

НАЦІОНАЛЬНІ СВЯТИНІ УКРАЇНИ



Присвячується
2000-літтю
Різдва
Христового

СОБОР СВЯТОГО ЮРА У ЛЬВОВІ





Присвячується
2000-літтю
Різдва
Христового

СОБОР СВЯТОГО ЮРА **УЛЬВОВІ**



НАЦІОНАЛЬНІ СВЯТИНІ УКРАЇНИ



Собор святого Юра
у Львові





Серія заснована у 1997 році

Історичні віхи в житті святині

Архітектурна еволюція монастиря до середини XVIII ст.

Архітектор Бернард Меретин і його задум

Композиція та стилістика собору

Розбудова ансамблю від середини XVIII ст.

Мистецька спадщина





В. С. Александрович, П. А. Ричков

СОБОР СВЯТОГО ЮРА У ЛЬВОВІ

Київ "ТЕХНІКА" 2008

УДК 726.6 (477)
ББК 85.113 (4Укр)
А46

Випущено на замовлення
Державного комітету
телебачення та радіомовлення
України за програмою
"Українська книга"

**Александрович В. С.,
Ричков П. А.**

А46 Собор святого Юра у Львові. –
К.: Техніка, 2008.– 232 с.: іл.–
(Нац. святині України). – Біб-
ліогр.: с. 221-229.

ISBN 978-966-575-048-2.

*Книжку присвячено багатоміковій архі-
тектурно-мистецькій історії однієї з
найвизначніших християнських святинь
Львова – собору св. Юра, який протягом
багатьох сторіч був важливим осередком
духовного й культурного життя на західно-
українських землях. На підставі значно-
го масиву літературних, музейних та
архівних джерел всебічно висвітлюються
суспільно-історичні обставини становлен-
ня та еволюції Святоюрського ансамблю,
розповідається про архітектурно-стиліс-
тичні особливості храму та всього ком-
плексу споруд, які разом з високоартіс-
ними творами скульптури, малярства,
іконопису, ливарництва й ковальства на-
лежать до найкращих здобутків вітчиз-
няної культури.*

*Для істориків, архітекторів, мистец-
твознавців та широкого загалу читачів.*

УДК 726.6 (477)
ББК 85.113 (4Укр)

ISBN 978-966-575-048-2

© Александрович В. С.,
Ричков П. А., 2008



Український історик Іван Лисяк-Рудницький у своєму діалозі “з самим собою”, який називається “Розмова про бароко” [56, с. 68], висловив таку метафоричну фразу: “Нема битой осличої дороги на Парнас, але для Пегаса ніякі обриви не є занадто стрімкі”. Очевидно, авторові йшлося про вічну проблему торування непростого шляху до вершин творчої досконалості, про подолання митцем усталених, шаблонізованих “ослячих” візій і про вирішальну роль живильного джерела, що його вибив крилатий кінь Пегас на скелі гори Гелікон. Завдяки цьому невичерпному джерелу в багатющій історії світового мистецтва можна знайти багато яскравих прикладів сміливого підкорення таких, здавалося б, неприступних, стрімких “урвищ”. Нелегким і не завжди передбачуваним був шлях від новаторського задуму до реального втілення. Багато різноманітних перешкод траплялося на ньому, і не кожному було до снаги подолати їх. Лише талант і наполеглива праця збагачували культурну спадщину людства справжніми, неоціненними скарбами.

До чималого переліку таких скарбів на теренах України долучається і головний об’єкт нашої розповіді – собор св. Юра у стародавній столиці Галичини, в чудовому місті Львові. У свідомості львів’ян, та й не лише їх, ця неповторна християнська святиня була, є і завжди буде величним символом Української Греко-Католицької Церкви, своєрідним центром духовного тяжіння до неї. За влучним висловом одного із львівських митців, “містична велич спливала, аж переливалася з тієї будови на все місто і весь край” [39, с. 293].

Роки будівництва собору св. Юра збіглися з появою на європейській сцені низки знакових творів сакральної архітектури, кожен з яких по-своєму виявляв найвищий злет барокового стилю. Як наслідок закономірної еволюції в межах творчої ідеології пізнього бароко виник і досяг свого апогею вишуканий стиль рококо, який органічно увібрав характерні ознаки бароко та розвинув і підняв їх до нових, небачених висот.

У європейському мистецтві це були контрверсійні часи, коли Італія, як батьківщина бароко, а разом з нею Франція та, особливо, Англія полишили стару барокову парадигму і вже декілька десятиріч жили в умовах пробудження й утвердження нових архітектурних смаків відповідно до формотворчої логіки раціонального, розсудливого класицизму та його особливого відгалуження – паладіанізму. Проте в інших регіонах Європи, передусім іспано- та німецькомовних, позиції бароко та відбрунькованого від нього рококо ще залишалися майже непохитними. Під їх беззастережним впливом перебували й східноєвропейські території, зокрема Чехія, Словаччина, Угорщина, Польща. До складу Польщі, як відомо, в той час входило і Руське воеводство, столицею якого був Львів.

У цьому історичному контексті варто пригадати, що саме в першій половині XVIII ст. з'явилася низка яскравих взірців барокового храмубудування. З-поміж них незвичайна віденська церква Карла Борромея (1716–1734 рр.) та імпазантний монастирський ансамбль Мельк (1701–1738 рр.) в Австрії, монументальна протестантська Фрауенкірхе в Дрездені (1726–1743 рр.), фантастична паломницька церква в іспанському місті Сантьяго де Компостела (1738–1744 рр.), вишукана церква св. Миколи в Празі (1703–1753 рр.) та багато інших показових реалізацій, сьогодні вже хрестоматійних для розуміння еволюції пізнього бароко в Європі. На сході Європи, в Російській імперії, на повний голос заявив про себе талант Бартоломео Растреллі, за чітими проектами споруджено декілька видатних храмів, серед яких – Андріївська церква в Києві.

У цей почесний ряд органічно вписується і львівський соборний комплекс св. Юра – самобутня перлина західноукраїнського пізньобарокового храмубудування. Завдяки унікальній диспозиції та яскравому таланту його творців, зокрема одного з найвизначніших представників львівської архітектурної школи Бернарда Меретина, цьому ансамблю вдалося посісти в архітектурній сценографії міста найдостойніше місце. Окрім того, своєю появою він зайвий раз підтвердив добре

відомий у ті часи статус Львова як одного з найбільших у Східній Європі чернечих міст – “urbis monachorum”.

Наголошуючи на непересічному значенні цієї споруди як архітектурної пам’ятки, слід підкреслити, що нинішній ансамбль собору св. Юра, як і більшість інших видатних пам’яток сакральної архітектури, є полівалентним мистецьким творінням. Окрім власне архітектурного здобутку, тут широко залучені й інші види мистецтв – передовсім скульптура та живопис. Сьогодні важко уявити цей храм без такого органічного й синтетичного сплаву, де кожна деталь, фігура, ікона і кожне полотно творять одну неповторну цілісність. Тому головне завдання, що стояло перед авторами цієї книжки, – якнайповніше відтворити цю неподільність.

Вибираючи назву книжки, автори не без сумнівів і навіть певних віртуальних дискусій постали перед проблемою визначення корінного типологічного терміна. Який із двох майже синонімічних термінів використати – “собор” чи “катедра”? А може, краще – “архікатедра”, позаяк маємо непоодинокі прецеденти?

Зізнаємося, що спочатку питання вибору видавалося не-принциповим, швидше стилістично-термінологічним, а тому не вартим особливої уваги. Адже сама пам’ятка від того ніяк не зміниться. Втім, не без вагань (останніми роками поширилося вживання терміна “архікатедра”) перевагу віддали саме “собору”. Вирішальною стала очевидна різниця в змістових “ємностях” цих двох термінів. Якщо сакральний зміст поняття “катедра” (чи “архікатедра”) наголошує насамперед поважну ієрархічну диспозицію певної храмової споруди, то поняття “собор” історично ближче до нас. Маючи в канонічному розумінні загалом ідентичне змістове навантаження, воно водночас містить ще один дуже важливий підтекст, пов’язаний з первісною об’єднувальною етимологією цього слова, – зібрання, згромадження певної людської спільноти для розв’язання надважливих справ, що можна зробити лише “собором”, тобто разом, спільно, вкупі. Зрештою, за цим терміном стоїть тисячолітня традиція українського християнства,

на тлі якої запозичене з арсеналу сакральної термінології старої Європи й поширене на українському ґрунті в нову добу поняття “катедра” є очевидним новотвором.

Автори цілком свідомі того, що, з огляду на задум видавничої серії “Національні святині України”, ця книжка має відповідати науково-популярному жанру, тобто адресуватися досить широкому загалу читачів, серед яких не всі мають фахову підготовку з архітектурної історіографії та мистецтвознавства. Звіси окремі “розлогості” у викладі та продиктована цим жанром фактографічна описовість деяких фрагментів, а також певні відступи від основної теми, які мають на меті розширити загальне інформаційне тло. Разом з тим, автори намагалися уникнути невиправданих спрощень і шаблонних формулювань та всіляко наблизити пізнавальний рівень тексту до сучасного стану архітектурної й мистецької історіографії, щиро сподіваючись на читачький інтерес і розуміння цивілізаційної ролі культурної спадщини.

Основний текст супроводжується посиланнями на дослідницькі праці інших авторів – як на ті, що безпосередньо зачіпають тему, так і на ті, що пов’язані з ширшим контекстом. Яким багатим на сьогодні є масив історичних, мистецтво- та архітектурознавчих публікацій, видно з наведеного списку літератури, тому немає сенсу давати характеристику кожній. Проте, на наш погляд, цілком справедливо все-таки виділити одну працю. Йдеться про комплексну розвідку доктора Володимира Січинського “Архітектура катедри св. Юра у Львові”, видану в 1934 р. накладом Богословського Наукового Товариства у Львові¹ [85]. Добре знайому українському архітектору, історику й культурологу вдалося не лише узагальнити весь попередній дослідницький досвід, але й провести локальні зондажі та виконати високопрофесійні фіксаційні обміри пам’ятки. Проте обмірні кресленики В. Січинського мандрують по різних виданнях, автори яких часто не вважають за потрібне послатися на їх виконавця.

Автори цієї книжки намагалися долучити до теми щонайширше коло не лише літературних, але й архівних джерел.

¹ Ця книжка дано нескладно доступна в бібліотечним раритетом. Хочеться сподіватися, що в майбутньому знайдуться можливості для перевидання цієї високоякісної праці.

Нове прочитання та детальне вивчення їх дало змогу переоцінити деякі усталені характеристики та сформулювати нові погляди на історію собору св. Юра. У цьому контексті не можна не згадати добрим словом Володимира Вуйчика, джерелознавчі та аналітичні праці якого про собор відкрили нову сторінку в історії його вивчення. Він послідовно працював над монографією про Святоюрський ансамбль, проте завершити її не встиг.

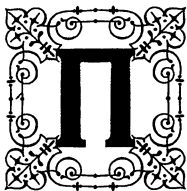
Ще одним дуже важливим завданням для авторів було якомога повніше сформувати ілюстративний ряд, який не лише доповнював би вербальні характеристики та оцінки, але й давав би можливість допитливому читачеві самому доходити певних висновків, навіть у тих випадках, коли авторам не вдалося уникнути в тексті якихось аналітичних “білих плям”.

Більшу частину архітектурних фотографій з натури виконав П. Ричков, а фото мистецьких пам'яток собору – З. Підперигора. Окремі ілюстрації запозичені з архівних, музейних і літературних джерел, зокрема з видань, опублікованих раніше видавництвом “Техніка”.

Передмова, перший розділ (“Історичні віхи в житті святині”), післямова, словник термінів і список літератури підготовлені авторами спільно. Розділ “Мистецька спадщина” підготував В. Александрович, всі інші розділи – П. Ричков.

На першій сторінці суперобкладинки вміщено фрагмент чоловічого фасаду собору святого Юра, на четвертій – чудотворну ікону Теребовлянської Богородиці, на першій сторінці обкладинки – герб Шептицьких з чоловічого фасаду собору, на авантитулі – ще один фрагмент чоловічого фасаду собору із скульптурним зображенням св. Лева, на титулі – фрагмент панорами Львова, виконаної Ф. Перноером (1770-ті роки).

Історичні віхи в житті святині



очатки існування християнської святині на тому пагорбі, де тепер розташовується собор св. Юра, ховаються в непроглядній темряві далеких сторіч. Здається, існує лише невелика ймовірність того, що коли-небудь дослідникам вдасться дошукатися надійних документальних першоджерел про те, як саме, коли і завдяки кому це місце набуло свого унікального статусу Святоюрської гори і стало саме таким, яким є сьогодні. Проте не бракує легендарних оповісток, які дійсно заслуговують на те, щоб їх у черговий раз повторити і хоча б в уяві зробити трохи прозорішою завісу часу, за якою ніби завмерли і ледь-ледь мерехтять загадковим світлом давно минулі події.

Згідно з давньою легендою, це місце заселилося приблизно в 1280 р. Можливо, сама природа потурбувалася про створення на одному з тутешніх урвищ придатної для проживання печери, а може, те перше печерне житло було штучним. Так чи інакше, але ченцю Василиску (Васильку) сподобалося саме тут усамітнитися і в постійних молитвах спокутувати земні гріхи.

Походить ця легенда з давніх-давен, але вперше записана львівським “краєзнавцем” Бартоломеєм Зіморовичем у XVII ст. Вона варта того, щоб процитувати її повністю: “Під той час Василиск, стрий Лева, князь жорстокого духа, але, як часто буває у греків, через молоді літа, проведені безжурно, на старість постригся добровільно в ченці й оселився в наїженій терном печері, що стояла отвором на схилі пагорба, котрий підносився над спиною міста. Був він більше подібний до фавна, ніж до людини – щетинястий, нечесаний, з великими бровами, худий, зарослий, з запушеною до колін бородою, що закривала наготу тіла, як щит або килим. Такою нелюдською строгістю життя спокутував він нелюдську різню бранців, до якої дійшло за його проводом перед двадцятьма роками в Судомірі, так загально говорено. За його порадою Лев побудував на верху того пагорба букову церкву, обвів її чернечими

¹Цитується в перекладі з латини, занозиченому з праці В. Січинського [85, с. 36]. Див. також сучасний українськомовний переклад, здійснений П. Царьовою [50, с.58].

²Інні – польське місто Сацдомір.

келями та віддав під опіку святого Юрія, старійшини війська святих, вождя для себе проти поляків і співтовариша для стрія, що боровся з примарами пекла”¹.

Як вважав Володимир Січинський, у легенді про загадкового Василиска дивним чином переплуталися в часі окремі події та особи. Справді, добре відомий з літописів князь Василько Романович у 1259 р. не з власної волі супроводжував до Судомира² ворожі заgonи монголо-татарського полководця Бурундая. Трапилося це після того, як князь змушений був добровільно здати чужинцям і навіть “розкидати” та попалити міські укріплення Володимира на Волині. Як повідомляє літописець, внаслідок походу татар на Судомір загинуло майже все його населення [57, с. 422–423]. Але не підлягають сумніву літописні свідчення про те, що великий князь Василько Романович помер значно раніше за вказану в легенді дату і ще в 1269 р. був похований у величному храмі Успіння Пресвятої Богородиці в Холмі [57, с. 428]. Тому особа загадкового Василиска має різні, неоднозначні тлумачення. Наприклад, польський дослідник О. Чоловський вслід за істориком І. Шараневичем ідентифікував Василиска як Лавриша Римонта, сина Тройденюого [98, с. 63].

Існують також інші версії щодо появи Святоюрської обителі. Зокрема, зазначається, що Юр’ївську церкву та монастир заснував галицький князь Лев Данилович, який у 1282 р. до вже існуючого монастиря переніс із Галича тіло свого батька – князя Данила Романовича (за літописом, похований у Холмі!) [85, с. 36]. Серед інших імовірних засновників монастиря називалося також ім’я князя Юрія Львовича [54, с. 123], але однозначних документальних підтверджень жодної з цих версій, на жаль, немає. Втім, навіть за відсутності прямих історичних свідчень про початки цієї львівської святині, загальний суспільно-релігійний контекст формування Львова в другій половині XIII ст. як нового, стрімко зростаючого осередку князівської влади на галицьких землях, безумовно, був сприятливий для подібної акції.

Не підлягає сумніву й те, що посвята храму від самого початку була пов’язана з ім’ям святого Юрія, хоча історія хра-

мової архітектури подає нам непоодинокі приклади перепосвят, які траплялися за різних обставин, особливо під час змін конфесійної належності. Взагалі храми в ім'я святого Юрія були досить поширені серед православних, а згодом і греко-католицьких церков. Як свідчать дослідження статистики храмових посвят львівської єпархії східного обряду [141], на зламі XVII–XVIII ст. ім'я святого Юрія серед групи господніх святих¹ поступалося лише незаперечним лідерам св. Миколаю та св. Великомучениці Параскеві.

Львів, уперше згаданий у Руському літописі під 1259 р. [57, с. 417], поступово дістав дуже вигідне географічне положення на перехресті важливих торговельних доріг, завдяки чому місто швидко набуло стратегічного значення як опорний пункт князівської влади. Незважаючи на суттєві розбіжності в конкретному змісті легенд і переказів, зумовлені зрозумілими варіюваннями впродовж декількох сторіч, можливість будівництва дерев'яного храму в той період, як нам видається, має досить надійне підґрунтя. В іншому разі подібних переказів і легенд, мабуть, зовсім не існувало б.

Після отруєння боярами в 1340 р. останнього за генеалогічними ознаками галицько-волинського князя Юрія II (Болеслава Тройденевича)² завершився великий етап в історії західноукраїнських земель. Цікаво зазначити, що, згідно з повітною гіпотезою І. Мицька, отруєння трапилося 7 квітня саме у львівській Святоюр'ївській церкві [66, с. 35]. “Смерть Болеслава, – написав згодом Б. Зіморевич, – відкрила Казимиру Великому надійну владу над Руссю, яка залишилася без правителя” [50, с. 61]. Польські загони швидко завоювали галицькі міста, завели в них нові порядки та заволоділи стародавніми замками. Для упокорення мешканців Львова, які становили певну загрозу новій владі, польський король “відсік безмежним вогнем” [50, с. 62] стару посадську частину від підступів до Верхнього й Нижнього замків. Як повідомляють давні перекази, тоді ж у вогні масштабної пожежі загинула перша дерев'яна церква на Святоюрській горі. Повідомлялося,

¹ Інші групи посвят, за класифікацією Т. Сліні [141], об'єднали ієрусалимська тринітарія, христологічні, святиодухійські, богородичні та ангельські.

² Від народження – Болеслав (нар. близько 1313 р.), син Тройденіа Мазовецького та Марії Юріїни – сестри двох останніх князів роду Юриковичів – Андрия та Леса II. У польських літописах подається така його характеристика: “...був дия своєю дуже патріотична, припустився уявлення їх, вимагаючи від них гроші, насильств і безчестя їх дочок та жон, а також ставивши вилце за них інші паці, як чехів і німців” [94, с. 75].

зокрема, що перед загибеллю храму монастирські ченці ніби-то протягом певного часу навіть боронилися від нападників, але сили були нерівними [85, с. 37]. Інші автори вбачали в цій інформації вимисел, не підтверджений фактами, а відповідальність за масштабні руйнації в місті покладали на литовські загони, які теж претендували на княжу спадщину в Галичині [98, с. 75].

Першим незаперечним доказом фактичного існування храму св. Юра можна вважати інформацію, подану у вигляді меморативного напису на старовинному мідному дзвоні, який ще й нині розміщується в соборній дзвіниці. Давній кириличний текст зазначає: “В ле[то] 6849 [1341] солян быи колокол сій святому Юрю при князі Дмитрії игуменом Євфимьем. А писал Скора Яков”¹ [85, с. 38].

З цього напису можна зробити принаймні два важливі висновки. По-перше, згадка імені князя Дмитрія, найімовірніше, вказує на його безпосередню причетність до виготовлення дзвона в ролі патрона та жертводавця. По-друге, з погляду хронології ця інформація свідчить про те, що через рік після вторгнення Казимира храм функціонував при чернечій оселі, яку очолював ігумен Євфимій.

Перші згадки про спорудження мурованого собору св. Юра в давніх літературних джерелах знаходимо в цитованій вище праці львівського історика, радника і бургомистра XVII ст. Бартоломея Зіморовича “Потрійний Львів” (“Leopolis Triplex”), яку іноді ще умовно називають “Хронікою Зіморовича”². Не торкаючись поки що деталей цих згадок³, відзначимо лише ту важливу обставину, що автор хроніки подає інформацію про будівництво храму в різних місцях тексту під двома різними датами: спочатку – 1363, а потім – 1437 р.

Наступну згадку про церкву св. Юрія в “Потрійному Львові” Б. Зіморович подає під 1453 р. у зв’язку з захопленням східнохристиянської столиці Константинополя турками-сельджуками. Міська влада Львова була налякана цією трагічною подією і мусила вжити заходів перестороги: “Оскільки рознеслася

¹ Цій видатній пам’ятці львівського містечка буде відведено окреме місце в подальшому тексті.

² Латинськомовний рукопис, підготовлений Б. Зіморовичем у середині XVII ст., вперше було опублікований Мартіном Пінюшаним у зведеному польськомовному перекладі ще 1835 р. (Zimorowicza Bartolomija Historia miasta Lwowa. – Lw., 1835). Другий, значно точніший переклад був видрукований Корнелієм Геском у 1899 р. порід з іншими працями Б. Зіморовича [146]. Українськомовний переклад П. Царювої з латинкомовного комп’ютерем І. Митюка побачили світ лише в 2002 р. [50].

³ Це буде зроблено далі.

звістка, що Константинополь був виданий туркам греками, а багато з них, вигнаних з осель, утікали до Львова, то було впроваджено державне прибуття, щоб утікачів пускати до міста тільки після складання присяги. Нарешті пораховано руські церкви, і на той час їх було вісім, а саме: міська¹, св. Юрія, св. Онуфрія, св. Миколая, св. Федора, Богоявленська, Воскресенська і Благовіщенська” [50, с. 83].

Суспільне та матеріальне становище Святоюрського монастиря в середині XV ст., вочевидь, не було певним, і, мабуть, він досить часто змінював свого патрона. Зазначається, що в 1430 р. він нібито потрапляє в залежність від вірменської сім’ї Калениковичів, супроти якої в судових тяганинах “засвіглися” королівські урядники та якийсь шляхтич Андрій з Малехова. Згодом, у 1442–1455 рр. у старих львівських документах згадується якийсь вірменин – Петрус Гамладинович зі львівського монастиря св. Юрія [55, с. 13].

Наприкінці XV ст. Святоюрський монастир володів величезними земельними наділами навколо міста, про що свідчить запис Б. Зіморовича під 1497 р.: “Сам король, прибувши на початку червня з численними загонами кінних і піших, розбив намети на обширних полях св. Юрія, де залишався до 26 червня, очікуючи провінційні резерви...” [50, с. 93]. У 1537 р. “на далекосяжних полях святого Юрія” знову були розбиті численні намети королівського війська [50, с. 106].

Перша половина XVI ст. – період відродження й помітного піднесення українського Львова після тривалого пригнічення українського населення внаслідок введення міста до складу Польської держави й утворення в ньому чужоземного правління. Найяскравішим проявом відродження стала активізація релігійного життя та утворення в 1539 р. православної єпископської кафедри. Княжа Святоюрська церква стала осередком новоутвореної єпархії, на чолі якої став енергійний купець, а на той час ігумен Святоюрського монастиря Макарій (Тучапський). Він доклав чимало зусиль до впорядкування церковних справ і свого соборного храму, в якому

¹ Звідси виникає, що лише один руський храм (Успенська церква) розташовувався власне в місті, тобто в межах міської оборонної мурів, рента – в передмістях.

через спустошення, за його словами, “хвала Бога” не могла відбутися [37, с. 258]. На жаль, ніяких конкретних відомостей як про спустошення, так і про відновлення монастирської церкви, піднесеної до рангу собору, досі виявити не пощастило. Проте від 1530-х років давній храм, діставши єпископську кафедру, набув того значення, з яким він традиційно виступає в історії.

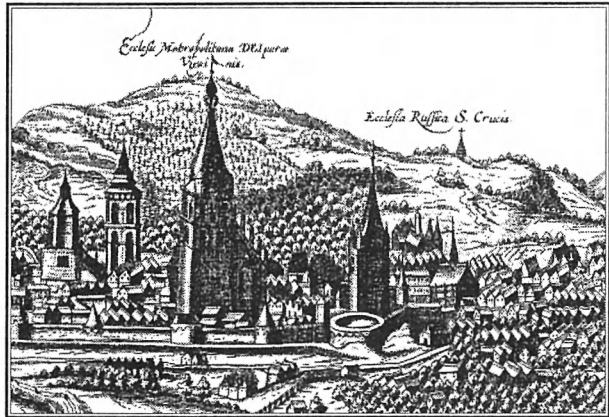


Рис. 1.
Львів. Загальний
вигляд міста зі
Святотриської
гори. Гравюра
Ф. Гогенберга
за малюнком
А. Пассаронті,
1618 р. Фрагмент

Люблінська унія 1569 р. ще більше посилила роль польського елемента й католицької конфесії в житті міста. Руська Православна Церква нерідко втягувалася в гострі конфліктні протистояння з міською владою та католицьким кліром, який постійно прагнув поширення свого впливу на широкі верстви населення, підкріплюючи водночас це намагання майновими претензіями. Зокрема, в перший день Різдва свят 1584 р. церкву св. Юра несподівано, раптово захопили слуги католицького архієпископа Соліковського. Тутешні священники були силою відсторонені від служби Божої, а монастирські ворота опечатані. Тогочасному львівському владіці Гедеону

Балабану довелося розпочати судовий процес для відновлення справедливості, який завершився на користь позивача.

Вкрай важливою подією в церковному житті Західної України стала Берестейська унія 1596 р., після якої частина православного духовенства визнала зверхність римського престолу, зберігши при цьому традиційну обрядовість. Проте інтенсивність цього об'єднавчого процесу була різною в кожному конкретному регіоні і навіть місті. У Галичині, столицею якої був Львів, розширення нової греко-католицької конфесії, порівняно з Волиню, Холмщиною чи Підляшшям, було значно ускладнене. Знаковим символом спротиву новим віянням стало, зокрема, будівництво нового Успенського храму зусиллями Львівського Братства. Втім, незважаючи на незаперечний успіх цієї новобудови, яка переконливо задекларувала присутність Православної Церкви в місті, всі інші православні церкви знаходилися *extra muros*, тобто поза міськими мурами, і загалом поступалися католицьким костелам як кількісно, так і з огляду на монументальність своїх форм.

У роки національно-визвольних змагань середини XVII ст. все ще православний храм св. Юра не раз ставав свідком хвилюючих подій. Принаймні двічі – в 1648 та 1655 рр. – під стіни Львова підходило військо Богдана Хмельницького, однак жодного разу до масового нищення не доходило. Страждали переважно передмістя, і не лише від козацької шаблі, але й від підпалів, які мали на меті ускладнити доступ супротивника безпосередньо під міські оборонні мурви. Проте заможніший стан міського населення дозволяв дійти розумного компромісу – краще пожертвувати на відкуп значну частину свого рухомого скарбу, аніж втратити в кращому разі дах над головою, а в гіршому – навіть і життя [101, с. 81]:

Як гетьман Хмельницький кіньми навернув,
Тай Львів ся здригнув;
Як гетьман Хмельницький шаблею звив,
Тай Львів ся поклонив.

Останнього разу гетьманські загони отаборилися під Святоюрською горою на просторих передмістях і ланах, що належали

монастиреві. Сам Хмельницький квартирував у монастирі. Тут він приймав посла міської громади єпископа Арсенія Желиборського, уповноваженого за будь-яких умов запобігти нищівному штурму міста і мирно порозумітися з козацьким проводирем. У письмовій відповіді місту було сказано: “А що нам пан Біг допоміг країну нашу руську (Галичину) заїхати, при тім стоїмо” [54, с. 127]. Зрештою, сторонам вдалося домовитись і “город Львов окуп за себе дал орді і Хмелниці” [58, с. 53]. Згодом тут проходили безуспішні переговори з послами польського короля Яна Казимира.

Вирішальну роль в утвердженні Греко-Католицької Церкви в Галичині відіграв єпископ Йосиф Шумлянський (1643–1708 рр.), який виховувався при дворі польського короля Яна Собеського і навіть брав участь у знаменитій битві під Віднем 1683 р. У 1677 р. він прийняв католицьку віру, не проголошуючи, щоправда, про те публічно й поступово готуючи підґрунтя для підпорядкування своєї пастви апостольській столиці. Але обставини склалися так, що йому знадобилося ще багато років для того, щоб нарешті в 1700 р. разом з усією львівською єпархією перейти до унії з Римом. При Йосифі Шумлянському розпочалися серйозні заходи щодо впорядкування церковного життя згідно з його інструкціями та настановами. Зокрема, доручалося вести метричні книги при кожній парафіяльній церкві. Був складений новий офіційний реєстр руських церков у Львові, з яких лише одна братська церква Успіння Пресвятої Богородиці перебувала в межах міста, тобто всередині оборонних мурів. Решта шістнадцять церков, у тому числі й кафедральна церква св. Юрія, розташовувались у передмістях [55, с. 5].

Справу, започатковану Й. Шумлянським, у XVIII ст. продовжили єпископи Варлаам Шептицький (1710–1715 рр.), Афанасій Шептицький (1715–1746 рр.; водночас з 1729 р. – митрополит київський!), Лев Шептицький (1749–1779 рр.; водночас із 1778 р. – митрополит київський), Петро Білянський (1780–1798 рр.). Саме в ці часи були заплановані та здійснені

¹ Йдеться про предстоїтелство не на православному, а на греко-католицькій митрополії.

основні будівельні акції з перетворення Святоюрської церкви на монументальний архітектурний ансамбль.

Зауважимо, що час будівництва собору св. Юра майже збігся з роками спорудження іншого архітектурного шедевр Львова –

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ



Рис. 2.
*Портрет
Афанасія
Шептицького.
Гравюра
І. Філіповича,
1740-ві роки*

домініканського костелу (архітектор – Ян де Вітте, 1740–1764 рр.). У місті в ці роки з'являється також низка інших сакральних споруд – костели св. Антонія, св. Мартина, св. Миколая, колегіум ордену піарів тощо. Таке піднесення храмового будівництва завдячувало активній фінансовій підтримці відомих львівських меценатів – Вацлава Сераковського, Афанасія та

**ІСТОРИЧНИ ВІХИ
В ЖИТТІ СВЯТИНИ**

¹Афанасій Шептицький (1686–1746 рр.), ієрарх Варлаама Шептицького, народився в с. Вонданці поблизу Самбора. У 1710 р. отримав чин священика. З 1713 р. А. Шептицький – архімандрит Унівського монастиря, з 1715 р. – греко-католицької єпископ у Львові, з 1729 р. – митрополит київський.

²Серед побудованих А. Шептицьким волинських церков слід відігнати Миколаївську в Городисі поблизу Рівного (1740 р.). Це християнський ушаний, безстовпний, однопобисний храм, який можна розглядати одним з віхідних архетипів, що був розвинений у складній кубобезпні просторової композиції в процесі будівництва собору св. Юра.

Рис. 3.
Портрет Лева Шептицького.
Художник невідомий,
1770-ті роки

Лева Шептицьких, Юзефа та Миколи Потоцьких, родини Дедушицьких та ін. Окрім цього, тогочасне мистецьке життя міста інспірувалося скупченням тут грона талановитих майстрів будівельного, скульптурного й живописного мистецтва. Характерним для цього часу стало ще й те, що на тлі загального занепаду міського життя в корінній Польщі “кресовий” (окраїнний) Львів, як і “автономне” Вільно, пережили справжній будівельний бум [133, с. 50].

Задум нового будівництва на Святоюрській горі належав митрополиту Афанасію Шептицькому¹. За історичними дже-



релами, це була людина, дуже віддана богоугодній справі, твердого характеру, послідовна й цілеспрямована у здійсненні задуманого. Обіймаючи єпископську, а згодом ще й митрополиту посади, А. Шептицький ініціював численні церковні новобудови в підпорядкованих йому єпархіях на Галичині, Поділлі та Волині². З плином часу стара Святоюрська церква,

що служила кафедральним храмом, вже не могла відповідати своєму особливому статусу, значно поступаючи навіть деяким парафіяльним церквам. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що старий храм фактично перебував у подвійному користуванні – світського духовенства і ченців василіанського монастиря, – що призводило до непорозумінь і навіть до конфліктних ситуацій. Ці обставини й зумовили прийняття

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
УЛЬВОВІ

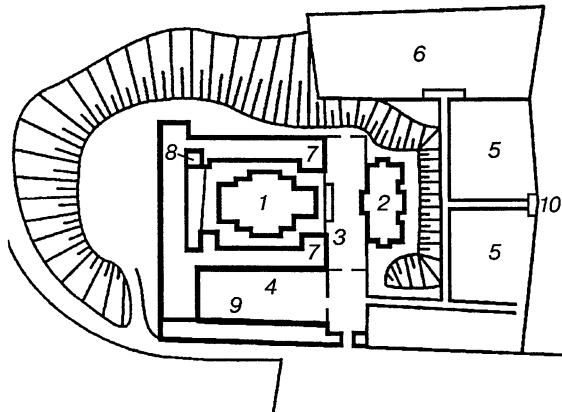


Рис. 4.
Святоюрський ансамбль. Схема генплану (опрацювання П.Ричкова):
1 – собор св. Юра;
2 – митрополичий палац;
3 – соборна площа;
4 – господарський двір;
5 – верхній сад;
6 – нижній сад;
7 – корпуси капітулу;
8 – дзвіниця;
9 – колишня стайні;
10 – паркова алянка

рішення про знесення старої церкви та спорудження нової, яка відповідала б вимогам часу.

Спершу владика планував оновити давній собор, що в часі співвідноситься з його вступом на посаду київського митрополита. Перед 1733 р. консисгорія прийняла рішення про збір коштів на “кафедральну фабрику”. За дорученням митрополита це здійснював василіанин о. Єронім Островський. Проте намісники (декани) не поспішали з надсиланням коштів і фактично проігнорували заклики митрополичого представника. Тому митрополит сам взявся наводити лад і 11 жовтня 1733 р. розіслав пастирський лист до намісництв, розташованих на

¹Львів, паукс. б-ка
ім. В. Стефаника
НАН України,
відділ рукописів – Ф. 3
(І-ка монастиря внаслідок),
оп. 1, спр. МВ 657/23.

південь від Львова, рішуче вимагаючи надання коштів під загрозою усунення з посад¹. Як далі розвивалася ситуація – невідомо. Брак конкретних свідчень про тогочасні роботи в соборі не дає змоги твердити про їх широке розгортання. Проте пастирський лист до намісництва відображає цікавий епізод з історії давнього собору, який, можливо, через деякий час відіграв певну роль у прийнятті рішення щодо знесення давньої споруди.

Рис. 5.
*Ярмарок біля
собору
св. Юра.
Художник –
А. Ланге.
Літографічна
майстерня
П. Піллера,
до 1844 р.*



Зі Святоюрським комплексом пов'язана ще одна жива сторінка з історії міста Лева. Тут попід монастирськими стінами, на просторому майдані, до якого сходилося декілька доріг, з 1679 р. проводилися щорічні ярмарки. Поступово вони набули широкого розголосу і, починаючи з 1780-х років, майже до кінця наступного сторіччя відбувалися вже двічі на рік – на свято Юра і на Покрову. Найбільшого піднесення Святоюрські ярмарки досягли в першій половині XIX ст.

Ярмарок розміщувався на величезному плаці, що прилягав до монастирських забудов з південного боку. Щоразу це було захоплююче, велелюдне видовище, яке тривало кілька тижнів.

З усіх усюд стікалися на це свято життя тисячі людей. Одні відчайдушно намагалися щонайдорощче продати свій крам, зосили зазиваючи і зваблюючи клієнтів, інші розважливо й прискіпливо перебирали товар, настирливо збиваючи ціну. А вже за мить продавець, отримавши готівку, сам перетворювався на покупця, що переконливо доводило невпинність ярмаркового товарообігу. Це феєричне дійство охоплювало величезну територію, яка не йшла в жодне порівняння з тією скромною площею, що прилягає сьогодні до головного входу в собор. Більша частина колишньої ярмаркової території нині зайнята пізнішими спорудами різноманітного призначення.

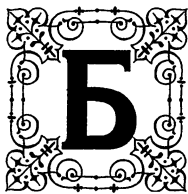
Про ярмарок нагадує нам картина художника Антона Ланге “Jarmarek pod Świątym Jerzym we Lwowie”, літографована у львівській майстерні Піллера в першій половині 1840-х років¹. Яскравими штрихами доповнюють цю живу ярмаркову сцену спогади львівського письменника-мемуариста Станіслава Шнюр-Пепловського.

У середині XIX ст. над Святоюрським ансамблем нависла несподівана і досить серйозна загроза. Австрійська влада розглядала прилеглу до нього територію як один з можливих варіантів створення потужної військової цитаделі на засадах найновіших правил подібного будівництва – з потужними казематами, цейхгаузами, артилерійськими позиціями тощо. У разі вибору саме цієї території ансамбль мав би не лише небажаного сусіда, але й небезпеку від можливих воєнних дій. На щастя, перевагу віддали іншій ділянці, і спорудження цитаделі було розпочате дещо південніше від собору.

Протягом другої половини XX ст., коли нова львівська забудова стрімко розширила міські кордони в усіх напрямках, а архітектура нових мікрорайонів набула ознак одноманітного функціоналізму і конструктивно-технологічного “рабства”, старе місто і, зокрема, Святоюрський ансамбль відігравали ще більшу роль у підтриманні високого статусу Львова як унікальної пам’ятки містобудівного мистецтва.

¹ Один з примірників цієї літографії зберігається в Кабінеті мистецтв Львів. наук. б-ки ім. В. Стефаника ІЛЛІУ. – Інв. №1015.

Архітектурна еволюція монастиря до середини XVIII ст.



агатівкову архітектурну історію Святоюрського монастиря умовно можна поділити на два великі періоди відповідно до історії його головної споруди. Перший період, що тривав майже півтисячоліття – від початків чернечої оселі приблизно до середини XVIII ст., – завершився руйнацією старого храму. Другий період розпочався з будівництва нового собору, яке згодом стало новою точкою відліку в цілеспрямованому формуванні майбутнього ансамблю. Завершився він у XIX ст., коли з'явилася остання з існуючих нині будівель.

Довготривалість першого, умовно кажучи, домеретинівського періоду іманентно пов'язана з багатьма архітектурними подіями, які визначали особливості становлення та просторовий розвиток монастиря. На жаль, інформація про ці події досить обмежена і в дослідницьких працях мало вивчена. Втім, це зовсім не звільняє нас від потреби хоча б коротко охарактеризувати його, навіть якщо ця характеристика не дає змоги зробити конкретні висновки і переводить аналіз у площину ймовірних припущень та узагальнень.

З самого початку найважливіше значення для чернечої оселі мав вибір місця її заснування. Передусім потрібно було знайти ділянку, найсприятливішу за своїми сукупними характеристиками. Це стосувалося не лише ландшафтних переваг конкретної місцини та її найближчого оточення, але й, що не менш важливо, просторової адаптації до головних доріг¹ та до загального контексту міського поселення.

Ландшафтна фізіономіка навколишнього середовища визначалася тим, що географічно місто Львів розташувалося на межі сходження двох височин. З південного сходу сюди підходять відроги розлогої Подільської височини, західна частина

¹З давніх-давен поза церкву св. Юра проходили важливий торговельний шлях з Любліна.

якої – так звані Гологори – закінчується тут видовженим мисоподібним кряжем, який утворює пасмо з декількох помітних вершин (Чортівська скеля, гори Вовча та Лева). Далі на північ це пасмо обривається, підіймаючись у прикінцевій точці найвищою в усій околиці Замковою горою (414 м над рівнем моря), і на самому кінці завершується останньою, дещо нижчою вершиною – Лисою горою. З північного заходу до

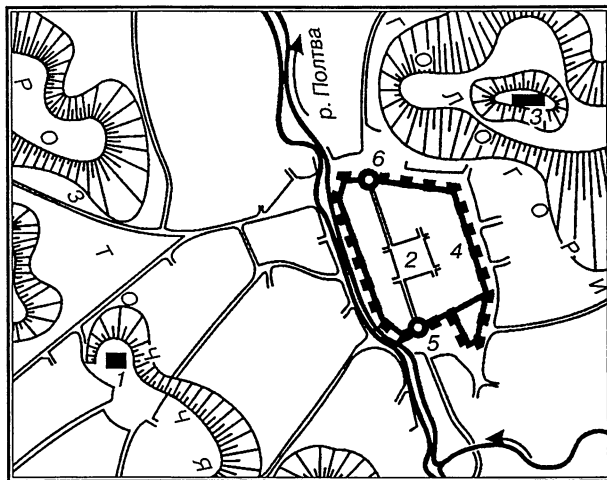


Рис. 6.
Львів. Топографічна схема міста становля на середину XVIII ст. (опрацювання П. Ричкова):
1 – Святоюрська гора;
2 – ринкова площа;
3 – Високий замок;
4 – міські оборонні мури;
5 – Галицьке передмістя;
6 – Краківське передмістя

Львова підходять дещо нижчі відроги так званого Розточчя¹, одним зі східних фрагментів якого є Святоюрська гора. У місці сходження Гологір та Розточчя природа утворила між ними низинну котловину, від якої в північному напрямку колись відкривалися заболочені рівнини. На південних урвищах котловини були джерельні витoki річки Полтви, яка спочатку текла на північ, а потім, обігнувши з заходу Лису та Замкову гори, повертала на схід і за кілька десятків кілометрів, у місті Буськ, впадала до Західного Бугу. На жаль, сьогодні Полтва

¹Топонім "Розточчя" фіксує функцію розподілу між річковими басейнами Бугу, Сягу та Дністра.

нагадує про своє колишнє існування лише далеко за околицями Львова. Під тиском урбанізаційних процесів вона захована в субтерени міста за допомогою гідротехнічних колекторів.

Стосовно ролі географічно-ландшафтного чинника в заснуванні Львова слід згадати одну цікаву обставину, на яку свого часу звернув увагу Владислав Томкевич [142, с. 93]. За декілька кілометрів на південь від Львова, розташованого у верхів'ї Полтви, на самій межі Гологір та Розточчя беруть початок дві невеликі річки – Зубра і Щирець. Це допливи Дністра, течії яких спрямовані в протилежному, південному напрямку. Тому, зважаючи на роль водних шляхів у стародавні часи, можна думати, що саме ця обставина стала вирішальною в локації міста на лінії вододілу. Отже, Львів фактично став ще одним вузловим комунікаційним пунктом, що об'єднував річкові басейни Балтійського та Чорного морів¹.

Ще в прадавні часи, коли околиці давньоруського Львова були вкриті суцільними лісовими хащами, люди могли сповна оцінити унікальні природні особливості тієї місцини, де тепер розташований храм св. Юра. Тут, на самому краю мальовничої смуги крутосхилів, які ніби величезною застиглою хвилею підійшли до Львова з заходу та півдня, було напівострівне підвищення зі скелястою вершиною. Воно не виділялося так активно, як Замкова гора на протилежному березі Полтви, – ні з огляду на абсолютні висотні позначки, ні з огляду на загальну територію, придатну для будівництва. Проте, згідно з інформацією М. Груневега², почутою ним від старожилів, саме ця гора привернула увагу князівських слуг, коли вони почали будувати замок. Потім за розпорядженням князя тут була вимурувана церква на честь св. Юра. М. Груневег навіть зробив висновок, що "...церква Юра була першою будівлею міста після замку" [41, с. 111].

Справді, уважне око не могло не помітити всіх потенційних вигід цього природного урочища: стрімкі схили – з півночі та сходу, доволі виразна улоговина – з півдня та заходу,

¹Подібний приклад міжбасейнної локації маємо в іншій давньоруській столиці – Володимирі на Воллі [80].

²Мартін Груневег (1562–?) – купець, мандрівник, мемуарист, чернець, домініканського ордену. Народився у Гданську. Сюди про Львів написав у 1601–1606 рр.

вихід назовні потужного пласта міцного каменю-пісковуку, придатного для будівництва, серед скель – природне укриття у вигляді печери. Важко було навіть увияти собі придагнішу та зручнішу ділянку серед навколишніх ландшафтів. Якщо зважити на такі унікальні особливості цієї місцини, то цілком вірогідним буде припущення, що ще в дохристиянські часи вона мала всі шанси бути вибраною для облаштування просто неба язичницького капища, присвяченого Змію-Велесу [90, с. 817].

Своєрідна природно-ландшафтна диспозиція значною мірою запрограмувала просторове формування міста впродовж багатьох сторіч – від самих його початків і до сьогодення. Його укріплене ядро у вигляді потужного замку виникло в XIII ст. на найвищій сприятливій точці – на Замковій горі, а саме місто поступово зайняло низинні території на обох берегах Полтви. Прилегли до річкової долини крутосхили утворили щось схоже на видовжений підковоподібний амфітеатр, у партері якого творилася основна архітектурна сценографія міста. А по периметру амфітеатру на характерних підвищеннях сформувалося своєрідне намисто з окремих храмів і цілих архітектурних ансамблів. Найкоштовнішою перлиною в цьому намисті став святий Юр. Святоюрська гора, значно поступаючись своїми розмірами Замковій, стала відносно неї своєрідним композиційним візаві і з часом взяла на себе дуже важливу роль опорного орієнтира в процесі просторового розвитку Львова.

Щоправда, колісь цей орієнтир належав до передміської зони, досить віддаленої від самого міста, щільно затісненого кільцем потужних мурів. Для характеристики стародавніх околиць станом на початок XVII ст. варто навести фрагмент з відомого “Опису Львова” Мартіна Груневега, який вперше дав доволі детальну й дуже виразну картину майже казкової атмосфери навколومیських теренів Львова, в тому числі тих, що безпосередньо прилягали до Святоюрської гори: “...Львів ... лежить у такому місці, неначе це альтана посеред раю. Дуже

гарні околиці. ...Тут широкі поля, гори і долини, пагорби і верхи, чагарники й ліс. Відразу за міською брамою все це не тільки можна оглянути, але й досягти руками. Не знаю міста у всьому королівстві, яке було б багатше на сади. Тут ростуть горіхи і сливи розміром з куряче яйце. Їх пакують у великі бочки і відвозять аж до Москви. ...Кипариси й розмарини тут побачиш не тільки у вазонах, але й на ділянках. Гарні каштани,

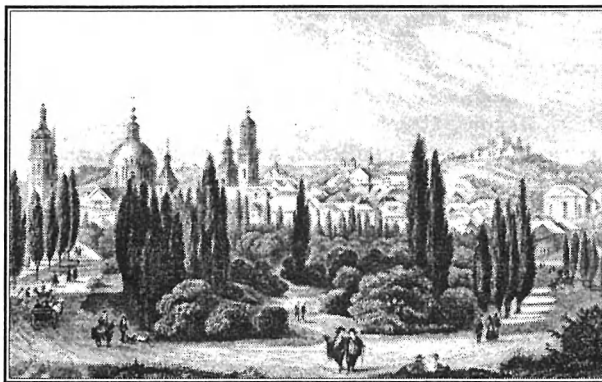


Рис. 7.

*Львів. Загальний
вигляд міста від
Замкової гори.
Літографія,
до 1830 р. Пра-
воруч на лійній
горизонті –
Святоюрський
ансамбль; на
передньому плані
ліворуч – масивна
баня Домінікан-
ського костелу*

дині, артишоки та деякі інші іноземні рослини тут не дивина. І вони не лише квітнуть, але й дають плоди. ...Запашні нагідки, найкращі фіалки та інші свіжі квіти можна знайти тут у будь-який час цілий рік. І городи вони мають не тільки для пожитку, але й для забави, – у городах є гарні альтанки, ставки, навіть майданчики для кеглів” [41, с. 109].

Завдяки надзвичайно вдалому місцезнаходженню на одному з найпомітніших західних пагорбів полтвинської долини Святоюрський ансамбль сповна відкривається майже в усіх напрямках, а найкраще – в бік старого міста. Серед найкрасивіших панорам старого Львова, виконаних у другій половині XVIII та в XIX ст. і згодом неодноразово тиражованих, –

також зображення, змальовані з навколишніх узвиш, у тому числі з західного схилу Замкової гори. Архітектурний ансамбль на Святоюрській горі – невід’ємна частина більшості цих панорам. Згадаємо основні з них: “Вигляд під вечір stolичного міста Лембергу Червоної Русі, по-польськи званому Львів”¹, виконаний Отто (1772 р.); “Вигляд Лемберга – столиці королівства Галичини та Лодомерії”², виконаний Перноером (після 1772 р.); непоіменований вигляд міста³, гравіюваний Прикснером (1786 р.); “Вигляд міста Львова”⁴, змальований Ланге (до 1826 р.).

У 1607 р. територія Святоюрського монастиря та його околиць стала об’єктом особливої уваги мешканців західних передмість Львова. Стурбовані байдужим ставленням до них міської адміністрації і своїм незахищеним становищем, вони замислили створити поряд зі старим нове місто⁵, подібно до Праги біля Варшави чи Казімежа біля Кракова. Король Зигмунт III прихильно поставився до поданої йому петиції, але для детального вивчення можливості просторового “клонування” Львова розпорядився скликати й направити на місце спеціальну комісію на чолі з королівським інженером Ауреліо Пассаротті. До складу цієї комісії також мали ввійти три представники міста і чотири делегати від передмість [142, с. 113].

Прибувши до Львова, Пассаротті, як написав згодом його сучасник Бартоломей Зіморонч, “побачив розташування міста і рельєф поверхні, яка то підносилася пагорбами, то спадала в долину. Він зауважив, що місто збудоване на дуже поганому та надзвичайно невигідному місці, оскільки розташоване на долині між пагорбами, що здіймаються вгору, і через криві долинні переходи його легко здобути, але ж роти воєнних задумів немає нічого тривкішого, ніж земляні шанці⁶. Проте. Високий замок, який легко може дістатися тому, хто змагається зі смертю, як з неприятелем, не зовсім скритикував. Подібно і пласку рівнину біля церкви св. Юра, яку назвав “планта”⁷, вважав, що вона більше потребує укріп-

СОБОР СВЯТОГО ЮРА УЛЬВОВІ

¹Воєнний архів у Відні. Картографічна збірка. “Prospect gegen Abend der Hauptstadt Lemberg in Roth-Reussen, polnisch Lwów genant”. – Іл. № G VII 98.

²Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ПАЛГУ. Кабінет мистецтв. “Vue de Lemberg Capitale des Royaumes de Galicie et Lodomerie”. – Іл. № 901.

³Там само, іл. № 930.

⁴Там само, іл. № 905.

⁵Поніміста знову чинно виникли протягом XVI–XVII ст. Аліомонії – адміністративно, але сільськогосподарсько-просторово, ці містобудівні тенденції передкош були реалізовані на території територіально-розриваних старих міст – Острої, Старокостинців, Метезьбяз, Вішниця тощо.

⁶Шанць (шань) – невелике земляне укріплення у вигляді окопів та відносно невисоких похилих насипів, призначених для укріплення від артилерійського вогню значно краще, ніж фортифікаційні банкетно-стіновою стіни.

⁷Тобто рівнина на території.

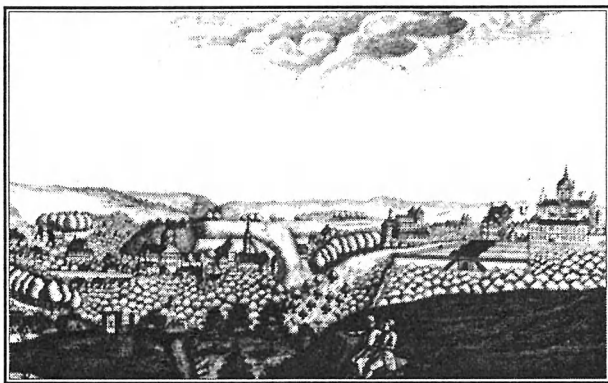
АРХІТЕКТУРНА
ЕВОЛЮЦІЯ МОНАСТІРЯ
ДО СЕРЕДИНИ XVIII СТ.

¹ Це найдавніше відоме зображення Львова у вигляді панорамного малюнка, виконаного зі Святоюрської гори.

лень. Поза тим, залишив мальований план¹ місцевої околиці та довколишніх полів” [50, с. 140].

Треба розуміти, що така критична оцінка міського ландшафту Львова була зроблена крізь призму проблеми розширення та підсилення його захисних кордонів. Саме тому, з огляду на несприятливу для фортифікаційного будівництва львівську топографію, Пассаротті запропонував широкомас-

Рис. 8.
*Львів – столиця
Галичини
та Лодомерії.
Художник –
Ф.Перноєр, 1772 р.
Фрагмент
із зображенням
Святоюрського
комплексу.
Зібрання
Львівського
історичного музею*



² Розташовувалася в кінці сучасної Краківської вул.

штабний план нової лінії укріплень із земляних валів, ровів та бастионів, яка мала б починатися від сучасного Личакова і, описавши величезну дугу західніше старого міста, завершитися поблизу Краківської брами². В середині цієї лінії і мало б розбудовуватися нове місто. Пассаротті особливу роль відводив Високому замку та Святоюрській горі, де, згідно з задумом, мали з'явитися стратегічно важливі, потужні цитаделі для оборони всього міста. Отже, в разі здійснення цих планів монастирю та собору загрожувала цілковита ліквідація.

Проте це виявилось зовсім не простою справою, особливо з огляду на матеріальні та фінансові витрати. До того ж, із протестами проти появи нового міста, якому вже навіть

встигли дати назву Владиславів, рішуче виступила громада старого Львова. Тому фортифікаційні роботи, які з великим ентузіазмом розпочали самі передміщани, все більше й більше гальмувалися, а в 1617 р. були остаточно припинені.

Усі ці події засвідчили, що в тій системі природно-ландшафтних координат, які визначали найоптимальніші напрямки просторового розвитку тогочасного Львова, сам пагорб Святоюрського монастиря і порівняно спокійний рельєф між ним і старим містом перетворилися на важливі чинники історичної еволюції Львова, незважаючи на те що задум створення нового міста так і не був здійснений. У такій ситуації Святоюрський архітектурний комплекс, з яким постійно пов'язувалися далекосяжні плани фортифікаторів, перетворився з автономного утворення на стратегічний елемент загальноміського організму і ще більше утвердився в ролі самодостатньої просторової доміпантти в архітектурному середовищі Львова. Важливою проміжною ланкою цього процесу стало спорудження в середині XVIII ст. нового соборного храму, а повністю завершився він на початку XX ст.

З'ясування особливостей загальноміської просторової локалізації Святоюрського ансамблю може спиратися на наявну топографію та інформативну історичну фактографію. Проте внутрішній просторовий розвиток ансамблю, особливо на його ранніх стадіях, важче піддається аналізу, оскільки був зумовлений комплексом локальних еволюційних чинників, пов'язаних зі становленням і трансформацією зв'язків у межах самого ансамблю. Звичайно, ієрархія цих чинників і конкретні їх прояви ніколи не були сталими, проте деякі узагальнення цілком можливі.

Очевидним є те, що архітектурне середовище, яке існує сьогодні навколо собору, формувалося протягом тривалого часу відповідно до поточних функціональних потреб. Спочатку це були потреби скромної чернечої оселі, що виникла відразу після спорудження першого храму і в такому статусі проіснувала понад два сторіччя. Упродовж цього часу на вер-

¹ Із сучасних джерел можна видати подібного змісту можна згадати [59].

щині Святоюрського пагорба замість дерев'яного з'явився мурований храм, поблизу якого розміщувалось декілька житлових і господарських споруд. Ці приміщення не були монументальними й міцними. Вони не раз руйнувались і відбудовувались заново, а їхня дислокація завжди була підпорядкована непростим формам природного рельєфу. Про їх зовнішній вигляд можемо гадати лише приблизно, звернувшись, зокрема, до старовинної церковної графіки, сюжети якої часто доповнювались архітектурною тематикою¹.

Значна подія в просторовому розвитку ансамблю відбулася тоді, коли монастирська функція була доповнена потребами новозаснованої єпископської резиденції, яка виділилася в окрему частину комплексу з тенденцією до чимраз більшої просторової автономізації. У співіснуванні ченців і світського духовенства в межах однієї православної обителі були закладені потенційні суперечності, тому конфлікт територіальних інтересів не забарився заявити про себе. Протистояння співмешканців Святоюрської гори виразно проявилось в просторовому розмежуванні між ними, зачепивши навіть прилеглу зелену зону.

Окреме місце в історичному розвитку архітектурного ансамблю посідає питання його інкастеляції, тобто створення в його складі системи споруд оборонного призначення, що мало на меті забезпечення храму, монастиря та єпископської оселі від можливих зовнішніх загроз. Окрім того, з самого початку святині відводилася роль одного з можливих опорних пунктів передміської оборони. Та позаяк стародавній монастир розташовувався на чималій відстані від міських фортифікацій Львова (майже 1,2 км), його основним призначенням було не так допомагати місту в разі облоги його серйозним противником, як контролювати під'їзні дороги за мирного часу. Зрештою, вибір місця для заснування ще в прадавні часи чернечої оселі не в останню чергу був продиктований зручними природно-ландшафтними умовами для створення мінімально потрібних захисних кордонів. Почасти ці кордони

були створені самою природою, оскільки значна частина зовнішнього обводу прилеглої церковної території обмежувалася стрімким крутосхилом.

Проте лише ландшафтних передумов було недостатньо. Про найраніші будівельні заходи щодо укріплення цієї території, на жаль, не маємо певних відомостей, хоча можна припустити, що вже в перші часи існування обителі вони мали бути здійснені. Найімовірніше, це були найпростіші штучні перешкоди у вигляді невеликих допоміжних валів і ровів. Особливо це стосувалося найменш забезпеченого південного боку. Могли використовуватися також дерев'яні огорожі – острог або паркан. Відповідно до суспільно-політичних обставин, еволюційних змін статусу обителі та її фінансових і матеріальних можливостей могла еволюціонувати й потужність укріплень – підсилуватись чи послаблюватись. Про існування на Святоюрській горі стародавнього укріпленого цвинтаря ще в середині ХІХ ст. згадував Ісидор Шараневич¹ у своїй книзі “Стародавній Львів” [100, с. 112]. За версією В. Вуйцика, на найстарішому плані монастиря цей цвинтар обіймав територію, прилеглу до собору з південного боку, але значно нижче по рельєфу [29, с. 213–215].

Ведучи мову про початки інкастеляції старої Святоюрської церкви, варто звернути увагу на цікаву гіпотезу, сформульовану І. Шараневичем. Йшлося про те, що на Святоюрській горі в княжу добу, ймовірно, існували не лише церква та монастир, але й так званий стовп – окремішне вежоподібне укріплення. Прочитуємо цей фрагмент мовою оригіналу, що надзвичайно цікаво з огляду на тогочасну літературну лексику: “На левой стороне Полтвы на горе, которая папуе над прилежащою на западе высшшою, стоял в керунку полуднево-заходнем монастырь и церковь св. Юрія, враз з цменгаром посеред мощных укреплений. Подле предания ходилс тут двор удельных русских князей. И гадаю, что там был монашый укрепленный столп, который з заходу оборонял город Львов от находячего неприятеля. Подобныи укрепления при

¹Ісидор Шараневич (1829–1901 рр.) – галицький історик, археолог і громадський діяч, професор Львівського університету.

¹ Споруда у вигляді окремого, висушеного напередудріслени.

² Відомий історик архітектури та археолог П. Раппопорт визнав твердження І. Шараневича малобудургованим, проте не став його повністю заперечувати.

инних городах напотькаем, например, в Новогородке на Литве, в Холме, в Берестью, в Каменци на Руси... Укрепление такое, званное столп (Vorwerk¹), стояло заедно перед голонным входом до города. З столпа боронили жители вход и побивали неприятеля, если тот намерял мимо ити в город” [100, с. 27–28].

Гіпотеза І. Шараневича так і залишилася не підтвердженою, але разом з тим немає вагомих підстав для її беззастережного спростування. Подібні стовпи, як особливий тип давньоруської оборонної споруди, вже в новітні часи стали об’єктом глибшого вивчення дослідників, які зафіксували переважний ареал їх поширення в північній та західній частині Волині, а також у Гродненському князівстві [78, с. 223]. П. Раппопорт² висловив безпідставну думку, що цей особливий тип оборонної споруди, незважаючи на дуже обмежену кількість уцілілих пам’яток, був доволі поширеним різновидом військово-інженерних будівель Давньої Русі [100, с. 202]. Напевне, їх влаштовували й поза межами Волинської землі, зокрема в сусідньому зі Львовом Дрогобичі, про що писав В. Січинський [86, с. 30]. Гіпотетичне припущення про існування чотирьох таких башт навколо стародавнього Галича висловив М. Фіголь [96, с. 114].

Протягом XV–XVI ст. міські фортифікації старого Львова залишалися практично незмінними у своїх просторових вимірах, хоча дедалі відчутнішою ставала потреба захисту передмість. До їх складу на початку XVII ст. потрапив і собор св. Юра. Міська влада почала розглядати його одним з важливих опорних пунктів зовнішнього кільця загальноміської оборони. Але ці плани залишилися нереалізованими, хоча й відомо, що один з інженерів-фортифікаторів – Т. Шомберг, перебуваючи у Львові в 1608 р., здійснив певні локальні роботи з укріплення церкви св. Юра [33, с. 20]. Можна здогадуватися, що це було влаштування південних і західних ескарпів з двома бастионами. Про значення цих укріплень свідчить те, що в 1648 р., очікуючи підходу загонів Богдана Хмельниць-

кого, громадянство Львова поклало певні надії на монастирський комплекс і його укріплення [142, с.93].

На одному з фіксаційних планів Львова, який називається «Топографія міста Львова з його навколишніми передмістями близько 1770 р.»¹, виразно зафіксовані монастирські укріплення у вигляді двох бастионів, що розміщувалися обабіч західної куртени. Час спорудження цих бастионів не-

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

¹Воєнний архів у Відні. Картографічна збірка. "Topographia Urbis Leopoldi cum suis adjacentibus Suburbis circa A° 1770". – Іл. № G1h370.

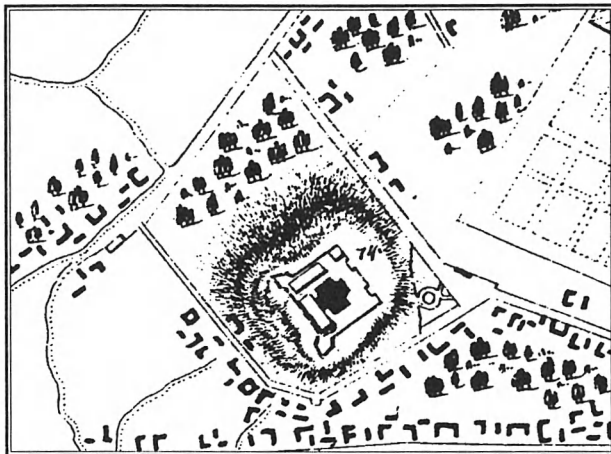


Рис. 9.
Святоюрський монастир. Бастионні укріплення. Фрагмент плану міста першої половини XVIII ст.

відомий. Найімовірніше, вони з'явилися в XVII ст. – ще до того, як монастир став греко-католицьким.

Порівняння цього плану Львова з планом монастиря, згаданого В. Вуйциком, перекопивно свідчить, що план міста – значно ранішого походження, ніж зазначений на ньому 1770 р.² Спеціальні історичні дослідження цих укріплень, проведені останніми роками, показали, що вони дійсно існували і споруджені були щонайпізніше наприкінці XVII ст., а їх фрагментарні залишки в процесі перебудови ансамблю були долучені

²Про сумнівність цього джерела свідчить також те, що частини плану "circa A° 1770" датовані пізнішою рукою, тому не може вважатися надійною атрибуцією.

до субструкцій обох капітульних будинків – північного та південного [63].

Якщо про характер стародавньої монастирської забудови навколо собору в XVII ст. і в попередні часи можемо висловлювати лише дуже узагальнені судження, то щодо розплану-

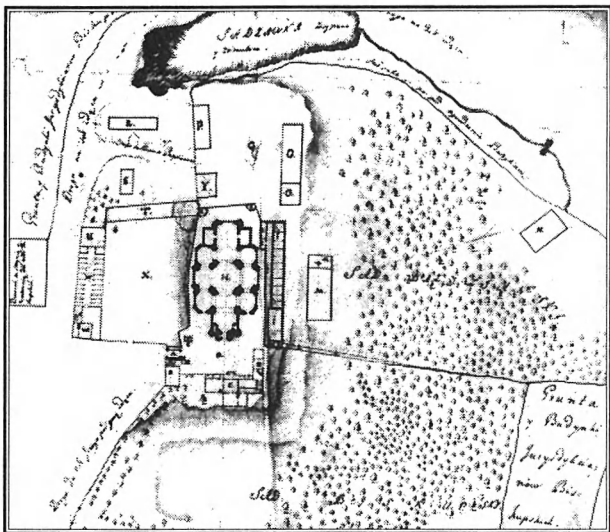


Рис. 10.
Святоюрська гора.
Фіксаційний план.
Архітектор –
К. Фесінгер,
1759 р. (?).
За В. Вуйциком

вальної організації на кінець 1750-х років, тобто на період активної фази будівництва нового собору, маємо детальний фіксаційний план всього архітектурного комплексу. Аналітичний опис цього плану подано в публікації В. Вуйцика [29], який його розшукав і розцінив як документ, спеціально укладений для судового земельного спору між співвласниками Святоюрської гори – ченцями-василіанами та єпископом Левом Шептицьким. План дає досить повне уявлення про споруди і характер їх розташування на горі в той час, коли

будувався новий храм св. Юра. Не торкаючись сумнівності судово-слідчого походження цього інформативного креслення і зовсім помилкового приписування його Бернарду Меретину¹ [13, с. 215], слід визнати вкрай важливе значення цієї архівної знахідки. Навіть незважаючи на окомірний, не зовсім точний спосіб зйомки, план повною мірою відтворює тогочасну навколособорну забудову.

Перше, що здається принциповим з погляду функціонально-просторового розпланування прилеглої території, – це виразний розподіл її на монастирські та єпископські землі з помітною перевагою на користь василіян. Ченцям належала переважно західна частина, єпископу – східна. Обхід навколо нової церкви був безперешкодним, хоч і дуже затисненим з півночі чернечим корпусом, а з півдня – високим муром, влаштованим по лінії крутого обриву, який можна вважати залишками південної куртини.

Крім того, з плану дізнаємося, що в той час існували лише три муровані споруди: власне новий храм, монастирський корпус уздовж північного боку церкви зі своїм окремим входом у східному торці, а також невелика мурована брама з дерев'яною надбудовою для сторожі – приблизно там, де тепер розміщуються верхні ворота. Решта господарських і житлових споруд, у тому числі і єпископська резиденція, були дерев'яними. Стара Г-подібна в плані резиденція єпископа розташовувалася навпроти головного входу до нової церкви, проте осі головних входів до резиденції і до нового храму не збігалися.

Крім названих споруд, на прилеглий території, переважно з півдня та заходу, було ще кілька невеликих будинків житлового та господарського призначення, зокрема дворик зі стайнею та возівнею для єпископських людей. Біля вівтарної частини нового собору схематично показані дві шестикутні, очевидно, дерев'яні башточки, які, можливо, певним чином були пов'язані з неіснуючими вже бастіонами. Звертає на себе увагу також засипана та замулена сажавка², що розташована на західному підніжжі гори і свідчить про існування тут рибного промислу. Загалом просторове групування окремих споруд

¹ Порівнявши цю оцінку документа за каліграфічними ознаками з іншим планом, підписаним К. Фесі черцем, переконливо свідчить, що він також укладений його рукою. Отже, можна припустити, що його виконано з метою фіксації існуючого стану території після смерті Б. Меретина – найімовірніше, в 1759 р.

² Певеликий став.

демонструє відсутність чіткої композиційної ідеї та стихійну еволюцію комплексу впродовж попередніх сторіч, продиктовану суто прагматичними та ландшафтними чинниками.

Окремої уваги заслуговує розгляд питання про попередників собору св. Юра.

Існує багато непрямих свідчень, що в далекому минулому йому передували декілька храмів. Проте, скільки їх було та які архітектурні характеристики вони мали, достеменно невідомо. Найчастіше в літературі натрапляємо на вже згадану версію Б. Зіморовича, що з самого початку на вершечку гори нібито був споруджений дерев'яний храм з букової деревини, а вже потім на зміну йому прийшла мурована споруда, яка в свою чергу не раз видозмінювалася в ході перебудов. Разом з тим, існує й інша версія, яку досить розлого обґрунтував Ю. Діба. Згідно з цією версією, перший храм був не дерев'яним, а вимурованим з тесаних кам'яних блоків [43]. Але в аргументації обох версій відчувається брак надійної доказової бази, позаяк вона будується на писемних джерелах непрямого походження. З архітектурного погляду небагато нового додали також неодноразові археологічні дослідження, що їх проводили в різні роки Я. Пастернак, В. Січинський, Ю. Лукомський та інші вчені. Тому ні заперечити, ні підтвердити існуючі версії про перший храм на Святоюрській горі наразі не видається можливим.

Не набагато зрозумілішою є ситуація і з наступним, нібито вже однозначно мурованим, храмом, що з'явився в XIV ст. На жаль, про нього теж не маємо достатньо інформативних текстових та іконографічних матеріалів, які дали б змогу скласти адекватне уявлення про архітектурні риси та етапи існування старої церкви св. Юра до моменту її руйнації в 1743 р. Саме через брак достовірних першоджерел неодноразові спроби різних дослідників детальніше прояснити історичну долю попередніх храмів постійно наштовхувалися на серйозні ускладнення. Адже досі не вдалося розшукати хоча б одне надійне, однозначно засвідчене відтворення зовнішнього вигляду того старого

храму, який безпосередньо передував спорудженню існуючого нині собору св. Юра. І майже неймовірно знайти якісь документи про його архітектурний стан у XV–XVII ст.

Такі інформаційні лакуни сприяли формуванню в середовищі науковців певної дослідницької інтриги, яка спричинила появу суперечливих гіпотез стосовно архітектури попередніх храмів.

Перше, на що варто звернути увагу, – це порівняння тривалості існування нового та старого (старих) мурованих храмів. Якщо вік існуючого нині собору від моменту закладення наріжного каменя налічує приблизно 260 років, то стара церква попередництва, розібрана в 1743–1744 рр., проіснувала щонайменше 300 років. Навіть коли припустити, що протягом цих трьох сторіч її оминули насильницькі руйнування, то сама нищівна сила часу, підкріплена пожежами та природними катаклізмами, мала призвести не лише до численних ремонтів, але й до суттєвих архітектурно-конструктивних трансформацій. Не можна також цілком відкинути можливість повної її перебудови на старих фундаментах.

Про окремі деструктивні події в минулому свідчать розпорошені, фрагментарні звістки. Наприклад, М. Груневег на початку XVII ст. стосовно цієї церкви занотував: “за моїх часів вона була повністю перемурована” [41, с. 111]. З подання А. Петрушевича довідуємося, що в 1608 р. “...в неділю по пасці грім вдарив у церкву св. Юра і хрест церкви зверху і камінь, у якому хрест стояв, і образи всередині церкви попалив і престол надвоє розбив” [75, с. 34]. Повідомлялося також, що “року 1643... святий Юрій погоріл”, а в 1648 р. “Львов, боронячися, передмістя сами всі спалили округом... у церкві святого Юр’я трупа 54 забитих людей, і татарин, на самій престол упавши, розбився”¹ [18, с. 120, 123]. Відомо також, що значної шкоди завдали храму турки в 1672 р. Безсумнівно, ця інформація вкрай не повна.

Тим не менше, певні історичні віхи можна розставити. Як зазначалося (див. с. 13), хронологічно першим і абсолютно

¹ Смертельне падіння татарина прямо на престол може свідчити про руйнівний стан даху та склепіння.

¹ З огляду на той же зміна характеру зміналого (муровано-дерев'яного) конструктивного типу будівлі.

незаперечним документальним свідченням існування церкви св. Юра можна вважати напис на старовинному дзвоні, датований 1341 р.

Важливою, хоч і не безсумнівною, писемною згадкою про будівництво першої мурованої церкви (мабуть, на місці ще старішої) слід вважати запис про цю подію в хроніці Б. Зіморовича, який під 1363 р. подав таке: “Церква Вірменська і св. Юрія. У той же час вірмени зводили свій храм (подібний до гермафродита¹), частково цегляний, використавши одного й того ж архітектора Доре, який, можливо, будував для русинів Святоюрський храм на горбі, що височить над містом, і обидві будівлі, очевидно, зробив подібними за планом і оздобленням” [50, с. 68].

Відомо, що Б. Зіморович не був свідком тих далеких подій, тому його праця, як і будь-яка компілятивна хроніка, звичайно, не була забезпечена від неточностей і помилок. На користь такої підозри щодо наведеної характеристики старої церкви св. Юрія може бути те, що в цій хроніці Б. Зіморовича, але в іншому місці, знаходимо ще одне, майже аналогічне повідомлення, подане під значно пізнішою датою, а саме під 1437 р.: “Будуються церкви – Вірменська та св. Юрія. Вірмени та русини, скориставшись послугами того самого будівничого, у тих часах будували два однакові храми, одного розміру та виду. Вірмени – в мурах міста на честь Діви, у лоно небес взятої; русини – на передмісті на честь давнього воїтеля свого народу св. Юрія” [50, с. 80].

Дуже важко і практично неможливо в цих двох хронікальних поданнях виокремити тверду істину від перекручення чи домислу. Мабуть, попри все бажання, не зміг би цього зробити й сам Б. Зіморович, оскільки його праця спиралася не лише на документальні джерела, але й на інформацію з легенд, переказів і розповідей старожилів. Тому в подальшому дослідники та коментатори праці Б. Зіморовича по-різному пояснювали ці два суперечливі повідомлення.

Домінують два погляди. Перший, сформульований ще в XIX ст. Денисом Зубрицьким у його відомій праці “Хроніка

міста Львова” і сприйнятий згодом багатьма істориками, ґрунтувався на припущенні, що Б. Зіморевич допустив у своїй хроніці помилкове дублювання однієї й тієї самої події, тому достовірною слід вважати лише першу дату, тобто 1363 р. А другу згадку під 1437 р. Д. Зубрицький розцінив як помилкову, повторену про одну й ту саму подію [148, с. 88].

Згодом припущення Д. Зубрицького було підтримане Владиславом Лозинським у книзі “Львівське мистецтво в XVI–XVII століттях. Архітектура та скульптура”, де ще раз повторено усталену в XIX ст. інформацію про те, що власне ці дві церкви – Вірменська та Святоюрська – стали першими новобудовами після знаменного для міста 1370 р.¹ Окремо наголошено на тому, що обидві церкви були не лише творіннями одного майстра, але й були зведені, за словами Б. Зіморевича, “quod schema uniforme fabricae utriusque facit manifestum”, тобто мали подібний конструктивний устрій і зовнішній вигляд [126, с. 2]. Такий наголос давав певні підстави для хоча б приблизного уявлення про архітектурний вигляд першого мурованого храму св. Юра, оскільки стародавній вірменський храм непогано зберігся і міг служити реальним об’єктом для порівнянь і певних архітектурних висновків. Пристав до цієї версії також І. Мицько у своєму коментарі до повітного перекладу “Потрійного Львова” [50, с. 200].

Втім, багатьом дослідникам така очевидна відповідь здалася надто спрощеною. Інший погляд був чи не вперше поданий у так званій “Святоюрській хроніці” (“Книга діянь...”) [122, с. 81] і неодноразово повторений згодом у працях В. Січинського [85, с. 38–39], І. Крип’якевича [54, с. 123], В. Вуйцика [34, с. 17] та ін. Обидва повідомлення в хроніці Б. Зіморевича ці дослідники пов’язували з реальними подіями. Отже, вони потребували обґрунтованого пояснення.

Суть пояснення зводилася до того, що в хроніці Б. Зіморевича зафіксовані два різні моменти з історії Святоюрської церкви: в 1363 р. новобудову лише започатковано, а в 1437 р. після багатьох років, несприятливих для продовження будів-

¹ Йшлося про закладення паркового каміня під католицьку катедру королем Казимиром.

ництва, її нарешті доведено до повного завершення. В. Січинський у монографії “Архітектура катедри св. Юра у Львові” навіть указав на можливість пізнішого пристосування цих двох різних дат, зазначених Б. Зіморовичем, до конкретних імен давніх ігуменів Святоюрського монастиря, котрі нібито по чергово опікувалися нелегким і довготривалим будівництвом храму. Згадано імена ігуменів Євтимія, Партенія, Гедеона та Лаврентія [85, с. 38–39]. Певна упередженість цього штучного поділу дат на початок і кінець будівництва легко проглядається, оскільки з тексту хроніки Б. Зіморовича таке розмежування не впливає. Але слід визнати, що й для категоричного заперечення цього також немає достатніх підстав.

Свою особливу позицію щодо визначення дати початку й тривалості будівництва першого мурованого храму сформулював польський дослідник Т. Маньковський у критичній рецензії на монографію В. Січинського [131, с. 80–81]. Скептично оцінюючи фактографічну точність праці Б. Зіморовича і водночас користуючись мало відомими раніше документальними першоджерелами, пов’язаними з діяльністю вірменської громади у Львові в давні часи, він визначає 1363 р. датою не початку, а скоріше завершення будівництва вірменської церкви. Тим самим він поставив під сумнів не лише заявлену Б. Зіморовичем синхронність виконання будівельних робіт, але й принципову архітектурну спорідненість двох храмів.

Незважаючи на такі перестороги, інформація Б. Зіморовича дала привід для приблизної архітектурної характеристики першої мурованої церкви св. Юра. З огляду на можливість існування близької аналогії між старим Святоюрським храмом та Вірменською церквою, більшість дослідників висловлювали припущення, що перший мурований храм св. Юра теж належав до досить поширеного візантійського типу тринавової, чотиристовпної, хрещато-баневої, одноверхої розпланувально-просторової системи. Припущення це небез-

підставне, оскільки вже М. Груневеґ у своїх нотатках повідомив, що вона “побудована на український спосіб”¹ [41, с. 145]. В. Січинський охарактеризував її як українсько-візантійський тип будівлі і навіть порівняв з багатьма відомими взірцями давньоруської архітектури – наприклад, з Юр’ївською церквою в Каневі [85, с. 42]. Аналогічні визначення поширилися в спеціальній літературі як аксіома і нерідко трапляються навіть у новітніх публікаціях оглядового характеру [71, с. 145].

Звичайно, викликає зацікавленість і особа майстра, причетного до спорудження обох храмів. Його ім’я виступало в різних джерелах, у тому числі й у Б. Зіморовича, як Доре. Таку транскрипцію В. Лозинський вважав за механічну описку і на підставі архівних розвідок ідентифікував його з тим будівничим, чиє прізвище у версії “Doringus murator” неодноразово згадувалося в найстаріших міських книгах Львова, які обіймали хронологічний відтинок з 1382 до 1389 р. У такій транскрипції, як Дорінґ, що мала засвідчувати, очевидно, його німецьке походження, це прізвище згодом неодноразово наводилося в історичній літературі. На думку В. Лозинського, загадковий майстер Дорінґ помер близько 1384 р., оскільки саме тоді в давніх актових документах з’являються непоодинокі згадки про склад його майнової спадщини та її подальшу долю [126, с. 3].

Водночас авторство Дорінґа спростовував Т. Маньковський [131, с. 81]. Згідно зі знайденими ним архівними свідченнями, це мав бути архітектор-італієць Дорхі чи Доркі (Dorchi). За логікою Т. Маньковського, слід також визнати малоюмовірною архітектурну спорідненість двох храмів, хоча участь одного й того самого архітектора на обох будівельних об’єктах він не відкидав. Тому, з огляду на гіпотетичну архітектурну спорідненість цих двох храмів, Т. Маньковський допускав, що “...середньовічний собор св. Юра також міг мати ззовні баню у вигляді багатогранного барабана, накритого наметовим дахом” [131, с. 81]. За іншими архітектурно-розпланувальними

¹ Використаний у перекладі прикметник “український” слід розуміти як “руський”.

ознаками церква св. Юра, на відміну від вірменського храму, мала б бути значно ближчою до місцевої храмобудівної традиції, а не до імпортованого з Кафи вірменського прототипу. У чому конкретно полягала ця близькість, автор не уточнював. Можна гадати, що йшлося про безстовпний, тридільний, однобацевий тип споруди.

Оскільки в хроніці Б. Зіморовича згадується "murator", то логічно припустити, що старий Святоюрський храм теж був зведений з каменю. Малоімовірно, що це була лише цегла, як про те говорить Б. Зіморович, враховуючи невідповідність статусу заміського храму дороговизні цього будівельного матеріалу в тогочасних умовах. Очевидно, використання також природний камінь, постачання якого з численних навколишніх каменоломень не було проблематичним.

Інформативна обмеженість писемних джерел і брак переконливої іконографії спричинили появу ще однієї гіпотези стосовно архітектурно-просторової морфології старої церкви св. Юра. Витоки цієї гіпотези мають передісторію, яка пов'язана з аналізом гравюри загального вигляду Львова, виконаної Ф. Гогенбергом на підставі малюнка А. Пассаротті і надрукованої в 1618 р. в шостому томі видання Георга Брауна "Civitates Orbis Terrarum" [108]. Цей високовартісний і широко відомий іконографічний документ вважається першим панорамним зображенням львівської забудови станом на початок XVII ст. Незважаючи на дуже приблизний, узагальнений характер зображення окремих споруд, загалом він має величезну пізнавальну цінність і досить інформативно відтворює містобудівну ситуацію.

Ще в 1930-ті роки польський дослідник Януш Вітвіцький висловив стосовно цієї гравюри сміливе припущення, що споруда у вигляді ротонди з прибудовою, яка зображена ліворуч на передньому плані панорами, це і є церква св. Юра. Щоправда, він зауважив: оскільки Пассаротті виконував свій малюнок, очевидно, з даху Святоюрської церкви, то сама вона не могла потрапити до відтворюваної панорами. Пояснюючи

що невідповідність, Я. Вітвіцький стверджує, що церкву на цьому зображенні “було домальовано середньовічним способом” із суто творчих, композиційних міркувань художника [144, с. 149]. Це видається дуже мало ймовірним, якщо зважити на мету приїзду А. Пассаротті до Львова (будівництво фортифікаційних споруд) та його раціональний, “інженерний” спосіб відтворення міської забудови.

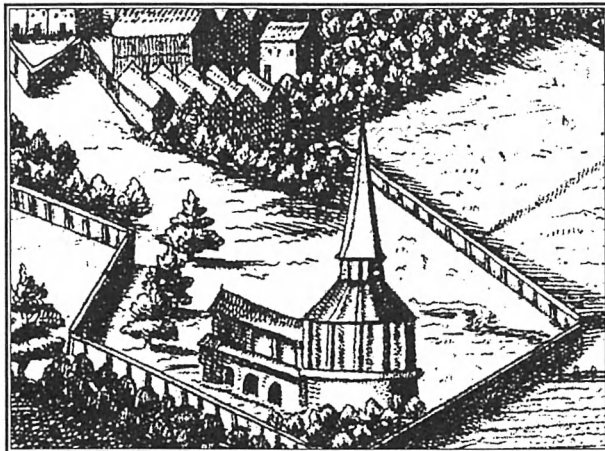


Рис. 11.
Невідома споруда
поблизу Свято-
юрського мона-
стиря. Гравюра
Ф. Гогенберга
за малюнком
А. Пассаротті,
1618 р.
Фрагмент

Мабуть, саме тому це припущення Я. Вітвіцького тривалий час залишалося проігнорованим і в працях про собор св. Юра не згадувалося. Але через багато років цю версію, хоч і дуже обережно, прийняв сучасний польський дослідник Вітольд Шолгіня, який, щоправда, не вдавався до далекосяжних, категоричних висновків [141, с. 5].

Сприймаючи саме таке трактування невідомого об’єкта на гравюрі, останніми роками власну версію подій вибудував львівський дослідник Юрій Дибя. Головна його теза полягала в тому, що з самого початку, тобто ще в 1280 р., князь Лев

¹До такої аргументації Ю. Діба в останніх працях залучає маловідомий малюнок церкви св. Онуфрія в с. Лаврін (Львівська обл.), який інтерпретується як імовірно зображення храму св. Юра у Львові [42].

²Найстаріші з них, за жаль, обмежуються середньою XVIII ст.

³Церква св. Юра стала соборною з 1539 р. за єпископа М. Турчакського [34, с. 18]. Отже, на момент виконання малюнка А. Пассаротті зимова резиденція вже існувала.

Данилович спорудив церкву св. Юрія у вигляді мурованої ротонди, яка в наступні сторіччя, аж до її остаточного розібрання в 1743 р., лише зазнавала певних трансформацій [45, с. 238]. Будівельні роботи зі спорудження мурованого храму, про які йшлося в хроніці Б. Зіморевича, кваліфіковані дослідником як влаштування нової базилікальної прибудови до вже існуючої церкви-ротонди. Подальші зусилля дослідника також спрямовані на захист “ротондоподібної версії” старої церкви св. Юра¹.

Доводиться визнати, що аргументи стосовно ідентифікації зображеної на гравюрі споруди як старої церкви св. Юра все ще залишають значний простір для здорового скептицизму. В його основі – дискусійність вихідної тези Я. Вітвіцького про те, що А. Пассаротті свідомо трансформував малюнок, доповнивши зображення тим фрагментом, якого він насправді не міг бачити зі Святоюрської гори чи навіть з даху самої старої церкви. Несприйняття цієї тези має означати, що на гравюрі бачимо порівняно точне зображення якоїсь реальної, але згодом втраченої споруди, яка дійсно була перед очима художника і розміщувалася значно нижче по рельєфу (про це свідчить її ракурс), найімовірніше, безпосередньо біля підніжжя гори.

У такому разі постає запитання: що це могло бути? Адже навіть на найстаріших планах забудови Львова² зображена А. Пассаротті споруда справді не має переконливо атрибутованого відповідника. Цьому може бути лише одне пояснення: ця будівля на момент виконання відомих нам фіксаційних планів міста вже не існувала.

Маємо підстави стверджувати, що це була так звана зимова єпископська резиденція з каплицею³, розташована в долішній частині єпископського саду. Це припущення підтверджує інформація одного зі свідків у судовій справі між василіанами та світським духовенством. У 1766 р. цей 80-річний свідок показав: “Внизу під горою від півночі були зимові покої, у яких мешкав єпископ Шумлянський, а навпроти того зимового

1Тобто після 1708 р.

2Безсумнісно,
але "кляштор" –
це місце Святоюрський
монастир.

помешкання була каплиця в покоях мальована, а на альтанці – два дзвони під дашком. Зимову резиденцію під горою навпроти кляштору і капличку з дзвіницею після смерті єпископа Йосипа Шумлянського¹ розібрав Діонісій Сінкевич, офіціал львівський, і господарські будинки виставив” [29, с. 216]. Отже, “під горою навпроти кляштору²”, – це приблизно там, де тепер розташована будівля цирку, – розміщувалася резиденція єпископа з прибудованою до неї капличкою типу ротонди з наметовим дашком і дзвонами під ним. Саме її, очевидно, і змалював А. Пассаротті, а в процесі гравіювання вона набула монументальніших рис, що цілком могло статися з художньо-композиційних міркувань виконавця граверної дошки.

Існування резиденції в цій низинній ділянці підтверджує також найдавніший фіксаційний план Святоюрської гори, знайдений В. Вуйциком у Центральному історичному архіві Львова [29, с. 213], хоча вона зображена тут дуже узагальнено. Можна думати, що на час укладання цього фіксаційного плану зимове помешкання втратило своє значення і, мабуть, було відбудоване наново в значно спрощеному вигляді порівняно з тим, що бачимо на гравюрі Ф. Гогенберга. Але разом з тим, саме існування резиденції в середині XVIII ст. в тій самій ділянці, що й на початку XVII ст., засвідчує певну традицію в її просторовій локалізації. Історичне коріння такого “низинного” розташування резиденції цілком могло сягати набагато давнішої доби правління єпископа Гедеона Балабана, тому на час виконання малюнка А. Пассаротті вона вже могла існувати в повному функціональному вимірі.

Звичайно, в майбутньому можуть з’явитися однозначні першоджерела, насамперед іконографічні, стосовно архітектури старого Святоюрського храму. Лише тоді дискусія на цю тему може добігти свого логічного завершення. А поки що переконливішою залишається все-таки та версія, згідно з якою старий храм за своїми принциповими архітектурними

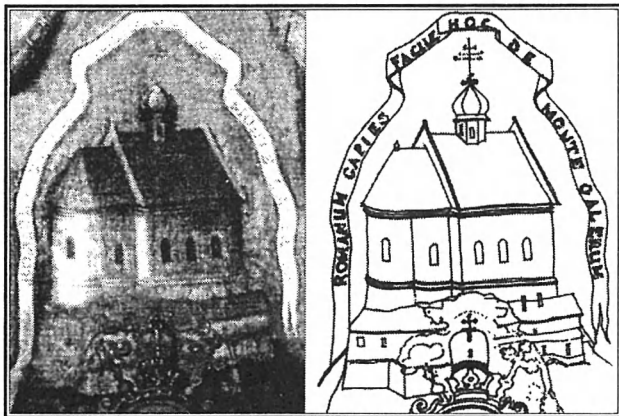
АРХИТЕКТУРНА
ЕВОЛЮЦІЯ МОНАСТІРЯ
ДО СЕРЕДИНИ XVIII СТ.

¹ Не можна виключити цінності певних генетичних зв'язків і з культурною архітектурою кримських вірмен XIV ст., зокрема з вірменськими храмами даниної Кафи.

рисами та фізичним масштабом наближався до первісного вигляду Вірменської церкви у Львові¹. Саме такий, відносно невеликий одноканевий храм міг посісти дуже обмежену ділянку на скелястій і незручній для будівництва вершині цього пагорба.

Таке консервативне уявлення про старий храм св. Юра недавно збагатилося новим вагомим аргументом на свою ко-

Рис. 12.
Зображення
церкви св. Юра(?)
(ліворуч)
на портреті
Афанасія
Шептицького,
1728–1729 рр.
Художник
невідомий.
Праворуч –
сучасний прорис
зображення,
виконаний
А. Мартинюк



ристь. На початку 1990-х років невтомний розвідник архівних фондів і музейних запасників В. Вуйцик натрапив на невідомий портрет Афанасія Шептицького – фундатора нового собору [25, с. 25]. Під погрудним зображенням ще молоджавого єпископа невідомий художник помістив малюнок церкви, оповитий символічною стрічкою з патетичним написом “Romanum caries facile hoc de monte galerum”². Як бачимо, в цьому не лише метафорично засвідчувалася віросповідна приналежність святині та єпископа до римського престолу, але й побіжно визнавалося її розташування “на горі” – певне, що Святоюрській. Окрім того, відтворення старої кафедральної

² “З горні цієї півземні римську шанцю” (лат.).

церкви на портреті особи, яка згодом стала ініціатором будівництва нового храму, теж є доволі переконливим.

Малюнок старої церкви символічно доповнює розгорнуту портретну композицію. Тому він вийшов дещо узагальненим, але досить реалістичним для конкретних висновків. Стара церква зображена з північного сходу з уявної оглядової точки, яка відповідає лінії горизонту, що проходить трохи вище від головного карниза. Добре проглядається вівтарна частина храму з великою центральною апсидою і значно вужчими бічними апсидами. Апсиди рівновисокі з основним об'ємом споруди, накритим двосхилим дахом. Посередині гребеня даху зображено цибулясту баню на невеликому гранчастому підбаннику. Схоже, що підбанник мав вісім граней. У зовнішніх стінах на одному рівні показано рівновеликі віконні прорізи – три на північній стіні і по одному на апсидах. Така кількість вікон може бути непрямою ознакою тридільності внутрішньої просторової структури. Невеликі віконця зображені також на кожній грані підбанника. Наявність верхнього освітлення може свідчити про існування у структурі храму чотирьох внутрішніх опор, які мали підтримувати підбанник. Невеликий діаметр підбанника відносно основного об'єму споруди можна пояснити або неточністю передавання пропорцій художником, або безстовпним характером склепіння на перехресних попружних арках. Торцеві поверхні двосхилого даху прикриті фронтонами. Вони ледь виступають за площину дахівки, яка, за повідомленням М. Груневега, вже на початку XVII ст. була бляшаною [41, с. 111]. Отже, на зображенні маємо всі принципіві ознаки того, що стара церква св. Юра за своєю об'ємно-просторовою структурою і за фізичним масштабом дійсно була близькою до вірменського храму.

Деякі підозри в суттєвих видозмінах може викликати форма верху (баня, підбанник, дах) – тієї частини будівлі, яка завжди найбільше наражена на ризик втрат і переробок. Щодо цього, припущення В. Вуйцика [25, с. 27] про можливість існування під схилами даху невидимої бані теж має певні підстави.

Менш імовірною є його версія про триконхове розпланування храму, оскільки це заперечується характером об'ємних членувань.

Схоже зображення невідомої церкви знаходимо на гравюрі знаменитого українського майстра Никодима Зубрицького,



Рис. 13.
*Стара церква
св. Юра (?).
Зображення
в книжковій
графіці.
Художник –
Н. Зубрицький.
З видання
“Акафісти...”,
1699 р.*

виконаній ним під час перебування у Святоюрському монастирі, як ілюстрації до одного з видань тутешньої друкарні¹. Поширена серед тогочасних художників звичка наповнювати агіографічні сюжети зображеннями реально існуючих сакральних споруд, хоч і без документальної точності, дає привід стверджувати, що львівські роботи Н. Зубрицького теж не були винятком. Гравюра з сюжетом Покрову демонструє помітну спорідненість її з зображенням храму на портреті

¹ Йдеться про сюжет Покрову Пресвятої Богородиці для львівського видання 1699 р. “Акафісти...”, опублікованій у наш час Г. Логвином [59, іл. 262].

А. Шептицького не лише за ракурсом та аналогічними пропорціями архітектурних мас, але й за наявністю прилеглої забудови під північною стіною церкви, де розташовувалися скромні чернечі келії та єпископські палати.

Про деякі характерні особливості розташування старого храму можна говорити впевнено. Зокрема, старий храм, на відміну від існуючого, мав орієнтацію по осі схід–захід, тобто його вівтарна частина була зорієнтована на схід, тоді як вівтар нового собору, навпаки, спрямований на захід. Можна стверджувати, що первісна орієнтація вівтаря зумовлювала й інший напрямок головного підходу до храму, ніж той, що існує нині.

Зауважимо, що розпланувальний абрис старого храму, безсумнівно, розміщувався в східній частині нового храму, а його фізичні розміри, якщо взяти до уваги масштабу аналогію з вірменською церквою, були майже втричі меншими за довжиною і приблизно вдвічі – за шириною. Отже, старий храм не можна вважати монументальним, хоча його скромні габарити все-таки мали одну перевагу: вони забезпечували значно більше вільного простору навколо споруди.

Спільною рисою старого і нового храмів є вигідне місцезнаходження церкви на найвищій позначці Святоюрської гори. Власне, іншого рішення і не могло бути через дуже обмежену територію. Тому гіпотетичний варіант спорудження нового храму поряд зі старим, як це іноді траплялося в процесі розбудови монастирських комплексів¹, у даному разі був дуже ускладненим.

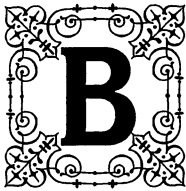
Не можна було не враховувати й геологічних особливостей ділянки – наявності окремих фрагментів природної скелі, які згодом були відкриті В. Січинським під підлогою в ході археологічного зондування. Виявилось, що в східній частині церкви скелястий природний материк розташовується на відстані 65–110 см від поверхні підлоги [85, с. 32]. Отже, зараз можна лише уявити, що старий храм відносно прилеглої території розміщувався на досить виразному скелястому підви-

¹ У Почайському монастирі в середині XVII ст. успішно співіснували нова Троїцька та стара Успенська церкви.

щенні рельєфу, як на своєрідній природній платформі. Тому, щоб дістатися до нього, треба було долати доволі відчутний підйом. Згодом, після спорудження нового храму, ця природна платформа-стилобат була знівельована навколо собору новим горизонтальним вимощенням, а для з'єднання значно нижчої передсоборної площі з нульовим рівнем храму довелося по осі головного входу влаштувати парадні двомаршові сходи.

Навколо старої церкви розташовувалися споруди різного призначення. На фіксаційному плані К. Фесінгера ще можна бачити частину цих споруд, крім тих, що потрапили в межі фундаментів нового собору і на момент виконання плану вже не існували. Серед них була й каплиця Покрову Богородиці, прибудована до старої церкви [77, с. 24]. У ній до останнього моменту зберігалася чудотворна ікона Теробовлянської Богородиці.

Архітектор Бернард Меретин і його задум



історії української архітектури можна виокремити нечисленну групу зодчих, діяльність і творчий спадок яких найбільшою мірою визначають креативний дух певного історичного етапу або культурного ареалу. З цими іменами пов'язані найкращі взірці будівельного мистецтва. Вони є символом найвизначніших здобутків архітектурної професії і, як правило, фіксують вузлові пункти в еволюції вітчизняної архітектури. До повноправних членів цієї знакової архітектурної спільноти, безумовно, належить і талановитий львівський архітектор Бернард Меретин – автор нового собору св. Юра.

Останніми роками в українському та польському архітектурознавстві усталилося написання його імені та прізвища як Бернард Меретин. Але сам архітектор і його оточення не були цілком однотайними й послідовними в цьому. У правописі та діловодстві середини XVIII ст. існував своєрідний “ідентифікаційний лібералізм”, не в останню чергу спричинений поліетнічним характером населення Львова. А тому в старих рахунках та угодах трапляються різні написання його імені: pan Bernard architekt, Bernadt architecto, Bernardus, Bernardo, Bernat, Bernardi тощо. Його прізвище також мало численні відмінності: на німецький штиб – Merderer, Merettiner; на італійський – Merettini. Усталену сьогодні версію Меретин (Meretyn) Т. Маньковський вважав спольщеним варіантом [128; с. 77].

Біографічні відомості про цього майстра, на жаль, досить обмежені. Наприклад, в одному з енциклопедичних довідників йому присвячено лише сім лаконічних рядків [64, с. 397], що, звісно, зовсім не відповідає творчому рівню та історичному масштабу цього талановитого майстра. І хоча останніми

роками дослідникам архівосховищ вдалося відкрити деякі нові обставини його життєвого шляху, багато що в його біографії, особливо в молодші роки, є й досі загадкою.

Нез'ясованими залишаються місце і рік народження Б. Меретина. Його можливе німецьке походження певною мірою засвідчує те, що в давніх рахунках про отримання грошової винагороди він підписувався німецькою мовою з використанням специфічної готичної каліграфії. Знайдено і прямі згадки в старих документальних актах про “Берната німця” [30, с. 519], хоча це може свідчити лише про його вишкіл у німецькомовному середовищі.

Спираючись на порівняльні стилістичні аналогії собору св. Юра з окремими храмами, зосередженими, зокрема, навколо Боденського озера на швейцарській та південнонімецькій території, Т. Маньковський спробував на цьому ґрунті конкретизувати джерела формотворчих уподобань Б. Меретина і висловив припущення, що він теж міг бути одним з тих архітекторів, що походили з цього німецько-швейцарського прикордоння [130, с. 130]. Разом з тим, Т. Маньковський відзначив його обізнаність із формотворчим арсеналом італійського бароко і навіть вважав за можливе долучити його до численної плеяди послідовників Карло Борроміні [128, с. 77]. Останню обставину можна потрактувати як непряме свідчення про перебування митця в Італії та навчання в італійських архітектурних осередках або принаймні у тих німецькомовних майстрів, творчі навички та уподобання яких сформувалися в Італії.

Володимир Січинський висуває дещо іншу версію стосовно національності Меретина. На підставі компаративного стилістичного аналізу він доходить гіпотетичного висновку, що Меретин за походженням був італійцем, вихованим “у ренесансних(!?) італійських традиціях, який, проте, протягом певного часу працював у Австрії, а тому до Львова привіз уже південнонімецьку відміну стилю рококо” [85, с. 51]. Це припущення теж небезпідставне. На його користь свідчить існування

італійської версії прізвища – Мереттіні, – яка мусила мати певне генеалогічне підґрунтя. Звичайно, дещо дивним є посилення В. Січинського на “ренесансні традиції”.

На прямий зв’язок Б. Меретина з австрійським архітектурним середовищем вказував також Адам Мілобендзький, назвавши його “віденцем” [132, с. 215]. Він висловив також версію про те, що Меретин прибув до Львова з “якоїсь габсбурзької провінції” нібито разом зі скульптором Йоганом Пінзелем [114, с. 24].

Залишається також невідомим, коли саме і за яких обставин Меретин вперше ступив на львівську землю. Припускається, що це могло статися в 1738 р. або навіть дещо раніше [30, с. 519]. Але якщо взяти до уваги, що поза Галичиною архітектор раніше ніде не заявляв про себе як про самостійного виконавця, то схоже, що до Львова він прибув ще в досить молодому віці. Очевидно, це був той типовий для початківців випадок, коли маловідома, але амбітна і впевнена в собі творча особистість шукала в новому для себе оточенні кращі можливості для самореалізації.

Поза сумнівом, на момент прибуття до Львова Б. Меретин вже пройшов достатній підготовчий шлях в опануванні архітектурного ремесла. Отже, це вже була людина з ґрунтовними теоретичними знаннями та практичним досвідом і навичками, набутими раніше в процесі роботи під керівництвом якогось досвідченого майстра (чи майстрів). Зрештою, як показало життя, фаховий рівень Б. Меретина виявився цілком достатнім, щоб успішно конкурувати з місцевими цеховими майстрами та завойовувати прихильність потенційних замовників. Новоприбулому архітектору вдалося досить швидко зайняти провідні позиції у сфері сакрального й цивільного будівництва Львова. Про життєву енергетику та високу працездатність Б. Меретина може свідчити те, що йому вдалося одночасно вести по декілька “фабрик” (будівельних об’єктів) і навіть постачати матеріали на інші будівельні майданчики. Відомо, наприклад, з архівних джерел, що в 1756 р.

він продає на спорудження тринітарського костелу партію каменю за 180 злотих [107, с. 199].

Така ділова успішність і пов'язані з нею цілком природні амбіції авторитетного майстра Бернарда викликали невдоволення серед інших дійових осіб на ринку архітектурно-будівельних послуг. Це вилилося в перманентні конфлікти з цеховою будівельною організацією Львова, до якої Меретин ніколи не належав і, мабуть, не вбачав у тому жодної потреби. Навпаки, як скаржилися майстри, “яко всюди керуючий” прибулець “задавав” (закидав) їм “фальш... у роботах” і зваблював численних замовників¹. Цілковито усунувши місцевих цехових майстрів від провадження найважливіших будівельних робіт у місті і завдаючи їм відчутних втрат, Б. Меретин не раз ставав відповідачем у суді на їх скарги та протести, що засвідчувалося судовими актами [30, с. 519].

Його звинувачували також у перетягуванні до себе челядників, які масово “горнулися” до нього, що іноді позбавляло цехових майстрів можливості провадження робіт і виконання замовлень². Як заявляв у скарзі майстер Юзеф Покорний, від святоюрських робіт він усунув Юзефа Єдинця – “цехмистера і майстра, здатного до великих будівель, якого рекомендувала покійна руська воеводина”³ Вишневецька. Конфлікт архітектора з цеховими майстрами перекинувся й на середовище челядників і найманих робітників та зумовив численні побутові конфлікти. Новоприбулому майстру закидалося навіть, що він своєю поведінкою “підривав суспільний спокій”. Проте, мабуть, вольовий і рішучий характер Меретина, а також заступництво високопоставлених можновладців забезпечували йому недоторканність і безкарність. За способом автономної професійної діяльності він явно виходив за звичні традиційні рамки місцевого середовища, тому фактично перебував у постійному конфлікті з ним. Деколи його навіть нагороджували таким промовистим епітетом, як узурпатор. Втім, злостиві докори й позови конкурентів не завадили йому отримати титул королівського архітектора та здобути поважний авторитет.

¹Центр. держ. іст. архів України, м. Львів – Ф, 52, оп. 2, сир. 118, с. 147, 148.

²Там само, с. 147.

³Там само, с. 148.

Звичайно, діловий стиль архітектора Меретина значною мірою ґрунтувався на неабиякому творчому обдаруванні, впевненості в своїх силах та покровительстві впливових осіб. Ім'я принаймні однієї з них добре відоме. Це канівський староста Микола Потоцький (1712?–1782 рр.) – особистість дуже неординарна і на ті часи добре знана на окраїнах Речі Посполитої. Екстравагантний магнат з величезним успадкованим багатством, герой нескінченних амурних пригод, гулянок і скандалів у середовищі безжурної шляхти, байдужий до службової кар'єри – таким змальовували його сучасники у своїх спогадах. А майстри пензля зафіксували його неординарний типаж у десятках живописних портретів [134].

Слід зауважити один цікавий факт з біографії М. Потоцького. Ще задовго до смерті, приблизно в 1758 р., він полишив батьківську католицьку віру і перейшов до греко-католицької конфесії, що було нечуваною до того подією в середовищі польської магнатерії. Одним з поважних наслідків такої віросповідальної переміни стало згодом спорудження на його кошт Успенського собору Почаївського василіанського монастиря [79, с.18–21]. Спокутуючи гріхи молодості, М. Потоцький загалом не був байдужим до нових храмобудівних ініціатив. У цьому контексті його життєвий шлях перетнувся з архітектором Бернардом Меретином, який виконав декілька його замовлень, – зокрема, місіонерський костел у Городенці та ратушу в Бучачі¹.

Позаяк співпраця Б. Меретина і М. Потоцького була пов'язана з початковим етапом діяльності архітектора, ризиком висловити припущення, що саме Миколі Потоцькому, або навіть ще його батьку Стефану Потоцькому, архітектор мав завдячувати своїм запрошенням до Львова. Архітектор тривалий час користувався патронатом М. Потоцького, а в деяких судових документах навіть називався двірським слугою канівського старости [30, с. 519].

Крім собору св. Юра, Бернарду Меретину належить незаперечне авторство ще декількох споруд сакрального й ци-

¹Про ці споруди Б. Меретина йдеться далі.

¹ Споруда повністю перебудована в класичному стилі архітектором Ю. Бемом на початку XIX ст. і пізніше використовується як Львівська публічна бібліотека ім. В. Стефаника НАН України.

² Пінні – районний центр Івано-Франківської обл.

³ Пінні – районний центр Тернопільської обл.

вільного призначення. Хронологічно першою зафіксованою його роботою (кінець 1730-х років) є палац для львівського доктора медицини Карла Гарані. У подальшому Б. Меретин постійно користувався довірою львівської та околичної знаті, для якої здійснював не лише нове будівництво, але й брався за окремі фрагментарні перебудови й оформлення інтер'єрів. Першою його храмовою роботою вважається добудова фасадної частини львівського костелу кармеліток взутих¹, договірні умови з якими, очевидно, передбачали надання архітектору помешкання в монастирі, про що відомо під 1742 р. з актових документів. Це може вказувати на те, що будівничий лише незадовго до того з'явився у місті й ще не встиг зручно облаштуватися на місцевому ґрунті.

Бернарду Меретину належить також авторство декількох невеликих парафіяльних костелів у Галичині (Наварія, Годовиця, Берездівці, Лопатин, Коломия, Буськ та ін.). Деякі з них виконані вже після смерті майстра. Наприклад, костел у Буську завершено на зразок парафіяльного в Наварії й освячено в 1780 р.

У творчості Меретина помітно виділяються, крім собору св. Юра, дві споруди, які можна сміливо вважати найкращими його творіннями. Це місіонерський костел Непорочного Зачаття Пречистої Діви Марії (1743–1760 рр.) в місті Городенка² на Покутті та міська ратуша (близько 1750 р.) в Бучачі³ – невеликому містечку на березі річки Стрипи. Обидві споруди мають статус пам'яток архітектури національного значення.

І городенківський костел, і бучацька ратуша зводилися майже одночасно зі львівським собором св. Юра. Тому 1750-ті роки без перебільшення можна вважати часом справжнього триумфу архітектурного таланту Бернарда Меретина. Водночас це були тріумфальні, дуже плідні роки і для його постійного творчого партнера – скульптора Йогана Пінзеля. Багатолітня співпраця цих двох великих львівських майстрів взаємозбагачувала й надихала кожного з них. Можна сказати, що як

архітектору Пеппельману та скульптору Пермозеру спільними зусиллями вдалося геніально “помножити” архітектуру на скульптуру в дрезденському Цвінгері, так само на славу склався творчий союз і Меретина та Пінзеля.

На жаль, не всі свої проектні задуми архітектор встиг побачити повністю реалізованими ще за життя. У 1759 р. його не стало. Наполегливі архівні пошуки дали змогу В. Вуйцику натрапити на документи, з яких випливає, що смерть наздогнала його в перші новорічні дні – 3 чи 4 січня, оскільки вже 5 січня до його вдови з фінансовими претензіями завітав один з кредиторів майстра – якийсь Марко Іцкович [30, с. 520]. Знайдено й посмертний майновий інвентар Бернарда Меретина, складений 8 листопада 1759 р. і внесений у львівські городські книги 21 листопада того самого року [30, с. 521–523]. Його зміст засвідчив якщо й не блискучий, то дуже пристойний майновий стан небіжчика.

Маємо поважні підстави вважати, що з життя пішла людина, яка не полишала своєї професійної справи до останніх днів. Зокрема, у згаданому інвентарі поміж різних особистих і побутових речей зафіксовано різноманітні будівельні матеріали та конструкції для тих “фабрик”¹, які ще були в роботі і потребували з боку архітектора постійного нагляду та матеріального забезпечення. Тут перелічені й мистецькі образи – великі та малі, в рамах і без них, приготовлені, мабуть, для облаштування якогось інтер’єру. Все це засвідчувало універсальність виконавської праці майстра. Річ у тім, що в той час професія архітектора, як правило, передбачала поєднання в одній особі обов’язків і архітектурного творця, і інженера-конструктора, і виконроба, і навіть бухгалтера. До того розподілу праці в будівництві, який склався на сьогодні, було ще дуже далеко.

Причина та обставини смерті Бернарда Меретина все ще залишаються історіографічною білою плямою. Втім, добре відомими є неординарні події, які безпосередньо передували кончині архітектора і могли не лише вивести його з душевної

¹Тут – будівельних об’єктів.

рівноваги, але й спровокувати набагато серйозніші наслідки для здоров'я.

Ці події пов'язані з особою військового архітектора та інженера П'єра Ріко де Тіррегая (близько 1725 – після 1772 р.) – вихідця з Франції, капітана розквартированого у Львові піхотного загону королівської гвардії – “regimentu pieszego wielkiej buławy kogonnej” [130, с. 110]. Він відомий також як автор декількох проектів палацових споруд. Зокрема, за його проектом створено масштабний палацово-парковий ансамбль (1757–1760 рр.) для київського воеводи Францішка Потоцького у Кристинінополі¹. У Львові Ріко перебував з 1757 до 1760 р., після чого виїхав до Варшави, а з 1763 р. переїхав до Берліна на службу при дворі Фрідріха II.

Прибувши до Львова, П'єр Ріко не обмежився виконанням своїх безпосередніх службових функцій і спробував зіграти поважну роль у колі тутешньої архітектурної спільноти. Достеменно невідомо, як розвивалися його стосунки з Меретином, але все-таки між ними виник гострий конфлікт на ґрунті звинувачень Меретина в непрофесіоналізмі. З вуст Ріко почали луnати негативні відгуки про Святоюрську новобудову, причому не лише з позицій власне архітектурних, але й стосовно доцільності витрачання коштів замовника. Ці критичні закиди дійшли до єпископа Лева Шептицького. Замовник був так вражений отриманою інформацією, що й справді запідозрив Меретина у фінансових зловживаннях, тому вирішив достроково розірвати з ним угоду на продовження будівельних робіт.

Звичайно, впевнений у собі, Бернард Меретин не міг змиритися з такими, на його думку, злостивими й безпідставними нападами. З листопада 1758 р. він вносить до міського уряду протест на публічні заяви француза, наслідком яких стало те, що “...Світліший та Поважніший Єпископ Львівський не рукоположив продовження будівництва” [130, с. 113]. А вже через два місяці після внесення протесту Бернарда Меретина не стало.

¹Ілліні – м. Черногоград
Львівської обл.

Як бачимо, смерть Б. Меретина сталася невдовзі після відсторонення його від будівництва собору. На цей момент всі основні мулярські роботи були виконані, і перед замовником Левом Шептицьким постало непросте питання щодо залучення нових майстрів для подальшого провадження будівництва, причому не лише в соборі, але й на інших об'єктах.

Фактично з кончиною Бернарда Меретина починається новий етап архітектурної еволюції Святоюрського ансамблю, пов'язаний зі спорудженням низки інших будівель на засадах регулярної просторової композиції. Про це йтиметься далі, але перед тим варто зупинитися детальніше на особливостях його архітектурного задуму.

На відміну від основних видів образотворчого мистецтва, якими є малярство та скульптура, морфогенез архітектури залежить від значно більшої кількості зовнішніх чинників, які впливають на творчу діяльність архітектора, – конструктивних, технологічних, функціональних, економічних тощо. Не буде перебільшенням твердження, що більшість цих чинників так чи інакше пов'язані з можливостями, намірами та очікуваннями замовника, від якого часто залежить формування принципів засад проектною програми.

У сакральній архітектурі роль замовника зазвичай розподілялася між майбутнім користувачем (духовенством) і світським фундатором, який брав на себе фінансування новобудови. Такий розподіл іноді призводив до роздвоєння впливу на архітектора, якому доводилося залагоджувати ті чи інші суперечки сторін. У випадку з собором св. Юра майбутній користувач і інвестор були представлені однією особою. Спочатку ініціатором нового будівництва був митрополит Афанасій Шептицький, а після його смерті цю роль перебрав на себе його наступник Лев Шептицький. Як постійні мешканці Святоюрської гори, право голосу мали також ченці-василіани. Але, як випливає з історичних обставин, їх участь у процесі нового будівництва була досить скромною, а в непоодиноких випадках навіть переростала у відверту протидію єпископським

планам, незважаючи на те що згідно з угодою вони мали отримати в новому храмі свій окремий вівтар.

Ведучи мову про обставини руйнації старого та будівництва нового храму, дослідники іноді уникають торкатися ролі замовника та його мотиваційних підвалін. Проте зрозуміло, що первинне проектне завдання з боку замовника було не менш важливим, ніж творчі інтенції самого архітектора. В одному зі старих історіографічних видань така мотивація митрополита Афанасія Шептицького була виразно зафіксована. Нова церква, згідно з його намірами, мала стати такою, щоб могла зрівнятися “простором і красою” з усіма існуючими на той час у Львові католицькими храмами. Отже, це було свідоме намагання замовника підняти суспільний престиж греко-католицької конфесії за допомогою величного архітектурного задуму, повномасштабна реалізація якого промовляла б сама за себе.

Конкретний спосіб і шляхи реалізації цього задуму залежали насамперед від майстерності запрошеного архітектора. Зрештою, нестандартне проектне рішення нового Святоюрського собору було визначене самобутнім творчим задумом його автора Бернарда Меретина, хоча це зовсім не применшує ініціативної ролі замовника. Варто зауважити, що в попередній архітектурній історіографії через неопрацьованість теми деякі дослідники спочатку приписували проектування собору кам'янець-подільському коменданту Яну де Вігге [133, с. 145]. В окремих випадках на цю давно спростовану атрибуцію можна натрапити й у новітніх публікаціях [124, с. 69].

Питання про те, якою має бути архітектура нового собору, очевидно, постало ще до знесення старої церкви. Іноді припускають, що, як і в Почаєві для нового Успенського собору, будівництву нового собору св. Юра нібито передувало розроблення декількох проектних пропозицій [120, с. 90]. Таке припущення не позбавлене певної рації, хоча прямих документальних підтверджень йому не знайдено. На користь такого висновку опосередковано свідчить хіба що аналітичне

зіставлення архітектури існуючого храму з уцілілими проектними матеріалами Б. Меретина¹. Дійсно, таке порівняння виразно демонструє низку суттєвих відмінностей, які могли бути пов'язані ще з якимись невідомими проектними варіантами. Не виключено, що розбіжності між меретиновим проектом і практичною реалізацією могли бути через робочі корективи в процесі будівництва.

Стосовно зовнішніх обставин виникнення архітектурного задуму нового собору св. Юра дуже цікавим є питання про існування певного архітектурного прототипу – конкретного взірця або принаймні проектного орієнтира, який, можливо, був обраний Б. Меретином чи самим замовником з попереднього храмовбудівного досвіду. Це привернуло увагу багатьох дослідників, оскільки в архітектурній історії такі запозичення траплялися і їх з'ясування нерідко дає змогу простежити генезис певної архітектурної форми та краще зрозуміти невидимі течії архітектурної творчості. Хоча внаслідок таких пошуків ще не вдалося встановити жодної точної аналогії споруджених раніше костелів і церков не лише на теренах Галичини, але й у загальноєвропейському контексті.

Проте, якщо вести мову про можливі віддалені аналогії в попередньому досвіді барокового храмовбудування, то пошук аналогій, які ґрунтувалися б принаймні на подібності принципів розпланувальних ознак, виявився доволі цікавим і небезуспішним. Зокрема, польський історик Збігнев Горнунг вказав на три храми, що мали видовжений хрестоподібний план з рівновеликими поздовжніми та значно коротшими попередніми раменами [112, с. 59]. Це маловідома церква Сан Карло а Катінарі в Римі (1612–1620 рр.), добре znana в історії європейської архітектури церква паризької Сорбонни (1635–1653 рр.) та церква Діви Марії (Maria Immaculata) єзуїтського колегіуму в австрійському Зальцбурзі.

Останню святиню (нині – це університетський храм) запроектував архітектор Й. Б. Фішер фон Ерлах² у 1694 р., а побудовано її під керівництвом Й. Грабнера протягом 1696–

¹ Фактично існує лише один проектний документ – поздовжній розріз собору, який з великою ймовірністю може бути приписаний Б. Меретину.

² Йоганн Бернгард Фішер фон Ерлах (1656 – 1723 рр.) – один з провідних представників австрійського бароко, придворний архітектор австрійських монархів з 1704 р. Замолоду працював у Карла Фонтанні в Римі. Вплив італійського бароко, зокрема архітектора Борроміні, позначилися на всій творчості майстра, найважливішою працею якого стала церква Карла Борромей у Відні (1716 р.).

¹Ця аналогія стала дуже поширеною і задується навіть у повільних хресто-матійних працях [53, с. 239].

1707 рр. Саме вона привернула до себе особливу увагу дослідників як найімовірніший прототип, позаяк серед названих храмів є географічно найближчою до Львова і за своєю розпланувальною композицією багато в чому споріднена з собором св. Юра¹.

Справді, зальцбурзький поезуїтський храм можна вважати таким, що за своїми принциповими характеристиками є найбільш наближеним до собору св. Юра. Хоча слід зауважити, що ця подібність є відносною і зовсім виключає навіть віддалені натяжки на механістичне копіювання. Певна схожість львівського собору з зальцбурзькою церквою торкається лише загальної об'ємно-розпланувальної концепції – хрещатого дев'ятидільного плану з видовженою головною навою, майже вдвічі коротшим трансептом і однобаневим верхом над середохрест'ям та облаштування у внутрішніх міжраменнях невисоких об'ємів з власними купольними склепіннями. Аналогія не поширюється на вирішення вхідної та вівтарної частин, пропорційні співвідношення розпланувальних елементів та об'ємних мас, внутрішні й зовнішні членування стінових поверхонь і, головне, на архітектурну стилістику. Важлива відмінність полягає у набагато виразнішій центричності композиції собору св. Юра, тоді як зальцбурзький храм має дві симетричні вежі на чоловому фасаді, що є однією з характерних ознак католицької архітектури.

Спорідненість собору св. Юра з зальцбурзьким прототипом потенційно була б помітнішою, якби дійшов до реалізації намір замовника прибудувати до чолового фасаду собору дві симетричні вежі задля більшої величі [85, с. 56]. Така можливість розглядалася вже після смерті Б. Меретина, проте з невідомою причин не була здійснена. Можна здогадуватися, що основною перешкодою на шляху втілення цієї ідеї були міркування просторово-функціонального характеру, оскільки прибудова двох симетричних веж на чоловому фасаді потребувала додаткової території і суттєво ускладнила б коловий обхід навколо собору. Не слід забувати й про те, що образна

символіка собору в такому разі радикально наблизилася б до образного архетипу католицького храму, що, мабуть, викликало сумніви у Л. Шептицького.

Відзначаючи наявність показових і до певної міри переконливих паралелей львівського храму з попереднім архітектурним досвідом, все-таки не варто дуже переоцінювати їх значення для розуміння витоків його власної самотності та власних формотворчих підвалін. Це в наш час інформаційно-технічної глобалізації будь-який проект і його реалізація миттєво стають надбанням архітектурно-професійної спільноти на різних континентах та об'єктом фахового аналізу, порівняльних зіставлень і поглибленого дослідження. Але три сторіччя тому архітектурний досвід не був таким адаптивним і швидкозасвоюваним. Новаторські храмовбудівні ідеї сприймалися і поширювалися професійною спільнотою не як конкретні взірці для буквального наслідування, а як концептуальні архетипи, що відігравали роль бажаних, але дуже узагальнених орієнтирів – чи то в своїх об'ємно-просторових проявах, чи то в певному стилістичному спрямуванні. Навіть суто організаційні й технічні передумови тогочасної творчої праці архітектора практично унеможливлювали точне архітектурне “цитування”, не кажучи вже про професійно-етичні норми, цілком відмінні від сучасного мистецького “плюралізму” і повністю легалізованого архітектурного “клонування”.

В історичному архітектурознавстві неодноразово проголошувалися цілком справедливі застереження стосовно продуктивності аналітичного методу впливів і запозичень для пояснення документально не підтверджених генетичних зв'язків між окремими архітектурними творами. Можна навести слушну думку В. Січинського, сформульовану в одній з його останніх праць, згідно з якою “...в архітектурі, і взагалі в мистецтві, часто витворюються подібні форми, незалежно від впливів і запозичень, тільки через подібне компонування і комбінації форм, які не мають безкінечних відмін, а обмежене коло відмін і певні типи комбінацій. Тому архітект незалежно

від часу і простору може прийти до тих самих форм, які десь перед тим уже були витворені” [87, с. 55–56]. З цієї тези незаперечно випливає, що виявлення дослідником певних композиційних паралелей між двома архітектурними об’єктами (на перший погляд навіть дуже схожих) не обов’язково заперечує власний творчий внесок архітектора і не завжди засвідчує його вторинність.

Тому для з’ясування витоків творчого задуму не менш корисним може бути не так порівняльний, як функціонально-генетичний аналіз, завданням якого є з’ясування формотворчої ролі конкретної функції (не обов’язково лише утилітарної) в конкретних історичних умовах. У випадку з собором св. Юра мова може вестися про приховану, можливо, навіть глибоко не усвідомлену і чітко не артикульовану спробу вивести композиційну побудову храму одночасно з двох різних першоджерел: з одного боку, з усталеного і дуже популярного функціонально-просторового типу тридільного, хрещатого в плані “народного” храму, з другого – з не менш популярної в католицькій Європі базилікальної схеми з її чітко акцентованою видовженістю по головній осі. У підтексті це мало означати символічний симбіоз двох традицій храмобудування – східної та західної.

Мабуть, логічно задатися непростим питанням стосовно рушійних сил такого симбіозу. Чи це була цілком самостійна творча ідея архітектора Б. Меретина, чи, можливо, він мав керуватися цілком однозначними настановами з боку замовника в особі греко-католицького єпископа та його оточення? Відповідь не є простою й очевидною, хоча через саму свою природу Греко-Католицькій Церкві були властиві риси орієнтально-окцидентальної (східно-західної) контамінації. Намагання знайти в першоджерельних текстах, пов’язаних з храмовою діяльністю цієї церкви, якісь конкретні настанови стосовно архітектурних засад такого симбіозу нашкодують на очевидний брак інформації. На цю обставину звернув увагу П. Красни: “В жодному з відомих мені джерельних

текстів, що стосуються “фабрик” (будівництва. – П. Р.) греко-католицьких церков, я не натрапив на дослівну рекомендацію щодо надання цим будівлям “латинської” чи “західної” форми або щодо уникнення в них візантійських архітектурних вирішень” [121, с. 131]. Приблизно те саме можна сказати й стосовно протилежних рекомендацій – буквально дотримуватися східних храмовбудівних традицій.

Подібні обставини дійсно можуть свідчити про архітектурну незаангажованість греко-католицького кліру, хоча не можна перебільшувати й доказове значення писемних джерел, сподіваючись саме там знайти чітку відповідь. Тому немає підстав однозначно визнавати існування архітектурного “нейтралітету” з боку священнослужителів. За ними завжди залишалося неформальне право на власні архітектурні уподобання, які через об’єктивні й суб’єктивні обставини мусили втілюватися в конкретні формотворчі преференції, навіть якщо ці преференції ніколи не фіксувалися в текстах. Тому все-таки визнаємо за замовником і майбутнім користувачем не зовсім очевидну та зовсім не байдужу роль одного з мотиваційних пунктів архітектурного храмотворення.

Іншим, не менш очевидним мотиваційним джерелом могла бути особа жертводавця-фундатора, ініціатора та фінансера підтримка якого часто мали програмне значення для вибору найбільш прийняттого рішення¹. Щоправда, у випадку з новим Святоюрським собором такою особою був сам митрополит Афанасій Шептицький, котрий, за оцінкою сучасників, схилився до “реставрації від першої віри християнської початків, завжди тримав у пам’яті *vocalissimi Ritus Graeci*”² [117, с. 156]. Мабуть, ця схильність торкалась і головних особливостей храмової архітектури.

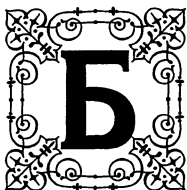
Отже, характеризуючи розподіл ролей у створенні та реалізації архітектурного задуму собору св. Юра, можна дійти висновку, що початкова архітектурна програма та отриманий результат були очевидним наслідком активної творчої взаємодії архітектора Б. Меретина, орієнтованого на центрально-

¹ Фундатор Успенського собору в Почаєві М. Потопільний висловлював бажання бачити новий храм у вигляді базиліки [79, с. 49].

² Найбільш об’єктивний Прецяк в Обряді (лат.).

європейську барокову школу, з греко-католицьким духовенством, яке в рамках обрядово-літургійної специфіки своєї Церкви опікувалося збереженням грецької традиції. Якщо розподіляти формотворчі ролі між цими двома суб'єктами, то треба буде визнати за замовником вирішальний вплив на загальну розпланувальну схему та компоновання об'ємних мас. Архітектор отримував достатню свободу в гармонізації цих мас і в оперуванні всіма можливими засобами барокової архітектурної стилістики, не кажучи про суто професійні тонкощі будівельної справи, пов'язані з технологією, організацією та конструктивною надійністю будівництва. З огляду на такий умовний розподіл побудовано виклад наступного розділу, де йтиметься про особливості об'ємно-просторової композиції собору св. Юра та його стилістичні риси.

Композиція та стилістика собору



удь-який витвір архітектурного мистецтва характеризується багаторівневою ієрархією морфологічних ознак – від способу побудови великих форм до опрацювання найдрібніших деталей. Зазвичай в історико-архітектурних дослідженнях пріоритетне місце в цій аналітичній ієрархії відводиться стилістичним ознакам, які дають можливість оцінити певні об'єкти крізь призму характерних рис того чи іншого архітектурного стилю і розкласти їх в окремі стильові “шухляди”.

Для повноцінного архітектурного аналізу не менш важливим є визначення особливостей загальної побудови споруди з позиції її об'ємно-просторової структури, яка уможливило абстрагування від зовнішніх стильових характеристик і зосереджує увагу на способі творення “чистих” об'ємних мас і того простору (передусім внутрішнього), який підпорядкований цим масам.

Особливої ваги об'ємно-просторові ознаки набувають у композиції храмових споруд, оскільки на відміну від стилістичних ознак вони розкривають визначальні, позастильові характеристики споруди та ступінь їх відповідності потребам і преференціям майбутнього користувача, у нашому випадку – функціональним і репрезентативним потребам Греко-Католицької Церкви.

У цьому контексті слід зазначити, що вітчизняні дослідження українського храмобудування позначені помітною індивідуальністю стосовно архітектурної самоідентифікації греко-католицької конфесії. За традицією, українська архітектура в історіографії завжди чітко розрізняла костели і церкви¹, автоматично розуміючи під цими термінами християнські храми католицької та православної конфесій. З такого поділу логічно випливали конкретні, виразно артикульовані розбіжності в морфологічній оцінці цих конкурентних типологічних об'єктів. Такі розбіжності легко фіксуються навіть у ма-

¹ Те саме можна сказати й про польську традицію, хоча в більшості європейських мов такого поділу не існує. Наприклад, німецький термін “Kirche” характеризує храми всіх християнських конфесій, у тому числі й протестантських, тоді як в Україні протестантські храми – це ніщо інше, як молитовні будинки.

совій свідомості, оскільки протягом сторіч виробилися певні храмобудівні архетипи, які забезпечували майже безпомилкову візуальну ідентифікацію чи то костелу, чи то церкви, так само, як забезпечувалася ідентифікація синагоги або мечеті.

З появою Греко-Католицької Церкви, в генетичній природі якої було закодоване дуалістичне співіснування східної та західної традицій, з'являються ускладнення з її архітектурним ототожненням. Маємо непоодинокі приклади, коли в новому сакральному будівництві виразно проступає нахил до католицьких храмових архетипів, внаслідок чого почали з'являтися уніатські церкви, які практично нічим не відрізнялися від лагінських костелів. Цю тенденцію певною мірою можна пояснити демонстративним бажанням всіляко протиставитися попередньому досвіду православного храмобудування. Одним з найхарактерніших прикладів стала греко-католицька катедра в Хелмі¹ (1756 р.) – купольна базиліка з трансептом і двома вежами на чоловому фасаді.

Разом з тим, серед греко-католицького духовенства ніколи не зникало розуміння того, що з мотивів дотримання конфесійної окремішності неприйнятними є обидва архітектурні орієнтири – як типowo православний, так і типowo католицький. Таке усвідомлення спричинило нелегкий пошук нових морфологічних засад уніатського храмобудування. Звичні прототипи зазнають відчутних трансформацій, логіка яких загалом підпорядковувалася формотворчому компромісу між усталеними образними архетипами – церкви та костелу.

У чому ж полягали специфічні компромісні ознаки греко-католицького храмобудування? Легший варіант відповіді лежить в абстрактній площині. Білоруський дослідник В. Чантурія характеризував архітектурну специфіку уніатських мурованих церков як “своєрідний сплав архітектурних форм католицьких храмів Заходу і форм місцевого православного зодчества” [97, с. 200]. Як вважав Г. Логвин, у соборі св. Юра “перетлумачені і втілені прикмети української народної архітектури, архітектури візантійської та західноєвропейської” [60, с. 81].

¹ Цині – на території Республіки Польща.

Проте такі формулювання віддзеркалюють лише концептуальний зріз проблеми, але не дають і, очевидно, не можуть дати відповіді на такі запитання: в який спосіб конкретна споруда,

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
УЛЬВОВІ

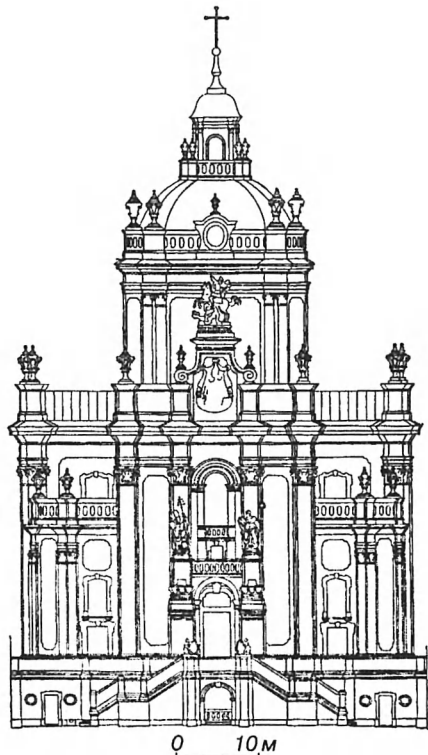


Рис. 14.
*Собор св. Юра.
Чоловий
(східний) фасад.
Обміри
В. Січинського*

зокрема собор св. Юра, “втілює як західні барокові форми, так і українські православні традиції” [92, с. 163], та які, власне, конкретні ознаки поєднання цих традицій?

Звичайно, відповідь на ці запитання залежатиме від визначення конкретного змісту і способу взаємодії обох векторів такого дуалістичного втілення. А *posteriori*, незважаючи на досить великий діапазон можливих варіантів відповіді, видається цілком правомірним твердження, що лінія розподілу в цьому “сплаві” проходила не у сфері архітектурної стилістики, а насамперед в об’ємно-просторовому структуруванні. Стосовно цього собор св. Юра може бути однією з найяскравіших, класичних ілюстрацій.

У спробі дістатися витоків об’ємно-композиційного устрою Святоюрської церкви краківський дослідник П. Красни сформулював слушне запитання [119, с. 67]: чому за прикладом інших єпископських (соборних, кафедральних) греко-католицьких храмів (Хелм, Вітебськ, Володимир-Волинський¹ та ін.) у Львові не була застосована базилікальна композиція плану, а було обрано хрещату розпланувальну схему? Запропонована відповідь небезпідставно пов’язувалася з шанобливішим ставленням замовника до місцевої храмовбудівної традиції, сформованої ще в лоні Православної Церкви, яка в Галичині тривалий час протистояла рішенням Берестейського собору. На галицьких землях ця традиція виявилася більш значущою для греко-католицького кліру та місцевого населення, ніж в інших єпархіях, особливо в Литві та Білорусі. Тому загалом можна погодитися з тим, що “використання безстовпної хрещато-баневої схеми було виявом спадковості в церковній архітектурі Коронної Русі, яку не було розірвано після прийняття унії тутешніми православними” [119, с. 70].

Отже, в чому полягала ця спадковість? Вище йшлося про те, який потенційний вплив на розроблення Меретиним проектного рішення могли мати ті чи інші закордонні прототипи. Проте, на нашу думку, не менш важливо відстежити не лише гіпотетичні творчі навіювання з-поза меж Галичини, але й спробувати з’ясувати роль локальних чинників, тактовне врахування яких вирішальною мірою вплинуло на

¹ Послання Петра Красного на Володимирський Успенський собор у такому контексті не можна вважати доречним, оскільки ця споруда належить до давньоруської доби (1160 р.) і в процесі пристосування під греко-католицьку катедру у XVIII ст. в засадничих елементах була збережена [80, с. 63–68].

власний креативний здобуток цього архітектора. Видається, що тут потрібно говорити насамперед про своєрідність об'ємної композиції храму, хоча майстер продемонстрував неабияку вправність і в органічному синтезі об'ємних мас зі скульптурною пластикою, і в гармонізації архітектурно-декоративного опорядження.

Попри надзвичайне багатство мистецьких засобів і пластичну насиченість архітектурного образу собору св. Юра різноманітними архітектурними формами, його об'ємна композиція підпорядкована чіткій, послідовній і, як виявляється, вишукано простій логіці. Якщо на мить відволіктися від локальних засобів зовнішнього деталювання (віконні та дверні прорізи, вертикальні й горизонтальні членування фасадів тощо), то просторова організація основних об'ємних мас вже не видається надто складною. Аналізуючи її уважніше, можна помітити, що в об'ємній побудові храму досить легко виокремлюються три головні яруси – від поземного рівня до горішнього.

Як і в більшості храмових споруд, найбільш розвиненим є перший ярус, у межах якого відбувається об'ємно-просторове групування внутрішніх приміщень – найвищих головних (поздовжня та поперечна нави) і допоміжних (понижені бічні каплиці, вівтарні прибудови тощо). Характерні особливості такого групування добре простежуються на плані споруди.

Відповідно до прийнятої розпланувальної схеми, перший ярус складається з двох основних нав – поздовжньої за напрямком схід–захід та значно коротшої поперечної (транспта) за напрямком північ–південь. Обидві нави перетинаються посередині під прямим кутом і утворюють розпланувальний хрест. У внутрішніх кутах об'ємного хреста на рівні першого ярусу розташовані допоміжні просторові чарунки, які добре видно на плані споруди, хоча вони досить скромно артикулюються в зовнішніх формах собору. Ще два невеликі допоміжні об'єми прилягають з двох боків до видовженої вівтарної частини.

Загалом план першого ярусу утворює дев'ятидільну схему, яка на перший погляд нагадує плани чотиристовпних давньоруських храмів. Проте в соборі св. Юра стовпів, як визначальних конструктивних елементів, немає, і те, що на плані сприймається як окремі опори, – не стовпи, а лише про-

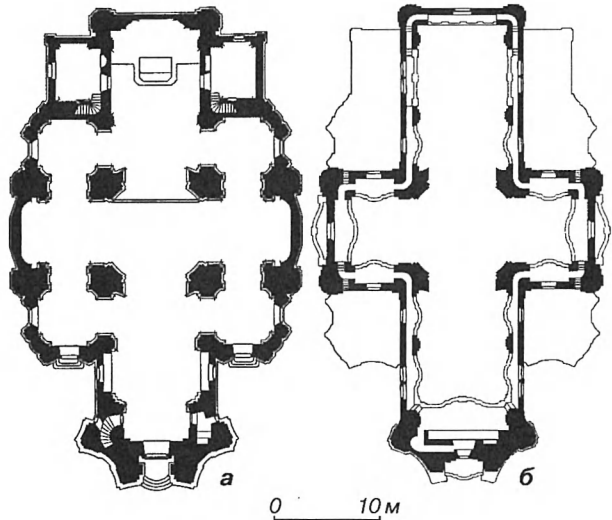


Рис. 15.
*Собор св. Юра.
Плани. За обмірами
В. Січинського, 1932 р.:
а – поземний;
б – на рівні хорів
та обхідної галереї*

стінки, виокремлені з площин основних несучих стін арковими прорізами. Подібна ілюзія іноді вводить в оману авторів, поверхово знайомих з будівлею. Саме цим можна пояснити, наприклад, помилкове твердження, що для собору св. Юра характерне “поєднання форм давньоруського тринавового храму з формами базилики” [89, с. 379]. Насправді тут немає ні того, ні іншого.

Остаточно переконатися в цьому допомагає другий ярус об’ємної композиції, який має домінантне значення для

зовнішнього візуального сприйняття архітектурного об'єму храму. Він так само складається з поздовжньої нави та трансепта, але на відміну від першого ярусу звільнений від кутів міжраменних об'ємів. Завдяки цьому другий ярус об'ємної композиції має в плані значно простішу, але водночас значно виразнішу хрестоподібну форму, розвинену й підтримувану зовні всіма архітектурними засобами, особливо в площині східного фасаду. Розпланувальний абрис цієї частини дуже добре простежується на фіксаційному плані на рівні хорів та обхідної галереї, виконаному свого часу В. Січинським [85, с. XX, рис. 6].

Третій об'ємний ярус, яким, власне, й завершується об'ємна композиція храму, – масивний, монолітний об'єм четверикового підбанника разом з такою самою монументальною масою добре спропорціонованої вінцевої бані. Головна семантична роль третього ярусу – це, безумовно, створення фінального “акорду” в розкутій грі окремих елементів об'ємної композиції, починаючи від самого низу до найвищої точки. З композиційного погляду, це ще роль сильного “фіксатора” вертикальної композиційної осі, навколо якої й організовані всі об'ємно-просторові компоненти споруди, розташовані нижче. Така хрещата об'ємно-розпланувальна композиція з одним верхом визначала один з найпоширеніших типів народних дерев'яних церков північного Прикарпаття, з якими, напевне, і слід пов'язувати генетичні витoki Святоюрського храму. Ще більше ця композиція поширилася в XIX та XX ст.

З трьох об'ємних ярусів храму найбільш важлива роль з позиції візуальної семантики архітектурного образу собору св. Юра належить другому і третьому, оскільки саме вони формують його загальний силует, забезпечують гру світла й тіні, організовують навколо себе не лише ближній простір ансамблю, але й значно більшу частину навколишнього міського середовища. Тому на морфологічній характеристиці другого ярусу варто зупинитися дещо детальніше.

Що ж насправді бачимо на фіксаційному плані другого ярусу? І, головне, про що свідчить цей план крізь призму можливої початкової логіки його побудови?

Насамперед, заперечується поширена теза, що “план собору витриманий у дусі візантійських традицій – рівнокіничний грецький хрест” [68, с. 82] чи то він “наближається до форми рівнокіничного грецького хреста” [92, с. 163]. Як бачимо, це не зовсім так. Відволікаючись від окремих деталей і примхливих ліній галереї, справді простежуємо виразну хресто-подібну форму. Але ґрунтується вона не “на плані грецького хреста”, як стверджує П. Красни [117, с. 156], а має зовсім іншу хрестографему, щось середнє між традиційними формами двох принципово різних хрестів – грецького (сгх gtaecus) та латинського (сгх commissa)¹.

З огляду на об’ємно-розпланувальну композицію другого ярусу, маємо всі підстави вважати собор св. Юра однобаневим хрещатим храмом, хоч і з дуже нетиповим характером просторової структури. Суть цієї нетиповості полягає не так у незвичній побудові дев’ятидільного плану, як у способі пропорціонування хрестографєми, покладеної в його основу. Зберігаючи загалом центричний характер, цей хрестоподібний план має набагато довшу, порівняно з трансептом, головну наву по осі схід–захід. Це перевищення, очевидно, не було випадковим і, як свідчить пропорційний аналіз, ґрунтувалося на доволі точному співвідношенні довжин трансєпта і головної нави – 3 : 5, тобто на відношенні, наближеному до золотого перерізу. Отже, маємо хрестоподібну розпланувальну структуру, що складається з рівновеликих модульних квадратів – п’яти в поздовжньому напрямку і трьох у поперечному.

З цього визначається і логіка структурування. За основний модуль була прийнята ширина головної нави. Потім для визначення довжини трансєпта архітектор додав до центрального модульного квадрата по одному модулю в обидва боки, а до головної нави – відповідно по два модулі. Так головна нава відчутно подовжилася в обидва боки від композиційного

¹Згідно з усталеними визначеннями, грецьким хрестом вважають його чисто центричний варіант, у якому всі чотири рамена є рівнозначними за довжиною, а латинський хрест характеризується помітно відокремленим п’ятим вертикальним раменом.

центра. За такої схеми рівновеликі рамена головної нави виявилися вдвічі довшими за рамена трансепта, що дало можливість архітектору надати більше просторової свободи двом важливим внутрішнім ділянкам – вівтарю з заходу та бабинцю (нартексу) зі сходу.

З семантичного погляду таку трансформацію розпланувального хреста можна розцінювати двояко – як проміжну стадію перетворення грецького хреста на латинський або, навпаки, як проміжну стадію перетворення латинського хреста на грецький. Який з цих двох еволюційних напрямків більше відповідає дійсності, важко судити. Мабуть, перекозливішою є перша версія з огляду на історію появи та еволюції греко-католицької конфесії – від східної традиції до західної. Але для автора проекту Б. Меретина, вихованого на типових взірцях католицького храмубудування (хрещато-баневі базилики та Wandpfeilerkirchen¹), це, мабуть, був шлях у протилежному напрямку. Схоже пояснення розпланувального закладення соборної церкви подав В. Січинський, охарактеризувавши його як “своєрідний компроміс між ідеєю зовсім центрального типу будови та базилікальним храмом” [85, с. 63]. Хоча немає жодної суттєвої ознаки, яка могла б визначити спорідненість собору св. Юра з базилікальним типом храму.

Незалежно від припущень стосовно генези цього явища, маємо справу з нетиповим і оригінальним способом об’ємтворення, що поєднує такі специфічні риси, які дають підстави для впровадження термінологічно незвичної, але щодо суті цілком логічної дефініції “греко-латинський хрест”. У символічно-конфесійному сенсі таке визначення можна вважати синонімом означення “греко-католицький”. Щось схоже за змістом, очевидно, мав на увазі і З. Горнунг, коли писав про розпланування цього собору на “грецькому хресті західного типу” [112, с. 60].

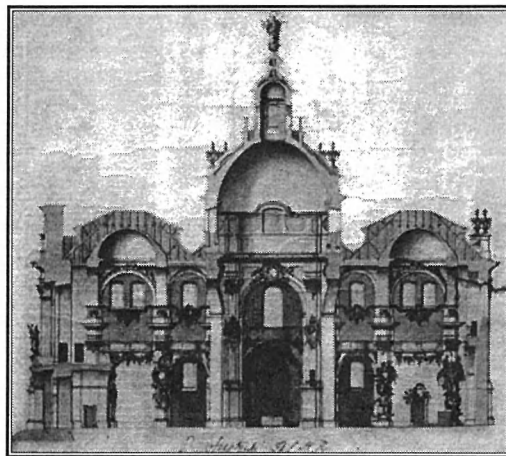
Характеризуючи об’ємно-просторову композицію собору св. Юра, не можна обійти увагою ще один суттєвий аспект. Неодноразово висловлювалась думка про її можливий гене-

¹ Похідна від базилика конструктивна система, в якій бічні нави поєднані на окремі компартименти масивними поперечними простірками для більшої жорсткості будівлі.

КОМПОЗИЦІЯ
ТА СТИЛІСТИКА СОБОРУ

ЧНЦ, музей у Львові.
Збірники графіки. –
Ілп. № 7085/1. Підпис:
"L.Szerpyski V.L.H.K."
(«Л. Шерпильський –
Євдоким Львівський,
Галицький,
Кам'янецький»). Проект
опублікований
В. Сіпшиським [85, с. XIII],
Т. Матковським [130,
с. 112], П. Красним [117,
іл. 74] та ін. Дослідники
впізнають, що креслення
виконаний рукою
Б. Меретти, але слід
зауважити, що
однозначних доказів
немає.

Рис. 16.
*Собор св. Юра.
Поздовжній
розріз. Проект-
ний кресленик.
Архітектор –
Б. Меретти*



Йдеться про невеликий, але ретельно опрацьований поздовжній розріз храму, який цілком може претендувати на статус взірця віртуозної архітектурної графіки. На ньому чітко видно, що, крім домінантної центральної бані з розвиненим назовні верхом, архітектор передбачив дві менші бані – над західною вівтарною та східною нартексною частинами внутрішнього простору. Можна помітити, що це проектне рішення має вигляд доволі дивного компромісу між способом організації внутрішнього простору та його зовнішнім виявом,

оскільки обидві додаткові бані мали бути глухими, тобто без розкриття назовні і без чітко артикульованих верхів. Над ними передбачалися лише невисокі багатосхилі дахи. Цей

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
УЛЬОВІ



Рис. 17.
*Собор св. Юра.
Інтер'єр. Сучасне
фото*

компроміс, зрештою, виявився таким хитким, що в процесі подальшої реалізації дві бані, очевидно, втратили привабливість для замовника і були замінені звичайним циліндрич-

ним склепінням з рівновисокими розпалубками. Так об'ємно-просторова композиція повністю втратила навіть латентні ознаки трибаневості.

Порівнюючи об'ємно-просторову композицію собору св. Юра з іншими сакральними будівлями на західноукраїнських територіях, слід відзначити його роль взірця в подальшому розвитку греко-католицького храмобудування. Звичайно, не йдеться про буквальні копії чи відверті запозичення. Проте, на наш погляд, реалізована в ньому чітка однобанева схема на плані греко-католицької хрестографеми в непоодиноких випадках стає основним принципом формування об'ємно-просторової композиції та яскравою демонстрацією особливого конфесійного статусу церквовної споруди.

Окресливши в загальних рисах особливості побудови об'ємних мас собору, ми наблизилися до ще однієї надзвичайно важливої його характеристики – структурування внутрішнього простору. Загалом створення внутрішнього сакрального середовища, яке має забезпечити умови для велелюдної Божественної літургії, – це кінцева мета храмобудівної діяльності. А матеріалізована архітектурна оболонка виступає лише засобом для її досягнення. У цьому розумінні навіть зовнішня форма храму, якою б імпозантною та величною вона не була, є лише похідною внутрішнього змісту.

На перший погляд може здатися, що параметри внутрішнього простору собору св. Юра є простим повторенням параметрів зовнішньої об'ємної структури. До певної міри це так і є, оскільки кожен об'ємний компартимент, який видно ззовні, містить в собі частину внутрішнього середовища. Але таке визначення не можна вважати цілком адекватним, тому що воно не враховує невидимих ззовні особливостей внутрішнього просторового членування, виконаного різними конструктивними засобами – внутрішніми стінами, склепіннями, опорами, перегородками, арками тощо. Не всі ці засоби видно ззовні, тому не завжди зовнішня оболонка повністю відтворює внутрішнє наповнення. Через це просторова організація

інтер'єру є особливою, до певної міри незалежною складовою загального архітектурного задуму.

Ця незалежність буде суттєвішою, якщо погодитися з тим, що повноцінно і всебічно архітектура сприймається від простору до мас, які його обмежують, а не навпаки. Особливо це відчутно, коли йдеться про храм, Божественне єство якого асоціюється у свідомості вірних не так з матеріалізованою формою, як з її сакральним змістовим наповненням. Підтвердження цьому знаходимо, зокрема, в давніх настановчих текстах о. Феодосія Софоновича, який писав, що хоча церква і “створена з матеріяльних речей, однак є сповненою милості Божої і таїнств” [95, с. 57].

Вкрай важливою умовою повноцінного сприйняття піднесеної, урочистої атмосфери всередині “дому Божого” є зорова динаміка, що не так важливо для сприйняття екстер'єру. Навіть коли певна частина екстер'єру Святоюрського собору закрита від глядача прилеглими спорудами, існує декілька віддаленіших оглядових точок, які дають змогу оцінити його зовнішній вигляд одним поглядом – скажімо, в характерно-му діагональному ракурсі.

В замкненому інтер'єрному середовищі такої можливості статичного всеохопного сприйняття, на жаль, немає. Лише в постійному русі, в послідовній зміні візуальних оцінок, коли внутрішній простір храму послідовно переживається людиною “як певний шлях від входу до вітара” [24, с. 224], поступово формується загальне естетичне враження. Власне, саме цим і відрізняються умови зовнішнього сприйняття від внутрішнього.

Свого часу цю важливу особливість проаналізував у спеціальній “теорії мистецького бачення” і конкретизував для сакральної архітектури німецький мистецтвознавець А. Брінкман [106, с. 23–25, 54–55]. Її естетична суть полягала в особливостях візуальної оцінки внутрішньопросторових членувань і їх метро-ритмічних співвідношень. Зокрема, для барокових храмів найбільш характерним визнано виразне ви-

окремлення внутрішніх ділянок, а також специфічний складний ритм їх взаємного підпорядкування, за якого простежується виразне чергування більших і менших просторових утворень.

Спробуємо скористатися теоретичними узагальненнями А. Брінкмана і з'ясувати, як сформульовані ним теоретичні позиції можуть стосуватися собору св. Юра. Уважне знайомство з храмом ізсередини та з графічними відтвореннями його розпланування й вертикальними розрізами дає підстави стверджувати, що стосунок цей доволі переконливий.

Завдяки внутрішнім композиційним членуванням, якими є аркові прорізи в стінах, хрещаті, циліндричні й купольні склепіння на різних висотних позначках, віконні та дверні прорізи, горизонтальні гурти та карнизи тощо, наше око цілком ясно виокремлює своєрідну ієрархію внутрішніх просторових зон – від найбільшої центральної підбаневої до найменших у міжраменнях просторового хреста. Сценарій просторового розвитку цієї композиційної ієрархії цілком відповідає послідовності виявлення окремих частин, які лише через певний час динамічного сприйняття синтезуються нашою увагою в одне цілісне враження.

Зазвичай ця послідовність пов'язана з рухом “від входу до вівтаря”. У соборі св. Юра він розпочинається з нартекса – невеликої вхідної аванзони, відносно невисокої через розміщення над нею хорів. Проминувши цю увертюрну зону, відразу потрапляємо під потужний вплив видовженого простору головної нави, перекритої циліндричним склепінням та високими розпалубками у створі кожної пари вікон другого ярусу. Нава стрімко розвивається в горизонтальному напрямку аж до вівтаря, де зупиняється спочатку полем іконостаса, а насамкінець – західною торцевою стіною з віконним прорізом угорі. Проте цей розвиток не є монотонним і прямилоїним. На нього накладається активна ритміка вертикальних і горизонтальних членувань – пілястр, карнизів, аркових прорізів, огорожі обхідної галереї, склепінь тощо. Характер

цієї ритміки в окремих деталях добре ілюструє поздовжній розріз.

Опинившись у центральній храмовій зоні під головною банею, відразу відчуваємо появу нового вектора композиційних сил. Горизонтальна складова тут раптом доповнюється вертикальною, і ми потрапляємо під потужний емоційний вплив концентричного підбаневого простору, зорганізованого навколо домінантної вертикальної осі внутрішнього середовища. Беззастережне домінування цього найважливішого компартимента забезпечене явною перевагою світлового виміру: висота від підлоги до найвищої точки світлового ліхтаря становить 37 м (висота 12-поверхового будинку), а внутрішня ширина барабана – лише трохи більше 10 м.

Виразний вертикалізм підбаневого простору значно посилюється ілюзорною динамікою пілястр на опорних стовпах, а також лопаток на внутрішній поверхні бані, які стрімко сходяться під ліхтарем. На відміну від чітко обмеженої горизонтальної траєкторії просторового розвитку головної нави вертикальний рух центрального простору спочатку ніби добігає свого кінця у верхній точці купольного склепіння, але, зупинившись на якусь мить, все-таки переборює сили гравітації, виривається назовні через світловий ліхтар і немовби розчиняється в безкінечності на підтвердження сакральної істини, що “широта церкви – небо” [95, с. 58].

Перебуваючи в центральній підбаневій зоні, можна також повніше оцінити роль трансепта в збагаченні внутрішнього середовища. Зрозуміло, що через удвічі меншу довжину роль трансепта порівняно з головною навою видається значно скромнішою. Проте завдяки йому забезпечується й підкреслюється виразний моноцентризм загального інтер’єрного простору. І, що важливо, завдяки органічному поєднанню двох рівновисоких нав – поздовжньої та поперечної – в просторову форму втілюється “греко-латинська” хрестологема.

Особливе значення в розподілі внутрішнього простору собору мають чотири найменші і найнижчі відділення, розта-

шовані між раменами головної нави та трансепта. Маючи автономне покриття у вигляді невеликих півсферичних склепінь, які не виявлені ззовні, ці чотири рівновеликі зони підкреслено демонструють свою окремішність. Їх півсферичні баньки лише натякають на свою спорідненість із домінантною центральною банею, разом з якою вони утворюють в інтер'єрі щось на кшталт атактичної п'ятибаневої композиції – прихованої асоціації з традиційними п'ятиверхими храмами давньоруської доби.

Завдяки відкритості цих чотирьох відділень у двох напрямках – до простору головної нави і до трансепта – з'являється можливість периферійного руху навколо центрального середохрестя під головною банею. Водночас їх наявність помітно збільшує корисну площу храму, розширює процесуальні можливості літургії, створює додаткове, невидиме кільце композиційної напруженості та підсилює загальний моноцентризм внутрішнього середовища. Два відділення, які зорієнтовані на схід, мають власні дверні прорізи і служать додатковими входними зонами на випадок велелюдних відправ.

Вже згадувалася можливість суттєвого розходження візуальних параметрів зовнішніх архітектурних об'ємів з тим внутрішнім простором, який мав би їм відповідати. На прикладі собору св. Юра на одному з таких розходжень варто зупинитися детальніше. Йдеться про головну храмову баню, яка є логічним завершенням всієї храмової композиції.

Якщо розглядати розріз головної бані собору, то в її об'ємно-конструктивній побудові можна помітити досить виразне розмежування власне несучої купольної конструкції, що перекриває підбаневий простір, та зовнішньої покрівлі бані. У вертикальному вимірі це розмежування становить близько 3 м. Отже, зовнішні та внутрішні параметри бані досить серйозно різняться.

Порівняння існуючої бані зі згаданим проектним кресленником Б. Меретина свідчить, що в первісному варіанті такого розмежування майже не було. Згідно з первісним задумом,

дахівку передбачалося влаштувати безпосередньо по конструкції баневого склепіння, тобто від початку дахова покрівля та купольне склепіння мали бути об'єднані в одну конструктивну систему. Крім того, внутрішня поверхня склепіння у первинному проектному варіанті наближалася до правильної

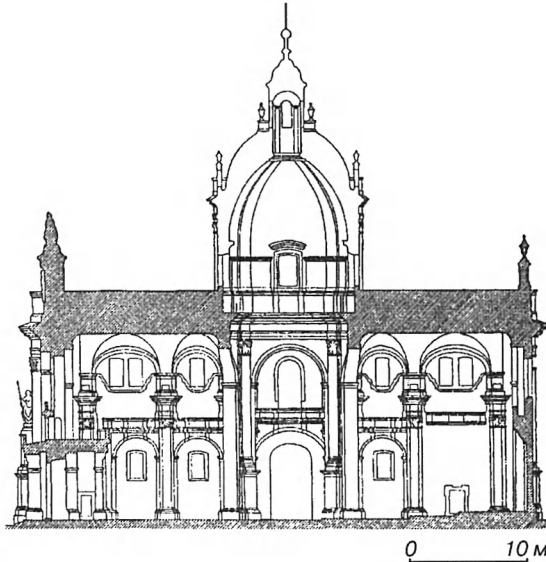


Рис. 18.
*Собор св. Юра.
Поздовжній
розріз. Обміри
В. Січинського*

півсфери, а реалізований варіант мав явно відозмінений характер, наближаючись за формою до видовженого вгору півеліпсоїда. Звідси очевидний висновок: у процесі будівництва собору проектний варіант баневого верху зазнав суттєвих коректив, можливо, з ініціативи самого Б. Меретина або, найімовірніше, його наступників. Очевидною видається і мета цих коректив. Вони дали змогу, по-перше, помітно підняти верх відносно основної об'ємної маси храму, а по-друге – зробити баню суттєво вищою та просторішою зсередини.

Проте якою б важливою не була об'ємно-просторова побудова церкви, важко уявити собі бароковий храм без тектонічно виправданого, грамотного і майстерно виконаного архітектурного оздоблення. Під цим кутом зору на перший план виходить сукупність тих морфологічних ознак, які прийнято пов'язувати з поняттям архітектурного стилю.

Церквою-красунею назвав Святоюрський собор В. Верещагін [21, с. 63–64], порівнявши його стиль і вишуканість з храмами російського придворного архітектора Б. Растреллі¹. Цей стиль – бароко. Ще наприкінці XVI ст. він прийшов на зміну Ренесансному мистецтву і протримався на архітектурній сцені Європи майже два сторіччя – приблизно до 1760-х років. Витоки та покликання стилю бароко часто асоціюються з добою контрреформації, особливо з її ідейними натхненниками та послідовними провідниками – єзуїтами. Це стиль, який допоміг Католицькій Церкві повернути втрачені в суспільстві позиції і водночас став яскравим підтвердженням цього повернення, “символом влади Католицької Церкви і католицьких князів” [93, с. 163]. Народившись у лоні архітектурного мистецтва під зіркою сакральної величі, стиль бароко поширився згодом і на світське будівництво, не залишивши осторонь жодної творчої професії. Якщо образно порівняти історичний поступ різних стилів зі звивистим гірським пасмом, то барокова вершина є однією з найвищих і проглядається вона з усіх континентів.

Це був стиль, який звільнив архітектора від пут творчого самообмеження і зламав бар'єри між архітектурою та образотворчими мистецтвами (скульптурою, малярством), перетворивши їх на один гармонійний сплав – без чіткої лінії поділу, очевидних пріоритетів і наперед визначених правил. Існує влучне порівняння: якщо готика смиренно дивилася на життя як на невідворотну долю, а ренесанс – як на проблему повсякденного буття, то бароко вбачало в цьому житті земну радість [135, с. 59]. Зрештою, в професійному сенсі про бароко можна й так сказати: це була велика доба великого мистецтва, створеного великими митцями заради величі самого

¹Варфоломій (Бартоломео Франческо) Растреллі (1700–1771 рр.) – видатний представник російського бароко, автор планів палаців у Петербурзі та його околицях. З культурних споруд найбільш відомі Андрійська церква в Кієві та Смольний монастир у Петербурзі.

мистецтва. Ця доба давала кожному обдарованому майстру великий шанс, але водночас потребувала повної самовідданості, творчої наснаги й виснажливої праці.

Попри свою багатоплановість, найхарактерніші особливості барокового формотворення в архітектурі все-таки підда-

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ



Рис. 19.
*Собор св. Юра.
Чоловий фасад.
Сучасне фото*

ються узагальненому тлумаченню. Для прикладу можна зіслатися на одне з авторитетних видань, у якому бароковий стиль пов'язується з пишною декоративністю, експансивними викривленими формами, відчуттям маси, схильністю до великомасштабних і розлогих перспектив, наданням переваги складним просторовим композиціям [110, с. 25]. Звичайно, в рамках цих узагальнених ознак не виключалася, а навіть іманент-

но програмувалася можливість індивідуальної самореалізації кожного майстра.

Повернімося до вже згаданого порівняння творчих манер двох видатних зодчих пізньобарокової доби – Бернарда Меретина і Бартоломео Растреллі. Справді, маємо всі підстави визнати цих двох непересічних майстрів найяскравішими представниками архітектурного бароко середини XVIII ст. на теренах Східної Європи, зовсім не принижуючи цим визнанням низку інших яскравих імен.

Наскільки відомо, творчі шляхи цих двох зодчих ніколи не перетиналися. Проте їх присутність в українській архітектурній історії фактично в один і той самий час засвідчується двома унікальними храмами – греко-католицьким Святоюрським у Львові та православним Андріївським у Києві. Слід зауважити, що ці дві найпоказовіші українські споруди пізньобарокового стилю¹ будувалися практично одночасно. Мабуть, нічим іншим, як волею випадкового збігу обставин можна пояснити те, що обидва храми закладені в одному й тому самому 1744 р. і в одному й тому самому вересневому місяці з різницею лише в декілька днів². Разом з тим, такий збіг здається доволі символічним: дві конкурентні християнські конфесії цими двома новобудовами продовжили змагання на терені храмовбудівного мистецтва, виставивши цього разу в заочній творчій “дуелі” двох реномованих зодчих – Меретина та Растреллі, які, мабуть, про те навіть не здогадувалися. Все це спонукає до порівняння отриманих архітектурних результатів.

Розпочати варто зі спільних рис. Справді, творчі арсенали двох видатних майстрів пізньобарокової архітектури, незважаючи на їх належність до зовсім різних мистецьких кіл, подібні за принциповими морфологічними ознаками. З очевидних аналогій насамперед варто назвати глибинну, інтуїтивну потребу досконалої гармонізації об’ємних мас, їх активного виявлення та підкреслення засобами барокової пластики. Досягається це за допомогою, на перший погляд,

¹ Автори походять з того, що наявні в обох будівлях елементи широко розвиваються як стилістичне віддалуження ширшого поняття пізнього бароко.

² Закладення собору св.Юра відбулося 1 вересня, а Андріївської церкви – 9 вересня.

традиційних архітектурних засобів – застосуванням канонізованого ордерного устрою в зовнішніх і внутрішніх членуваннях, активних курватур стінових поверхонь та виразної ритміки великих і дрібніших членувань. Зрештою, обидва митці вправно володіли рококовими прийомами в зовнішньому та внутрішньому декорі, хоча в практичній їх реалізації манера Растреллі розкутіша й мальовничіша.

Для обох майстрів характерний такий спосіб стилістичної гармонізації, коли вся увага зосереджується на досягненні якнайвиразнішого узгодження цілого і його складових, головного й допоміжного, іншими словами, на взаємоузгодженості загального архітектурного образу і тих окремих фрагментів, з яких він формується. Характерно й те, що обидва майстри демонструють неабияке вміння вишуканого пластичного опрацювання кожної архітектурної деталі й кожного композиційного сюжету незалежно від того, яке місце вони посідають у складній ієрархії архітектурних форм, – чи то абрис бані, чи віконна лиштва, чи капітель пілястри.

Важливо, що обидва архітектори, попри зрозумілу виконавську залежність від місцевого культурного середовища, залишаються органічними й послідовними носіями, можна сказати – послами західноєвропейської барокової традиції. Їх історична місія була дуалістичною, але з чітко видимими пріоритетами: спочатку – намагання пристосувати до локальних реалій та уподобань добре знаних ними формотворчий арсенал бароко, а потім на цьому твердому ґрунті, очевидно, не без зовнішніх впливів, асимілювати місцеві традиції. Саме в такому позиціонуванні проглядається принципова спорідненість архітектурної спадщини Б. Меретина і В. Растреллі. Але в цьому водночас полягає і засадничча відмінність їхнього творчого методу від самобутнього українського (козацького) бароко, яке переконливо продемонструвало зворотну ієрархію цінностей: в основі криється автохтонна традиція, а європейські впливи є лише зовнішнім каталізатором – відчутним, але зовсім не домінантним.

Що стосується композиційних і стилістичних відмінностей у творчих манерах Б. Растреллі та Б. Меретина, то, звичайно, вони також існують, і доволі суттєві.

По-перше, потрібно обов'язково враховувати, що йдеться про сакральну архітектуру, а тому передовсім про ті відмінності, які були зумовлені серйозними розбіжностями в первинних проектних програмах, їх конкретному змістовому наповненні. Петербурзький архітектор Бартоломео Растреллі працював переважно для Православної Церкви, а творча біографія львів'янина Бернарда Меретина була пов'язана головню з католицьким храмобудуванням у Галичині. Спорудження греко-католицького храму св. Юра було для нього, очевидно, дуже незвичним творчим завданням, яке, безумовно, сприймалося ним крізь призму попереднього храмобудівного досвіду.

По-друге, треба зважати на належність цих майстрів до різних мистецьких шкіл, у середовищі яких ще в молоді роки формувалися творчі почерки обох майстрів. Якщо Растреллі успадкував суто італійський формотворчий темперамент, розвинений згодом у витончену рокайлеву візіонарність та соковиту, грайливу колористику білого, блакитного, зеленого й золотого, то Меретину, як яскравому представникові центральноєвропейського німецькомовного середовища, притаманною була стримана й раціоналістична монументальність з урівноваженими вертикалями та горизонталями, продуманою інкорпорацією скульптурних форм і надзвичайно виразним, активним акцентуванням окремої деталі на фоні великих площин і об'ємних мас, переважно монохромних. Існує думка [34, с. 22], що до XIX ст. стіни собору взагалі не мали ніякої поліхромії, тобто зберігали колір нефарбованої потинькованої поверхні, що загалом було властиво католицькому храмобудуванню.

По-третє, на відміну від барокових церков, що споруджувались у XVIII ст. в українсько-російському ареалі на замовлення православної конфесії, в руках у Б. Меретина був такий

потужний засіб, як активне залучення формотворчих можливостей статуарного скульптурного мистецтва для збагачення мистецтва архітектурного, оскільки Греко-Католицька Церква загалом прихильно ставилася до цього мистецького жанру. У подальшому викладі йтиметься про ці унікальні, самодостатні творіння геніального майстра Й. Пінзеля та інших скульпторів, пов'язаних з собором св. Юра. А в цьому розділі коротко зупинимось на ролі скульптури в доповненні та довершенні архітектурного твору.

Слід наголосити, що хрестоматійне визначення барокового стилю в архітектурі вбачає в скульптурних засобах одну з його характерних ознак. Тоді постає питання: чи можлива взагалі барокова сакральна архітектура без статуарного скульптурного “наповнення”? Як свідчить тогочасна практика, цілком можлива, якщо, наприклад, йдеться про архітектурно-морфологічні преференції Православної Церкви. Більше того, певні обмеження, з канонічних міркувань, мали й позитивні наслідки, оскільки закономірно стимулювали пошук адекватних за силою “замінників”, які могли б компенсувати відсутність статуарної скульптури. За таких умов сама архітектура мала забезпечити виразніші прояви “скульптурності”, звертаючись за допомогою до об'ємної пластики, насиченої орнаментики, іконопису, колористики. Практика православного храмування минулих часів дає тому досить багато успішних, яскравих прикладів, зокрема з доробку того ж Бартоломео Растреллі.

У нашому випадку творча співпраця архітектора Меретина та сницаря Пінзеля виявилася напрочуд вдалою і плідною. Обидва прекрасно розуміли один одного в найтонших нюансах гармонійного формотворення, що, власне, й зумовило їх багаторічну співпрацю на багатьох об'єктах. Звичайно, Пінзель не втручався в архітектурний пошук і не визначав загальний архітектурний задум. Проте припускаємо, що вже на ранніх стадіях роботи між архітектором і скульптором склалося повне взаєморозуміння у творчих питаннях, коли

архітектор заздалегідь програмував місце і роль скульптурних засобів у загальній композиції, а скульптор, враховуючи особливості архітектурного задуму, надавав цим засобам конкретних рис. І не лише з огляду на суто художні, композиційні якості форми. Головне завдання полягало в символічному збагаченні храмового образу, де скульптурні твори вводилися в семантичний зміст кожної окремо взятої споруди – залежно від її посвяти, місцезнаходження, історико-релігійного контексту тощо.

У реалізованому варіанті собору св. Юра статуарна скульптура розміщується лише на головному східному фасаді, що цілком виправдано з огляду на його незаперечне домінантне значення. Обабіч головного входу на високих пілонах, що фланкують зовнішній балкон, встановлено фігури святих покровителів Шептицьких: праворуч – грецького архієпископа Афанасія Олександрійського, ліворуч – Папи Римського Лева. Ця пара величних фігур ніби відкриває символічну скульптурну тему, присвячену діалогу двох християнських конфесій. Далі тема переходить до учасників цього діалогу, до вишуканого фамілійного герба Шептицьких у розкішному картуші, розташованого в полі вінцевого фронтона. А завершує її скульптурна група, сповнена експресивної динаміки: святий Юр верхи на здібленому коні переможно пронизує своїм гострим списом злого, верткого Змія. Цей популярний у народі сюжет з Юрієм-Змієборцем яскраво демонструє глядачеві перемогу Добра над Злом, а разом з тим і тріумфальне єднання східної та західної Церков.

Слід зауважити, що, розробляючи проект нового собору, Б. Меретин від самого початку мав дещо інші плани щодо використання скульптурних форм. Як видно з виконаного ним проектного креслення поздовжнього розрізу¹, на самому верхечку головної бані мала бути встановлена фігура Пресвятої Діви Марії – так само, як це зроблено раніше на бані знаменитої венеціанської церкви Санта Марія делла Салюте архітектора Б. Лонгени. Але з невідомих причин цей задум

¹ Пап. музей у Львові.
Зібрання графіки. –
Іл. № 7085/1.

не був реалізований і в найвищій точці собору було встановлено традиційний хрест. Разом з тим, на кресленіку залишилося незаповненим місце над фронтоном. Можливо, тоді ще не визрів задум помістити тут Юрія-Зміборця, а можливо, кресленік не був повністю закінчений. Втіленому в дійсності відповідають лише фігури святих на головному фасаді – там, де тепер розміщуються скульптурні образи св. Лева та св. Афанасія.

Барокова експресія об'ємних мас особливо виразно простежується в пластичності зовнішніх стін, які майже ніде не утворюють між собою прямих, примітивних кутів, примхливо вигинаючись і м'яко перетікаючи одна в одну через закруглені наріжні поверхні. Ця активна пластика ще більше підсилюється елементами ордерного оформлення – вертикальними й горизонтальними. Характерні місця об'ємної композиції, де стикаються визначальні компартименти і змінюються різноспрямовані динамічні рухи головних поверхонь, тактовно підкреслені пілястрами своєрідного композитного ордеру – одинарними або спареними, а в найважливіших місцях ще й доповненими кріповками. Стінові міжпілястрові поля (характерний для Меретина прийом) прикрашені ледь утопченими панелями¹ зі зрізаними кутами, що підсилює композиційну значущість кожного стінового фрагмента і разом з тим ще відчутніше об'єднує їх в одне ціле.

Важливу архітектурно-стилістичну роль виконують також активні горизонтальні членування ордерної декорації у вигляді розвинених антаблементів. Вони зосереджені на трьох основних рівнях, відповідно підкреслюючи поярусний розподіл об'ємних мас, про які йшлося вище. Перший рівень пов'язаний з чотирма невисокими міжраменними об'ємами і через їх скромні розміри та фрагментарність прочитується лише з окремих ближніх точок, не впливаючи суттєво на сприйняття собору в цілому. Набагато важливішим є друге горизонтальне пасмо антаблементного карниза, активно почленоване горизонтальними профілюваннями та кріповками.

¹ Тут – частини поли стін, облямовані по контуру рамами.

Це суцільне пасмо з усіх боків оперезує основний архітектурний об'єм собору, ніби величезним обручем стягуючи його і яскравіше виявляючи його хрестоморфну розпланувальну структуру. Не менш важливу роль відіграє і антаблемент підкупольного об'єму, який візуально зупиняє вертикальний рух підбанника і краще розкриває його загальну форму – паралелепіпед на плані квадрата з закругленими кутами.

Б. Меретин добре відчував, що одних лише ордерних форм для досконалого опорядження об'ємних мас буде недостатньо. Саме цим можна пояснити появу над чотирма торцевими стінами об'ємно-просторового хреста аттикових надбудов, які за своїми членуваннями мали б продовжити форму і композиційну структуру основних стін. Цілком зрозуміло, що найрозвиненішим виявився аттик чолового фасаду з власним вбудованим фронтоном, схожим на п'єдестал, спеціально призначений для скульптурної групи Юрія-Зміборця. Інші три аттики дещо скромніші, але достатньо розвинені для виконання тієї композиційної ролі, яка їм відводилась, – акцентувати завершення горизонтального руху всіх ramen об'ємно-просторового хреста.

У доволі різноманітному арсеналі архітектурно-стилістичних засобів, використаних Б. Меретина для збагачення зовнішнього вигляду собору, на окрему увагу заслуговують декоративні вазони-ліхтарі. Завдяки своїй своєрідності й мистецькій досконалості вони справді є однією з найприкметніших стилістичних рис. У цих вазонах-ліхтарях найпомітніше заявили про себе симпатії Б. Меретина до архітектурних форм рококо. Тому дещо уважніше подивимося на цю архітектурну деталь, загалом дуже прикметну для барокового стилю.

Тривалий час ваза як форматворчий архетип обмежувалася камерним, інтер'єрним призначенням, перш ніж вдалося їй посісти належне місце в архітектурному екстер'єрі. У добу італійського кватроченто¹ в текстах архітектора Л.-Б. Альберті знаходимо лаконічний запис про те, що вази можуть служити прикрасами в садах біля джерел [14, с. 315].

¹ Італійська назва (XV ст.) періоду розквіту культурного мистецтва Італії епохи раннього Відродження.

Практично не використовував цієї форми визначний майстер пізнього ренесансу Андреа Палладіо, а пізніше встановлені вазоподібні форми на одному з його палаццо взагалі були розцінені дослідниками як такі, що спотворюють загальне

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
УЛЬВОВІ

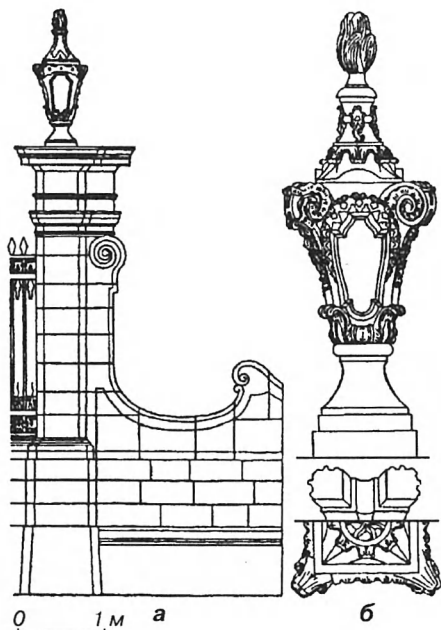


Рис. 20.
Собор св. Юра.
Фрагмент
огорожі (а) та
декоративний
ліхтар на голов-
ному фасаді (б).
Обміри
В. Січинського

враження [145, с. 85]. Та вже у відомому трактаті архітектора Дж. Вінййоли “Правило п’яти ордерів архітектури” (1562 р.) маємо спробу адаптації вазоподібної форми для прикрасення одного з порталів палаццо Фарнезе в Римі [23, с. 57].

Проте цей архітектурно-декоративний засіб починає поширюватися лише з переходом від раціоналістичної стриманості ренесансу до примхливого декоративізму бароко.

**КОМПОЗИЦІЯ
ТА СТИЛІСТИКА СОБОРУ**

"Термін "вазон" відрізняється від першооснови змістом і наголосом на суто декоративному призначенні означуваного предмета.

Саме в цю добу ваза остаточно втрачає утилітарну складову й перетворюється на вазон¹. Так ця форма стає поряд з іншими традиційними архітектурними засобами та статуарною скульптурою як у сакральному, так і світському будівництві. Найпомітніші майстри раннього римського баро-



Рис. 21.
*Собор св. Юра.
Огорожа з декоративним
вазоном.
Фрагмент.
Сучасне фото*

ко Л. Берніні, Ф. Борроміні, П. да Кортонна вже широко її використовують.

Як і коли саме цей формотворчий засіб був асимільований львівським архітектором Б. Меретиним, на жаль, не можна сказати достеменно. Можливо, ці впливи мали "багатоканальний" характер. Поза сумнівом, цей майстер був не лише добре обізнаний з попередньою "вазонотворчою" практикою

Центральної Європи, але й глибоко розумівся на її сутності. Таке розуміння дало йому змогу уникнути механічних запозичень та обрати шлях самостійного пошуку нової виразності й пластичності.

Його пошук увінчався своєрідним результатом: здалеку, в силуетному вимірі ця форма сприймається як вазон, але з ближчого знайомства виявляється, що вона має ознаки ліхтарної конструкції, тобто призматичну конфігурацію з наскрізними прорізами з чотирьох боків, які утворюють внутрішню порожнину. Так у цій формі органічно поєдналися дві відмінні ознаки – декоративної прикраси та утилітарного ліхтаря. Тому формально її можна розглядати або як вазоно-подібний ліхтар, або, навпаки, як ліхтаро-подібний вазон. Хоча з огляду на незаперечну декоративну функцію таких форм і на спосіб введення їх в архітектурну композицію кореневим терміном має бути все-таки “вазон”.

Слід зауважити, що використання такої формотворчої двозначності в потрактуванні цієї прикраси є досить своєрідним явищем. Ця нова морфологічна виразність порівняно з раніше накопиченим досвідом пластичного оздоблення вазона як архітектурно-декоративного елемента полягала в сміливому задумі перетворити монолітну кам'яну деталь на легку, візуально майже невагому, рухливу форму, ніби просякнуту з усіх боків повітряним простором. Цікаво, що згодом вазоно-подібні ліхтарі були використані також під час спорудження Успенського собору Почаївської лаври, мабуть, не без сприяння М. Потоцького.

Легко помітити, що вазон як архітектурно-декоративний засіб відіграє в творчості Б. Меретина не лише роль локальної прикраси. Це був один з його улюблених формотворчих прийомів, який використовувався ним для активного підкреслення та виділення акцентів у структурі всієї архітектурно-просторової композиції храму. Архітектор застосовував його й на інших своїх спорудах, зокрема на знаменитій ратуші в Бучачі. І хоча на бучацькій споруді не всі вони збереглися до

нашого часу, детальні обстеження дали змогу Г. Логвину припустити, що їх могло бути не менше одинадцяти [61].

На соборі св. Юра фіксується 57 таких вазонів. Це без тих, що були встановлені на інших будівлях та огорожах. Матеріалом

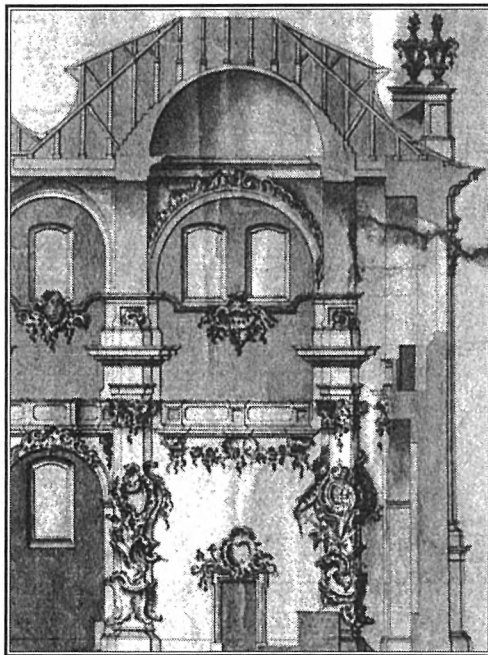


Рис. 22.
*Собор св. Юра.
Поздовжній роз-
різ. Проектний
кресленик.
Фрагмент*

для їх виготовлення послужив різновид сіруватого вапняку, з якого було виконано переважно більшість інших архітектурних деталей і скульптурних прикрас.

Порівняно зі стилістичною довершеністю зовнішніх архітектурних форм собору інакший вигляд має оформлення його інтер'єру. У літературі усталилася думка, що на момент

смерті Б. Меретина внутрішнє опорядження було ще не на часі, а коли ці роботи розпочалися, то наміри замовника щодо барокової стилістичної орієнтації суттєво змінилися. Думка, очевидно, небезпідставна, і в цьому легко переконатися через відсутність усередині храму характерної динамічної пластики й барокової орнаментики. Натомість відчувається домінування стриманих, сухуватих членувань, властивих

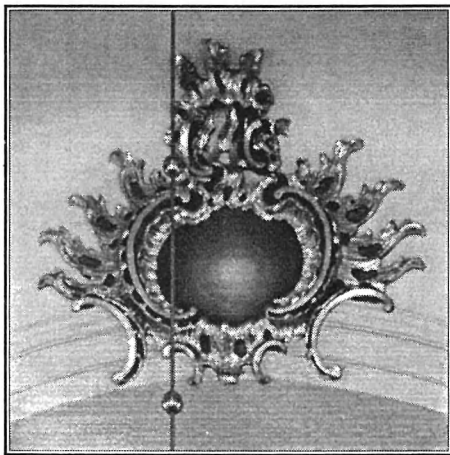


Рис. 23.
Собор св. Юра.
Картуш у
підбаняку

більш раціоналістичному формотворчому арсеналу раннього класицизму. Загалом внутрішні роботи просувалися так повільно й непевно, що в 1773 р. під керівництвом К. Фесінгера за участю Х. Мурадовича та Ф. Кульчицького було створено спеціальну комісію для уточнення плану й кошторису опоряджувальних робіт [26, с. 73].

У вирішенні інтер'єру собору св. Юра майже не помітно такої досить типової для рококо особливості, коли завдяки активній архітектурній пластичності свідомо розвивається межа

між вертикальними стіновими поверхнями та горішніми склепіннями, хоча на плані видно плавні закруглення кутів і м'яке перегікання стінових поверхонь від однієї до іншої.

Особливо виразно простежуються стилістичні відмінності внутрішнього опорядження в нинішньому стані від первісної версії, якщо порівнювати цей стан з проектним кресленням поздовжнього розрізу, виконаним Б. Меретиним. За задумом

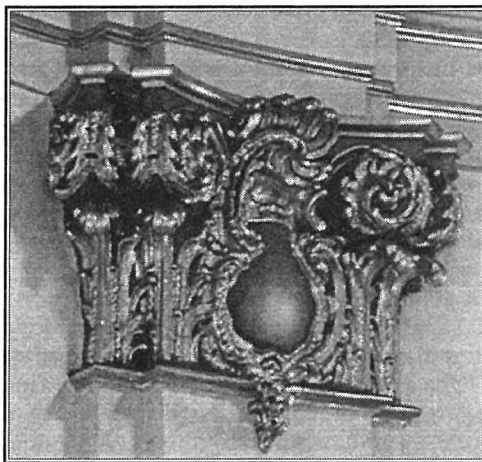


Рис. 24.
*Собор св. Юра.
Капітель під-
баневої ордерної
декорації*

архітектора, примхлива рокайлева орнаментика мала заповнити майже всі поверхні пілястр у головній наві, зацентрувати капітелі й підкреслити лінії обхідної галереї, гурта під вікнами другого ярусу і профіль нереалізованих попружних арок, а в найпомітніших місцях головного підбаневого простору мали з'явитися вишукані картуші з єпископською символікою. Якщо цю декоративну сценографію уявно доповнити ще й настінними живописними сюжетами, то стане зрозуміло, яким величним блиском могла бути сповнена внутрішня

атмосфера собору в разі реалізації Меретинового задуму. На жаль, не судилося.

На завершення розповіді про композицію та стилістику собору св. Юра доцільно дати йому узагальнену мистецьку оцінку, хоча важко знайти літературне джерело, де б таких узагальнень не було. Спробуємо це питання розкласти на три складові.

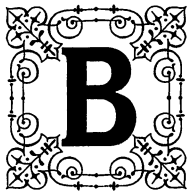
Перша складова стосується власне львівського контексту. Можливо, це буде суб'єктивною гіперболізацією, але серед великої кількості пам'яток барокової сакральної архітектури Львова нелегко визначити рівнозначний, конкуренто-спроможний об'єкт, особливо якщо врахувати містобудівне значення та сміливу, новаторську морфологію собору св. Юра. Звичайно, будь-яка позитивна оцінка мистецького твору в порівнянні з іншими є річчю суб'єктивною, але вона жодним чином не заперечує високої художньої цінності багатьох інших львівських храмів, серед яких є декілька, що ненабагато поступаються св. Юру.

Друга складова пов'язана з оцінкою в контексті загальноукраїнської архітектурної спадщини. З цього погляду, поряд із сучасними критеріями, згідно з якими львівський собор св. Юра є одним з найвдаліших творінь пізньобарокового храмобудування, слід зробити наголос на його конфесійній автохтонності, тобто на фіксації певного самодостатнього архетипу шляхом своєрідних морфологічних трансформацій. Поява такого архетипу значною мірою була зумовлена не лише талантом архітектора, але й перевагами замовника. Зрештою, можна говорити про цю пам'ятку як про один з найяскравіших здобутків саме греко-католицького храмобудування.

Нарешті, не можна оминати контекст загальноєвропейський і навіть загальносвітовий. У цьому відношенні маємо показову однаковість багатьох авторів – і вітчизняних, і зарубіжних. Тут важко додати щось принципово нове, оскільки храмова споруда справді належить до розряду хрестоматій-

них. Тому дозволимо собі лише процитувати Збігнева Горнунга, одного з авторитетних польських мистецтвознавців старшого покоління. На його думку, ця церква "...з погляду захоплюючої легкості й примхливої чарівності не має собі рівних у сакральному будівництві XVIII ст. як на європейському континенті, так і в заморських країнах Латинської Америки. Витвір Бернарда Меретина сміливістю пластичної візії і творчим розмахом, так само як і вишуканістю технічного виконання, перевершує всі споріднені споруди на берегах Італії... отже, немає сумніву, що це шедевр рококового стилю світового рівня" [112 с. 62]. Важко не погодитися, навіть якщо в цих словах і відчувається певна частка гіперболізації.

Розбудова ансамблю від середини XVIII ст.



ажко уявити собор св. Юра без його архітектурного оточення. Це ніби в картинній галереї. Коли відвідувач насолоджується живописним полотном, його око не помічає обрамлення, в якому це полотно розміщується. Проте варто виїняти картину з рами, як відразу стає зрозумілою її суттєва роль для візуального сприйняття твору. До того ж, часто саме обрамлення виступає предметом справжнього мистецтва. Щось подібне можемо сказати й про Святоюрський архітектурний ансамбль, щоправда, з тією різницею, що забудова навколо архітектурного діаманта пов'язана з ним не лише візуальними кореляціями. Цей зв'язок має ще й важливу функціонально-просторову природу, яка міцно цементує окремі частини ансамблю в одну органічну цілісність.

Для характеристики вихідної позиції перед початком масштабних трансформацій єпископсько-монастирського комплексу принципове пізнавальне значення має згаданий на с. 35 найстаріший фіксаційний план Клементя Фесінгера. Крім можливого статусу доказового документа в розгляді судового спору між василіанами та світським духовенством, цей план, очевидно, мав ще й інше призначення – констатувати фактичний стан архітектурного комплексу після відходу Б. Меретина від справ і на цьому ґрунті окреслити подальші дії. Те, що авторство цього плану належить К. Фесінгеру, засвідчує його зв'язок з розбудовою ансамблю від того моменту, коли ще ні митрополичої резиденції, ні південного капітулу, ні нижньої брами не існувало.

Найголовнішою проблемою, яка постала перед замовником і будівничим після появи нового собору, виявилася гостра потреба повномасштабного переформатування всього ар-

¹ Тут – допоміжні будівлі,
серед яких митрополичча
резиденція та два
будинки канцелу.

хітєктурного ансамблю відповідно до нових реалій і нового архітектурного масштабу. Як свідчать рахункові книги, недовзі після смерті Б. Меретина було складено нову калькуляцію для виконання робіт протягом наступних десяти років. Ці роботи були націлені переважно на внутрішнє опорядження та облаштування храму, а також на “закінчення розпочатих офіцин¹ та потинькування навколишніх мурів”. Згідно з цією калькуляцією, загальна кошторисна сума становила 150 410 злотих разом зі щорічною винагородою в розмірі 6353 злотих архітектору К. Фесінгеру та його досвідченим майстрам (*artis periti*) [130, с. 114]. Хто були ці *artis periti*, скільки їх було і що конкретно вони робили, про те докладніше нічого не відомо. Тому маємо підстави вважати, що, з погляду загальної просторової концепції, К. Фесінгер, найімовірніше, лише продовжив роботу із втілення вже ухвалених принципових рішень, добудовуючи також ті “розпочаті офіцини”, про які згадувалося в угоді.

Визначальним стрижнем цих рішень було намагання композиційно впорядкувати навколишню забудову, ліквідувати старі будівлі, які стояли на заваді, та пристосувати нові до спорудженого собору на більш чітких, регулярних засадах. Справді, нова храмова споруда за своїми розмірами та архітектурно-стильовими характеристиками цілковито зламала попередні просторові зв'язки й усталені раніше масштабні співвідношення між старими будівлями. Велична архітектура нового храму потребувала принципово іншого оточення, яке б органічно узгоджувалося з нею. Але спочатку потрібно було знайти прийнятну логіку такого оновлення, а це було нелегким завданням через дефіцит території та наявність старої, непорядкованої інфраструктури. Така логіка була підказана декількома чинниками: непростотою ландшафтної ситуацією, розпланувальними параметрами новозбудованого собору, вже існуючим корпусом василіанського монастиря і, нарешті, гострим дефіцитом території, придатної для нової забудови.

Вирішальний вплив на віднайдення нової ансамблевої композиції справила переорієнтація новозбудованого храму, внаслідок чого його головний вхід був зорієнтований на схід. Можна думати, що ця зміна була зовсім не випадковою і ґрунтувалася на далекосяжних планах, до визначення яких безпосередньо були причетні Афанасій Шептицький та Бернард Меретин. Спрямування вітваря на захід мало не лише символічний підтекст, пов'язаний зі статусом греко-католицької конфесії. Зміна диспозиції сповна відповідала також функціонально-просторовим претензіям єпископської партії в її перманентному протистоянні зі співвласниками Святоюрської гори – ченцями василіанського чину. Через переорієнтацію храму ченці втратили колишні вигоди, оскільки східний підхід до монастиря перестав відігравати роль передсобо́рної “авансцени”, а в наступному сторіччі вже практично припинив своє існування.

Радикальні зміни в просторовій композиції Святоюрського ансамблю станом на 1771 р. досить повно зафіксовані на плані комплексу під розлогою назвою “План зведених мурів і будівель для симетрії впроваджених ксьондзом Леопом Шептицьким Єпископом Львівським Кoad'ютором і Адміністратором Митрополії цілої Ро́ссії”¹. Документ виконаний К. Фесінгером, що засвідчується відповідним підписом: “С. F. del. 1771. A°. Leopoli”. Кресленник виразно демонструє сутність композиційних трансформацій, “для симетрії впроваджених”, які були покладені в основу всього ансамблю і, як видно з самої назви, на момент укладення плану в основних рисах вже реалізовані. Ця симетрія полягала у створенні та послідовному розвитку головної східно-західної композиційної осі “собо́р–митрополічна резиденція–сад”, доповненої дуже важливим композиційним вектором у північно-південному напрямку вздовж вхідних брам. Зіставляючи план 1771 р. з нинішньою ситуацією, можна помітити, що в подальшому окремі локальні доповнення ансамблю відбулися лише в парковій зоні та в його західній частині².

¹ План, музей у Львові. Текст “Святоюрські плани”. – Інв. № 28188/2: “Planta Erygowanych Murów y Gmachów do Symetryi wprowadzonych przez JM Xiędza Leona Szepetyckiego Biskupa Lwowskiego Koadjutora y Administratora Metropolii Calej Rossyi”.

²Про це йтиметься далі.

Зупинимось докладніше на цьому дуже інформативному документі. Оскільки замовником кресленика, напевне, виступав сам єпископ, то належна василіанам територія не була

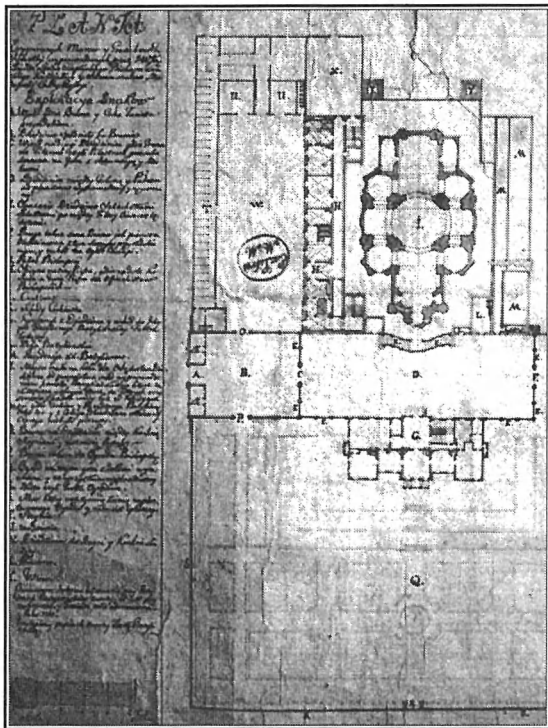


Рис. 25.
Святогорський
монастир.
Фіксаційний план
споруд станом
на 1771 р.
Архітектор –
К. Фестінгер.
З фондів
Національного
музею у Львові

об'єктом першочергового зацікавлення автора і тому показана фрагментарно. Відсутність такої зацікавленості частково ілюструє невеличкий припис під експлікацією: “Червоним кольором тушування при василіанській резиденції означає,

¹Тут – фасад.²Тобто обласного рівня.³Тобто хвіртки.

що то є домуроване і фаціата¹ ціла адернована² в році 1765. Приліплений папір означає фурту³ василіанську”. З не зовсім зрозумілих причин ця нова фурта мала розміщуватися в північній стіні монастирського корпусу, але вже не в західній його частині, як раніше, а значно ближче до передсоборної площі. Отже, щоб потрапити до своєї резиденції, оминаючи єпископське подвір'я, василіанам треба було вже огинати західний кордон і проходити до фурти вздовж північної стіни по краю гори. Звичайно, це ускладнювало автономний зовнішній доступ ченців до своїх приміщень, і К. Фесінгер як автор документа у своєму приписі спеціально наголошує таку функціонально-просторову автономізацію василіанського монастиря. Як свідчить урядова візія від 12 липня 1765 р., василіани скаржилися на те, що, відповідно до “свіжого” абрису, невдовзі мали також замурувати традиційний для монастирських храмів хід, який вів з монастиря до собору.

Сліди згаданої фурти у вигляді замурованого дверного прорізу, що виділяється між вікнами першого поверху, допитливе око ще й сьогодні може помітити на північній стіні монастирського корпусу. Замурували його, мабуть, відразу після того, як у 1817 р. василіани назавжди пішли зі Святоюрської гори. Отже, маємо тут не просто замуруваний дверний проріз, а матеріалізоване свідчення про завершення довготривалого протистояння василіан і світського духовенства. Відтак усі споруди Святоюрської гори були підпорядковані діяльності митрополичої резиденції та її служб.

На фіксаційному плані 1771 р. привертає до себе увагу чіткий поділ навколособорної території на декілька просторових зон на засадах чіткої ортогональної регулярності. Межі цих основних зон, зафіксовані будівлями та мурованими огорожами, теж збереглися до нашого часу.

Найважливішу репрезентативну функцію дістала видовжена, прямокутна, відносно невелика площа перед головним входом до собору (на плані К. Фесінгера вона позначена в експлікації як “дитинець”). Саме на цю площу в повній величині

та красі розкривається чоловічий фасад собору. Тут з центрального балкона мав можливість проголошувати свої проповіді єпископ з нагоди особливих урочистостей і великих церковних свят. З площею пов'язаний також навколособорний простір – та частина території у складі ансамблю, яка має найвищу відносну позначку. Він забезпечує обхід навколо храму і тим самим уможливує проведення певних ритуальних процесій, хоча й відчувається його затисненість капітуль-



Рис. 26.
*Собор св. Юра.
Головні сходи.
Сучасне фото*

ними будівлями, зовсім некорисна з погляду візуального розкриття собору.

Оскільки через ландшафтні обставини поземні рівні цих двох просторових зон суттєво різнилися (підлога собору розташовувалася приблизно на 3 м вище від рівня дитинця), з'явилася потреба забезпечити між ними зручний зв'язок. Для цього були влаштовані парадні сходи з двома симетричними маршами прямо вздовж осі головного входу до храму. Цікаво, що на першому фіксаційному плані К. Фесінгера, де вже чітко зафіксовано зовнішній абрис храму, цих сходів ще немає, що свідчить про незавершеність робіт з благоустрою підходів до собору.

Зі східного боку головна соборна площа обмежувалася митрополичою резиденцією, а на її північному та південному боках були споруджені вишукані муровані огорожі з металевими ґратами та двома брамами посередині. Обидві брами за своїми архітектурними формами абсолютно ідентичні, якщо не зважати на різні скульптурні фігури, встановлені на них, та різницю у висотах цокольних частин. Така чітка, майже дзеркальна симетрія може свідчити лише про одне: автор свідомо намагався підтримати й підкреслити головну вісь дитинця, незважаючи на те що суттєвої функціональної потреби в північній брамі ніколи не було. Отже, композиційний чинник у даному разі став вирішальним для прийняття такого рішення.

Після появи резиденції та огорож відкритий простір дитинця, який утворився між храмом і новим єпископським помешканням, набув відтоді домінантного звучання і перетворився на головний розпланувально-просторовий вузол усього ансамблю. Такий статус він зберігає і нині. Натомість там, де колись був головний вхід до старого храму, тобто в західній частині навколособорної території, вільного простору практично не залишилося. Отож ця, колись дуже важлива ділянка повністю втратила свою функціонально-композиційну роль.

Ще одна, втричі менша і майже квадратна в плані площа була розпланована між південною брамою головної площі та зовнішньою ярмарковою територією, з боку якої з'явився ще один в'їзд і цілий фасад з прикрасами. Незважаючи на скромні розміри, ця площа перебрала на себе роль своєрідної аванзони (розподільчого двору), три боки якої – північний, західний і східний – дістали вишукану огорожу з трьома брамами, а на четвертому, південному боці передбачалася головна в'їзна брама з невеликими службовими корпусами обабіч. Якщо порівняти план 1771 р. зі старішим ситуаційним планом, то можна помітити, що раніше ця земельна ділянка взагалі не входила до складу ансамблю і була частиною міської дороги¹. Після того, як вона була перетворена на аванплощу, її основним призначенням став розподіл ко-

¹ На ситуаційному плані 1759 р. в цьому місці прочитується напис: "Дорога, що йде під горою до св. Юрія".

мунікаційних зв'язків у трьох напрямках: прямо від в'їзних воріт – до головної соборної площі, ліворуч – до господарського двору, праворуч – до єпископського саду.

Ця аванзона мала ще одну прикметну особливість: досить відчутний підйом рельєфу в північному напрямку, що, з одного боку, можна розглядати як незручність, а з другого – як ландшафтний чинник, який сприяє емоційнішому та виразнішому розгортанню урочистої візуальної перспективи перед відвідувачем, який, пройшовши зовнішню браму, прямує далі до собору.

У східній частині комплексу передбачалося впорядкування садово-паркової зони. Сад розміщувався тут здавна, але раніше він ніколи не був об'єктом особливої уваги архітекторів і задовольняв більше господарські, ніж рекреаційні потреби. Проте після спорудження собору та формування головної композиційної осі ця територія набула значно більшого значення, перебравши на себе роль самодостатнього просторового утворення, органічно інтегрованого до складу ансамблю. На відміну від попереднього невпорядкованого і майже дикого ландшафту, замовники поставили за мету отримати справді гарно розплановану й доглянуту територію, облаштовану за всіма правилами садово-паркового мистецтва на основі чіткої розпланувальної схеми. Головною складовою саду мав бути відкритий багатoelementний партер, задуманий на регулярних засадах перед митрополичою резиденцією. Його основна композиційна вісь виявилася логічним продовженням основних осей митрополичої резиденції та власне собору. Враховуючи стрімкий спад рельєфу на цій ділянці, передбачалося терасування тієї частини саду, яка безпосередньо прилягала до резиденції зі сходу та півночі.

Зберігся унікальний проектний документ¹, вперше опублікований Т. Маньковським [130, с. 136]. Він у деталях характеризує первісну ідею розпланування та благоустрою садово-паркової зони на основі регулярної схеми з використанням барокових прийомів. Розроблено його раніше за Фесінгерів

¹ Нац. музей у Львові, Тека
"Святогорські плани". –
Іш. № 28176/10.

план 1771 р. – очевидно, ще під час будівництва митрополичої резиденції, контури якої теж відображені на плані. На жаль, та його частина, де розміщувався підпис, втрачена, тому можна лише гіпотетично говорити про його автора, яким міг бути хтось із знайомої нам трійці – Б. Меретин, П. Ріко чи К. Фесінгер.

Використані тут виразні барокові форми в розплануванні партерних газонів (мережані орнаменти з застосуванням

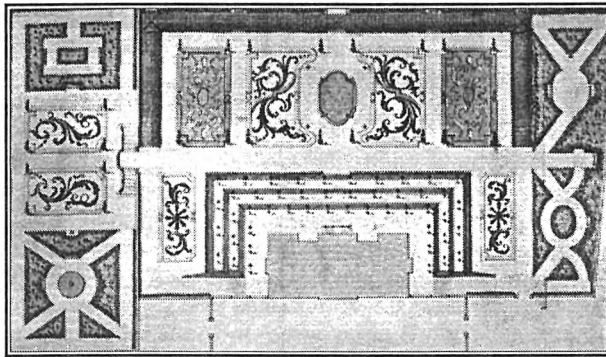


Рис. 27.
*Святогорський комплекс.
Проект садово-паркової зони.
Автор невідомий,
1760-ті роки*

флеронів і розет), на наш погляд, свідчать про те, що автор досить вправно володів прийомами барокового садово-паркового мистецтва і був добре обізнаним представником цього стилю. Згідно з цим планом, більша частина паркової території розміщена на східному підніжжі пагорба і композиційно підпорядкована головній осі “собор–палац”. Крутосхил між східним входом до палацу і нижнім партером мав чітке, П-подібне в плані профілювання у вигляді трьох терас. Сам партер з трьох боків мала охоплювати так звана обхідна алея, накрита арковим трельяжем для підтримання виткої зелені. Менша, інтимніша частина парку була задумана ще нижче по рельєфу в північному напрямку. Потрапити до неї можна було

парадними двомаршовими сходами, прибудованими до підпірної стіни прямо на північному кінці головної алеї верхньої паркової зони.

Як бачимо, за всіма мистецькими ознаками цей проект виразно демонструє світський характер ландшафтної архітектури. Його автор намагався нічим не поступитися тогочасним палацово-парковим комплексам європейської аристократії. Звичайно, реалізація такого задуму в повному обсязі потребувала величезних ресурсів і тривалого часу. Лише для вертикального розпланування потрібно було перемістити не одну тисячу кубометрів ґрунту, а для культивування специфічної рослинності залучити досвідчених знавців дендрології. Тому цей проект, мабуть, так ніколи й не був втілений у життя.

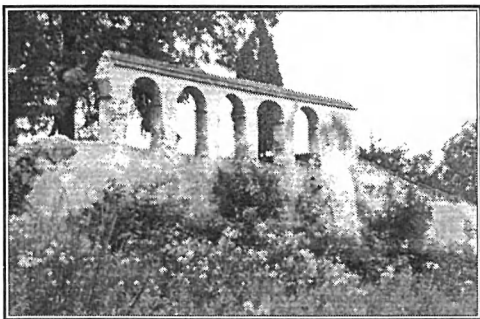
Проте закладена в проект загальна розпланувальна ідея виявилася напрочуд вдалою і цілком життєздатною, хоч і зазнала згодом відчутних змін – головню через відмову дотримуватись і надалі барокового стилю в деталізації окремих елементів. Зокрема, на плані К. Фесінгера 1771 р. всі розпланувальні елементи парку показані вже ледь видимими, тонкими лініями та зі значними схематизованими відмінами, що можна розцінювати як проектну невизначеність стосовно остаточного рішення.

Незважаючи на це, в найкращі свої роки садово-паркова зона стала справді органічним елементом архітектурного ансамблю. Зусиллями єпископа Лева Шептицького вона активно й досить успішно облаштовувалася протягом 1760-х років. Після входу в 1772 р. Львова до складу Габсбурзької монархії з'явилася серія графічних зображень міста, які зафіксували Святоюрський ансамбль та його розвинену, органічну складову – ландшафтний єпископський сад. Особливо виразно його загальні риси разом з терасами й парковими сходами зафіксовані на гравюрі Ф. Перноера. Втім, унаслідок природної еволюції та недостатнього догляду газони партеру, боскети, квітники на терасах і зелені насадження проіснували недовго. Навіть розпланування доріжок парте-

ру не раз змінювалось і наприкінці XIX ст., як свідчать фіксаційні кресленики¹, поступово перетворилося на доволі вільну композицію в англійському дусі [90, с. 822].

З часом дещо змінилось і функціональне призначення окремих частин садово-паркової зони з наданням переваги суто прагматичним вигодам. На фіксаційному плані 1885 р. видно, що лише верхній сад зберіг рекреаційну функцію і позначений як “сад прогулянковий”². Разом з тим, нижній сад позначено вже як овочевий, а на суміжній східній ділянці з’явився ще й господарський сад.

Ще більшої шкоди садово-парковій частині ансамблю завдано в другій половині XX ст. Про сумні наслідки цієї атеїстичної доби наочно свідчать темні закутки, зарослі чагар-



СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

¹ Нац. музей у Львові.
Збірка графіки. –
Ітн. № 28176/1.

² Центр. держ. іст. архів
України, м. Львів. –
Ф. 146, оп.84, спр. 659,
арк. 52.

Рис. 28.
*Святоюрський
комплекс.
Уцілілий фрагмент
східної огорожі
монастирського
саду.
Сучасне фото*

ником, поруйновані рештки садової огорожі, а ще незграбна водонапірна башта, яка демонстративно височіє на ділянці колишньої північної тераси як мізерний пам’ятник культурному нігілізму, візуально “забруднюючи” це унікальне середовище. Ще один виклик минулому – недоладна радіовежа – розташовується поряд, за парковою огорожею. Майже зникла система прогулянкових алей і доріжок, від якої лишився лише центральний прохід до мурованої бесідки, позначеної на плані Фесінгера як “nisza albo grotta ogrodowa”³. І лише

³ Пила або парковий грот
(паль).

гострі крони ялин і смерек на високих стовбурах, ніби намагаючись якось виправити та замаскувати прикрі втрати, наповнюють ландшафт саду оптимістичними нотами.

Слід згадати ще одну просторову зону ансамблю, відтворену на плані 1771 р. Це господарський двір, безпосередньо прилеглий до аванплощі з заходу і позначений як “дитинець

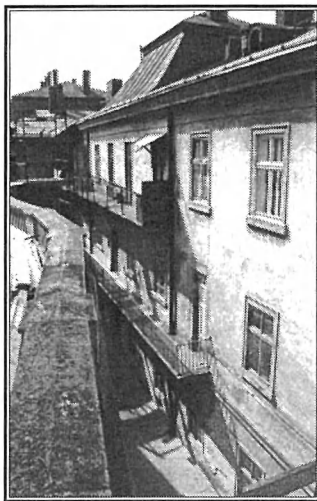


Рис. 29.
*Монастирський
комплекс.
Західний
внутрішній
дворик.
Сучасне фото*

до стайні і кухні слугуючий”. Він розпланований на тому місці, де в давнину був монастирський цвинтар. Справді, вся південна частина цього двору була утворена довгою одноповерховою будівлею з приміщенням для кухні та утримання трьох десятків коней. А з заходу розміщувалися простори возівні та ще одне невеличке подвір’я, призначене, схоже, для складських потреб. Стайні неодноразово перебудовувались¹, а їх південна стіна з розтесаними пізніше віконними прорізами утворює нині зовнішній кордон уздовж вул. Озаркевича.

¹ Існуюча споруда загалом відносної давнини, реконструйована в 1860 р.

Підсумовуючи характеристику просторового структурування Святоюрського ансамблю, можна констатувати, що фіксаційний план К. Фесінгера 1771 р. містить усі ті основні композиційні ознаки, які збереглися до сьогодні. Наступний фіксаційний план¹ (кінець XVIII або початок XIX ст.), який належить вже австрійській добі, загалом підтверджує зображену К. Фесінгером ситуацію. Пізніші новації торкнулися лише західної зони, коли протягом XIX ст. в декілька етапів був споруджений західний корпус, який об'єднав обидві будівлі капітулу та стайні. Внаслідок цього утворився ще один замкнений дворовий простір навпроти вівтарної частини собору. Потрапити до нього можна крізь прохід на рівні першого поверху західного корпусу. А прикметний він тим, що через просторову тісняву схожий не так на двір, як на шахту колодязя, одна зі стін якого утворена високим підпірним муром, зведеним приблизно на тому місці, де колись розміщувалася куртина між двома не існуючими вже бастионами давніх монастирських укріплень.

Крім собору, до складу архітектурного ансамблю на Святоюрській горі входить низка інших споруд – митрополичий палац, будинки капітулу, дзвіниця, західний корпус, огорожі, господарські й вартові приміщення. Вони не лише доповнюють головну храмову будівлю, але разом з відкритими дворовими просторами та садом створюють цілісну архітектурно-просторову композицію, сформовану на гармонізованих, регулярних засадах. Разом з тим, кожна споруда має власну історію та самостійне архітектурно-мистецьке значення, поєднуючи своє особливе місце в усталеній ансамблевій ієрархії.

За винятком лише однієї споруди – північного корпусу капітулу (колишні келії василіан), вся існуюча нині забудова сформувалася після спорудження нового собору. Звичайно, широкомасштабні зміни в архітектурному оточенні не могли відбутися одночасно, оскільки це потребувало б значних ресурсів. Вони розподілилися в часі на окремі будівельні акції й завершилися лише наприкінці XIX ст. Ні за часів другої Речі Посполитої, ні тим більше за радянської доби нове будівниц-

¹ Нац. музей у Львові. Зібрання графіки. – Інв. № 28176/6. Фіксаційний план без назви, зображенням Святоюрського комплексу та навколишніх етнікопольних землеволодінь, зніднимом "aufgenommen und gezeichnet von Carl Reider" ("знято і накреслено Карлом Райдером"); виділо окремим по території на плані сільського саду.

тво вже практично не провадилося. Здійснювались лише окремі реконструктивні й реставраційні заходи локального характеру. А окремі частини ансамблю, наприклад, західна і південна будівлі капітулу, пристосовані радянською владою під соціальне житло, та садово-паркова зона в другій половині XX ст. стали на шлях поступової деградації.

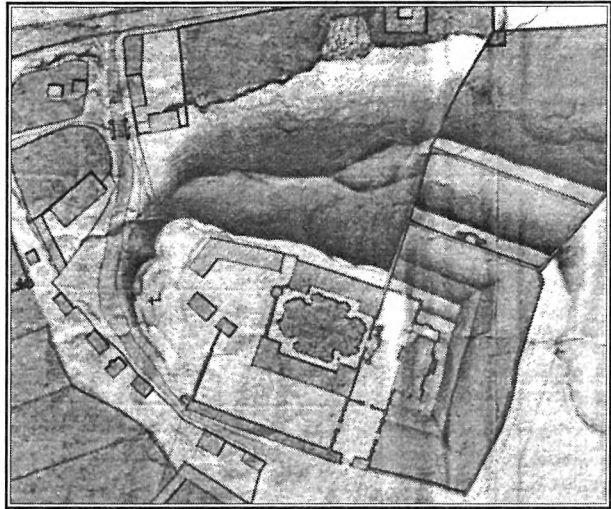


Рис. 30.
*Святоюрський
комплекс.
Фіксаційний план
станом на кінець
XVIII ст.
Фрагмент.
З фондів
Національного
музею у Львові*

Після Б. Меретина в розбудові ансамблю брали участь багато майстрів. Серед найпомітніших імен – К. Фесінгер, П. Ріко, Ф. Кульчицький, М. де Бошерон. На жаль, їх творчі біографії все ще рясніють “білими плямами”. Але, спираючись на наявний масив інформації, можна стверджувати, що після смерті Б. Меретина добудова собору та будівництво нових об’єктів щонайменше півтора десяти років перебували переважно під опікою К. Фесінгера. І хоча його іноді вважають ідейним спадкоємцем Б. Меретина, проте його твор-

ча манера була позбавлена вишуканості й блиску, властивих попереднику, відрізняючись помітною схильністю до сушаватих, розсудливих, загалом класицистичних засад формотворення. Творчі прийоми К. Фесінгера відповідали новим уподобанням і новій стильовій парадигмі в її специфічній австрійській версії – так званому терезіансько-йозефінському стилі. Особливо наочно це проявилось в архітектурному опорядженні інтер'єру храму, в архітектурних формах митрополичого палацу та капітульних будинків.

Досить тривалі робочі стосунки К. Фесінгера з замовником свідчать про те, що, очевидно, за своїм характером цей архітектор був більш покладистою людиною і порівняно з амбітним Б. Меретином легше знаходив спільну мову з єпископом Левом Шептицьким. На жаль, про нього маємо дуже обмежені біографічні матеріали. Відомо лише декілька його авторських креслеників, а також те, що він керував будівництвом на Святоюрській горі щонайменше з 1761 до 1773 р. Натрапляємо на різні написання його прізвища: Фесінгер (Fessinger), Файзінгер (Feisinger), Фесінгір (Fessingier) [85, с. 57]. Відомо також, що родина Фесінгерів була досить чисельною і її представники добре знані в Галичині як скульптори та архітектори. Серед старшого покоління вирізнялися Фабіан, Кант і Себастьян, який нібито мав двох синів – Клеменса та Ігнатія. Клеменс Ксаверій визнається тією особою, яка зробила найбільший внесок у розбудову Святоюрського ансамблю, хоча недослідженість творчої генеалогії родини Фесінгерів змушує утриматися від однозначних висновків. Саме через недослідженість трапляється навіть плутанина в персонах Клеменса та його батька – скульптора Себастьяна [89, с. 377]. Проте Себастьян помер у 1768 р. і відомий не як архітектор, а як виконавець оздоблювальних робіт [136, с. 339], зокрема різьблення великого вівтаря в соборі св. Юра [34, с. 21].

Характеристику окремих споруд нинішнього ансамблю, безперечно, слід розпочати з митрополичого палацу або, як

Його ще називають сьогодні, палацу греко-католицьких митрополитів. Ця будівля відносно невелика, але дуже важлива з огляду на її акцентне місце в складі архітектурного ансамблю і після собору вона, безперечно, може вважатися другою за своєю архітектурною значущістю. Крім цілком очевидних функціональних вигод і естетичних здобутків, нова митрополича резиденція мала ще більше продемонструвати високий статус її господаря, а водночас послабити позиції ченців-василіан і ще на один крок наблизити отримання світським духовенством одноосібної влади на Святоюрській горі. Зрештою, так воно і сталося, але вже в 1817 р.

Відважившись на збудування старої церкви та розпочавши будівництво нового собору, замовник був готовий до наступних кроків. Щойно були закладені фундаменти й почали виростати перші метри зовнішніх стін нового собору, як стала очевидною візуальна дисгармонія між досить скромним зовнішнім виглядом старих палат єпископа та монументальними формами нової святині. Тому, на наше переконання, перший концептуальний внесок у пошук найкращого варіанта для розміщення нової резиденції зробив ще Б. Меретин, хоча йому й не судилося безпосередньо долучитися до практичної розбудови ансамблю. Справді, важко собі уявити, щоб архітектор і замовники протягом майже шістнадцяти років (з 1743 до 1758 р.) інтенсивної творчої співпраці на спорудженні собору не обговорювали плани стосовно будівництва нового єпископського палацу. Можливо, Меретинові задуми дісталися в спадок К. Фесінгеру.

На підтвердження цієї гіпотези можна навести загадковий проектний документ, що зберігається серед інших графічних матеріалів Святоюрської справи¹. Його загадковість пов'язана з невстановленими авторством і датуванням, але за своїм змістом він дає важливу інформацію про початкові наміри стосовно будівництва палацу. Це невеликий кресленик, на якому зображено фасад двоповерхової будівлі, де активно використано рокайлеву декорацію – за характером подібну

¹ Нац. музей у Львові. Теска
"Святоюрські плани", –
інш. померше зазначений.

до тієї, що була застосована Б. Меретином на поздовжньому розрізі собору. Щоправда, кресленик повністю не закінчений. Мабуть, робота над ним з невідомих причин була зупинена на початковій стадії, оскільки навіть не були прокреслені віконні прорізи та інші деталі. Разом з тим, загальні членування та характер орнаментики свідчать про виразну об'ємно-просторову спорідненість спроектованої будівлі з нинішньою митрополичою резиденцією. Тому папрошується припущення, що перед нами – перший проектний варіант (або один з перших), робота над яким через певні обставини не була доведена до кінця.

Що це за обставини були і хто працював з цим креслеником, залишається лише здогадуватися. Не виключається авторство Бернарда Меретина, а незавершеність, можливо, була спричинена розірванням стосунків з замовником у 1758 р. Проте ймовірнішим виконавцем видається П'єр Ріко, відомий як автор декількох палацових новобудов у Галичині та на Волині, зокрема палацу Більських у Львові¹. Його проектні кресленики, опубліковані Т. Маньковським [127, с. 350], за стилістичними ознаками справді свідчать на користь такого припущення. Разом з тим, існує низка авторських креслеників палацу, підписаних власноруч К. Фесінгером. Якщо їх і не можна вважати незаперечним доказом його авторства, то вони принаймні засвідчують його значний особистий внесок у проектування та будівництво палацу на пізніших етапах.

Коли ідея будівництва нового митрополичого палацу набула конкретних рис і була забезпечена ресурсом, перше питання, на яке мали дати узгоджену відповідь замовник і архітектор, полягало у виборі місця та способу розташування споруди. Відповідь, здається, була очевидною і майже безальтернативною. Вона диктувалася жорсткими обмеженнями земельної ділянки перед входом до собору. Тому було прийняте цілком логічне рішення: розмістити палац на одній осі з собором з максимально можливим відступом від нього, тобто майже впритул до краю східного схилу гори. Така

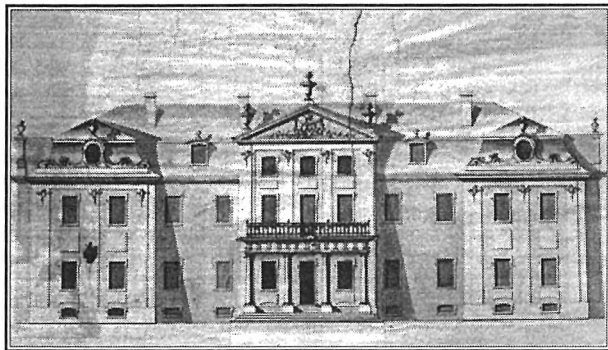
¹ В. Вуйцик висловив переконання, що саме П. Ріко міг бути автором першого проекту митрополичої резиденції на Святоюрській горі [27, с. 68].

РОЗБУДОВА АНСАМБЛЮ
ВІД СЕРЕДИНИ XVIII СТ.

¹Нац. музей у Львові, Теза "Святоюрський план", – Інв. номер не зазначений. На невеликому не підписаному аркуші подано не завершені проектні відомості споруди з актичним використанням рокайлівської орнаментики. Проте характер фасадних членувань свідчить про велику ймовірність зв'язку цього документа саме з митрополичим палацом.

²Там само, інв. № 28176/10.

Рис. 31.
*Митрополичий
палац. Проектний
фасад,
1772 р.
Архітектор –
К. Фесінгер*



співвісність виразно гармонізувала дві споруди в одне ціле і, разом з тим, давала змогу утворити невелику, але досить урочисту площу перед обома головними входами – до собору і до палацу.

Як засвідчують давні графічні джерела, згідно з первісним задумом, архітектурний стиль митрополичого палацу¹ і навіть нереалізований проект розпланування та благоустрою садово-паркової зони², повністю мали відповідати принципам

пізньобарокового формотворення з виразними елементами рококо. Перед узгодженням остаточного проектного рішення замовник митрополит Лев Шептицький схилився до раціональнішої, стриманої ідеї – покласти на класицистичні форми, відмовившись від грайливого, примхливого бароко, на той час вже дещо старомодного. Так з обох довгих боків будівлі з'явилися строгі трикутні фронтони, а на стіновому полі – ряд вертикальних лізен. З усіх чотирьох боків фасади будівлі певною мірою оживляються ризалітами, без яких вона мала б надто спрощений вигляд. Лише вишукані форми капітелей, дахових віконниць і вазонів нагадують про віджилу барокову традицію.

Точна дата початку будівництва цього відносно невеликого, осібно розташованого двоповерхового будинку з мезоніном залишається невідомою. На першому плані К. Фесінгера, виконаному не раніше як у 1759 р., тобто після смерті Б. Меретина, ще чітко простежується старе єпископське помешкання, яке частково займало ту ділянку землі, на якій згодом розмістилася нова будівля. Отже, початок спорудження нової

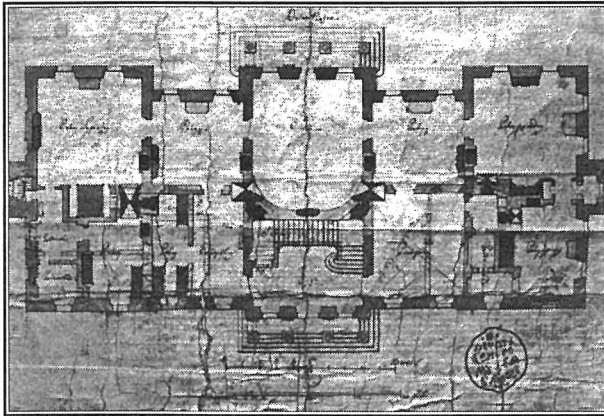


Рис. 32.
*Митрополичий палац.
План
реконструкції,
1773 р.
Архітектор –
К. Фесінгер*

єпископської резиденції замість старої можна також датувати не раніше як 1759-м роком.

Якою саме була тривалість будівництва, теж не маємо певних відомостей. Подання В. Вуйциком [34, с. 22] та деякими іншими авторами дуже стислого терміну – з 1761 до 1762 р. – не викликає великої довіри. До того ж, у раніших публікаціях натрапляємо й на іншу дату завершення будівництва – 1772 р. [36, с. 82]. Так чи інакше, але на момент виконання другого фіксаційного плану К. Фесінгера, датованого 1771 р., основні будівельні роботи, очевидно, вже були завершені.

РОЗБУДОВА АНСАМБЛЮ
ВІД СЕРЕДИНИ XVIII СТ.

¹Нац. музей у Львові. Тека
"Святоюрський палац". –
інв. № 28176/9. Без назви.
Підпис: "С. Fessingier del.
1772 Л^о".

²Там само, інв. № 28176/10.
Пестрибутований
рукописний план саду
з ділянками, партерами,
терасами, квітницями
тощо. Частина маргіналії
втрачена.

Втім, ця завершеність виявилася відносною, оскільки вже в наступному, 1772 р. з'являється кресленник з двома відкорегованими фасадами¹, а ще через рік – другий документ² з планами першого та другого поверхів цієї споруди. Обидва кресленники підписані К. Фесінгером. Поява цих документів, мабуть, була зумовлена побажаннями замовника внести корективи в попереднє рішення, оскільки в них простежуються



Рис. 33.

*Митрополічий
палац,
Західний фасад.
Сучасне фото*

суттєві виправлення в розплануванні приміщень, які, проте, не вплинули на фасадні конструктиви. Характер змін серйозно зачіпав внутрішні несучі конструкції, тому можна зробити висновок, що вносили їх у ще не завершену і, тим більше, не заселену будівлю. Порівняння планів 1773 р. з планом першого поверху, зображеним на загальному плані ансамблю 1771 р., демонструє ряд суттєвих коректив: головні сходи з лівого бічного компартимента перенесені в центральну зону навпроти входу; збільшено площу і змінено форму головної зали з використанням закруглень у двох внутрішніх кутах; перерформатовано всі приміщення, прилеглі до західної фасад-

ної стіни. Отже, були підсилені репрезентативні якості інтер'єру, особливо головних представницьких приміщень, але розпланувальний тип кільцевої анфіладної системи зберігся.

Орієнтація митрополичого палацу в просторі органічно узгоджувалася з розташованим поряд собором. Головна вісь західного палацового фасаду, зверненого до собору, була акцентована посередині ледь виступаючим ризалітом, який на рівні третього ярусу переходив у мезонін і завершувався трикутним фронтоном. Більш розвинені членування бачимо на східному фасаді, де розміщувався безпосередній вихід до єпископського саду. На цьому фасаді маємо вже не один, а три ризаліти, причому вони значно активніше виступають назовні, забезпечуючи виразніший характер членувань та активнішу гру світла й тіні. Цю відмінність можна розцінювати як свідомий намір архітектора надати домінують звучання саме цій частині об'ємної композиції палацу. На обох торцевих стінах будівлі передбачено ще по одному, значно вужчому ризаліту. Там спочатку влаштували чорний хід, а згодом їх пристосували під невеликі комірчини.

Головний вхід до митрополичої резиденції від соборної площі акцентований чотириколонним портиком, над яким влаштовано просторий балкон. Ще один подібний портик розташовується зі східного фасаду на його центральному ризаліті. Слід зауважити, що на плані К. Фесінгера 1771 р. обох портиків ще немає, а на їх місці бачимо лише симетричні двомаршові сходи з відкритими ганками – подібні до тих, що ведуть тепер до самого собору. Так само немає їх і на ще ранішому плані облаштування єпископського саду¹. З'явилися вони вперше на іншому кресленнику К. Фесінгера² (1772 р.), де зображені обидва палацові фасади – східний і західний. Отже, їх можна потрактувати як суттєве доповнення до первісного задуму, зумовлене намаганням архітектора врахувати загальну переорієнтацію архітектурних смаків на класицистичну стилістику й надати архітектурному образу більшої поважності та стриманої величі.

¹ План, музей у Львові. Тека "Святоюрський план". – Інв. № 28176/10.

² Там само, інв. № 28176/9.

Орієнтацію східного, пластично розвиненішого фасаду в бік садово-паркової зони можна розуміти як свідомий намір якнайвигодніше розкрити палацову будівлю в напрямку цієї рекреаційної зони і далі до центральної частини міста. Задум не позбавлений очевидної логіки, в якій легко переконатися навіть сьогодні, споглядаючи палац з нижніх точок єпископського саду. Разом з тим, це дало змогу продовжити й розвинути головну композиційну вісь “собор–палац” ще далі на



Рис. 34.
*Митрополичий
палац.
Східний фасад.
Сучасне фото*

схід – на нижню територію, впорядковану колись алеями, терасами та зеленими насадженнями.

Потурбувався архітектор і про тактовне завершення цієї осі. На рівні верхнього саду в лінію зовнішньої огорожі вбудовано невелику, П-подібну в плані муровану альтану, відкриту в бік палацу. На плані 1771 р. вона позначена як “Nisza czyli Grotta Ogrodowa”. Перекрита конхоподібним склепінням, ця рекреаційна “ніша” дістала виразне завершення у вигляді барокового лучкового фронтона, фланкованого декоративними вазами. З обох боків до альтани прилягає паркова огорожа у вигляді мурованої аркади, накритої суцільним дашком. І альтана, і більша частина огорожі збереглися до нашого часу, хоча потребують серйозного втручання реставраторів.

Зовнішній абрис, спосіб архітектурних членувань і декоративні гірлянди на торцевих поверхнях цього фронтону засвідчують стилістичну спорідненість з митрополичим палацом, що дає змогу з великою ймовірністю пов'язати її спорудження також з ім'ям К. Фесінгера.

У 1775 р. митрополичий палац ще не був заселений, оскільки тут тривали внутрішні оздоблювальні роботи під керів-



Рис. 35.
*Святоюрський комплекс.
Паркова альтана,
1760-ті роки.
Архітектор –
К. Фесінгер(?)*

ництвом архітектора Ф. Кульчицького [26, с. 73]. У зібранні Національного музею у Львові зберігаються два кресленики з підписом цього архітектора, на яких показано проект оздоблення великої палацової зали¹ та головних сходів². У їх виконанні відчувається вправна рука архітектора, який все ще перебував під впливом декоративних прийомів у стилі рококо, використовуючи членування стін на панелі з відповідною орнаментикою та загладжуючи перехід від стінової поверхні до стелі за допомогою виразно профільованої падути. Проте рівень архітектурної графіки Ф. Кульчицького все-таки значно поступається кресленику з поздовжнім розрізом собору, про який йшлося на с. 77.

¹Нац. музей у Львові. Тека "Святоюрський палац". Інв. № 21. Без назви. Підпис: "F. Kulczycki Arch".

²Там само, інв. № 28176/11. Без назви. Підпис: "F. Kulczycki Arch".

Митрополичий палац неодноразово реставрували. Першу велику реставрацію здійснено в 1885 р. під керівництвом архітектора С. Гавришкевича. Реставрацію 1922 р. провів відомий львівський архітектор Л. Левинський. З кінця 1990-х років палац знову реставрується, цього разу зусиллями творчого колективу науковців, архітекторів і митців львівського інституту “Укрзахідпроектреставрація”.



Рис. 36.
*Північний корпус
капітулу, 1765 р.
Чоловий (східний)
фасад.
Архітектор –
К. Фесінгер.
Сучасне фото*

З усіх споруд Святоюрського ансамблю лише одна старіша за собор. Цю будівлю, щоправда, дещо коротшу, можна побачити вже на першому фіксаційному плані Святоюрської гори [29, с. 213]. Колись цей корпус належав ченцям-василіанам і був побудований ними в 1738 р. за участю архітектора Й. Єдинця. Це мурована будівля, загальна довжина якої вже тоді була більшою за довжину нового храму. Майже напевне можна говорити, що з'явилася вона на місці ще старіших дерев'яних келій православної чернечої обителі. Після того, як у 1817 р. василіани назавжди залишили Святоюрську гору, ця будівля була пристосована для адміністративних єпископських служб і тепер часто іменується або як північний корпус капітулу, або

як ліве його крило (якщо стати спиною до собору). Північний і південний корпуси ніби гігантськими лещатами охопили собор з півночі й півдня, ледь не торкаючись його стін.

Цей мурований корпус розташовується вздовж північного фасаду собору майже на самому краю гори і так само, як південне крило, має різновисокі фасади: від собору – в один поверх, а ззовні – два. Це пояснюється значним перепадом позначок рельєфу. Такий перепад, принаймні частково, має штучне походження внаслідок давніших фортифікаційних робіт. На ста-



Рис. 37.
*Південний корпус
капітулу,
1760-ті роки.
Чоловий (східний)
фасад.
Архітектор –
К. Фесінгер.
Сучасне фото*

рих планах головний вхід до корпусу показаний у його західній частині, що, мабуть, узгоджувалося з головним входом до старої церкви і з під'їздом до василіанського монастиря.

Будівля спочатку мала коридорну розпланувальну схему з одnobічним розташуванням чернечих келій, вікна яких орієнтувалися на північ, тобто в напрямку міського центру. Така розпланувальна схема загалом збереглася й до сьогодні, якщо не зважати на деякі фрагментарні видозміни та прибудову зі сходу, виконану в 1765 р. архітектором К. Фесінгером задля

створення виразнішої, облагородженої фасадної композиції, відкритої до соборної площі. Ця композиція вже повністю позбавлена виразних барокових рис і відносно чолового фасаду собору має явно підпорядковане, фонове значення.

Ще одне, майже ідентичне фасадне рішення з'явилося трохи згодом з південного боку собору на східному торці південного корпусу капітулу – строго симетрично відносно



Рис. 38.

*Північно-західне
крило капітулу.
Сучасне фотозображення*

¹Нац. музей у Львові. Тека "Святоюрський план". – н.ш. № 28176/7 та 28176/7а. Вигляд креслеників – підпис: "Dessiné par le M. de Boscheron ing. de EE M. Mimp. et roy apost. attache au cercle de Pelsno".

²Там само, н.ш. № 28176/13. Назва: "Marra Aedificorum et Hortus Sti Georgii..."

північного крила. У підсумку на західному боці соборної площі утворилася симетрична фронтальна композиція з трьох головних елементів – чолового фасаду собору св. Юра і майже тотожних фасадів капітулу, які фланкують його з обох боків.

Загальний вигляд майже завершеного ансамблю зі сходу відтворено на двох креслениках східних фасадів¹ та на плані², які виконані французьким інженером на австрійській службі М. де Бошероном у 1776 р. У В. Січинського натрапляємо на

доволі скептичний відгук про ці документи, як “виконані схематично і досить недбало” [85, с. 59]. Стосовно зображення собору, з такою оцінкою ще можна якось погодитися. А між тим, цей фасадний кресленик містить важливу новацію для подальшого розвитку ансамблю, яка залишилася поза увагою дослідників. Йдеться про триповерхову симетричну споруду в глибині господарського двору, яка названа “Novum Aedificium pro DD Canonicis et Officialibus Episcopi” (“Нова будівля для каноніків та єпископських служб”) і мала б сформувати ще одну композиційну вісь, паралельну головній. Ця новація належала саме Бошерону, оскільки на фіксаційному плані Фесінгера 1771 р. на цьому місці показано лише возвні – другорядні господарські приміщення. Фрагмент кресленика

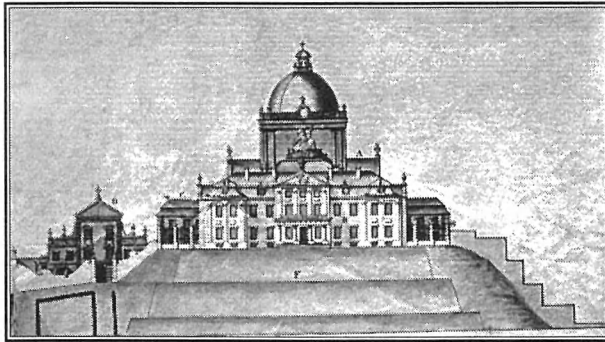


Рис. 39.
*Святоюрський комплекс.
Східний фасад митрополичого палацу на тлі собору.
Кресленик М. де Бошерона, 1776 р.
З фондів Національного музею у Львові*

Бошерона мав проектний характер і, можна думати, що сам кресленик був виконаний, щоб показати замовнику, який вигляд матиме “Novum Aedificium” і як ця будівля інтегруватиметься в загальну композицію ансамблю. Вийшло, як бачимо, досить переконливо, але в тому вигляді, як її запроєктував Бошерон, вона не була реалізована. Можливо, на заваді стала смерть замовника Лева Шептицького в 1779 р.

Лише в XIX ст. ця ділянка, композиційно дуже важлива, була забудована західним житлово-адміністративним корпусом, який споруджувався в декілька етапів. Можна гадати, що першим етапом була заміна старої примітивної

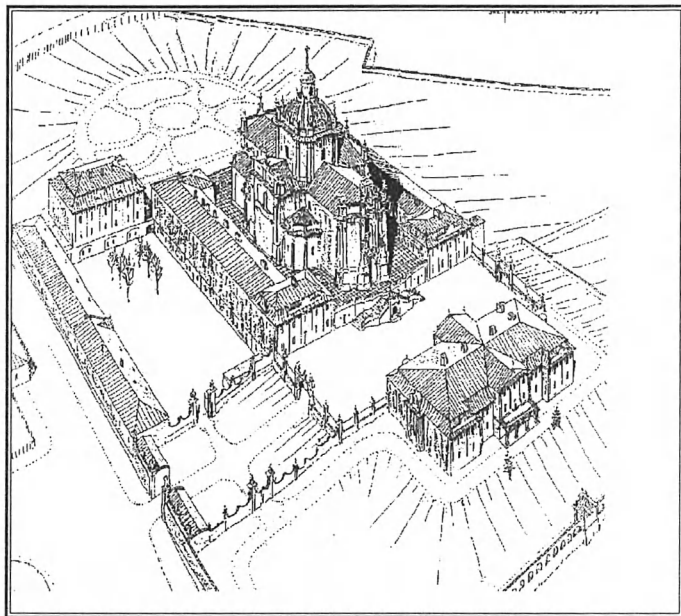


Рис. 40.
*Святоюрський
комплекс.
Загальний вигляд
станом на
кінець XVIII ст.
Графічна
реконструкція
Я. Вітвіцького*

вовізни новою будівлею для єпископських служб. Мабуть, саме так думав і Я. Вітвіцький, коли виконував графічну реконструкцію загального вигляду Святоюрського комплексу станом до 1772 р. Але мусимо зауважити, що гіпотетична графічна реконструкція Я. Вітвіцького стосовно південно-західного триповерхового корпусу суттєво обігнала в часі реальні події.

Насправді ця споруда з'явилася значно пізніше, оскільки перший відомий план ансамблю, на якому вона вже позначена, датований 1820-м роком [90, с. 821]. Первісного проекту цієї будівлі розшукати не вдалося, проте маємо фіксаційні кресленики¹ станом на середину XIX ст., призначені, очевидно, для її чергової перебудови, яка, судячи з усього, надала їй остаточних форм. Фактична диспозиція несучих стін первісної частини західного корпусу дає змогу припустити, що будівництво, згідно з задумом Бошерона, все-таки розпочалося, але завершилося з дуже суттєвими змінами, що особливо помітно у спрощеній формі мансардного даху та відсутності виразного барокового фронтона по головній осі. На рівні першого поверху передбачалося приміщення з трьома брамами для заїзду карет. Лише в XX ст. ці брами частково замурували, влаштувавши в стінах звичайні двері.

Декілька десятиріч цей початковий фрагмент західного корпусу самотньо височів у наріжній зоні. І хоча його східний фасад вдало замкнув один із боків господарського двору, довершивши в такий спосіб локальне просторове утворення, загалом архітектурна папорама ансамблю з західних оглядових точок залишала бажати кращого. Процес парощення цього об'єму продовжився в північному напрямку. Спочатку біля нього з'явилася одна невелика прибудова, а в 1865 р. архітектор Й. Браунзайс² розробляє проект, яким передбачалося завершити західну папоруку ансамблю спорудженням ще однієї добудови, яка мала остаточно об'єднати в одне ціле обидві споруди капітулу – північну та південну. Для стилістичної гармонізації архітектор потурбувався про об'єднання фасадних членувань (цоколів, гуртів, карнизів, віконних лиштв тощо). По головній композиційній осі на західному фасаді передбачався аттиковий фронтон в необароковому дусі, а для більшої стилістичної переконливості над карнизом встановлювалось декілька вазоноподібних ліхтарів – дуже схожих на ті, що розміщені на соборі. Проте всі ці декоративні хитрощі виявилися недостатніми для подолання того

¹Пан, музей у Львові. Тека "Святоюрські плани". – Інв. № 76. Загальна назва: "Plan des Priesterhauses zu St. Georg". Про паніфікаційний, паніпроксіпний характер креслення свідчить підпис із поробленим ірвінцем: "Aufgenommen und gezeichnet Th...mer".

²Там само, інв. № 73. Назва: "Plan des Zubauces angr.kath. erzbischöflichen Metropolitan Domkapitel Gebäude bei St. Georg in Lemberg, 20. März 1865". Підпис: "Braunseis".

РОЗБУДОВА АНСАМБЛЮ
ВІД СЕРЕДИНИ XVIII СТ.

¹ Паці, музей у Львові. Теза "Святоюрський план", – Ілл. № 87р.1867-XI. Назва: "Façade des Zubausam gr.kath. Metropolitan Kapitälgebäude sammt dem Glockenturme bei St. Georg in Lemberg". Датовано: Mai 1867. Підпис: "Gez. J. Preisner".

візуального розчарування, яке спричиняє занадто площинна, монотонна композиція фасаду з довгими рядами вікон. Втім, один тогочасний кресленик містить цікавий напис на фронтоні західного корпусу: "Дом сей разшерень Р. Б. 1866"¹.

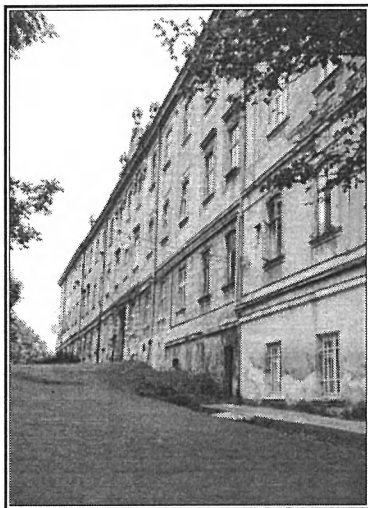


Рис. 41.
*Монастирський
комплекс.
Західний фасад.
Сучасне фото*

Зовсім не випадково згаданий вище кресленик дістав назву "Фасад добудови до гр.-кат. митрополичого капітульного будинку разом з дзвіницею біля св. Георга в Лемберзі". Ця не-випадковість полягала в тому, що під час проектування корпусу з'ясувалася потреба в перебудові старої дзвіниці, збудованої інженером Гаєком у 1828 р. за митрополита Михайла Левицького [35, с. 31].

На думку В. Вуйчика, головною причиною перебудови дзвіниці було бажання видозмінити її стилістику, наблизивши до барокового духу всього ансамблю. Так воно й сталося. Але вирішальним чинником перебудови, на наше переконання,

була ще й гостра потреба збільшити її абсолютну висоту, оскільки без цього старий об'єм дзвіниці, затуленої новобудовою, став би майже невидимим з західних підходів. У 1867 р. з'явився ще один проект архітектора Й. Браунзайса¹, згідно з

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

¹ Пац, музей у Львові. Тека
"Святоюрська ітани". –
Ітв. № 119. 1867-VIII.

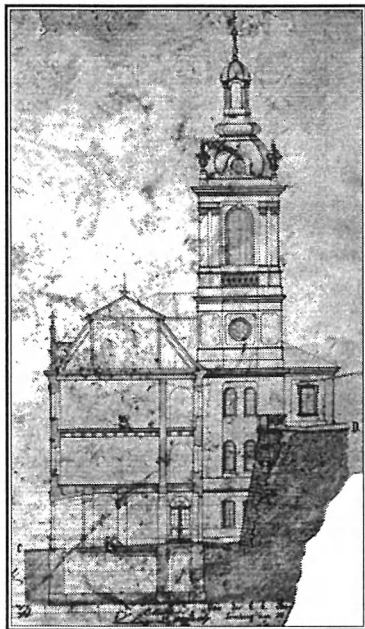


Рис. 42.
Дзвіниця.
Проектний
кресленик,
1867 р.
Архітектор –
Й. Браунзайс.
З фрондів
Національного
музею у Львові

яким дзвіниця мала суттєво змінитися. Невдовзі цей проект був реалізований зусиллями підрядчика Вінцента Равського, внаслідок чого загальна висота нової дзвіниці від поверхні двору зросла приблизно в півтора рази. Отже, вона значно підсилила свою роль другої вертикальної домінанти в композиційній структурі ансамблю, хоча, слід визнати, висоти їй бракує й досі.

Автори непогано справилися з архітектурним формотворенням нової дзвіниці. Запроектована на плані квадрата з товстими міцними стінами, по висоті вона розділена на дві частини. Нижня частина об'єму підведена точно під головний карниз прилеглих капітульних будинків і вирішена дуже стримано. Верхній об'єм складається з двох ярусів, в архітектурному опорядженні яких використані ті самі прийоми, що й на соборі, – горизонтальні профілювання, спарені пілястри повного коринфського ордера в кутах, декоративні балюси-ни, панелі. Для опорядження нової, більш пластичної фор-

Рис. 43.
*Південна входна
брама соборної
площі,
1760-ті роки.
Архітектор –
К. Фесінгер,
скульптор –
М. Філевич.
Сучасне фото*



ми барокової бані передбачалися фігурні фронтончики, споріднені з такими самими на старіших будівлях. На зовнішніх рогах навколо бані з'явилися звичні ліхтароподібні вазони. Вивершується баня доволі високим ліхтарем з хрестом.

Слід відзначити суттєву роль дзвіниці в загальній композиції ансамблю. За своїм архітектурним масштабом і місцем розташування вона повністю підпорядкована потужній, домінуючій

масі собору, лише доповнюючи та до певної міри збагачуючи його силует. Особливо це помітно з північного боку. Разом з тим, важливо підкреслити створення дзвіниці як відносно автономної споруди з виразним вертикалізмом і власним місцем у загальній композиції ансамблю, навіть якщо це місце досить скромне. У цьому не можна не помітити прояву східно-української традиції. Згадаймо монументальні дзвіниці видат-

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

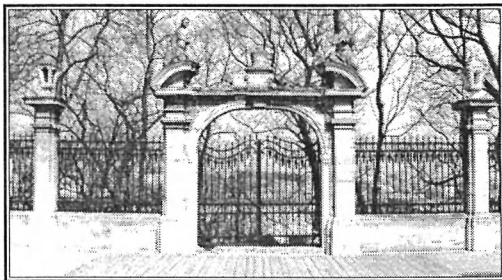


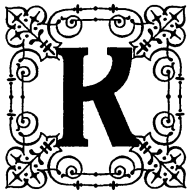
Рис. 44.
*Північна вхідна
брама,
1760-ті роки.
Архітектор –
К. Фесінгер,
скульптор –
М. Філевич.
Сучасне фото*

них православних соборів і монастирів України доби бароко – св. Софії та Золотоверхого Михайлівського в Києві, Троїцького в Чернігові, Вознесенського в Переяславі-Хмельницькому та ін. Спорудження окремо розташованих дзвіниць у католицькому храмубудуванні було нетиповим явищем, оскільки вони, як правило, виступали інтегральною частиною самого храму.

Отже, коротко охарактеризовано всі основні будівлі Святоюрського архітектурного ансамблю. Проте характеристика буде неповною, якщо залишити поза увагою особливий різновид архітектурних об'єктів, без яких ансамбль відчутно втратив би, особливо з погляду творення його архітектурно-мистецької цілісності й довершеності. Йдеться про брами та огорожі, за допомогою яких просторово структуруються головні розпланувальні зони ансамблю – насамперед дві найважливіші площі, розташовані перед собором і за головним

входом. Без перебільшення маємо той унікальний випадок, коли на перший погляд утилітарна річ, призначена відмежувати одну частину території від іншої, набуває самостійного мистецького звучання, і не в останню чергу завдяки вдало знайденому синтезу різних жанрів – архітектурного, скульптурного й ковальського. Більше того, довершеність подібного сплаву не лише милує око своєю камерною досконалістю, але й значною мірою перебирає на себе інтегруючу функцію в межах всього ансамблю та створює потужні внутрішні сили композиційного напруження, сумарний вектор яких забезпечує нову, вищу якість цілого.

Мистецька спадщина



Комплекс собору св. Юра є унікальним мистецьким ансамблем, який не має аналогів не лише на західноукраїнських землях, але й в Україні загалом. Цю винятковість визначив насамперед своєрідний і рідкісний архітектурний задум. Проте далеко не останню роль у такому його сприйнятті відіграє досягнутий на Святоюрській горі синтез різних видів мистецтва. Його увінчує величний фасад собору, не лише оздоблений, але й значною мірою сформований знаменитою скульптурною тріадою, що стала однією з абсолютних вершин цього виду мистецтва в Україні.

Своєрідне місце ансамблю в мистецькій культурі українських земель не в останню чергу визначається тим, що він зберіг і нині переховує у своїх стінах немало визначних історичних та мистецьких пам'яток різного часу, зокрема таких, що належать до найважливіших і найрепрезентативніших для своєї епохи. Окремі з них давно покинули Святоюрську гору й перебувають поза її мурами, природно підтримуючи з ними лише історичний генетичний зв'язок. Їх зберігає насамперед пов'язаний своїм походженням зі Святоюрським ансамблем, започаткований 1905 р. в його будівлях Національний музей у Львові – найбагатша скарбниця давнього українського мистецтва, знаний осередок збереження історичної культурної спадщини західноукраїнського регіону. Свого часу до нього передано значну частину винятково цінних матеріалів давнього соборного й митрополичого архіву, завдяки яким вдалося з'ясувати немало важливих аспектів історії комплексу та його мистецького оздоблення. Інша частина архівних матеріалів, переважно монастирського походження, вціліла в архівних фондах, зосереджених спочатку у львівському Онуфрійському монастирі, а згодом розподілених між Центральним державним історичним архівом України у Львові та Львівською науковою бібліотекою ім. Василя Стефаника НАН

України, де вони зберігаються в рукописному відділі. Завдяки цим матеріалам (природно, поповненим відомостями іншого походження) стало можливим докладніше розглянути історію Святоюрського комплексу й висвітлити її мало-відомі сторінки. Вони дали змогу доповнити загальний образ мистецької спадщини собору св. Юра показовим рядом писемних свідчень про важливі для його цілісної картини пам'ятки, що вже давно перестали існувати й залишились лише на сторінках архівних матеріалів.

Проте приховане часом вдавалося розшукувати не лише на сторінках писемних свідчень. Ця розмова про мистецтво Святоюрської гори в пропонованому її варіанті була б неможливою без помітного розширення в останні десятиріччя студій над різними аспектами творчого доробку майстрів давнього українського мистецтва. Саме вони створили передумови для розгляду деяких важливих періодів мистецької історії Святоюрського комплексу – як найдавнішого, так і ближчих, проте не відображених в автентичних пам'ятках зі Святоюрської гори. Завдяки цьому вперше стало можливим дати цілісний огляд мистецьких сторін історії знаменитого ансамблю. Звичайно, вони не можуть бути однаково повними для різних періодів його історії, а перші три сторіччя так і залишаються “темними”. Проте завдяки пошукам і комплексному використанню збережених пам'яток і писемних свідчень про невідомі нині мистецькі об'єкти розповідь вдається вивести за межі існуючого архітектурно-мистецького ансамблю другої половини XVIII ст. і принаймні з кінця XVI ст. дати досить послідовну цілісну картину мистецької культури Святоюрської гори. І лише з ранішої її історії нині вдається вловлювати розрізнені поодинокі моменти.

Середньовічний період і початок нової доби. Як і про найдавніший етап історії комплексу, про його мистецтво перших сторіч існування нині можна довідатися зовсім небагато, оскільки вловлювані початки припадають на досить “темний” період мистецької культури західноукраїнських

земель. Лише найновіші відкриття та дослідження останніх півтора десятиріч формують передумови для вироблення об'єктивного історичного погляду на один з найважливіших періодів розвитку української мистецької культури на західноукраїнських землях за княжої доби¹. У цьому зв'язку вдається певним чином ставити питання й про окремі аспекти найдавнішої мистецької історії Святоюрського комплексу.

Ймовірне походження монастирського храму як княжої фундації служить підставою для висновку, що найдавніше малярське опорядження – традиційно домінуючий на українському ґрунті елемент інтер'єрів храмів східнохристиянського культурно-історичного кола – мало репрезентувати відповідний елітарний рівень тогочасної релігійно-мистецької культури. Для західноукраїнського регіону донедавна його знали лише за вражаючими своєю довершеністю мініатюрами декількох рукописів княжої доби, які досі мало привертала увагу навіть нечисленних фахівців [5, 49]. Тому фактичне повноцінне відкриття скромної збереженої частини тогочасного малярського спадку розпочалося лише в середині 1980-х років з віднайдення шедевра східнохристиянського релігійного малярства – Дорогобузької ікони Богородиці Одигітрії кінця XIII ст.²

Сама ікона та пам'ятки її традиції, що ґрунтуються на наслідуванні монументального стилю ранньопалеологівського³ зразка, збережені у спадщині майстрів українського Перемишля перших десятиріч XIV ст. Це ікони архангелів Михаїла та Гавриїла, переховані в церкві св. Великомучениці Параскеви в Даляві⁴, та св. Юрія – з горішньої церкви св. Миколая в Тур'ї⁵, які репрезентують найвищий елітарний рівень тогочасної професійної мистецької культури⁶. Найдавніше малярство собору св. Юра мало, мабуть, орієнтуватися насамперед на подібні зразки. Те, що вони постали в доробку майстрів перемишльської школи українського релігійного малярства, звичайно, не було перешкодою для їх поширення на львівському ґрунті. У новозаснованому Львові власного малярського

¹ Вступний огляд відповідного кола пам'яток та історично-мистецької проблематики на підставі найновіших досліджень запропоновано в [5].

² Зберігається в Річинському краєзнавчому музеї.

³ Початковий період праціння у Візантії династії Палеологів.

⁴ Село Далява знаєні на території Республіки Польща.

⁵ Село Тур'я Старосамбірського р-ну Львівської обл.

⁶ Ікони зберігаються в Паціональному музеї у Львові.

середовища відповідного рівня на перших порах, природно, існувати не могло, і жодних слідів його активності за княжої доби нині вловити не вдається. Проте варто пам'ятати, що Перемишль – давній єпархіальний осередок і мистецький центр – також входив до держави князя Лева Даниловича. До відповідного кола взірців зараховують, зрештою, і найраніші збережені на західноукраїнському ґрунті ікони: унікальний фрагмент з вибраними святими другої половини XIII ст. з горішньої церкви св. Миколая в Тур¹ та високопрофесійний оригінал сучасної йому, не зафіксованого походження, найдавнішої західноукраїнської ікони “Покров Богородиці”². Цей скромний перелік має поповнити нещодавно реконструйований оригінал втраченої ікони фундації князя Лева Даниловича, відтворений у Жидачівській чудотворній іконі Богородиці (“Воплочення”)³ середини XVI ст. [13].

Власне у колі княжого меценату постала найраніша не лише для Святоюрського ансамблю, але й загалом для мистецької культури Львова визначна пам'ятка – дзвін, що перебуває й донині на соборній дзвіниці. Згідно з написом, вміщеним на дзвоні, його відлито за ігумена Євфимія при князі Дмитрові в 1341 р.

Збереглося не підтвержене іншими джерелами пізніше, з XVIII ст., свідчення, якому немає підстав не довіряти, про спорудження того самого року нового храму. Хоча таку можливість нині й не вдається обґрунтувати ширшим рядом переконливих аргументів, проте не може підлягати сумніву ствержене оригінальним написом походження дзвону. Він не окреслює найдавнішу вцілілу святоюрську пам'ятку як княжої фундацію. Але якщо повідомлення напису майстра Якова Скори і не вказує на це, немає підстав сумніватися, що князь Дмитро-Любарг продовжив опіку своїх вінченосних попередників над монастирем. Після успадкування престолу волинських Романовичів і підпорядкування в 1340 р. львівської частини спадку нащадків Романа Великого (як виявилось невдовзі, лише на короткий термін) він, природно, мав підтри-

¹ Зберігається в Національному музеї у Львові.

² Зберігається в Національному художньому музеї України, м. Київ.

³ Жидачів Львівської обл., церква Воскресіння Христового.

мати місцевий культ св. Георгія, в якому вбачалася родинна традиція його волинських попередників [11]. Оскільки під час археологічних досліджень 1932–1933 рр. виявлено кам'яний блок зі слідами монументального малярства, то не вик-

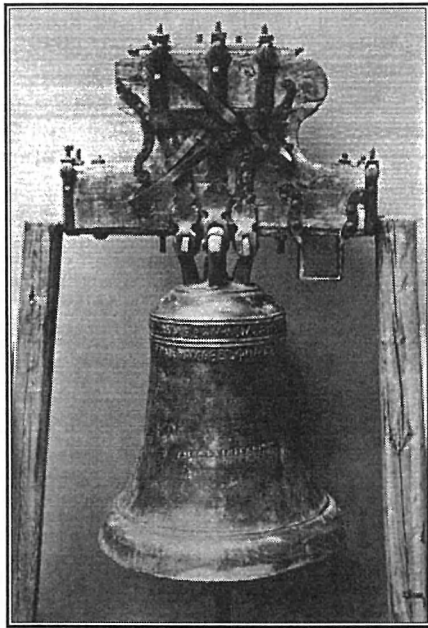


Рис. 45.
*Дзвін Святоюр-
ського ансамблю,
1341 р. Майстер –
Яків Скора.
Фото 1888 р.*

лючено, що найдавніша монастирська мурована церква могла бути мальованою. Щоправда, немає підстав наполягати на цьому, бо камінь міг належати й значно пізнішій, спорудженій у 1700 р. каплиці для Теробовлянської ікони Богородиці, розмальованої 1722 р.¹

Якщо, попри очевидний брак автентичних джерел, наведені факти та міркування певною мірою окреслюють загально-

¹ На жаль, докладніших відомостей про цю знахідку немає.

історичний контекст найдавнішого мистецтва собору св. Юра, то про найближчі наступні сторіччя його історії до нас не дійшли жодні свідчення. Залишається відкритим питання про те, як на мистецькому рівні виявилася стверджена переказом львівського хроніста XVII ст. Юзефа Зіморовича перебудова храму під керівництвом архітектора Дорінга в 1360-х роках, а також нез'ясовані за характером імовірні (зрештою, не зовсім певні) роботи, вписані скупою згадкою до тієї самої хроніки під 1437 р.

Відлитий 1341 р. святоюрський дзвін немов провістив нову сторінку історії міста й усього великого регіону, очоленого невдовзі Львовом. Волинський князь Дмитро-Любарт закріпився у Львові ненадовго. Незабаром його знову зайняв сильніший претендент на галицьку спадщину – польський король Казимир III. Після 1349 р. утверджується багатолітнє польське панування в регіоні, столицею якого нові володарі вибрали місто князя Данила Романовича та його сина Лева. Прийшли господарі заснували нове місто, а княжий Львів перевели в статус передмістя, і його недавні господарі несподівано опинилися не на своїй землі. Нашадків безпосередніх творців Львова систематично і вперто усліджували, переконуючи їх у меншовартості в чужій державі. Звичайно, це був тривалий час занепаду українського Львова, з якого він почав виходити лише в XVI ст. Саме тому до нас дійшло обмаль відомостей з історії Святоюрського комплексу впродовж цих двох сторіч і нічого не збереглося від його тогочасного мистецтва.

Ситуація поступово змінювалася, починаючи з перших десятиріч XVI ст., у зв'язку із загальним піднесенням українського життя в місті. Його найважливішим виявом стало заснування в 1539 р. Львівської православної єпископської кафедри. Святоюрський монастир став основою її створення. Обраний єпископом львівський купець Макарій Тучапський декілька років до того був ігуменом Святоюрського монастиря. Відтоді давній монастир став офіційною єпископською

резиденцією, а монастирський храм – собором новоутвореної єпархії.

Перший львівський православний владика Макарій Гучапський приклав багато зусиль до оновлення інтер'єру соборного храму, бо, як він писав, через велике спустошення “хвала Божа” в ньому “відбуватися не може” [37, с. 258]. Проте й це, значно ближче за часом, оновлення храму під час піднесення давньої монастирської церкви до статусу кафедральної так само не лишило сліду в історії. Жодних конкретних слідів цих значних, з огляду на недавнє спустошення, заходів до нас не дійшло.

Серед усе ще маловідомої, досить нечисленної ідентифікованої мистецької спадщини тогочасного Львова, фонд якої неухильно збільшується, теж поки що не вдалося розшукати нічого, що можна було б інтерпретувати, бодай паяком, на ту ситуацію. Проте навряд чи можна піддавати сумніву її роль у помітному розвитку української мистецької культури міста, починаючи з другої третини XVI ст. Це відстежується шпні насамперед за писемними джерелами про професійне середовище майстрів малярства [3, с. 86–103] та за оригінальними зразками їх творчої активності¹.

Після символічної за характером пам'ятки княжої доби – дзвону 1341 р. – наступні конкретні відомості про мистецтво Святоюрської гори дійшли до нас аж від кінця XVI ст. – заключного періоду довготривалого пастирського служіння владика Гедеона (Балабана). Дослідники звернули увагу на свідчення середини XVII ст. про спорудження за його урядування нової єпископської резиденції на Святоюрській горі. Владика перебудував і собор, хоча жодних ширших відомостей про характер тих робіт досі не виявлено. Перебудова собору однозначно вказувала на оновлення мистецького оздоблення храмового інтер'єру. Ця обставина викликає особливий інтерес до робіт на Святоюрській горі наприкінці XVI ст. в контексті еволюції української мистецької традиції західноукраїнських земель і, зокрема, Львова.

¹ За актуального стану опрацювання данької мистецької спадщини українських земель ці джерела ще й досі не згруповані і не вивчені.

Зі швидким занепадом від середини XVI ст. давнього українського осередку в Перемишлі Львів у цей період поступово виходив на чільне місце в мистецькому житті великого історичного перемишльсько-львівського регіону. Саме на цей період припадають і згадані роботи на Святоюрській горі за часів владики Гедеона. Тому є всі підстави розглядати їх у контексті тих глибоких історичних процесів, які тоді переживала мистецька культура давнього міста, вбачаючи в них органічний прояв актуальних тенденцій, що здомінували мистецьке життя українського Львова.

Скромні конкретні відомості, які дають змогу висувати й обґрунтовувати такий погляд, зберегли львівські сторінки унікального для історії українського мистецтва щоденника Мартіна Груневега. Він записав, що за його часів¹ маляр Федько намалював для собору гарні образи [41, с. 111]. Ця єдина для мистецької культури тогочасного міста джерельна звітка в належному прочитанні уможливорює глибше розуміння перебудови собору. Маємо всі підстави пов'язати роботи, проведені на Святоюрській горі наприкінці XVI ст., з важливими аспектами мистецького плану, які вдається вивести з аналізу ситуації, вловлюваної за наявними скупими відомостями.

У наведеному свідченні М. Груневега йдеться, звичайно, не про окремі ікони, а про їх ансамбль², званий тоді здебільшого Деїсусом (в українській версії – Молінням), а в новітній церковній, а за нею й науковій традиції – іконостасом, тобто про історично складений та активно розбудовуваний на українському ґрунті від другої половини XV ст. комплекс ікон передвітарної огорожі. Про ансамбль ікон Святоюрського собору кінця XVI ст. більше нічого не відомо; збереглася лише лаконічна згадка про ушкодження його в 1608 р. від блискавки [75, с. 34]. Судячи з аналогічної, проте докладніше відображеної в писемних джерелах історії з травня 1630 р. в міській Успенській церкві, образи маляра Федора та його майстерні навряд чи зазнали тоді суттєвих руйнувань. Тому, правдоподібно, після належного відновлення вони залишилися у храмі й надалі.

¹ Львівський період біографії доміглого німецького купця й монаха охоплює 1582–1602 рр.

² Для тогочасного Львова це звичайний термін. Так само «ікони великі й малі» серед 1612 р. справили для подання створушеної Благоніцеської церкви сині з іконогальніського мільяра зламку XVI–XVII ст. Семєна Терлецького Дмитро [3, с. 121].

Жодних певних відомостей про цей малярський ансамбль кінця XVI ст. досі розшукати так і не пощастило. Проте знані факти історії професійного середовища малярів тогочасного Львова, українського мистецтва на місцевому ґрунті та відповідного етапу еволюції релігійної малярської традиції у львівському середовищі дають змогу впевнено висловити окремі, досить конкретні міркування з приводу самої, недоступної нині, пам'ятки та її місця в процесі еволюції мистецької культури тогочасного Львова.

Насамперед варто звернутися до винятково складної в історії давнього українського мистецтва, за умов нинішнього стану його осмислення та анонімності пам'яток, проблеми авторства. Її з'ясування ускладнюється не лише надміру лаконічним повідомленням М. Грушевега, але й доступним на даному етапі наукових досліджень комплексом документальних матеріалів, що стосуються історії професійного середовища львівських малярів злам у XVI–XVII ст.

Тогочасні джерела вказують на активний розвиток професійного середовища українських малярів у Львові наприкінці XVI ст. Зокрема, вони фіксують діяльність на місцевому ґрунті впродовж 1590-х років декількох митців з ім'ям Федір [10, с. 60–61]. Це ускладнює встановлення особи автора ікон Святоюрського ансамблю. Дослідники останніх десятиріч, починаючи розмову про львівського маляра Федора кінця XVI – першої третини XVII ст., одноставно вказували на відомого митця зі Щирця, що поблизу Львова, Федора Сеньковича (помер 1631 р.). Майже з самого початку XX ст. літературна традиція послідовно трактувала його найвизначнішим малярем Львова свого часу, виходячи, як тепер виявляється, зовсім не з конкретних достовірних позицій щодо творчого доробку митця. Таку характеристику вироблено на основі лише добре задокументованих тісних стосунків його зі ставропігійським братством Успенської церкви. Проте новіші дослідження спадщини тогочасного львівського малярства та її історичного контексту довели, що майстер зафіксований

¹ Федір Сенькович у цьому плані не одиниця: і досі в такому розрізі трактуються практично всі визначні постаті даної мистецької культури українських земель.

джерелами лише від 1602 р. Вони переконали в поверховому погляді та необгрунтованому розширенні дотеперішнього сприйняття його професійних напрацювань. За практикованого підходу¹, гадана творчість конкретного митця втратила весь комплекс можливих індивідуальних обрисів. Фактично донедавна доробок Ф. Сеньковича взагалі не сприймався як напрацювання певного майстра. У поширених досі тлумаченнях він неодмінно мав поєднувати мало не весь доробок українських митців тогочасного міста. Не бракує, звичайно, в такий спосіб укладеній спадщині й пам'яток значно пізнішого походження.

Не потрібно доводити, що Ф. Сенькович не був єдиним малярем тогочасного Львова. У цьому переконують не лише результати систематичного опрацювання писемних джерел, які дали на місцевому ґрунті майже два десятки імен майстрів першої чверті XVII ст. [4, с. 129], але й глибше осмислення ідентифікованої малярської спадщини. Цілеспрямоване дослідження життєвого та творчого шляху знаного майстра вивело його постать за систематично створюваний досі фальшивий ореол і забезпечило належні передумови для об'єктивного сприйняття Ф. Сеньковича як самобутньої творчої індивідуальності в її справжньому історичному вимірі [10, с. 44–116]. Підтверджене документально авторство найдавнішої частини ансамблю ікон переддівтарної огорожі Успенської церкви та декілька ідентифікованих на цій підставі збережених композицій його пензля з комплексу цієї церкви [10, с. 85–99] у поєднанні з чималим фондом документальних матеріалів до біографії митця створюють для цього всі необхідні передумови.

Оскільки святоюрський аспект творчості зазначеного на сторінках щоденника М. Груневега “майстра Федора” ґрунтується лише на лаконічному джерельному переказі, очевидно, позбавленому достовірності, подальше з'ясування особи виконавця варто перевести в площину професійного доробку майстрів тогочасного львівського малярства. Як зазнача-

лося, вивчення спадщини Ф. Сеньковича сформувало уявлення про те, що наприкінці XVI ст. він вийшов з майстерні свого батька в Щирці. Тому є підстави вбачати в батькові майстра львівського кола, проте осілого у невеликому містечку, через що певною мірою випадає розглядати його як провінційного митця. Заслуговує на увагу те, що він сформувався ще, мабуть, на традиціях середини – третьої чверті XVI ст. Цілком очевидно, що Ф. Сенькович як митець, який вийшов з околиць Львова, міг потрапити під вплив тих нових явищ, що наприкінці XVI ст. поступово утверджувалися в творчості львівських майстрів. Ідентифіковані достовірні ікони його пензля з Успенської церкви переконливо засвідчують у ньому продовжувача нової малярської традиції, що утверджувалась на львівському ґрунті від 1590-х років. Тому Ф. Сенькович є одним з тих представників молодого покоління, які пройшли школу нового львівського малярського осередку. Другою прикметною особливістю його почерку є виведений з глибокої родинної основи¹ та винесений з майстерні батька глибокий внутрішній зв'язок з мистецькою культурою другої половини XVI ст. Він проявився насамперед у виведених з тогочасної стилістики притаманних його індивідуальному почерку підкреслено видовжених пропорціях постатей з малими головами та в особливостях малярського трактування ликів і рук через характерне завершення форми, засноване на вживанні висвітлень, що передавалися традиційними для середньовічного малярства штрихами білила. Наскільки відомо, інші тогочасні львівські майстри молодшого покоління такого прийому вже не застосовували.

Ці відверто архаїчні на тлі розроблюваного від 1590-х років нового стилю львівського малярства прикметні елементи індивідуальної манери важливі тим, що категорично заперечують авторство Ф. Сеньковича щодо Ріпнівської² ікони Богородиці³, яка від часу відкриття наприкінці 1960-х років авторського напису про виконання її у Львові в 1599 р. та підпису маляра Федора донедавна сприймалася як його ранній

¹ Малирем був також його брат Яцько.

² Від назви с. Ріпнів Буського району Львівської обл.

³ Обгоріла у травні 1988 р.; Львівський історичний музей-заповідник "Олеський замок".

¹Що й герірагіацію
зачомазуваніа не
реставраіаіора ікона, підомаіа
львівський доіаііаііаіа
мііаіаіаіа Володимиір
Вуіаііаіа [31, 103].

автентичний твір¹. Це заперечує очевидний брак в іконі прикметних особливостей почерку львівського майстра першої третини XVII ст., а також наявність у ній не властивих його



Рис. 46.
*Ріттівська ікона
Богородиці,
1599 р.
Майстер – Федір.
Фото до пожежі
1988 р.*

індивідуальній манері елементів (насамперед орнаментальних), запозичених із доробку західної іконографічної традиції, разом з олійним завершенням форми. Якщо про автор-

ство самого Ф. Сеньковича щодо Ріпнівської ікони Богородиці нині вже не може бути мови¹, то дата її створення залишається поза сумнівами і завдяки їй зберігається значення ікони як першої знайденої досі, визначної, точно датованої пам'ятки нового етапу еволюції українського релігійного малярства на львівському ґрунті.

Отже, якщо Ріпнівську ікону Богородиці, всупереч стійкій науковій традиції, немає підстав приписувати Ф. Сеньковичу, то її автором має бути інша яскрава особистість із таким іменем, що діяла в місті наприкінці XVI ст. Декілька лаконічних згадок про маляра Федора в актових книгах львівських міського та старостинського урядів 1590-х років не дають змоги співвіднести ці поодинокі факти з конкретною особою чи особами і навіть документально встановити, скільки таких Федорів діяло в той час на місцевому ґрунті [10, с. 59–61]. На цьому тлі єдиною постаттю з певними індивідуальними ознаками виступає зафіксований підписом автор Ріпнівської ікони Богородиці. Його можна розглядати також як імовірного виконавця ікон Святоюрського ансамблю фундації владики Гедеона, хоча це твердження на сучасному етапі знань про мистецьку спадщину тогочасного Львова не має належного всебічного обґрунтування.

Як бачимо, за нинішнього стану знань про львівське малярство кінця XVI ст. постать виконавця ікон Святоюрського ансамблю фундації владики Гедеона так і лишається серед здогадів. Але завдяки новим дослідженням над спадщиною львівських майстрів періоду становлення на місцевому ґрунті нової мистецької системи XVII ст. конкретне місце втраченого комплексу ікон Святоюрського ансамблю в процесі еволюції традиції може бути окреслене досить докладно й цілком однозначно.

Нині доводиться визнавати, що про перші кроки становлення нового львівського малярства не лише в 1590-х роках, на які, найправдоподібніше, припадає його початок, але й у найближчому відтинку перших десятиріч XVII ст. все ще май-

же нічого невідомо. Справжня історія нині розпочинається лише від ансамблю ікон П'ятницької церкви другої половини 1610-х років [4, с. 103–144], який знаменує своєрідний підсумок етапу становлення традиції та її остаточне утвердження. На такому тлі створення наприкінці XVI ст. комплексу ікон для головного храму міста та єпархії має посісти особливе місце в процесі розроблення нової традиції, а сам комплекс ікон має бути охарактеризований як потенційний програмний маніфест нового мистецтва. У цьому відношенні святоюрські ікони фундації владики Гедеона займають цілком конкретні й однозначно визначені позиції в еволюції української мистецької культури на львівському ґрунті.

Створений у другій половині 1610-х років ансамбль П'ятницької церкви підсумував становлення нової системи малярства, а розпочатий майже одночасно з ним [10, с. 65–69; 12, с. 143–147], проте завершений після тривалої перерви в 1638 р. ансамбль Успенської церкви ознаменував остаточне утвердження цієї системи і став найвищою вершиною серед професійних досягнень представників місцевої школи й традиції. А від початкового етапу розроблення нового стилю певною мірою зафіксованим є лише Святоюрський ансамбль, проте його місце в історії окреслюється не так цією очевидною обставиною, як статусом кафедрального храму, для якого ансамбль виконано. За відсутності ікон саме це насамперед може служити головним переконливим аргументом для характеристики скупо задокументованого святоюрського аспекту творчості “маляра Федька” як вірогідного програмного маніфесту нової мистецької культури XVII ст. на львівському ґрунті. Оскільки самої пам'ятки немає, то запропоновані міркування є лише гіпотезою, яка, проте, підкріплена рядом переконливих і методологічно обґрунтованих висновків. Отже, за збігом сукупності зібраних обставин, хоч і за недоступності самої пам'ятки, її конкретну позицію в процесі еволюції нового малярства на львівському ґрунті в загальних рисах вдається окреслити чітко й досить переконливо.

Зрештою, існує ще один, не взятий досі до уваги, важливий аспект імовірної дії святоюрського ансамблю – іконографічний, який може бути відтворений у цілком конкретний спосіб. Не можна заперечувати те, що інтер'єр собору давав змогу розвивати комплекс ікон у висоту і, можливо, саме тут вперше на львівському ґрунті з'явився самостійний ряд сцен страсного циклу. Конкретно він зафіксований лише в П'ятиницькій церкві, але чи випадає співвідносити таку суттєву іконографічну й теологічну новацію з одним із міських храмів скромнішого рангу? Тим більше, що знайшовся промовистий доказ практики вміщення циклу страстей на східній стіні нави ще раніше. У 1611 р. розписи на цю тему прикрасили збудовану 1598 р. дерев'яну церкву Собору архангела Михаїла у Волі-Висоцькій, що поблизу Жовкви. Ці міркування ґрунтуються лише на посередніх аргументах, але вони вибудовуються в цілісну логічну систему, витоком якої міг стати створений наприкінці XVI ст. взірцевий за призначенням ансамбль головного храму єпархії.

Дію такої конкретної моделі можна простежити ще в одній прикметній особливості іконографічного складу комплексів ікон переддівтарної огорожі у спадщині малярства львівського кола першої половини XVII ст. Досі дослідники не звернули належної уваги на той своєрідний факт, що впродовж усього XVI ст. серед західноукраїнських ікон намісного ряду немає майже обов'язкових для наступних часів півпостатей Спаса Вседержителя та Богородиці з Христом. Вони ніби раптово поширилися на початку XVII ст. з утвердженням нового малярського стилю, що свідчить про певне авторитетне джерело цієї новації. Можливо, що й у цьому спрацювала гадана "взірцева" святоюрська модель.

Крім висловлених міркувань щодо творчої практики XVII ст., на підтвердження припущення про авторитетне джерело можна навести ще пару незафіксованого походження ікон майстра, що діяв наприкінці XVI ст. у Кам'янці Бузькій поблизу Львова¹ [4, с. 110]. На зразок Ріпнівської "Богородиці"

¹ Львівська галерея мистецтв, Музей-заповідник "Одеський замок".

він теж залишив на своїй намісній “Богородиці” авторський підпис, від якого нині залишилось “...ович маляр каменецькій”, а від дати збереглися дві перші цифри – “15”. Перед реставрацією прочитувалася ще наступна цифра “9”, а останньою за даними, які вже неможливо перевірити, нібито мала бути цифра “3”. На даті наголошуємо через те, що в разі, якщо комплекс ікон Святоюрського собору був взятий за взірць, то наявність дати на іконі кам’янецького майстра могла б служити єдиною підставою для уточнення датування як Святоюрського ансамблю, так і (в ширшому плані) всього комплексу робіт на Святоюрській горі наприкінці XVI ст.

Хоча наведені міркування обстоюють лише виняткове місце розглядуваного комплексу в історії львівського релігійного малярства, було б несправедливим зводити значення ікон Святоюрського ансамблю роботи маляра Федора лише до аспектів малярської традиції. Визначальні в комплексі пам’яток мистецької культури Львова першої половини XVII ст. ансамблі П’ятницької та Успенської церков, крім малярства, прикметні так само новим композиційним принципом організації, визначенням, зокрема, появою цілісної сформованої структури різьбленого обрамлення поодиноких ікон та ажурних різьблених Царських врат. Схематичний малюнок М. Груневега з комплексу ікон Успенської церкви [51, с. 137] свідчить про побутування цього нового для національної мистецької культури явища на місцевому ґрунті ще наприкінці XVI ст. За доступного нині комплексу пам’яток про поширення цього явища в той час можна й не говорити, адже перші кроки в цьому напрямі в пам’ятках львівського кола вловлюються ще від середини XVI ст. Не може підлягати сумніву, що ансамбль ікон владики Гедеона був цілісним комплексом і водночас одним із ранніх у львівському середовищі прикладів українського декоративного різьблення. У цьому плані він також належав до тих, що започатковували важливий і показовий для національної мистецької культури напрям її еволюції. Так само безперечною вбачається потенційна роль

святоюрської передвітарної огорожі й у цьому аспекті нового напрямку розроблення національної мистецької системи – конкретного зразка та пошукуваної моделі в утвердженні декоративного різьблення.

Звичайно, не випадає зводити до втрачених ікон Святоюрської гори кінця XVI ст. всі новації львівського мистецтва XVII ст. на етапі їх становлення й утвердження. Це було б не лише явним перебільшенням, але й безпідставним штучним звуженням якнайширшого в його різнобічних багатопланових конкретних проявах історичного процесу. Водночас не менш промовистим видається й фундаментальне значення комплексу ікон майстра Федора кінця XVI ст. як своєрідного взірця для наслідування в творчості майстрів львівського кола. Тому можна цілком впевнено допускати можливість віднайдення в процесі поглибленого опрацювання мистецької спадщини львівського осередку XVII ст. та майстрів його орієнтації нових імовірних прикладів наслідування цього загубленого ансамблю. Попри втрату, значення Святоюрського комплексу як одного з центральних зразків раннього етапу нової релігійної мистецької культури XVII ст. залишається безперечним. Він сприймається не лише як перша визначна пам'ятка нового львівського українського мистецтва XVII ст., але й як його вловимий, нині символічний історичний початок. У такому контексті аналіз комплексу ікон Святоюрського собору кінця XVI ст. переконує в можливості реконструкції певних суттєвих аспектів мало відображених у джерелах і пам'ятках періодів мистецької історії соборного ансамблю та дає конкретний показовий приклад такої роботи.

Часи єпископа Йосифа та останній період існування давнього собору. Перші після дзвону 1341 р. автентичні зразки мистецтва Святоюрської гори належать до наступної, цього разу вже чималої групи пам'яток. Вони відображають новий важливий етап історії комплексу, визначений довготривалим перебуванням на владичому престолі чергової енергійної особистості – єпископа Йосифа. Цьому передувало спусто-

шення собору за довголітньої боротьби між претендентами на столицю львівських владик, про що єпископ згадує, зокрема, у своєму заповіті [1, с. 90].

Центральною мистецькою подією початкового етапу урядування владики Йосифа у святоюрському контексті стало перенесення 1673 р. із Спаського монастиря в Тереховлі, який опинився під турецькою загрозою, чудотворної ікони Богородиці¹ разом з іншими монастирськими речами. Початок вшануванню ікони поклали криваві сльози, які витікали з очей Богородиці (1663 р.). Проведене останніми роками розкриття первісного малярства (реставратор – Ярослав Мовчан) [67] відкрило на його поверхні виразні матеріальні сліди вузьких потоків рідини, що текла від очей Богородиці.

Як доводять стилістичні особливості, чудотворний образ не є давнім, а цілком очевидно, що належить до середини XVII ст. Можливо, його виконав один із місцевих тереховлянських малярів, оскільки опрацьовані досі документи знають їх у місті ще від 1569 р. [3, с. 171]. Декілька з них зазначені в актових книгах міського уряду перед серединою XVII ст. [7, с. 234]. Одночасна діяльність на місцевому ґрунті невеликої групи митців окреслює їх окремим регіональним мистецьким осередком, функціонування якого відповідає найзагальнішим закономірностям розвитку мистецького процесу на західноукраїнських землях від другої половини XVI ст.

Перенесення до давнього собору чудотворної ікони надало храмові нового в його історії статусу – осередку розбудованого богородичного культу. Це, звичайно, не могло не викликати вжиття певних подальших заходів з боку правлячого архієрея. 1685-м роком датується фундація єпископа Йосифа на користь Святоюрського кафедрального монастиря, яка окреслила його статус, впорядкувала внутрішнє життя й визначила для нього необхідне забезпечення надалі². Тоді ж під соборною дзвіницею влаштовано каплицю святого Прокопа (інвентар 1719 р. серед соборних реліквій називає частку його мошей)³.

¹ Див. 4-ту сторінку суперобкладинки.

² Львів, наук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 5 (Б-ка монастиря настипан), оп. 1, стр. 373.

³ Там само, стр. 129, арк. 52в.

Заходи владики, природно, мали й відповідний мистецький аспект. Тим більше, що єпископ не був позбавлений того,

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ



Рис. 47.
*Ікона св. Юрія,
кінець XVII ст.
Майстер
невідомий.
З фондів
Національного
музею у Львові*

що можна називати своєрідним археологічним відчуттям стосовно інтересу до старовини. Саме звідси у фундаційному документі з'явилося розпорядження щодо "стародавнього"

¹ Львів, наук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 5 (Б-ка монастирів настіян), оп. 1, стр. 129, арк. 48ав.

² Центр держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 68-1 (Протоігуменат монастирів настіян), оп. 1, стр. 2234, с. 13.

дзвону. З огляду на його значення як унікального свідчення давніх початків монастиря, надалі заборонялося дзвонити в нього без дозволу чинного архієрея, що й урятувало унікальну історичну пам'ятку. Одночасно було подаровано комплект із двох малих та більшого (“буденного”) дзвонів¹ для поточних потреб святкових і повсякденних богослужінь.

Маємо підстави стверджувати, що за часів владики Йосифа для собору виготовлено також новий ансамбль ікон. Можливо, інвентар 1757 р. згадує саме його разом з іншими численними образами на дошках і полотні, які на той час перебували на горищі новопорудженої будівлі собору². Єдиним ідентифікованим досі залишком цього ансамблю є передана свого часу Національному музею у Львові унікальна в іконографічному відношенні, виконана на золотому тлі, підкреслено монументальна храмова ікона спертого на щит св. Юрія. Юний святий воїн із широким відкритим обличчям, відповідно до заснованої на зразках західноєвропейського класицизму XVII ст. актуальної “іконографічної моди”, одягнений у розкішно орнаментований антикізований обладунок. Поверх багато оздобленого декоративного панциря на плечі накинуто яскравий червоний плащ, прекинута через підняту ліву руку зі списом. Скріплений на правому плечі невеликою скромних форм застібкою, плащ на грудях опускається до пояса, утворюючи своєрідну завісу дрібних декоративних складок. Його чимала площа на загальному золотому тлі утворює найяскравішу декоративну пляму, надає композиції головного колористичного акценту. Із-за поклінної фігури святого виглядає голова невеликого крокодилоподібного дракона з довгою шиєю. Приборканий дракон є неодмінним атрибутом численних, збережених на українському ґрунті, починаючи з XIV ст., ікон св. Юрія як вершника. Проте в значно скромнішій, поклінній версії іконографії таке поєднання у святоюрському храмовому образі має унікальний характер і в багатому українському фонді пам'яток, наскільки відомо, досі більше не траплялося. Не виключено, що разом

з антикізованим обладунком західноєвропейського зразка це поєднання походить від якогось європейського іконографічного взірця. Підпорядкований і декоративно потрактований, як і дракон, розташований поруч з ним, перед фігурою святого, невеликий, виразно применшений, цілком декоративний щит з овальним, звуженим донизу середнім полем, якого святий воїн підтримує зверху правою рукою.

Скромна, але прикметна особливість образу полягає в акцентуванні на щиті восьмикінецьного хреста з косим нижнім раменом. Ця деталь історично співвідноситься з православною церковною традицією й може служити важливим аргументом для датування не лише самої ікони, але й усього ансамблю, до якого вона належала. Ікона з таким хрестом не могла постати після прийняття унії у Львівській єпархії, тобто її, як і весь комплект ікон, слід датувати до 1700 р. Згадана єпископська фундація дає підстави для здогаду про створення образу теж, мабуть, близько 1685 р. та його виникнення в руслі ширших заходів, правдоподібно, проведених тоді на Святоюрській горі. Ця храмова ікона належить до найважливіших з-поміж усе ще скромної кількості вцілілих ідентифікованих досі зразків львівської школи українського релігійного малярства другої половини XVII ст. і є найдавнішим знайденим досі оригінальним зразком святоюрського мистецтва.

Врешті, можливо, до нас дійшов навіть певний, майже сучасний іконографічний переказ про цей ансамбль ікон. До такого висновку схиляє вміщена серед ілюстрацій надрукованої у Святоюрському монастирі 1687 р. “Метрики” єпископа Йосифа Шумлянського гравюра монограміста “ЛМ” “Повчання єпископа священікам” на фронтисписі заключної частини видання [48; 102, № 641]. Повчання відбувається в інтер’єрі церкви на тлі ансамблю ікон у невибагливій за формами, простій столярській конструкції з храмовим поколінним образом так само спертого на щит св. Юрія та унікальним для української церковної традиції парним образом архангела Михаїла¹.

¹ У церковній практиці тут здебільшого вміщували зображення св. Миколая.

Про малярство ансамблю, крім іконографічного аспекту, на підставі відтворення судити годі. Звичайно, нині неможливо стверджувати, що дереворит послідовно передає саме свято-



Рис. 48.
 “Повчання єпископа священникам”, 1687 р.
 Гравюра монографіста “ЛМ”

юрський ансамбль ікон. Зрештою, за характером, насамперед обрамлення, він, як на той час, досить скромний, тим більше для собору. Варто зіставити його з поодинокими вціленими зразками львівського декоративного різьблення другої поло-

вини XVII ст. – фрагментами з неіснуючої нині львівської церкви св. Федора Тірона¹ та каплиці Трьох святих при Успенській церкві у Львові². Проте зображений на гравюрі хра-

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

¹ Церква св. Миколая в с. Чорнушівці Пустомитівського р-ну Львівської обл.

² Зберігаються в Національному музеї у Львові.



Рис. 49.
*Ікона "Мадонна
на троні зі
святими", XV ст.*

мовий образ, який окремими елементами своєї іконографічної програми співвідноситься зі збереженим оригінальним святоюрським, звичайно, теж не можна обійти увагою.

Реєстр монастирських рухомостей 1719 р. зберіг вказівки й про інші численні надання владики, тому цілком очевидно, що лише врахування його відомостей може наблизити нас до розуміння повноти мистецьких аспектів діяльності цього архієрея. До них, зокрема, належала чимала кількість цінної тканини чи якогось іншого декоративного матеріалу, надана каплиці Тербовлянської Богородиці для оздоблення інтер'єру під час церковних урочистостей¹. Для цього ж мали служити два великі килими² та гданський курдибановий (з тисненої золоченої мальованої шкіри) антепедій³. Собор освілювався великим ліхтарем – так само з дару єпископа. За описом 1772 р., коли ліхтар уже був демонтований і в розібраному вигляді розміщувався в скрині на горищі, він являв собою велике бронзове панікадило на дванадцять ліхтарів, поміж якими було шість пірамід з дванадцятьма “особами”, кулею знизу й поставленою вгорі фігурою з мечем⁴.

Ці, очевидно, лише частково переписані з давніших реєстрів подробиці дають підставу для висновку про ґрунтовне оновлення інтер'єру собору та його опорядження заходами владики. Хронологія частини проведених робіт переконає, що це не був одноразовий захід, а планомірна систематична діяльність. Найпізніший її конкретний приклад дає спорудження 1700 р. каплиці, посвяченої на честь давнього українського церковного свята київської традиції – Покрови Богородиці⁵. У ньому знайшло своє самобутнє втілення започатковане в Україні ще від часів князя Ярослава Мудрого та розбудоване на західноукраїнському ґрунті від другої половини XV ст. вшанування Богородиці Заступниці. Саме в цій новозбудованій каплиці і вміщено виконану раніше чудотворну ікону.

Показово, що при цих масштабних заходах владики спорудив для себе лише “резиденцію маленьку дерев'яну”, в якій львівські архієреї замешкували аж до зведення в 1760-х роках нинішніх митрополичих палат.

З цього часу до нас дійшли також перші відомості про існування на Святоюрській горі єдиного в її історії невеликого

¹ Львів. цаук 6-ка ім. В. Стефанія ПАІГУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, сир. 129, арк. 29 зв.

² Там само, арк. 48.

³ Там само, арк. 40.

⁴ Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, сир. 2238, арк. 13. Його короткий опис 1757 р. див. там само, сир. 2234, с. 13.

⁵ Посвячення було неудосягненісним.

власного мистецького середовища. У 1687 р. в єпископській друкарні при Святоюрському монастирі побачила світ згадувана “Метрика” з гравюрами майстра, який приховується за не розшифрованою досі монограмою “ЛМ”. Кожна з чотирьох частин “Метрики” має гравійований титул і цілосторінкову гравюру на його звороті. Вміщені тут дереворити двічі відтворюють ансамблі ікон переддівтарної перегородки, а метриці шлюбів передує гравюра, в якій на задньому плані зображено церковні хори з хористами. Цей мотив віддалено нагадує знамениту унікальну деталь ситихівської¹ ікони “Воздвиження Хреста” кінця XVII ст.²

Наступного року в монастирській друкарні вийшов також “Псалтир” [48, № 644] та ще одне видання “Метрики” [48, № 648]. На початку 1691 р. з Крехівського монастиря, що поблизу Жовкви, переселився сюди ієромонах Никодим Зубрицький – центральна постать львівського мистецтва кінця XVII ст. і найвидатніший західноукраїнський гравер. Саме в монастирських стінах з’явилися його своєрідні за трактуванням форм дереворити львівського періоду творчості, яким судилося стати вершиною давньої західноукраїнської гравюри. Вони ознаменували відновлення і справжній розквіт занепалої наприкінці XVII ст. техніки дереворізу. Остання віднайдена на цей час львівська гравюра майстра датується 1703 р. Після переїзду до Києва талант і авторитет визначного митця посприяли відродженню деревориту й у київському осередку, незважаючи на визначні успіхи в тамтешньому середовищі гравюри на металі.

Разом з Н. Зубрицьким на зламі XVII і XVIII ст. у стінах монастиря працював насамперед за його оригіналами [6, с. 90–91] пізніший святоюрський ігумен ієромонах Діонісій Синкевич, який, щоправда, відійшов від цього заняття з від’їздом свого колеги зі Львова і після 1703 р. до гравіювання, наскільки відомо, не повертався. У 1700 р. в монастирській друкарні видано останню, найбільшу за обсягом і найдосконалішу з фахового та мистецького поглядів книгу – перший

¹ Від назви с. Ситихів Жовківського р-ту Львівської обл.

² Зберігається в Національному музеї у Львові.

в історії друкований з набору нотний “Ірмолой” [48, № 752]. Його видавцем був чернець Йосиф Городецький – людина винятково цікавої долі, мандрівник, який об’їздив православний Схід і Західну Європу й коротко розповів про свої життєві дороги в післямові до книги [22].

Загалом скромна на загальноукраїнському тлі, видавнича сторінка життя святоюрського комплексу належить до цікавих аспектів його історії, а видавничі спроби та їх практичні результати – до важливих свідчень культурно-релігійної активності, що розвивалася на Святоюрській горі за часів владики Йосифа. Заслужує на увагу сам факт видавничої діяльності в обителі, позаяк на знаному історичному тлі друга половина XVII ст. загалом не належить до активних періодів розвитку друкованої справи, тому нові осередки друкарства з’являлися тоді нечасто. Діяльність у монастирі трьох визначних майстрів української гравюри кінця XVII ст. на певний час зробила його чинним осередком цього порівняно нового, проте винятково важливого напрямку розвитку національної мистецької традиції XVII–XVIII ст. і дала львівському мистецькому середовищу чи не найяскравіше явище його історії.

Останніми пам’ятками доби владики Йосифа були два рідкісні в історії Львова об’єкти, призначені для його поховану. Насамперед це втрачена надгробна короґва із зеленої квітчастої тканини, з якої, за свідченням реєстру 1719 р., невдовзі виготовлено священницьку ризу¹. Ризу оздоблювало гаптоване зображення Христа – Великого архієрея, яке виконав “ремісник монастирський”. Це свідчить про те, що на час виготовлення ризи в монастирі працював власний гаптар.

Так само втраченою виявилася й унікальна проста таблиця з короткою біографією владики, яка під час поховану стояла на труні в головах [99]. Аналоги такої таблиці в Україні зафіксовані лише писемними джерелами². Показово, що за поширення на початок XVIII ст. в похоронних обрядах натрунних портретів, виконуваних на срібних пластинах або лише в срібному обрамленні, і таблиць з пам’ятними написами

¹ Львів. паук 6-ка ім. В. Стефаніна ІАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, стр. 129, арк. 20ав.

² Їх подіє опис пам’яток Володимирата його околинь з ієрній полонини XIX ст., відзначені такі металені таблиці від труни Мартина Іванецького (номер 1680 р.) та Івана Кіссія (номер 1684 р.), прибиті до стін церкви Благовіщення в Іваничах – Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 201, оп. 46, стр. 206, арк. 6.

й гербами, на похороні владики обійшлися скромною дерев'яною таблицею з виконаним фарбою меморіальним написом і невеликим олов'яним "наголовком" з гербом (занотований інвентарем 1772 р.¹). Тут замовники орієнтувалися на давніші взірці періоду, що передував поширенню натрунних портретів на західноукраїнських землях, зафіксованих львівськими архівними матеріалами, від 1670-х років [9].

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

¹ Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, спр. 2238, арк. 123в.

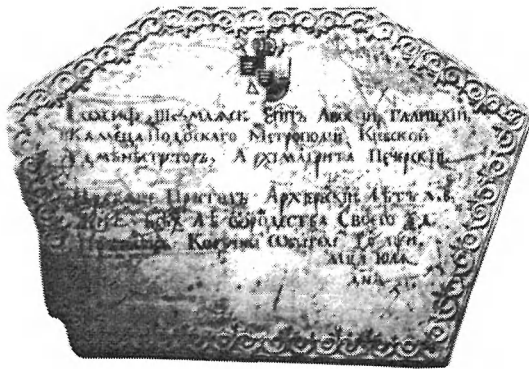


Рис. 50.
*Надгробна таблиця єпископа
Йосифа
Шумляньського,
1708 р.*

XVIII ст. порівняно з попереднім періодом дає значно більше матеріалів до різних аспектів мистецької історії Святоюрської гори та автентичних пам'яток, які стосуються не лише часу створення нинішнього архітектурного ансамблю, але й дещо ранішого періоду. Їх розпочинає зафіксований давнім описом чималий "наголовок олов'яний від труни з портретом ясновельможного Варлаама Шептицького, єпископа львівського"². Проте першою оригінальною пам'яткою є створений у 1728–1729 рр. унікальний портрет-конклюдія його наступника – доголітнього єпископа Афанасія Шептицького як коадьютора³ Київської митрополії – з образом св. Юрія та алегоричним зображенням церкви⁴ [25, 28]. Він належить до поширених свого

² Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, спр. 2238, арк. 123в.

³ Тут – пастушок митрополита, призначений за його життя.

⁴ Зберігається у Львівському музеї історії релігії.

часу портретів з ускладненими додатковими елементами композиції. Проте в збереженій досі скромній спадщині українського портретного малярства майже немає аналогів цього портрета. У його нижній частині між постаттю св. Юрія та алегорією Католицької Церкви вміщено невелике зображення скромного мурованого храму з двосхилим дахом (див. рис. 12), у якому окремі дослідники схильні вбачати того часний собор. В основі композиції вміщено обширний напис-коментар у два стовпці, прочитати який за нинішнього стану нереставрованої картини неможливо.

“Реєстр оздоби” собору 1719 р. з дописаними пізніше окремими дарами різних добродійців дає можливість виробити докладніше уявлення про комплект рухомих предметів, які на той час розміщувались у соборному храмі. Коментарі укладача цього реєстру нерідко свідчать про походження окремих давніх речей. Для пізніших поповнень соборного майна імена жертводавців інколи супроводжують записи про додаткові обставини його надходження. Завдяки цьому реєстр зберіг унікальні відомості про характер зібрання та конкретні шляхи збагачення його в певні періоди.

Найважливішою прикметною особливістю зазначеного реєстру є брак виразних вказівок на зберігання в соборі давніх речей. За його формулюваннями, про ймовірний родовід окремих предметів можна лише здогадуватися. Цим реєстром ніби підтверджує заповіт владики Йосифа стосовно спустошення собору. Але він так само вказує і на його ґрунтовне відновлення, принаймні на рівні оздоблення інтер'єру. Таке враження посилює дописаний до первісного реєстру 1719 р. чималий за обсягом перелік нових дарів 1720–1730-х років.

Згадані серед соборних цінностей два срібні напрестольні хрести і три чаші для причастя є дуже скромним забезпеченням кафедрального храму великої єпархії з кількасотлітньою історією. Євангелій на той час собор мав чотири. Головне з них, велике, московського друку походило з часів посилення контактів з Московським царством наприкінці XVII ст. Саме

за правління владики Йосифа такі дари активно надходили на західноукраїнські землі. Це підтверджується як писемними джерелами, так і вцілілими автентичними пам'ятками. Вельми показовою є відсутність характерних для того часу срібних підсвічників. За свідченням реєстру, навіть перед чудотворною Теревольянською іконою Богородиці тоді стояли скромні олов'яні підсвічники¹.

Перший зафіксований у реєстрі цілісний комплекс церковних предметів належав до часів єпископа Йосифа. Ранішими були хіба що деякі воздухі та група сучавських речей² – вісім антепедів з дорогих тканин, серед яких пара “гаптованих золотом ухрестики й особи”³, тобто зразки з сюжетним шитвом. Це була частина багатого спадку померлого наприкінці 1693 р. в Жовкві сучавського митрополита Досифея, яка відійшла львівському владиці, що набув прав адміністратора сучавської митрополії [1, с. 91]. Крім цього, було три фелони без належних до них додатків⁴, а також декілька рукописних і друкованих книг грецького походження.

За очевидної малочисельності давніх речей, серед яких виділяються предмети сучавського спадку митрополита Досифея, в соборній скарбниці могли бути й справні раритети. У цьому переконує винятково інтригуюча за змістом позиція інвентаря 1752 р.: “На вибляклій тканині золотим гаптуванням вишита особа святого ієрарха Миколая із зображенням добродійців (бенефакторів) і року – 1139”, що занотовано, як зауважив укладач, “через рідкісну древність”⁵. Можна здогадатися, що йдеться про шите зображення св. Миколая з портретними постатями донаторів, яке привернуло увагу укладача опису з огляду на його давнє походження. Текст опису не конкретизує характер цієї унікальної, в баченні автора середини XVIII ст., пам'ятки. Але інших відомостей про неї відшукати не вдалося. Цей приклад свідчить, що серед соборного майна могли бути й інші давні речі, які не привертати особливої уваги, тому вони не занесені в збережені описи.

¹ Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, сир. 129, арк. 48.

² Привезені з Сучави (місто в сучасній Румунії) речі, які забрали, виїжджаючи з Молдови, сучавський митрополит Досифей.

³ Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, сир. 129, арк. 48.

⁴ Там само, арк. 20–20ав.

⁵ Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, сир. 2234, арк. 123в.

Загалом в інвентарі переважають надходження від сучасників, серед яких немало добре знаних на львівському ґрунті історичних осіб. Показово, що занотовані жертводавці належали здебільшого до середовища міщанства й нижчого духовенства. З огляду на численні дари єпископа Йосифа, дивує, зокрема, брак будь-яких згадок про пожертвування його наступника на львівській кафедрі – Варлаама Шептицького, хоч той і посідав престол львівських владик порівняно короткий проміжок часу. Немає також жодного запису про вклад його енергійного наступника – Афанасія Шептицького, який невдовзі зарекомендував себе ініціатором спорудження нового собору.

В інвентарі майже зовсім немає і пожертв представників шляхетської еліти. Поміж декількома зафіксованими прикладами з їх середовища виділяється воздух від люблінської воеводини Тарлової¹. Цілком унікальним є подарований у 1724 р., як можна здогадуватися, за виняткових обставин вотум королеви Костянтина Собеського до Теревовлянської ікони Богородиці. Це велика срібна таблиця, “на якій Найсвятіша Діва із Сином вирисувана, на тій же блясі є вибитий королевич, його милість Костянтин, з гербом його”². Вотум на свято Покрову Богородиці з урочистою процесією та цехами принесене і віддане Найсвятішій Діві Чудотворній Теревовлянській з орацією поважною”³. Очевидно, цей єдиний такого характеру й надходження дар для соборної скарбниці пов’язаний з клопотами про здоров’я королеви, який помер через два роки. З наведених в інвентарі обставин передачі пам’ятного дару до шанованого образу постає яскравий епізод тогочасної релігійності й унікальне свідчення якнайширшого шанування головної реліквії собору. У 1724 р. від шляхтича Виговського, особу якого, за законним повідомленням джерела, так само не вдається ідентифікувати, надійшла скромна срібна бляшка із зображенням ноги.

Наведені три приклади засвідчують проникнення нової традиції вшанування Теревовлянської ікони до шляхетського

¹ Львів, наук. б-ка ім. В. Стефанька НАНУ. – Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, сир. 129, арк. 27. – Задляконічною недогоданою платною конкретною особою встановити не вдалося.

² Там само.

³ Там само.

і навіть магнатського середовища як вияв того культу чудотворних ікон, що став однією з прикметних особливостей духовної культури українських земель XVIII ст. У вчинку Костянтина Собеського слід вбачати цілком виняткові обставини надходження пам'ятного дару від хворого королевича. Не виключено також, що в цьому кроці певним чином відображено позицію його батька щодо некатоликів (їх підтримку) в численних королівських маєтностях, розташованих на околицях Львова. За свідченням інвентарів, коло добротичців навіть упродовж першої половини XVIII ст. розросталося дуже повільно. Активніше воно почало поповнювати соборну скарбницю в другій половині сторіччя із закінченням будівництва нового собору. Такий злам у ставленні еліти тогочасного суспільства був зумовлений глибинною зміною релігійної ситуації на західноукраїнських землях – остаточним утвердженням на місцевому ґрунті греко-католицької ідеї та зближення її з панівним державним католицизмом.

Поміж жертводавців, що належали до духовенства, виділяється знаний у той час церковний діяч, один з найпомітніших представників львівської церковної ієрархії зламу XVII–XVIII ст., соборний архідиякон та ігумен Пліснесько-Підгорецького монастиря¹ Парфеній Ломиковський. Від нього походили два стихарі з орарами й нарукавницями², два фелони³ та катапетасма – завіса для Царських врат у каплиці⁴. У переліку зазначено також декілька скромних вотумів, що надійшли від родичів П. Ломиковського.

Згаданий святоюрський ігумен і гравер Діонісій Синкевич подарував трапезній церкві парні панагії з образами Спаса та Богородиці, дияконський стихар з ораром і нарукавницями та катапетасму для каплиці⁵. Крім того, він оплатив золото і срібло на золочення вітгара та чудотворного образу Богородиці⁶.

Отець Георгій Паковський справив катапетасму для головних Царських врат⁷. Скромний характер має срібний омофор, яким чернець Митрофан Фотович прикрасив ікону

¹Розташований у с. Підгірці Бродівського району Львівської обл.

²Львів, наук. б-ка ім. В. Стефаника І НАПУ. Відділ рукописів. – ф. 3, оп. 1, стр. 129, арк. 27.

³Там само, арк. 21.

⁴Там само, арк. 29.

⁵Там само, арк. 25, 29, 48зв.

⁶Там само, арк. 51.

⁷Там само, арк. 29.

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА

¹ Львів, паук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, стр. 129, арк. 16.

² Там само, арк. 42.

³ Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, стр. 2278, арк. 4.

⁴ Львів, паук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, стр. 129, арк. 53в.

⁵ Там само, арк. 51.

⁶ Там само, арк. 293в, 34, 40, 48.

Покрову Богородиці¹. Привертає увагу те, що лише в рідких випадках занотовано надходження книг. Отець Филипович та чернець Никодим Керницький подарували по примірнику віленського видання Службника², мабуть, 1692 р. з ілюстраціями визначного майстра київської школи гравюри на міді Леонтія Тарасевича.

Цитований інвентар не відтворює повної картини дарів до собору. Наприклад, у реєстрі захристії 1772 р. відзначено півліктевий срібний ручний хрест із вкладу ієромонаха Іллі Кошаківського (1705 р.) та межигірського ігумена Філарета³ (не датований). Ці хрести є цінним свідченням про пам'ятки Святоюрської гори, вартим уваги з огляду на те, що жоден з них не дійшов до нашого часу.

Серед пожертв світських осіб, як явище цілком виняткове, вирізняються своєю кількістю та характером численні дарунки львівської міщанської пари Дем'яновичів – Андрія та Марини, які, за даними інвентаря, можна зіставити хіба що з численними наданнями владики Йосифа. 3 липня 1720 р. Марина подарувала братству при іконі Теребовлянської Богородиці срібну позолочену тацю масою близько 700 г гарної карбованої роботи, “за яку дано, купуючи, золотих двісті і вісім, а наполегливо просила, щоб ні на що інше не була вживана, лишень на церковну потребу”⁴, – зазначив укладач опису. У 1726 р. Марина оплатила золото і срібло для новосправлених ківорію та амвону⁵. Під особливим патронатом подружжя була трапезна церква з вівтарем покровителя глави родини – апостола Андрія. Для неї вони справили заслону до вівтаря, образ апостола Андрія, вишитий рушник, антепедій, два олов'яні ліхтарі⁶. Як бачимо, монастирську трапезну церкву подружжя облаштувало своїм коштом. Разом з їхніми вкладами до собору це є рідкісним для історії тогочасного Львова конкретним прикладом міщанської релігійності, одним з епізодів ще мало відомої історії духовної культури української міщанської спільноти не лише самого міста, але й західноукраїнського регіону загалом.

Серед жертводавців із львівського міщанського середовища слід відзначити знану за натрунним портретом з Успенської церкви дружину старійшини львівського Успенського братства кінця XVII ст. Миколая Красовського – добродійку львівського Онуфріївського монастиря Анну Красовську. Вона подарувала металеву посудину для освячування води².

Окремо відзначимо дари львівських греків. Від Дмитра, зятя відомого братського діяча Юрія Ілляшевича, надійшли дві засклені ікони “московського малювання” у срібних коронах та обрамленні, оправлені спільною різьбленою рамою³. Їх розміщено над Царськими вратами в каплиці Непорочного Зачаття Богородиці⁴. Грекиня, дружина Павла Яновича подарувала в цю каплицю убрус для престолу Богородиці⁵. Ці нечисленні надходження від греків, безперечно, відображають тогочасне становище їхнього поселення у Львові.

Осібну невелику позицію в інвентарі становлять вотуми. В їх міщанській частині зазначено “руку” від “Василевої друкарки”⁶ – правдоподібно, дружини активного друкаря Василя Ставницького, який свого часу працював у монастирській друкарні над виданням “Псалтиря” 1689 р. Проте особливий інтерес викликають “таблички” 1722 р. з “вирисуваною на хмарах” Богородицею “від малярів Андрія і Павла принесені”⁷. Оскільки обидва майстри названі лише на ім’я, можна вбачати в них осіб, добре знаних укладачеві реєстру. Проте середовище тогочасних українських малярів у місті майже невідоме, тому висловлювати вірогідні здогади щодо їх можливої ідентифікації складно. Поміж нечисленних надходжень з-поза Львова варто згадати “табличку” з Богородицею у хмарах, яку 1723 р. подарував невідомий досі дослідникам маляр із Городка, що поблизу Львова, Теодор Дунаєвський⁸, очевидно, родич (батько?) знаних львівських малярів середини XVIII ст. Андрія та Григорія Дунаєвських і маляра-ченця, ігумена монастиря в Золочеві Феофіла Дунаєвського. Унікальний характер має згадка про срібну “табличку” з Богородицею та Христом “гданської роботи” від Андрія Фалковського з Мостиськ, що неподалік

¹ Зберігається у Львівському історичному музеї.

² Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ІАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, спр. 129, арк. 48зв.

³ Там само, арк. 49.

⁴ Пересвячена в каплиці Теробовлянської ікони.

⁵ Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ІАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, спр. 129, арк. 35зв.

⁶ Там само, арк. 5.

⁷ Там само, арк. 6зв.

⁸ Там само.

Львова¹. Ці позиції реєстру зберегли найцікавіші приклади надходжень з-поза міста. Проте загалом дари до собору з території епархії були не дуже численними.

З доданих до первісного реєстру відомостей насамперед привертають увагу вміщені в його завершенні описи видатків на влаштування вітварів, амвону та на інші роботи в соборі, проведені впродовж 1719–1727 рр.² Це не лише найраніше документальне свідчення про мистецьке опорядження Святоюрського ансамблю, але й перші в його історії відомості такого плану. Певною мірою це також унікальне за значенням і винятково цінне джерело розуміння еволюції окремих аспектів релігійної мистецької культури на львівському й загалом західноукраїнському ґрунті.

Стосовно видатків найважливішими є записи в інвентарі про появу в соборі на зламі 10–20-х років XVIII ст. комплекту вітварів. Ці записи дають перший віднайдений досі такий приклад для львівського середовища і служать важливими відомостями про один з аспектів мистецького процесу на українському Правобережжі у XVIII ст. Щодо поширення вітварів це найраніші документальні матеріали в історії українського мистецтва.

Попри докладний перелік видатків на комплекс вітварів для собору, в інвентарі не названі сницар, який виготовляв перший зафіксований святоюрський вітвар, і маляр, що малював і золотив його. Залишається відкритим питання про маляра, ідентичного з жовків'янином – автором образу Зачаття Богородиці, який мав закривати чудотворну Теробовлянську ікону. Жовківське походження цього майстра привертає до себе увагу як унікальна вказівка на продовження у Львові простежуваної ще від 1702 р. активності представників малярського осередку Жовкви. Започаткував цю діяльність на львівському ґрунті визначний жовківський митець першої половини XVIII ст. Василь Петранович, який творив для монастирської церкви св. Онуфрія [83, с. 63]. Походження цього митця цікаве й тим, що наприкінці XVII – в першій

половині XVIII ст. у Жовкві склався й функціонував єдиний відомий досі в історії українського мистецтва осередок українського декоративного різьблення [2, с. 856, 858]. Отже, задокументоване жовківське походження виконавця малярських робіт у вітварі підказує припущення, що його міг різьбити один із тогочасних жовківських майстрів. Це видається правомірним, оскільки в самому Львові українських майстрів скульптури в той час не було, а відповідні роботи, як це було, наприклад, наприкінці XVII ст. в каплиці Трьох Святителів при Успенській церкві, виконували різьбярі західноєвропейського культурного кола.

Окремо слід відзначити сюжет заслони першого зареєстрованого джерелами святоюрського вітваря – Непорочного Зачаття. Не знаний в українському релігійному малярстві ранішого часу, цей сюжет помітно поширився у XVIII ст. У такому разі чи не виводиться ця популярна в той час тема львівського мистецтва від поновного освячення каплиці Теробовлянської ікони, а її іконографія – від згаданої заслони роботи жовківського майстра? Зрештою, наявність ікони на полотні, яке закривало головний образ, не znana в раніших волинських вітварях і свідчить про відтворення взірців латинського культурно-історичного кола.

Після влаштування в 1722 р. вітваря для чудотворної ікони розмалювано стіни самої каплиці¹, що є унікальним в історії собору, як і досить рідкісним для українського середовища на львівському ґрунті прикладом монументального малярства. Судячи з аналізованого інвентарю, первісне посвячення каплиці Покрову Богородиці приблизно в цей час замінене на Непорочне Зачаття. У цьому вбачається вияв певних заходів, оскільки в 1725 р. Папа Римський Бенедикт XIII заснував при вітварі Теробовлянського образу однойменне братство². З цього випливає висновок про певну цілеспрямовану діяльність латинізаційного характеру в соборі. Поява в ньому комплекту вітварів є однією з ланок широкого історичного процесу, спрямованого на надання уніатській церкві нового напрямку

¹ Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, стр. 129, арк. 51.

² Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, стр. 2184, арк. 17.

розвитку, який відкривав шлях до її поступової цілеспрямованої латинізації.

Повертаючись до зафіксованих в аналізованому інвентарі робіт, що проводились у соборі, слід зазначити, що в 1722 р. сницар, не названий на ім'я, закінчив амвон¹, про який теж немає жодних конкретних відомостей. Лише зазначається, що в 1726 р. коштом М. Дем'яновичевої закуплено золото й срібло на розмальовування собору та виконано певні роботи. Оскільки серед видатків не зафіксовані витрати на фарби, амвон, очевидно, не розмальовували. Залишок матеріалів призначався для опорядження ківорію на престол, виготовленого в 1722 р. Для нього жовківський майстер намалював образ святого Юрія. Проте саму конструкцію розмальовано аж через п'ять років після цього².

У цей же період для собору виконано ще два вітварі – Покрову Богородиці та св. Василя Великого, докладніших відомостей про які немає³. Посвячення першого з них виводилося від давнього богородичного культу, даниною якому у львівському соборі було первісне освячення каплиці чудотворного образу Теребовлянської ікони Богородиці. Посвячення вітваря співвідносилось з утвердженням у соборі із перенесенням до нього Теребовлянської ікони богородичним культом. Водночас воно пов'язувалося з місцевою покровською традицією, на яку вказує первісне посвячення спорудженої для реліквії каплиці. Не виключено, що саме для цього вітваря призначалася збережена досі в соборі велика вітварного характеру ікона Покрову Богородиці поширеної на українському ґрунті від другої половини XVII ст. західної іконографічної редакції. На ній Богоматір накриває своїм мафорієм припалих навколішки в молитовному зверненні до неї з проханням про заступництво. На жаль, ікону повністю перемальовано в XIX ст., що унеможливило обґрунтування такого припущення.

Саме тоді над нішею в каплиці встановлено образ св. Онуфрія, який теж слід розглядати проявом активізації на місце-

¹ Львів, паук 6-ка ім. В. Стефаніка ІАІГУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, стр. 129, арк 51 зл.

² Там само, арк 51–51 зл.

³ Там само, арк. 51 зл.

вому ґрунті культу винятково популярного у XVIII ст. святого пустельника. Зрештою, у Львові він мав найдавнішу історію вшанування, що походила від монастиря, заснування якого належить ще до часів князя Лева Даниловича. Натомість вівтар св. Василя Великого, безперечно, пов'язаний з традицією українського чернецтва. Починаючи з XVII ст., українських монахів все частіше називали на західний лад василіанами. Тому третій з комплексу вівтарів собору наголошував на його ролі ще й як монастирського храму.

Окремо слід згадати ще вівтар св. Андрія в монастирській трапезній церкві, про який теж немає конкретних відомостей. Цитовані записи відзначають лише мальований центральний образ. Проте вівтар трапезної церкви важливий як свідчення того, що вже наприкінці першої чверті XVIII ст. вівтарі мали більше поширення в монастирському середовищі і сприймалися як звичний органічний елемент власне монастирської традиції.

Джерельні свідчення про комплекс святоюрських вівтарів 1719–1720 рр. не лише фіксують важливий етап у зміні внутрішнього опорядження собору та в розвитку одного з суттєвих аспектів релігійної мистецької культури на місцевому ґрунті, але й дають цінні матеріали для осмислення еволюції львівської скульптури майже невідомого досі за конкретними проявами періоду її історії. Щодо цього виняткове значення має унікальний запис 1727 р. про виплату “крѣсторизови” 50 золотих за різьблений кипарисовий хрест¹. Хоч мініатюрне різьблення, насамперед ручних хрестів, було дуже поширене в тогочасній церковній практиці, нині про нього свідчать лише автентичні пам'ятки. Наскільки відомо, наведений запис – перша в історії тогочасного українського мистецтва розшукувана досі документальна згадка про цей маловідомий аспект релігійної мистецької культури українських земель. На окрему увагу заслуговує й те, що анонімний майстер працював на привезеному кипарисі. Це може служити важливим аргументом на користь місцевого походження окремих

¹ Львів, наук. б-ка ім. В. Стефаника НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 3, оп. 1, спр. 129, арк. 23в.

збережених на українському ґрунті зразків мало вивченого мініатюрного кипарисового різьблення, трактованого дотепер здебільшого як мистецький імпорт.

Наведена перша в історії храму добірка різноманітних за складом джерельних матеріалів до поодиноких аспектів мистецької культури святоюрського середовища 1720-х років є унікальним комплектом різнопланових відомостей про один з важливих періодів мистецького життя не лише собору, але й загалом західноукраїнських земель. Ці джерела фіксують заключний етап кількасотлітньої мистецької історії давнього храму, який переживав тоді останні десятиріччя своєї історії.

Епоха пізньобарокового ансамблю. Продовження мистецької історії Святоюрського ансамблю співвідноситься вже з новим, існуючим нині собором – творінням Бернарда Меретина й припадає на період його завершення, починаючи від кінця 1750-х років. З конкретних пам'яток нової споруди ранішими мистецькими позиціями є зареєстровані інвентарем 1772 р. мідні бляхи в срібних рамах з портретом та гербом померлого в 1746 р. фундатора нового собору – митрополита Афанасія Шептицького¹. Опис незавершеного храму 1760 р. вказує на влаштування в його південній каплиці, де відбувалися богослужіння до закінчення будівництва всієї споруди, вівтарів Покрову Богородиці та святих Юрія, Василя Великого й Онуфрія². Наведені посвячення лише частково відповідають первісному комплексу вівтарів собору, споряджених починаючи від 1719 р. Як свідчить перелік, до цього комплексу додалися ще вівтарі святих Юрія та Онуфрія. Появу першого вівтаря – св. Юрія – продиктувало, мабуть, знесення давнього храму, посвячення якого мав зберігати вівтар. Складно сказати, коли з'явився вівтар св. Онуфрія. Проте функціонування каплиці від 1751 р. приблизно окреслює можливий час завершення комплексу вівтарів. Це був перший у мистецькій практиці львівського кола відзначений джерелами комплекс вівтарів у церкві, зумовлений цілком очевидними, винятковими обставинами спорудження нового

¹Центр. держ. іст. архів України, м. Львів. – Ф. 684, оп. 1, спр. 2238, арк. 43в і 13.

²Там само, спр. 2205, арк. 1.

собору. В опорядженні тимчасової святоюрської каплиці вперше, наскільки відомо, знехтувано неодмінною передвітарною огорожею з ансамблем вміщуваних на ній ікон. Тому комплекс вівтарів вбачається важливим етапом розвитку задуму того латинізованого варіанта облаштування інтер'єру, який невдовзі був реалізований у завершеному соборі.

Першим зафіксованим у джерелах кроком щодо мистецького опорядження новоспорудженого храму було встанов-

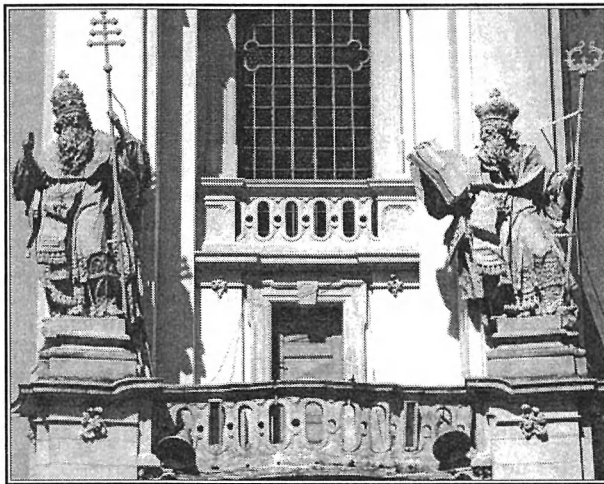


Рис. 51.
*Святи Лев
і Афанасій,
кінець 1750-х
років.
Скульптор –
Й. Пінзель*

лення на його фасаді над вхідними дверима монументальних постатей святих покровителів митрополитів-фундаторів – Афанасія Александрійського та Папи Римського Лева, а на фронтоні – групи св. Юрія-Змієборця. Їх виконав зайнятий у 1750-х роках на службі в знаного своїми численними мистецькими фундаціями канівського старости Миколая Потоцького в Бучачі скульптор Йоган Пінзель [129. с. 159–160]. Він

репрезентує звичний для історії тогочасного українського Правобережжя тип митця європейського походження, який перебував при дворах місцевої магнатерії. На загальному тлі майстер виразно виділяється винятковим індивідуальним талантом, який ставить його на помітне місце навіть серед



Рис. 52.
*Святий
Афанасій.
Фрагмент
скульптурної
групи*

¹ Не виключено, що Й. Пінзель одіючасно виконував ще й інші, не названі збережених реєстрах роботи.

чільних представників центральноєвропейської скульптури пізнього бароко. Скульптор Й. Пінзель не належав до львівських митців, проте певний час діяв і на львівському ґрунті, де доступними нині джерелами фіксується від 1756 р. [107, с. 196, 200, 201]. Статуї¹ оплачені впродовж 1759–1761 рр. Загальна сума видатків на них сягнула небаченої в скульптурній практиці західноукраїнських земель XVIII ст. суми –

майже 37 тис. золотих. Для порівняння можна сказати, що за два десятиріччя до того скульптор із Баварії Томаш Гуттер за шість дерев'яних фігур та орнаменти до головного вітаря львівського костелу бернардинів за контрактом мав отримати лише 4 тис. золотих [113, с. 7–8]. Навіть якщо в го-



Рис. 53.
*Скульптурна група
"Святий Юр",
кінець 1750-х років.
Скульптор –
Й. Пінзель*

норар Й. Пінзеля за звичною тогочасною практикою входить також вартість каменю та встановлення скульптур, то й у такому разі сума суттєво перевищувала звичні виплати за подібні роботи.

Монументальні постаті святих разом із встановленою на завершенні фронтона групою – єдиний, але дуже промовистий мистецький акцент загалом досить скупко оздобленого екстер'єру собору. Крім них, на фасаді виділяється лише великий герб фундаторів. Разом із постатями святих покровителів

він утворює виразний меморіальний акцент на честь владик Афанасія та Лева. Цей, акцентований на чільному фасаді “особистісний” момент також належить до виняткових явищ тогочасного українського церковного будівництва й не має аналогів у його спадщині.

¹Тобто велетенського.

Фігури святих вирішені в грандіозних пропорціях “циклопічного¹ складу”. Їх монументальний ритм вдало співвідноситься з велетенським модулем стрімко спрямованих угору архітектурних форм вертикально орієнтованого соборного фасаду. Постаті наділені підкреслено узагальненим трактуванням складок одягу, поєднаним з ретельним відтворенням окремих, розрахованих на сприйняття з чималої відстані, декоративних деталей. За таким принципом вирішені й обличчя святих, обрамлені пишними, енергійно потракованими бородами та значними й водночас легкими за трактуванням митрою й тіарою.

Кінний святий Змієборець, попри суцільну масу кам'яного блоку, яка найдокладніше прочитується з боку бані, у зіставленні із замкнутими суворими монолітами святих постатей, через багатство форм, численність дрібних деталей і природно розірваний контур, наділений послідовніше й багатше розробленим легким силуетом. Завдяки цьому в традиціях епохи та стилю він сприймається витонченим делікатним завершенням стрімко піднесеного величного фронтона, не позбавленого підкресленої широкими розбудованими карнизами монолітної масивності.

Три постаті соборного фасаду знаменують собою не лише вершину творчості митця й загалом скульптури західноукраїнських земель XVIII ст. – ансамбль не має прецеденту на західноукраїнському ґрунті. На тлі скромних успіхів монументальної кам'яної скульптури українського Правобережжя він демонстрував виняткову монолітність поєднання фігур зі спорудою. Зазвичай на фасадах костелів встановлювали скульптури підкреслено здрібнених форм. Найхарактерніший приклад такого підходу з тієї епохи дає центральна львівська

пам'ятка, розташована поряд зі Святоюрським собором, – костел монастиря домініканців. Обидва ансамблі зовсім неперівнянні за своїм характером. Якщо скульптури соборного фасаду виступають не лише повноцінним самостійним елементом, але й найважливішою повноправною складовою творчого задуму, то в монастирському костелі вони не виходять за скромну роль декоративного оздоблення. Святоюрські скульптури Й. Пінзеля з усього збереженого українського матеріалу можна порівняти хіба що з монументальними фігурами святих Домініка та Франциска з фасаду костелу в Шумському на території нинішньої Тернопільщини¹. Це ще раз свідчить про винятковість святоюрського задуму та його реалізації. Такий висновок цілком стосується скульптурного оздоблення екстер'єру і поширюється на весь архітектурний комплекс.

Скульптурний ансамбль святоюрського фасаду символізує єднання зусиль двох чинних на українських землях найвизначніших тогочасних майстрів європейського походження – Бернарда Меретина та Йогана Пінзеля. В історії української скульптури це також єдиний цілілий комплекс творів визначного й загадкового митця, прибулого, очевидно, з празького середовища. Він здатний стати надійною основою для об'єктивного відтворення творчого доробку та звільнення справжнього індивідуального обличчя скульптора з-під тягара численних безпідставних атрибуцій. Ними Пінзеля послідовно наділяли від самого введення його імені до наукового обігу в 1930-х роках. Численні щедрі визначення нібито його спадщини перетворили унікальну винятково яскраву особистість на аморфне рядове мистецтвознавче збірне поняття. Зрештою, це не лише доля автора скульптур святоюрського собору, але й наслідок досі ще не перечитого етапу інтерпретації національної мистецької спадщини, згідно з якою найвизначніші майстри постають своєрідними притягальними центрами і їм залюбки віддають усі найяскравіші досягнення епохи.

¹ Палєжко до Острозького державного історико-культурного заповідника.

¹ Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаніка НАНУ. Відділ рукописів. – Ф. 5, оп. 1, спр. 2086, с. 18.

Хоч будівлю собору загалом завершено на початку 1760-х років, опорядження інтер'єру розпочалося дещо пізніше – лише від середини цього десятиріччя. У джерелах першою задокументована оплата не названому маляреві за розмальовування органу (20 серпня 1765 р.)¹. Цей запис указує на встановлення в соборі органу та використання його в богослужіннях, проте інших відомостей про нього немає. Нині важко сказати, протягом якого часу орган перебував у стінах храму і коли його вилучили звідти, тобто коли відійшли від цієї запозиченої з костелів практики. Так само досі майже нічого не відомо про використання органів у церквах львівської єпархії. На підставі вивчених матеріалів можна лише стверджувати, що вони поширилися насамперед у середовищі василіанських монастирів і на територіях інших, більше златинізованих українських єпархій, насамперед холмської.

Навряд чи випадає сумніватися, що задум опорядження основного елемента інтер'єру – головного вівтаря належав творцеві храму й у загальних рисах був погоджений ще на початковій стадії первісного проекту всього комплексу, хоча на збережених проектних кресленнях про це не йдеться. З ним певним чином пов'язаний малюнок² з підписом невідомого Яна Пропста. Він ще досить далекий від остаточної версії, проте містить найважливіші її компоненти, через що міг служити початковим джерелом реалізованого задуму. Аналіз цього проекту показує, що в ньому передбачалася колонада на високому цоколі, увінчана образом, до якого скеровують увагу два ангели, та відкрита перспектива на запрестольний образ під балдахіном. Але тут ще не позначені Царські врата й дияконські двері. Реалізація в соборі такої схеми не викликає сумніву, проте безпосередній стосунок уцілілого малюнка до встановленої структури залишається нез'ясованим. У цьому зіграла роль фактична анонімність проекту, оскільки особу Я. Пропста та його зв'язки зі Львовом з'ясувати не вдалося.

Конкретне вирішення та втілення задуму ансамблю головного вівтаря й передвітарної огорожі випали на долю наступника

²Зберігається серед святогорських іконографічних матеріалів у Національному музеї Львова.

Бернарда Меретина на посту архітектора митрополита Лева – Клементя Фесінгера. Тому зовсім не випадково його батько – знаний львівський скульптор середини XVIII ст. Севастян Фесінгер 8 жовтня 1768 р. отримав 300 золотих “на роблення вівтаря”.

В іншому записі ця сума задокументована як завдаток на виготовлення Царських врат [84, с. 12; 139, с. 145], від яких

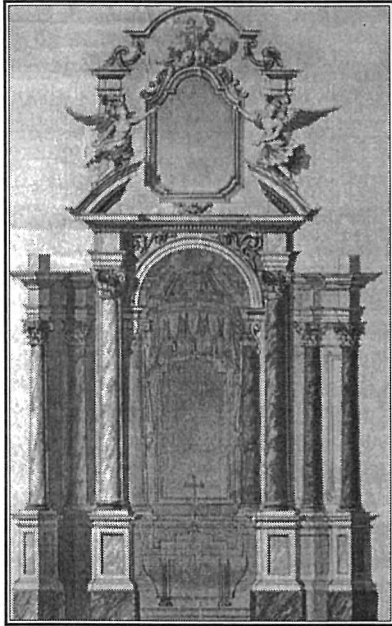


Рис. 54.
*Собор св. Юра.
Вівтар.
Проект
Я.Протста,
1760-ті роки*

і розпочинається творення неархітектурних елементів мистецького опорядження інтер'єру. Вибором виконавця продовжено започатковану Б. Меретином та Й. Пінзелем лінію

на залучення до роботи над храмом провідних львівських майстрів європейського походження. Себастьян Фесінгер був представником першого покоління осілих на місцевому ґрунті



Рис. 55.
*Собор св. Юра.
Іконостас
і головний вівтар.
Сучасне фото*

скульпторів – вихідців із Центральної Європи. Він прибув до Львова, очевидно, ще перед початком 1740-х років. Незважаючи на те що цитований запис занотував лише завдаток

і достеменно невідомо, що саме зробив скульптор, Царські врата одностайно вважають його доробком. У такому разі за стилістичними ознаками з ним слід пов'язувати й дяконські двері з цілофігурними пластичними рельєфами архангелів Михаїла та Рафаїла. Вони належать до найцікавіших зразків цього порівняно менш розробленого напрямку львівської скульптурної традиції другої половини XVIII ст.



Рис. 56.
*Собор св. Юра.
Завершення
запрестольного
вівтаря*

Відповідно до ширини простору між центральними стовпами, продиктованої потребою відкриття перспективи на престол і запрестольний образ, Царські врата заплановані підкреслено широкими. Цим вони певною мірою дисонують з домінуючими принципами організації соборного інтер'єру, в якому, крім визначального напрямку руху від входу до головного вівтаря, послідовно акцентуються вертикалі, задані самими формами споруди. Царські врата оздоблені лише декоративним різьбленням і фігурними мальованими медальйонами з зображеннями Благовіщення та євангелістів на тлі скісної решітки.

Попри наявність Царських врат між центральними стовпами та дияконських дверей з постатями архангелів, виконаними в невисокому рельєфі на тлі декоративної решітки, концепція передвітарної огорожі, як і загалом оздоблення вівтаря, повністю суперечила історично усталеній системі багаторядного комплексу ікон. Вони перегукувалися лише в поодиноких традиційних елементах схеми, нехтуючи характерним для них внутрішнім співвідношенням. Концепція огорожі ґрунтувалася на зовсім іншій за характером схемі головного вівтаря костелу. Давалася взнаки еволюція, започаткована появою в соборі від 1719 р. комплекту вівтарів, та її подальший розвиток в ансамблі вівтарів тимчасової каплиці. Не менш суттєвими були й загальні тенденції внутрішньої еволюції тогочасної Греко-Католицької Церкви, зумовлені наростанням латинізаційних прагнень. Вони спричиняли відмову від багатьох прикметних особливостей власної традиції попередньої православної та заснованої на її практиці унійної доби й поступове засвоєння релігійних та історичних мистецьких форм латинського світу, що так яскраво відбилася в будівлі собору. Найраніший крок у цьому напрямі фіксують згадані вівтарі 1719–1720 рр. Реалізована передвітарна огорожа остаточно давала златинізований варіант ансамблю й означала рішуче звернення до впровадження цієї системи на рівні “білої” (світської) Церкви. Проте на українському ґрунті цим новаціям не судилося перерости в масове явище.

Наведений запис про виплату С. Фесінґеру 300 золотих свідчить про те, що з майстром, правдоподібно, була домовленість щодо виконання всієї структури, проте він невдовзі помер і роботи над нею на деякий час, очевидно, припинилися. Напевне, інших скульпторів європейського походження у Львові тоді вже не було, тому продовження й завершення робіт випало на долю майстрів, які репрезентували місцевий нурт професійного середовища, хоч немало з них були учнями старшого покоління митців, що прибули з Європи. У травні 1770 р. до робіт у соборі залучено двох таких майстрів

місцевого походження – Михайла Філевича та Семена Стажевського, які й виконали ансамбль скульптурного оздоблення вітваря. Ця заміна прибулого європейського майстра на місцевих послідовників відображає загальну закономірність історичної ситуації в професійному середовищі майстрів скульптури, що діяли на львівському ґрунті. Від часу утвердження її у Львові (останні десятиріччя XIV ст.) творили і приїжджі митці, і їх місцеві послідовники. Перші прибували з новим варіантом європейської традиції, а другі – на їхньому доробку розробляли й утверджували його місцеву версію. Тому скульптурний ансамбль вітварної частини собору відображає одну з фундаментальних історичних особливостей мистецтва львівського кола.

Основу конструкції передвітварної огорожі становлять за позичені зі схеми головного вітваря костелу чотири монументальні колони, об'єднані посередині високою аркою. Вони стоять на високих цоколях. Дві крайні колони розташовуються на тлі пілястр. Середні колони несуть розірваний карниз із двома посадженими на його фрагментах ангелами, повернутими до мальованого монументального образу Христа – Великого Архієрея в різьбленій рамі, вільно поставленого посередині завершення конструкції. Як відомо, “Великого Архієрея” вперше так розміщено в проєкті вітваря для монастирської церкви в Підгірцях¹. Цей проєкт у 1754 р. розробив знаний архітектор і маляр середини XVIII ст., кременецький єзуїт Павло Гжицький. Головна його відмінність від латинського вітваря, центральну частину якого заповнював образ, полягала в перспективному відкритті простору між центральними колонами на престол і розміщенні запрестольного образу. Таку схему вже проводив малюнок Я. Пропста. Передвітварна огорожа в ній мислилася своєрідною тріумфальною аркою. Показовою є також відсутність обов'язкових у костелах скульптурних постатей святих при основах колон.

Головний вітвар львівських бернардинів роботи Томаша Гуттера (скульптура) та Конрада Кученрайтера (конструкція)

¹Зберігається в Національному закладі ім. Оссолінських у Вроцлаві (Республіка Польща).

з другої половини 1730-х років – найближчий аналог і єдиний на львівському ґрунті прецедент застосованого у Святоюрському соборі рідкісного вирішення. Тому разом із загадковим малюнком Я. Пропста він теж міг послужити безпосереднім прототипом. А, можливо, роль аналога відіграв першовзірець – гравюра відомого італійського маляра-монументаліста другої половини XVII ст. Андреа Поццо.

У застосованій конструкції вітваря єдиною даниною традиції залишалися Царські врата з мальованими медальйонами, двоє рельєфних дияконських дверей і винесений у завершення образ Христа – Великого Архієрея. На зворотному боці завершення розміщується монументальна ікона “Тайна вечера”. Передвітарна огорожа майже позбавлена малярських елементів, крім невеликих композицій, вміщених на цоколях колон (не збереглися). Монументальні ікони Христа та Богородиці, які певною мірою заступали собою намісні ікони, розміщені обабіч цієї конструкції на прилеглих до вітваря пілонах арок. Головну частину малярських елементів ансамблю перенесено на стіни храмового вітваря, де розміщені парні зображення восьми апостолів. Їх у 1770–1771 рр. виконав маляр “Радиловський” [84, с. 14; 139, с. 150], у якому вбачають знаменитого свого часу, але цілком забутого вихідця з Кам’янця-Подільського Юрія Радивилівського. Показово, що на відміну від традиційної цілісної структури передвітарної огорожі, стіни вітваря поділені на окремі елементи. Два овальні зображення апостолів Петра й Павла розташовані обабіч запрестольного образу, а два менші, круглі образи євангелістів Луки та Івана – над входами до захристії та ризниці. Усі вони належать руці майстра, що тяжів до традиції першої половини XVIII ст. як у трактуванні образів, так і в кольоровій гамі. Ця прикметна риса індивідуальної манери найкраще вловлюється, коли зіставити ці праці з іншими малярськими композиціями ансамблю, виконаними в руслі тогочасних мистецьких пошуків. Згідно з інвентарем 1772 р., Ю. Радивилівському оплачено виконання “Великого архі-

ерея” (не зберігся) та розміщеної на його звороті значно скромнішої з фахового погляду “Тайної вечері”, а також невідомого нині “Розп’яття”, яке було вилучене в 1820-х роках

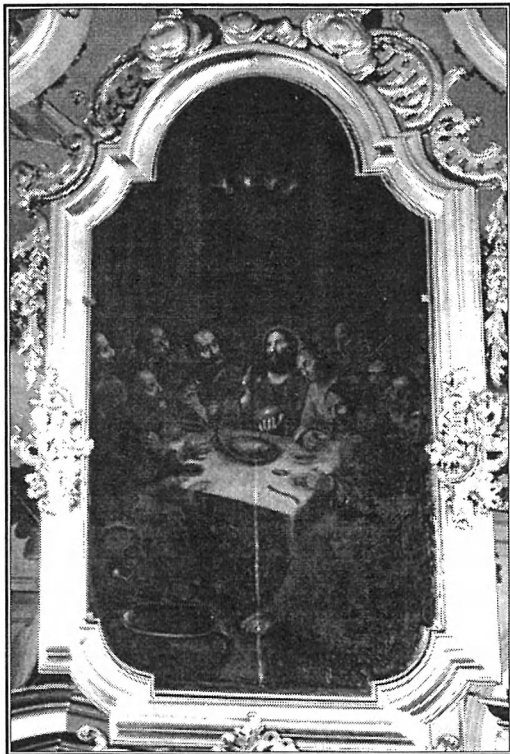


Рис. 57.
*“Тайна вечеря”,
1771 р.
Художник –
Ю. Радивілівський*

[84, с. 17; 139, с. 1145]. Втрачене монументальне полотно “Розп’яття” трактувалося як запрестольний образ. У такому його призначенні переконує збережене завершення над за-

престольним образом зі скульптурною постаттю Бога Отця в оточенні ангелів. Воно відповідає саме такій темі й не пов'язується зі вставленою на його місце нинішньою композицією “Проповідь Христа”.

Всупереч твердженню І. Свенціцького, який узяв за основу не стилістичні особливості зображень, а напис “Лука”¹, знай-

¹ І. Свенціцький мав на увазі художника Луку Долінського.

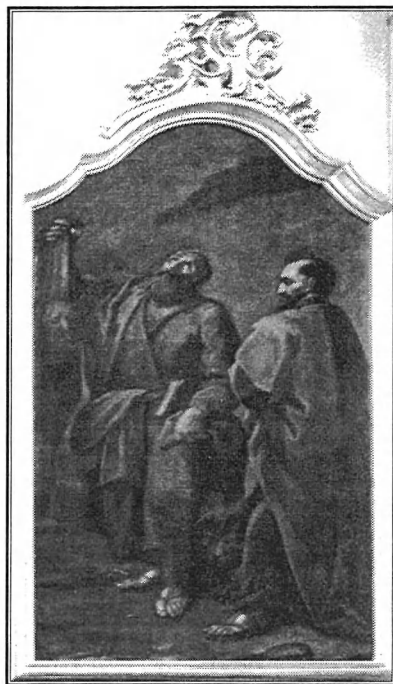


Рис. 58.
*Апостоли
Варфоломій та
Марко,
1771 р.
Художник –
Ю. Радивилівський*

відповідають його задокументованим апостолам. Аналогічним є також спосіб моделювання складок одягу.

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
У ЛЬВОВІ

Виконання комплекту ікон апостолів, очевидно, передбачало наявність необхідних для відправлення літургії намісних

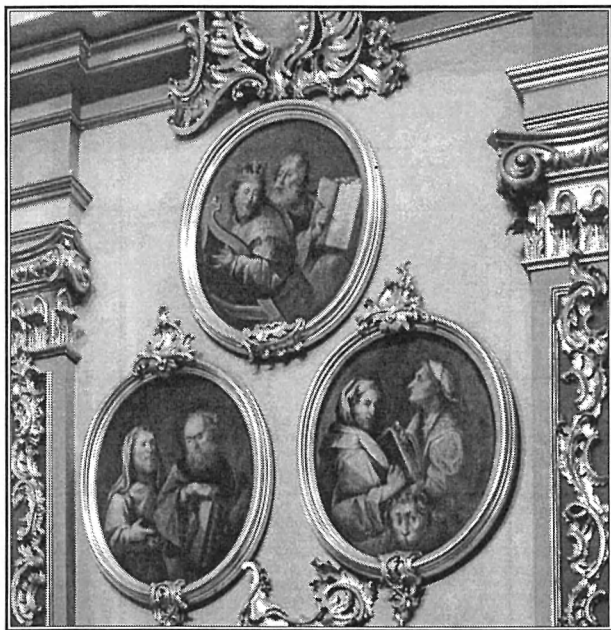


Рис. 59.
*Пророки,
кінець 1770-х
років.
Художник –
Л. Долинський*

образів. Навряд чи можна припустити, що їх додали згодом, як, наприклад, значно скромніші за значенням зображення пророків Луки Долинського. Те, що маляреві (Л. Долинському) не замовляли їх разом з апостолами, слід сприймати за ймовірний доказ ранішого походження апостолів. З композиціями ансамблю, які виконав Л. Долинський, намісні образи не мають нічого спільного.

Судячи зі святоюрських полотен, популярний свого часу Ю. Ридивилівський не відзначався яскравим індивідуальним талантом. А елементи давнішої барокової стилістики з виразними елементами першої половини XVIII ст., мабуть, робили його полотна дещо старомодними в очах замовника – єпископа (а пізніше – митрополита) Лева Шептицького. Можливо, саме це й було головною причиною того, що контракт із митцем не продовжено і в малярських роботах настала декількалітня перерва.

Лука Долинський після повернення в 1778 р. з Відня, де він навчався як стипендіат митрополита Лева, взявся за створення ікон і в найближчі роки виконав “Архієрея” і шість круглих медальйонів із парами пророків, встановлених у вітварі по три над образами євангелістів [69, с. 42]. Ікони пророків, які розбивають цілісний ряд апостолів, розташовані на стінах

Рис. 60.
“Зцілення
сліпого”,
кінець 1770-х
років.
Художник –
Л. Долинський



вітваря цілком декоративно, без чіткої логічної системи, притаманної традиційному комплексу ікон церковної передвітварної огорожі. У цокольній частині стін вітварного простору міститься цикл невеликих, вертикального формату композицій на тему празників. Композиції потрактовані так само суто декоративно й розташовані без загальноприйнятої календарної послідовності. Цикл доповнений, як підказувала

структура вітлярної стіни, додатковими горизонтальними сценами “Зцілення сліпого” та “Умивання ніг”. Ще два празникові сюжети – “Благовіщення” та “Богоявлення” – вмонтовані поза простором вітлярю у цоколях бічних стовпів перед-

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
УЛЬВОВІ



Рис. 61.
*“Благовіщення”,
1770-ті роки.
Художник –
Л.Долинський*

вітлярної огорожі перед дияконськими дверима. Тут передбачалися й інші аналогічні картини, проте вони не збереглися. Хоча склад перелічених сюжетів і відповідає загальноприйнятій структурі комплексу храмових ікон, їх розташування повністю позбавлене усталеної в церковній традиції логічної системи. Стиль їхнього виконання повністю відповідає

пророкам Л. Долинського, тому ці композиції, безперечно, належать саме йому.

Показовою є відсутність звичного храмового образу. В ансамблі задуманого головного вівтаря він, як видається, в традиційній ролі не передбачався зовсім. Образ патрона собору, безперечно, все-таки був, проте до нас він не дійшов і певних відомостей про нього та його первісне місцезнаходження досі не знайдено. Щоправда, в його ролі могла фігурувати приписувана Л. Долинському монументальна композиція на дерев'яній основі “Святий Юрій убиває дракона”¹ хоча підкреслено горизонтальний формат картини не відповідає звичним уявленням про вівтарний образ. Проте вона могла бути не у вівтарі, а поза ним, як, наприклад, намісні ікони Христа й Богородиці. Цей сюжет можна вбачати і в одній із тих вівтарних картин, які Л. Долинський зобов'язався виконати 9 червня 1781 р. [69, с. 42]. Як і намісні ікони, можливо, це був окремий образ, відзначуваний серед інших наявних у соборі описами середини XIX ст. [19, с. 51; 125, с. 195].

Святоюрські композиції Л. Долинського – найважливіша складова професійного доробку митця раннього періоду творчості й водночас важливе свідчення віденського академічного вишколу. Відповідно до панівних тенденцій епохи, в них так само переважають декоративні засади, проте це зовсім інший декоративізм, ніж у “запізнілого”, в зіставленні з молодим майстром, маляра попереднього покоління Ю. Радивилівського. Композиції вихованця Віденської академії позначені згармонізованим колоритом, у якому переважає загальна сріблясто-сіра тональність, приглушуючи об'єднані нею та підпорядковані їй поодинокі яскравіші кольорові ділянки. Ця тенденція проявилася навіть у монументальному “Архієреї” з його загальним сріблясто-фіолетово-коричневим тоном. Ще активніше вона виступає в образах пророків, применшуючи інтенсивність звучання традиційних яскравих барв їхнього одягу. Цей підхід цілковито домінує й у невеликих композиціях празникового циклу з їх підкреслено деко-

¹ Передаєдо
Національного музею
у Львові.

ративним, відповідно до тогочасних смаків, колоритом. Прикметною особливістю всіх цих картин є своєрідне світіння кольорів, особливо показове в нічних сценах на зразок “Різдва Христового” чи вирішеного так само, як ноктюрн, “Зішестя Святого Духа”.

Незважаючи на притаманну епосі декоративну тенденцію, малярство Л. Долинського не позбавлене тяжіння до яскравих характерних і навіть гострохарактерних типів. У святоюрському ансамблі він використав ті можливості, які давали образи пророків, створивши цикл підкреслено індивідуальних облич, що виразно виділяються з малярської спадщини епохи. Святоюрські образи Л. Долинського посідають своєрідне місце серед мистецьких надбань майстрів тогочасного Львова, як єдиний краще збережений цикл українського релігійного малярства, що постав на місцевому ґрунті. Як і весь творчий доробок вихованого у Відні майстра, вони створені практично поза колом власної традиції. Отже, святоюрські полотна Л. Долинського випереджають зорієнтований на європейський досвід шлях розвитку релігійного малярства львівського кола, який став визначальним на наступному етапі його еволюції. У них немає зовсім нічого, що натякло б на власну історичну традицію. Тому Л. Долинський, як майстер останньої третини XVIII ст., фактично відкриває наступний, остаточно європеїзований період історії місцевого малярства, утверджений його спадкоємцями вже у XIX ст.

Те, що комплекс ікон Святоюрського собору виконали два різні митці з досить відмінними мистецькими ідеалами, безперечно, позбавило ансамбль стилістичної єдності, оскільки різниця між їхніми почерками суттєва й досить помітна. Проте слід зазначити, що цим він лише продовжує давню звичну практику церковного мистецтва, бо такі структури далеко не завжди мали цілісний характер і досить часто були збірними. Спадщина давнього українського малярства знає немало красномовних прикладів цього явища, які проявилися також і на львівському ґрунті. Взяти хоча б згадуваний на

с. 156 нововіднайдений із церкви св. Федора Тірона або маловідомий досі збережений у церкві св. Дмитрія ансамбль ікон із жіночого Введенського монастиря, що розташовувався навпроти П'ятницької церкви.

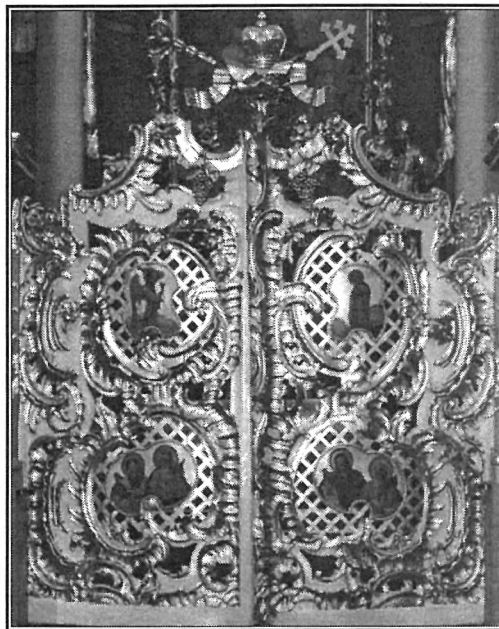


Рис. 62.
Собор св. Юра.
Царські врата,
 1768 р.
 Скульптор –
 С. Фетінгер

Попри суттєву роль малярства в оздобленні вітарного простору собору, важливе місце в ньому належить і скульптурі. В українському релігійному мистецтві від зламу XVI–XVII ст. вона розвивалася переважно як декоративне, а також як мініатюрне різьблення. Фігурна скульптура в національній традиції фактично не існувала. Проте й у цьому плані оздоблення собору цілковито поривало з власним попереднім досвідом,

вдаючись до схем, розроблених у мистецтві європейського Заходу, та акцентуючи не на декоративному різьбленні (його в звичних для нової української мистецької традиції формах тут немає), а на фігурній скульптурі.

Через особливості розпланування конструкції вівтарного простору скульптурні елементи структури в ансамблі зосере-



Рис. 63.
*Собор св. Юра.
Дияконські двері,
1768 р.
Скульптор –
С. Фесінгер*

джені на двох рівнях. Перший рівень утворюють Царські врата з дияконськими дверима, де домінує декоративна пластика – як в орнаментальному різьбленні Царських врат, так і в невисоких рельєфах постатей архангелів на дияконських дме-

рях. Значно активніше в поширених у тогочасній творчій практиці формах скульптуру застосовано в завершенні конструкції, цілком вирішеній у розроблених на львівському ґрунті від 1730-х років традиціях костельної іконографії. Оскільки винесений під склепіння собору образ Христа-Архієрея виконано на полотні, в цій частині ансамблю скульптуру репрезентують лише монументальні постаті ангелів обабіч нього, а додатковий її елемент утворює різьблена рама. Натомість їй повністю відводиться завершення запрестольного образу, починаючи з балдахіна над ним. Тут вміщено монументальну постать Бога Отця у оточенні ангелів-пугті. Фігуру відтворено в складному ракурсі, задалегідь визначеному її смисловим зв'язком з первісним запрестольним образом – “Розп'яттям”, яке виконав Ю. Радивилівський.

Зазначений комплекс фігур¹ належить до доробку одного з пізніх представників львівської школи скульптури середини – другої половини XVIII ст. Михайла Філевича. Це один із знах майстрів західноукраїнської скульптури 70–80-х років XVIII ст., який, проте, й надалі залишається недослідженою й маловідомою постаттю. У його творчості виразилися притаманні заключній стадії розвитку львівської школи скульптури елементи її занепаду. Особливо відчуваються вони в зіставленні з шедеврами Йогана Пінзеля з фасаду собору. Михайло Філевич, як послідовник і продовжувач стилю свого визначного попередника, зарекомендував себе майстром значно скромнішого індивідуального обдарування. Це проявилось в певній штучності й неприродності поз і пропорцій, насамперед фігури Саваофа, а також у досить поверхово-умовних і грубуватих за виразом обличчя ангелів. Цих рис не позбавлені і встановлені обабіч запрестольного образу цілофігурні золочені постаті старозавітних первосвящеників Аарона та Мелхіседека, насамперед у системі трактування складок їхнього одягу, хоча загалом тут не можна відмовити в досягненні певних декоративних ефектів. Композиційно вони сконцентровані на фігурах, розміщених при основі колон

¹Щодо постаті Бога Отця документального підтвердження авторства узбережніх записих про відатки немає.

костельних вітарів. Тематично постаті старозавітних первосвящеників виводяться від досить поширеної в мистецькій практиці XVII ст. іконографії дияконських дверей, яка на



Рис. 64.
*Аарон,
1770-ті роки.
Скульптор –
М. Філевич*

львівському ґрунті простежується від ансамблю ікон П'ятиницької церкви 1610-х років. Встановлення їх обабіч за-престольного образу на тему Розп'яття, як і виконання в скульптурі, є ще одним прикладом використання елементів

традиційної схеми історичного ансамблю передвітарної огорожі поза їх власним внутрішньо зумовленим контекстом.

Зазначені стилістичні особливості цієї частини головного вівтаря віддзеркалюють реальну ситуацію в тогочасній західно-українській скульптурі, як місцевому відгалуженні центральноєвропейського пізнього бароко на завершальній стадії її побутування. Сюди належить і скульптурне оздоблення інтер'єру Святоюрського собору – один з останніх прикладів цього напрямку у Львові. Привнесена на місцевий ґрунт у середині XVIII ст. приїжджими майстрами, серед яких талантом виділявся Йоган Пінзель, вона вже в пізній творчості їхніх місцевих послідовників, до яких належав і Михайло Філевич, виразно йшла на спад. Цю ситуацію найкраще засвідчує зіставлення однієї з абсолютних вершин традиції – скульптур соборного фасаду з виконаним трохи більш як через десятиріччя скульптурним оздобленням головного вівтаря. Від 1780-х років з початком церковних реформ імператора Йосифа, відповідно до панівних тенденцій загальноєвропейського характеру, розвиток релігійної скульптури поступово взагалі був перерваний.

Святоюрська структура – єдиний на українському ґрунті приклад величного монументального вівтаря “римського зичаю”, як окреслюють подібні конструкції писемні джерела тієї епохи. Через свій характер розроблена тут конструкція не могла набути поширення в значно скромніших інтер'єрах невеликих храмів. У них “латинська” мода закономірно заявляла про себе в простіших і навіть значно простіших формах. Як приклад, в Успенській церкві у Львові суттєво менше за розмірами завершення запрестольного вівтаря загалом відтворює святоюрський взірець. Там встановлено низьку суцільну передвітарну огорожу назагал святоюрського зразка, навіть з рельєфними дияконськими дверима, проте без запозичень з костельної традиції у вигляді колон як основи для завершення. Тому, незважаючи на виразне наслідування в Успенській церкві ідеї святоюрського запрестольного вівтаря,

як і загалом архітектурного ансамблю, святоюрський задум оздоблення інтер'єру залишився унікальним. Нормою для епархії не стали і його принципи. У той час і в найближчі роки навіть у львівській семінарській церкві Зішестя Святого Духа, не кажучи вже про місцеву церкву Онуфрійського монастиря та парафіяльну церкву св. Миколая, встановлено звичні багаторядні структури з іконами, у яких лише столярський каркас та іконографія декоративного різьблення рам новітнього рокайлевого орнаментального зразка стали даниною смакам епохи [32, с. 308–310].

За описами середини XIX ст., до ансамблю розширеного намісного ряду входили також розміщені в каплицях у завершенні бічних нав ікони св. Юрія (з півдня) та Покрову Богородиці (з півночі), а в завершенні рамен транспта – св. Миколая та архангела Михаїла. Лука Долинський виконав для собору також ряд окремих картин на релігійні сюжети. З них поряд із згадуваною композицією “Святий Юрій убиває дракона” найважливішим є великий, горизонтального формату образ “Вигнання торгівців із храму”¹.

У просторому інтер'єрі були й інші зразки станкового малярства, проте вони здебільшого не зафіксовані документально і до нас не дійшли. Єдиний виняток – монументальна, проте загалом скромна, з фахового погляду, композиція знаного польського й литовського маляра Францішка Смуглевича “Проповідь Христа”, яку подарувала для собору кам'янецька каштелянка Катерина Косаківська. Нині картина є запрестольним образом замість вилученого “Розп'яття” Ю. Радивилівського. Це приклад стилістики нового мистецького напрямку – класицизму. Композиція відзначається неглибоким переднім планом, обмеженою кількістю максимально наближених до глядача монументальних фігур, які досить виразно цитують класичну європейську спадщину, і досить поверховим трактуванням образів. До цих ідеалів наближаються також вміщені в бічних навах над входами до захристії та ризниці раніші монументальні композиції – “Проповідь Івана

¹Зберігається в Національному музеї у Львові.

Хрестителя” та “Вознесіння святого Якова”. Правдоподібно¹, давнім вітварним образом XVIII ст. є перемальований у XIX ст. “Покров Богородиці”, вирішений у західноєвро-

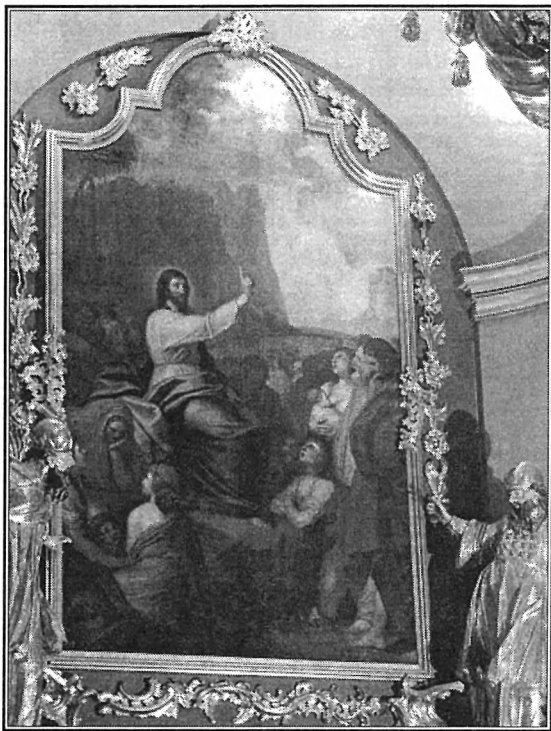


Рис. 65.
*“Проповідь
Христа”,
кінець XVIII ст.
Художник –
Ф. Смуглевич*

пейській іконографічній редакції Богородиці Милосердної, яка накриває своїм плащем припалих до неї.

Крім структури головного вітваря, давнім елементом скульптурного оздоблення собору є підкреслено вертикальний,

відповідно до панівних тенденцій вирішення інтер'єру, амвон зі скульптурною декорацією. Він дублює відомі костельні зразки з рельєфом на парапеті чаші, який відтворює сюжет унікального рельєфу з амвона костелу в Годовиці, що поблизу Львова, "Дванадцятилітній Христос у храмі". У ньому використані сидячі постаті євангелістів та окреме, дещо перевантажене в декоративному плані завершення з постаттю воскреслого Христа в оточенні невеликих фігур ангелів. Особливістю вирішення скульптурної програми амвона є розділення фігур євангелістів: дві з них займають традиційне місце при чаші



Рис. 66.
*Собор св. Юра.
Амвон,
кінець XVIII ст.
Фрагмент.
Скульптор
невідомий*

амвона, дві наступні розміщені обабіч постаті Христа в його завершенні. Додатковий символічний акцент у програму оздоблення амвона вносить невеликий рельєф із зображенням сівача, встановлений під балдахіном над входом. Можна здогадуватися, що саме цей рельєф започатковує примітну для релігійної мистецької іконографії львівського кола символічну тему, популярність якої припадає вже на XIX ст.

Разом з інтер'єром декорувався й архітектурний ансамбль собору. 21 травня 1770 р. з М. Філевичем підписано контракт

на виготовлення алегоричних фігур “римської” і “грецької” церков – Віри та Надії – для головних воріт Святоюрського комплексу. Крім цього, майстер зобов’язувався виготовити вісім “геніїв” на постаментах сходів [84, с. 13; 139, с. 146]. У зареєстрованих видатках вціліли записи про виплату малярам за позолочення та розмальовування. Проте малярське оздоблення цих фігур давно не відновлювалося, тому їхня



Рис. 67.
Святий Онуфрій,
1768 р.
Скульптор –
С. Стажевський

поверхня значно вивітрилась і в нинішньому своєму стані вони нагадують лише залишки скульптур.

Співпрацівником Михайла Філевича мав бути інший представник останнього покоління львівських скульпторів XVIII ст. – Семен Стажевський, який належав до давніх співтворців Святоюрського комплексу. Ще перед 1768 р. він виготовив збережену й досі постать св. Онуфрія для грота під соборними сходами [84, с. 12; 139 с. 145], яка є одним з характерних для тогочасного церковного середовища зразків кам’яної скульптури.

Переховувана в печері, фігура не лише добре вціліла, але й значною мірою зберегла унікальне різнокольорове розфарбування постаті та окремих деталей її оточення. У 1770–1772 рр.

СОБОР СВЯТОГО ЮРА
УЛЬВОВІ

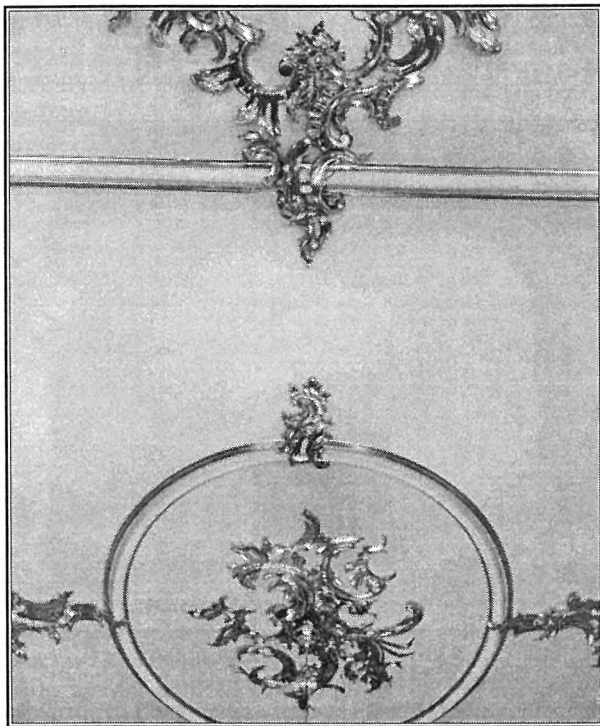


Рис. 68.
*Митрополичі
палати. Стеля
парадної зали.
Фрагмент*

С. Стажевський виготовив також численні кам'яні ліхтарі й вази, призначені для екстер'єру храму та його оточення.

Разом із закінченням будівництва собору навпроти нього замість дерев'яної резиденції єпископа Йосифа Шумлян-

ського зведено доволі скромний на тлі величного соборного фасаду будинок митрополичих палат. Оскільки інтер'єр цього будинку в XIX ст. декілька разів суттєво оновлювався, з



Рис. 69.
 Митрополичі
 палати. Камін
 із дзеркалом,
 1776 р.
 Скульптор –
 І.Щуровський

первісного оздоблення збереглися лише окремі декоративні елементи, зокрема в парадних залах другого поверху. Найважливішими з них є золочена ліпнина стелі й стін головної парадної зали з рокайлевою орнаментикою та гербом Шеп-

тицьких на балюстраді хорів. Вціліло також декілька декоративних обрамлень дзеркал і камінів з надкамінними дзеркалами. Біля одного дзеркала збереглася перероблена в новіші часи одна з двох автентичних другої половини XVIII ст. різьблена консоль. Єдину оригінальну консоль перенесено до вітаря собору, де вона використовується як підставка для жертovníка. За проектами відомого львівського архітектора Франциска Кульчицького елементи оздоблення інтер'єру 5 квітня 1776 р. зобов'язався виготовити скульптор Іван Щуровський [32, с. 307]. На першому поверсі митрополичих палат збереглося лише скромне золочене декоративне різьблення стовпців кам'яного парапету головних сходів.

Період XIX–XX ст. Після завершення цілісного ансамблю інтер'єру Святоюрського собору та його оточення зміни в ньому могли відбуватися лише в межах історично складеного комплексу. Роботи з відновлення собору провадилися за часів довголітнього митрополита і кардинала Михайла Левицького (1815–1858 рр.). Зокрема, над митрополичим кріслом у 1827 р. з'явився образ “Ісус Христос передає ключі апостолові Петру”¹ роботи німецького майстра Юзефа Енгера, який працював тоді у Львові.

Митрополит і кардинал Сильвестр Сембратович наприкінці XIX ст. мав намір вилучити бароковий ансамбль вітаря, замінивши його тогочасним, проте до реалізації цього плану не дійшло. Не обійшлося, щоправда, без розмалювання в 1879 р. інтер'єру, яке виконав Еразм Фабіянський із Кракова. У 1881 р. при стовпі навпроти амвона встановлено монументальну постать Папи Римського Пія IX (1846–1878 рр.) на троні (не збереглася) роботи польського різьбяря Тадеуша Блотницького. Наприкінці XIX ст. з'явилися мармурові пам'ятні таблиці митрополитів, доповнені останнім часом новішими. У цей самий час докорінно оновлено й частково перебудовано інтер'єр митрополичих палат.

Новий митрополит Андрей Шептицький, як і його попередник, спершу теж мав намір вилучити з інтер'єру бароко-

¹ Нинішнє місцезнаходження образу не відоме.

вий ансамбль, бо до цього стилю владика ставився підкреслено критично, окреслюючи його як “часи нещасного барока”. Він високо цінував старовину візантійського зразка, тому 1905 р. на Святоюрській горі заклав Церковний музей, який спочатку займав приміщення монастирського комплексу. Дуже скоро музей переріс задані рамки й від 1911 р. став називатися Національним. Для публічного огляду його відкрито на іменини митрополита 13 грудня 1913 р. у спеціально придбаному приміщенні на нинішній вул. Драгоманова, 42. З часом музейна колекція стала найвизначнішим зібранням давнього українського мистецтва, і її гордістю є понад 3 тис. давніх українських ікон, починаючи від XIII ст. У музеї зберігається також важлива частина святоюрського архіву, зокрема комплект актів церковних візитацій XVIII ст., та бібліотеки, низка ікон і картин із собору й митрополичих палат, у тому числі цінні давні портрети.

Потреба чергового відновлення комплексу постала в 1905 р. Прислана з Відня комісія, членом якої був знаменитий представник віденської школи історії мистецтва Макс Дворжак, категорично була проти руйнування цілісного історичного ансамблю, тому з огляду на стан понад двохсотлітньої будівлі було оновлено лише зруйновані елементи.

Найбільшою мистецькою ініціативою митрополита Андрея мав бути монументальний запрестольний образ “Богоматір Милосердя”, над яким в останній період життя працював відомий львівський художник Олекса Новаківський. Проте робота залишилася на початковій стадії і не пішла далі численних підготовчих студій та графічного ескізу в натуральну величину¹. Зі скромніших пам’яток того часу нині на престолі собору стоїть кіот роботи Андрія Коверка, а в ризниці вирізняються невеликі дверцята вмурованої в стіну шафи з виконаними А. Коверком у високому рельєфі постатями апостолів Петра й Павла.

За часів митрополита Андрея численними цінними мистецькими пам’ятками поповнилися митрополичі палати. Серед них

¹Зберігається в Національному музеї у Львові.

були рідкісні зразки давнього й тогочасного західноєвропейського мистецтва. У єпархіальних приміщеннях святоюрського комплексу досі зберігся невеликий італійський вітарний образ “Мадонна на троні з чотирма святими” другої половини XV ст., – очевидно, з тих, які в 1907 р. митрополит закупив у римському антикваріаті, а згодом переважну частину віддав Національному музею. Такого ж походження, мабуть, і монументальних розмірів образ на полотні північноіталійського маляра умбрійської школи П. Базіле “Мадонна на троні зі святими” (1576 р.) та імпресіоністичний “Морський краєвид з виглядом на берег” В. Лільє (1905 р.).



Рис. 70.
Кіот, 1930-ті роки. Майстер – А. Коверко

Митрополит Андрей Шептицький був відомий як найвизначніший меценат українського мистецтва. За його часів у мистецькому житті Львова не було жодної помітної постаті,

так чи інакше не пов'язано з особою митрополита. Тому й збереглася в його палатах низка творів львівського мистецтва першої половини XX ст., а також копії полотен західноєв-

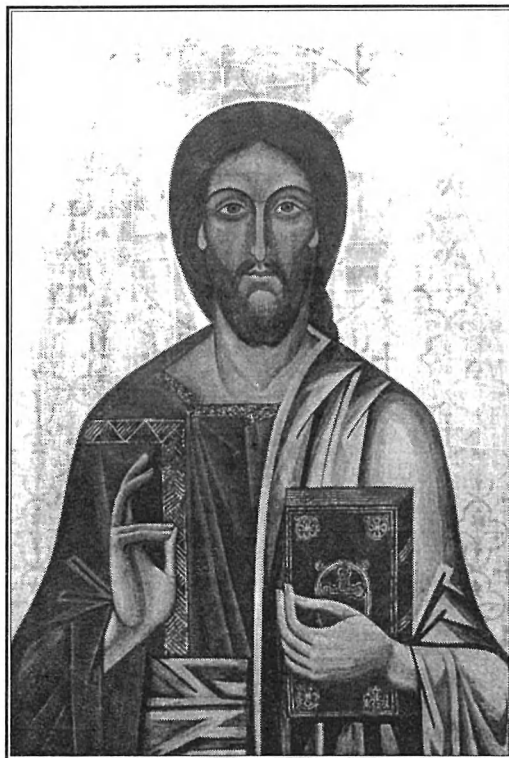


Рис. 71.
Спас, 1910-ті роки. Художник – М. Бойчук

ропейського живопису, зокрема “Покладення у гріб” Хусепе Рібери та “Чотири апостоли” Альбрехта Дюрера. Серед мистецьких творів виокремлюються різьблені престол каплиці,

митрополичий трон, декілька невеликих хрестів і шафи роботи Андрія Коверка. У малій ідальні збереглися дві різьблені шафи з гербом Андрія Шептицького, а в них – декілька бокалів для вина, так само прикрашених його гербом.

Деякі пам'ятки з митрополичих палат тепер зберігаються в службових приміщеннях святоюрського комплексу. Крім декількох згаданих зразків європейського малярства, до них

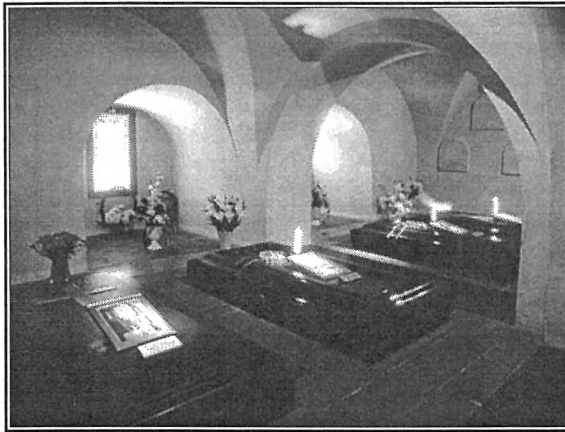


Рис. 72.
*Собор св. Юра.
Крипта.
Сучасне фото*

належать оригінальне дзеркало-рефлектор другої половини XVIII ст. Проте здебільшого це зразки малярства XX ст. роботи українських митців. Серед них – монументальний намісний образ Спаса роботи Михайла Бойчука (згідно з двічі повтореним пізнішим написом на звороті про авторство), монументальний “Христос” – копія Миколи Анастазієвського (1920 р.) з полотна Софії Шептицької – матері митрополита Андрія та “Розп’яття” (1938 р.) роботи Олени Кульчицької.

З офіційною ліквідацією в Радянському Союзі Греко-Католицької Церкви (1946 р.) зі Святоюрського собору вилучено

окремі пам'ятки, які для нових господарів були невідповідними. Знищено пам'ятник Папи Римського Пія IX; окремі ікони винесено, а деякими заставлено пам'ятні таблиці греко-католицьких митрополитів. З'явилися ікони в традиціях новітнього московського релігійного малярства. Арку над Царськими вратами частково заповнено виконаним у рокайлевих традиціях декоративним різьбленням з малярськими сценами, на стінах розвішано цього ж стилю ікони.

Після повернення Святоюрського собору греко-католикам у 1990 р. його інтер'єр відновлено з максимальним наближенням до задуму будівничого та первісного стану, а також вилучено поставлені впродовж останніх десятиріч ікони. Виконано ґрунтовне поновлення первісного станкового малярства у вівтарі (реставратори – Анастасія Чабан і Павло Петрушак) та чудотворного образу Теробовлянської Богородиці (реставратор – Ярослав Мовчан). Відкрито пам'ятні таблиці митрополитів і додано нові – митрополиту Андрееві Шептицькому та кардиналові Йосифу Сліпому. Під час цих робіт впорядковано й розширено крипту, де поховані митрополит Андрей Шептицький та кардинал Сильвестр Сембратович. З'явилися нові поховання кардиналів Йосифа Сліпого, Мирослава Івана Любачівського та митрополита Володимира Стернюка. На фасаді митрополичих палат встановлено пам'ятну таблицю митрополитові Андрею.



Для сучасного українського мистецтвознавства давно вже стала звичною така зручна формула характеристики культурно-історичного контексту нашого національного минулого, як діалектичне позиціонування між Сходом і Заходом. Особливо це стосується культурно-просвітницької діяльності Греко-Католицької Церкви та її архітектурної й мистецької спадщини, що формувалась і розвивалась впродовж останніх чотирьох сторіч за законами своєї внутрішньої логіки. Собор св. Юра в цьому сенсі можна вважати дуже показовим і яскравим прикладом, особливо з огляду на його належність до бурхливої барокової доби.

Новітня архітектурно-мистецька історіографія, пов'язана з дослідженнями української барокової спадщини XVIII ст., доволі виразно виокремлює її найголовнішу, корінну проблему формотворчої контамінації, тобто суперечливої взаємодії двох творчих традицій – східної та західної, православної й католицької. Проте самого проголошення діалектичної пари “Схід–Захід” недостатньо для розкриття складних еволюційних процесів між цими двома полюсами. Не слід забувати, що барокова доба на українських теренах не була монолітним, цілісним явищем. Вона породила досить різнобарвні, навіть суперечливі течії, значною мірою індивідуалізовані тогочасною творчою персоналією.

Загально-мистецька стильова атмосфера XVIII ст. значною мірою залишала спільними характерні барокові риси та конкретні прийоми декоративного формотворення, оскільки бароко, як і будь-який інший стиль, не обмежувалося храмобудуванням. Але поділ на “єзуїтське” та “козацьке” бароко, згідно з умовним визначенням історика архітектури Дмитра Антоновича [104, с. 52–53], фактично відбувся. Цей творчий дуалізм означав формування двох чітко відмінних архітектурних філософій барокового храмобудування – католицької на основі європейської традиції та української православної на основі місцевої традиції, освяченої візантійськими впливами, а згодом оригінально переосмисленої крізь призму баро-

кового творчого арсеналу та геніально адаптованої до нових завдань. Власне кажучи, самоідентифікація та національна автентичність питомо українського, “козацького” бароко виявилися, на наш погляд, незрівнянно переконливішими, ніж у російському бароко, де спостерігалася виразна домінація імпортованих творчих концепцій.

Тут підходимо впритул до визначальної проблеми архітектурно-мистецької самоідентифікації Греко-Католицької Церкви, яка, логічно, мала б посісти якесь середнє, проміжне положення між католицьким і православним баченням прийнятого інструментарію для реалізації нових архітектурних ініціатив. Підкреслимо, що саме для нових, позаяк після проголошення Берестейської унії новоутворена греко-католицька конфесія досить тривалий час користалася архітектурною спадщиною, що дісталася їй разом з парафіями та єпископствами, які підтримали ідею унії. Спочатку такий стан речей цілком влаштував новостворену конфесію, позаяк не потребував жодних інвестицій – ні матеріально-фінансових, ні творчих. Очевидно, тому впродовж майже всього XVII ст., за винятком поодиноких випадків, не простежуються помітні храмовбудівні реалізації Греко-Католицької Церкви на противагу Православній Церкві, яка за нових, доволі непростих, дискримінаційних умов свого існування в Західній Україні спромоглася в першій половині XVII ст. на низку помітних новобудов.

Минув певний час, і греко-католицький клір, утвердившись на Українському Правобережжі як головна і єдина сила та відчувши себе потенційним замовником, почав усвідомлювати нові потреби й формулювати нові вихідні позиції в сакральному будівництві. Така еволюція зумовлювалася багатьма чинниками, серед яких, на нашу думку, було декілька вирішальних: нав'язування тісніших культурних контактів з апостольською столицею, добра ознайомленість із європейською храмовбудівною практикою, залучення закордонних і місцевих майстрів, вихованих на досвіді поважних архітектурно-мистецьких шкіл Європи. Важливу роль відіграв Замойський

собор 1720 р., на якому Греко-Католицька Церква здійснила серйозні кроки до реорганізації свого внутрішнього життя, що посприяло реалізації нових будівельних ініціатив. У після-соборну добу протягом XVIII ст. спостерігаємо стрімке піднесення будівельної активності. Це зумовлювалося ще й тим, що реальні результати цієї активності в очах римської курії стають одним з найголовніших показників функціонування єпископату, як і діяльності василіанського ордену [117, с.126]. Пік такої активності припав на третю чверть XVIII ст. Маємо підстави стверджувати, що будівництво собору св. Юра у Львові опинилося на самій вершині цього процесу.

Варто хоча б коротко торкнутися того загального архітектурно-мистецького контексту, в якому, власне, і з'явилася свого часу ця унікальна споруда. У зв'язку з цим постає декілька важливих питань, що виходять за межі оцінок самого собору. Яке місце можна відвести Святоюрському комплексу в цьому контексті? Які мистецькі явища й течії зафіксувала його реалізація? Зрештою, який вплив справила ця новобудова на подальший розвиток української греко-католицької архітектури?

Відповідям на ці запитання, очевидно, має передувати визнання (чи невизнання) конфесійного детермінізму храмового формотворення. Як видається, існування такого детермінізму не потребує особливих доказів. Його можна вважати навіть простою мистецтвознавчою аксіомою, хоча в деяких сучасних наукових працях іноді ця аксіома якщо не беззастережно, то принаймні доволі виразно заперечується.

Але чи варто це заперечувати? Наведемо один показовий приклад. Якби справді архітектурне формотворення сакральних об'єктів було незалежним від конфесійного чинника, то західноукраїнська архітектурна історія не мала б такої кількості радикальних перебудов храмових споруд через зміну їх конфесійної належності. Особливо виразно ці міжконфесійні трансформації продемонструвалися в XIX ст., коли офіційне повернення православ'ю провідної ролі на Волині й Поділлі зумовило масові перебудови римо-католицьких костелів та

греко-католицьких церков відповідно до тих усталених канонів, які мала на той час православна сакральна архітектура російського походження.

Зіставляючи сьогодні об'ємно-просторову композицію собору св. Юра з іншими сакральними новобудовами на західно-українських теренах, можна відзначити його роль взірцевого орієнтира в подальшому розвитку греко-католицького

Рис. 73.
 Комплекс собору
 св. Юра.
 Загальний вигляд
 з північного сходу.
 Художник –
 К. Ауер.
 Літографічна
 майстерня
 П. Піллера,
 1840-ві роки



храмобудування. Звісно, не йдеться про буквальні копіювання чи відверті запозичення. Проте, на наш погляд, реалізована Бернардом Меретином чітка однобанева схема на плані греко-латинського хреста в непоодиноких випадках стає вирішальним принципом формування об'ємно-просторової композиції і водночас яскравою демонстрацією особливого конфесійного статусу церковної споруди.

Промовистих прикладів досить багато, але одним з найяскравіших і найпоказовіших з цього погляду можна вважати Успенський собор Почаївського монастиря, який у той час також належав до василіанського чину. Спорудження нової почаївської

святині розпочалося пізніше, ніж собору св. Юра – лише в 1771 р. Проте, незважаючи на очевидні розбіжності між цими спорудами в розпланувальному вирішенні та в окремих деталях, досить відчутним є вплив львівського попередника на почаївський храм у загальній об'ємно-композиційній побудові. Як у львівському храмі, почаївська святиня дістала потужну домінуючу баню над перехрестям головної поздовжньої нави та трансепта. Сам трансепт і в Успенському соборі ділив значно довшу поздовжню наву майже точно навпіл, тобто знову була реалізована розпланувальна схема на основі “греко-латинського” хреста. Тому, попри суттєві розбіжності у трактуванні чолових фасадів львівського й почаївського соборів, їх зовнішні об'ємні маси демонструють доволі виразну спорідненість.

Останніми десятиріччями помітно зріс інтерес до творчих процесів, інспірованих і патронованих унійною церквою, серед польських дослідників, що можна лише вітати. Крім фактографічної скрупульозності та популярного серед польських колег нахилу до компаративізму, в численних публікаціях можна натрапити й на цікаві узагальнені спостереження. Деякі з них, безперечно, варті уваги.

Йдеться насамперед про два принципові визначення – орієнталізацію¹ та окциденталізацію², які віддзеркалюють певні глибинні процеси, і не лише в архітектурі. Мав рацію польський дослідник Станіслав Стемпень, зауважуючи, що ці два поняття мають широке цивілізаційне значення, охоплюючи всі ділянки духовного життя народної спільноти, тому вони є значно глибшими від понять латинізації та візантинізації [137, с. 69]. Якщо ж вести мову про конкретні прояви цих процесів у храмобудуванні, то, на думку цього автора, будівництво церков у бароковому стилі можна розглядати як прояв окциденталізації, а з латинізацією можна пов'язувати суто літургійні запозичення – наприклад, впровадження органного музичного супроводу та вилучення іконостасів [137, с. 92] Тому в найширшому розумінні ці два різноспрямовані процеси найповніше можна охарактеризувати поняттями окциденталізації та орієнталізації. Хоча

¹ Від лат. *oriens* – схід; у буквальному перекладі – осяхіднення.

² Від лат. *occidens* – захід; у буквальному перекладі – озахіднення.

цілком очевидно, що цей погляд польського автора потрібно розвинути. Адже з огляду на конкретні умови Українського Правобережжя XVIII ст. та досвід подальшої еволюції традицій маємо неодмінно додавати, що слідом за окциденталізацією наполегливо відбувалася латинізація.

Так сталося, що період найбільшої мистецької активності греко-католицької конфесії припав переважно на XVIII ст. і саме



Рис. 74.
Комплекс собору
св. Юра.
Загальний вигляд.
Сучасне фото

цій добі належить потужна хвиля барокових реалізацій. Греко-католицький клір не міг залишатися осторонь нових смаків і уподобань, але він був цілком свідомий потреби дотримання власних традицій, автентичності й навіть унікальності на противагу католицькій сакральній архітектурі. За всіма ознаками, архітектура греко-католицьких церков – українська, незважаючи на те що до її творення часто долучалися іноземні майстри, у тому числі й Бернард Меретин. Тому наявна в сучасному мистецтвознавстві характеристика українського бароко лише як “козацького” [88, с. 223] за цілковитого ігнорування барокової традиції Правобережної України, тобто поза контекстом архітектурної спадщини унійної церкви, примітивізує реальний хід

історії на розділених українських землях і спрощує сповнений суперечностей мистецький процес.

Можна говорити про конкретні архітектурні прийоми барокового стилю в сакральному зодчестві та про певні формотворчі аналогії і взаємовпливи (чи просто впливи), але не можна оминати тих засадничих дефініцій, яким на межі цивілізаційних процесів, – а саме такою межею, безумовно, слід вважати Україну, – притаманна проблема непростого вибору між двома протилежними світоглядними орієнтирами. Зрештою, окциденталізація церковної архітектури була прийнята унійним духовенством. Та, мабуть, інакше й не могло бути, оскільки саме виникнення греко-католицької церкви в Середній Європі мало слугувати, згідно з намірами його провідників, “створенню гармонійної синтети західної та східної традицій християнства” [120, с. 96].

Наостанок варто бодай коротко торкнутися майбутньої долі собору св. Юра як унікальної архітектурної пам’ятки. Останніми роками, незважаючи на хронічний брак коштів, вона стала об’єктом постійної уваги реставраторів, зусиллями яких напрацьовано достатньо конкретних заходів щодо підтримання й поновлення самого храму та окремих споруд, що входять до складу ансамблю. Відреставровано митрополичий палац, тривають поновлювальні операції в соборі. Але слід визнати, що основні роботи ще попереду. Дослідники вже розставили основні акценти, зокрема містобудівного характеру, на перспективу, втілення яких дасть змогу повною мірою повернути пам’ятці колишній блиск і запобігти небажаним явищам [17, с. 269–270]. Серед найнагальніших проблем – повномасштабна регенерація всіх колишніх розпланувальних ділянок Святоюрського комплексу (монастир, митрополичі палати, парадне подвір’я, садово-паркова зона тощо), реставрація й оптиміальна ревіталізація тих частин ансамблю, які сьогодні не стосуються його основної функції, подолання візуального забруднення довкілля шляхом ліквідації не сумісних з пам’яткою об’єктів і недопущення будь-якого нового будівництва в межах охоронних зон.



Антаблемент – верхня горизонтальна частина архітектурного ордера, яка спирається на колони або пілястри і складається з трьох частин – нижнього архітрава, середнього фриза та верхнього карниза.

Антепедій – оздоблення передньої сторони основи вітваря (престолу).

Апсида – у храмових спорудах перекритий склепінням циліндричний або гранчастий виступ за межі зовнішньої стіни, призначений, як правило, для влаштування вітваря.

Арка – криволінійна несуча конструкція, що спирається на дві опори і може мати різноманітні форми – півциркульну, стріласту, еліптичну та ін.

Аркада – декілька арок, що спираються на ряд стовпів або колон.

Архітрав – див. **Антаблемент**.

База – див. **Колона**.

Базиліка – тип храму з чітко вираженими поздовжніми рядами колон, які ділять внутрішній простір на окремі нави.

Баня – 1) гранчаста або кругла в плані форма даху над куполом чи барабаном храмової споруди з різними профілями (півсферичним, шоломо- та цибулиноподібним тощо); 2) іноді те саме, що купол.

Барабан – горішня конструктивна частина храму у вигляді циліндра або багатогранника, що завершується банею.

Бастіон – оборонна споруда в складі захисного кордону замку або населеного пункту, наближена в плані до п'ятикутника; призначається для ведення фронтального та флангового обстрілів.

Вітвар – 1) жертвник у вигляді плити, стола чи декоративної стінки (приставний вітвар); місце богослужіння; 2) у православних храмах східна частина внутрішнього простору, як правило, в межах апсиди, відокремлена від основного приміщення іконостасом.

Вітрило (парус) – елемент підкупольної конструкції, що забезпечує перехід від четверика або чотирьох стовпів до круглого в плані барабана (купола).

Воздух – покривало для церковного посуду з причастям.

Волюта – декоративний архітектурний елемент у формі спіралі або завитка.

Дитинець – центральна укріплена частина давньоруського міста; іноді також центральний простір (площа) архітектурного комплексу, переважно оборонного характеру.

Домінанта – головна частина архітектурного ансамблю, яка підпорядковує собі інші його частини й вирізняється стосовно

них своїми особливо значущими формами, розмірами, розташуванням тощо.

Заслона – тканина, якою закривався образ або такого самого призначення образ.

Захристія – частина храму біля вітаря.

Капітул – духовна колегія при католицькому (греко-католицькому) єпископі.

Карниз – 1) верхня частина антаблемента; 2) верхній горизонтальний виступ стіни, що підтримує звис похилого даху.

Картуш – декоративна прикраса у вигляді щита або напіврозкритого згортка, на якому розміщуються герб, емблема, напис тощо.

Кляштор – (*поль.*) монастир.

Колона – вертикальна несуча частина архітектурного ордера, що складається з нижньої профільованої бази, стовбура та капітелі.

Контрфорс – допоміжна підпірна конструкція у вигляді пілона, колони або арки для підсилення основної стіни.

Конха – перекриття півциліндричного простору (наприклад, апсиди) у вигляді півкупола.

Кріповка (розкріповка) – спосіб членування фасадних елементів (пілястр, антаблементів, карнизів тощо) влаштуванням незначних виступів подібного профілю задля збагачення архітектурної композиції.

Купол – перекриття (склепіння) у вигляді випуклої вгору поверхні обертання (сферичної, еліптичної, стрілкової та ін.) навколо вертикальної осі.

Куртина – прямолінійна частина оборонної стіни або валу, що об'єднує башти або bastiони.

Лізена – те саме, що **пілястра**, але без бази та капітелі.

Лопатка – див. **Лізена**.

Маківка – декоративне завершення бані (подібне до перевернутої голівки маку), увінчане хрестом або шпилем.

Мезонін – надбудова над будинком у вигляді неповного поверху, яку влаштовують зазвичай над його центральною частиною.

Нава – внутрішній простір храму між двома паралельними рядами колон.

Нартекс – передня частина внутрішнього простору храму, відділена від молитовного залу стіною або колонадою.

Орап – елемент убрання диякона – довга стрічка, яка накладається через плече поверх одягу.

Ордер архітектурний – різновид архітектурної композиції, побудованої на основі взаємопов'язаних вертикальних (колони, пілястри) та горизонтальних (антаблемент, п'єдестал, аттик) частин стояково-балкової конструктивної системи; ордери розрізняються пропорційною будовою та оформленням окремих деталей.

Острог – невелике укріплення з дерев'яною огорожею у вигляді палісаду.

Падуга – криволінійна поверхня між стіною і стелею.

Палісад (частокіл) – лінія оборони у вигляді суцільного ряду вертикально вкопаних, загострених зверху колод.

Парапет – верхня глуха частина стіни, що виступає вище покрівлі даху.

Паркан – укріплення у вигляді ряду вертикально вкопаних стовпів, між якими врубана стіна з горизонтальних колод, іноді зі стрільницями.

Підбанник – див. **Барабан**.

Пілястра – плоский вертикальний виступ на поверхні стіни з пропорціями та елементами, властивими колоні архітектурного ордеру.

Портал – парадне декоративне оформлення дверей або воріт.

Портик – колонада або аркада перед входом до будівлі.

Престол – у християнських храмах прямокутний стіл, розташований у центрі вітаря.

Притвор – див. **Нартекс**.

Ризаліт – об'ємна частина будівлі, яка виступає за основну площину фасаду.

Ризниця – приміщення для зберігання вбрання священнослужителів.

Розпалубка – виріз у бічній поверхні циліндричного склепіння, утворений іншим циліндричним склепінням менших розмірів.

Ротонда – круга в плані споруда.

Сакристія – приміщення біля вітварної частини католицьких храмів для зберігання предметів культу.

Склепіння – перекриття або покриття з однієї чи декількох криволінійних поверхонь, у давнину переважно з цегли або каменю.

Скуф'я – кругле в плані покриття або склепіння у формі кульового сегмента.

Стихар – довгий, з широкими рукавами одяг дияконів і дяків, який надягають під час богослужіння.

Трансепт – у базилікальних храмах поперечна нава, яка надає споруді в плані форму хреста.

Фелон – верхній літургійний одяг священника чи єпископа.

Фриз – 1) середня горизонтальна частина антаблемента; 2) архітектурна прикраса на стіні у вигляді декоративної горизонтальної смуги орнаментальних або сюжетних зображень.

Фронтон – завершення стіни або портика у вигляді трикутника чи сегмента.

Фундатор – особа, що фінансує будівництво храму чи монастиря.

Фундуш – дарування майна, грошових сум, земель на церкві чи монастирі.

Хори – у християнських храмах відкрита галерея або балкон на другому поверсі в західній частині, первісно для знаті, згодом для музикантів і півчих.

Царські врата – центральні двері іконостаса, що ведуть до вівтаря.



1. Акты, относящиеся к истории Южно-Западной Руси // Науч. сб., издаваемый О-вом Галицко-Русской Матицы, 1868. – Львов, 1869. – Вып. 1. – С. 70–159.
2. *Александрович В.* Архитектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – К.: Наук. думка, 2003. – С. 834–942.
3. *Александрович В.* Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища. – Львів: Ін-т українознавства, 2000. – 312 с. – (Студії з історії українського мистецтва).
4. *Александрович В.* Іконостас П'ятницької церкви у Львові // Львів: Історичні нариси. – Львів: Ін-т українознавства, 1996. – С. 103–144.
5. *Александрович В.* Мистецтво Галицко-Волинської держави. – Львів: Ін-т українознавства, 1999. – 132 с.
6. *Александрович В.* Мистецьке оздоблення львівських першодрукованих ірмологіонів // КАЛОΦΩΝΙΑ: Наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії. – Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Львів: Вид-во Львів. Богослов. Акад., 2002. – С. 80–103.
7. *Александрович В.* Невідомі матеріали про майстрів західноукраїнського малярства середини – другої половини XVII століття в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України // Бібліотека – скарбниця духовності: Міжнар. наук. конф., присвячена 50-річчю Львівської наук. бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України. Львів, 5–8 вересня 1990 р. – К.: Наук. думка, 1993. – С. 232–239.
8. *Александрович В.* Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво // Історія української культури: У 5 т. – Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – К.: Наук. думка, 2001. – С. 425–446.
9. *Александрович В.* Українське портретне малярство XVI–XVIII століть: Наближення до історії // Український портрет XVI–XVIII століть / Упоряд. Г. Белікова, Л. Членова. – К.: Наук. думка, 2005. – С. 50–63.
10. *Александрович В.* Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст. // Львів: Місто – суспільство – культура. – Т. 3: Зб. наук. праць / За ред. Мар'яна Мудрого. – Львів: Львів. держ. ун-т, 1999. – С. 44–116.
11. *Александрович В.* Храмова ікона святого Георгія другої половини XVI століття з церкви у Ідлобах // Сакральне мистецтво Волині: Наук. зб. – Вип. 9: Матеріали IX міжнарод. наук. конф. Луцьк, 31 жовтня – 1 листопада 2002 р. – Луцьк: Волин. краєзнав. музей, 2002. – С. 25–33.

12. *Александрович В.* Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові // Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 141–148.
13. *Александрович В.* Чудотворна ікона Богородиці (“Воплочення”) з Жидачева // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. “Мистецтвознавство”. – 2005. – Вип. 5. – С. 116–136.
14. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. – М.: Изд. Всесоюз. акад. архит., 1935. – Т. 1. – 392 с.
15. *Бандріаський М., Лукомський Ю., Сулик Р.* Катедральні храми Галичини: Нариси з історії. – Львів: Мета, 1992. – 48 с.
16. *Бандріаський М., Лукомський Ю., Сулик Р.* Нові матеріали до історії катедри св. Юра у Львові // Богословія. – 1992. – Т. 56. – С. 57–195.
17. *Бевз М.* Урбаністичний феномен Львова. Його значення для планувального розвитку міста // ЛЬВІВ LEOPOLIS LWOW LEMBERG GENIUS LOCI: Незалежний культуролог. часопис “Г”. – Львів, 2004. – С. 264–271.
18. *Бевзо О. А.* Львівський літопис і Острозький літописець: Джерелознавче дослідження. – К.: Наук. думка, 1971. – 199 с.
19. *Белоус Ф. И.* Описание икон по церквах русских в столичном граде Львове. – Львов, 1858. – 70 с.
20. *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.
21. *Верецагин В. А.* Старый Львов. – Пб., 1915. – 114 с + 54 с.
22. *Видашенко М.* Йосиф Городецький – засновник східнослов'янського набірного книгодрукування // КАЛОΦΩΝΙΑ: Наук. зб. з історії церковної монодії та гімнографії. – Ч. 1: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Львів: Вид-во Львів. Богослов. Акад., 2002. – С. 252–255.
23. *Виньола Д. Б.* Правило пяти ордеров в архитектуре. – М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1939. – 167 с.
24. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразит. искусство, 1985. – 288 с.
25. *Вуйцик В.* До питання про об'ємно-планову композицію старої катедри Св. Юра у Львові: На підставі іконографічного матеріалу // Вісн. ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – 2004. – Ч. 14. – С. 17–22.
26. *Вуйцик В.* Львівський архітектор Франциск Кульчицький: На матеріалі архівних джерел // Вісн. ін-ту „Укрзахідпроектреставрація”. – 1996. – Ч. 5. – С. 68–82.
27. *Вуйцик В.* Львівські барокові палаци. Палац Більських // Вісн. ін-ту “Укрзахідпроектреставрація”. – 2003. – Ч. 13. – С. 65–73.
28. *Вуйцик В.* Митрополити Атанасій і Лев Шептицькі та їх внесок у мистецьку культуру України // Київ. церква. – 2001. – № 2–3 (13–14). – С. 253–256.

29. *Вуйцик В.* Невідомий найдавніший план Святоюрської гори // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". – 2002. – Ч. 12. – С. 212–216.
30. *Вуйцик В.* Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина // Зап. Наук. т-ва ім. Т. Шевченка. – Т. 241: Пр. Комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2001. – С. 517–523.
31. *Вуйцик В.* Новознайдений твір Федора Сеньковича // Образотворче мистецтво. – 1972. – № 1. – С. 28–29.
32. *Вуйцик В.* Скульптор Іван Щуровський // Зап. Наук. т-ва ім. Т. Шевченка. – Т. 236: Пр. Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – Львів, 1998. – С. 305–319.
33. *Вуйцик В.* Фортифікатори Львова XV–XVII ст. // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". – 1994. – Ч. 2. – С. 18–23.
34. *Вуйцик В. С.* Архікафедра Святого Юра у Львові: Архітектурний ансамбль // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". – 2004. – Ч. 14. – С. 17–22.
35. *Вуйцик В. С.* Дзвіниця катедри Св. Юра та її дзвони // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". – 2004. – Ч. 14. – С. 29–35.
36. *Вуйцик В. С., Липка Р. М.* Зустріч зі Львовом. – Львів: Каменяр, 1987. – 176 с.
37. *Головацький Я.* Львовская руска епархія перед стома літы // Зоря галицькая або альбум на год 1860. – Львов, 1860. – С. 251–269.
38. *Голубець М.* Історія Львова від найдавніших часів: Історичні пам'ятники старовини. – Львів; Жовква: Червона калина, 1925. – С. 1–151.
39. *Гордінський С.* Камені і люди // ЛЬВІВ LEOPOLIS LWOW LEMBERG GENIUS LOCI: Незалежний культуролог. часопис "І". – Львів, 2004. – С. 291–301.
40. *Гуменний Б.* Реставрація скульптур папи Льва I та отця Атанасія Великого на фасаді собору Святого Юра у Львові: Реставраційний звіт // Вісн. ін-ту "Укрзахідпроектреставрація". – 2002. – Ч. 12. – С. 215–216.
41. *Грунверг М.* Опис Львова // Жовтень. – 1980. – № 10. – С. 109–114.
42. *Діба Ю.* До інтерпретації зображення храму-ротонди та монастиря оо. Василіан на літографії 1842 року // Студії мистецтвознавчі. – 2004. – Ч. 3(7). – С. 42–61.
43. *Діба Ю.* Невикористані писемні свідчення про початки церкви св. Юра у Львові // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. "Мистецтвознавство". – 2005. – Вип. 5. – С. 152–160.
44. *Діба Ю.* Обнови старшого собору св. Юра у Львові в кінці XVII – на початку XVIII століть // Сакральне мистецтво Бойківщини: 36. статей. – Дрогобич; Львів: Логос, 2001. – С. 38–47.
45. *Діба Ю.* Про архітектуру першої церкви св. Юра у Львові // Духовна спадщина патріарха Йосифа Сліпого і сучасні проблеми

- розвитку української науки та культури: Зб. наук. праць. – Львів: Львівська політехніка, 2000. – С. 228–238.
46. *Дыба Ю. Р.* До історико-архітектурної характеристики зображення церкви св. Юра на панорамі Львова 1618 року Ф. Іюгенберга – А. Пассаротті // Вісн. Нац. ун-ту “Львівська політехніка”. Сер. “Архітектура”. – 2000. – № 410. – С. 95–99.
 47. *Залозецький В.* Реставрація та стиль митрополичої палати при кафедрі св. Юра у Львові // Літ.-наук. вісн. – 1923. – Т. 131, кн. 12. – С. 365–372.
 48. *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам’ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів: Вид-во Львів. держ. ун-ту, 1981. – Кн. 1. – 153 с.
 49. *Запаско Я. П.* Пам’ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга. – Львів: Світ, 1995. – 478 с.
 50. *Зіморевич Б.* Потрійний Львів: Leopolis Triplex. – Львів: Центр Європи, 2002. – 224 с.
 51. *Ісаєвич Я.* Найдавніший історичний опис Львова // Україна давня і нова: Народ. Релігія. Культура. – Львів: Ін-т українознавства, 1996. – С. 132–153.
 52. Історія українського мистецтва: У 6 т. – Т. 2: Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – К.: УРЕ, 1967. – 472 с.
 53. Історія української архітектури / За ред. В. Тимофієнка. – К.: Техніка, 2003. – 472 с.
 54. *Крип’якевич І. П.* Історичні проходи по Львові. – Львів: Каменярь, 1991. – 167 с.
 55. *Лабенський Ф.* Русские церкви и братства на предградиях Львовских: Материалы по истории города Львова (Оттиск из “Вестн. Народ. дома”). – Львов, 1911. – 37 с. + II с.
 56. *Лисяк-Рудницький І.* Історичні ессе. – К.: Основи, 1994. – Т. 1. – 530 с.
 57. Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. С. Махновця; Відп. ред. О. В. Мишанич. – К.: Дніпро, 1989. – XVI с. + 591 с.
 58. Літопис Самовидця / Вид. підготував Я. І. Дзира. – К.: Наук. думка, 1971. – 208 с.
 59. *Логвин Г.* З глибин: Гравюри українських стародруків XVI–XVIII ст. – К.: Дніпро, 1990. – 262 іл.
 60. *Логвин Г.* Стильові риси архітектури і монументально-декоративного мистецтва українського бароко // Архітектурна спадщина України. – К.: НДТІАМ, 2002. – Вип. 5. – С. 74–81.
 61. *Логвин Г. Н.* Архітектура і скульптура ратуші в Бучачі // Питання історії архітектури та буд. техніки України. – К.: Держбудвидав УРСР, 1959. – С. 159–176.
 62. *Логвин Г. Н.* По Україні: Стародавні мистецькі пам’ятки. – К.: Мистецтво, 1968. – 463 с.

63. *Мартилюк А.* Bastionні фортифікації в ансамблі церкви святого Юра у Львові // Зап. Наук. т-ва ім. Т. Шевченка. – Т. 241: Пр. Комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2001. – С. 524–535.
64. Митці України: Енциклопедичний довідник. – К.: Укр. енцикл., 1992. – 848 с.
65. *Мицько І.* Культ святого Юрія (Георгія) та найдавніша історія львівського Святоюріївського монастиря // Статті, написані після вигнання з Ін-ту українознавства НАНУ. – Львів, 2000. – С. 21–25.
66. *Мицько І.* Новознайдені історичні джерела про церкви Галичини XII–XIII ст. // Давні обителі України. Архітектура: Темат. зб. Святопокровського монастиря Студійського уставу. – Львів, 2002. – Вип. 13. – С. 30–37.
67. *Мовчан Я.* Консервація чи реставрація // Будуємо інакше. – 2001. – № 2. – С. 15–17.
68. *Овсійчук В.* Архітектурні пам'ятки Львова. – Львів: Каменяр, 1969. – 173 с.
69. *Островський В.* Нове про художника Луку Долинського // Архіви України. – 1966. – № 2. – С. 39–44.
70. *Островський Г. С.* Львов: Художественные памятники. – 3-е изд. – Л.; М.: Искусство, 1982. – 239 с.
71. Пам'ятки архітектури та містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання / За ред. А. П. Мардера та В. В. Вечерського. – К.: Техніка, 2000. – 664 с.
72. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: Иллюстрир. справочник-каталог: В 4 т. – К.: Будівельник, 1985. – Т. 3. – 337 с.
73. *Пастернак Я.* Звіт з археологічних дослідів у підземеллях катедри св. Юрія у Львові // Богословія. – 1932. – Т. 10. – С. 312–315.
74. *Патріарх Дмитрій (Володимир Ярема).* Церковне будівництво Західної України / За ред. Ю. Криворучка. – Львів: Місіонер, 1998. – 68 с.
75. *Петрушевич А.* Сводная Галицко-Русская летопись с 1600 по 1700 год. – Львов, 1874. – 700 с.
76. *Петрушевич А. С.* К истории Свято-Георгиевского храма во Львове // Вестн. Нар. дома. – 1891. – № 105. – С. 858–860.
77. *Петрушевич А. С.* Краткая роспись русским церквам и монастырям в граде Львове // Галицкий ист. сб. – Львов: Изд. О-ва Галицко-Русской Матицы, 1853. – Вып. 1. – С. 3–48.
78. *Раппопорт П. А.* Волинские башни // Материалы и исследования по археологии СССР. – 1952. – № 31. – С. 201–223.
79. *Ричков П. А., Луц В. Д.* Почаївська Свято-Успенська лавра. – К.: Техніка, 2000. – 136 с.
80. *Ричков П. А., Луц В. Д.* Сакральне мистецтво Володимира-Волинського. – К.: Техніка, 2004. – 192 с.

81. *Рудович І.* Коротка історія львівскої архієпархії та монастиря і церкви св. Юра у Львові // Шематизм всего клира гр.-кат. митр. архієпархії львівскої на р. 1910. – Жовква, 1910. – С. 46–69.
82. [*Рудович І.*] Церковь и монастырь св. Юра у Львовѣ та вѣдпусти и ярмарки // Діло. – 1900. – Ч. 89–121.
83. *Севенціцька В.* Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К.: Наук. думка, 1966. – 153 с.
84. *Севенціцький І. С.* Причинок до історії мистецького виписання катедрі св. Юра у Львові // Літопис Нац. музею за 1937 р. – Львів, 1938. – С. 12–17.
85. *Сичинський В.* Архітектура катедрі св. Юра у Львові. – Львів: Накл. Богословського наук. т-ва, 1934. – 96 с. + XXX с.
86. *Сичинський В.* Архітектура старокнязівської доби. – Прага, 1926. – 50 с.
87. *Сичинський В.* Пам'ятки української архітектури. – Філадельфія: Америка, 1952. – Т. 1. – 64 с.
88. *Скорик Л.* Національний світогляд і специфіка українського бароко в архітектурі // Українське бароко: Матеріали 1-го конгресу МАУ. – К.: Ін-т укр. археографії, 1993. – С. 220–225.
89. Сто найвідоміших шедеврів України. – К.: Автограф, 2004. – 496 с.
90. *Тарас В.* Святоюрський монастир – літопис сакральної ландшафтної архітектури України // Народознавчі зошити. – 2000. – № 5. – С. 816–826.
91. *Трегубова Т. О., Мих Р. М.* Львів: Архітектурно-історичний нарис. – К.: Будівельник, 1989. – 270 с.
92. *Уманцев Ф. С.* Мистецтво давньої України: Історичний нарис. – К.: Либідь, 2002. – 326 с.
93. *Уотсон Д.* История западноевропейской архитектуры. – Кöln: Köbemann, 2001. – 423 с.
94. *Федушка Я.* Приєднання Червоної Русі до Польщі в XIV ст. (1340–1366) // Замосцько-Волинські музейні зошити. – Zamość, 2003. – Т. 1. – С. 73–83.
95. *Феодосій (Софонович), ієромонах.* Виклад о Церкві святій. – К.: Києво-Могилян. акад., 2002. – 111 с.
96. *Фігель М.* Мистецтво стародавнього Галича. – К.: Мистецтво, 1997. – 224 с.
97. *Чантурия В. А.* История архитектуры Белоруссии. – Т. 1: Дооктябрський період. – 3-е изд. – Минск: Вышэйш. шк., 1985. – 296 с.
98. *Чоловський А.* Львов во времена русского владычества / Пер. с поль. – Пб.: Тип. О-ва А. С. Суворина, 1915. – 76 с.
99. *Шараневич И.* Отчет из Археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском Институте, открытой 28 сент[ября] (10 октября) 1888 г., закрытой 16 (28) фебр[уария] 1889 г., и опись фотографически снятых предметов из той же выставки. – Львов, 1889. – 98 с.

100. *Шараневич И.* Стародавний Львов (От року 1260-1350). – Львов: Тип. Ін-та Старописного, 1861. – 122 с.
101. *Шашкевич М.* Хмельницького обступлене Львова // ЛЬВІВ LEOPOLIS LWOV LEMBERG GENIUS LOCI: Незалежний культуролог. часопис “І”. – Львів, 2004. – С. 80–81.
102. *Шумлянський Й.* Метрика. – Львів, 1687. – 128 с.
103. *Ярема В.* Автор ікон львівського Св.-П’ятницького іконостаса // Православний вісн. – 1970. – № 11. – С. 346–350.
104. *Antonowitsch D.* Deutsche Einflüsse auf die Ukrainische Kunst. – Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1942. – 180 S.
105. Archikatedra Świętego Jura we Lwowie. – Львів: Друкарські куншти, 2003. – 18 с.
106. *Brinckmann A. E.* Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. – München: R. Piper & Co. Verlag, 1922. – 84 S.
107. *Brzezina K.* Materiały do dziejów artystycznych kościoła trynitarzy // Sztuka kresów wschodnich. – Kraków: Instytut Historii Sztuki, 1996. – T. 2 – S. 193–211.
108. *Civitates orbis terrarum. Theatri Praecipuarum totius Mundi Urbium. – Coloniae Agrippinae. – Anno 1618. – Liber VI. – Opus № 49.*
109. *Fenczak A. S.* Łatynizacja czy okcydentalizacja? W sprawie nowych kierunków badań nad rolą wpływów z Zachodu w kształtowaniu się tożsamości kościoła greckokatolickiego w Polsce w latach 1595–1772 // Biuletyn informacyjny Południowo-wschodniego instytutu naukowego w Przemyslu. – 1995. – № 1. – S. 46–48.
110. *Fleming J., Honour H., Peuser N.* A Dictionary of Architecture. – Harmondsworth: Penguin Books, 1977. – 320 p.
111. *Hornung Z.* Bernardo Merettini i jego główne dzieła: kościół w Horodence, ratusz w Buczaczu i katedra Św. Jura we Lwowie // Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności. – 1931. – № 10. – S. 14–15.
112. *Hornung Z.* Katedra Św. Jura we Lwowie, główne dzieło życiowe Bernarda Meretyna, znakomitego mistrza lwowskiego rokoka // Sprawozdania Wrocławskiego Tow. Naukowego. – 1975. – T. 30, ser. A. – S. 58–62.
113. *Hornung Z.* Pierwsi rzeźbiarze lwowscy z okresu rokoka // Ziemia czerwieńska. – 1936. – № 1. – S. 1–37.
114. *Kalinowski K.* Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem. – Poznań: MNP, 1993. – 32 s.
115. *Kowalczyk M.* Cech budowniczy we Lwowie za czasów polskich do r. 1772. – Lwów, 1927. – 89 s.
116. *Kowalczyk J.* Łatynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w 18 st. // Biuletyn Historii Sztuki. – 1980. – № 3–4. – S. 347–364.

117. *Krasny P.* Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej. 1596–1914. – Kraków: Universitas, 2003. – 429 s. + 206 il.
118. *Krasny P.* Inspiracje austriackie w twórczości lwowskiego architekta Bernarda Meretyna // *Austria-Polska: 1000 lat kontaktów.* – Kraków, 1997. – S. 331–347.
119. *Krasny P.* Katedra Św. Jura we Lwowie a tradycyjna architektura cerkiewna Rusi Czerwonej // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków: Instytut Historii Sztuki, 2003. – T. 5. – S. 65–83.
120. *Krasny P.* Monumentalna architektura “kościół chłopski”: O prawnych, społecznych i ekonomicznych przyczynach okcydentalizacji architektury cerkiewnej w Europie Środkowej w okresie baroka // *Barok: Historia-Literatura-Sztuka: Półrocznik III/2(6).* – Warszawa: Neriton, 1996. – S. 73–101.
121. *Krasny P.* Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII // *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze.* – Kraków, 1996–1997. – T. V–VI. – S. 131–132.
122. Książka dziejów... w monasterze lwowskim pod tyt. Św. Jerzego... // *Lwowianin.* – 1841. – S. 75–108.
123. *K. W. [Widman K.]* Kościół Św. Jura we Lwowie // *Tygodnik ilustrowany.* – 1861. – № 116. – S. 229–230; № 117. – S. 238–239.
124. *Lemberg-Lwów-Lviv: Eine Stadt im Schnittpunkt europäischer Kulturen.* – Köln u. a.: Böhlau Verlag, 1993. – 207 S.
125. *Łobeski F.* Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa // *Dodatek tygodniowy przy Gazecie lwowskiej.* – 1853. – № 48. – S. 195–196.
126. *Łaziń ski W.* Sztuka lwowska w XVI–XVII wieku: Architektura i rzeźba. – Lwów: Nakł. Księgarni H. Altenberga, 1901. – 228 s.
127. *Mańkowski T.* Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna. – Londyn: Nakł. Fundacji Lanckorońskich i Polskiej Fundacji Kulturalnej, 1974. – 425 s.
128. *Mańkowski T.* Katedra Św. Jura we Lwowie // *Sprawozdania Tow. Naukowego we Lwowie.* – 1928. – Rocznik VIII, zes. 2. – S. 74–79.
129. *Mańkowski T.* Lwowska rzeźba rokokowa. – Lwów: Nakł. Tow. miłośników przeszłości Lwowa, 1937. – 191 s.
130. *Mańkowski T.* Lwowskie kościoły barokowe. – Lwów: Nakł. Tow. naukowego we Lwowie, 1932. – 152 s.
131. *Mańkowski T.* Z problemów lwowskiej architektury kościelnej (Z powodu publikacji: Siczyński Wołodimir, Dr. Architektury katedry Św. Jura u Lwowi. – Lwów, 1934) // *Ziemia Czerwieńska.* – 1935. – T. 1, № 1. – S. 76–82.
132. *Mił obę dzki A.* Zarys dziejów architektury w Polsce. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1968. – 366 s.

133. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Lwowie. – Wyd. 2-e. – Lwów; Warszawa: Książnica-Atlas, 1925. – 274 s.
134. *Pokołycka B. R.* Portrety Mikołaja Potockiego, starosty kaniowskiego // *Biuletyn Historii Sztuki.* – 1995. – № 3–4. – S. 365–375.
135. *Pothorn H.* Das grosse Buch der Baustile. – München: Cormoran, 1997. – 208 s.
136. *Sito J., Bellej A.* U źródeł twórczości Sebastiana Fessingera // *Sztuka kresów wschodnich.* – Kraków, 1996. – T. 2. – S. 339–359.
137. *Stępień S.* W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej: Bizantynizacja a okcydentalizacja kościoła grekokatolickiego w okresie międzywojennym // *Польща-Україна: 1000 років судідства.* – Т. 5: Місце та роль греко-католицької церкви у Вселенській церкві. – Перемишль, 2000. – С. 87–102.
138. *Stupnichi J.* Historische Notiz über eine alte bei der Lemberger gr.-kath. Domkirche befindliche Glocke // *Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.* – Wien: Staatsdr., 1866. – Bd. XI. – S. LXXXIX – XCI.
139. *Śliwa T.* Cerkwi diecezji Lwowskiej obrządku wschodniego na przełomie XVII i XVIII wieku // *Польща-Україна: 1000 років судідства.* – Т. 5: Місце та роль греко-католицької церкви у Вселенській церкві. – Перемишль, 2000. – С. 9–28.
140. *Świencicki H.* Rachunki robót malarskich i rzeźbiarskich w katedrze Św. Jura we Lwowie // *Dawna sztuka.* – 1938. – Zesz. 2. – S. 144–151.
141. *Szolginia W.* Ikonografia dawnego Lwowa. – Cz. 1: Najstarsze widoki Lwowa. – Warszawa: PAN Instytut Sztuki, 1991. – 63 s. + 25 il.
142. *Tomkiewicz W.* Dzieje obwarowań miejskich Lwowa // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – T. XVI, zesz. 2–3. – Warszawa: PWN, 1971. – S. 105–204.
143. *Traskowska-Zawadzka I.* Lwowski święty Jur // *Oriens.* – 1937. – T. 5, № 5. – S. 141–146.
144. *Witwicki J.* Obwarowania śródmieścia Lwowa // *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki.* – T. XVI, zesz. 2–3. – Warszawa: PWN, 1971. – S. 92–104.
145. *Wundram M. u. a.* Andrea Palladio, 1508–1580: Architekt zwischen Renaissance und Barock. – Köln: Taschen, 1999. – 248 S.
146. *Zimorowicz J.* Pisma do dziejów Lwowa, odnoszące się z polecenia Reprezentacji miasta / Wydał dr. Korneli Heck. – Lwów: Nakł Gminy Lwowa, 1899. – XLIV s. + 424 s.
147. *Zubrycki D.* Die griechisch-katholische Stauropigialkirche in Lemberg und das mit ihr vereinigten Institut. – Lemberg, 1830.
148. *Zubrycki D.* Kronika miasta Lwowa. – Lwów: Staurop. inst., 1844. – 492 s.



ПЕРЕДМОВА	5
ІСТОРИЧНІ ВІХИ В ЖИТТІ СВЯТИНИ	10
АРХІТЕКТУРНА ЕВОЛЮЦІЯ МОНАСТИРЯ ДО СЕРЕДИНИ ХVІІІ СТ.	23
АРХІТЕКТОР БЕРНАРД МЕРЕТИН І ЙОГО ЗАДУМ	52
КОМПОЗИЦІЯ ТА СТИЛІСТИКА СОБОРУ	68
РОЗБУДОВА АНСАМБЛЮ ВІД СЕРЕДИНИ ХVІІІ СТ.	102
МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА	136
ПІСЛЯМОВА	210
СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	217
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	221

НАУКОВО-ПОПУЛЯРНЕ ВИДАННЯ

**Александрович Володимир Степанович,
Ричков Петро Анатолійович**

**Собор святого Юра
у Львові**

Редактор *О. Г. Гриценко*
Художнє оформлення *В. О. Гурлева*
Художній редактор *С. В. Анненков*
Технічний редактор *К. Є. Ставрова*
Комп'ютерна верстка *О. Д. Ткаченко, А. Р. Романовської*
Коректори *Л. Д. М'якоход, Ю. О. Шербак*

Нідп. до друку 18.06.2008. Формат 60×70 ¹/₁₆.
Папір офсет. Друк офсет. Гарнітура NewBaskerville STT.
Ум. друк. арк. 11,31. Обл.-вид. арк. 12,6.
Наклад 3000 пр. Зам. № 8-409.

Видавництво "Техніка", 04053 Київ, вул. Обсерваторна, 25.
Тел.: (044) 272-10-80. Факс: (044) 272-10-88.
E-mail: tehnika.pub@gmail.com
Свідчення про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи
ДК № 357 від 12.03.2001.

Віддруковано на Білоцерківській книжковій фабриці.
09117 Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.
Свідчення про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи
ДК № 567 від 14.08.2001.

У СЕРІЇ “НАЦІОНАЛЬНІ СВЯТИНИ УКРАЇНИ” ВИЙШЛИ:

1. “Михайлівський Золотоверхий монастир”, 1997.
2. “Храми Чернігова”, 1998.
3. “Видубицький монастир”, 1999.
4. “Церква Покрови Пресвятої Богородиці”, 1999.
5. “Андріївська церква”, 1999.
6. “Монастирі та храми землі сіверської”, 1999.
7. “Кирилівський монастир”, 1999.
8. “Золоті ворота в Києві”, 2000.
9. “Собор святої Софії в Києві”, 2000.
10. “Архітектурні та мистецькі скарби Богданового краю”, 2000.
11. “Почаївська Свято-Успенська лавра”, 2000.
12. “Християнські святині Кам’янця на Поділлі”, 2001.
13. “Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких”, 2002.
14. “Братський Богоявленський монастир і Києво-Могилянська академія”, 2002.
15. “Києво-Печерська лавра”, 2003.
16. “Подільські храми Києва”, 2003.
17. “Православні святині Луцька”, 2003.
18. “Втрачені святині”, 2004.
19. “Храми Звенигородщини”, 2004.
20. “Римо-католицькі костьоли Києва і Київщини”, 2004.
21. “Володимирський собор у Києві”, 2004.
22. “Сакральне мистецтво Володимира-Волинського”, 2004.
23. “Римо-католицькі святині Луцька”, 2004.
24. “Дерев’яні храми Полісся”, 2004.
25. “Монастирі та храми Волинського краю”, 2004.
26. “Преображенський кафедральний собор у Житомирі”, 2004.
27. “Святогірська Свято-Успенська лавра”, 2005.
28. “Дерев’яні храми Українських Карпат”, 2007.
29. “Гетьманська столиця Батурин”, 2007.
30. “Монастирі та храми Путивльщини”, 2007.
31. “Пам’ятник святому князю Володимирі в Києві”, 2007.

АЛЕКСАНДРОВИЧ
Володимир Степанович

(нар. 1956 р.) – доктор історичних наук, старший науковий співробітник Інституту українознавства ім. Івана Крип'якевича Національної академії наук України. Понад 30 років вивчає й досліджує історію давнього українського мистецтва. Є автором більш як 350 наукових публікацій.

РИЧКОВ
Петро Анатолійович

(нар. 1952 р.) – доктор архітектури, професор, завідувач кафедри архітектури Національного університету водного господарства та природокористування (факультет будівництва та архітектури), член Національної спілки архітекторів України. Майже 30 років працює в галузі теорії та історії архітектури. Є автором близько 130 наукових публікацій.



**Перелік
опублікованих
видань
серії
"Національні
святині України",
започаткованої
в 1997 р., наведено
на останній
сторінці книжки**