

U. 5429. II

U 5429 II

SOCIÉTÉ DES SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOLOGIQUES UKRAINIENNE
A PRAGUE.

Д. Антонович.

**ІЗ ІСТОРІЇ
церковного будівництва
на Україні.**

Випуск 1.

П Р А Г А 1 9 2 5

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНО-ФІЛОЛОГІЧНОГО ТОВАРИСТВА В ПРАЗІ

ДРУК ДЕРЖАВНОЇ ДРУКАРНІ В ПРАЗІ

Дія Трибуналу

від Антоновича

Група 17/17

192

SOCIÉTÉ DES SCIENCES HISTORIQUES ET PHILOGIQUES UKRAINIENNE
A PRAGUE.

39763

Д. Антонович.

Розвідки про історію церков.

ІЗ ІСТОРІЇ церковного будівництва на Україні.

Випуск 1.

П Р А Г А 1 9 2 5

ВИДАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИЧНО-ФІЛОЛОГІЧНОГО ТОВАРИСТВА В ПРАЗІ

ДРУК ДЕРЖАВНОЇ ДРУКАРНІ В ПРАЗІ

U 5429 i

SLOVANSKÁ KNIHOVNA

3186125237



87809



Винька 1.

ПРАГА 1923

ВІСНИК УКРАЇНСЬКОГО ІСТОРИКО-ОБРАЗОВНОГО ТОВАРИСТВА В ПРАГІ

ДЛЯ ЛЕКЦІЙ ДІАКІВ В ПРАГІ

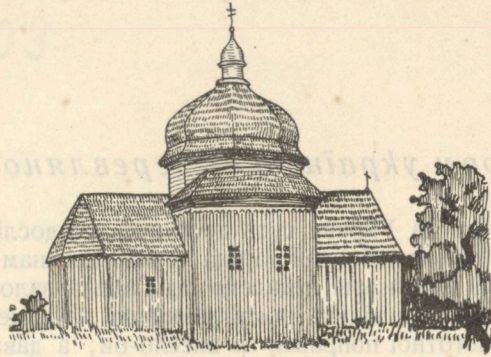
Розвій форм української деревляної церкви.

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 доведенаю на кілька років давніша дата церкви в Потилічу, то це розуміється, істотної поправки не внесло-би; а давніших деревляних церков на Україні не збереглося. Догадуватися про їхній давнійший вигляд і про розвій їхніх форм можна тільки дуже обережно і то не інакше, як на основі аналізу їх розвою від сімнайцятото віку до наших днів і на основі вияснення того характеру і тих тенденцій, які можна спостерегти в їхньому розвоєві на протязі остатніх трох століть. Тільки в такому разі наші здогади можуть мати певну уgruntованість, але всеж не вийдуть за межі більше або меньше оправданої гіпотези. Крім того досліджуючи ті церкви, від яких щасливо зберіглася до нас дата засновання, треба мати на увазі, що деревляні церкви підлягають особливе частій реставрації, і здебільшого від старших деревляних церков до нас зберігається тільки первісний план, та й то не завжди, верхні-ж частини, особливе перекриття часто являються твором пізніших реставраторів.

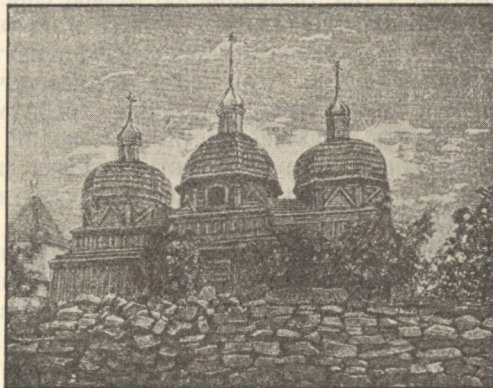
Від сімнайцятото віку всі деревляні церкви, що збереглися до нашого часу, мають тільки два поземних плана: це найчастійший в сімнайцятоту і вісімнайцятоту віках план церкви трохзрубної, з розположенням трох зрубів по одній прямій лінії в напрямі із сходу на захід, і другій план в сімнайцятоту віці ще значно рідкіший, це план п'ятизрубної церкви з п'ятьма зрубами, розположеними нахрест. Треба зауважити, що взагалі ведення деревляних будівель на Україні переводилось шляхом кладки зрубів, і цей спосіб будування вживався на Україні, як показують де-які розкопки, від найдавніших часів.

Із двох типів деревляних церков на Україні сімнайцятото 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 зведено до архітектонічної єдності. Перекривається трохзрубна церква або одною банею над середнім зрубом, як це особливе прийнято на Волині (Рис. 1), або найчастійше трома банями над кожним із зрубів (Рис. 2), але і в такому разі середня баня своїми розмірами панує над бічними банями і вражіння зливої цілостности будівлі трома самостійними закінченнями трох самостійних кондігнацій не порушується. На користь тої думки, що трох-

зрубна церква для сімнадцятого 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 мурована церква Харківського Покровського монастиря і чимало інших. Що звичай виводити три верхи в ряд уже був освячений українською традицією, ще в XVI віці



1. СТАРИЙ СОБОР В КОВЕЛІ НА ВОЛИНІ.



2. СТАРА ЦЕРКВА В БАКОТІ НА ПОДІЛЛЮ.

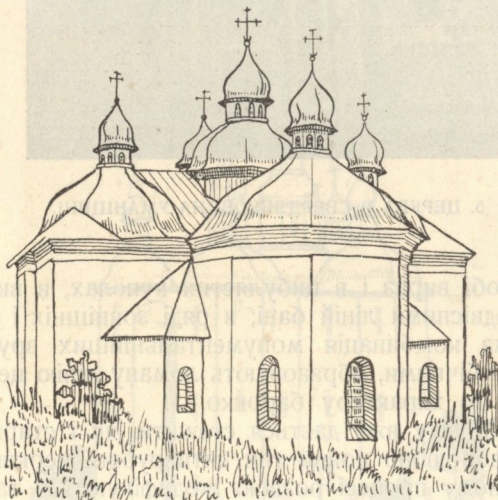
про це свідчать три верхи на таких будівлях з кінця XVI віку, як каплиця при дзвіниці львівського брацтва, і особливе три верхи на головній церкві брацтва у Львові, хоч вони там і не відповідають до основного плану будівлі, заложеної італійським будівничим.

Навпаки, тип церкви пятизрубної, не видно щоб мав за собою традицію і представляється з ознаками типу в першій половині XVII віку ще неудоконаленого, часами не зведеного до архітектонічної єдності, як в церкві св. Юра в Дрогобичу (Рис. 3), де бічні зруби не сміло приростають до центрального зруба і своїм дрібним розміром різко відзначаються від трох продольних монументальних зрубів і з ціми 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 Києві (Рис. 4), збудована Адамом Киселем церква в Нискиничях на Волині та інші. Але і в переведенню на камінь цієї, видимо нової, форми пятизрубної церкви, відчувається певна невправність майстра, неопановання пропорціями і церква завдяки пяти зрубам значно поширена в поземному плані, відносно широти являється мало піднесеною, присадкуватою, майже розлізною, ніби придаленою. Цей недостаток поборюється пізніше з кінцем XVII віку.

В обох цих типах і трохзрубному і п'ятизрубному деревляна як і мурована українська церква XVII віку приходить з налетом форм барокко занесеного 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 народню творчість, дали на Україні блискучий цвіт в вигляді так званого „козацького барокко“. Форми



5. ЦЕРКВА В СВЕРДЛИКОВІ НА УМАНЦІНІ.

барокко знайшли собі вираз і в цибулястих куполах, в вибагливості комбінацій скосних з одвісними ліній бані, в ряді зовнішніх і внутрішніх деталей 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 п'ятизрубної 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 витягуються в гору, 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, перенесеній 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 п'ятизрубної, а шукає ці типи розвинути далі, збільшуючи число зрубів. Церква



6. ЦЕРКВА П. КАЛЬНИШЕВСЬКОГО У ПОЛТАВІ.



7. ЦЕРКВА В БЕРЕЗНІ НА ЧЕРНИГІВЩИНІ.

в Березні на Чернігівщині (Рис. 7) являє невдалу спробу такого збільшення п'ятизрубної системи до семизрубної, бо приставлені з заходу два зруби не даються звязати їх з церквою до архітектонічної цілоти. Навпаки, щасливіше розрішено це завдання в церкві Єзуполя (Рис. 8), де два



8. ЦЕРКВА В ЄЗУПОЛІ В ГАЛИЧИНІ.



9. ЦЕРКВА В СТАРОМУ ДАШЕВІ НА КИЇВЦІНІ.

нові зруби додано до п'ятизрубно́ї церкви, вставивши їх з західної сторони до входячих кутів церкви. Цілий ряд церков XVIII віку показує, як обережно будівничі підходили до цього завдання, заповнюючи входячі кути п'ятизрубно́ї церкви додатковими зрубамі. Зпочатку ці додаткові чотири зруби підіймаються тільки до половини церкви, як в Старому Дашеві¹⁾ на Київщині (Рис. 9). Але повторюється те саме, що вже мало місце сто років перед тим, коли церкву з трохзрубно́ї розвивали до п'ятизрубно́ї: поширена в плані церква являється за мало піднесеною і знову розлізлюю, ніби черпаховатою, мимо своєї достаточної висоти як для церкви п'ятизрубно́ї. Але сліду́ючі будівлі від цієї вади поступенно звільняються і струнка церква

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

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



10. ЦЕРКВА МЕДВЕДІВСЬКОГО МОНАСТІРЯ
НА КИЇВЩИНІ.

церкви з дев'ятьма верхами (Рис. 11). Подиву гідне в цій церкві, як дев'ять окремих зрубів, із яких кожен покрито окремою самостійною банею, получено 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 пірамідально однолітій.

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

Але церква в Самарі, твір Погребняка, завершує собою двохвіковий процес розвою української деревляної церкви від простої трохзрубної до високоскомплікованої девятизрубної. В цій вигляді церква, наче піраміда, являється настільки викінченою, що дальша еволюція для неї не можлива і народня творчість мусіла 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 п'ятизрубної церкви, як це бачимо в церкві Коршева біля Коломиї (Рис. 12) і містечка Брусилова на Київщині (Рис. 13); але погодити з формами класичності не далось форму девятизрубну, 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, п'яти і девятизрубних 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 невинно поступає, що приводить до того, що в кожному століттю радикально змінюється 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 свіжости. Друге, що форми деревляної церкви постійно находять собі відгомін в будівництві мурованому і що в кожній добі між церквою деревляною і мурованою єсть певна аналогія, яка іноді доходить до близької подібности; нарешті третє, що кожен з загальноєвропейських стилів, що змінювався на протязі трох віків у Європі, барокко, рококо, класичність, находили собі втілення в українському церковному деревляному будівництві, і модифікувалися в нему відповідно до місцевого українського смаку. І навпаки, як висновок негати́вний, мусимо сконстату-

вати, що огляд постійного і неспинного розвитку і зміни форм деревляної української церкви не дає підстав для того, щоб яку будь із тих форм вважати архаїчною, зберігшоюся на протязі довшого ряду віків.

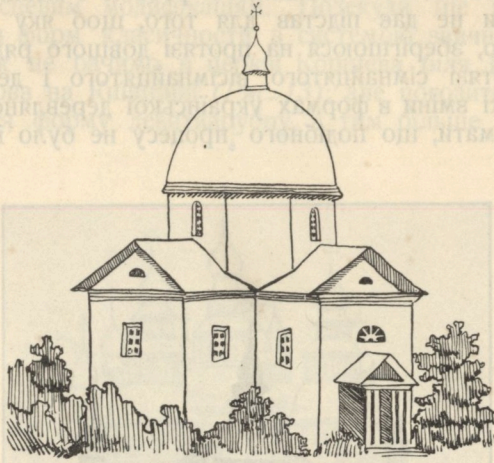
Коли на протязі сімнадцятого, вісімнадцятого і дев'ятого віків заходили такі різкі зміни в формах української деревляної церкви, то немає ніяких підстав думати, що подібного процесу не було і в попередні часи.



12. ЦЕРКВА У КОРШЕВІ В ГАЛЬЧИНІ.

Як-би ми припустили як гіпотезу, що ті три висновки, до яких ми приходимо із огляду розвитку і змін у формах деревляної церкви не були факторами, 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 перетворювалися в українському деревляному будівництві і нарешті, що це перетворення виявлялося і в архитектурі мурованих. Форми мурованої церкви на Україні в періоди византийсько-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 добу ренесансу тип трохверхої церкви вповні установився. Рисунок вже зруйнованої старої церкви в Бакоті на Поділлі (Рис. 2) передає нам форми трохверхої церкви з ренесансовою ще банею посередині, тоді як дві бічні бані вже бароцізовано очевидно пізнішою реставрацією.

В інакшому характері вперше три верхи в ряд в мурованій церкві появилися на Україні в добу готицької, коли провінційальна українська церква



13. ЦЕРКВА В БРУСИЛОВІ НА КИЇВЩИНІ.



14. ЦЕРКВА В ПЕТНІ НА ЛЕМКІВЩИНІ.

складалася з трох кондігнацій зіставлених до купи по прямій лінії, але архітектонично між собою не получених і до цілоти не зведених. Цей характер перейшов і в дерев'яне будівництво та зберігся в церквах околиці Лемків (Рис. 14) і в де-яких околицях Західної України. Не будемо тепер доводити, що іменно це найстарший з відомих нам тип української церкви

коли вперше появилися три верхи в ряд, але в кожному разі готицькі церкви на Україні, це найстарші, до яких аналогію можна найти в деревляному будівництві.

Що-ж стосується до форм української мурованої церкви доби византійсько-романської, часів князівської Руси-України, то ніяких аналогій до них в формах деревляної церкви найти не 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.



нами брацтва „всі купно яже о Христі братство храма успенія пресвятия богородица присно діви Марія мешчане лвовские“ і муляром Паоло Романо: „Paulo Romano muratore de Leopoli“. Цею інтерцизою члени брацтва „зеднали до виготованя і витесаня каменя так гладкого яко замсованого ведлуг товє форми і визерунку, которий єсть поданий до братства нашего ведлуг которого визерунку за помочу божию має стати церков успенія пресвятия богородица в місті Львові а повинен будет пан Павел муляр тот камень дати от гори Красова своїм коштом зготовати і вивезти на місце назначеноє то єсть до міста на кгрунт, где ся будет муровати церков вишше реченная.... А кгда юж с помочю божию зачнется работа в мурованню, тогда ми братство маємо платити поміненому майстрови на кождий день коли работа іти будет по золотих два полских..... А товаришом платити будемо, як ми сами із ними зеднаємо. А пан Павел вишше помінений майстер так виготованям яко і отданям каменя также в мурованю церкве камень і роботу муров повинен отдавати вірне опатрне і статечне виправуючи ведлуг обовязку своего і постановеня вишше реченного; которой-то роботі я Павел Римянин, майстер муляр лвовский, поднялемся досить чинити і взяем от панов братста вишше поміненого так Греков яко і Руси всіх посполу золотих полских семдесятъ. А для ліпшей віри і певности печать нашу братскую прикладаємо і руку купно подписуємо“. Головна частина цієї 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 товє форми і визерунку, которий єсть поданий до братства нашего 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 кгда юж с помочю божию зачнется работа в мурованю“... і навіть платні будівельних помішників не означено: „а товаришом платити будемо, як сами із ними зеднаємо“.

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 Kapinos muraz miski luowski renko własno“ — з другого. Згідно до цієї інтерцизи умовлено „певное і згодливое постановеня межі нами братством і межі славетним паном Войцехом Капиносом мешчанином муляром лвовским тестем Павла Римянина, майстра работи церкве успенія богородица, иж той-то вишреченний пан Войцех за позволеням зятя своего Павла Римянина приступил і поднялся работи церкве успенія богородица доробляти веспол из зятем своим, которую-то зять єго Павел почал, позволяючи і приставаючи до інтерцизи і до рейстру раз зобополне учиненой межі братством і межі Павлом Римянином зятем єго в року 1591 марта 2-го дня, досить чинити ведлуг інтерцизи: Иж повинен камень тесаний на звиш і на долж отдавати як в первой інтерцизі стоит каждий локоть просто гладко і замсовано витесаного камене повинен отдати 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

цього каменя, потрібного для виведення мурів, Купинос повинен ще „иние штуки великие на столпи, то есть на стлупи, округлие середние внутрние а камень каждый на локоть високо а на шир 2 локті без чверти витесаний 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 надворние і плози великие тоє ми фуровати і робити собі повинні нашою челядю і начинєм виготовляти“... Знову слідує докладне означення розмірів цього каменя і розплати за него. „А що би чверть албо полтори суровий камень вносила над міру зоставалобися, того не повинни естесмо 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 камені, так теж і в иних штуках заховатися маєт. Што теж на майстра идет заплата кгда работа пойдет на мурі ведлуг первой интерцизи і звиклого обичаю тоє на єдиного майстра а не на двох их майстров заплата пойти маєт як на єдного майстра і оба за єдного майстра розуміни бути мают“. Після цього ще точно зазначається розмір і платню за камінь „штуки теж презголовники“ і кінчається інтерциза увагою: „Єсли би теж майстер Войцях не пилен бил в роботі на муре і в дозорі товаришов і роботи их, на чом послполитий церковний скарб шкоду подиймовати би мьял того напмнівши 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 позволить і ужити і волно припустити єго маєт ку собі. А для лепшеї віри приложили єсмо печати і руками подписалися власними“.

Таким чином із другої інтерцизи ми можемо вивести, що на протязі шости з половиною років Паоло Романо працював для брацької церкви, а в кінці цього строку за його згодою приступив до роботи, як його спільник, його тесть Войтіх Купинос. Робота за цей час очевидно полягала в заготовленню і звезенню каменю, як будівельного матеріялу. Правдоподібно це заготовлення і звезення матеріялу в інтерцизі і називається роботою „церкве успения богородица“. Бо зразу після того як сказано, що Купинос „приступил і роднялся поботи церкве успения богородица доробляти веспол из зятем своїм, которую-то зять єго Павел почал“, слідує деталізація умов цієї 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 всеж 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 „кгда работа пойдет на мурі ведлуг первой интерцизи і звиклого обичаю“... ніби се річ ще не така негайна. Навпади-ж, що до постачання каменю, то тут дуже докладно все увзглядняється і в окміну від першої інтерцизи, в якій йде 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 надворние“. 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 кгда прийдет 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

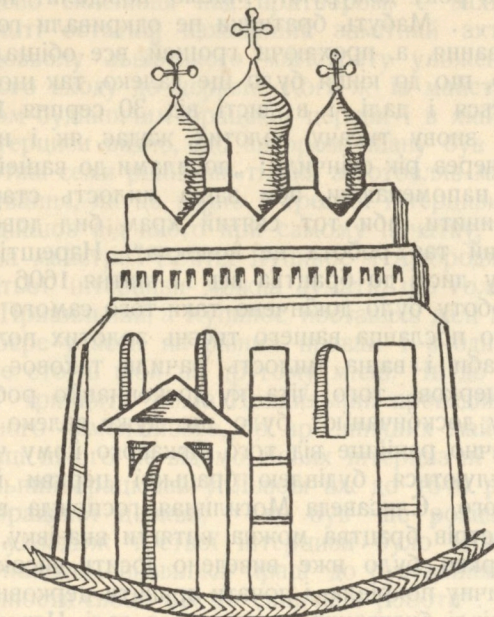
другої інтерцизи вже було приступлено до роботи „на мурі“, бо про неї все-ж говориться умовно „кгда работа пойдет“.

Здається можна думати, що „робота на мурі“ почалася доперва в слідуочому 1598 році, і думати так дає підставу третя інтерциза від „місяца ноєврия 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 уложено вже між трома сторонами і скріплено трома підписами і печатами: з одного боку – це брацтво, а з другого — знову Войтіх Купинос і новий майстер Амброджо Прихильний „Ambrozi Pzrichilni renko swo podpisal“. Паоло Романо в цьому 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 єдного майстра розуміни бути мають“. 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 мурованню церкви саме було приступлено. Так можна думати тому, що третя інтерциза вже мало говорить про постачання каменю, а майже виключно веде мову про муровання 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 видаваню камене из гор красовских толко становячи с паном Амброжим сторони муров(ання церк)ве лвовские успеня пресвятия богородица . . . нащо ся поднял пан Амброжий веспол с паном Войцехом зезволившися зобополне пилновати на роботі ведлуг містровской повинности своеє аж до скончення работи“ . . . Далі йде точне зазначення як повинно переводити саме мурованне „веспол во всем міри тесаня каменя і осаженя і мурованя статечного также і сторони стосованя вапна і всей материй що до работи мулярское належат як помінених так і не помінених речей“. Про це в попередніх інтерцизах ще мови не було, бо, як сказано, про муровання йшла мова, як про річ ще не близьку, а умов з мулярськими помішниками і челяддю зовсім не зазначалося, лише в першій інтерцизі, що до помішників, то брацтво собі застерігало: „А то маєт бути на воли 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 иньші умови відносно помішників мулярських і челяди при мурованню, зазначено дуже докладно, при чому майстри повинні „челяди в роботі всей пилновати сваров корчемних і порожней мови і ростерков меж челядю недопушати і пняних на роботу не приймати і челяди на иншую роботу так товаришов як і учнев не отбірати. А скончивши каждый тиждень в роботі мають приходити мистрове пан Войцех і пан Амброжий веспол с челядю до отбіраня заплати на звиклоє місце, аби що колвек неслушною пригодилобися меж челядю или якая шкода в роботі в том тиждню, аби ся в суботу при заплаті на-поминати, шкоди нагорожати і на карность винного до уряду належачого отсилати, аби на роботі жадних ростерков і сваров і шкод не бивало, але як на місці святом церковном зо всякою учтивостю і із боязню божею, вірне работи пилновали“. Отже тільки в третій інтерцизі доперва йде мова про муровання церкви, як про справу конкретну, яку вже очевидно почали провадити.

Здається потверження думки, що іменно тільки коло цього 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 „его господарская милость приклонитесе рачил, аби тую 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 его милость пошлет. Еднак его господарска милость тоє по вашей милости желяет, аби есте із отцем єпископом Балабаном добре мешкали і его чтили по достоянїю. Писарі тижь свого Юрка тижь там посилаєт, аби там бил і каждый грошь 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: „еднак-же дали его господарской справу якоби некая часть муру того миелисте изринуту, а звласче что було цеглюю змуровано, менечи аби се мїало все тесаном каменем муровати; о чем если есть так, не мїало то бути. Заправду радби его господарска бил, аби се яко najlepsze то змуровати могло, еднакже, догажаючи і часови также і скринце, треба аби се так муровало якое почало не домишляючися ничего иншего, якоби за тим і латвий і скорїйшее се то змуровало; бо еслиби есте хотїли, аби се мїало все каменем тесаном муровало, і кошту великого би потреба і омешканїе би се стало, а его милость господар имаєт і инши росходи сила і есть і что будовати і муровати яко се і првое до вашей милости писало“... Трудно думати, щоб братчики справді були вивели стїну церкви із цегли, а потїм її збурили, щоб заступити мурованою із каменя. Нігде в інтерцизах про будування із цегли не згадуєтєся, навпаки скрізь виразно говориться як про будівельний матерїал виключно про камїнь з гори Красова. Зрештою і стан фондїв брацтва зовсім не був такий блискучий, щоб можна було провізорично будувати кошовну цегельну стїну, а потїм її збурувати, щоб заступити мурованою камяною. Ще бїльше як за сїм рокїв перед цєю перепискою із першої інтерцизи видно, що зразу вирішено було будувати церкву муровану із каменя і камїнь на протязї семи рокїв для церкви заготовлялося. Далеко правдоподобнїше думати, що, або вище згаданий агент господаря на будївлї, Юрко, або хтось инший, дав молдавському господареві неточнї інформациї, або інформациї, які при дворї господаря не правильно зрозумїли. Правдоподобнїше думати, що збурено було не ту стїну, яку „муровало якое почало“, а стїну від старої церкви, збудованої фундацією молдавського господаря Александра Лопушанина, яка погорїла в великій пожежі 1571 року, але мури якої хоч і дуже пошкодженї ще стояли, і в них навіть який час одправлялося службу божу. А як нову церкву виводили на тому самому місці де стояла стара погорїла, то і стїни старої треба було збурити, приступаючи до нової будївлї. Не виключено, що і згідно до заміру будування, ранїше роками звозили матерїал до нової будївлї, а самого будування не починали, бо на місці будївлї ще стояла стара пошкоджена пожежою будївля, але в якій всеж можна було правити службу, так що брацтво все таки не оставалося без церкви і не муїло задовольнятися самою каплицею при дзвіниці. Зображеннє тої попередньої церкви до нас дійшло на печатці брацтва (Рис. 15), тїй самїй, якою зі сторони брацтва скріплено першу інтерцизу 1591 року і третю інтерцизу 1598 року. Таким чином і зміст інтерциз і переписка в справї збурення

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

Коли так довго, цілих сім років, тяглася заготовка матеріалу для будівництва нової церкви, то саме будівництво 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 будівництва, можна почасти судити по листах фундаторів — молдавського господаря Яреми Могили і його наслідників. Очевидно головний



15. РИСУНОК ЦЕРКВИ НА ПЕЧАТЦІ ЛЬВІВСЬКОГО БРАЦТВА.

фундатор церкви Ярема Могила не мав добрих інформацій про те, як подвигатиметься будівництво і тільки цим можна пояснити, що, починаючи з 1599 року все торопить брацтво скінчити будівництво церкви. Уже в листі від 12 березня 1599 року Ярема Могила жадає, аби брацтво слідуєчого року скінчило будівництво: „Толко аби есте і ваша милость пилность приложити рачили, аби се того літа до свершенія приближила“. Чотири місяці пізніше те саме іменем господаря пише до брацтва логофет „Лукашъ Строичъ“ — „толко рачте і ваша милость пилности приложити, еда господ бог се умилюстивит на літо аби доготовала ся“. 20 вересня того-ж року знову Ярема Могила пише: „аби есте прилежали і пилность чинили, яко би тим спореї тая работа имала се робити“. Можна сказати, що, з 1599 року починаючи, кожного разу як господарь Ярема Могила посилав брацтву гроши на будівництво, то і жадає, щоб будівництво швидче було скінчене. Коли в кінці цього року для господаря заходять тяжкі часи і він грошей посилати не може, то очевидно перестає і упоминатися про прискорення праці. Але тільки його справи покращали, як 18 травня 1603 року він знову посилав до брацтва на будівництво церкви тисячу золотих, але разом з тим жадає,

„ажеби тая работа за помочою божею в рихлим часі свой конец мала“. За місяць раніше 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, абихмо писали до вашоности тепер перед святи і жебисте почали роботу якуюсте описали до єго милости господара скоро по святых почати. Михмо повідили: ни мают чим. Єго милость рік: нехай достанут а пучнут, заки там з грошми прибудемо. А так для бога рачте ваша милост зачяти що, абихмо в довниманю не були, бо тут писал, если 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 посилати 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 старане і пилность такову рачили учинити, аби тот святий храм бил довершен грідущего літа, ижби се далий тая работа не волокла“. Нарешті в своєму вже, здається, останньому листі до брацтва від 17 квітня 1606 року Ярема Могила жадає, щоб роботу було докінчено таки того самого року: „посилами черес више писаного посланца вашого тисечь золотих полских; дияля того желаєм і просим, аби і ваша милость рачили такове старане чинити, якоби таа святаа церковь того літа ку доскончанію роботи своєї дойти могла“ . . . Але „ку доскончанію“ було ще дуже далеко і Ярема Могила скінчив свої дні значно раніше від того бажаного йому часу. По смерті Яреми Могили пеклюються будівлею брацької церкви його наслідники, а особливо удова його „Єлисавета Могилиная госпожда воеводиная землі молдавскоє“. Із реєстрів 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. Нарешті з листа Єлисавети Могилиної від 19 березня 1614 року можна бачити, що ніби близьиться діло до виведення склепіння над церковою: „яком ся вашим милостям обецала той церкви памети нашей до конца засклепена і муром замкнення роботи тоєй старане чинити. на том єсть умисл наш“ . . . Але той умисл не довелось і удові Яреми перевести в діло, бо для дому Могили прийшли чорні дні і церква простояла без засклеплення ще більше ніж десять років поки щастя знову, на дуже короткий час, не блиснуло над родом Могили і один з цього 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 Мірона Бернавского Могили, довершенія церкве Успенія Богородици в Льове“ взялися. Тим часом в 1616 році через будівлю церкви пройшла ще одна страшна Львівська пожежа; тому і ті невеликі кошти, якими брацтво могло розпоряжати, 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 жертвами Мирона Бернавського Могили пощастило довести будівлю церкви до кінця, тай то після того як і цей меценат уже скінчив своє коротке господарювання.

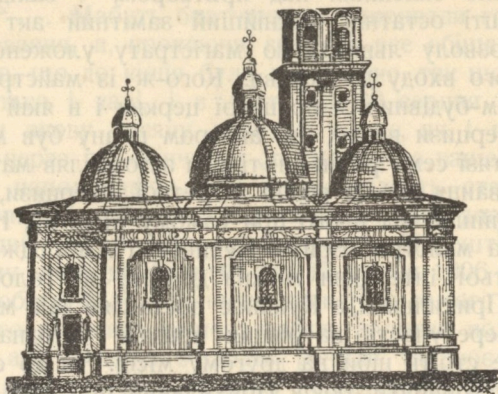
Отже від уложення першої інтерцизи на будування церкви в 1591 році

і до святочного її освячення в 1631 році пройшло рівно сорок років. На протязі цього часу було вибудовано львівську брацьку церкву. Цей сорокалітній пробіг часу в свою чергу ділиться на чотири періоди: перший з 1591 до 1598, поки тільки заготовлювали матеріял для будування. Другий період з 1598 до 1617 коли було введено 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 введено склепіння і церкву нарешті освячено. Із записів та реєстрів брацтва видно, що введено склепіння над притвором, — західну баню, — літом 1627 року. Нарешті остатній важніший замітний акт будування, — це в 1629 році, з дозволу львівського магістрату уложено кам'яні 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 матеріял 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 матеріял, 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 тридцяти років Прихильний провадив будівничу працю? В цьому 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 містровскої повинности своеє. аж до скончення 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 трімався 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 впливає з одного викінченого її передуманого плану, чи навпаки в ній можна спостерегти виявлення творчости ріжних уособлень, самі принціпи творчости яких пустили коріння в далеких і не схожих між собою грунтах?

Під взглядом цільности 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 невідгідному терені, якій позбавляв церкву можливости мати вільно відкритий головний західний фасад, бо з західного боку церкву безпосередне притуплено до інших будинків брацтва, а відкритим давав можливість залишити тільки бічний полудневий 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 спіраються на один спільний цоколь фундаменту, а вгорі несуть огрядний 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 цілоти 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

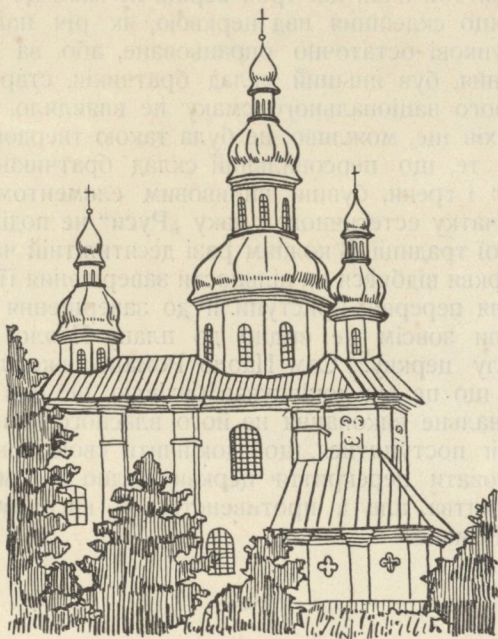


16. РИСУНОК БРАЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ПЕРЕД ПОЖЕЖОЮ 1779 РОКУ.

він безпосередно 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 багато 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 очи, хоч новий дах, виведений після пожежи 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 жадало перекриття церкви системою трох верхів в ряд, — це зрозуміло, і дуже правдоподібно, бо в другій чверти сімнадцятого віку, а може і ранійше, це вже було традиційне перекриття українських церков, як мурованих так і деревляних. Можна з певністю припустити, що в добу ренесансу, не пізнійше шістьнадцятого віку вже трохзрубна і трохбанна церква була архітектонічно викінченим утвором

українського народного генія, і така церква була вже улюбленим типом національного смаку. Архитектонично удосконалений правдоподібно в дереві, цей тип перейшов в шістьнайцятім віці і на муровання і вже попередня брацька церква, фундована господарем Александром Лопушанином в пятидесятих 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. ІЛІІ 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 удосконаленисті 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 зложено поділеною на три поля і по одній бані над кожным полем так гармонійно виростають із відповідних поділів, що цілий ансамбль виявляє удосконалений синтез принципів італійського ренесансу з перетворенням його українським генієм; і ту каплицю можна вважати одним з найгарнійших і найудосконаленийших 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 мурованих українських церков, як тоді вибудованих так і в ті часи реставрованих. Навіть реставруючи старі церкви, збудовані за князівських часів, їх перекивали трома

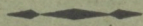
верхами в ряд, не зважаючи на те, що ці три верхи не відповідали зовсім до плану будівлі, як це видно хоч-би на церкві св. Іллі у Чернигові (Рис. 17). Ця чернігівська церковця демонструє не менше різкий контраст між старим планом церкви і трома банями нового покриття ніж брацька церква у Львові, тільки в Чернигові в трохи пізнішому часі це противенство інакше поборювалось. Отже немає нічого дивного, що львівське брацтво могло зажадати трох верхів і над своєю головною церквою і дуже правдоподібно, ще іменно воно зажадало цього, 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, будши 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 будіванню брацької церкви відбився на цілности 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 тридцятилітню працю і тому міг опрацювати перекриття церкви згідно до смаку хозяїв будівлі — львівського брацтва, але в противенстві до високомистецького плану покійного Паоло Романо.





Т О Г О - Ж А В Т О Р А :

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



0



br 386