

SOCIÉTÉ DES SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES UKRAINIENNE
A PRAGUE.

Д. Антонович.

ІЗ ІСТОРІЇ церковного будівництва на Україні.

Випуск 1.

ПРАГА 1925

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНО-ФІЛОЛОГИЧНОГО ТОВАРИСТВА В ПРАЗІ
ДРУК ДЕРЖАВНОЇ ДРУКАРНІ В ПРАЗІ

SOCIÉTÉ DES SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES UKRAINIENNE
A PRAGUE.

Д. Антонович.

ІЗ ІСТОРІЇ
церковного будівництва
на Україні.

Випуск 1.

ПРАГА 1925

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНО-ФІЛОЛОГИЧНОГО ТОВАРИСТВА В ПРАЗІ
ДРУК ДЕРЖАВНОЇ ДРУКАРНІ В ПРАЗІ

Розвій форм української деревляної церкви.

Деревляні церкви на Україні суть доступні для досліду тільки на протязі остатніх трох століть, бо найстарша з відомих нам українська деревляна церква в селі Войнилові недалеко від Галича заложена в 1609 році. Як-би була доведеною на кілька років давнішою датою церкви в Потиличу, то це розуміється, істотної поправки не внесло-би; а давніших деревляніх церков на Україні не збереглося. Догадуватися про їхній давніший вигляд і про розвій їхніх форм можна тільки дуже обережно і то не інакше, як на основі аналізу їх розвою від сімнайцятого віку до наших днів і на основі вияснення того характеру і тих тенденцій, які можна спостерегти в їхньому розвою на протязі остатніх трох століть. Тільки в такому разі наші здогади можуть мати певну угрупованість, але все ж не вийдуть за межі більше або менше оправданої гіпотези. Крім того досліджуючи ті церкви, від яких щасливо зберіглась до нас дата засновання, треба мати на увазі, що деревляні церкви підлягають особливому частій реставрації, і здебільшого від старших деревляніх церков до нас зберегається тільки первісний план, та й то не завжди, верхні-ж частини, особливе перекриття часто являються твором пізнішіх реставраторів.

Від сімнайцятого віку всі деревляні церкви, що збереглися до нашого часу, мають тільки два поземних плана: це найчастіший в сімнайцятому і вісімнайцятому віках план церкви трохзрубної, з розташуванням трох зрубів по одній прямій лінії в напрямі із сходу на захід, і другий план в сімнайцятому віці ще значно рідкіший, це план пятизрубної церкви з п'ятьма зрубами, розташованими нахрест. Треба зауважити, що взагалі ведення деревляніх будівель на Україні переводилось шляхом кладки зрубів, і цей спосіб будування вживався на Україні, як показують деякі розкопки, від найдавніших часів.

Із двох типів деревляніх церков на Україні сімнайцятого віку тип трохзрубної церкви являється не тільки значно більше розповсюдженим на всім терені України, але цей тип представляється нам уже в найстарших церквах XVII віку типом викінченим і удосконаленим, що сказується в тому, що три його зруби, як три самостійні кондігнації одної церкви вже майстерно зведені до архітектоничної єдності. Перекривається трохзрубна церква або одною банею над середнім зрубом, як це особливе прийнято на Волині (*Рис. 1*), або найчастіше трома банями над кожним із зрубів (*Рис. 2*), але і в такому разі середня баня своїми розмірами панує над бічними банями і враженні злитої цілосності будівлі трома самостійними закінченнями трох самостійних кондігнацій не порушується. На користь тої думки, що трох-

зрубна церква для сімнайцятого віку не є новотвором промовляє і те, що ця форма вже має свою традицію, що виявляється в тому, що вона перейшла і на камінь і з успіхом вживається в XVII віці в мурованім будівництві, найкращим прикладом чого є прекрасна мурвана церква Харківського Покровського монастиря і чимало інших. Що звичай виводити три верхи в ряд уже був освячений українською традицією, ще в XVI віці



1. СТАРІЙ СОБОР В КОВЕЛІ НА ВОЛИНІ.



2. СТАРА ЦЕРКВА В БАКОТІ НА ПОДІЛЛЮ.

про це свідчать три верхи на таких будівлях з кінця XVI віку, як каплиця при дзвіниці львівського брацтва, і особливі три верхи на головній церкві брацтва у Львові, хоч вони там і не відповідають до основного плану будівлі, заложеної італійським будівничим.

Навпаки, тип церкви пятизрубної, не видно щоб мав за собою традицію і представляється з ознаками типу в першій половині XVII віку ще неудосконаленого, часами ще зведеного до архітектонічної єдності, як в церкві св. Юра в Дрогобичу (*Рис. 3*), де бічні зруби не сміло приrostають до центрального зруба і своїм дрібним розміром різко відрізняються від трох продольних монументальних зрубів і з цими останніми не тільки не складають архітектонічної єдності, але навпаки виглядають не залежно

симетрично прибудованими каплицями, хоч зовнішнім виглядом вони вповні наслідують великі зруби тої-ж церкви, і їх з самого початку було заложено і виведено разом з цілою церквою. Не виключена можливість, що церква св. Юра може служити взірцем того, як не сміло обережними експериментами пятизрубна церква на початку XVII віку виростала із церкви трохзрубної. Правда к середині XVII віку тип пятизрубної церкви також пере-



3. ЦЕРКВА СВ. ЮРА В ДРОГОБИЧУ В ГАЛИЧИНІ.



4. ЦЕРКВА СПАСА НА БЕРЕСТОВІ У КИЇВІ.

ходить на муроване будівництво, прикладом чого служать заново відбудована митрополитом Петром Могилою церква Спаса на Берестові у Київі (*Рис. 4*), збудована Адамом Киселем церква в Нискиничах на Волині та інші. Але і в переведенню на камінь цеї, видимо нової, форми пятизрубної церкви, почувається певна невправність майстра, неопановання пропорціями і церква завдяки пяти зрубам значно поширена в поземному плані, відносно широти являється мало піднесеною, присадкуватою, майже розлізлою, ніби придаденою. Цей недостаток поборюється пізнійше з кінцем XVII віку.

В обох цих типах і трохзрубному і пятизрубному деревляна як і мурена українська церква XVII віку приходить з налетом форм барокко занесеної на Україну в початку XVII віку італійцями, форм, які на Україні припали дуже до вподоби, швидко модифікувалися згідно до народного смаку і, увійшовши складовою частиною в народну творчість, дали на Україні близький цвіт вигляді так званого „козацького барокко“. Форми

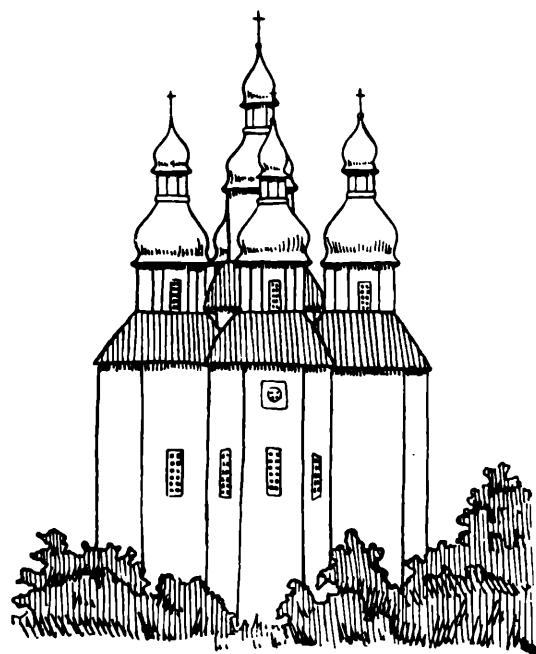


5. ЦЕРКВА В СВЕРДЛІКОВІ НА УМАНЩИНІ.

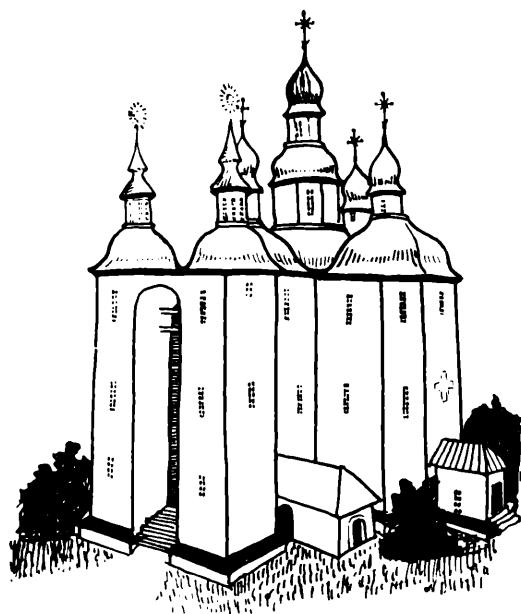
барокко знайшли собі вираз і в цибулястих куполах, в вибагливості комбінацій скосних з одвісними ліній бані, в ряді зовнішніх і внутрішніх деталів і, нарешті, сама комбінація монументальніших зрубів центральних з лекшими зрубами бічними, образують ломану лінію церковних стін, що також вповні пасує до характеру барокко.

З половини XVII віку вже дається стежити, як і старший видимо тип трохзрубної і правдоподібно новий тип пятизрубної церкви весь час в неустанному і невпинному процесі розвою модифікуються та еволюціонують. В XVIII віці з епохою рококо українська деревляна церква стає лекшою в пропорціях і невдержно підноситься в гору (*Рис. 5*). Самі зруби в пропорціях витягаються вгору, вибаглива лінія бань ускладняється з виразнішим пануванням лінії простовісної, самі цибулясті присадкуваті куполи видовжуються, приймаючи іноді форму близьку до полум'я, як це ми бачимо в соборі Петра Кальнишевського в Ізюмі та в його-ж церкві, перенесений із Ромна до Полтави (*Рис. 6*).

Розвій форм деревляної церкви в XVIII віці не обмежується тільки на зміні пропорцій, але творчий геній вже не задовольняється типами церкви трохзрубної і, на цей час вже вповні розвиненою формою, церкви пятизрубної, а шукає ці типи розвинуті далі, збільшуючи число зрубів. Церква



6. ЦЕРКВА П. КАЛЬНИШЕВСЬКОГО У ПОЛТАВІ.



7. ЦЕРКВА В БЕРЕЗНІ НА ЧЕРНИГІВЩИНІ.

в Березні на Чернигівщині (*Рис. 7*) являє невдалу спробу такого збільшення пятизрубної системи до семизрубної, бо приставлені з заходу два зруби не даються звязати їх з церквою до архітектонічної цілості. Навпаки, щасливійше розрішено це завдання в церкві Єзуполя (*Рис. 8*), де два



8. ЦЕРКВА В ЄЗУПОЛІ В ГАЛИЧИНІ.



9. ЦЕРКВА В СТАРОМУ ДАШЕВІ НА КИЇВЩИНІ.

нові зруби додано до пятизрубної церкви, вставивши їх з західної сторони до входячих кутів церкви. Цілий ряд церков XVIII віку показує, як обережно будівничі підходили до цого завдання, заповнюючи входячі кути пятизрубної церкви додатковими зрубами. Зпочатку ці додаткові чотири зруби підіймаються тільки до половини церкви, як в Старому Дащеві¹⁾ на Київщині (Рис. 9). Але повторюється те саме, що вже мало місце сто років перед тим, коли церкву з трохзрубної розвивали до пятизрубної: поширення в плані церква являється за мало піднесену і знову розлізлою, ніби чепрахуватою, мимо своєї достаточної висоти як для церкви пятизрубної. Але слідуючі будівлі від цеї вади постепенно звільнюються і струнка церква

¹⁾ В теперішньому вигляді ці частини церкви після пізнійших реставрацій мають зовсім модерний характер.

Медведівського монастиря (*Рис. 10*) вже прекрасно розвязує проблему девятизрубної церкви, із девяти зрубів якої п'ять основних мають самостійні бані, а чотири нововведених зруби підносяться до висоти підбанника. Нарешті в семидесятих роках XVIII століття високоталановитий будівничий Яким Погребняк доводить це шукання форми девятибанної церкви до останньої точки виведенням на запорожській землі у Самарі величавої девятизрубної



10. ЦЕРКВА МЕДВЕДІВСЬКОГО МОНАСТИРЯ
НА КИЇВЩИНІ.

церкви з дев'ятьма верхами (*Рис. 11*). Подиву гідне в цій церкві, як девять окремих зрубів, із яких кожен покрито окремою самостійною банею, полу-чену в одну архітектонічну цілість. Кожен зруб ясно вирисовується, кожна баня вільно купається в повітрі, одна не застує другої, одна не тісниться до другої, кожній просторно і вільно, але разом з тим вони всі гуртом творять одну єдність церкви майже пирамідально однолітої.

Як сто років перед цім процес шукання розвою форми деревляної церкви від трохзрубної до пятизрубної відбився на мурованому будівництві, так і тут знову в процесі постійного взаємного впливу деревляного і мурованого будівництва пошукування розвою від пяти до девятизрубної церкви відбилося на сучасному мурованому будівництві. Церкви гетьмана Апостола в Сорочинцах, Мотронин монастир на Київщині, і богато інших повторюють форми деревляних церков з часу переходу від пяти до девятизрубної системи.

Але церква в Самарі, твір Погребняка, завершує собою двохвіковий процес розвою української деревляної церкви від простої трохзрубної до високоскомплікованої девятизрубної. В цім вигляді церква, наче піраміда, являється настільки викінченою, що дальша еволюція для неї не можлива і народня творчість мусила шукати виходу для виявлення творчої сили на інших шляхах. Коло цього часу на Україну прийшов стиль класичності

і так само як і попередні барокко і рококо пустив корні в народній творчості і підляг місцевим модифікаціям. Подекуди ще народня творчість шукає погодження форм класичності з системою звичної трох або пятизрубної церкви, як це бачимо в церкві Коршева біля Коломиї (*Рис. 12*) і містечка Бруслова на Київщині (*Рис. 13*); але погодити з формами класичності не далося форму девятирубну, а тим більше розвивати її далі.



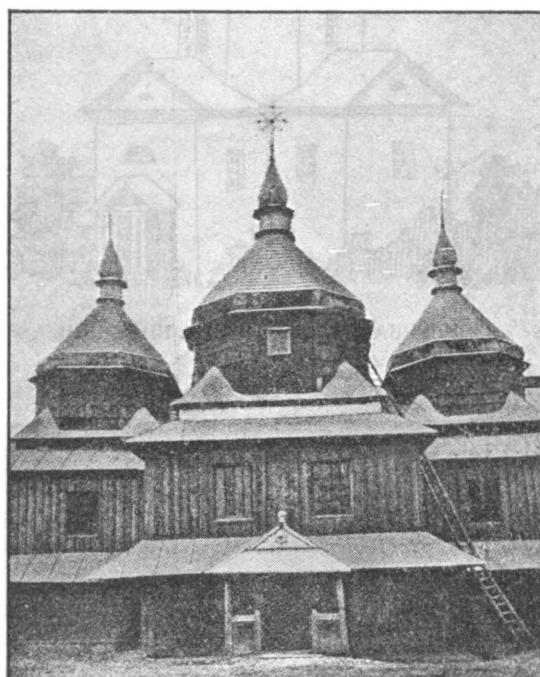
11. ЗАПОРОЖСЬКА ЦЕРКВА В САМАРІ.

Тому з добою класичності в дев'ятнадцятому віці деревляне будівництво зходить на інший шлях і засвоює форму римського хреста з масивною банею на перехресті і високою дзвіницею над західним входом. Цей тип в XIX віці витісняє попередні типи трох, пяти і девятирубних церков, розвій яких дається простежити на протязі майже двох століть; і цей новий тип втілюється так само і в будівництві мурованому.

Резюмуючи вище сказане, здається, можна відносно розвою форм української церкви на протязі остатніх трох віків констатувати три характерні риси: перше, що процес постійної еволюції і зміни форм української церкви ні на хвилину не вгаває, але вес час невпинно поступає, що приводить до того, що в кожному століттю радикально зміняється не тільки зовнішній вигляд церкви, але і поземний її план; застою в процесі постійної еволюції форм немає, тому форми української деревляної церкви мають в собі стільки мистецької свіжості. Друге, що форми деревляної церкви постійно находять собі відгомін в будівництві мурованому і що в кожній добі між церквою деревляною і мурованою є певна аналогія, яка іноді доходить до близької подібності; нарешті третє, що кожен з загально європейських стилів, що змінявся на протязі трох віків у Європі, барокко, рококо, класичність, знаходили собі втілення в українському церковному деревляному будівництві, і модифікувалися в нему відповідно до місцевого українського смаку. І навпаки, як висновок негативний, мусимо сконстату-

вати, що огляд постійного і невпинного розвою і зміни форм деревляної української церкви не дав підстав для того, щоб яку будь із тих форм вважати архаїчною, зберігшоюся на протязі довшого ряда віків.

Коли на протязі сімнайцятого, вісімнайцятого і дев'ятнайцятого віків заходили такі різкі зміни в формах української деревляної церкви, то немає ніяких підстав думати, що подібного процесу не було і в попередні часи.



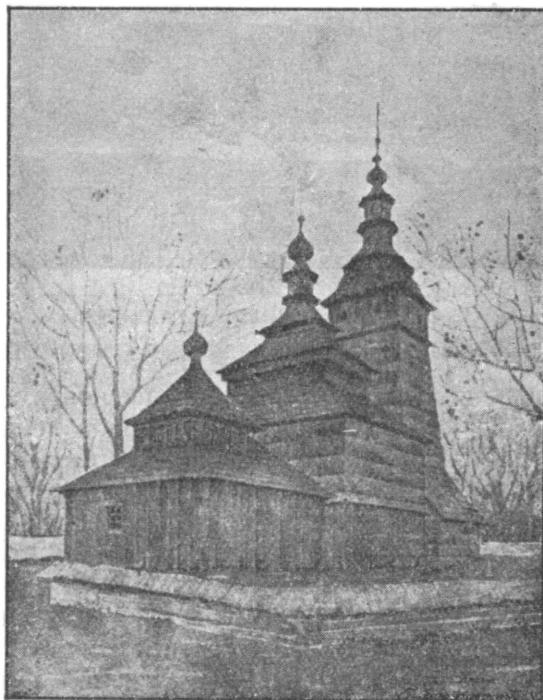
12. ЦЕРКВА У КОРШЕВІ В ГАЛИЧИНІ.

Як-би ми припустили як гіпотезу, що ті три висновки, до яких ми приходимо із огляду розвою і змін у формах деревляної церкви не були фактами, що явилися лише в XVII віці, а діяли неперестанно і раніше ніж ми можемо їх значиння простежити, то нам довелось-би припустити, що в попередні періоди, так само із століття на століття заходили зміни в формах української церкви, що ренесанс і готика, ці світові стилі також перетворювались в українському деревляному будівництві і нарешті, що це перетворення виявлялося і в архітектурі мурований. Форми мурованої церкви на Україні в періоди византійсько-романський, готицький і ренесансовий до XVII віку нам відомі. Отже, відходячи від XVII віку взад, ми вже констатували традицію трох верхів в ряд в мурованім будівництві ренесансу XVI віку. Ця форма в мурованому будівництві очевидно відповідала формам будівництва деревляного і це ніби стверджує, що в добі ренесансу тип трохверхої церкви в повні установився. Рисунок вже зруйнованої старої церкви в Бакоті на Поділлю (*Рис. 2*) передає нам форми трохверхої церкви з ренесансовою ще банею посередині, тоді як дві бічні бані вже бароцізовано очевидно пізнійшою реставрацією.

В інакшому характері вперше три верхи в ряд в мурованій церкви з'явилися на Україні в добі готицькій, коли провінціальна українська церква



13. ЦЕРКВА В БРУСИЛОВІ НА КИЇВЩИНІ.



14. ЦЕРКВА В ПЕТНІ НА ЛЕМКІВЩИНІ.

складалася з трох кондігнацій зіставленіх до купи по прямій лінії, але архітектонично між собою не получених і до цілості не зведеніх. Цей характер перейшов і в деревляне будівництво та зберігся в церквах околиці Лемків (*Рис. 14*) і в деяких околицях Західної України. Не будемо тепер доводити, що іменно це найстарший з відомих нам тип української церкви

коли вперше з'явилися три верхи вряд, але в кожнім разі готицькі церкви на Україні, це найстарші, до яких аналогію можна найти в деревляному будівництві.

Що-ж стосується до форм української мурованої церкви доби византийсько-романської, часів князівської Руси-України, то ніяких аналогій до них в формах деревляної церкви найти на дається, і для того щоб зложити уявлення, які форми мала в ті давні часи деревляна церква на Україні, ми в нинішньому стані не маємо ніяких підстав.



Хто був будівничим брацької церкви у Львові?

Ми дуже рідко знаємо імена майстрів, що виводили стари артистичні будівлі на Україні. Історія української архітектури, — це єсть історія процесу анонімної творчості, і, при дослідженню його, історик мусить обмежуватися стеженням процесу артистичної еволюції, але позбавлений можливості заглубитись до вияснення індивідуальних рис творчості окремих майстрів будівничого мистецтва. Навіть в пізні, порівнуочі, часи XVIII століття не знаємо з певністю імен авторів окремих творів українського будівництва, або, що гірше, задовольняємося вигаданим і традицією засвоєним приписуванням тої чи іншої будівлі першому ліпшому із тогочасних майстрів. Нема що казати, що такий стан річи тільки заплутує і зводить на мильні шляхи наше розуміння як самої нашої архітектури, так і характеру творчості тогочасних майстров. Але коли така плутаниця, яку, віримо, все ж строгим критичним дослідом пощастило розплутати, є характерною для XVIII століття, то для часів ранішіх є характерним повне незнання імен і індивідуальних особливостей творців української архітектури. Випадки, коли до нашого часу збереглися документи, що дають можливість установити хто саме будував окремий твір української архітектури, а найкращими з таких документів суть умови на будування між фундатором і майстром, такі випадки дуже рідкі; вони роблять щасливий виняток в загальному правилі анонімності історії нашого будівництва і тим більшу ціну такі винятки мають для історика мистецтва.

Таким щасливим винятком являється один з найкращих творів української архітектури доби ренесансу — Успенська церква львівського брацтва, або як вона у Львові звичайно називається „Волоська церква“, бо молдавські господарі були її меценатами, фундаторами і титарями. Відносно цеї церкви зберіглися умови на будування її між брацтвом а майстрами будівничими, і, здавалось-би це мусіло дати ясну вказівку на те, хто іменно був автором цього шедевру української архітектури доби ренесансу. Але і тут справа відносно автора — будівничого майстра — стоїть не ясно і то власне через те, що умова збереглася не одна і не з одним майстром, а три умови і з трома майстрами. Тому і являється питання, хто-ж із майстрів і в якій мірі брав участь в праці над будуванням церкви і які власне частини церкви хто із майстрів виводив, і кого можна вважати за автора цеї будівлі.

І так всіх умов, або, як в ті часи вони називалися „інтерциз“ зберіглося три: перша інтерциза від 2 березня 1591 року, уложеня між чле-

нами брацтва „всі купно яже о Христі братство храма успенія пресвятія богородица присно діви Марія мещане лвовские“ і муляром Паоло Романо: „Paulo Romano muratore de Leopoli“. Цею інтерцизою члени брацтва „зєднали до виготовання і витесаня каменя так гладкого яко замсованого ведлуг төс форми і визерунку, который есть поданий до братства нашого ведлуг которого визерунку за помочу божию маєт стати церков успенія пресвятія богородица в місті Львові а повинен будет пан Павел муляр тот камень дати от гори Красова своїм коштом зготувати і вивезти на місце назначеноє то есть до міста на кгрунт, где ся будет муровати церков вище реченнaya.... А кгди юж с помочю божию зачнется робота в мурованню, тогди ми братство маємо платити поміненому майстрови на кождий день коли робота іти будет по золотих два полских..... А товаришом платити будемо, як ми сами із ними зєднаємо. А пан Павел вище помінений майстер так виготованям яко і отданям каменя также в мурованю церкве камень і роботу муроў повинен отдавать вірне опатрне і статечне виправуючи ведлуг обов'язку своєго і постановеня вище реченнего; которой-то роботі я Павел Римянин, майстер муляр лвовский, поднялемся досить чинити і взялем от панов братста вище поміненого так Греков яко і Руси всіх посполу золотих полских семдесять. А для ліпшої віри і певности печать нашу братську прикладаємо і руку купно подписуємо“. Головна частина цеї інтерцизи обговорює розмір каменя, як він має бути обтесаний і почому за кожен камінь має брацтво муляреві платити. Видимо доставка каменя із гори Красова є головною справою, а про саме муровання річ іде як про діло будучого. Що камінь має бути заготовлений „ведлуг төс форми і визерунку, который есть поданий до братства нашого ведлуг которого визерунку“ має стати церква, це показує, що до інтерцизи був доданий архітектурний план церкви і цей план, згідно з узусом представляв майстер, який брався до будування церкви. Отже Паоло Романо можна вважати на підставі наведеного документа за автора плану брацької церкви і пірядчиком до заготовлення будівельного матеріялу. Чи був він і виконавцем роботи по самому будуванню церкви з першої інтерцизи не видно, бо про саме будування йде мова, як про річ досить віддалену: — „а кгди юж с помочю божию зачнется робота в мурованю“... і навіть платні будівельних помішників не означено: „а товаришом платити будемо, як сами із ними зєднаємо“.

Слідуючу, другу, інтерцизу було зложено через шість з половиною років після першої знову між всіми членами брацтва „так Греков як і Руси“ з одного боку і майстром Войтіхом Купиносом — „Woycich Karinos muraz miski luouski renko ułasno“ — з другого. Згідно до цеї інтерцизи умовлено „певное і згодливое постановеня межи нами братством і межи славетним паном Войцехом Капиносом мещанином муляром лвовским тестем Павла Римянина, майстра роботи церкве успенія богородица, иж той-то вищеречений пан Войцех за позволеням зять своєго Павла Рімяніна приступил і поднялся роботи церкве успенія богородица доробляти веспол из зятем своим, которую-то зять его Павел почал, позваляючи і приставаючи до інтерцизи і до реєстру раз зобополне учиненой межи братством і межи Павлом Римянином зятем его в року 1591 марта 2-го дня, досить чинити ведлуг інтерцизи: Иж повинен камень тесаний на звиш і на долж отдавать як в первой інтерцизи стоит каждый локоть просто гладко і замсовано витесаного камене повинен отдать на кгрунте нам“.... Тут слідує так як і в першій інтерцизі докладне означення розмірів каменя, який Купинос має поставляти на місце будівлі і розмір платні за цей камінь. Але крім

цего каменя, потрібного для виведення мурів, Купинос повинен ще „иніє штуки великиє на столпи, то есть на стлупи, округлиє середніє внутрніє а камень кождий на локоть високо а на шир 2 локті без чверти вигесаний маєт бути. А за такий камень суровий по 40 грошей платити ему маєм, а фура і тесанє наше бути маєт. А на філяри на каптелі надворніє і плози великиє тое ми фуровати і робити собі повинні нашою челядю і начинем виготовляти“... Знову слідує докладне означення розмірів цого каменя і розплати за него. „А що би чверть албо полтори суровий камень виносила над міру зоставалобися, того не повинни єстесмо ему платити. Єсли-би теж от тих штук великих, што на філяри пойдут, міра зуполне не виносила ведле потреби, того ми братство на том шкодовати не повинни, але майстер як на своєм камени, так теж і в інших штуках заховатися маєт. Што теж на майстра идет заплата кгди робота пойдет на мурі ведлуг першої інтерцизи і звиклого обичаю тое на єдиного майстра а не на двох их майстрор заплата пойти маєт як на єдиного майстра і оба за єдиного майстра розуміні бути мают“. Після цого ще точно зазначається розмір і платню за камінь „штуки теж през головники“ і кінчається інтерциза увагою: „Єсли би теж майстер Войцях не пилен бил в роботі на муре і в дзорі товаришов і роботи их, на чом посполитий церковний скарб шкоду подиймовати би мял того напомнівши два или 3 крот волни будем і другого майстра придати до роботи церковної, а он то єсть Войцях майстер тому противним бути не маєт але ис нами веспол позволити і ужити і волно припустити его маєт ку собі. А для лепшої віри приложили єсмо печати і руками подписалися власними“.

Таким чином із другої інтерцизи ми можемо вивести, що на протязі шести з половиною років Паоло Романо працював для брацької церкви, а в кінці цього строку за його згодою приступив до роботи, як його спільник, його тестъ Войціх Купинос. Робота за цей час очевидно полягала в заготовленню і звезенню каменю, як будівельного матеріялу. Правдо-подібно це заготовлення і звезення матеріялу в інтерцизі і називається роботою „церкве успення богородица“. Бо зразу після того як сказано, що Купинос „приступил і роднялся поботи церкве успення богородица добробляти веспол из зятем своїм, которую-то зять єго Павел почал“, слідує деталізація умов цеї роботи, в якій вичислюється тесання і перевіз каменю. Про саму-ж кладку каменю, цеб-то про виведення мурів будівлі йде мова значно пізнійше і то знову як про річ будучого; правда не такого віддаленого, як в першій інтерцизі, але все ж ще не такого конкретного, як поставка матеріялу. В той час як інтерциза в трох обширних уступах докладно зазначає умови постачання матеріялу, про саме будування лаконично згадує в кількох словах „кгди робота пойдет на мурі ведлуг першої інтерцизи і звиклого обичаю“... ніби се річ ще не така негайна. Навпади-ж, що до постачання каменю, то тут дуже докладно всеувзглядняється і в окміну від першої інтерцизи, в якій іде річ про доставку каменю на будування взагалі, в другій інтерцизі окремо обусловлюється умови що до каменю на стіни, каменю на стовпи в середині церкви і каменю на „філяри на каптелі надворніє“. Цеб-то постачання матеріялу так подвинулося вперед, що вже йде річ про той матеріял, який потрібен при закінченню кладки стін, перед виведенням вже покриваючого стіни склепіння, і постачання цього матеріялу обговорюється у всіх деталях, тоді як в першій інтерцизі про це говорилося, як про річ ще не близьку: „А кгди приайдет до труднейших форм тесати взори или ритя якоє, так будет ведлуг роботи ему заплата“... Але коли так посунулася справа постачання, то не видно, щоб в часі укладання

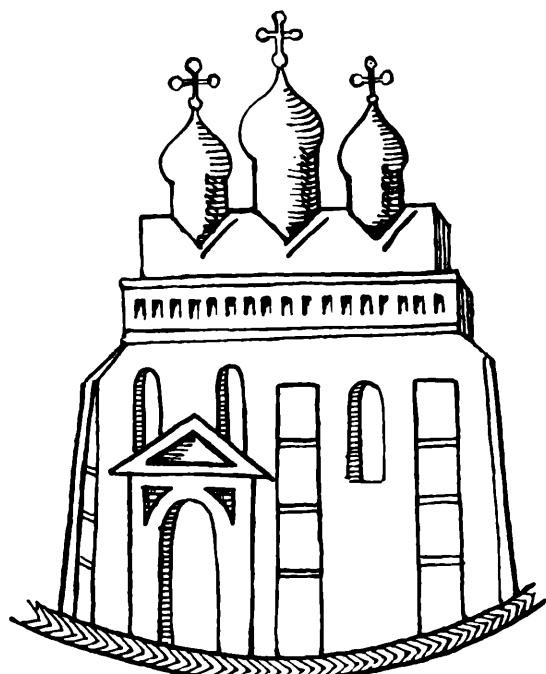
другої інтерцизи вже було приступлено до роботи „на мурі“, бо про неї все-ж говориться умовно „когда робота пойдет“.

Здається можна думати, що „робота на мурі“ почалася доперва в слідуючому 1598 році, і думати так дає підставу третя інтерциза від „місяца ноємврия 14 дня, святого апостола Филиппа“ 1598 року. З другого боку цю думку ніби підтвержує лист до брацтва від молдавського логофета з 16 червня того-ж року. Третю інтерцизу уложенено вже між трома сторонами і скріплено трома підписами і печатями: з одного боку – це брацтво, а з другого – знову Войтіх Купинос і новий майстер Амброджо Прихильний „Ambrozi Pzrichilni renko swo podpisał“. Паоло Романо в цему договорі вже зовсім відсутній і видно для брацької церкви вже не працює. Він і другої інтерцизи вже не підписував, але в справі гонорару згадується, що йому платня мусить іти разом з Купиносом — „оба за одного майстра розуміни бути мают“. В третій-же інтерцизі згадується, що перша та друга інтерцизи не тратять сили, але всі обовязки по виконанню їх складаються на одного Купиноса, і говориться про розплату тільки з Купиносом та Прихильним. Очевидно вже від цього часу Паоло Романо від роботи відійшов. Між тим до роботи по мурівенню церкви саме було приступлено. Так можна думати тому, що третя інтерциза вже мало говорити про постачання каменю, а майже виключно веде мову про мурівлення самої церкви. При чому всю не скінчену справу постачання каменю з Красова лишається Купиносові, а Прихильний, правда разом з Купиносом, має тільки провадити працю будування церкви: „самому пану Войцехові о видалю камене из гор красовских только становячи с паном Амброжим сторони муроў(ання церк)ве львовскиє успеня пресвятая богородица нащо ся поднял пан Амброжий веспол с паном Войцехом зезволивши зобополне пилновати на роботі ведлуг містровской повинності своеє аж до скончения роботи“ . . . Далі йде точне зазначення як повинно переводити саме мурівленнє „веспол во всем міри тесаня каменя і осаженя і мурівлення статечного таюже і сторони стосованя вапна і всей матерій що до роботи мулярськоє належат як помінених так і не помінених речей“. Про це в попередніх інтерцизах ще мови не було, бо, як сказано, про мурівлення йшла мова, як про річ ще не близьку, а умов з мулярськими помішниками і челядю зовсім не зазначалося, лише в першій інтерцизі, що до помішників, то брацтво собі застерігало: „А то маєт бути на волі нашей братской, колко ми схочемо поставити собі на роботу товаришов. А товаришом платити будемо, як ми сами з ними зєднаємо“. Навпаки в третій інтерцизі вже не тільки платню, але і всі інші умови відносно помішників мулярських і челяди при мурівленню, зазначено дуже докладно, при чому майстри повинні „челяди в роботі всей пилновати сваров корчених і порожнє мови і ростерков межи челядю недопущати і пяних на роботу не приймати і челяди на іншую роботу так товаришов як і учнев не отбірати. А скончивши кождий тиждень в роботі мают приходити мистрове пан Войцех і пан Амброжий веспол с челядю до отбіраня заплати на звиклоє місце, аби що колвек неслушного пригодилобся межи челядю или якая шкода в роботі в том тиждню, аби ся в суботу при заплаті напоминати, шкоди нагорожати і на карность винного до уряду належачого отсылати, аби на роботі жадних ростерков і сваров і шкод не бивало, але як на місці святом церковном во всякою учтивостю і з боязню божею, вірне роботи пилновали“. Отже тільки в третій інтерцизі доперва йде мова про мурівлення церкви, як про справу конкретну, яку вже очевидно почали провадити.

Здається потверження думки, що іменно тільки коло цего часу, цеб-то 1598 року почалася праця над виведенням мурів можна знайти і в листі молдавського логофета Луки Строича, писанім з доручення головного фундатора брацької церкви, молдавського господаря, Яреми Могили. В одному листі від 17 травня 1598 року логофет повідомляє братчиків, що „єго господарская милость и приклонитесе рачил, аби тууу святую церковь докончил і домуровал накладом і коштом своїм, тепер зарас через братий ваших през пана Ориша старости чарновецкого послал 500 черлених, аби се роздали роботником; а далей також что будет потреба єго милость пошлет. Єднак єго господарска милость тоб по вашой милости желаєт, аби есте із отцем єпископом Балабаном добре мешкали і єго чтили по достоянію. Писарі тижь свого Юрка тижь там посилаєт, аби там бил і кождий грошъ писал на чтобы се видало“. Очевидно цей Юрко зробив якесь донесення господареві про стан праці, бо через місяць 16 червня 1598 року, в новому листі логофет іменем господаря висловлює братчикам невдоволення пана господаря: „єднак-же дали єго господарской справу якоби некая часть муру того миелисте изринути, а звласче что було цеглоу змуровано, менечи аби се міяло все тесаном каменем мuroвати; о чем если есть так, не міяло то бути. Заправду радби єго господарска бил, аби се яко найлепшее то змуровати могло, єднакже, догажаючи і часови также і скринце, треба аби се так мuroвало якосе почало не домишляючися ничего иного, якоби за тим і латвий і скорійшее се то змуровало; бо еслии есте хотіли, аби се міяло все каменем тесаном мuroвало, і кошту великого би потреба і омешканіє би се стало, а єго милость господар імаєт і ини росходи сила і есть і что будовати і мuroвати яко се і првоє до вашой милости писало“... Трудно думати, щоб братчики справді були вивели стіну церкви із цегли, а потім її збурили, щоб заступити муреною із каменя. Нігде в інтерцизах про будування із цегли не згадується, навпаки скрізь виразно говориться як про будівельний матеріял виключно про камінь з гори Красова. Зрештою і стан фондів брацтва зовсім не був такий близкучий, щоб можна було провізорично будувати коштовну цегельну стіну, а потім її збуровати, щоб заступити муреною камяною. Ще більше як за сім років перед цею перепискою із першої інтерцизи видно, що зразу вирішено було будувати церкву муровану із каменя і камінь на протязі семи років для церкви заготовлялося. Далеко правдоподобніше думати, що, або вище згаданий агент господаря на будівлі, Юрко, або хтось інший, дав молдавському господареві неточні інформації, або інформації, які при дворі господаря не правильно зрозуміли. Правдоподібніше думати, що збурено було не ту стіну, яку „мuroвало якосе почало“, а стіну від старої церкви, збудованої фундацією молдавського господаря Александра Лопушанина, яка погоріла в великій пожежі 1571 року, але мури якої хоч і дуже пошкоджені ще стояли, і в них навіть який час одправлялося службу божу. А як нову церкву виводили на тому самому місці де стояла стара погоріла, то і стіни старої треба було збурити, приступаючи до нової будівлі. Не виключено, що і згідно до заміру будування, раніше роками звозили матеріял до нової будівлі, а самого будування не починали, бо на місці будівлі ще стояла стара пошкоджена пожежою будівля, але в якій все ж можна було правити службу, так що брацтво все таки не оставалося без церкви і не мусило задовольнятися самою каплицею при дзвіниці. Зображення тої попередньої церкви до нас дійшло на печатці брацтва (*Рис. 15*), тій самій, якою зі сторони брацтва скріплено першу інтерцизу 1591 року і третю інтерцизу 1598 року. Таким чином і зміст інтерциз і переписка в справі збурення

цегельної стіни ніби приводять до висновку, що праці над самим будуванням церкви із каменю почалися тільки не раніше 1598 року.

Коли так довго, цілих сім років, тягнеться заготовка матеріалу для будування нової церкви, то саме будування продовжувалося значно довше, більше як 30 років, бо зовні церкву було скінчено тільки в 1629 році, а в середині ще роком пізніше. Як саме подвигалося на протязі цих більше ніж 30 років будування, можна почасти судити по листам фундаторів — молдавського господаря Яреми Могили і його наслідників. Очевидно головний



15. РИСУНОК ЦЕРКВІ НА ПЕЧАТЦІ ЛЬВІВСЬКОГО БРАЦТВА.

фундатор церкви Ярема Могила не мав добрих інформацій про те, як подвигається будування і тільки цім можна пояснити що, починаючи з 1599 року все торопить брацтво скінчити будування церкви. Уже в листі від 12 березня 1599 року Ярема Могила жадає, аби брацтво слідуючого року скінчило будування: „Толко аби єсте і ваша милость пилность приложити рачили, аби се того літа до свершения приближила“. Чотирі місяці пізнійше те саме іменем господаря пише до брацтва логофет „Лукаш Строич“ — „только рачте і ваша милость пилности приложити, юда господ боже умилостивит на літо аби догоотовала ся“. 20 вересня того-ж року знову Ярема Могила пише: „аби єсте прилежали і пилность чинили, яко би тим спорей тая работа имала се робити“. Можна сказати, що, з 1599 року починаючи, кожного разу як господар Ярема Могила посилає брацтву гроши на будування, то і жадає, щоб будування швидче було скінчено. Коли в кінці цего року для господаря заходять тяжкі часи і він грошей посылати не може, то очевидно перестає і упоминатися про прискорення праці. Але тільки його справи покращали, як 18 травня 1603 року він знову посилає до брацтва на будування церкви тисячу золотих, але разом з тим жадає,

„ажеби тая робота за помочею божею в рихлим часі свой конець мала“. За місяць ранійше посланці брацтва у господаря Яреми Могили в Ясах „Филип Федорович маляр і Прокоп Федорович“, що прибули за жертвами на церкву, живо описували в листі до брацтва свої прерікання з господарем з приводу будування: „казал нам, аби хмо писали до вашомости тепер перед святи і жебисте почали роботу яку ѹсте описали до єго милости господара скоро по святех почати. Михмо повідили: ни мают чим. Єго милость рік: нехай достанут а пучнут, заки там з грошми прибудемо. А так для бога рабте ваша милост зачяти що, аби хмо в довниманю не були, бо тут писал, єсли того року домуруют. Мисмо повідили: потреба достатку. Єго милост обіцял“... Мабуть братчики не одкривали господареві справжнього стану будування, а, прохаючи грошей, все обіщали швидкий його кінець. Та очевидно, що до кінця було ще далеко, так що гроши посилали господареві доводиться і далі, і в листі від 30 серпня 1605 року Ярема Могила, посилаючи знову тисячу золотих, жадає, як і шість років тому назад, щоб церкву через рік скінчили: „посилами до вашей милости тисечь золотих просечи і напоменаючи, аби ваша милость старанє і пильность таковую рачили учинити, аби тот святий храм бил довершен грідущого літа, ижби се далий тая робота не волокла“. Нарешті в своюму вже, здається, останньому листі до брацтва від 17 квітня 1606 року Ярема Могила жадає, щоб роботу було докінчено таки того самого року: „посилами через више писаного посланца вашего тисечь золотих полских; діля того желаєм і просим, аби і ваша милость рачили таковоє старанє чинити, якоби таа святаа церковь того літа ку доскончаню роботи своєї дойти могла“... Але „ку доскончаню“ було ще дуже далеко і Ярема Могила скінчив свої дні значно ранійше від того бажаного йому часу. По смерти Яреми Могили пеклються будівлею брацької церкви його наслідники, а особливо удова його „Елісавета Могилиная госпожда воєводиная землі молдавськоє“. Із реестрів брацтва можна витягти вказівку, що тільки коло 1612 року стіни церкви було вже виведено досить високо, аби між ними приладити провізоричну покрівлю і почати правити церковну службу, з тим, що поверх тої покрівлі будування провадилося далі. Нерешті з листа Елісавети Могилиної від 19 березня 1614 року можна бачити, що ніби близиться діло до виведення склепіння над церковою: „яком ся вашим милостям обецала той церкви памети нашей до конца засклепеня і муром замкненя роботи тоеї старанє чинити. на том есть умисл нашъ“... Але той умисл не довелося і удові Яреми перевести в діло, бо для дому Могил прийшли чорні дні і церква простояла без засклеплення ще більше ніж десять років поки щастя знову, на дуже короткий час, не блиснуло над родом Могил і один з цего роду — Мирон Бернавський не став молдавським господарем. Та перед цим в будуванню церкви наступив застой на десять років, поки в 1627 році братчики „обетніцами ясновельможного Мирона Бернавского Могили, довершенія церкве Успенія Богородици в Ллове“ взялися. Тим часом в 1616 році через будівлю церкви пройшла ще одна страшна Львівська пожежа; тому і ті невеликі кошти, якими брацтво могло розпоряджати, майже не маючи допомоги від молдавських господарів, бо тільки в 1617 році дістало 100 золотих від Радула Михні, мусіли пійти на ремонт тих шкод, що учинила згадана пожежа. Таким чином тільки по жертвами Мирона Бернавского Могили пощастило довести будівлю церкви до кінця, тай то після того як і цей меценат уже скінчив своє коротке господарювання.

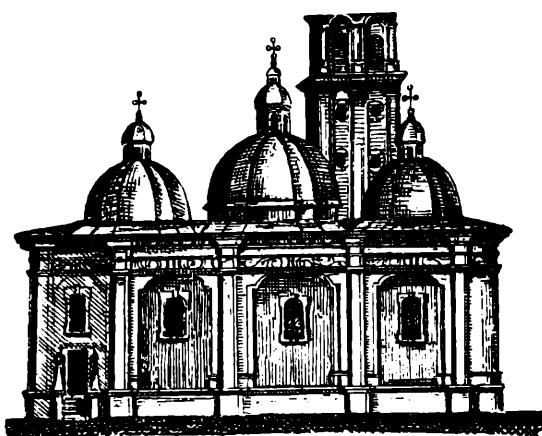
Отже від уложення першої інтерцизи на будування церкви в 1591 році

і до святочного її освячення в 1631 році пройшло рівно сорок років. На протязі цього часу було вибудовано львівську брацьку церкву. Цей сорока-літній пробіг часу в свою чергу ділиться на чотири періоди: перший з 1591 до 1598, поки тільки заготовлювали матеріал для будування. Другий період з 1598 до 1617 коли було виведено мури церкви і приведено до того, що під пониженим тимчасовим покриттям вже правилося церковну службу. Третій період, від 1617 до 1627 року, коли в роботі по будуванню церкви був застой і нарешті четвертий період від 1627 до 1630, коли було виведено склепіння і церкву нарешті освячено. Із записів та реєстрів брацтва видно, що виведено склепіння над притвором, — західну баню, — літом 1627 року. Нарешті остатній важніший замітний акт будування, — це в 1629 році, з дозволу львівського магістрату уложенено камяні сходи від вулиці до головного входу до церкви. Кого-ж із майстрів можна уважати справжнім автором-будівничим брацької церкви і в якій частині?

Із першої інтерцизи видно, що автором плану був майстер Паоло Романо, але на протязі семи років він тільки заготовляв матеріал для будівлі, а до самого будування, як це видно з третьої інтерцизи, він або зовсім не приступав, або одійшов від нього при самому початку. На місці Паоло Романо осталися два майстри: Войтіх Купинос і Амброджо Прихильний. На підставі тоїж третьої інтерцизи можна думати, що головну роль в будівничій праці грав Прихильний, а Купинос поставляв далі матеріал, а в справі будування, хоч бере участь на рівних правах і з однаковою платнею як і Прихильний, але стоїть ніби на другому місці. Чи до самого кінця будування на протязі тринадцяти років Прихильний провадив будівничу працю? В цему немає нічого неможливого, бо про інших майстрів, яких-би було покликано до праці нічого не відомо, нових інтерциз ні з ким ніби не укладалося, а Прихильний працював у Львові аж до 1640 року, а час фактичного будування брацької церкви, — це був час розцвіту його енергійної діяльності. При укладі-ж третьої інтерцизи було виразно зазначено, що Прихильний з Купиносом піднялися праці до будування церкви — „ведлуг містровської повинності своєї, аж до скончання роботи“. Таким чином можливо вважати, що будував церкву Амброджо Прихильний з Купиносом по плану виробленому Паоло Романо. Але тут являється нове цікаве питання: в якій мірі Прихильний стисло тримався планів Паоло Романо; чи докладно їх виконував, чи від них вільно відступав? Самого плану не зберіглося і, шукаючи відповіді на це питання, треба звернутися до аналізу самої будівлі: оскільки вона є утвором єдиного цільного артистичного замислу, чи у всіх своїх частинах вона консеквентно і логично випливає з одного викінченого її передуманого плану, чи навпаки в ній можна спостерегти виявлення творчості ріжких успособлень, самі прінципи творчості яких пустили коріння в далеких і не схожих між собою ґрунтах?

Під взглядом цільності виконання задуманого плану, неперечно будівля фундаменту і стін аж до верхнього фризу включно виявляє одну стройну і гармонійну цілість (*Рис. 16*). Заложення фундаменту церкви на дуже невигідному терені, який позбавляв церкву можливості мати вільно відкритий головний західний фасад, бо з західного боку церкву безпосереднє притулено до інших будинків брацтва, а відкритим давав можливість зоставити тільки бічний полуднівий фасад і задній східний бік абсиди, і в цих частинах утворити подиву гідний, гармонійний і високо мистецький ансамбль, — розрішення такого завдання свідчить не тільки про визначний артистичний хист творця плану, але і про досконале, витримане втілення цього плану в дійсність. Гармонійний поділ бічної стіни на чотири поля обмежених

п'ятьма могутніми пілястрами, що долі спираються на один спільний цоколь фундаменту, а вгорі несуть оглядний фриз, що оперезує під самим склепінням цілу церкву, цей поділ стоїть в безпосереднім звязку з планом фундаменту і внутрішнім розподілом просторів церкви; він лучить до одної мистецької архітектонічної цілості центральну частину церкви, поділену стовпами, з притвором і східною вівтарною абсидою. Тут виконання не могло розійтися з планом, але техніка будування точно виконувала всі приписи плану і автор плану має вважатися за автора будівлі, хоч-би і не



16. РИСУНОК БРАЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ПЕРЕД ПОЖЕЖОЮ 1779 РОКУ.

він безпосередньо провадив техніку будування. І цім автором є високоталановитий майстер Паоло Романо. Але коли перейти від фундаментів і стін до перекриття церкви, то тут вражає невідповідність перекриття до цілого плану будівлі. Як згідно до плану церква повинна була бути вгорі засклепленою — не відомо, але з певністю можна твердити, що в первісний план не входило покриття церкви склепінням з трома банями по одній прямій. Три верхи в ряд над церквою, поділеною на чотири поля, ніяким чином не могло зародитися в плані вельмиталановитого майстра, що так мистецьки задумав і опрацював поземний план, розподіл церкви і бічні фасади. Чотири бічних поля церкви так не відповідають до трох куполів склепіння, так неможливо звязати чотири бічних поля з трома банями верхів, що як не богато дотепу виявив майстер, що мусів це завдання виконувати, все-ж невідповідність склепіння з трома верхами до цілого плану, розложеного на чотири складові частини, порушує цілість твору і його мистецького замислу. Ця невідповідність перекриття до будови і тепер виступає на очі, хоч новий дах, виведений після пожежі 1779 року і дуже маскує три верхи, які з даху підіймаються. Але це ще виднійше і різкійше виявлялося зпочатку, коли ще був старий дах, і всі три куполи вільно підносилися над церквою в повітря (*Рис. 16*).

Що брацтво певне ждало перекриття церкви системою трох верхів в ряд, — це зрозуміло, і дуже правдоподібно, бо в другій чверті сімнайцятого віку, а може і ранійше, це вже було традиційне перекриття українських церков, як муріваних так і деревляних. Можна з певністю припустити, що в добу ренесансу, не пізнійше шістнайцятого віку вже трохзрубна і трохбанна церква була архітектонично викінченим утвором

українського народного ґенія, і така церква була вже улюбленим типом національного смаку. Архітектонично удосконалений правдоподібно в дереві, цей тип перейшов в шістьнайцятім віці і на муровання і вже попередня брацька церква, фундована господарем Александром Лопушанином в п'ятидесятіх роках шістьнайцятого віку, на місці якої виведено нинішню будівлю, мала, як це видно з брацької печатки, три верхи в ряд (*Рис. 15*). Але там три верхи дуже добре пасували до церкви, поділеної масивними контрфорсами (пережиток готики) на два поля. Там зовсім гармонійно, оскільки



17. ЦЕРКВА СВ. ІЛЛІ В ЧЕРНИГОВІ.

можна покладатися на зображення на печатці, дві бічних бані здіймаються над двома полями, а третя масивна здіймається посередині, панує над бічними, дає вгорі гармонійне завершення витримано цільній будівлі. До якої високої удосконаленості дійшло поєднання форм італійського ренесансу з національним українським типом трохверхої церкви, свідчить мала каплиця при дзвіниці цієї-ж церкви львівського брацтва. Тут з самого початку церкву заложено поділеною на три поля і по одній бані над кожним полем так гармонійно виростають із відповідних поділів, що цілий ансамбль виявляє удосконалений сінтез принципів італійського ренесансу з перетворенням його українським ґенієм; і ту каплицю можна вважати одним з найгарнійших і найудосконаленійших творів інтимного ренесансу на північ від Альп. Що в сімнайцятому віці три верхи в ряд непереможно диктувалося українським смаком і традицією, про це свідчить більшість деревляних церков, що зберіглися від того часу і цілий ряд муріваних українських церков, як тоді вибудованих так і в ті часи реставрованих. Навіть реставрюючи старі церкви, збудовані за князівських часів, їх перекривали трома

верхами в ряд, не зважаючи на те, що ці три верхи не відповідали зовсім до плану будівлі, як це видно хоч-би на церкві св. Іллі у Чернігові (*Рис. 17*). Ця чернігівська церковця демонструє не менше різкий контраст між старим планом церкви і трома банями нового покриття ніж брацька церква у Львові, тільки в Чернігові в трохи пізнійшому часі це протиленство інакше поборювалось. Отже немає нічого дивного, що львівське брацтво могло зажадати трох верхів і над своєю головною церквою і дуже правдо-подібно, ще іменно воно зажадало цого, хоч це і не вязалося з планом будівлі. Дивно друге: як могло брацтво прийняти „визерунок“ церкви від Паоло Романо, коли той план цих трох верхів не мав. Це можливо пояснити або в той спосіб, що склепіння над церквою, як річ найбільше віддалена, не було на визерункові остаточно опрацьоване, або, за сорок років перед виведенням склепіння, був інший склад братчиків, старше покоління, яке так пристрасно свого національного смаку не виявляло, або навіть і сама традиція трох верхів ще, можливо, не була такою твердою. На решті треба взяти на увагу і те, що персональний склад братчиків складався з „так Греков як і Руси“ і греки, бувши впливовим елементом в брацтві, розуміється могли спочатку естетичного смаку „Руси“ не поділяти і бути байдужими до української традиції. В кожнім разі десятилітній час перерви в будуванню брацької церкви відбився на цільності завершення її архітектоничного плану, і коли, після перерви, приступили до завершення будівлі, то це завершення виконали зовсім не згідно до плану Паоло Романо, по якому було виведено цілу церкву. Сам Паоло Романо вже лежав у домовині, а Прихильний, як що це він докінчував будівлю, не мав особливих причин обстоювати доскональне виконання не його власного плану. Естетичними-ж принципами він міг поступитися, щоб докінчити свою трийця-літню працю і тому міг опрацювати перекриття церкви згідно до смаку хояїв будівлі — львівського брацтва, але в противенстві до високомистецького плану покійного Паоло Романо.





ТОГО - Ж АВТОРА:

1. *Український варіант старої тосканської композиції.*
Київ, 1914.
2. *Київ. Історично-мистецький нарис.* Відень, 1921.
3. *Українське мистецтво.* Ляйпциг, 1923.
4. *Скорочений курс історії українського мистецтва.*
Прага, 1923 (літографовано).
5. *Сучасне українське мистецтво.* Випуск I. — Група
Пражської Студії. Прага, 1925.
6. *Український театр.* Ляйпциг, 1923.
7. *Перша Наталка-Полтавка.* Ляйпциг, 1923.
8. *Триста років українського театру.* Прага 1925.



0



бр 386

Ф