

УДК 7:2.7.01(477)
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2020.04.759>

**ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ
ДВОХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ
НЕОВІЗАНТІЙСЬКОГО СТИЛЮ
В АРХІТЕКТУРІ УКРАЇНСЬКИХ
ЦЕРКОВ ГАЛИЧИНИ
КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Оксана ГЕРІЙ
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8383-227X>
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут народознавства НАН України,
відділ мистецтвознавства,
проспект Свободи, 15, 79000, м. Львів, Україна,
e-mail: oheriy@ukr.net

В останній чверті ХІХ ст. у мистецькому середовищі Галичини щораз активніше лунали заклики до дослідження архітектури рідного народу, до пошуків характерних рис архітектурної виразності греко-католицьких храмів. В рамках романтичного напрямку історизму привабливим і промовистим для українців був неовізантійський стиль, адже він скеровував глядача до роздумів про витоки християнської культури в Україні-Русі. Метою нашої статті є прослідкувати генезу конкретних об'ємно-просторових композицій і декоративних елементів неовізантійських церков Галичини (*територіальні межі дослідження*) останнього двадцятиліття ХІХ ст. — перших років ХХ ст. (*часові рамки*). Основним методом цього дослідження є компаративний, тобто зіставлення і порівняння конструктивних і декоративних форм церков Галичини з архітектурними творами неовізантійського стилю Західної Європи та Російської імперії. У результаті застосування загальноєвропейського масштабу і контексту розгляду сакральних пам'яток Галичини кінця ХІХ ст. зростає можливість об'єктивної їх оцінки. Відтак висновки статті підкреслюють важливе значення у розвитку мистецтва українців вже ХХ ст. етапу будівництва неовізантійських церков і обґрунтовують необхідність збереження цих пам'яток.

Ключові слова: сакральна архітектура, неовізантійський стиль, купол, тетраконх, церковна споруда.

Oksana HERII
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8383-227X>
Ph. D in Art Studies,
Senior Researcher at the Art Studies Department,
The Institute of Ethnology of the National
Academy of Sciences of Ukraine,
15, Svobody Avenue, 79000, Lviv, Ukraine.
e-mail: oheriy@ukr.net

THE REFLECTION OF TWO WAYS
OF THE NEO-BYZANTINE STYLE
DEVELOPMENT IN THE UKRAINIAN
CHURCH ARCHITECTURE IN GALICIA
AT THE END OF THE 19th CENTURY

Introduction. In the last quarter of the 19th century in the Galicia artistic environment there were more and more calls to study the architecture of the native people, to search for the characteristic features of the architectural expressiveness of Greek Catholic churches. Within the romantic direction of historicism, the Neo-Byzantine style was attractive and eloquent for Ukrainians, as it directed the viewer to think about the origins of Christian culture in Ukraine.

Problem statement. A new interest in Byzantine art (after centuries of oblivion) began in the late first third of the 19th century. It arose almost in parallel in Western Europe (Italy, Germany, England, Austria), and in the Russian Empire. However, the development of the Byzantine Revival style in the architecture of both of these centers was different, because it depended on different models chosen to follow, and on different ideas that stimulated the study of Byzantine architecture.

Methods. The article will highlight the characteristics of Western European and Russian development of the Neo-Byzantine style and compare them with the features of the church architectural design in Galicia in the late nineteenth century.

Results. Consideration of the architectural works by Sylvestr Gavrishkevych, Vasyl Nagirnyj, Julian Zakharevych testifies the prevalence of the basic principles of composition and decor, derived from the Western European version of style development. Also Vasyl Nagirnyj deliberately included in his projects some elements observed by him in the St. Volodymyr Cathedral in Kyiv. The constructive interpretation of the Neo-Byzantine style used by some European architects found a response in the projects of Lviv architects too.

Conclusions. The Byzantine Revival movement in the architecture of the 19th century in Galician churches was the first step in the searching for the external architectural forms of the Ukrainians self-identification. Each architectural monument is an important witness to the stage of development of national culture, and therefore requires careful treatment and preservation.

Keywords: sacred architecture, Neo-Byzantine style, dome, tetraconch, church building.

Вступ. У будівництві мурованих церков Галичини другої пол. XIX ст. панувало еkleктичне поєднання різностильових композиційних та декоративних схем, притаманна періоду історизму різноманітність об'ємно-просторових вирішень [1, с. 10]. Усе це свідчило, що на той час в українському суспільстві ще не сформувалось чітке уявлення про те, якою ж має бути споруда рідної Церкви, але вже запит на пошук відповідних форм визрівав.

Скасування у 1848 р. в Австрійській імперії, до якої на той час входила й територія Західної України, адміністративного регламентування будівництва і відмова від застосування типових проектів церков «терезіанського» зразка¹ дозволило урізноманітнити твори сакральної архітектури. Водночас це загострило проблему дотримання високого інженерно-технічного і художнього рівня споруд. «У творах ремісників-будівельників не видно хоч би якогось, хоч найгіршого, стилю, їх плани без думки і без конструкції, їх будівлі провадять до справжнього занепаду мистецтва», — констатував тогочасний часопис [2, с. 2]. Тому в останній чверті XIX ст. щораз активніше звучав заклик до ретельного збирання й дослідження архітектури рідного народу, виховання в кожному митці «патріотичного почуття самобутньої минувшини» [3, с. 80—82]. Ідея вивчення і збереження рідної мистецької спадщини витісняла практику епігонства європейських творів і стилів, спонукала до пошуку свого «родимого» формотворення. У пресі 1880-х щораз частіше звучали патріотичні слова про цінність свого минулого, замилювання всім, що рідне, заклики застосовувати гідні форми старої архітектури в будівництві новіших часів [4, с. 2]. Водночас у тій же пресі відображено, що ці прогресивні заклики не особливо швидко знаходили підтримку в суспільстві, «бо ще сам народ не відчував потреби пропагування своєї минувшини» [2, с. 2].

Опрацювання питання в літературі. Питання розвитку сакральної мурованої архітектури в Галичині останньої чверті XIX — перших років XX ст.

¹ Християнські храми будь-якої конфесії, змуровані на основі типових проектів Австрійської імперії, які мали вигляд одно- чи тринавної базиліки з вежею-дзвіницею при головному фасаді. Назва походить від імені імператриці Марії-Терезії (1717—1780), під час правління якої проходили в державі активні реформи.

висвітлені у статтях тогочасних митців: І. Труша, К. Устияновича, В. Нагірного, М. Голубця, В. Січинського та інших. Ширші й глибші дослідження теми проводили Г. Бобош [5], С. Лінда [6], Р. Гнідець [7], Я. Ракочий, А. Борис [8] та багато інших сучасних науковців. Останніми роками збагатилась історіографія вивчення сакральної архітектури Галичини межі XIX—XX ст. книгою В. Слободяна зі співавторами «100 церков Нагірних» [9].

Наявна історіографічна база, ретельно зібраний фактологічний матеріал, запропоновані дослідниками спостереження і висновки *актуалізують* необхідність подальшого теоретичного дослідження феномену сакрального будівництва галичан-українців. Зокрема, *метою* нашої статті є прослідкувати генезу конкретних об'ємно-просторових композицій і декоративних елементів церков неовізантійського стилю у Галичині (*територіальні межі дослідження*) в останньому двадцятилітті XIX ст. — перших роках XX ст. (*часові рамки*). Основною *методологічною* засадою дослідження буде розгляд місцевих характерних зразків сакральної архітектури у контексті розвитку неовізантійського стилю в Західній і Центральній Європі та Російській імперії.

Основна частина. Відкриття наново мистецтва Візантії відбулося в Західній Європі з другої чвертини XIX ст. [10, с. 518—520]. До цього часу візантійську художню культуру сприймали як занепад класичного мистецтва і як недорозвиток реалістичного об'ємного малярства, як варварську в порівнянні з цивілізаційно-вагомим поверненням до класики в період Ренесансу. Яскравою точкою відліку початку уваги європейців до мистецтва Римської християнської імперії стала страшна пожежа в Римі — у ніч з 15 на 16 липня 1823 р. згоріла єдина неперебудована ранньохристиянська базиліка св. Павла за мурами (Сан Паоло фуорі ле муре). До 1854 р., коли її, відновлену, освятив папа Пій IX, європейці поступово відкривали для себе яскраві барви культури Східної Римської імперії шляхом опублікування книг візантійських письменників, розвідок про історію цієї держави та про її мистецтво, захоплених відгуків про збережені пам'ятки².

² Пор.: У 1851—1853 рр. у Венеції англійський мистецтвознавець, поет і художник Джон Раскін написав книгу «Каміні Венеції», завдяки їй і його зарисовкам Венеції візантійська культура потрапила до списку дже-

Природно, що насамперед у фокус нового зацікавлення потрапили територіально близькі західним європейцям візантійські пам'ятки: храми Равенни, Палермо, Венеції [11, с. 72]. Спочатку це було навіть не вивчення їх, а емоційне прийняття, захоплення несподіваною красою золотосяйних інтер'єрів. Тому термін «неовізантійський» на ранніх етапах (у другій третині XIX ст.) стосувався передовсім наслідування багатства внутрішнього оздоблення храмів християнської Римської імперії, відтворення їх кольорових мозаїк. Пишні декорації зі смальти розміщували митці XIX ст. на склепіннях й в апсидах споруд, що за своїм об'ємно-просторовим вирішенням були базиліками (а не купольними храмами), а зовнішнім декором наслідували римські чи равеннські ранньохристиянські святині чи італо-романські базиліки IX—XII ст. Наприклад, одна з перших неовізантійських будівель у Західній Європі — церква Всіх Святих у Мюнхені (1826—1837, арх. Лео фон Кленце) внутрішнім мозаїчним оздобленням (яке, на жаль, повністю пропало в час II світової війни) була подібна на інтер'єр собору Сан Марко у Венеції, навіть під простим двосхилим дахом приховувала купольні склепіння, декоровані за візантійським зразком сценою «Зішестя Святого Духа», зображеннями евангелістів на пандативах, іншими старозавітними і евангельськими сюжетами. Однак зовні храм мав вигляд романської базиліки з нижчими від центральної бічними навами, вікном-розетою над центральним порталом з трикутним фронтоном, півциркульними прорізами вікон і аркатурним фризом попід карнизами (іл. 1).

Менш еkleктичним у виборі джерел був архітектор Георг Фрідріх Ціблянд, який збудував церкву монастиря Боніфатія (1835—1850) на околиці Мюнхена. І зовні, і всередині повторив він один зразок — ранньохристиянську базиліку VI ст. Сан Аполінаре Нуово в Равенні. Однак, на відміну від взірця, фасад автор прикрасив романським аркатурним фризом, хоч у давнину ніколи не розміщували цей декоративний елемент над легкою римською аркадою. Очевидно, західноєвропейські архітектори середини XIX ст. не надавали особливого значення стилістичному узгодженню, для них не було

рел для мистецтва романтичного спрямування — поряд з романським, готичним, мавританським, ісламським, далекосхідним тощо.

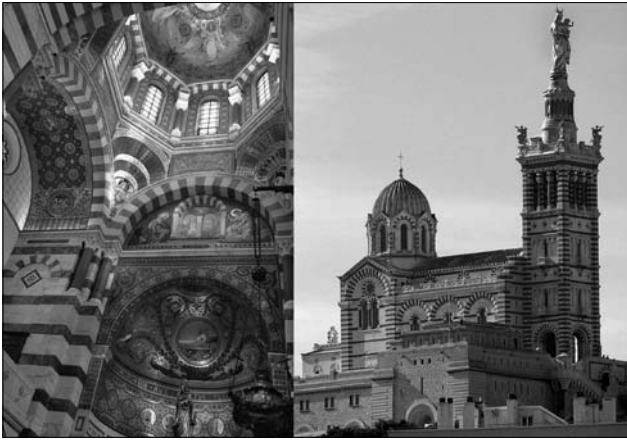


Іл. 1. Церква Всіх Святих у Мюнхені, 1826—1837, арх. Лео фон Кленце. Екстер'єр та малюнок інтер'єру. Світлина з URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Allerheiligen-Hofkirche.jpg> <https://herrmanns.wordpress.com/2013/06/07/allerheiligen-hofkirche-munchen/>

проблемою стилізувати за візантійськими чи ранньохристиянськими зразками інтер'єр споруди, яка ззовні повторювала вигляд романської базиліки (як церква Миру, 1845—1848, арх. Людвіг Персіус в Потсдамі), чи навіть неоготичної церкви (як каплиця Королівського коледжу в Лондоні, 1859—1864, арх. Джордж Гільберт Скотт).

Отже, на ранньому етапі розвитку неовізантійського стилю в Західній Європі основним типом сакральної споруди залишалась базиліка, а зразками для її декорування слугували храми переважно Італії хронологічно широкого періоду розвитку ранньохристиянського, візантійського й романського мистецтва. Слушно зауважують сучасні дослідники, що тоді ще не існувало розрізнення між неороманським та неовізантійським стилем [12, с. 37]. А вибір базиліки тодішній архітектор Д.Г. Скотт пояснював тим, що її форма є «найкращим способом виявлення духовного характеру приміщення».

Однак після першого емоційного зацікавлення візантійськими мозаїками прийшло до глибшого вивчення засад архітектури Східної Римської імперії, а далі й до наслідування її основного конструктивного типу храмобудування — хрестово-купольного. І ось уже церква Нотр Дам де ля Гард в Марселі (1853—1864, арх. Анрі-Жак Есперандьє) вирішена як купольна базиліка, правда, з нехарактерною для Візантії італо-романською високою квадратною вежею при західному фасаді (іл. 2). Смугаста кладка стін мармуром і порфіром імітувала знаменитий візантій-



Іл. 2. Церква Нотр Дам де ля Гард у Марселі, 1853—1864, арх. Анрі-Жак Есперандьє. Екстер'єр та інтер'єр. Світлина з URL: <https://pixabay.com/photos/marseille-notre-dame-3716882/> / <http://www.travelingeurope.biz/marseilles-guardian-notre-dame-de-la-garde/>



Іл. 3. Церква св. Дмитрія в Куликові, 1900, арх. Василь Нагірний. Світлина авторки

ський спосіб мурування *opus mixtum*, вікна трансепта й дзвіниці повторювали трифорнії архітектури середньовізантійського періоду, однак всупереч візантійській традиції екстер'єр храму по-романськи прикрашений скульптурами ангелів і Диви Марії. Інтер'єр оздоблювали мозаїки, натхненні мистецтвом Равенни і Палермо. Тобто, продовжуючи попередню тенденцію, навіть у купольному храмі загальна об'ємно-просторова й декоративна композиція еkleктично поєднувала візантійські і романські риси.

Більш правдиво відтворював візантійські взірці архітектор Австрійської імперії данець Теофіль ван Гансен, який з будівництвом античної й середньовічної Греції мав змогу ознайомитися не лише по книжках, але й безпосередньо, працюючи в Ате-нах впродовж 1837—1846 років. Для львівського Будинку військових інвалідів він запроєктував

хрестово-купольний храм на квадратному плані з куполом на чотирьох колонах і зі злегка пониженими щодо головних рамен просторового хреста кутовими компартиментами [13, с. 70]. За тим самим проектом збудував і протестантську церкву Христа для цвинтаря Мацляйнсдорф у Відні (1858—1860). Хрестово-купольно запроєктував і грецьку церкву Святої Трійці у Відні (1856—1858) та кілька інших храмів для протестантів чи вірних грецького обряду. В усіх них присутні елементи як візантійського, так і романського стилю, зокрема характерний для екстер'єру аркатурний фриз. Навіть елементи готики й східного, мавританського, стилю використовував Т. Гансен для моделювання святинь не католицького віросповідання.

Шлях стилізації архітектури візантійського храму, запропонований Т. Гансеном, частково продовжили й українські архітектори, зокрема Сильвестр Гавришкевич та Василь Нагірний. Перейняли вони від нього не лише прагнення до центричної композиції з куполом на середохресті і трикутними причілками торцевих стін рамен просторового хреста, але й декорування екстер'єру аркатурним фризом вздовж усього периметра та, іноді, наріжними вузькими і високими пілонами [14]. Львівський архітектор Василь Нагірний, який здобув освіту в Технічній Академії у Львові (1870—1871) та у Федеральній політехнічній школі Швейцарії у Цюриху (1871—1875), і який до 1882 р. працював у Цюриху [15, с. 348—349] з легкістю сприйняв західноєвропейське трактування неовізантійського стилю з трикутними фронтонами торців рамен просторового хреста, центральним куполом на восьмигранному підбаннику, гранчастим вітарем³. Як і більшість західноєвропейських архітекторів-еклектиків, він використовував у декоруванні екстер'єру аркатурний фриз попід вінцевим карнизом, півциркульні прорізи вікон, наріжні лопатки, стилізований романський арковий портал, накритий фронтоном (іл. 3). Хоч усі ці деталі екстер'єру були присутні майже в кожному з його ранніх проєктів сакральної архітектури, однак В. Нагірний не надавав їм особливої атрибутивної ваги, вважаючи головними ідентифікаційними характеристиками укра-

³ Див.: церква в смт Новий Яричів (проєкт 1883 р., освячення 1890 р.); церква в с. Гусаків (1888) Мостиського р-ну, м. Жидачів (1890), с. Любша (1894), с. Заріччя (1898) Жидачівського р-ну, всі — у Львівській обл.

їнського храму його план та купольне вінчання. Він пояснював: «Треба при проєктуванні наших церков задержати те, що з уставом церковним та з історією нашої церкви стоїть в тісній звязи, т. є. поземий поділ пляну і копули. Місце, де відправляється богослуження і розділ побожних обумовлюють розділ будівлі церковної на три часті, а звязь нашого обряду з сходом маркує ся копулою, котра хоть в бігу часу прибирала ріжні форми, а все лишалася на наших церквах і завершувала їх так, як завершувала святині Візантії. До сих підстав мусить примінятися архітектура внішня і тут надається наилучше стиль візантійський і романський, хотяй і дорицькому стилеві не мож відмовити тут місця» [16].

Легко черпаючи з набутоків західних архітекторів у царині використання і стилізації ранньохристиянських, візантійських та романських мотивів, В. Наріний розумів, що це далеко не повна і зовсім не достатня інформація для українців, християнське мистецтво яких бере початок саме з Візантії. А тому він прагнув відвідати Київ [17, с. 31]. З другої спроби, у 1883 р., йому вдалось в'їхати в межі Російської імперії і побачити славні храми української столиці [9, с. 14].

На той час у Києві якраз завершили спорудження Володимирського собору (1862—1883)⁴. Цей величний храм був результатом зовсім іншого, власного, шляху повернення до візантійської культури, який торувала Російська імперія. Почався він 1827 року⁵ з припису імператора Миколи I, щоб архітектори дотримувались «древнерусского вкуса в Византийском штиле»⁶. Припис відразу набув ідеологічного значення, бо будувати належало такі храми, які би свідчили як співвітчизникам, так й іноземцям про «пла-

менное усердие россиян к православной вере». Отож вже з початком другої третини ХІХ ст. був запроваджений єдиний стиль — «руско-візантійський». Правда, на той час уявлення російської еліти про візантійську архітектуру були дуже приблизні, чим скористався кмітливий петербурзький архітектор Константин Тон і запропонував імперській адміністрації споруди класицистичні у своїй основі, але завершені п'ятьма куполами (4 менші суто декоративні, сліпі, не пов'язані з інтер'єром). Класицистичний аттик в таких спорудах він замінив на ряд ніш килеподібної (як кокошники), почерпнутої з московської архітектури ХVІІ ст. форми, віддалено схожої на півциркульні закомари храмів княжих часів у Русі. Чинovníки не бачили у цьому антиестетики й неузгодженості, а тому проекти К. Тона, підтримані урядом і Синодом, були у 1838 р. і 1844 р. опубліковані як зразкові, типові і рекомендовані до наслідування під назвою: «Церкви, сочиненные архитектором его императорского величества проф. Константином Тонном». Взору́ючись на них, уряд вніс у Будівельний статут, виданий 1841 р., пункт 218, яким приписував зберігати «вкус древнего византийского зодчества» у всіх церквах, що будуються. Відмінено цю директиву було лише в кін. ХІХ ст. [19, с. 147].

З часом, усвідомивши, що «про візантійську архітектуру мали в тоновські часи лише дуже приблизні уявлення», почали російські митці «пізнавати її по численних рисунках російських архітекторів, які вирушили в кінці 1840-х у Грецію і на Схід» [20, с. 514]. У 1850-х роках, зважаючи на наближення 900-ліття хрещення Русі, Петербурзька академія мистецтв отримала «височайшее» завдання розробити новий стиль, тепер вже справді неовізантійський [21, с. 14]. Вона відрядила своїх професорів (Р. Кузьміна, А. Горностаєва та ін.) та студентів шукати давні візантійські твори на Афон, у Грузію, Малу Азію, Грецію тощо. Коли під час Кримської війни 1853 р. археолог Олексій Уваров⁷ відкрив у Херсонесі руїни базиліки, яку оголосив місцем хрещення князя Володимира, не без підтексту імперської пропаганди постановила влада збудувати тут величний Володимирський собор. Автором проекту став золо-

⁴ Початковий проєкт 1852 р. Івана Штрома передбачав будівництво великого тринадцятивершого, як Софія Київська, собору. Через брак коштів Павло Спарро у 1860 р. спростив проєкт. Цей варіант оцінили недостатньо презентабельним і проєкт переробив Олександр Беретті, розпочавши 1862 р. будівництво. В результаті тривалих переробок проєктів вкралась помилка в інженерні розрахунки, а тому ще в недобудованому соборі у 1866 р. почали проступати тріщини. Незавершена споруда простояла покинутою майже 10 років, аж 1875 р. з наказу імператора Рудольф Бернгард вдосконалив проєкт і Володимир Ніколаєв відновив будівництво. [18, с. 6—11].

⁵ Пор.: пожежа у Сан Паоло фуорі ле мура трапилась 1823 року.

⁶ Так написано в умовах конкурсу на проєкт Катерининської церкви в Петербурзі [19, с. 247].

⁷ Ону́к гетьмана Кирила Розумовського, син міністра освіти Сергія Уварова, який сформулював знамениту ідеологічну формулу Російської імперії: «Православіе-самодержавіе-народность».



Іл. 4. Церква св. Михаїла в Калуші, 1913, арх. Василь Нагірний. Світлина з URL: <https://uk.yonik.me/tserkvasvyatoho-arkhystratyha-mykhayila>

тий медаліст Петербурзької академії мистецтв, учень Карла Брюллова, Давид Грімм, який у Грузії та Вірменії досліджував давні сакральні пам'ятки й опублікував свої замальовки та обміри в номерах «Архитектурного вестника» (1859—1864). Впродовж 1861—1876 рр. за проектом Д. Грімма та за участю інженера-архітектора Максиміліана Арнольда звели Володимирський собор у Херсонесі, який став першим серйозним практичним втіленням набутих достовірних знань про візантійське мистецтво, через що у пресі писали: «Він вказує новий шлях, яким можуть йти архітектори» [22].

Після цього Російська імперія активно заповнювала науково-видавничий ринок своїми дослідженнями історії та мистецтва Східної Римської імперії, а проектно-будівельний — «візантійськими храмами» в Криму, Кавказі, Середній Азії, Сибіру, Україні, Бесарабії, Прибалтиці і навіть у Франції, Болгарії, Сербії, Німеччині [23]. Хоча новий цар — Олександр III (1881—1894) надав перевагу неоруському (старомосковському) стилю, випускники Петербурзької академії мистецтв та Інституту громадських інженерів і далі будували «візантійські» споруди у губернських і повітових містечках, при лікарнях і монастирях, навіть прислали проекти у цій стилістиці на вагомні конкурси, але не вигравали їх [21, с. 5—12]. З археологічною точністю вони відтворювали особливості візантійських оригіналів: смугасту кладку стін, одноверху композицію, округлу форму бані, підбанник з начільниками над арковими вікнами, вікна-дифорії чи трифорії з тонкими колонками між отворами тощо.

Отож поширенню неовізантійського стилю на територіях України, що входили у межі Російської імперії, сприяло наближення 900-літнього ювілею хрещення Київської Русі. З огляду на цю вікопомну дату, звернення до московських форм XVII ст. стало анахронізмом, адже храми, приурочені пам'яті хрещення Русі, належало будувати у стилі, хоча б за часом відповідному події. Тому до візантійської стилістики Володимирського собору в Херсонесі, Севастополі чи пізнішого однойменного собору у Києві навіть імператор не мав жодних заперечень, хоч і тримав під наглядом будівництво цих великих храмів-пам'ятників.

Володимирський собор у Києві сильно вразив львівського архітектора Василя Нагірного [17, с. 36]. У своїх наступних проектах він часто повторював та інтерпретував елементи архітектури цього собору: п'ятиверхе вінчання (чотири менші, ніж центральна, бані на восьмигранних світлових підбанниках встановлено над кутовими камерами); півкруглі апсиди; півциркульні начільники над вікнами підбанників; дифорії чи трифорії (іл. 4). У своїх статтях архітектор чи його сучасник Корнило Устиянович наголошували, що взірцем для створення образу мурованої української церкви послужив Софійський собор у Царгороді [24; 25]. Однак деталі архітектурних композицій В. Нагірного вказують, що бачив львівський архітектор цю перлину Візантії крізь призму неовізантійських трактувань Володимирського собору в Києві.

За підрахунками дослідника Василя Слободяна, впродовж кін. XIX — поч. XX ст. за проектами В. Нагірного було зведено на території сучасних Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської областей, Підкарпатського та Малопольського воєводств Польщі більше двох сотень мурованих і дерев'яних церков [9, с. 128—131]. У всіх них дотримано традиційних для української архітектури основ об'ємно-просторової композиції з тридільним або хрещатим розплануванням і купольним вінчанням. У багатьох спорудах відчувається спадкоємне продовження прийомів вирішення церков Сильвестром Гавришкевичем. В екстер'єрах переважної більшості святинь, зведених за його проектом, еkleктично поєднано елементи західноєвропейського романо-візантійського стилю (аркатурний фриз, портал з тупим кутом фронтона) і стилізовані

архітекторами Російської імперії візантійські форми: вікна-трифорії, шоломові бані, світлові підбанники з начільниками над вікнами. Однак у жодній із запроєктованих церков В. Нагірний не завершив ззовні торці рамен просторового хреста центрального об'єму півциркульними закомарами, хоч саме закомари, характерні елементи архітектури Візантії, є у завершенні стін Володимирського собору в Києві. Настільки міцно вкорінилась у його творчість західноєвропейська традиція трикутного вирішення причілків, яка сформувалась від наслідування форм ранньохристиянських та романських базилік.

Деякі тогочасні критики засуджували проекти церков В. Нагірного, дорікаючи «бридкими, недоречними мішаннями російського типу» [26, с. 325], відгомонам «несмачних й стильово безглузких церков... «русского» стилю» [27, с. 568]. Справедливо бажаючи зростання мистецької якості й індивідуальної виразності українського мистецтва, вболюючи за якнайшвидше винайдення суголосних часові форм української архітектури, які б ще й слугували маркерами національної ідентичності, вони згущували контраст, непереконливо прирівнюючи церкви «нагірнянського» типу до «русского стилю». Адже названі ними приклади «русского» стилю (в Житомирі (Преображенський собор), Харкові (Трьохсвятительська церква), Катеринославі (Покровський собор) [27, с. 568]) є творами насадженого імперською адміністрацією т.зв. «синодального» (фактично «старомосковського») стилю з характерними гостродзьобими арками («кокошниками»), цибулястими маківками, видовженою по осі захід-схід композицією об'ємів з долученою вежею-дзвіницею, завершеною над рядком начільників високим шатровим восьмигранним верхом-шпилем.

Наскільки різоче відмінна ця архітектура від сакральних споруд В. Нагірного демонструє сусідство двох храмів у містечках Стоянів (Радехівський р-н Львівщини) і Дружкопіль (тепер с. Журавники Горохівського р-ну Волинської обл.). Колись поміж цими населеними пунктами пролягав кордон між Австро-Угорською та Російською імперіями. На рівнинній території Волинської височини церква св. Іллі в Стоянові за проектом львів'янина Василя Нагірного була споруджена 1895 р., а церква св. Дмитрія Солунського в Журавниках — у 1905 р. за типовим проектом петербурзького архітектора Леонтія

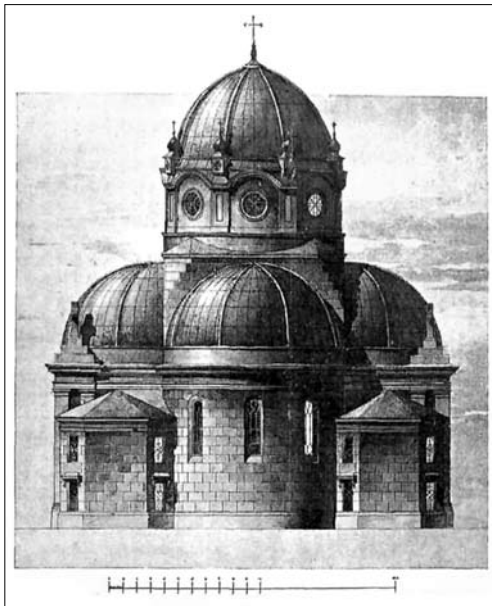


Іл. 5. Церква пр. Іллі у Стоянові, 1895, арх. Василь Нагірний, та церква св. Дмитрія в Журавниках, 1905, арх. Леонтій Бенуа. Колаж авторки

Бенуа⁸. Як видно на іл. 5, грандіозна будівля в Журавниках краще прикордонних стовпців видимо позначувала сферу впливу російської імперської ідеології. Натомість храм у Стоянові мав зовсім інший характер, хоч належить до п'ятиверхих. А в такі великі проекти сам В. Нагірний вбачав можливість «бодай в дечому» перенести стиль пишних (барокових насамперед. — О. Г.) храмів Києва і Києво-Печерської Лаври, які «роблять на західника вражіння, що він є вже в іншому світі і тільки мусить жалувати, що цей стиль так недбало трактують на Заході у викладах з історії архітектури» [17, с. 36]. Отож зовсім не по-російськи святиня в Стоянові має традиційне для українських церков центричне, пірамідальне компонування об'ємів. У ній бічні бані зі світловими підбанниками розкриті в інтер'єр кутових камер, які ззовні видимо відособлені як на рівні горизонтального плану, так і по висоті. Цим підкреслено характерну для козацьких барокових церков дев'ятидільність (поєднання 9 відносно автономних камер), тоді як у Журавниках продовжено традицію Московії робити центральний об'єм храму кубічним, нерозчленованим, з сліпими главками.

Критики не мали рації, коли дорікали галицьким архітекторам «візантійщиною», адже звернення до першоджерел, до традицій храмубудування Східної Рим-

⁸ Церква в Журавниках є спрощеним варіантом Георгіївської церкви в м. Гусь Кришталеви (Владимирська обл., 1892—1901). Леонтій Бенуа запроєктував також собор Олександра Невського у Варшаві (1894—1912, не зберігся, розібраний після I Світової [28, с. 114—116].



Іл. 6. Церква Серця Христового у Жовкві, 1901—1905, арх. Едгар Ковач. Проект опублікований у часописі *Architekt*. 1901. № 6. С. 86

ської імперії було закономірною тенденцією мистецьких пошуків архітекторів різних європейських країн доби панування стилю історизму. А для українських будівничих того самого періоду мистецтво Візантії ще й стало першим шаблоном у пошуках візуальних форм, виведених з єдиного кореня, покликаних послужити маркерами самоідентифікації українців обох частин розділеної землі (підавстрійської і підросійської).

Для проектування мурованих церков Галичини неовізантійські форми використовували й інші архітектори, зокрема Юліан Захаревич. На замовлення графа Володимира Дідушицького він створив проект костелу св. Михаїла (1879) в Заріччі та церкви Різдва Богородиці (1892—1896) в Маркополі [29, с. 100—102]. Обидві споруди мають звичні для європейських подібних будівель аркатурні фризи, трикутні причілки, вікна дифорії чи трифорії. А для того, щоб підкреслити приналежність маркопольської церкви греко-католицькій громаді, Ю. Захаревич звернувся до поствізантійської спадщини добре йому знайомої архітектури румунських церков. Звідти запозичив він систему з трьох рівнів пандативів, на яку опертий купол на підбаннику і композицію триконха (тобто два бічні рамена просторового хреста споруди заокруглені, як і апсида). На території України оборонні храми-триконхи будували у XV—XVII ст., тож вибір типу споруди Ю. Захаревич, очевидно, здійснив обдуманно. Крім того, таке

об'ємно-просторове вирішення української церкви наприкінці XIX ст. було суголосне тенденціям розвитку неовізантійського стилю в Європі, який поступово набирив ознак нового етапу в рамках раціональної модерної архітектури.

Освоївши до кінця XIX ст. стадію емоційного захоплення візантійським храмами, будівничі врешті почали помічати їх конструктивні особливості, зіставні своєю продуманістю із викликами нового часу. Знання, набуті в результаті вивчення візантійських пам'яток не тільки Італії, але й Константинополя, Балкан, Криту, потрапили на сприятливий ґрунт новітніх пошуків раціональних форм і конструкцій. Спадщина візантійської архітектури (наприклад, майже каркасної конструкції церква Мірелейон (X ст.) у Константинополі) виявилася чудовим джерелом стилізацій архітектурних елементів з нових матеріалів (заліза, скла, бетону). Уникаючи надлишкового декоративізму, митці віднаходили у візантійських пам'ятках співзвучність новій естетиці. Тепер вбрана у візантійські форми вдосконала інженерно-конструктивна думка дозволяла зводити в Європі грандіозні, обов'язково купольні, храми, величні як за розмірами, так і за ідеєю та значенням. Наприклад: хрестово-купольний храм Сакре Кер в Парижі (1876—1914, арх. Поль Абаді та ін.) був зведений в пам'ять жертв Франко-пруської війни 1870—1871 рр.; Вестмінстерський собор (1895—1903, арх. Джон Френсіс Бенлі) отримав статус головного католицького храму Англії; церква Клотильди в Реймсі (1896—1906, арх. Альфонс Госсе) задумана як пам'ятник 1400-річчю прийняття християнства королем франків Хлодвігом. Цікаво, що центральна частина цієї тринавної купольної базилики в Реймсі вирішена як тетраконх, увінчаний великим ребристим куполом на високому циліндричному прорізаному численними вікнами барабані. У модерн у візантійській спадщині архітектори зайшли найважливіше для них — синтез мистецтв, єдність конструкції, функції і художньої образності.

Така монолітно цільна, конструктивно досконала об'ємно-просторова композиція як тетраконх привертала увагу й архітекторів Австро-Угорської імперії: Едьона Лехнера (нереалізований проект церкви св. Ласло для району Кобань у Будапешті, 1891 [30, с. 267]), Германа Болле (каплиця Петра і Павла на цвинтарі Мірогой у Загребі, 1891) та ін.

У Російській імперії відродив композицію тетраконха архітектор Роман Кузьмін, який після отримання великої золотої медалі у Петербурзькій академії наук закордонне стажування провів у Туреччині і Греції, ретельно вивчаючи візантійські пам'ятки. 1861—1865 він звів невелику церкву Димитрія Солунського біля грецького посольства у Петербурзі⁹. Ця споруда і за пропорціями, і за деталями була максимально наближена до грецьких першовзірців. Але ближче до межі ХІХ—ХХ ст. зодчі Російської імперії, очевидно, підбадьорені грандіозними європейськими проектами, почали сміливіше експериментувати з тетраконховою композицією. Наприклад, Василій Косяков усі 5 об'ємів церкви на Галерейній гавані в Петербурзі (1889—1894) тісно згрупував у високий, зусібч виразний моноліт. Подібно струнким збудував він і Володимирський собор в Астрахані (1895—1902). Натомість інший архітектор імперії Павло Аліш у Воскресенській церкві в Нарві (1890—1896) підкреслив врівноваженість горизонтального й вертикального векторів розгортання об'ємів і підсилив пірамідальний силует храму похилими контрфорсами на кутах поміж чотирма прилеглими до центрального восьмигранного об'єму конхами. Дуже подібну, але стрункішу в пропорціях композицію застосував у своєму проекті собору Олександра Невського в Тбілісі (1891—1897) Давид Грімм. Тетраконхова композиція лягла в основу вирішення ще багатьох храмів як на Сході, так і на Заході, тож не дивно, що вона не залишила байдужими й архітекторів у Галичині.

У пропорціях, близьких до європейських тетраконхів неовізантійського стилю, запроєктував реконструкцію церкви Серця Христового Василянського монастиря у Жовкві 1901 року Едгар Ковач, на той час професор Львівської Політехніки (іл. 6). Перед архітектором стояло завдання розширити і перебудувати попередню, вже тісну ренесансну хрещату церкву Різдва Христового. Певно, її хрещатий план надихнув на вибір конструкції — це триконх, а четверта конха — частина старої споруди. Для оформлення екстер'єру будівничий ще по-еклектичному використав елементи барокового й класицистичного стилю, але сама просторова композиція була кроком вперед. І вже через якийсь десяток років засади роз-

планування три- чи тетраконхів, виразне виявлення екстер'єрі прилеглих до центрального об'єму чвертьсфер активно використовуватимуть архітектори молодшої генерації (особливо — Євген Нагірний), які вже творитимуть новий стиль — модерн. Їхні нові образи мурованих церков багато в чому будуть нагнненні традиційною дерев'яною архітектурою українців, але у деяких проектах ще виразно вчуватиметься відгук давнього кам'яного храмобудування Візантії, пізнаного завдяки тривалому процесу розвитку неовізантійського стилю ХІХ ст.

Висновки. Неовізантійський стиль прибув до Східної Галичини трьома шляхами і кожен з них відроджував риси, властиві архітектурі славної давньої Східної Римської імперії. На початку першої дороги стояв Теофіл Гансен, який впровадив хрестово-купольну одноверху систему. Василь Нагірний спричинив відродження п'ятикупольної системи. Синхронне ж з модерними тенденціями архітектури Західної Європи застосування візантійських триконхових і тетраконхових об'ємно-просторових композицій запропонували в Галичині Юліан Захаревич та Едгар Ковач. Такий загальноєвропейський масштаб оцінки сакральних пам'яток Західної України кінця ХІХ ст. дає можливість повніше пояснити низку особливостей місцевого трактування архітектури церков, в якому сполучилась візантійська хрестово-купольна система та європейські елементи романського стилю. Кожна збережена пам'ятка неовізантійського стилю в Галичині і Західному Поділлі потребує дбайливого ставлення, захисту від перебудов і руйнування, збереження усього комплексу внутрішнього оздоблення й опорядження, оскільки кожна є важливим свідком яскравого етапу становлення української ідентичності у кінці ХІХ — на поч. ХХ ст.

1. Бобош Г. *Формування архітектури мурованих церков Галичини кінця ХVІІІ — початку ХХ століть (на прикладі Львівської єпархії)*. Автореф. дис. ... канд. арх. Львів: Львівська політехніка, 2005. 18 с.
2. Filip Pokutyński — wspomnienie pośmiertne. *Czasopismo Techniczne*. № 1. Kraków, 1880. S. 2—3.
3. Wdowiszewski J. Malarstwo dekoratywne ze szczególnem uwzględnieniem miejscowych stosunków. *Czasopismo Techniczne*. № 7. Kraków, 1881. S. 80—82.
4. *Czasopismo Techniczne*. № 1. Kraków, 1880.
5. Бобош Г. Архітектурно-стилістичні особливості мурованих церков Галичини кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. *Народознавчі зошити*. № 1—2. Львів, 2002. С. 88—99.

⁹ Тепер не існує, її знищили у 1962 р.

6. Лінда С. Архітектура історизму. *Архітектура Львова. Час і стилі*. Львів: Центр Європи, 2008. С. 240—310.
7. Гнідець Р. Національна ідентичність архітектури українських церков у традиції та новаторстві їх вираження. *Вісник НУ «Львівська Політехніка»: Архітектура*. № 836. Львів, 2015. С. 168—175.
8. Ракочий Я., Борис А. Онтологія творення українських національних атрибутів у сакральній архітектурі Галичини. *Вісник НУ «Львівська Політехніка»: Архітектура*. № 816. Львів, 2015. С. 247—254.
9. Лев Х., Слободян В., Філевич Н. *100 церков Нагірних. Частина перша. Церкви Василя Нагірного*. Львів: Центр Європи, 2013. 140 с.
10. Willard A.R. *History of Modern Italian Art*. London: Longmans, Green and Co, 1902. 811 p.
11. Кислых Т. Византийский стиль в архитектуре стран Европы конца XIX — начала XX века. *Проблемы стилевой эволюции и типологии архитектуры*. Санкт-Петербург: ИЖСА им. И.Е. Репина, 2013. С. 71—79.
12. Bullen J.B. *Byzantium Rediscovered*. London: Phaidon Press Ltd., 2003. 240 p.
13. Krasny P. Kaplica Domu Inwalidów Wojskowych. *Koscioly i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewodstwa Ruskiego*. № 12. Kraków, 2004. S. 67—76.
14. Герій О. Церкви Галичини кінця XIX ст. з декоративними наріжними пілонами: генеза форми. *Народознавчі Зошити*. № 6. Львів, 2018. С. 1596—1602.
15. Бобош Г. Стежками життя та творчості Василя Нагірного (1848—1921). *Народознавчі зошити*. № 2. Львів, 2000. С. 347—355.
16. Нагірний В. Кілька слів в справі будівель церковних. *Діло*. № 225. Львів, 1905. С. 1, 5.
17. Нагірний В. *З моїх споминів*. Львів: накл. Ревізіонного Союзу Українських кооператив, 1935. 54 с.
18. Александровский И. *Соборъ Св.Владимира въ Кіевѣ*. Кіевъ, 1897. 44 с.
19. Борисова Е. *Русская архитектура второй половины XIX века*. Москва: Наука, 1979. 320 с.
20. Стасов В. 25 лет русского искусства: Наша архитектура. *Стасов В. Избранные сочинения: в 3 т.* Москва, 1952. Т. 2. С. 510—524.
21. Савельев Ю. *Византийский стиль в архитектуре России: вторая половина XIX — начало XX века*. СПб.: Проект 2003, 2005. 271 с.
22. *Архитектурный вестник*. № 4. Санкт-Петербург, 1860.
23. Симонова О. Юрий Ростиславович Савельев. Византийский стиль в архитектуре России. Критика на книгу. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, № 11, 4. 2010. С. 261—272.
24. Устиянович К. Церкви Нагірного. *Діло*. 1902. Ч. 262
25. Нагірний В. Дещо про будову церков. *Батьківщина*. № 28. Львів, 1890.
26. Грушевський М. Гріхи наші. *Літературно-науковий Вісник*. № 38, 5. Львів: 1907. С. 324—330.
27. Голубець М. Шукачі нових доріг. *Історія української культури*. Київ: Либідь, 1999. С. 562—586.
28. Paszkiewicz P. *Pod berłem Romanowów: sztuka rosyjska w Warszawie, 1815—1915*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1991. 228 s.
29. Вуйцик В., Івасейко С., Слободян В. *Українські церкви Бродівського району*. Львів: Місіонер, 2001. Кн. 1. 192 с.
30. Krasny P. O kilku próbach modernizacji architektury cerkiewnej w Galicji około roku 1900. *Ars graeca — ars latina. Studia dedykowane Annie Różyckiej Bryzek*. Kraków, 2001. S. 245—272.

REFERENCES

- Bobosh, H. (2005). *The Formation of the Brick Church Architecture in Galicia in the Late 18th — Early 20th Century (examples of the Lviv diocese)*. (Dr. arch. diss. abstr.). Lviv [in Ukrainian].
- (1880). Filip Pokutyński — wspomnienie posmiertne. *Czasopismo Techniczne*, 1 [in Polish].
- Wdowiszewski, J. (1881). Malarstwo dekoratywne ze szczególnem uwzględnieniem miejscowych stosunków. *Czasopismo Techniczne*, 7 [in Polish].
- (1880). *Czasopismo Techniczne*, 1 [in Polish].
- Bobosh, H. (2002). Architectural and Stylistic Features of the Brick Churches of Galicia in the Late 18th — Early 20th Centuries. *The Ethnology Notebooks*, 1—2, 88—99 [in Ukrainian].
- Linda, S., & Biruliov, Yu. (Ed.). (2008). Architecture of Historicism. *The Lviv Architecture: Time and Styles* (Pp. 240—310). Lviv: Center of Europe [in Ukrainian].
- Hnidec', R. (2015). The National Identity of Architecture of Ukrainian Churches in the Tradition and Innovation of Their Expression. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University: Architecture*, 836, 168—175 [in Ukrainian].
- Rakochyj, Ya., & Borys, A. (2015). The Ontology of Creation of Ukrainian National Attributes in the Sacred Architecture of Galicia. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University: Architecture*, 816, 247—254 [in Ukrainian].
- Lew, Kh., Slobodyan, V. & Filevych, N. (2013). *100 Churches of the Nahirny. Part one. Churches of Vasyl Nahirny*. Lviv: Center of Europe [in Ukrainian].
- Willard, A.R. (1902). *History of Modern Italian Art*. London: Longmans, Green and Co.
- Kislykh, T. (2013). Byzantine Style in the Architecture of European Countries of the Late 19th — Early 20th century. *The Problems of Style Evolution and Typology of Architecture* (Pp. 71—79). St. Petersburg [in Russian].
- Bullen, J.B. (2003). *Byzantium Rediscovered*. London: Phaidon Press Ltd.
- Krasny, P. (2004). Kaplica Domu Inwalidów Wojskowych. *Koscioly i klasztory rzymskokatolickie dawnego wojewodstwa Ruskiego*, 12, 67—76 [in Polish].
- Herii, O. (2018). Churches of Galicia with Decorative Angular Pylons at the End of the 19th Century: the Genesis of

- the Form. *The Ethnology Notebooks*, 6 (144), 1596—1602 [in Ukrainian].
- Bobosh, H. (2000). Trails of Vasyl Nahirny's life and work (1848—1921). *The Ethnology Notebooks*, 2, 347—355 [in Ukrainian].
- Nahirny, V. (1905). A Few Words in the Case of Church Buildings. *Dilo*, 225 [in Ukrainian].
- Nahirny, V. (1935). *From my Memories*. Lviv [in Ukrainian].
- Aleksandrovskij, I. (1897). *Cathedral of St. Volodymyr in Kyiv*. Kyiv [in Ukrainian].
- Borisova, E. (1979). *Russian Architecture of the Second Half of the 19th Century*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Stasov, V. (1952). 25 years of Russian art: Our architecture. *Selected Works* (Vol. 2, pp. 510—524). Moscow [in Russian].
- Savelyev, Yu. (2005). *Byzantine Style in Russian Architecture: the second half of the 19th — the beginning of the 20th century*. St. Petersburg [in Russian].
- (1860). *Architectural Bulletin*, 4. St. Petersburg [in Russian].
- Simonova, O. (2010). Yuriy Rostislavovich Savelyev. Byzantine Style in Russian Architecture: Criticism of the book. *Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy*, 11, 4, 261—272 [in Russian].
- Ustyianovych, K. (1902). Churches of Nahirny. *Dilo*, 262 [in Ukrainian].
- Nahirny, V. (1890). Something about Church Building. *Bat'kivshchyna*, 28 [in Ukrainian].
- Hrushevskij, M. (1907). Our Sins. *Literary and Scientific Bulletin*, 38, 5, 324—330 [in Ukrainian].
- Holubec', M., & Krypjakevych, I. (Ed.). Seekers of new roads. *The History of Ukrainian Culture* (Рр. 562—586). Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
- Paszkiwicz, P. (1991). *Pod berłem Romanowów: sztuka rosyjska w Warszawie, 1815—1915*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN [in Polish].
- Vujcyk, V., Ivasejko, S. & Slobodyan, V. (2001). *Ukrainian churches of Brody district* (Vol. 1). Lviv: Misioner [in Ukrainian].
- Krasny, P., & Bulsza, W. (Ed.). (2001). O kilku próbach modernizacji architektury cerkiewnej w Galicji około roku 1900. In W. Bulsza. *Ars graeca — ars latina. Studia dedykowane Annie Różyckiej Bryzek* (Рр. 245—272). Krakow [in Polish].