульптури був би неможливим без тісної співпраці архітектора та скульптора. У цьому контексті вартій уваги творчий тандем архітектора А. Захаревича та скульптора З. Курчинського. Спільно вони виконали будинки страхової компанії Т. Балабана і Львівського банку на вул. Валовій, 7–9 (1908–1911), чиншові будинки на вул. Костюшка, 6 (1909), вул. Саксаганського, 9 (1910), вул. Єфремова, 6–8 (1910–1911); будівлі колишнього пансіонату Стшалковської (1912) та Кредитного товариства землевласників на вул. Коперника, 4 (1912–1913). У кожному із цих творів «архітектурний задум ще в проєкті був узгоджений з пластичним», місце скульптури заздалегідь було визначене [2, с. 99]. Для рельєфів використано той самий штучний камінь первісно білого кольору, що й для облицювання. Проте вони не губляться на фасаді завдяки виразному силуету, складній пластичності, контрастно протиставленій спокійній геометрії архітектури. Постаті підкреслено важкі, і цьому враженню сприяє типова для З. Курчинського обробка матеріалу: фігури важко, ніби не бажаючи цього, відділяються від аморфної маси каменю і на поверхні вирізьблених тіл залишаються сліди різця.

Скульптурний декор немовби коментує архітектурний образ, наповнює його глибоким символічним змістом. Зокрема, відповідно до призначення будинку філармонії скульптурний декор фасаду повинен був викликати музичні асоціації. На жаль, живописний фриз із відтвореними нотами давнього гімну не зберігся.

Традиційними для скульптурного декору львівських споруд першої третини ХХ ст. були алегоричні сюжети та фігури. У цьому контексті покажемо скульптурний декор інтер'єру пекарні «Меркурій» на вул. Городецькій у Львові (1908–1909), який складався з вісімнадцяти рельєфних панно – розгорненого сюжетного циклу на тему «Історія хліба». Важливою семантичною складовою архітектури Художньо-промислової школи у Львові є дві горельєфні півфігури – Праця і Мистецтво (1909). У цьому випадку скульпторові П. Війтовичу вдалося створити скульптурний ансамбль, що узагальненою пластикою форм гармонійно поєднується з архітектурою будівлі й підкреслює її призначення [8, с. 90]. Натомість різностилеві за виконанням алегоричні статуї на фасаді Головного вокзалу у Львові (1900–1904) декоративні за силуетом, стрункі та легкі. Академічно трактовані постаті Торгівля і Праця, які стоять у нішах обабіч входу, різця А. Попеля сусідять із сецесійним трактуванням фігур фронтону авторства П. Війтовича [4, с. 112]. Витончені рельєфи – алегорії пір року на фасаді чиншового будинку на вул. Коперника, 12 у Львові мають власний замкнений емоційний зміст, водночас сповнюють архітектурний образ драматичним відчуттям часу, зміни буття.

Рельєфні фігури на фасаді страхової фірми Т. Балабана на вул. Валовій у Львові (1908–1911) є персоніфікаціями різних станів людської психіки і водночас утіленням абстрактних понять. Постаті уособлюють Меланхолію (Сон), Медитацію (Комерцію), Війну (Сум), Танець (Знемогу), Вічність (Долю), Енергію (Промисловість), Волю (Працю), Замріяність (Мистецтво). Маски, розташовані на атику, утілюють Зневагу й Пересиченість. Фасад сусіднього Львівського банку прикрашають рельєфні фігури – Мистецтво і Ремесло. Складною є алегорична програма скульптурного фриза на фасаді Австро-Угорського банку на вул. Листопадового Чину у Львові (1912). Академічні рельєфи Ю. Белтовського символізують торгівлю, техніку, промисловість, гірничу справу, рільництво.

Вибір персонажів античної міфології найчастіше підпорядковувався призначенню споруди. Наприклад, на фронтоні Кредитного товариства землевласників у Львові розташовані величні погруддя античного Меркурія. Барельєфи на міфологічну тематику на фасаді житлового будинку на вул. Коциловського, 15 у Львові розповідають про еволюцію цивілізацій [2, с. 99]. Академічна манера характеризує міфологічні фігури фасаду житлового будинку на вул. Дорошенка, 19, що їх виконав П. Війтович. Їм властиві м'які, плавні, мелодійні лінії силуету, довершене моделювання скульптурної форми. Вони надають споруді особливої урочистості та пишноти. Унікальним є сюжет «Народження Венери», яким прикрашено обрамлення вікна будинку на Площі Ринок, 31 у Львові. З. Курчинський традиційно демонструє довершене відчуття естетики матеріалу, який за допомогою філігранної техніки митця передає оксамит оголеного жіночого тіла, блиск перламутру та м'якість морської піни.

Характерними для цього періоду є скульптурні зображення грайливих путті. Найчастіше пухленькі дитячі фігурки утворюють фриз на фасаді або в інтер'єрі споруди. Вони грають на музичних інструментах або супроводжують богиню кохання Венеру (зображені в нестримному танці, огорнені квітковими гірляндами). Фігуративний фриз із зображеннями путті надає ошатності фасаді будинку Торгово-промислової палати на просп. Свободи у Львові (1907–1910). Стилізовані дитячі фігури верхи на дельфінах прикрашають портал будинку на вул. Словацького, 4 у Львові (1912–1913).

Нестримні сили природи символізують цапоногі фавни (вул. Городоцька, 117) і русалки (вул. Й. Сліпого, 9–11). Рідше в скульптурному декорі трапляються персонажі, навіяні мистецтвом Давнього Сходу – Єгипту та Ассирії. Унікальним зразком є рельєфне зображення загрозливого ассирійського воїна (утілення війни) на фасаді житлового будинку на вул. Ю. Мушака, 48 у Львові (1913).

Відгуком естетики романтизму сприймаються поетичні пасторальні сценки (Ю. Шебеста; рельєф на фасаді будинку на вул. Степана Бандери, 61 у Львові).

Традиційними для цього періоду є скульптурні зображення християнських святих. Низка споруд Львова ніби перебуває під захистом Богородиці. Невеликі фігури Матері Божої розташовували в нішах на фасаді й у вестибюлі будинків. Вишукані рельєфи із зображенням Мадонни на троні (будинок на вул. І. Франка, 132 у Львові) або Мадонни-Імакулата (вул. Генерала Чупринки, 48 у Львові) розміщені на фронтонах споруди. Іноді композиційно-змістовою домінантою фасаду було скульптурне зображення патрона власника будівлі. Серед характерних зразків – рельєфне зображення св. Георгія на атику готелю «Жорж» і фігура архангела Михаїла на фасаді будинку М. Маковича на вул. Друкарській, 11 у Львові.

Характерним смисловим акцентом фасаду або інтер'єру споруди були скульптурні портрети видатних діячів культури. Зокрема, ансамбль залу Музичного товариства Галичини доповнювали великі погруддя композиторів, закріплені на консолях балконів, що їх виконала Л. Декслер. Бюсти видатних діячів української культури розташовані в нішах фасаду Народного дому в Стрию.

Скульптурний декор зосереджували на важливих конструктивних елементах архітектури – порталах, лиштві вікон, фронтонах. Зокрема, виразні за силуетом фігури каріатид і атлантів традиційно підкреслювали несучу роль кронштейнів балконів. Історичний контекст архітектури давнього Львова, який постійно повинні були враховувати архітектори першої третини ХХ ст., зумовив особливу популярність атикових завершень. Розташовані на значній висоті, декоративно насичені атики перетворилися на важливу складову фасадної композиції. Як зазначає львівський дослідник Ю. Бірюльов, «ці ідейно-естетичні акценти є ніби символами фасаду, розпізнавальними знаками, які видно здалеку» [2, с. 72]. У 1908–1910 роках А. Захаревич побудував дім страхової компанії Трієста (вул. Коперника, 3), скульптурне оздоблення якого зосереджене саме у верхній партії – на хвилеподібному атику. Тут почергово розташовані рельєфні маскарони, що символізують гордість, пересиченість, здивування та іронію, і масивні монументальні півфігури авторства З. Курчинського [23, с. 34–35]. На ати-

ку колишнього технологічного інституту (нині – Музична академія ім. М. Лисенка на вул. Нижанківського у Львові) розташовані грандіозні чотириметрові фігури Тесляра та Коваля (скульптор – В. Пшедвоевський). Саме скульптури атика або фронтона, що добре сприймаються на значній відстані, надають фасадам неповторного образного звучання. Не випадково їх встановлено в усіх найважливіших композиційних вузлах, виявляючи самоцінність тектонічного завершення стіни.

Дуже часто на фасадах будівель архітектори використовували орнаментальні поліхромні кахлеві або мозаїчні вставки, які, не претендуючи на самостійну роль монументального мистецтва, були невід'ємним компонентом загального задуму. Витончені за колоритом керамічні панно добре поєднувалися з пластикою та кольором фасаду, тонкою орнаментальною ліпниною, графічним рисунком перил балконів. Однак часто складні живописні композиції не сприймаються здалеку, перетворюючись на яскраву вишукану пляму. Тобто декоративний живопис модерну в цьому випадку не перетворився на справжній твір монументального мистецтва з глибиною смислового навантаження. Тому найчастіше майстри застосовували орнаментальні майолікові вставки на фасадах як поліхромний декоративний акцент, що є невіддільною складовою загального задуму.

У львівській архітектурі використовували високоякісну метлаську плитку, виготовлену на численних підприємствах Німеччини, Чехії, Австрії. Водночас плитки для підлоги, переважно з простим геометричним і рослинним орнаментом, виготовляла львівська фірма І. Левинського. З появою на цьому підприємстві українських керамістів, випускників Коломийської гончарної школи – братів О. і М. Білоскурських, активізувалися пошуки національного орнаменту в кераміці [10, с. 17]. Особливо цікавим було звернення до традицій гуцульської кераміки, зокрема творчості Олекси Бахматюка. Серед творів цього типу слід згадати кахлі в «українському стилі» будинку страхового товариства «Дністер» (вул. Руська, 20) і будинку Академічної громади (вул. Коцюбинського, 21) у Львові, Народних домів у Стрию, Судовій Вишні, Кам'янці-Бузькій. Кольорова гама базувалася на звичному для гуцульської кераміки поєднанні зеленої, коричневої та жовтої поливи.

Уводячи в архітектуру кахлі, львівські майстри сецесії використовували два методи. Переважно це були лише орнаментальні поліхромні плями, які виблискували гармонійним поєднанням яскравих кольорів та контрастували з геометричною чіткістю або соковитою пластичністю архітектурних форм. Такий принцип дуже влучно використав І. Левинський у вирішенні головного фасаду споруди Бурси Народного дому на вул. М. Лисенка, 14–14 а у Львові (1907).

Складнішими були спроби доповнити композицію фасадів монументальними панно – мозаїчними, рельєфними майоліковими. Переважали керамічні панно із зображеннями рослинної орнаментики, огорненої графічними вигинами «удару батога». Вони завжди суворо підпорядковувалися архітектоніці фасадів, на кшталт майолікових панно з крупними яскравими стилізованими квітами, розташованими між вікнами на фасадах сусідніх будинків на вул. Академіка Павлова, 4–6 у Львові. Витончені за колоритом панно добре поєднуються з приглушеним зафарбуванням фасадів, тонкою ліпниною рельєфів, графічним рисунком перил балконів. Проте рисунок примхливих стебел стилізованих квітів, графічна чіткість деталей швидше нагадують книжкову



І. Левинський. Керамічний фриз на фасаді Бурси Народного дому. м. Львів, вул. М. Лисенка, 14–14 а. 1907 р.

орнаментику або ж панно, призначене для декорування інтер'єру, який несподівано винесли на фасад.

Нерідко майстри апелювали до мистецтва Близького Сходу. Зокрема, асоціації зі святковістю та блиском поливи мавританської архітектури викликає будинок на вул. Леся Курбаса, 5 (Львів), фасад якого повністю облицьовано глазурованою цеглою та орнаментальною майолікою (архітектор – С. Рімер, 1907 р.).

Керамічне облицьовання будівель стилю ар деко лаконічніше, підпорядковане тектоніці споруди. Так, вертикаль поліхромного керамічного облицьовання вілли на вул. Вишенського, 12 (Львів) композиційно виділяє на фасаді сходову шахту. Керамічна пластика на фасаді дому на вул. Степана Бандери, 24 (Львів) підкреслює сувору гармонію архітектурних мас, водночас повністю узгоджується з алегоричними рельєфами фронтонів.

Використання мозаїки в архітектурі всіляко стимулювали естетичні концепції архітектури модерну й ар деко як один із засобів виявлення в синтетичному художньому образі емоційно-виражальних можливостей різних пластичних засобів просторових мистецтв. Так, на фасаді споруди Торгово-промислової палати на просп. Свободи, 17–19 у Львові (1907–1910) підкреслене тектонічне значення важкого цокольного поверху контрастує з легкою композицією верхніх ярусів, оздоблених рельєфним фризом, виконаним з цементу та золотої смальти, і атиком, прикрашеним яскравими орнаментальними мозаїчними композиціями. Унікальні за художнім звучанням мозаїчні панно увиразнюють фасад житлового будинку на вул. Шота Руставелі, 36 у Львові.

Чи не вперше за всю історію розвитку української архітектури надзвичайно важливу, а іноді домінуючу роль у вирішенні фасадів споруд відігравав художній метал [6, с. 106]. Фасади та інтер'єри споруд прикрашали металеві огорожі, віконні ґрати, решітки дверей та в'їздних брам, консолі балконів, поручні сходів, декоративні завершення дахів, зокрема флюгери, та інші дрібні архітектурні деталі. До того ж для художнього ремесла цього періоду не існувало несуттєвих деталей, тому старанно опрацьовувалися всі елементи архітектурної композиції, незалежно від розташування – унизу або на покрівлі.

Активне застосування металу в архітектурі зумовило збільшення кількості ковальських і слюсарських майстерень, яких на початку ХХ ст. нараховувалося понад двадцять [20, с. 182]. Високоякісні зразки кованої металопластики демонстрували підприємства Я. Дашека, Я. Станкевича, Г. Паммера, «З. Піотрович і Я. Шуман». Найвагомий внесок у розвиток ковальства Галичини і становлення характерних ознак львівської школи художнього металу здійснили підприємства І. Левинського та М. Стефанівського [16, с. 674–675].

На межі ХІХ–ХХ ст. художники знову усвідомили, що метал має широку гаму декоративних якостей – пластичність, легкість, «прозорість». Крім того, поєднання металевого каркаса зі склом приховує невичерпні художні можливості. Найчастіше всі металеві композиції призначалися для сприймання на провіт, ажуром, саме в цьому випадку особливо виразно виявлявся задум автора й виконавця. Хоча це правило не стосується вхідних дверей, у яких увесь складний рисунок розташовували на тлі металевого листа.

На початку ХХ ст., як уже згадувалося, продовжували зводити еклектичні споруди, у яких важливу роль відігравав художній метал. Однак для майстрів, які працювали в неостілях, просте відтворення огорожі, дашка чи балкону за давнім зразком було недостатнім: вироби ускладнювали, доповнюючи інколи композиційними елементами, невластивими стилю, зокрема запозиченими з модерну. Існували також зворотні явища, коли сецесійні композиційні схеми металопластики доповнювали орнаментальними елементами, типовими для неостілів, насамперед натуралістично трактованими рослинними мотивами. Характерною рисою було прикрашання кованих виробів відлитими чи штампованими накладками з іншого металу або сплаву (латуні, цинку, рідше – бронзи) відмінного кольору. У багатьох будівлях Галичини 1900-х років до-

волі часто простежується невідповідність стилістичного вирішення самого фасаду та художнього металу. Зокрема, можна натрапити на споруди з характерними для неоготики архітектурними деталями стрілчастої арки, масверка, фіала, краббів, балкони та вхідні двері яких оздоблено орнаментами сецесійного характеру.

Художній метал модерну, незважаючи на його примхливість і вишуканість, в основі дуже раціоналістичний. Майстер-художник у своєму задумі відштовхувався переважно від технології обробки металу, найчастіше саме вона підказувала авторові композиційне вирішення. Пластичний, гнучкий метал визначав конструкцію. Майстри дуже тонко відчували художні та пластичні особливості металу, уміли виявляти його красу найпростішими засобами, а іноді ці скромні вироби були єдиною прикрасою фасаду. Декоративні напрями в розвитку сецесійного металу Галичини дуже різноманітні й строкаті, проте все ж таки їх можна об'єднати у дві великі групи: лінійно-декоративні композиції та лінійно-декоративні композиції, поєднані з об'ємними елементами, що їх найчастіше виконували з тонкого кованиго або штампованого листа металу. В обох випадках лінія виконує головну роль, тонка графічність виробів з металу в архітектурі модерну є панівним принципом.

Лінія слугувала своєрідною художньою мовою стилю. Існував безпосередній зв'язок між книжковою графікою та лінійними композиціями, виконаними в металі, адже майстри графічного мистецтва й архітектори початку ХХ ст. активно співпрацювали з мистецькими періодичними виданнями, які були буквально заткані лінійними композиціями від обкладинки до останнього аркуша. Цілісність і завершеність композицій з металу на початку ХХ ст., безсумнівно, зумовлена високою культурою графіки, яка в той час виявилася в багатьох видах мистецтва – гравюрі, живопису, скульптурі, театральних декораціях, текстилі тощо. Тому іноді створюється враження, що металеві декоративні елементи ніби перенесені зі сторінки книги, вони чітко й лаконічно «прочитуються» на тлі стіни або неба.

У кращих зразках стилю сецесії віконні ґрати, парапети балконів, двері, дашки, кронштейни, завершення дахів підкреслюють архітектонічні форми, підтримують ритм архітектурних членувань, утворюють невагоме мереживо на фасаді будівлі.

Чи не найважливішу роль метал виконував у споруді Головного залізничного вокзалу. До наших днів частково зберігся дебаркадер – велике двопрогонове склеписте перекриття зі сталі та скла. Сучасники, вражені новаторським трактуванням оголеної конструкції, називали її павутиною, розтягнутою на стеблинах, що виростили з бетону [2, с. 88]. Загальному задуму підпорядковувалися інші вироби художнього металу: огорожі, стояки для годинників, поручні вокзальних кас, виконані за проектами А. Захаревича. Брамуну входу виготовлено з кутого заліза на фабриці Ю. Горецького за ескізами В. Садовського.

Кронштейни карнизів, парапети, решітки на покрівлі, огорожі балконів, ґрати дверей – буквально все художники розглядали як функціональні й водночас декоративні елементи, як можливість використовувати пластичні якості металу для виконання образотворчих завдань. Нерідко траплялися випадки, коли у спорудах дерев'яним деталям, елементам ліпнини, а також металевим решіткам надавали однакової примхливо-декоративної форми. Іноді стукону ліпнину або скульптуру з каменю органічно доповнювали кованими елементами. До таких зразків у Львові, зокрема, належать пальмове віття в обрамленні вікна будинку на вул. І. Франка, 124 або каштанові гілки з плодами на фасаді будинку М. Стоффа на вул. Шота Руставелі, 8–8 а. Зближення скульптури та художнього металу характерне також для фасаду колишнього Музичного товариства Галичини (нині – Львівська обласна філармонія на вул. Чайковського, 7). Важливими декоративними акцентами фронтонів є великі металеві скульптури лебедів, виконані за проектом П. Гарасимовича.

В архітектурі модерну в конструктивних елементах свідомо акцентували декоративні якості, прагнули повністю приховати функціональне навантаження архітектурного елемента. Так, часто металеві кронштейни карнизів або балконів набували такої

дивовижної форми, що сприймалися глядачем як власне декоративні мотиви, а не елементи, що виконують несучу функцію. Очевидно, це було одним з головних завдань автора: підкреслити не твердість і жорсткість металу, а його декоративність і гнучкість.

Натомість майстри ар деко максимально використовували властивості чотиригранного прутка. Майже всі елементи не змінюють свого січення, основний засіб виконання – це складне, різноманітне гнуття в гарячому стані, доповнене площинними штампованими елементами. Гнуті стрижні решітки плавно накладаються на опори, створюючи безперервний орнамент з рисунком, що вільно переходить з одного рапорту в інший. Технологія виготовлення, незважаючи на безперервність орнаменту, проста й ґрунтується на послідовному з'єднанні абсолютно однакових, виконаних за одним рисунком, кованих елементів. Завдяки безперервному рисунку точно підігнаних стрижнів і відсутності чітко окреслених стійок огорожа здається суцільною по всій довжині.

Таким чином, орнаментальне багатство сецесійного декору поступається місцем лаконічнішим та аскетичним композиційним схемам ар деко. Майстри художнього металу ар деко часто застосовували композиційні принципи та орнаментальні мотиви, характерні для стилю ампір. У їхній творчості майже відсутні рослинні мотиви, за винятком стилізованих тугих гірлянд і фестонів, кошечок і букетів, часто перехоплених вишуканими бантами, натомість вони надавали перевагу застосуванню елементарних геометричних форм – квадрата, кола, еліпса, прямокутника. Плавні заломки балконних парапетів, що мають незначний виступ, візуально підкреслюють легкі ризаліти фасадної стіни.

Характерним для майстрів художнього металу Галичини першої третини ХХ ст. є звернення до традицій народного мистецтва. Геометрична орнаментика, запозичена з гуцульського мистецтва, характеризує низку виробів слюсарської майстерні М. Стефанівського, зорема металеві ґрати Бурси Народного дому на вул. М. Лисенка, 14–14 а.

Художню тему фасадів підхоплювало декоративне вирішення інтер'єрів – вестибюля, сходів, репрезентативних залів і кімнат. У вестибюлі високу панель вкривали полив'яними кахлями, природним або штучним каменем. Стіни й плафон зазвичай оздоблювали орнаментальною стуковою ліпниною або скульптурними сюжетними композиціями. Особливу увагу привертають живописні панно плафонів: рослинні орнаментальні композиції, пейзажі, сюжетні алегоричні сцени.

В інтер'єрах усіх без винятку громадських (будівлі банків, страхових компаній, навчальних закладів) і житлових споруд (вілли, особняки, чиншові будинки) важливе значення мало вирішення парадних сходів, які вражають різноманіттям, функціональністю та неабиякою «видовищністю». Широкі дерев'яні пологі сходи, які формують геометрично гострий кут перил, немов накреслений у повітрі; пластичні кам'яні сходи, що ніби зависли в повітрі й утворюють майже скульптурну за виразністю композицію; гвинтові сходи, що стрімко піднімаються вгору й формують при погляді знизу вишуканий спіральний орнамент; дерев'яні виточені, металеві ковані або відлиті перила з вирафінованим декором – усе це створювало своєрідний архітектурний акцент, який сприяв «упізнаваності» кожного будинку. Сходовий простір нерідко ставав центром композиції, об'єднував внутрішні об'єми, надавав інтер'єру того динамізму, тієї свободи, які створювали особливу атмосферу внутрішніх приміщень, ніби розкритих назустріч відвідувачу. Сходовий простір, освітлений верхнім вікном, став своєрідною віссю композиції інтер'єрів.

На відміну від типових для класицизму статичних перспектив парадних покоїв уздовж головного фасаду і від композиції еkleктики, де парадна анфілада розвивалася переважно за поперечною віссю в глибину споруди, «кругові анфілади» модерну з органічним злиттям окремих просторів були розраховані на сприйняття в русі, коли за кожним поворотом відкривався новий, несподіваний кут огляду.

Значно зросла роль устаткування й декорування інтер'єру у формуванні художнього образу споруди. Змінився композиційний лад інтер'єрів, вони пов'язувалися

в цілісну просторову систему, сповнену своєрідної пластичної виразності. За допомогою впровадження вітражів, верхнього освітлення вестибюлів та залів, збільшення розмірів вікон, влаштування широких аркових отворів, декоративних перегородок архітектори зуміли перетворити замкнутий, статичний простір будівель на відкритий, динамічний, мінливий. З іншого боку, намагання стилістично пов'язати воедино архітектурне вирішення інтер'єрів, меблі, предмети ужиткового мистецтва, підпорядкувати їх спільному декоративному лейтмотиву надало цілком нового відтінку львівським інтер'єрам початку ХХ ст. Однак у прагненні до єдності стилю архітектори не завжди сягали «художніх висот», іноді надмірно перевантажували внутрішній простір зовнішніми ознаками стилю. Проте в будь-якому разі нове трактування інтер'єру засвідчує свідоме прагнення архітекторів і художників перебудувати побут, сповнити повсякденність естетикою, впровадити мистецтво в життя.

У центрі Львова можна побачити кілька десятків тогочасних вітражних ансамблів у приміщеннях колишніх банків, готелів, казино, учбових закладів, кав'ярень і громадських організацій. Віконні отвори парадних приміщень, заповнені кольоровими вітражами, створюють в інтер'єрах вестибюля, холу, сходового залу своєрідний мікросвіт, ізольований від реальності ілюзорністю зображень.

Дослідниця Р. Грималюк виокремлює дві групи вітражних засклень Львова цього періоду – класичні вітражі (виконані технологією спайки вікна) і псевдовітражі (поліхромний розпис шиб емалями та монохромне декорування – гризайль, травлення). На підставі функціонального призначення автор розрізняє форми кольорового засклення – стеля-плафон, вікно, ширма-вікно [5, с. 231]. Львівські майстри активно впроваджували відомі в Європі технологічні новації – техніку клаузоне, так зване «катедральне» скло.

На багатьох вітражах Львова можна побачити клеймо Краківського закладу вітражів і мозаїк С. Желенського. Продукція цієї майстерні була популярна не тільки в Польщі, але й у Франції, Румунії, Америці. Її вітражі з успіхом експонувалися на міжнародних виставках у Парижі, Антверпені, Відні. У Львові діяли власні вітражні майстерні, наприклад, Перша львівська фабрика вітражів Л. Аппеля. У розділі рекламних оголошень львівського тижневика «Наш край» за 1906 рік фірма Л. Аппеля пропонує «розписане квітами і сецесійними орнаментами скло для вікон їдалень, спалень і сходових кліток, травлене скло для бібліотек з портретами поетів...». Тут було створено один з найвизначніших вітражних ансамблів Львова для будинку адвоката Сегаля (1907). Відомі також львівські майстерні Шапіри, Спрінгманна, Штаубера, які спеціалізувалися на виготовленні камерних вітражних композицій для помешкань, сходових кліток, брам і балконних дверей, плафонів для стель.

До сьогодні у вестибюлях, на сходових клітках і в помешканнях Львова фрагментарно збереглися давні скляні вставки. Один з найзначніших зразків – вітраж сходового залу житлового будинку на вул. Герцена, 6, створений у 1910–1911 роках за проектом архітектора І. Багенського. Гвинтові сходи ніби втягують відвідувача з похмурого вестибюля в сходовий зал, у глибині якого постає вітраж-вікно одинадцятиметрової висоти, що розкриває перед глядачем таємничий і величний світ природи, особливо романтичний у контрасті з напівтемрявою приміщення. Вітражі із зображенням пейзажу часто трапляються у вікнах житлових будинків Львова. Зокрема, збережені фрагменти кольорових засклень сходової клітки будинку на вул. Князя Романа, 34 дозволяють стверджувати, що темою вітражів були пори року – пейзажні мотиви літа, осені, зими, весни.

Традиційними для вітражів Львова є рослинні орнаментальні мотиви, укладені в симетричні композиції медальйона, гірлянди, фестона чи вазона. По периметру композицію найчастіше огортає барвиста кайма. У цьому контексті показовим є композиційне вирішення віражного ансамблю громадської споруди на вул. Січових Стрільців, 9. У сходовому залі з рухом глядача вгору відбувається komponування орнаментальних елементів троянди, нарциса, листя лавра в мотиви гірлянди, медальйона, вазона.

Вітражі побудовані на зіставленні відкритих яскравих барв. Натомість вітражі колишнього готелю «Краківський» (пл. Соборна, 7) привертають увагу стриманою гамою зближених кольорів – оливкового, вохристого, відтінків фіолетового і блакитного з поодинокими акцентами блідо-жовтого і червоного. Окремо слід згадати майже монохромні вітражі, побудовані на нюансах злегка зафарбованого скла, рисунок яких прочитується завдяки лініям спайки (вул. Академіка Богомольця, 6, пл. Генерала Григоренка, 3).

Для псевдовітражних мальованих засклень обирали фактурне безколірне скло. Тут переважають рослинні мотиви – зображення квітів місцевої флори: ромашок, жоржин, мальви, барвінку, конвалії, маків, троянди. Традиційним було звернення майстрів до народного українського мистецтва. В інтер'єрі будинку страхового товариства «Дністер» зберігся ансамбль вітражів, декорованих травленням та монохромним розписом. Орнаменти ґрунтуються на використанні мотивів гуцульського мистецтва – вишивки та килимів.

В окремих ансамблях в основу синтезу мистецтв покладено монументальне малярство. За проектами живописця Ф. Вигживальського 1908 року було оформлено інтер'єр кав'ярні «Штука» («Sztuka») на вул. Театральній, 10 у Львові. Стінні розписи склалися у своєрідний «неоміф» на тему львівського мистецтва початку ХХ ст. Системі розташування розписів підпорядковувалися меблі, світильники, порт'єри з аплікаціями, скульптури З. Курчинського в нішах [2, с. 106].

І. Левинський для декоративного оздоблення споруд запрошував видатних майстрів, серед яких – М. Сосенко, О. Новаківський, І. Труш, О. Лушпинський, Є. Ковач, М. Бойчук та ін. Роботу малярського відділу репрезентує декорування сходової клітки «Дністра», інтер'єрів Академічного дому, Львівського залізничного вокзалу, Музичного інституту ім. М. Лисенка (нині – головний корпус Львівського державного музичного училища ім. Людкевича), низки приватних будинків по всій території Галичини [13, с. 99].

У вирішенні інтер'єрів колишнього Музичного інституту ім. М. Лисенка (м. Львів, вул. М. Шашкевича, 5) композиційно-сисловою доміантою є монументальний живопис М. Сосенка. Багата, жива творча уява, відчуття декоративності і знання українського орнаменту дозволили майстрові виготовити оригінальні поліхромії концертного та актового залів [14, с. 8]. За визначенням І. Свенціцького, художникові вдалося створити «...замкнуту в мистецьку цілість орнаментальну думку» [15, с. 2]. Стіни і плафон мають вигляд щільно затканої поверхні з домінуванням оранжевих, блакитних, багряних, зелених кольорів. Розпис вдало доповнено металевими світильниками, що нагадують декор пряжки гуцульського пояса [2, с. 111], керамічним панно з рисунком за народними мотивами. Віконні отвори М. Сосенко заповнив вітражами зі стилізованими в дусі народного мистецтва квітами, яскрава колірна гама яких повністю узгоджена зі стінописом. Органічно доповнює інтер'єр скульптура Г. Кузнецовича: горельєфи з портретами М. Лисенка й Т. Шевченка, стукочна ліпнина із зображенням музичних атрибутів, рослинних мотивів. На традиціях народного мистецтва базувався також малярський ансамбль (стінопис і вітражі) інтер'єру колишнього пансіонату Стшалковської (вул. Зелена у Львові), виконаний К. Стефанович. Декоративний живопис суворо архітектонічний, його композиція невіддільна від архітектурного вирішення стін, членувань і віконних отворів. Декоративність і площинність не тільки не руйнують стіну, але й надають їй особливої художньої матеріальності.

Так само неможливо відокремити від площини склепіння декоративні панно Ю. Макаревича в читальному залі Наукової бібліотеки Львівського національного університету (вул. Драгоманова, 5; 1904 р.). Стінопис тематично розкриває призначення приміщення – алегорично втілює чотири університетські факультети – медичний, теологічний, права, філософії. Фантастичні композиції ніби розширюють простір приміщення, роблячи його безмежним, розмиваючи чіткі обриси архітектурної оболонки.



М. Сосенко.
Фрагмент
стінопису
Великого залу
Музичного
інституту
ім. М. Лисенка.
м. Львів,
вул. М. Шашке-
вича, 5.
1914–1915 рр.

Інтер'єри настільки органічно синтезують засоби всіх видів мистецтва – від декоративних вітражів до стуквої ліпнини та кам'яного або дерев'яного різьблення, що буквально не залишають місця для творів станкового мистецтва. Напевне, тому монументальне мистецтво (живопис і скульптура), органічно пов'язане з архітектурою, переймає окремі риси, характерні для станкових форм. Підтвердженням цього є художній ансамбль Торгово-промислової палати на просп. Свободи 17–19, зведений у 1907–1910 роках за проектом А. Захаревича та за участю Т. Обмінського. Мармур, мозаїка, метал, дерево і скло існують в інтер'єрі в гармонійних і контрастних поєднаннях. Висотний простір вхідного вестибюля, облицьованого рожево-жовтим мармуром та перекритого півциркульним склепінням з декоративними касетонами, переходить у парадну сходову клітку, прикрашену вітражем. Сходову клітку освітлюють світильники (проект А. Захаревича) у вигляді конусів або кришталевих грон, що нагадують сталактити. Балюстраду сходів прикрашають барвисті мозаїчні вставки із зображенням стилізованих букетів, які гармонійно поєднуються з вітражем. На другому поверсі розміщується двоярусний зал засідань, стіни якого обшиті дубовими панелями, штучним зеленим мармуром та вертикально розділено на поля розкріпованими пілястрами з білого мармуру, що завершуються вгорі скульптурними групами капітелей. Скульптури виконав З. Курчинський з вапняку, тонованого під мармур. Між скульптурними групами на трьох стінах зали у вигляді декоративного фриза розміщено цикл малярських панно Ф. Вигживальського та З. Балька. Вони виконані у змішаній техніці на полотнах і вклеєні в тиньк. Панно тематично доповнюють горельєфи, що в поєднанні вибудовують філософську притчу про героя, сенс життя, важкі випробування на шляху до мети. Панно об'єднані в триптихи – три пейзажі та шість фігурних зображень під такими назвами: «Праця», «Витривалість» («Сізіф»), «Сила» («Бій з кентавром»), «Фортуна», «Срібло» («Перемінний капітал»),

«Золото» («Постійний капітал»). Шість композиційних скульптурних груп презентують персоніфіковані образи Праці, Відпочинку, Меланхолії, Миру, Кохання й Смерті [2, с. 113]. Саме завдання розташування картини у верхній площині стіни, її співвідношення з простором інтер'єру залу вимагали нового вирішення композиційного й образного ладу, іншого типу колористичної та просторової умовності. Художник прагнув створити відчуття цілісності та ввів у вільні частини тла легкі плями золотої пудри, тим самим збагативши фактуру та зменшивши просторовість композиції. Наступний метод – розташування мотиву на стіні за принципом декоративної організації простору, за яким основним формотворчим началом був ритм – лінійний і колористичний.

Художній образ архітектури Галичини першої третини ХХ ст. сформований завдяки органічному синтезу різних видів просторових мистецтв – скульптури, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва. Водночас мистецький ансамбль передбачав не тільки естетичну досконалість окремих складових (творів того чи іншого виду мистецтва), але й нову естетичну якість, яка виникала в результаті художньої взаємодії цих творів. Саме синтез мистецтв дозволив художникам Галичини, ґрунтуючись на поєднанні специфічних виражальних засобів та образних можливостей різних видів мистецтва, досягти найповнішого втілення та розкриття ідейно-художнього задуму ансамблю. Тому можемо стверджувати, що основою синтезу мистецтв в архітектурі Галичини першої третини ХХ ст. була цілісність ідейного задуму, якої так часто бракує сучасній архітектурі.

1. Банцєкова А. Art Deco у Львові // Art Deco у Львові. Каталог виставки / відповідальний за вип. Б. Возницький ; гол. ред. І. Сьомочкін. – Л. : Аз-Арт, 2001.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л. : Центр Європи, 2005.
3. Вуйцик В. Державний історико-архітектурний заповідник у Львові. – Л. : Каменярь, 1991.
4. Вуйцик В., Липка Р. Зустріч зі Львовом : путівник. – Л. : Каменярь, 1987.
5. Грималюк Р. Вітражі Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 2004.
6. Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. – 1993. – № 2–3.
7. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованок та ін. ; за ред. В. І. Тимофієнка. – К. : Техніка, 2003.
8. Кривач Д. Скульптура // Історія українського мистецтва. – К. : Жовтень, 1970. – Т. 4. – Кн. 2.
9. Нога О. Іван Левинський: архітектор, підприємець, меценат. – Л. : Центр Європи, 2009.
10. Нога О. Іван Левинський: художник архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. – Л., 1993.
11. Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва // Дзвони : літературно-науковий місячник. – Л. : Видавнича Кооператива «Мета», 1935. – Річ. 5.
12. Поліщук Л. Сецесія в архітектурі Станіславова кінця ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. архіт. : 18. 00. 01 / Л. К. Поліщук ; НАОМА. – К., 2003.
13. Радомська В. Архітектурно-мистецький синтез в громадській споруді Львова першої чверті ХХ ст. (на прикладі Музичного інституту ім. М. Лисенка, 1913–1914 рр.) // Вісник Донбаської національної академії будівництва і архітектури. – Донецьк : Донбаська національна академія будівництва і архітектури, 2010. – Вип. 2 (82).
14. Рінко О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Л. : Каменярь, 1995.
15. Свенціцький І. Модест Сосенко. Каталог посмертної виставки – Л. : Національний музей, 1920.
16. Сидор Е. Художньо-стилістичні особливості металопластики в архітектурі Львова початку ХХ ст. // Народознавчі зошити. – 2006. – № 5–6.
17. Січинський В. Українська архітектура // Українська культура : лекції за ред. Дмитра Антоновича / упоряд. С. В. Ульяновська ; вступ. ст. І. М. Дзюби ; перед. слово М. Антоновича. – К. : Либідь, 1993.
18. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Копеманн, 2004. – 425 с.

19. *Чепелик В.* Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсенко-Чепелик. – К. : КНУБА, 2000.
20. *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л. : Українські технології, 2005.
21. *Ясевич В.* Архитектура Украины конца ХІХ – начала ХХ века – К. : Будівельник, 1988.
22. *Varucki T.* Bronisław Wiktor 1886–1961 // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – 2000. – Т. 45. – З. 2. – S. 179–185.
23. *Jackiw M.* Rzeźby Zygmunta Kurczynskiego // *Wiek Nowy.* – 1910. – 9. III.

SUMMARY

In the early XXth century, Halychyna experienced considerable economical and cultural growth. Cities and towns saw active construction of large public buildings and development of residential architecture. All this required the local architects to be trained and a number of art schools to be established that contributed to the organization of large architectural and engineering firms.

The complex historical situation at the turn of the centuries led to the diversity of ways the architecture of Halychyna developed. In particular, one can clearly distinguish several stylistic trends, which sometimes came to replace each other; however, they more often coexisted: eclecticism, Art Nouveau, and Art Deco. In the first decade of the XXth century in multinational Halychyna, the professional architects initiated the formation of national (Jewish, Polish, Armenian) variants of the European Art Nouveau and Art Deco. In the Ukrainian art, the search was conducted in range of the so-called *Ukrainian national romanticism*.

The Halychyna architecture of that period was characterized by interconnection of decorativism and innovative structures and functions. In particular, in the late XIXth century, the new aesthetics of *glass and metal* gained a foothold in the Lviv architecture.

An especially important role in figurative expression of architecture of the first third of the XXth century was played by the ornamental patterns, which not only were auxiliary, but, moreover, turned into a major principle of construction of architectural piece and a crucial feature of its stylistics. The principal innovation was an organizing role played by monumental sculpture in façade composition. Polychromatic tile or mosaic inserts were an integral component of architectural and artistic synthesis. Ceramic panels subtle in colour combined well with plasticity and colour of architecture, fine ornamental mouldings, graphical pattern of balcony railings. A significant and sometimes dominant role in arranging the building façades and interiors was played by art metalwork. In some ensembles, the monumental painting – murals, mosaics and, stained glass – was assumed as a basis of art synthesis.

Keywords: architecture, Art Deco, Art Nouveau, public buildings, residential buildings, Lviv Secession, Halychyna, art synthesis, façade.