

и. 5674

**Д.АНТОНОВИЧ.**

**СКОРОЧЕНИЙ  
КУРС ІСТОРІЇ  
УКРАЇНСЬКОГО  
МИСТЕЦТВА**

**ПРАГА 1923.**







На правах рукопису.

Д м и т р о А н т о н о в и ч .

61819

С К О Р О Ч Е Н И Й К У Р С

І С Т О Р И Й

У К Р А Ї Н С Ь К О Г О М И С Т Е Ц Т В А .

Видання

Українського Університету.

Прага 1923.



W 5674

SLOVANSKA KNIHOVNA  
31 86078975



124 695





З м і с т :

Вступ. . . . .	Стор.	1.
Глава 1. Часи передісторичні . . . . .	"	11.
Глава 2. Доба византийсько-романська . . . . .	"	19.
Глава 3. Готицька доба . . . . .	"	48.
Глава 4. Ренесанс . . . . .	"	72.
Глава 5. Барокко . . . . .	"	103.
Глава 6. Рококо . . . . .	"	191.
Глава 7. Класичність . . . . .	"	247.
Глава 8. Еклектизм . . . . .	"	315.
Спостережені помилки . . . . .	"	337.



Содержание

Всего	1
Глава 1. Введение	2
Глава 2. Основные понятия	10
Глава 3. Методы исследования	20
Глава 4. Результаты	30
Глава 5. Заключение	40
Глава 6. Литература	50
Глава 7. Приложение	60
Глава 8. Заключение	70
Список литературы	80



В с т у п .

Приступаючи до начерку історії українського мистецтва треба на самперед умовитися, що таке єсть українське мистецтво і як мусить викладатися його історія. Головним питанням при цьому єсть питання про самобутність українського мистецтва і про місце його в історії мистецтва иньших народів Європи.

Як що припустити, що українське мистецтво є зовсім самобутне, і нічого спільного в процесі свого розвитку з історією мистецтва всіх культурних народів Європи не має, то розуміється тоді треба би було шукати аналогій і звязків в творчості українського народу з мистецтвом народів сходу і Азії. Так здебільшого і роблять дослідувачі памяток українського мистецтва, котрі одмовляють Україні права на місце в історії культурної Європи. Бо прецінь абсолютної самобутности в історії народу, що віками культурно жив, розвивався і був в постійних і безпосередніх стосунках з другими народами, бути не може. Як зовсім самобутне мистецтво, та і то з певними обмеженнями, ми можемо розглядати хиба лише примітивне мистецтво диких народів, що стоять на перших ступнях розвитку і не мають зносин з иньшими народами. Бо як тільки починаються зносини, як тільки дане племя одно стинається з другим, то негайно, часто зовсім мимо вільно і несвідомо, починається вплив одного на другого і цей вплив негайно відбивається і в примітивній мистецькій творчості найбільше дикого племені. Чим же народ культурнійший, тим більше він вбірає в себе чужих впливів; сам впливає на иньших; ці впливи, іноді з різних сторін, скрещуються між собою, сплітаються з елементами місцевими і появляють в творчому процесі нові свідоцтва народного генія. І здібність народу вбірати



в себе чужі впливи не тільки не говорить про слабкість творчих сил народу, але якраз навпаки. Особливе коли вбірання чужих впливів не єсть простим перейманням і рабським наслідуванням, але являється перетворенням і стимулом до дальшої творчости. Вбірання чужих впливів і самостійна творчість так тісно сплітаються, що одно без другого не є можливим. І коли народ перестає приймати чужі впливи, то він разом з тим перестає і сам творити і тратить здібність до культурного життя. Так сталося з де-якими народами Азії, які разом з тим перестали бути самостійними чинниками історичного життя народів.

Коли протягом останніх двох з половиною тисяч літ центр культурного життя людскости перенісся до Європи, то разом з тим в Європі починається і спільний процес історії мистецтва, в якому беруть участь всі народи Європи, по мірі того як вони починають жити культурним і державним життям. В історії мистецтва народів Європи зарисовуються великі періоди, що характеризуються універсальними мистецькими стилями, які для всіх культурних народів єть спільні і у всіх народів, згідно історичним законам, однаково чергуються, заступаючи старий стиль новим, одживаюче новоутвореним. Ця зміна стилів в мистецтві культурних народів обовязково є одна і та сама у всіх народів із історичною необхідністю один стиль змінюється в кожній добі другим, спільним на той час для всіх народів культурного світу Європи і земель, що культурно до Європи прилучаються.

Зміна універсальних стилів в мистецтві культурних народів — це і єсть той основний історичний закон в науці історії мистецтва, якому або підлягають всі здатні до культурного життя народи, або, не підлягаючи йому, себ-то втративши життєздатність, виходять



зовсім із семі культурних народів. Розуміється спільністю підлягання цьому історичному закону застерігається здібність народу приймати впливи чужі, перетворювати їх і разом з тим вносити і свою вкладку у всесвітню мистецьку творчість.

Одже про повну самотність мистецтва культурного народу говорити не приходиться, бо мистецтво кожного народу розвивається в рямцях світових стилів мистецтва спільних для всіх культурних народів. Але із того зовсім не виходить, щоби культурний народ трапив свою індивідуальність. Навпаки в загальних рямцях міжнародного всесвітнього стилю, кожен народ, творячи, вносить свої улюблені пережитки від попереднього стилю, пристосовує форми універсального стилю до свого характеру, до своїх географічних особистостей, до своїх улюблених матеріалів і т.д. і в той спосіб універсальному стилю мистецтва кожен народ дає свої національні ознаки. І великий універсальний стиль, що є характерним для доби в історії людскости, зостається в основі єдиним стилем, у кожного народу прибирає інших примет і ніси розчленяється на національні стилі. У великих народів, що заселяють територіально широкі простори, національний стиль в свою чергу розчленяється на місцеві обласні стилі і т.д. Всесвітній готицький стиль, стиль кінця середновіччя і доби першого розвою міст серед феодальних обставин, є єдиний готицький стиль у всіх народів Європи; але у Французів, Німців, Італійців він дістає різнобарвність таку, що італійський готик відрізняється сильно від готику центральної Європи, хоч в основі і там і тут той самий готик. Так само готик східної Німеччини значно відрізняється від готику надрейнського; а знову на сході Німеччини готик північний відрізняється від німецького-ж готику наддунайського.

Одже національний стиль до стилю універсального відноситься,



як частина до цілого, але з другого боку, національні одзнаки дуже часто переживають загальні форми всесвітнього стилю і в історії мистецтва народу переходять від одного стилю до другого. Історичні доби в життю народу змінюються одна другою, разом з тим змінюються стилі художньої творчості, але національні риси творчості ті самі відчуваються в кожній добі його життя. Коли готик французький відрізняється від готику німецького, то це межи иньшим виходить тому, що французьке мистецтво від попереднього стилю византийсько-романського зберігло в готиці свої національно улюблені одзнаки, а німецький готик свої. І ці одзнаки зберігши в готиці французький народ переніс і до слідуєчого стилю ренесансу і тим обусловив, що і ренесанс Франції відрізняється від ренесансу Німеччини, який також через віки і стилі зберігає свої індивідуальні прикмети.

Таким чином культурні народи живуть спільним життям, їх мистецтво розвивається згідно загально історичним законам, у всіх так само чергуються ті самі універсальні стилі мистецтва і разом з тим в цих загальних рамцях кожен народ розвиває своє національне мистецтво. В загальних нарисах історії національного мистецтва кожного європейського народу змінюються ті самі глави як у одного так і у другого. В історії англійського мистецтва так само змінюються періоди романо-византийський, готицький, ренесанс, барокко, як і у Італійців, Французів або Німців. *Arts una - species mille.* Історичні закони для всіх одні, а різновидности у всіх народів нечисленні.

Український народ, що живе у східного краю Європи, майже на порозі між культурами сходу і заходу мусів в своїй мистецькій творчості обов'язково прилучитися або до сходу, до народів перед-



ньої Азії і разом з цими народами спочатку розвивати свою творчість, а потім з ними-ж разом відійти від культурного життя Європи і згубити свою життєздатність, або-ж навпаки прилучитися культурно до Європи і розвивати свою мистецьку творчість спільно з усіма європейськими народами в рамцях які в Європі для розвою мистецтва поклав історичний закон, в рамцях зміни стилів подиктованих цим законом історії мистецтва. І український народ, свідомо чи ні, вибрав свій шлях більше ніж за тисячу літ перед нами і вступив в коло культурних народів як рівноправний член, підлягаючи закону зміни європейських універсальних стилів, приймаючи кожен всесвітній стиль, творячи в рамцях кожного із цих стилів і здобуваючи в них часами дуже високих здобутків національного українського генія. Всі великі мистецькі стилі Європи остатнього тисячоліття розвивалися на Україні і в добах та межах кожного з цих стилів український народ проявляв самостійну, часом дуже оригінальну творчість.

В історії українського мистецтва так само змінюються великі універсальні європейські стилі остатнього тисячоліття, так само переходять одна за другою доба византийсько-романська, готицька, ренесанс. барокко і т.д. як і у Англійців, Італійців, Німців чи Французів. Викладаючи історію українського мистецтва, треба її ділити на такі самі глави, як і історію німецького чи иньшого мистецтва і ці глави носять ті самі назви, що і в історії мистецтва кожного культурного європейського народу.

Правда тяжка історична доля українського народу остатнього тисячоліття, яка приводила часами навіть до того, що український народ затратив свою самостійність, причинилася до того, що де-які періоди в мистецькій творчості українського народу виявляються слабше



ніж інші. Ті великі європейські стилі, які припадали на ті періоди коли український народ жив самостійним державним життям, ті стилі на Україні находили величаве втілення і в рамцях тих стилів український народ творив багато прекрасно і величаво. Ті-ж стилі, що припадали на часи лихоліття українського народу розвинулися на Україні очевидно менше яскраво, в формах тих стилів український народ творив менше, не так величаво, але не менше прекрасно. Але як народ європейський, український народ все-ж не ухилився від участі в культивуванню всіх без виїмку універсальних європейських стилів, і в кожен з цих стилів вносив дух своєї національної індивідуальности, свого самобутнього національного генія. Із історії українського мистецтва може яскравіше ніж з якого иньшого джерела виявляється, що український народ протягом тисячоліття був членом культурного життя європейських народів і займав між народами Європи своє самостійне місце, бо в формах загальних європейських стилів проявляв особисту українську творчість, творив український стиль і цим українським духом овіяно памятники українського мистецтва на протязі віків, майже цілого тисячоліття.

Тут з'являється друге питання: які памятники мистецтва вважати українськими? У всякого иньшого культурного європейського народу таке питання здавало-бися неймовірним. Розуміється памятниками французького мистецтва вважаються всі памятники мистецтва, які утворено у Франції і Французами по за Францією. Так само італійські, німецькі і иньші памятники мистецтва у иньших народів. Розуміється те саме треба сказати і відносно України. Українськими памятниками мистецтва історик вважає всі памятники мистецтва, які утворено на Україні, або Українцями по за Україною.

Це, що само собою розуміється у Німців, Французів, Італійців



треба з гори застерігати і для України з двох причин. Перша причина та, що хоч українській народ живе компактною масою на території України, але між українською людністю здавна вкраплено невеличкі відносно колонії, які ще не вповні засімілювалися з Українцями, але тим часом вносять свій, так само відносно невеликий, вклад в мистецьку творчість України. Головним чином це стосується Жидів і Поляків. Чи являються наприклад на Україні жидівські синагоги з одного боку, а католицькі костьолои з другого, пам'ятниками українського мистецтва? Професор київського українського університету Г.Павлуцький в своїх розвідках про жидівські синагоги вичерпує дові, що вони суть пам'ятниками української архітектури. І це зрозуміло, бо живучи століттями на Україні маленкі колонії, як-би вони не зберігали своєї окремішности релігійні, фонетичні, звичаєві і інші, ці колонії мимо волі поступенно зживаються і зливаються з масою населення і тратять свою єдність зі своїми соплеменниками в других краях. Тому наукові розвідки про жидівські синагоги на Україні легко показали належність цих пам'ятників до українського мистецтва і відрубність від синагог інших країн. Те саме це в більшій мірі стосується і до католицьких костьолів. Коли послідователі Моїсеевого закону все-ж старалися жити відрубно, і їх релігія не ширилася між Українцями, то зовсім навпаки було з релігією католицькою. На Україні єсть кілька мільонів Українців католиків і немає ніяких підстав їх мистецьку творчість виключати із творчости всього українського народу, так само як творчість Українців штундових, або Українців уніятів. Навіть там, де Поляки живуть досить компактними масами між українським народом, як в деяких місцевостях Галичини, і там вони підлягли українізації настільки, і мистецьку творчість їхню так перейнято духом українського гєнія, що і твори їх являються



складовою частиною, вкладом в скарбницю українського мистецтва, від якого вони і не відрізняються. В той час як у Львові костьоли не відрізняються загалом від львівських одночасних з ними церков, вони значно відрізняються від костьолів Кракова або Варшави. Тим більше зростає спільність костьолів з церквами в центральній Україні і старі церкви Київа часто по кілька разів оберталися в костьоли і потім назад в церкви і подекуди не можна сказати чи храм будувався як церква чи як костьол. Навіть ~~коли~~<sup>коли</sup> якийсь будинок виводить приїзжий з чужої далекої сторони художник, то він часто може непомітно для себе переймається місцевими настрями, впливами, особистостями місцевого матеріялу; стільки в деталях вноситься місцевого помішниками і виконавцями його замірів, що його твір виходить далеко не таким, яким він вийшов би у нього в рідній стороні. В самому процесі будування такі вносяться зміни в залежності від місцевих умов, потім в пізніших реставраціях, добудовах і змінах остаточно тратиться характер країни з якої вийшов майстер і його твір приймає характер країни в якій цей твір збудовано. Крім того, що такий твір в процесі будування підлягає місцевим впливам, але що має не меншу вагу, це те, що вибудований в чужій країні, він також зі свого боку впливає на місцеву творчість і тим стає фактором місцевої мистецької творчості, складовою частиною мистецтва країни. І католицькі костьоли на Україні хоч-би збудовані чужинцями, вже являються пам'ятниками українського мистецтва не тільки тому, що відрізняються від костьолів у чужині, а наближаються до українських церков, але також і тому, що вони в свою чергу впливали на українські церкви і може нігде в ортодоксальних країнах православні церкви так не подібні до католицьких костьолів, як іменно на Україні. Одже роля костьолів на Україні не тільки пасивна, але і ак-



тивна і тому треба вважати, що костьоли на Україні суть значною складовою частиною українського мистецького будівництва. Сказане про будівництво розуміється так само стосується скульптури, малярства і взагалі всіх теренів мистецької творчости. Складніше ніж з пам'ятниками монументальної творчости стоїть справа з творчістю персональною, з особами і творами тих майстрів мистецтва, які переносили свою діяльність з рідної країни до чужої, і, що траплялось не рідко, переносили назавжди. Розуміється таких майстрів не може обминути історія мистецтва того народу, до якого вони перенесли свою діяльність, особливе коли вони там оставили по собі значний слід. Але з другого боку це не значить, що їх може викреслити історія мистецтва того народу, з якого вони вийшли, особливе коли вони оставили слід і в своєму мистецтві і в чужій країні більше впливали, ніж підлягали місцевим впливам. Майстрів, що покинули рідну країну, тільки тоді можна виключити із історії мистецтва їх рідного народу, коли вони зовсім перейнялись духом і характером своєї нової вітчизни і в їхній творчости не зосталось елементів рідного народу. Гольбайн і Ван-Дейк покинули рідні країни і переїхали до Англії і історія англійського малярства не може їх поминути, особливе Ван-Дейка, котрий лишив цілу школу в англійському малярстві. Але від того перший не перестав бути Німцем, а другий фляманцем і розуміється передовсім займають відповідне почесне місце в історії перший німецького, другий фляманського малярства. Навпаки-ж другий Фляманець Ватто, переїхавши до Парижу, так перейнявся характером французького мистецтва, так став Французом в найтоньших уявах мистецької творчости, що хоч займає одно з найголовніших місць в історії французького малярства, зовсім викреслюється із історії малярства фляманського.



Історія українського мистецтва, так склалася лиха історична доля народу, часто має діло з великими художніми індивідуальностями, що мусіли з рідного краю переносити свою діяльність на чужину. Український народ, на нещастя для себе, далеко частіше надавав свої найкоштовніші художні сили сусіднім народам, ніж сам їх діставав від чужих. Протягом 15. і 16. віків українські мистецькі сили мусіли збагачувати своєю творчістю пам'ятники Кракова і інших польських осередків, а в 18. і 19. віках змушені були переносити свою діяльність до Москви і Петербургу. І відношення до цих майстрів в історії українського мистецтва не однакове. Коли великий Левицький, Лосенко, Мартос, Боровиковський і в Петербурзі зберігли український характер своєї творчості, осталися наскрізь українськими майстрами і історія українського мистецтва повинна їм одвести почесне місце, хоч вони і багато робили для російського мистецтва і власне з них російське малярство та скульптура починають свою історію, то інший Українець з Ніжина, молодший сучасник Боровиковського - Венеціанов так перейнявся характером московської уяви, що займає почесне місце в історії російського малярства, а в історії мистецтва українського йому важко було-б знайти відповідне місце.

Всі ці питання про характер, план і предмет історії українського мистецтва були-б самі собою зрозумілі і зовсім не підіймалися-б при викладі історії мистецтва кожного іншого культурного європейського народу. Можна надіятися, що коли прийде до викладів, вичерпуючих історію українського мистецтва в доцільній науковій системі, то ці питання і на Україні також стануть зовсім ясними і самі собою відпадуть.



## Г л а в а п е р ш а .

### Часи передісторичні.

Життя чоловіка на Україні починається як і по всій Європі в глибокій давнині, відділений від нас не тисячоліттями, а правдоподібно десятками тисячоліть мабуть безпосередно з уступленням ледникового періоду. В кожному разі в добу так званих допотопних звірів, мамонта і печерного ведмедя, столиця України Київ був уже заселеним місцем. Разом з початком життя чоловіка, розуміється, починається і його мистецтво. Свідком цього і доказом являються знайдені найдавніші останки першого печерного чоловіка на Україні.

Найдавніші сліди чоловіка на Україні знайдено у Києві на Подолі при розкопках старих печер. Тут знайдено останки чоловіка і разом з тим останки різних, що вже вивелися, звірів і в тому числі останки мамонта. І разом з тим в цій примітивній обстанові життя печерного чоловіка зберіглись і останки його примітивного мистецтва в виді везерунків вимережаних на кістках мамонта. В других стоянках над Десною знайдено сліди навіть примітивної скульптури в виді фігурок вирізаних з кісток або іклів мамонта. Так само свої естетичні потреби чоловік задовольняв окрасами свого більше ніж невибагливого одягу, наприклад навязуючи намиста із рибячих кісток і т.и. Взагалі є доведений факт, що як зараз немає найбільше дикого народу, щоб не мав свого примітивного мистецтва, так і в давнині мистецтво починається разом з життям чоловіка і дуже нечисленні останки першого чоловіка на Україні потверджують разом з тим і існування у нього мистецтва.



Разом зі зміною і поступом життя, з розвитком культури чоловіка знаходяться і більше досконалі твори його мистецтва. В новітню добу камяного віку<sup>В</sup> період неолітичний вже мистецтво доходить до того, що на глиняних виробах вирісуються досить складні орнаменти. Археологи з неолітичного періоду знайшли останки глиняного посуду з рисунками звірів і навіть глиняні фігурки людських постатей. Студії над цими пам'ятниками мистецтва привели археологів до висновку, що цю культуру неолітичного періоду камяного віку треба определити як культуру передмікенську, в той час як мікенська культура вважалася одною з найдавніших відомих в науці культур чоловіка на крайньому півдні Європи і на островах Середземного моря. Правда це не значить, що наші українські находки єть старіші, ніж находки мікенської доби, бо на Україні взагалі камянний вік тривав дуже довго. І коли вже в Європі було знано перший метал, або краще сказати перші метали, з яких чоловік штучно добував бронзу, і цей винахід бронзи характеризує цілу добу в історії людини, як бронзових період, що більш менш совпадає з другим тисячоліттям перед початком нашої ери, Україна правдоподібно цього бронзового віку не знала і зоставалася в попередньому стані культури камяного віку.

Коли приблизно за тисячу літ до початку нашої ери у народів Європи появилася залізо, то воно здається, порівнюючи в короткому часі, було занесено на Україну і тут доба залізної культури безпосередне наслоїлася на добу культури камяної. Разом з тим з першого-ж тисячоліття перед нашою ерою до нас доходять вже і документальні свідочтва про деякі народи, що жили на території України, а ще в більшому числі археологія подає нам свідочтва культури цих народів, а разом з тим і їх мистецтва, і то мистецтва вже часами безглядно і позитивно дуже високого.



В першій половині, а може і початку цього тисячоліття на крайньому півдні України, по берегах Чорного моря появляються грецькі колонії і протягом століть, підтримуючи морем зносини з грецькими краями, являються розсадниками на Україні грецької культури і грецького мистецтва, спочатку примітивного, а потім і доби його найбільшого розцвіту. Найбільше цікавими являються розкопки грецьких колоній Херсонеса в Криму недалеко Севастополя і особливе Ольвії (недалеко від Херсону). Правда поки що в цих розкопках не знайдено нічого під зглядом мистецьким першорядного, що внесло б значний вклад в збір пам'яток старогрецького мистецтва; ці знахідки більше цінні як свідчення культури; але вони свідчать, що життя в цих колоніях майже не відставало від загального культурного рівня загального грецького життя і поступу тих часів.

Грецька культура і твори грецького мистецтва з цих грецьких колоній ширилися між народами, що жили на Україні на північ від Греків в степовій Україні. Ті народи, правдоподібно іранського племені, спочатку Скифи, потім Сармати, потім Алани входили в стосунки з Греками і здобували від них твори високого грецького мистецтва. Трохи цих пам'яток зберіглося до нас в погребальних курганах, так званих скифських і археологічні розкопки останніх десятиліть вивели їх з під землі на світ.

Особливо знамениті розкопки трох курганів - могил Куль-Обської, Чортомлицької і Солохи. Самий багатий предметами мистецтва із цих курганів Куль-Обський на жаль під час розкопок зовсім розграбували, і предмети у ньому знайдені понищили, але те невелике число, що зосталося, представляє дуже велику культурну і мистецьку вартість. Так золота Куль-Обська ваза, що входить <sup>в</sup> колекції петербурзького Ермітажу, є твором грецького вазелірного мистецтва



і на цій вазі представлено сцени із життя Скифів, які являються дуже коштовним документом культурного життя Скифів, їх одягу, знарядь, струменту і т.д. Представлено ці сцени дуже живо, з розвиненим реалістичним чуттям, так, що вони являються не маловажним свідомством не тільки культурного життя Скифів, але і грецького рисовального і ювелірного мистецтва в грецьких колоніях на південній Україні. Бо те, що змістом ювелірного рисунку на вазі є сцени із скифського життя, свідчить про те, що автори цієї праці мусіли бути місцеві Греки, що бачили і знали скифський побут. Навіть як що припустити, що такі речі для торгівлі зі Скифами заготовлялися в самій Греції і потім привозилися в чорноморські колонії, то все-ж попередні жанрові рисунки Скифів і їх побуту, по яких можна було-б потім виготовити сніцерські речі, мусіли робитися на місці очевидцями життя Скифів. Так, що неперечно в цих пам'ятниках мистецтва являються свідки мистецтва, що або вповні, або в головнійшій частині художньої праці процвітали на Україні в остатньому тисячолітті перед початком нашої ери.

Сказане про Куль-Обську вазу можна в значній частині віднести і до великої вази, знайденої в Чортомлицькому кургані, на який між пишним грецьким орнаментом вставлено пояс, на якому в релефі свіжого рисунку представлено сцену скифського полювання.

Але під зглядом мистецьким ще вище і ще цікавіше знаходки з найпізніше розкопаного кургану, відомого під назвою "Солоха." Коли на Куль-Обській і Чортомлицькій вазах ми знаходимо тільки мистецький сніцерський рисунок і релеф, то в сніцерських виробках Солохи знаходяться твори дрібного сніцерського кругло викінченого ваєння. Наприклад знайдений між золотими речами Солохи головний гребінь, на короні якого представлені люде і зві-



рі, може по своїй мистецькій вартості бути зачисленим не тільки до кращих взірців старого мистецтва того роду, а являється взагалі одним з найхудожніших творів сцицерського ваяння всіх часів і всіх народів.

Як далеко на північ між Скифами поширився вплив грецької культури, сказати важко. В скифських могилах центральної України в верх по Дніпру, доки стоять самі скифські могили, видатних пам'яток грецького мистецтва менше, але сліди впливу грецької культури знати в глиняних амфорах грецького типу то що... А ще далі на північ Греки вже не знали, що за народи живуть і ці народи зі свого боку зоставалися грецькій культурі чужими. Археологічні находки доби відповідної скифським могилам на північно західній Україні швидко говорять про культурну єдність з центральною Європою. Принаймні золоті речі в річці Збручі являються предметами центрально європейської, так званої Гальштацької<sup>\*)</sup> культури.

---

\*) Гальштацькою культурою, по місту і озеру Гальштат, коло якого в могильнику знайдено було перше велике число предметів цієї культури, називається в Європі культура металової доби першої після бронзової, коли появляється залізо, золото і інші метали. В той час, як залізо в Єгипті було добре відоме і в загальному вжитку вже за півтора тисячі літ до початку нашої ери, до Європи залізо прийшло тільки між 10. і 8. віками перед нашою ерою. Прийшло залізо до Європи з передньої Азії і правдоподібно шляхом через Україну. Тому дуже можливо, що на Україні залізо появилося трохи раніше, ніж в центральній Європі. Найбільший розцвіт Гальштацької культури припадає на середину першого тисячоліття перед початком нашої ери. Одною з характерних ознак Гальштацької культури є те, що хоч залізо вже появилося, але бронзи воно ще не витіснило, але вживається поруч з бронзою. Трапляється, що один предмет в деяких частинах зроблено з бронзи, а деякі прироблено із заліза. Як раз на Україні, де правдоподібно не було бронзового періоду, просто на кам'яний вік наслоївся вік металовий, в якому було знаним вже залізо, але бронзи ще остаточно витіснено не було. —



На превеликий жаль цих находок дуже мало і вони не дають ще права рішуче говорити про спільність культури нашої північно західної України з центральною Європою в ті часи. Це тим більше шкода, що в північній лісовій частині України народи жили більше постійно, ніж в частині України степовій, де народи зміняли не раз народи і в тисячоліттю перед початком нашої ери і ще більше в першому тисячоліттю нашої ери. Доба великого переселення народів, що так тяжко переживалася цілою Європою, на Україні відчулася ще тяжче і самий цей процес тягся на Україні значно довше ніж в иньшій Європі, почавшись тут раніше, а скінчившись далеко пізніше, ніж на заході.

Завдяки страшній зміні народів, зміні терену їх посідання, тепер дуже тяжко сказати якому народу, або правильніше яким народам, належать ті пам'ятники монументальної скульптури, які знаходяться по всій Україні від Дністра і Карпатів, до Кубані і Кавказу і в українському народі називаються "кам'яні баби". Це висічені із каміня здебільшого стоячі людські постаті, бувають як чоловічі так і жіночі, найчастіше в натуральну величину чоловіка (хоч зустрічаються і значно більшого розміру) знаходяться по всій Україні в такому великому числі, що вже в п'ятидесятих роках минулого століття один дослідувач тільки на лівобережній Україні їх нарахував в Катеринославщині 428, в Таганрогському окрузі 54, в Таврії 44, в Харківщині 43, в Полтавщині 5. — Але тоді ще вони далеко не всі були відомі, крім того їх дуже багато понищено на камінь для будування то що. На правобережній Україні ці кам'яні баби зустрічаються в Херсонщині, Київщині, на Поділю і в Галичині. Ні в західній Європі ні на Московщині їх зовсім немає. Богато було догадок і гіпотез що до походження цих пам'ятників скульптури, приписували їх і Скифам і Киммерійцям і иньшим народам, але



зараз панує погляд, що вони належать не одному народові, а різним народам, що змінялися на Україні і відносяться до різних часів. Але більше точної класифікації або принаймні поділення їх на групи, згідно з різницями їх стилю, ще не переведено. Так само, що до значіння цих скульптур висловлювалося різні догадки, вбачали в їх релігійні образи, або намогильні пам'ятники, образи померших предків, але це все так само зостається в області догадок.

Під зглядом чисто мистецьким всі ці скульптури представляють далеко не однакову вартість. Але іноді між ними зустрічаються твори справді розвиненого монументального мистецтва в скульптурі. Часто при аналізі цих скульптур видається, що майстер не шукав віднайти і віддати пропорції людської постаті, але трактував їх як уже знайдене для скульптора відоме, і коли від дійсних пропорцій відступав, то ніби з метою досягнути більшого художнього ефекту; підкреслити монументальність, спокійну величавість постаті, то що. Це наводить декого із істориків на думку, що ці пам'ятники скульптури є не примітивне мистецтво молодих народів, а навпаки пережиток в мистецтві, останки якоїсь великої культури в якій була дуже розвиненою скульптура і останки цієї скульптури і умілості в ній працювати занесено до нас на Україну. Розуміється і це не більше як гіпотеза, що наводить собі оправдання лише в високому артизмі з яким виконано деякі із цих статуй. Попри ці скульптури одиноко стоїть зберігшийся до наших часів на Поділлі біля села Буші на березі Дністра, незвичайно високої художньої вартості великий релеф, описаний покійним проф. Антоновичем на Одеському археологічному з'їзді. Цей релеф представляє в профіль цілу сцену: чоловік на колінах перед звірем з великими рогами (олень чи тур), а над ним на гильці дерева півень. І чоловік, і звір і птиця в дуже величавих живих





і шляхотних пропорціях, бездоганного рисунку. І не тільки великий артистичний змісл майстра виявляється в тому, як висічено кожену фігуру на релєфі, але і в загальній композиції як логічній так і мистецькій. Всі ці фігури спасовано між собою і розміщено так, що ціла композиція прекрасно заповнює поле витягнутого в шир прямокутника. Розуміється такий релєф, як твір мистецтва є далекий від примітиву і свідчить про велику умілість і мистецьку високу традицію.

Таким чином від періода доісторичного на Україні зберіглося до наших часів чимало пам'яток, що мають підчас високу культурну вартість, але вони ще в нинішній стадії наукового знання стоять здебільшого відрубно, часто історик не знає ні часу знаходження ні навіть народу, від якого та пам'ятка мистецтва зосталася. Так що тепер ще і річи не може бути про те, щоб за ці часи якось установити процес художньої творчості, або принаймні зміну мистецьких традицій чи культури. Тільки в другій половині першого тисячоліття археологія з точністю констатує культури славянських племен і навіть племен, з яких безпосередно виріс український народ, але ці предмети, на яких точно своє знання базує археологія, здебільшого являються предметами людського обиходу наших безпосередних предків, і пам'ятниками швидше культури, ніж мистецтва. Пам'ятники-ж дійсно мистецтва українського народу появляються разом з початками нашої документальної історії і з початками нашого державного життя. А ті пам'ятники, що дійшли до нас, найстарші із них суть трохи пізніші, ніж перші пам'ятники документальної історії. Але разом з цими пам'ятниками починається і історія українського мистецтва.



## Г л а в а д р у г а .

### Доба византийсько - романська.

Фактична історія українського мистецтва починається приблизно рівночасно з документальною українською історією, себ-то разом з тим, як починається державне українське життя. Найстарійші-ж пам'ятники мистецтва, власне будівництва, що збереглися до наших часів, відносяться до десятого віку. Це якраз доба, коли по всій Європі приходив до розцвіту феодальний, рицарський період і в мистецтві заходив перелом від стилю византийського до стилю византийсько-романського, який є характерним для доби феодального середновіччя.

Цей стиль, що раніше звався просто романський, бо був в десятому, одинадцятому віках утвором романізованих народів центральної Європи, тепер прийнято називати більше точно византийсько-романським, бо він виріс із мистецтва не безпосереднє старого римського, але через щабель пізнішого - византийського. В другій половині першого тисячоліття, після того як Византийська держава стала великим світовим осередком, византийське мистецтво розійшлося по всій східній і західній римській державі, себто по всьому тодішньому культурному світові. Мистецтво в Італії, в Римі, Равенні, Падуї, Венеції і иньших містах, так само як у Франції, в другій половині першого тисячоліття було таке саме византийське, як і в самій Византийській державі.

Від старого античного світу для доби ранішнього християнства зосталося два типи будівель - кругла ротонда - покрита куполом і довга прямокутна базиліка, покрита двохскатною покрівлею. Яка із цих двох будівель є більше стара, і яка була більше розповсюджена,



зараз сказати важко. В часи першого християнства для храмів християни вживали однаково і одного і другого типу цих будівель, не даючи, принаймні в Європі, переваги одному перед другим. Так само кожен з цих двох типів будівель ранішні християне, пристосовуючи до свого нового релігійного культу, зробили більше складним; до базілік, або додаючи на східній узькій стороні з полукупольними покрівлями, або получуючи дві базіліки, навхрест збудовані в одну будівлю, і т.д. Так само круглу ротонду розвивали до іноді дуже складної центрально купольної системи, круглої або октогональної (восьмикутної) будівлі. Вважають адебільшого, що на християнському сході поза Європою більше розвинулися будівлі центральної системи. Що-ж до Європи, то тут і базіліки і ротонди скрізь розвивалися однаково і не можна сказати, яка будівля була більше улюбленою.

Те, що византийське мистецтво внесло нового в старохристиянське будівництво, це получення цих обох типів, базілічної і купольної, які знали старі християне, в одну будівлю. Коли дві базіліки будували навхрест одна до другої, то там, де вони перекрещувалися получався квадрат, і в Византії цей квадрат стали покривати круглим куполом, як ротонду. Ті-ж чотири кути, що зоставалися непокритими між круглим куполом і стінами квадрату, покривали випятим трокутним склепінням, що звалося парусами. Винахід парусів, це головний архітектонічний здобуток византийського мистецтва.

Але хоч Византія і вводила купол в базілічну будівлю, хоч іноді кінці базілік на всі чотори боки були однакові, і тому план такої будівлі як грецький хрест має характер будівлі центральної з куполом по середині, але все-ж базіліки завжди відріжнялися від ротонд або октогональних будівель тим, що зберігали в середині характер нави (корабля), який тягнувся від західного входу до східної абсиди, де знаходиться вітвар. А купол, особливе коли його по-



чали класти не просто на стіни, а виводили під ним шпю (барабан) з вікнами, порушував рівність покрівлі над кораблем, вводячи несподівані ефекти декораційні і світові, але зовсім не порушував вражіння від корабля, себто від витягнутої базілики, завершеної логічно абсидою з віттарем. Навпаки в будівлях центральних, ротондах або октогональних зіставалося вражіння округлої салі, в якій увага логічно стреміла не кінця її в абсиді з віттарем, а в гору до купола, що був центром і вінчав цілу будівлю. Коли в базіліці будували паралельно три кораблі з трома абсидами, і ці кораблі робили короткими, то план будівлі виходив ніби центральним, бо широта трох кораблів разом рівналася довжині кожного <sup>а</sup> їх зокрема, а ще коли по середині центрального корабля ставили баню (купол на барабані), то на плані виходила зовсім ніби центрально купольна будівля; але-ж в дійсности вражіння і в середині такої церкви зовсім инше ніж в ротонді, бо логічно увага притягується в кожному кораблі до своєї абсиди з віттарем, а ніяк до центрального купола, як в справжніх логічно центральних будівлях.

Цей тип базілік з куполами розвивався в добу романського стилю для великих соборів, а круглі ротонди, головним чином будувалися біля великих романських соборів як церкви - хрещальні (баптістерії).

Позаяк романо-византиський стиль розвивався поволи із римського і византійського будівництва, то старійші будівлі романські стоять блище до складу византійського, ніж пізнійші. Тому в романо-византійському стилю суть три доби - перша, в якій будівлі ще мають багато византійського в собі, друга - розцвіт романського стилю, коли будівництво романське <sup>увільнилось</sup> від византійських впливів, і третя (яка була в центральній і східній Європі - в німецьких та українських землях) коли на заході (в Нідерляндах та Франції) вже розвинувся



стиль готицький, але на схід поступав дуже поволі і в Німеччині та на Україні вже прийняли стрільцате склепіння готики, але характер цілої будівлі ще утримувався зовсім романський. Це так званий переходовий стиль.

Всі ці три доби романсько-византийського стилю розвивалися на Україні, але особливо пишно розвинулася перша доба між X. і XII. віками, бо якраз вона припала на час першого розцвіту державного українського життя, коли Україна зі столицею Київом покорила собі значну частину східної Європи на схід від Угорщини та Польщі, була могутньою державою і своєю культурою та багатством імпонувала римсько-германській імперії і навіть далекій Франції.

Памятники українського мистецтва, які зберіглися до наших часів від византийсько-романської доби, це здебільшого старі тогочасні церкви, яких, часто в значній мірі зруйнованих, завжди поновлюваних добудовами та реставраціями, осталося до наших часів біля тридцяти, розсіяних по всій Україні від лівого берега Дніпра до верхнього Дністра. Із світських будівель осталося дуже мало і то тільки руїн або фундаментів, по яких не можна знати, як ці будинки виглядали; та ще осталося кілька веж в північно західній Україні.

Всі церкви, які зберіглися до наших часів на Україні, збудовано як короткі базілики з одною, трома або п'яттю кораблями і відповідним числом абсид. Мають форму витягнутого від заходу до абсид на сході прямокутника; кораблі відділено оден від другого масивними стовпами, полученими між собою простими півциркульними сводами. Бічні кораблі значно вузші ніж середній і здебільшого не високі, бо мають над собою другий ярус - хори; непосредне до стелі підіймався завжди середній корабель.



Найстарішими українськими будівлями в наші часи являються собор у Чернігові і як дехто вважає церква Спаса на Берестові у Києві на Печерському. Чернігівський собор будовано в самім початку XI. віку, а церкву Спаса на Берестові, можливо навіть у X-му, хоч тепер дослідники мають нахил відносити її до XII. віку. Чернігівський собор є разом з тим і типом більших церков на Україні, тоді як церква Спаса на Берестові, дуже перебудована в XVII. віці за Петра Могили, була типовою для церков меньшого розміру. Обидві вони суть трох-кораблеві базілики з трома абсидами на сході. Чернігівський собор має довші кораблі базілік з двома рядами стовпів, що підтримують покрівлю і відділяють середній ширший корабель від вузких бічних кораблів. Порівнюючи більший розмір цієї церкви застерігається довжиною кораблів від західного входу до східних абсид. Витягнення кораблів досягнуто тим, що в кожному ряді стовпів від сходу до заходу поставлено по три стовпи. Між першими від головної абсиди двома і двома слідуєчими стовпами найбільший проміжок і над ціми чотирма стовпами виведено на парусах високий барабан і головний купол.

На боки від центральної куполи - на південь і на північ - бічні кораблі підвішено до висоти середнього корабля так, що зостається таке вражіння, що від середньої куполи два високих кораблі розходяться навхрест. Але в дійсности поперечний корабель не іде з півдня на північ, бо абсидами не кінчається. Це тільки підвішення посередні січних південного і північного кораблів, що абсиди свої з вітарами мають в східній стороні, по сторонах від середньої ~~фронт~~ великої абсиди з головним вітарем. Від другої пари стовпів на захід ще уміщено по третій парі стовпів; від другої до третьої пари, і від третьої до пілястрів в



західній стіні будови перекинено півкругле малого радіусу склепіння, яке зі свого боку підтримує верхні частини стіни і склепіння, що покриває центральний корабель. Таким чином в середині церкви зіставалося вражіння більшого корабля від західного вступу до східної абсиди з підійнятою перед абсидою стелею і куполом. Таким чином будівля зо вні була видовженим прямокутником, а в середині мала ніби внутрішній хрест великих кораблів. Це вражіння досягалося тим, що центральний корабель з середини підіймався до стелі і відповідні частини біля куполу бічних кораблів так само підіймалися до стелі. Західні-ж частини бічних кораблів було перекрито значно нижче і над тим перекриттям було уряджено хори. Крім центрального купола, найбільшого і найвищого перед центральною абсидою, ще Чернигівський собор має чотири менших бані по кутках церкви дві з західного боку і дві зі східного перед меншими бічними абсидами. Зо вні церкви, там де центральний корабель відділяється від бічних виступають досить сильні пілестри, що підтримують внутрішні склепіння між стовпами і разом з тим як контрформ зміцнюють стіну. На висоті хорів і вгорі по карнизові правдоподібно проходив романський карниз із півкруглих аричок, чи підковок, який відзначає всі романські будівлі цілої Європи. Зараз на Чернигівському соборі цього орнаменту не зберіглося, він видний тільки на подібній до собору чернигівській церкві Успенія. Взагалі церкви старійші, наддніпрянські кладено головним чином із вапна з камінням і тільки кладка зрівнювалася тонкою великого формату цеглою; зо вні вони були тинковані, але тинкування до нашого часу не збезіглося, то тепер важко сказати, як стіни виглядали зо вні. Правдоподібно, що тинкувалися частини вапняні, а між цим отинкуванням знати було ряди цегли. Окрасою зо вні були тільки згадані романські підсвчати



карнизки та по мірі того, як стали вживати до кладки стін крім вапна та цегли ще великого камення, то це каміння виступало на зверх в виді гзимзів. Чи мав Чернігівський собор як і інші вапняні церкви розвинені романські портали, зараз сказати важко, про це певніше можна говорити в другій добі романо-византийського стилю, коли будинки стали кластися із великого каміння і зверху не тинкувалися. Вони краще зберігли свій первісний вигляд, ніж церкви отинковані. Дах Чернігівського собору був критий бляхою і бляху було накладено просто по склепіннях церкви так, що дах виглядав хвилясто і дуже мальовничо. Вподібній до Чернігівського собору церкві св. Михайла у Києві бляху було визолочено і тому зверху церква вилискувала золотою хвилею. У плані і всьому будуванню до Чернігівського собору дуже подібні і так саме мають вздовж своїх кораблів по три пари стовпів, що відділяють один корабель від другого у Чернігові церкви Успенія та Бориса і Гліба, у Києві церкви св. Михайла, св. Кирила, велика Печерська та Видубицька, церква Мстиславова у Володимирі на Волині, канівська, то що.

Найстаріша із київських церков, як що правда, що її збудовано ще за Володимира Великого, церква Спаса на Берестові відрізняється від тільки що названих церков тим, що в розмірах була меншою і мала тільки дві пари стовпів, що відділяли середний корабель від обох бічних і підтримували на середині між собою купол. Відповідно кораблі, маючи вздовж на пару стовпів менше, були коротші і мало чим перебільшували широту всіх трох кораблів разом, тому церква своїм планом bliще підходила до квадрата, але все-ж стіна від заходу до сходу була довшою, ніж у поперек і абсиди ще видовжували кораблі в напрямі на схід. Так, що в середині церкви



зіставалося вражіння так само не центральної будівлі з куполом по середині, але трох вузьких і довгих кораблів базілики, Такий план, як церква Спаса на Берестові у Київі мають церкви св.Василія, Успенія на Подолі, церква на Кудрявці і близький до цього плану має також Троїцька у Лаврі. Цю остатню церкву збудував Чернигівський князь Микола Давидович, прозваний Святошою в 1106. році над вхідною брамою до Лаври. Правдоподібно до цієї церкви була зовсім схожа церква над Золотими воротами у Київі, але крім основного плану від цієї церкви нічого не зосталося. Її було ґрунтовно відреставровано, а власне перебудовано в 1696. році гетьманом Мазепою. План подібний до церкви Спаса на Берестові мали також пізніші муровані із великого каменя церкви у Галичу св.Пантелеймона, Спаса, Різдва і церква за Луквою.

Ще менші ніж згадані церкви, це були муровані церкви в один корабель прямокутні з абсидою по середині західної стіни. Таких церков осталося дуже мало і тільки в останках, що або стоять в руїнах, або значно перебудовані. Купол над такими церквами, як що виводився, то по середині безпосередно на стінах і такі церкви могли мати в середині вигляд центрально купольний при дуже малому розмірі, нагадуючи італійські баптистерії, але і того з певністю сказати не можна, бо і вони будувалися не квадратно, а трохи витягнутим на схід прямокутником, а абсида по середині східної стіни ще збільшувала вражіння витягнутости, як це видно в малій переяславській церковці. Подібний до неї план мали церква св.Іллі в Чернигові та св.Михайла в Острі. Але таких зовсім малих мурованих церков було мабуть із початку мало, бо невеликі церкви в той час будувалися переважно з дерева і то в дуже великому числі. Як багато було у старому Київі деревляних церков мож-



на судити по тому, що єпископ Мерзебурський Дитмар в своїй знаменитій літописі на самому початку XI. віку рахував у Києві 400 церков, а в другій половині XI. віку саксонець Адам Бременський рахував у Києві триста церков, тоді як Ніконовська літопись і Софійський Временник рахують у XI. віці у Києві 700 церков, і оповідають, що на початку XII. віку у Києві було спалено 600 церков. Хай ці остатні цифри літописів перебільшено, але відомості німецьких літописців відзначаються своєю правдивістю, і коли вони все-ж рахують у Києві в XI. століті церкви сотнями, то очевидно під цим треба розуміти, що було дуже багато малесеньких деревляних церков, які дуже швидко і легко будувалося. На жаль від цих церков ніяких слідів не осталося, а рисунки пізніші старого Києва ніби дають право догадуватися, що ці деревляні церкви старалися своїми формами нагадувати церкви муровані.

Коли в такому великому числі на Україні будувалося малі церковці, то будувалося також як унікати і церкви величаві, як по розмірах так і по мистецькій оздобі. Із старіших величавих церков ми знаємо, що за князя Володимира було вибудовано церкву Десятинну, яка в руїнах старанням митрополита київського Петра Могили була зберіглася аж до XIX. віку, але в середині XIX. століття з наказу російського уряду і ці руїни було знищено і до нас дійшли тільки фундамента її. Так само знищили руїни і церкву св. Ірини, але за то зберіглася, і порівнюючи досить добре, найбільша і найпишніша зі всіх українських церков византийсько-романської доби, славна церква св. Софії у Києві, заложена Великим Князем Ярославом Мудрим 1037. року.

Правда за дев'ять віків існування Софійський собор у Києві чимало раз спустошували, деякі часті руйнували, багато перебудовували і добудовували, так, що зовні церква являється швидше пам'ятни-



коммистецтва 17.віку, коли її найбільше реставровано, ніж одинайцятото. Але і зо вні осталася непорушеною східна стіна з абсідами. В середині-ж ця церква являється незрівняним пам'ятником нашого мистецтва одинайцятото віку, пишної доби, коли велика українська держава знову і в останній раз зеднана Великим Князем Ярославом Мудрим простягалася від Чорного моря до Балтійського і підтримувала з одного боку зносини з Візантією, з другого боку з усіма найвищанішими державами центральної і західної Європи.

В своєму плані собор св. Софії так само уявляє прямокутник, поділений стовпами на п'ять кораблів, з яких кожен кінчався на східній стороні абсидою. Середній корабель так само ширший за иньші. Розділяють кораблі між собою шіснайцять великих стовпів, що йдуть по чотири в ряд. За першими від абсид чотирма стовпами проходить широкий поперечний корабель, - трансепт, що пересікає всі п'ять кораблів. Перед головною абсидою, де трансепт пересікає центральний корабель церкви виноситься барабан з куполом - найвище місце цілої церкви. Західні частини бічних кораблів до самого трансепту покрито хорами, які проходять і понад самою західною частиною середнього широкого корабля. В північно-західному кутку собору виведено вежу зі сходами на хори. Другу вежу з полуднево-західного боку, так само зі сходами на хори було вибудовано пізніше, певне в XII.віці. Крім головного барабану з куполом перед головною абсидою, ще було виведено вісім менших куполів, так само на відповідно менших барабанах. З трох сторін, крім східної, церква мала ще опасань, так що її можна було прийняти навіть за девятикорабельну церкву. Інині Софійський собор, особливо в деяких частинах зовсім темний, але це завдяки перебудовам і додатковим будовам виведеним переважно в сімнайтотому віці. Вікна церкви були зроблені не тільки в барабанах під



куполами, але і в абсидах і в стінах церкви так, що церква була зовсім ясно освітленою. Вікна мали оригінальну форму вложених одна в одну ниш з гостроверхою аркою. Доділку було вилічено мармуром і иньшим камінням. В цілій українській архітектурі київський Софійський собор не тільки в перший період византийсько-романської доби, до якого він належить, але і на цілий ряд слідуєчих століть остається найвеличавішим пам'ятником мистецтва, якому не дорівнює ні одна із церков того самого періоду, що в значному числі будувалися в Києві в одинадцятому і дванадцятому віках і в рівній мірі носили на собі одпечаток переходової доби від типу византийського до романського, що в цей час розвивався по всій Європі.

Коли і на Україні в дальшому ході розвою архітектури романські ознаки стали вже виразнійше вибиватися і привели до того, що в тринадцятому столітті наша архітектура має такий самий романський вигляд, як і в центральній Європі, то в цьому не слід бачити оставлення своїх традицій і підлеглости західним впливам, але той самий природний процес, що від византийсько-романського мистецтва прийшов до чистих романських форм по всій Європі. І це зрозуміло, бо іменно романські форми дали найкращий естетичний вираз розвиненому тоді феодально-рицарському укладові життя. Як тісні були звязки українського життя з рицарським життям всієї Європи, показують постійні стосунки України з Європою і близькі родинні звязки, що лучили князівську українську династію з владарями не тільки Візантії з одного боку і Половців з другого, але і з феодальними властителями західної Європи, і то з особами, що стояли на самих вищих щаблях рицарсько-феодальної ієрархії. Пригадаймо наприклад, для ілюстрації цих звязків в одинадцятому - дванадцятому століттях родинні звязки одного з популярніших ки-



Гвських великих князів Володимира Мономаха: Його мати була визан- тийською царівною; жінка його була дочкою англійського короля; од- на його тітка була за норвежським королем, друга за королем французь- ким; сестра була замужом за германським імператором; одна дочка була за претендентом на византийський престол, друга за угорським коро- ем; два сини були жонаті з половецькими царівнами; чотири у- нуки були: одна за королем швецьким, друга за герцогом готланським, третя за королем угорським і четверта за царевичем византийським. Отже родинні зв'язки з цілою Європою, як східною так і західною. Зно- сини торговельні і політичні постійно підтримувано, і коли німецькі літописці описують багатство українських князів, наприклад дарунки, що великий князь київський Ізяслав дарував імператору германсько- му, то видно, що ці подарунки справді імпонували як своїм багатством так і мистецьким удосконаленням. Отже нічого немає дивного, що, живу- чи в постійних стосунках з Європою, Україна і в мистецтві з того ча- су злилася з загально європейською течією. Близкість України до Візантії і блище з Візантією стосунки могли зробити те, що традиції византийські на Україні були трохи міцніші і може Україна тому спізналася в мистецькій еволюції, але в основі це був той самий про- цес переходу від византийсько-романського, до виразного романсько- го стилю, що раніше зайшов в Європі, а в тринадцятому столітті зай- шов і на Україні.

І справді українська архітектура тринадцятого віку є архі- тектурою зовсім романською. Те, що вона розвивається головне в західній Україні, блище до підгір'я багатого камінем, полекшує пере- міну попереднього штучного матеріялу - вапна та цегли - на шляхот- нійший матеріял будівництва, на камінь. Церкви кінця дванадцятого віку і в тринадцятому в Холмі, Галичу і по всьому ~~Галиччю~~ Га-



лицько-Волинському князівству виводяться вже з каменю. Вони мають здебільшого той самий план, що і церкви попереднього періоду, мають здебільшого три кораблі і три абсиди, так само поділені стовпами або колонами між собою. На жаль до нас дуже мало уціліло останків будівництва тринадцятого і чотирнадцятого століття взагалі, і нічого не уціліло в цілості; так, що як покривалися ці церкви, які виводили куполи, ми зовсім не знаємо. В Холмі взагалі ні одна церква до наших часів не збереглася. Але про торжество чистих романських форм в українському будівництві цього періоду ми краще всего можемо судити по церкві св. Пантелеймона в Галичу, стіни і абсиди якої до наших часів зберіглися зовсім добре.

Церква св. Пантелеймона, збудована в самому кінці дванадцятого або на початку тринадцятого віку (тепер перероблена в костел св. Станислава) має три кораблі з абсидами на східній частині, з двома парами стовпів, що ділять кораблі між собою; це кораблі о стільки короткі, що план церкви майже квадратний. На західній стороні вхід до церкви має дуже пишній романський портал, що видається від стіни наперед двома міцними пілястрами, перекритими півциркульним тяжким склепінням. Портал зужується концентрично до дверей вставленими колонами і пілястрами з відповідним склепінням - арками; пілястри чергуються з колонами, які стоять то осібно то парами, пов'язані між собою по середині. Капітелі колон і пілястрів покрито фрізом, який одходить від верхнього кутка дверей і хвилястою стрічкою іде в обидва боки до країв portalу, відділяючи пілястри і колони від арок склепіння, що їх покриває. Деякі арки прості, деякі вкрито орнаментом, так само як иньшим орнаментом вкрито і фріз. Скромніший, але такого-ж романського складу, портал знаходиться на південній стороні церкви; а абсиди церкви св. Пантелеймона, як зви-



чайно в романських церквах, прикрашено тоненькими колонеттами, що наче абсиди ділять на часті, як декоративна колонада навколо стіни абсиди і безпосереднє до неї притулена, а в горі колонетти лучаться між собою романським фрізом із півкруглих арок. Капітелі колонок на абсидах, як і на порталі вкрито рослинним орнаментом з обвислим листом, як це часто зустрічається на романських капітелях в Німеччині, Франції і Італії. В горі абсиди закінчуються типовим романським фрізом із півкруглих підковок.

За недостаткею, зруйнованим і знищенням, інших пам'яток будівництва тринадцятого віку, останки церкви св. Пантелеймона мусять репрезентувати українське будівництво другого періоду византийсько-романської доби, періоду, коли в українському будівництві проявляється чистий романський стил доби свого розцвіту. На жаль не можемо зараз мати певної гадки про церкву св. Василя в Овручу, бо її ґрунтовно знищено реставрацією вже в двадцятому столітті.

Зову церква Лаврівська недалеко від Старого Самбору збудована, може тільки заложена князем Львом перед самою смертю 1292. року і збудована в остатнім десятилітті тринадцятого віку, або на початку чотирнадцятого репрезентує остатній період романської доби, коли вже з заходу прийшло до романського будівництва готичке стрільчатє склепіння, і появило остатній період романського стилю так званий стиль переходовий. В основі Лаврівська церква ще з<sup>0</sup>всім романська однокорабельна з півкруглою абсидою зі сходу, має по невеликій півкруглій абсиді при бічних стінах полудневій і північній, оточена по стінах і абсидах в горі романським підковчатим карнізом, але перекрита вже стрільчатим склепінням. Ще вікна в стінах романські, покриті півціркульними арками, але старє перекриття самої церкви стрільчатим склепінням яскраво свідчить, що



Лаврівська церква репрезентує останній період романського будівництва, мабуть дуже мало на Україні розвинений, період переходового стилю.

Таким чином всі періоди романсько-византийського будівництва представлено на Україні в пам'ятниках церков, що збереглися від часу з десятого по тринадцятий віки. При чому ми бачили, що в перший період цього стилю було введено найвеличавіші будинки, в другий період розцвіту романського стилю в тринадцятому столітті будівництво ще процвітало особливе в західній Україні; літописі зберегли опис пишних церков Холма та Галичу, але до нас мало уціліло цих пам'яток. І нарешті третій переходовий стиль, як видно, на Україні пройшов дуже коротко при самім кінці тринадцятого віку і не лишив по собі дуже видатних пам'яток. Крім того мусимо спостерігти, що еволюція мистецьких форм на Україні трохи спізнялася порівнюючи з західними країнами не тільки Францією, а навіть і Німеччиною. В той час, як у Франції в кінці дванадцятого віку вже романський стиль змінюється готикою, в Німеччині в цей час ще відбувається розцвіт романського стилю, а на Україні тільки змінюється перший період византийсько-романського мистецтва чистими романськими формами. Знову в тринадцятому столітті у Франції вже в повні розвивається готицьке мистецтво, в Німеччині ще держиться стиль романський хоч і приймає потроху форми переходового стилю, а на Україні навіть до переходового стилю приходять лише хиба в остатньому десятилітті цього століття або на початку слідуючого.

Як відбилася ця еволюція архітектурних форм на будівництві не церковному того часу сказати зовсім не можна, бо свіцкі будівлі дійшли до нас або зовсім в руїнах, або поодинокі вежі біля Дрогобича, Холма, та Кам'янця на Підляшю. Ці вежі біля Холма теж значно



поруйновані чотирохкутні, а біля Камянця округла, покладено з великого каменя і носять цілих розвиненого романського стилю. Особливо вежа коло Камянця, кругла з кількома ярусами романських вікон і гарно розвиненим карнизом на горі, виглядає дуже солідною романською будівлею, яку можна бачити тільки при кращих і пишніших романських замках в західній Європі. Чотирохкутна вежа в Дрогобичу із цегли має романський фриз і романські орнаменти. Чотирохкутна-ж вежа біля Холма нагадує своїм виглядом дуже численні і певно рівночасні їй також напівзруйновані вежі в околицях Риму.

Памятники скульптури, що дійшли до нас, від часів византийсько-романської доби на Україні далеко бідніші ніж пам'ятки будівництва. Тим часом ми знаємо, що скульптура у нас розвивалася і особливо літописі розхваляють скульптури тринадцятого віку в Холмі як декоративні в холмській катедрі так і окремо поставлені. Але від холмських скульптур до нас нічого не лишилося.

Найстаріші скульптури, що дійшли до нас, це капітель від колони Чернігівського собору вся вкрита орнаментом і вкриті орнаментом саркофаги і плити Десятинної церкви та Софійського собору у Києві. Скульптури як бачимо чисто декоративні. В цих декоративних скульптурах тяжко провести такий чіткий поділ періодів, як в будівництві поступової еволюції форм від византийсько-романських до чисто романських, бо зрештою весь орнамент романської доби, як геометричний так і плетений, як рослинний так і звірячий, а так само і комбінований всіх цих характерів орнамент, що з такою буйною фантазією розвинувся в добу романського мистецтва, вже зустрічається в византийському мистецтві. І ледве чи єсть в романському орнаменті такі мотиви, щоб ми їх не зустрічали в византийських мініатюрах.



Чим старіші українські скульптури, тим більше в них орнамент або плетено - геометричний, як на капітелі Чернігівського собору (подібних капітелів можна більше цитувати як в мистецтві Візантії, так і в тогочасних церквах західної Європи), та на декоративних плитах Софійського собору, або мішаний геометрично-рослинний, як на саркофагах Десятинної церкви та Софійського собору. Так труну з червоного шиферного каменя, викопану на розкопках Десятинної церкви в бічній частині пластично удекоровано рядом ніш, що складаються із пілястрів, отриманих між собою арками, а під арками простір ніши заповнено через раз хоч хрестом хоч пальметою. Двоскатну покривку цієї труни покрито плетеним орнаментом. Скульптура на мармурових саркофагах, що збереглися в Софійському соборі, особливо на саркофазі з кришкою, що згідно з легендою називається домовиною Ярослава Мудрого, далеко складніша і виконана з більшою фантазією. Ця вся домовина вкрита орнаментом мішаним геометрично-рослинним. Тут і геометричні фігури, і хрести, і знаки вічності, і пишні листи аканту, пальметти, розетти та інші рослини і між символами Христа навіть вирізблено пару риб.

Пізніше в скульптурі з'являється більше зображень звірів і навіть чоловіка. Так в Михайлівському монастирі від скульптур дванадцятого віку збереглися два релефи, що представляють якихось святих на конях. Кінь оден скаче а другий виступає, а плащі святих розвіваються по вітру. Релефи високої артистичної вартості, рухи святих їздців а особливо коней дуже живі і простокутне поле релефу дуже доладно виповнене кіньми їздцями і плащами, що вітер розвіває красивими фалдами. В тринадцятому столітті українська скульптура розвивається далі. Літописць оповідає наприклад про українського скульптора Овдія, що працював при будівництві Холмської катедрі і портали



дверей цієї церкви прикрасив різнокольоровим, білим та зеленим ка-  
мінем і скульптурою. Капітелі колон Холмської катедрі по словах  
той-ж літописі було прикрашено людськими головами, а також на  
порталах ніби було уміщено постаті Христа і Івана Хрестителя.  
На жаль від холмських скульптур як і від будівництва не залиши-  
лося нічого, але в Галичу розкопки де-що дали. Так при розкопках  
церкви Спаса в Галичу знайдено голову лева, що свідчить про те,  
що фантастичний романський орнамент зі звірями і тут прикрашав  
церкви. Пишні-ж останки орнаменту на порталах і на капітелях  
церкви св. Пантелеймона в Галичу представляють або чисто рослин-  
ний орнамент на фрізах порталу, або рослинний і геометричний на  
капітелях колон. Але декоративна скульптура, хоч і досить пишна  
на церкві св. Пантелеймона, скрізь приложена до речі, розвинена ду-  
же шляхетно і з великим чуттям міри. Нігде не спостерігається  
ніякого надужиття скульптурною декорацією, що свідчить в скульп-  
турі про культурне і свідомо виховане естетичне чуття.

Коли скульптура византийсько-романської доби дуже зле збері-  
лася до нас, то навпаки пам'яток малярства осталося значно більше,  
і найкоштовніша малярська декорація - мозаїка в двох церквах  
Київа залишила незрівняні взірці мистецтва, що під зглядом удо-  
сконаленого виконання і величавости свого характеру не уступають  
тогочасним мозаїкам найкультурніших західно-європейських народів.  
Найбільше мозаїки, чи "мусії", як вона називалася в старовину, збе-  
ріглося в київському Софіївському соборі. Тут мозаїкою було вкри-  
то головний купол, барабан під ім, паруса на які спирався барабан,  
всю головну абсиду, арку перед головною абсидою і дві бічні арки  
біля головної абсиди під головним куполом. Решта церкви, до землі  
і на хорах по всіх стінах все було вкрито фресками. Загалі цер-  
кву того часу всю вкривали малюванням образів божих, святих, і по-



дій старого та нового завіту. При тому розпреділялися в церкві малювання не випадково, але в строгому порядку згідно одному виробленому планові так, що вся малярська декорація церкви уявляла з себе одну цільну композицію. В самому високому пункті церкви в середині головного купола уміщався образ голови церкви - самого Христа, представленого в поважному віці, і торжественно як владики всього світу, так званий образ "Христа - вседержителя", оточеного своїми слугами - янголами, нижче між вікнами барабану містилися образи апостолів, безпосередних співробітників Христа, а ще нижче на парусах образи тих, від кого ми маємо вісти про Христа - чотирох євангелістів. Далі в горі головної абсиди над місцем, де концентрується молення віруючих, головна молитовниця за людський рід - божа матір в молитві, так звана "оранта". Під нею головне таїнство християнської віри - символ єднання чоловіка з богом - евхаристія, а нижче, в самому низу абсиди стовпи церкви - святі. На арці головної абсиди, між віруючими і вівтарем предвозвіщення уродження Христа, а значить і самого християнства в виді Благовіщення. Далі по стінах церкви полудневій і північній на головних місцях події нового завіту, а на стовпах так само стовпи церкви - окремі святі, а на місцях стін менше видних, на хорах - події старого завіту; нарешті в кінці церкви на західній стіні над входом і проти вівтаря фінал християнства страшний суд з раєм і пеклом. Як бачимо вся церква в декорації уявляє одну цільну композицію, величаву, дуже передуману і викінчену. Відступлень від цього плану декорації старинних церков було мало і незначні. Тому зрозуміло, що в уцілівших до нас церквах і їх мальовничій декорації на тих самих місцях уміщено ті самі образи, і оскільки до нас дійшли мозаїки в абсидах Софіївського собору і Михайлівської



церкви, то вони представляють ті самі зображення.

В Софіївському соборі згідно з цим планом на місцях, де знаходяться мозаїки в головному куполі посередині уміщено по-пруддя Христа - вседержителя. Він же олицетворяє і премудрість божу, - "Софію", якій посвячено весь собор. Із чотирох ангелів, що оточували Христа зберігся тільки один, так само як і із апостолів, образи яких було розміщено між вікнами барабану (шиї) під куполом зберігся до пояса тільки один апостол Павло. Із евангеліст<sup>В</sup>, представлених на парусах під шпир купола краще других зберігся евангеліст Марко. Краще зберіглися мозаїки на всій верхній частині абсиди і на арці, якою ця абсида кінчається в церкві (тріумфальна арка). Власне ця частина, в виду того, що найкраще зберіглася називається "нерушима стіна". Всю верхню частину абсиди зайнято монументальною постаттю божої матері - оранти на золотому полі, а під нею евхаристія з престолом і киворієм посередині, при чому по боках престолу два янголи і двічі представлений Христос, з одного боку подає шости апостолам хліб, а з другого боку другим шости апостолам подає вино. Під евхаристією в низу ряд святих, від яких зберіглася тільки верхня частина. На тріумфальній арці посередині в медальонах - еісус, себ-то Христос в середньому медальоні, а в бічних божа мати і предтеча, а нижче на стовпах арки обернених до церкви знаменитий образ благовіщення з одягненим в біле ангелом<sup>М</sup> з ліва і Богородицею з вертепом з права, як стояти лицем до віттаря. Бічні арки вкрито образами сорока мучеників в медальонах. Всі ці прекрасні мозаїки, подібних яким мало в Європі дослідувачі зближають до мозаїк Палермо і Монреале і ставлять подекуди вище мозаїк св. Марка у Венеції, які правда і віком молодші.



Розуміється не треба підходити до оглядання цих мозаїк, як до реалістичного малярства, а треба пам'ятати, що головною метою майстрів було величаво декорувати будівлю і в образах людей представити або божество, або виїмкових людей, що власне одрішались всього людського і приближалися до божества. Отже перед майстром було завдання в образах людей представити одрішення од всього людського. Це також поруч з вимогами чистої декоративності зміцняло потребу етилізації і умовності рисунку. І справді вражає холодна величавість і монументальність Христа вседержителя в куполі, дуже гарно, з очевидним знанням античних традицій представлений біля Христа янгол; величава божа матір серед золотого поля абсиди в лиловому хитоні, на червоному килимі в ієратичній симетричній позі з молитовно підійнятими руками майстерно виконана; неважаючи на те, що її уміщено в перегнутій півкупольно верхній частині абсиди, майстер відповідно до того де-які часті рисунку скоротив у ракурсі і осяг вповні монументального вражіння. Так само і Евхаристія під божою матіррю представлена дуже ієратично і декоративно. Повна сіметрія на обидва боки від престолу, представленого в центрі композиції, не тільки підкреслює декоративність образу, але з умовністю рисунку зміцняє вражіння чуда, положеного в основу єднання бога і чоловіка. Навпаки благовіщення на аркадах крізь строгу декоративність обох постатей і ангела і Богородиці, виявляє і чуття інтимности, особливе в постаті Богородиці, що з вертепа тягне довгу пурпурову нитку.

Всі образи мозаїки предтавлено на золотому полі, при чому цей золотий фон зложено із позолочених кавалочків стекла, і то так, що позолоту на їх положено із середини. Тому крім блиску



натурального золота прибавляється ще блиск поверхні <sup>щкля</sup>стекла, що не тільки збільшує виблискування, але збільшує і глибину блиску. Самі постаті виложено із каміння не прозорого, через що вони краще виділяються на золотому фоні. В стилі мозаїк купола і верхньої частини абсиди з одного боку і іншими частинами мозаїк спостерігають певну різницю стилю, в тонах фарбів і в рисунку. Перші ніби світліші і лінії рисунку їх більше ви-стилізовані. Із того, що написи на цих мозаїках зроблено в грецькій мові, гадають, що ці всі мозаїки робили грецькі майстри і що перші мозаїки є твором грецьких майстрів виписаних безпосередно з Візантії, які працювали в столичній манері, а більше темні мозаїки суть утвором грецьких майстрів, виписаних із провінції, що працювали більше в старосвіцькій манері. В такій догадці не має нічого неможливого, але сумнівно, щоб всю таку велику працю робили самі виписані грецькі майстри, без участі майстрів місцевих українських. Що написи зроблено в грецькій мові, це могло бути в наслідок традиції, нарешті грецькі майстри могли керувати працею. Але ми знаємо, що мозаїки Софійського собору, це не перші великі мозаїкові роботи в Києві. Раніше великі мозаїчні праці було виконано в Десятинній церкві, було чимало мозаїк і в великій Печерській церкві, а можливо і в інших церквах; традиція і школа мозаїчистів в Києві була, і ледве чи київські майстри не брали участі в мозаїках Софійського собору. Можливо, що іменно співпрацею українських майстрів і грецьких треба пояснити різницю в характері різних мозаїк київської Софії. Але коли це ще зовсім не певно, то з певністю можна сказати, що після збудування Софійського собору, школа українських майстрів мозаїчистів в Києві зосталася, і



з початку дванадцятого віку київські майстри мозаїчисти працювали самостійно, і як пам'ятник їхньої праці до нас дійшли мозаїки абсиди церкви св. Михайла, заложеної великим князем київським Святополком II. в 1108 році. Із мозаїк головної абсиди тут зберіглися евхаристія, так само скомпонована як і в Софіївському соборі і під нею із ряду святих дві постаті: св. Степана з кадилом в руках і з тонзурою на голові і св. Дмитра зі щитом та списом і одягненого по воєцьки. В характері цих мозаїк вже яскраво пробивається праця українських майстрів і вже навіть традицію грецьких написів порушено, бо написи на евхаристії вже зроблено по славянськи, хоч написи біля святих ще все таки грецькі. Ці мозаїки перше вражіння роблять копії з мозаїк Софіївських, але коли ми пригадаємо, що майстрам не давалося простору ні для вибору сюжету ні для композицій, то повинні впоні прийняти висновок одного із дослідників цих пам'яток, що "настрій цього мистецтва і творчості завжди той самий византийський, але спосіб його wypowiedження має властиву собі ціху і свій рідний акцент."

Від мозаїк Десятинної церкви, церкви Ірини і великої церкви в Печерській Лаврі на жаль не зберіглося нічого, але із відомостей печерського Патерика ми знаємо, що в головній абсиді Лаврської церкви було мозаїкове зображення божої матери, як владичиці світу на престолі. Як виглядала ця композиція можна догадуватися по останкам фресок в руїнах Остерської церкви, де фресковим способом було представлено ту саму композицію богоматері на престолі з двома янголами по боках.

Ще більші цікли ніж мозаїк дісталися до нашого часу цікли фресок, якими було вкрито правдоподібно всі тогочасні муровані церкви від верху до низу. З відкритих і відомих вже нам фресок



до нас дійшли фрески Софійського собору, почасти церкви св. Михайла, Кириловської церкви, фрагменти в абсіді церкви в Острі, так званої "Юркової божниці", невеликі фрагменти стародавніх фресок в церкві Спаса на Берестові, то що. Можна з певністю сказати, що ще не всі фрески відкрито, і можна думати, що дещо із старих фресок зберіглося наприклад під тинкуванням в Михайлівській церкві а можливо і інших.

В Софійському соборі фрески з наказу російського уряду дуже попсовано тим, що покрито зверху олійною фарбою, а дещо і зовсім перемальовано. Тут фрески покривали всі стіни і стовпи, що не було вкрито мозаїкою, згідно з усталеним планом малярської декорації храму, а бокові абсиди мали особливе цікаві малювання з життя святого, якому присвячено відповідний притвор. Ці абсиди в Софійському соборі присвячено Богородиці, і святим Михайлу, Петру і Юркові. На щастя абсиду св. Михайла реставрацією не зачеплено і зверху цієї абсиди і зараз дивиться на нас, справляючи велике вражіння, велике обличча архістратиґа Михайла. Молоде лице з великими округлими очима, рисами обличча заокругленими згідно з античною традицією. Фарби, від часу полиняли і може потускніли, але незвичайно легкі і елегантські, особливе в порівнанні до тяжкої олії, якою попсовано фрески інших частин церкви. Через те, що і на фресках, як на мозаїках, написи зроблено по грецьки, так само гадають, що ці фрески писано грецькими майстрами. В цій думці ще більше скріпляються з приводу змісту фрескових малювань в обох вежах що ведуть на хори і які присвячено свіцьким представленням придворних забав та побутових сцен, як гадають, ілюструючих життя византийських імператорів. Але цей погляд не всі



поділяють і дехто в цих фресках вбачає сцени українського великокняжого двору.

Із фресок Михайловської церкви відкрито поки що дуже мало, тільки благовіщення на пілястрах арки великої абсиди, та кількох святих: під архангелом Гаврилом з благовіщення намальовано пророка Захарію сивого з кадилом та ладаном, одягненого поверх хитона в плащ застібнутий фібулою; під Богородицею з благовіщення представлено пророка Самуїла, одягненого подібно як Захарія. Фарби і тони цих фресок, більше різкі ніж в Софіївському соборі; постаті святих представлено по синьому полю. Напевне ще чимало фресок заховано під отинкованням і малюванням, яким вкрито Михайловську церкву на початку дев'ятнадцятого віку, бо старі подорожні повідають, що усю церкву, навіть і на хорах було оздоблено мозаїками та фресками. Але ті фрески, які досі відкрито, особливе благовіщення, сильно перемальовано реставраторами в дусі італійського ренесансу.

Далеко краще зберіглися фрески Кириловської церкви. Цю церкву збудовано десь в середині дванадцятого віку. Її почав будувати князь Всеволод Ольгович, що умер 1146 року, а скінчила його удова, що вмерла 1190 року. Ці фрески відкрито в вісімдесятих роках минулого століття і їх найменше попсовано реставраціями. Написи і стиль виконання свідчать, що ці фрески малювали вже напевне українські майстри. Особливе цікаві зображення в полудневій абсиді присвячені св. Кирилові і представляють св. Кирила між иньшими учителями церкви на вселенському соборі. По стилю ці фрески, утворені сто літ пізніше ніж фрески Софійського собору, визначаються значними одмінами українського характеру. В них вже не відчувається античних пропорцій бережених в византийському мистецтві, більше енергійної різкості, навіть суворості або і



аскетизму властивого в християнстві народів - неофіту. Контури постатей в цих фресках товсті і густі, їх проведено по лініях вдавлених в свіжому тинкуванні. Колорит цих фресок досить яскравий, переважають тони цегельно-червоний, жовтий і ясний блакитний. Бліді обличчя святих мають широке чоло, насуплені брови майже просто рівні, носи гаком, края губів спущено дотолу. Писано ці фрески по полю ясно-блакитному. В порівнянні до фресок Михайловського монастиря фрески Кириловської церкви оживленіші і свобіднійші, але постаті і тут нерухомі, скомпоновані в простій і ясній композиції, як на мозаїках.

Крім фресок з декоративного малярства, мабуть ще з доби трохи пізнішої - коло тринадцятого віку, до нас дійшло ще кілька фрагментів стінного малювання із скального монастиря біля Бакоти над Дністром. Завдяки тому, що монастир був видовбаний в твердій кам'яній породі, для розмальовування не треба було вживати складної техніки малювання *all' fresco*, а місцеві майстри, правдоподібно монахи, розмальовували свою церкву просто на каменю.

Крім малярства монументального і декоративного по стінах та стовпах мурованих церков було уживано також і менших образів - станкових, мальованих переважно на деревляних дошках, портативних. Станкове малярство правдоподібно служило більше для оздоблення деревляних церков. Іконостасів з великим числом ікон ще не вживалося; отже ікони могли замінити монументальне малярство там, де його бракувало. Літописі повідають про печерського монаха Аліпія, як про дуже талановитого маляра іконописця на кінці XI. і початку XII. віків. Розказує літопис, як один киянин замовив Аліпію образ Богородиці, щоб пожертвувати його до церкви на свято успенія, а печерський Патерик оповідає, що



один христолюбець киянин вибудував церкву і замовив Аліпію для неї 7 ікон п'ять Деїсуса и дви намістни . Очевидно, що під цим треба розуміти іконостас, що мав два яруси і в кожному ярусі по п'ять розділів. В верхньому ярусі ці п'ять розділів було заповнено п'ятьма образами Деїсуса, а в нижньому ярусі були по середині царські врата, по боках їх два намістні образи, а по боках цих останніх бічні двері до вівтаря. Зараз зберігається кілька ікон, що по традиції вважаються іконами мальованими у Києві св. Аліпієм - це ікона "Предста царица", або "царь царем" в іконостасі успенського собора в Москві, ікона божої матері в Ростові, що є копією з так званої Владимирської божої матері, то що. Але це авторство досить сумнівне і самі ікони дуже перемальовано. Всі старі і популярні у християн старі ікони божої матері з младенцем на руках - Одигістрії<sup>або</sup> більш сентиментальна композиція ~~або~~ - "Умиленіє" свого часу привезені із Константинополя до Києва, як Владимирська, Смоленська, Ченстоховська, Свенська, то що пізніше так було перемальовано, що про них не можна мати вірного уявлення. Вже в останні часи одну, правдоподібно київську копію зі Смоленської божої матері з XII. віку, яка попала до колекції Рябушинського в Москві, пощастило реставрувати і повернути їй первісний вигляд. Оскільки спіраючися на неї можна зробити висновки, що до тогочасної іконописи, то треба думати, що тодішнє малярство існувало в характері широкого слабо підфарбованого рисунка, дуже близького до того розуміння малярства, яке ми бачимо у фресках. Отже характеристикою цієї першої і самої старої доби нашого малярства була-би таким чином підлеглість іконописі засобам фресковим і мозаїковим. Здається, що іконопись XI - XIII. віків ще не встигла виробити свого питомого характеру. Але матеріялу для непохитних висновків ми маємо ще дуже мало.



Щасливіше ніж зі станковим малярством стоїть справа з малюванням мініатурним. До нас зберіглося три рукописі з одинадцятого віку оздоблені мініатурами. Це Остромирово євангеліє 1057. року, ізборник Святослава 1073. року і псалтир Егберта Трирського з мініатурами київського майстра рівночасними до мініатур ізборника Святослава, або трохи пізнішими. Що до Остромирова євангелія, то хоч воно писалося для новгородця, але характер письма і мови дозволяють припускати, що це євангеліє було виготовано не в Новгороді, а в Києві. Самий стиль мініатур і найдрібніших деталей наближає це євангеліє до ізборника. В ізборнику і псалтирі цікава своєрідна українська манера мініатуристів вміщати самий малюнок мініатури в рамці, яка своєю формою копіє церкву, що дуже рідко зустрічається в мініатурах неукраїнських. Мініатури всіх трох рукописів визначаються дуже добрим майстерством, живими різнокольоровими фарбами і вживанням в значних розмірах золота. Особливе цікаві між цими мініатурами ті, що мають представляти портрети тогочасних історичних осіб. Так одна мініатура з ізборника Святослава представляє великого князя Святослава Ярославовича з жоною і п'ятьма синами, а дві мініатури із Трирської псалтирі представляють князя Ярополка Ізяславовича з жоною Іриною і матір'ю Гертрудою. На одній з них Христос коронує князя і княгиню, а на другій мати - Гертруда, припавши до ніг апостола Петра, молиться за сина, а сам Ярополк з Іриною стоячи теж моляться до св. Петра. В виконанню мініатур видно, як київські майстри однаково приймають взірці і византийські і західні і перетворюють їх в цікаві твори українського мистецтва.

Хто були майстри, архітекти, скульптори, малярі і інші художники, що оставили нам такі коштовні пам'ятники українського мистец-



тва з византийсько-романської доби і з гідністю ввели український наріз в коло культурних європейських народів, як вони звалися, якого вони були стану, цього всього ми не знаємо. Із окремих імен крім згаданих уже скульптора Овдія і маляра Аліпія, нам літопись ще оповідає про майстра архітекта дванадцятого віку, що називався Петро Милоніг і був дуже заприятелений до князя Рюрика Ростиславовича, був його двірським архітектором і збудував якусь стіну у Видубецькому монастирі. Але докладніше творів ні одного із майстрів, імена яких ми випадково знаємо, назвати не можемо. Всі найвидатніші твори всіх родів нашого монументального мистецтва византийсько-романської доби до нас дійшли як твори анонімні. А це-ж доба першого великого розцвіту українського мистецтва. Нема нічого дивного, що ще менше конкретних відомостей у нас маєтся від слідууючої доби мистецтва, яке припало на добу першого великого лихоліття українського народу.



## Г л а в а т р е т я .

### Готицька доба.

Уже з другої половини XII.віку для наддніпрянської центральної України і її столиці Київа приходять смутні часи. Сепаратизм північно-російських земель, що і давніше прагнули відбитися від української держави, на другу половину дванадцятого століття став проявлятися чим дужче: на півночі - в Суздалі, Ростові заложилися свої центри державного життя, які старалися знищити Київ. Прихід Татарів в XIII.столітті спричинявся також до приниження державного і культурного життя на Україні; але оскільки Татари Україну грабували і покоряли, о стільки в їхніх інтересах не лежало знищення України. Навпаки Татари були заінтересовані в існуванні українського культурного життя принаймні що найменше як об'єкта для визиску і грабування. Навпаки-ж північно-російські провінції України, стараючись відокремитися від української держави, були заінтересовані в як найбільшому руйнуванні Київа і інших міст київської землі, як конкурента, владі якого ще недавно мусіли коритися, і процвітання якого загрожувало їх самостійності.

Тому самі страшні удари, далеко страшніші ніж татарські руйнування завдали Київу іменно ці суздальські родичі; це руйнування Київа в 1164. році Андрієм Боголюбським і вся їх слідуєча боротьба проти України протягом XIII.століття. Ще який час із українських земель процвітали західно-українські землі, князівства Волинське та Галицьке, найбільше віддалені від північно-суздаль-



ського ворога і тому в XIII.віці і пізніше, в добу розвитку на Україні чисто-романського стилю, пам'яток мистецтва мусимо шукати власне в цих областях Галичини, Підляшша, західної Волині та Поділля. Розуміється сила і матеріальні засоби цих земель ніколи не дорівнювали старому Київу, тому і в мистецтві тут ми не знаходимо таких величавих пам'яток як у Київі.

На українському мистецтві чисто-романської доби з XIII.віку і доби перехідової до готики лежить печать певного провінціалізму. Пам'ятки не величаві, не могли вже дорівнювати творам центральної Європи, а також і руйнуючому впливу часу могли менше протистояти і в дуже малому числі зберіглися до наших часів.

Ще в більшій мірі це стосується до доби готицької, до доби, коли і галицько-волинські землі підупали в боротьбі з Литвою, Польщею та Уграми. З XIV.століттям припадає як раз може найбільша руїна, якої зазнала Україна за часів усього свого історичного життя і взагалі найбільше темний період у всій українській історії, а не тільки в українському мистецтві. Коли ми гадаємо, що іменно в чотирнадцятому столітті зайшла на Україні зміна византийсько-романського стилю готицьким, то це не стільки на підставі студій над пам'ятниками мистецтва того часу, яких до нас зберіглося дуже мало, а швидче повинні вивести із критичного розбору того теж дуже невеликого матеріялу, який до нас дійшов з доби попередньої і з п'ятнадцятого віку. Коли Лаврівська церква, про яку мова була в попередній главі повстала між 1292 і 1300 роками і ніяк не раніше, а на собі вже має яскраві ознаки приближення готики, і є власне твором стилю переходового до готики, то з одного боку можна думати, що раніше очевидно чисто готицьких форм



не було, а з другого боку переходовий стиль звичайно не триває дуже довго і ні в якому разі не триває століттями. Знову ті будинки, що зісталися до нашого часу з XV. віку вже носять о стільки викінчений <sup>Готицький</sup> склад, що не подібні до перших проб готики на Україні, а швидше промовляють об тім, що готицькі форми вже на Україні суть знані і опрацьовані. Але це все, розуміється заключення, які не можуть претендувати на таку категоричність, як відомости оперті на пам'ятниках точної дати.

Коли ми не знаємо часу зміни византийсько-романського стилю готицьким, то тим більше не можемо зовсім точно судити, якими шляхами готика на Україну прийшла. Має певне розповсюдження думка, що готику принесли на Україну католицькі монахи - бернардинці; так у нас звалися монахи із францисканського ордену - обсерванти. Але перші монастирі бернардинців було на Україні засновано у Львові 1460 році, і в Самборі 1471 році, се-б то тільки в другій половині XV. віку. Таким чином думку про значіння бернардинців ми можемо прийняти хиба в тому зміслі, що бернардинці причинилися до розповсюдження готики по всій Україні. В дійсности ж далеко більше підстав гадати, що готику на Україну занесли німецькі майстри із північно-східної Германії. Принаймні в одному Львові нам відомо із старих актів, десятка зо два імен німецьких майстрів будівничих, що починаючи з 80-тих років XIV. віку, там працювали. Найстаршим із них був майстер Дорінг, імя якого згадується від 1382 до 1389 років, який умер у Львові коло 1384 р. і який був будівничим старої церкви св. Юра і вірменської церкви. Обох цих церков, будованих по одному планові на жаль не зберіглося. Цілий шерег иньших майстрів Німців працював у Львові протягом XV. віку,



а до самого кінця цього століття ми крім їхніх імен, нічого докладнішого про їх працю сказати не можемо.

Тим часом у Львові протягом п'ятнадцятого віку виводилося коштами і старанням львівських обивателів найбільшу готицьку будівлю цього міста - катедральний католицький собор. Оскільки нам відомі як патрони, що вкладали свої кошти на цю будівлю, то це були люди німецького походження: на початку Петер Ште-хер, наприкінці Георг Шеллер. Так само Німці були і майстри, що виводили цю будівлю: в 1404 році старанням Штехера було закінчено вівтарну частину собору, при чому майстер Німець, що завершив цю частину будівлі записаний в актах під італіанізованим іменем Гонзага. Потім з актів 1481 року відомо, що під патронатом Шеллера будували корпус собору майстри із Бреслава Амвросий Рабіш і Юхим Гром, і цей останній вивів склепіння над церквою. Нарешті в 1493 році Німець майстер Ян Блехер скінчив ~~фр~~ західну частину собору, хори для органу і склепіння над їм. Цей самий Блехер виводив і вежу над старою ратушою. Десь рівночасно з тим, як Блехер кінчав праці в західній частині собору, майстер Нікіель Клоч вивів новий дах над вівтарем собору. Таким чином не тільки майстри архітекти, але і патрони будівництва львівської катедри були Німці. Через це, і з огляду на відомості про других німецьких будівничих, що в великому числі працювали в ті часи на Україні, здається є підстава думати, що це головним чином Німці поширили готику по всій Україні. І справді готика на Україні розповсюдилася не тільки в західних землях, де тоді був центр українського життя, але і над Дніпром і навіть на лівому березі Дніпра, бо наприклад в Лубнах осталися зовсім виразні слі-



ди колись досить величавих Готицьких будівель з часів перед Яреми Вишневецького, але мабуть не давніших від XVI. віку. Таким чином приблизно можна гадати, що час готики на Україні це більше або менше протяг двох століть від половини або кінця XIV. віку починаючи. Бо, як побачимо далі, в XVI. столітті готика на Україні поступово уступає перед ренесансом. В цьому зміслі Україна не спізнється, порівнюючи з Німеччиною, де теж в глухійших провінціях, особливе в горах, в XVI. столітті переводиться будівництво ще в чистих готицьких формах, а в глухих провінціях сходу і того довше.

З огляду на те, що культурне життя в тих часах власне аж до козацького періоду української історії концентрувалося в західній Україні, пам'яток готицької доби як і пізньої романської, а також і ренесансової, ми надібуємо найбільше в західній Україні. Те що із будівель готицького стилю найбільше збереглося латинських костелів, ніби скріплює думку, що готику на Україні ширли латинські монахи. На гравюрах сімнадцятого віку міста Львів, Перемишль, Кам'янець та інші мають вигляд, густо усажені<sup>X</sup> готицькими вежами, взагалі готицьких міст; але з того не виходить, щоб ці всі готицькі церкви були костелами, і будувалися заможними католицькими майстрами. Перше католиків на той час вже чимало було із Українців, в друге готицькими у Львові були в той час не тільки костели, але і церкви православні і нарешті в будівництві і костелів католицьких брали участь українські майстри, а що вже розписувалися готицькі церкви фресками, то виключно майстрами українськими, бо декоративного готицького малярства Польки не мали; в кожному разі відомостей про нього



не маємо, а навпаки, цілі цикли готицького декоративного малювання, що зберіглося в Польщі до наших часів, це робота українських майстрів, як це видно із написів, а літописі ще оповідають про багато праць українських майстрів у Польщі, які не зберіглися до нашого часу.

Отже готицьке мистецтво на Україні розповсюдилось і опанувало артистичною творчістю українських майстрів без різниці віроісповідань. І пам'ятниками готицького мистецтва являються як католицькі костели так і православні церкви. Але в будівництві ці твори готицького стилю не виходять за межі другорядних провінціальних будівель і не може бути і річі, щоб їх рівняли з величавими готицькими соборами або ратушами богатих і могутніх міст центральної і західної Європи. Самі міста на Україні не розкрилися до самостійного політичного існування, тому і готицький стиль, що знаменує і являється ніби камяною літописею розвою міст, в соціально політичних обставинах України не знаходив ґрунту для величавих творів. Маленькі церковці, майже каплиці, а не церкви; вони справляють враження своєю інтимністю, і можливо тут в готицьких будівлях ми маємо приклади тієї української риси ліричної інтимности, яка так ціхує найкращі прояви українського мистецтва на протязі віків аж до нашого часу. Здебільшого ці дрібні готицькі церковці зберіглися в Галицькій та Холмській землях з XIV. віку в Белзі, Фельштині, Дрогобичу, з XV. віку в Сяноку, Новому Місті, Ніжанковицях, Калущу то що.

Найбільше відомою готицькою церквою на Поділлі являється дуже романтична церква-фортеця в селі Сутківцях. Очевидно на план цієї церкви великий вплив мало те, що церква мусіла разом



служити і кріпостю і тому її абсиди виглядають як круглі бастіони, а сама церква має план квадрату оточеного з чотирох боків такими абсидами бастіонами. Час будування цієї церкви-фортеці треба віднести до п'ятнадцятого віку, хоч вона підлягала ґрунтовним реставраціям в сімнадцятому і дев'ятнадцятому віках. Ця остання реставрація змінила покриття церкви.

На Волині із ґотицьких будівель зберіглися церква в Кодні, фундована властителями міста Сапігами в першій половині XVI. віку з ґотицьким порталом, і церква Вознесіння в Вишнівці збудована в XV. віці, вже значно поремонтована 1530 року і зовсім зіпсована перебудовами і добудуванням не смашної дзвінниці в 1870 році. Уже в двадцятому столітті розпорядженням російського уряду знесено без останку мабуть найвеличавішу ґотицьку церкву на Волині в столиці наймогутніших тоді українських державців князів Острожських - Богоявленську церкву у Острозі на замку. Поземний план цієї церкви ще був близький до старих українських церков романської доби, але склепіння вже було виведено стрільчаті ґотицькі, ґотицькі прорізи вікон та дверей і по ґотицькому розвинені контрфорси, щоб підтримувати ґотицьке склепіння. Із уцілівших до нашого часу пам'яток ґотицького будування на Волині особливе цікава вежа з брамою Дерманського монастиря. Час будування цієї вежі определяється виразними ґотицькими монументальними формами і орнаментними окрасами, а самий монастир у Дермані було засновано князем Василем Острожським в першій половині п'ятнадцятого віку. Мабуть вежу над брамою було вибудовано в короткому часі по заснуванню монастиря. Це монументальна і дуже зграбна ґотицька будівля із п'яти ярусів поступово вузких до гори. В партеровому



ярусі сама брама з пізнійшим порталом, другий ярус глухий, в третьому прорізано готицькі вікна, четвертий прикрашено легкою орнаментальною готицькою аркатурою і нарешті п'ятий поверх, зовсім легкий, бо великі готицькі прорізи майже заповнюють весь стінний простір, а замість стін зостаються лише легкі простінки. В цьому розподіленні поступово більшої легкості в кожному з вищих ярусів проявляється уже повне опанування майстром духа готицької архітектури і декоративності. В цьому полягає головна привабливість і краса цієї вежі, не зважаючи на її дуже монументальні форми і здавалось-би важкі розміри.

Звичай будувати короткі кораблі, що проявився ще в добу романську зберігся і в готицькому будівництві на Україні. Провінціалізм і відсутність стремління до величавості і обширності в будівлях цьому сприяли і тому плани короткокораблевих готицьких церков здебільшого майже квадратні, як це спостерігається і в Богоявленській церкві в Острозі і в церкві збудованій в початку XV віку Ягайлом на місці старої дерев'яної церкви Богородиці в Дрогобичу (тепер парохіяльний костел) і в церкві Петра і Павла у Києві, яку в сімнадцятому столітті сильно перебудовано так, що і готицького стрільчатого склепіння над церквою вже не залишилося. А коли іноді і наважувалися вийти за межі провінціалізму і вивести величаву готицьку будівлю, пишний мійський собор, як це думали зробити львівські міщани закладаючи свою латинську катедрu, то на ділі виявлялося, що це було не більше, як потуга з негідними засобами. Бо справді церкву задумали на велику скалю і як для дуже великої і пишної церкви вивели величаву простору і довгу частину вівтаря, яку було скінчено в 1404 році. Але після того для виведення



самої церкви не стало ні сил ні матеріальних засобів і після майже восьмидесятирічних потуг насилу вивели головний корпус собору, що ледве дорівнює довжині віттаря. Отже із того виходить вражаюча диспропорція і великий віттар з хорами рішуче не відповідає по своїх розмірах порівнюючи зовсім малій церкві.

Із свіцького будівництва готицької доби зчотирнайцятото та п'ятнайцятото віків було розвинено будівництво замків кріпостей особливе на Волині, на Поділлі та на північній Київщині. В добу підбивання Волині та сусідніх земель під владу литовських князів, ці останні, стараючися закріпити за собою новоздобуті землі, виводили тут часто укріплення. А позаяк деякі з них осідали на Україні як місцеві князі, то устроювали тут свої резиденції. Особливу будівничу діяльність кріпостей на Волині розвинув великий князь Ольгерд, а замки будував Любарт обраний 1340 році галицько-волинським князем. Продовжували в XV.віці їх будівництво їхні нащадки, а на Поділлі аналогічну, хоч більше скромну діяльність розвинули нащадки їх брата Коріата.

Іноді досить значні і імпонуючі, іноді досить мізерні останки цього будівництва до нашого часу зберіглися особливе на Волині - в Луцьку, Острозі, Крем'янці, Звягелі, Житомирі. Особливе значіння в перших двох містах, в Крем'янці-ж ці руїни, на високій горі, по місцевій легенді називаються замком королеви Бони, мають мальовничий вигляд, але вже в такому стані, що можуть мати значіння як пам'ятники культури, але не мистецтва. Далеко краще зберіглися замок в Луцьку і останки замку з величавими вежами в Острозі, ці будинки очевидно було зпочатку введено в готицькому стилі, але пізніше їх так руйновано, а ще гірше змінювано реставраціями, що



важко сказати, які саме їх частини належать до готицького будівництва. В Звягелі та Житомері там руїни Ольгердових кріпостей zostалися тільки як фундамента та стіни по кручах гір над Случом та Тетеревом. Правдоподібно в цих готицьких будівлях вперше стали вживати тих, типової на Україні форми, пілястрів контрфорсів, які для зміцнення стін виводилося ще в найстаріших будівлях византийсько-романської доби. В добу готицьку вони втрапили вигляд пілястрів, а прибрали форму міцних контрфорсів придулених безпосередно до стіни, вузких, або зовсім зникаючих в горі, а в долині дуже широких іноді більше метра завтовжки. Ці глухі контрфорси, як добрий засіб зміцнити стіни від готицьких часів так засвоївся в українському будівництві, що значно пережив готику і як локальна українська риса, вживається в будівлях XVI, XVII і пізніших віків.

Самим пишним готицьким замком на Україні був все таки мабуть литовський замок у Києві, на горі Кисилівці, звідки він панував над всім Подолом. Цей замок мав п'ятнадцять шестикутніх веж в три поверхи кожна; в двох вежах були брами - Воеводська та Дарабська. Слава про цей замок йшла далеко по чужих сторонах, до цього замку прибували рицарі та купці з різних країн, - "от всяких дальніх стран стицахуся всякіе чоловіци і всяких благ от всіх стран биваше в нем." Цей замок зруйнували козаки в 1651. році.

Дуже цікаві останки готицького будівництва на лівому березі Дніпра знайдено в Лубнях під землею. Це величаві з багатьма розвітленнями підземні ходи від міста до берегів Сули, а також цілі покої, муровані із цегли з гостролучним готицьким склепінням. Із готицьких старих будинків над ціми підземними ходами не



зосталося нічого, крім одного будинку, так званого "казначейства" з новою покрівлею, але зі слідами старого готицького portalу.

Дуже можливо, що в часах готицького мистецтва зформувався квадратний склад жидівських синагог на Україні. Поземний план цих синагог складається з великого квадрата, який ділиться на дев'ять малих однакової великості квадратів чотирма стовпами, що з середини підтримують стелю будівлі. Здається склепіння між стовпами у найстарших синагог було по готицькому гостролукове як це зраджує хочби Гусятинська синагога, хоч збудована здається пізніше. Що склепіння прадоподібно було гостролукове і тому вага покрівлі розпірала на оски, ніби свідчать і масивні контр-форси, що дуже часто зміцнюють стіни старих синагог і по традиції виводилися ще і в синагогах сімнадцятого віку і пізніше. Дуже майстерну готицьку покрівлю має синагога "Золота ружа" у Львові без стовпів в середині, а з великим низько обвислим замком готицького склепіння. Це замкове готицьке склепіння свідчить, що майстри на Україні опанували найвибагливішим майстерством готицького будівництва.

Приватні будинки в українських містах за часів готики були здається такі самі прості, як і в Німеччині. Так у Львові після великої пожежі 1572 року готицького будівництва майже не осталося - тоді згоріли і вежа катедрі і синагога і готицька руська церква Цанни Марії, можна сказати згорів готицький Львів; в дуже невеликому числі будинків на Ринку зберіглося від готики хиба одвірки дверей, що провадять із сіней дому до інших покоїв; із цих одвірок пишнійше других був одвірок в домі під "Матіррю божю", що належав колись Станцлю Шольцу - тепер цей будинок зру-



рено - і особливе ясний, простий і конструктивний одвірок в домі Станчловського на Ринку.

Провінціальність готицького будівництва на Україні, інтимний його характер, не потягали до розвою декоративної готицької скульптури в такій мірі, як це було в центральній та західній Європі. В цьому відношенню українське готицьке мистецтво відрізняється від центрального європейського, а має швидше дещо спільного з готикою Італії. І ще одна, особливе цікава і характерна риса, що є спільною в Готиці України і Італії, це та, що українські готицькі церкви, як і італійські, мали великі стінні простори, що всі покривалися декораційним малюванням - фресками. В той час, як готика французька, німецька і інших народів стреміла позбутися стін, а заступити їх великими стовпами з контр-форсами, а всі простори між стовпами віддати під вікна, а ці вікна вкрити прозорим малюванням на <sup>шкль</sup>стеклі - вітражами, на Україні, як в Італії вікна робилися порівнюючи малі, але не розмальовані, так, що давали світу досить багато в середину церкви, де денний світ освітлював декораційну розпись по стінах. І от в залежності від цього в західній Європі, крім Італії, підупало декораційне стінне малярство, за те пишно розвинулося мистецтво вітражів. Навпаки-ж, на Україні, як в Італії, не розвинулося зовсім мистецтво вітражу, за те до великих мистецьких осягнень прийшло в декораційному фресковому малярстві. Разом з тим на Україні і в готицьку добу очевидно більше любили декорацію малярську, ніж скульптурну.

Але із того не слід заключати, що скульптура на Україні зовсім занепала. Правда пам'яток її осталося дуже мало. В київській Лаврі був висічений в другій половині п'ятнадцятого віку рел'єф в



пам'ять обновлення Лаврської церкви "на старому основанні", як сказано в написі на тому релефі, князем Семеном Олельковичом "отчичем кїевським при архимандриті Іоанні." Релеф представляє в середині на більшому полі Богородицю оранту з підійнятими симетрично руками, а на двох менших бокових полях представлено обох основателів Лаври - Антонія і Феодосія, загорнутих в монаше одіння. Богородиця на середньому полі розуміється мала своїм прообразом мозаїкову оранту з абсиди Софійського собору, а може тоді ще подібна мозаїка не була знищена і в Лаврі; але на релефі, крізь зовнішні риси образу, що мали копіювати византийську традицію, виступають зовсім інші пропорції; тонкий і високий стан Богородиці, дуже вузькі плечі вже свідчать про знакомство скульптора з новими готицькими формами і пропорціями будування людської постагі. Більше консервативний характер мають дві різані ікони Софії Премудрости божої; одна вирізана для пинського князя Феодора Івановича Ярославича зятя вищеназваного Симеона Олельковича - вона належала графові Бланжі, а друга, більш рання, графу А.С. Уварову. Правдоподібно вони уявляли собою копії київської ікони Софії, що мала згідно з настроями, що панували скрізь в готицькому мистецтві, представити наглядно складну філософську систему абстрактного поняття про божу премудрість.

Треба завважити, що в готицьку добу на Україні в скульптурі вживалося не тільки тесання каменю та різьби, але і сницерства та одливання з металу. Правдоподібно це було і раніше на Україні, але менше розвинено і може не носило цілих монументального скульптурного мистецтва. Бо ще в попередню добу бронзові двері для Софійського собору в Великому Новгороді виписували не з Укра-



їни, до якої Новгород належав, а з Німеччини. Розуміється в скульптурі по металу Українці не дорівнювали Німцям з їх розвиненим цеховим мистецтвом, але мали своїх добрих майстрів, що одливали дзвони, а пізніше гармати і вкривали їх іноді мистецьким орнаментом. Напис на дзвоні собора св. Юра у Львові свідчить, що цей дзвін було одлито в 1341 році ігуменом Ефимом. Другий одливач дзвонів (*Nicol fuser campanarum*) Микола згадується у львівських актах в 1382 році. З 1426 року місто Львів має вже свого постійного платного одливача і пушкаря—*Valentinus pichidorius*, а після цього Валентина на тій же посаді у Львові був Клявдій, "королівський пушкар, що гармати одливав і робив для держави". Пізніше згадуються ще інші майстри; отже з того видно, що у Львові майстерство одливання стояло так високо, що там майстрів утримувано навіть для загально державних потреб в одливанні. Але в готицьку добу ці одливачі були вже не тільки техніками, але і майстрами скульпторами. Маємо приклад доброї української бронзової скульптури, хоч зробленої уже на початку шістьнадцятого віку, але ще зовсім готицької по ідеї і по виконанню: це бронзовий дракон в промисловому музеї у Львові. Святий Михайло, що попирає дракона пятою відлитий теж львівським майстром Каспером Франковичом, але приблизно сотню років пізніше. Дракон дуже енергійно модельований всіми формами і артистичною уявою дуже близько нагадує химер з готицьких соборів, з яких найбільше славні були на соборі парижської божої матері.

Як уже сказано, українська готика, згідно з українською традицією не полишила вживати декоративного фрескового малярства, але навпаки, на цьому терені готицьке мистецтво на Україні дійшло



може найвищих осягнень, тут справило свій найбільший триумф. Українське фрескове малярство в XIV. та XV. віках стояло так високо, що українських майстрів не тільки на Україні, але і в сусідніх католицьких землях закликали для розмальовування латинських костелів; навіть порушуючи правило вживання в костелах тільки латинської мови, українські майстри разом зі своїми мистецькими працями лишали в костелах чужих земель і українські, писані слов'янськими буквами, написи. З чотирнадцятого віку, від часів Ягайла українських майстрів гостинно удержувано в Кракові при дворі польських королів, де вони виконували найважливіші малярські праці. В 1393 і 1394 роках при дворі Ягайла були українські майстри з Владикою на чолі, що працювали над фресками костела на Лисці та розмальовували королівську спальню в краківському замкові. Пізніше майстер маляр Гайльдіп із Черемішля в другому та третьому десятиліттях XV. віку з королівського наказу розмалював церкви в землях Сандомирській, Кракієській та Серадській. Чи не він розмалював і Сандомирську катедру. За часів Ягайла-ж українські майстри розмалювали в Кракові каплицю св. Трійці та Марійську каплицю. Так само цінили українських майстрів і при синові та внукові Ягайла. За часів першого - Казимира українські майстри розписували фундовані королем або за його часів будовані церкви, як Гнезненська катедра, Вислицька колегіата, та знаменита Ягайлонська каплиця на Вавелю. При краківському дворі продовжували працювати українські майстри і за часів Жигмонта Старого і навіть Жигмонта Августа в другій половині шістнадцятого століття.

Із стінного малювання до наших часів уціліло дві композиції



- Різдва Христового і Успенія в Кирилівській церкві у Київі і три великих цікла фресок: один в каплиці Люблинського замку з 1415 року, другий дещо пізнійший в Сендомірській катедрі і третій в Ягайлонській каплиці в катедрі на Вавелю під Краковом, скінчений працею в 1470 році. Всі вони відносяться до XV. віку, доби розцвіту на Україні готицького мистецтва, і по них порівнюючи добре можна бачити поступ, що зайшов за цей час в українському малярстві.

Композиції намальовані на стінах Кирилівської церкви у Київі уміщено під вікнами на бічних стінах церкви: Різдво Христове на полудневій стіні, а Успенія на північній. В цих композиціях уже згідно з новим духом готицького мистецтва введено побутові деталі і пейзаж; в композиції Різдва представлено омовення младенця; на горі зірка ясна янголи славословлять, а далі похід і поклонення царів. Обрис гір згармонізовано з рухом людських груп. В сцені Успення апостоли на хмарах несуться до труни Богоматері. Так само новий дух пробивається і в великих фрескових ціклах.

Найстарший із цих фрескових ціклів з самого початку п'ятнадцятого століття знаходиться в Люблині в замковій каплиці. Це велика, дуже висока і світла каплиця, власне домова церква, стеля і стіни якої всі вкрито фресковим малюванням, місцями правда значно ушкодженим, а то і зовсім стертим. В деяких образах, особливе тих, що вже мали на той час більше усталені іконографічні приписи, ще почувається подих старої византийської традиції. Мадона на троні з младенцем зображена вповні в приписах, які покладала "византийська манера". Але вже те, що називається "византийська манера", в якій працювали майстри малярства в Італії до чо-



тирнайцятого віку, в центральній Європі і на Україні до п'ятнадцятого віку, єсть мистецтво далеке від справжнього візантійського, воно лише додержується, так сказати візантійської одежи, але змістом наповнене своїм власним, національним. Уже мозаїки Михайлівської церкви і фрески Кирилівської у Києві більше пересякнуті візантійським духом, відрізняються значно від грецької роботи майстрів Софійського собору. В люблінських фресках, розуміється, нові часи пробиваються більше і виразніше. А особливе це знати в таких фресках, як наприклад двоє відходячих на проповідь апостолів: тут далеко більше свободи і безпосереднього життя, можна сказати реалізму, що разом з гостикою, з повітрям міста, яке робило чоловіка вільним, увійшло тоді в мистецтво. Уже новий дух, почуття гідности майстра-художника, хоч він є офіційно тільки простим майстром, ~~який не мав права ставити свій підпис на своїх творах~~, спостерігаємо в тому, що майстер вважав потрібним розписатися і зазначити час своєї праці. Цей майстер фресок люблінської каплиці, майстер Андрій, єсть перша артистична індивідуальність, яка входить в історію українського мистецтва з артистичним їм виконаним мистецьким утвором. Хто був цей майстер Андрій, з відки родом, де ще працював, так само не відомо, як невідомо і його стану: був він духовний чи світський горожанин? Але його твір одкриває нову сторінку в історії українського мистецтва, коли виступає разом з твором мистецтва і індивідуальність його творця-артиста.

Слідуючим кроком за фресками люблінськими являються фрески Сендомірської катедрі, так само з українсько-слов'янськими написами, хоч і робилися для латинського собору. Тут одкрито вже кілька фресок із циклу остатних днів земного життя Христового. Розуміть-



ся в них знати стару українську традицію; не тільки написи, а сама праця промовляє об тім, що над нею працювали українські майстри; але разом з тим новий дух готицького мистецтва входить в творчість майстрів, і як раз із комбінації цих двох елементів, національного і міжнародного приверженого старовинній традиції і свіжого реалістичного подиху складається приваблива сила мистецького твору; почувається не задуха, а свіжість творчости.

Ще один крок вперед, ще одна зміна покоління майстрів, і перед нами цикл фресок ягайлонської каплиці на Вавелю вже з другої половини п'ятнадцятого віку. Фрески так само представляють події із остатніх днів життя Христа, на стелі пророки і янголи між зоряним небом, проти входу Богородиця-оранта. Великий докладний напис поясняє, що працю було виконано з наказу короля Казимира; далі в напису наведено довгий титул цього короля, згадано його королеву Єлисавету з австрійського дому і діда її цісаря Жигимонта, і точно указано, що скінчено працю в жовтні 1470. року. Назвалі імен майстрів, що працювали, не приведено.

Проти входу до каплиці на стіні під вікном Богородиця-оранта. Композиція ніби стара византийська, але яка вже далека від мозаїки Софійського собору. Їх розділяють чотири століття; за цей час змінилася мова естетичного вираження, самі основи естетичного почування. Але традиція все-ж відчувається, Богородиця-оранта так само стоїть з підійнятими руками, але вже не має тої неприступної закам'янілої византийської величавости. Тут інтимніша Мадонна матір, у неї на лоні малий Христос - це знаменує непорочне зачаття чи втілення - а навколо символи чотирох



Евангелистів

Може найбільше інтересною в ягайлонській каплиці композицією із циклу Христового життя є тайна вечеря. Біля круглого столу розміщено Христа і дванадцять апостолів; згідно з реалістичною правдою вони сидять всі навкруги столу, а не з одного боку, як це робиться на сцені, або на тайних вечерях італійського шабьону, якого додержувались всі, навіть найгеніальніші італійські майстри від Джотто до Леонардо і Рафаеля. Але на українській фресці завдяки влучному ракурсові, в якому поставлено круглий стіл, один апостол не закриває другого, всі постаті оживлено рухом так, що спиною до глядача остається тільки один апостол. Христос без зайвого підкреслення в центрі композиції домінує над усіма. Тим самим свіжим духом реалізму перейнято всю композицію. Розуміється коли в приложенню до гетицьких фресок говориться про реалізм, то його треба відповідно розуміти, а не так як це розумілося в девятнадцятому столітті. Розуміється будинок, в якому відбувається тайна вечеря, представлено схематично за столом і в віддаленню від самої дії, як декорацію. І розмірів цей будинок таких, що ні стіл ні люде в йому не помістяться; безліч предметів на столі вирисовано в повному порядку, щоб один не закривав другий. Але всі такі міркування розуміється тодішними майстрами приносилися в жертву вимогам загальної композиції і декоративности, розуміння якої в слідуєчих століттях художники на кілька віків втратять. Поле тайної вечері скомпоновано, як декорацію ідеально. Додержано пунктуальної симетрії, але без напруження і без нудоти. Христос робить природний центр, дуже симетрично стоять і сидять по обидва боки апостоли, але зовсім природно; круглий стіл і си-



метрична судівля на фоні довершують композицію, в якій немає нічого не підваженого, все просто, ясно і спокійно. Лінія німбів, навкруги голов апостолів рівна, проста, лагідна та спокійна і в гармонії з круглою лінією столу.

Так само трудне поле півдужної арки між склепінням стелі згори і прорізом вікна слідсподу як не можна майстерніше використано для представлення входу в Брусалим. Знову в цей Брусалим і один чоловік не поміститься, не тільки натовпи, що сліднують за Христом і виходять йому на зустріч; але він тільки декорація. За те як легко спускається по арці ніби з гори апостоли вслід за Христом. Мешканців Брусалиму представлено навіть в меншому масштабі ніж Христа і апостолів, але це в тій самій композиції тільки протипоставляє одних другим. Разом з тим вже спостерігається різноманітність в головах окремих персон обох натовпів, якої шкода шукати в попередніх працях. Така сама різноманітність в рухах і в драпіровках особливо у апостолів, у яких в драпіровці ідуть поруч красивість і логічна умотивованість складок. А хори янголів в парусах склепіння між овалами стін. Як майстерно вони заповнюють вузьке до низу поле трикутника і стоять живими, не сумними рядами. А самі їх постаті шляхетно витончені і витягнуті; розуміється ці елегантські постаті рідніші до подібних постатей Сієнца Дуччо або сучасного їм кельнського Лохнера, ніж хочби до шляхетного, але невмолимого і байдужого мозаїкового янгола в головному куполі Софійського собору.

Ці фрески свідчать, що в готицькому мистецтві зайшла значна еволюція і ґрунт до приходу відродження вже приготований;



глибокий внутрішній процес завершився.

Той самий процес, що в фресках завершився і в станковому малярстві з більше підкресленим противенством старішої традиції і нового свіжого духу, як про те свідчать образи з п'ятнадцятого віку, зібрані в Національному музеї у Львові і в інших колекціях. Писання образів, порівнюючи, трималося на Україні в шорах тими всякими приписами, які укладалися на Афоні та по византийських землях в стремлінні закріпити стару традицію композиції і удосконалити красу непорушно усталених і твердо закріплених форм та ліній. Цего кужбухам (чи лицевим подлінникам) удалося досягнути в Москві; ікони різних московських шкіл справді можуть хвалитися чистотою і удосконаленістю викарбованих форм і ліній, але за це вони заплатили століттями мистецької задухи і застою. Такі шори не мали великого поведження на Україні, де ікони і образи завжди малювалися від руки і тому були відкритим тереном для поступу і мистецьких досягнень. Приписи іконного малювання в п'ятнадцятому столітті в вигляді підручників, як "Брмінія" Діонісія Фурноаграфіта, вже ходили по Україні. Але вони досягали мети остільки, що на образах головні постаті, ще іноді малювалося згідно з тими приписами, а в деталях, або і цілих другорядних сценах художник давав собі волю і йшов за духом часу.

Вже одна з найстарших ікон п'ятнадцятого віку, запрестольний образ божої матері з Жидачева в позі оранти з розведеними руками, з младенцем на лоні, як непорочне зачаття, вже нагадує діву Марію з Ягайлонської каплиці і розуміється в пропор-



ціях і духові всеї постаті далеко ближча не тільки до Пречистої Ягайлонської каплиці, але і до рельєфа Симеона Олельковича в Києві, ніж до старої оранти Софійського собору. В ній уже більше м'якості, ніжної стрункості, жіночості навіяної рицарським культом жінки, про що і річи не може бути у аскетичних образів Богоматері византийської маніри.

Образ Преображення Христового з Цеперова, вже з кінця п'ятнадцятого віку незвичайно влучно ділить композицію на дві частини: в горішній частині панує ієратичність, строга симетрія вповні відповідна до надприродної візії; Христос і два пророки симетрично поставлені на трох гострих вершинах, при чому Христос зовсім до речі окреслений великим круглим німбом, що ще більше підкреслює його відділеність від землі, і в противність величавому спокоеві горішньої частини, в долішній частині між апостолами панує повне замішання і зтурбований безпокіиний ритм, який свідчить про стремління майстра реально відмежувати землю від неба.

Евхаристія на царських вратах з Домажира в композиції вже й тіни немає спільности з евхаристіями Софійської і Михайлівської мозаїк. Там сувора симетрія, строгий ритм в якому апостоли з обох боків наближаються до престолу з благоговінням вкусити тіла і крові Христової, тут у готицького майстра п'ятнадцятого віку з умисним порушенням симетрії, бо Христос на обох половинах композиції з того самого боку, апостоли товпляться і купчаться, щоб приступити до Христа. Замість філософічно-символічного представлення високого таїнства, сцена із звичайного буденного життя. Це вже знову крок до реалізму, відповідний до загаль-



них тенденцій, що панували в готицькому малярстві цілої Європи і про який не могло бути мови в малярстві византийсько-романської доби. Так і на Україні як і по всій Європі життя силоміць втергається в мистецьку творчість готицької доби і підготовляє прихід доби відродження.

Із мініатур готицької доби дійшли до нас рисунки із "Життя Бориса і Гліба" і мініатури радивилівського кодексу літописи. Особливо цікаві рисунки з повісти про Бориса та Гліба, як своїм мистецьким виконанням так і тим, що вони давніші часом; їх виконувано в чотирнадцятому столітті, в початках готицької доби, в періоді від якого так мало осталося пам'яток в українському мистецтві. Готицький стиль на архітектурі, що роблять декорацию деяких рисунків, намічено не виразно, але все ж на фронтонах показано стрільчатість склепіння. За те постаті озброєних вояків, чи там де вони піші стоять перед князем, чи там де вони на баских конях їдуть за князем, виглядають так шалхетно по рицарськи, що пригадують не тільки янгольські хори із Ягайлонської каплиці, що повстали сто років пізніше, але і сучасний їм похід на фресці XIV. віку на стіні Лойгемет в Генті. Цікавий також похід цих вояків водов. В малому човні з гострими високо підійнятими носами сидить ціле військо. Елястичними, рівнобіжно хвилястими лініями навкруги човна представлено море. Інтересно порівняти цей рисунок з сучасною йому французькою мініатурою того-ж змісту в Авіньонській бібліотеці. Там в подібному-ж гостроносому човні плывуть через море папа Уроан V. з двома кардиналами. Французький рисунок має більше гостроти і пікантності, але далеко уступає українському



в умілості, досконалості рисунку і головне в композиції його.

Рисунки до повісти про Бориса і Гліба, це лебедина пісня тонкої і майстерної української мініатюри. В XV. століттю українська мініатюра не зробила того поступу, що мініатюра західно-європейська, або українське малярство, а в XVI. столітті, коли з епохою відродження і друкарською справою, друкowana книга поступово заступила манускрипт і на Україні, то мініатюру почала витісняти друкowana гравюра. Але цей процес ішов поволі і відомо, що навіть друкowane книги, за браком друкарень ще в XVI. столітті на Україні переписувалося, а іноді ще оздоблювалося мініатюрами.



## Г л а в а ч е т в е р т а .

### Ренесанс.

Ми не знаємо точно коли Готика прийшла на Україну. Час її розцвіту на Україні був порівнюючи не так довгий; в готицькому стилі не виводилося на Україні дуже величавих будівель, але мимо того все готицький стиль і засоби будування так закріпилися в українському мистецтві, що де-якими деталями пережили Готику, увійшли в українське будівництво ренесансу і, переживши період чистого ренесансу, ще вживалися в пізніших часах. До таких деталей в засобі будування належать передовсім, як уже згадано, міцні глухо притулені до стін контр-форси. Ці міцні контр-форси зо вні роблять таке вражіння, особливо при невеликих будівлях, що де-які історики дають їм рішаччу роль в будівлі і таку будівлю зараховують до готицького стилю. Але, коли стрільчате готицьке склепіння в перекритті як цілої будівлі, так і частин її, - вікон та дверей, - вже заступлено округлим ренесансовим склепінням, то кваліфікація такої будівлі, як готицької, не має слухности. Такі будівлі правильніше вважати як ренесансові з відгомонам готики, яка себе довго буде давати відчувати.

Церква св. Онуфрія в Посаді Риботицькій коло Добромиля, фундована в середині XVI. віку дідами на Добромилю, відомими українськими патріотами із дому Гербуртів (по місцевій традиції Станиславом), є прикладом одної зі старших ренесансових церков на Україні, в якій контр-форси при стінах, як пережиток готи-



ки, розвинено дуже міцно. Середні контр-форси, притулені по середині довгої стіни головного корабля, так міцно розвинено, що в низу вони виступають більше ніж на метр від стіни. Це, розуміється, поруч з іншими міцними контр-форсами, що оточують церкву, справляє зовсім готицьке враження, але широке склепіння, яким покрито церкву і ренесансові форми вікон та дверей свідчать, що уже відродження в архітектурі вступає в свої права, але готицькі навики і засоби <sup>будування</sup> не уступають.

Другий пережиток готики, що задержується в менших ренесансових будівлях, і навіть переходить, як побачимо, в деревляне церковне будівництво, це план малих готицьких церков. Цей план складається з трох частин: середня найбільша, центральна частина церкви; це трохи більший чотирикутник, іноді квадрат, до якого зі сходу представляється менший чотирикутник, що робить вівтарну абсиду церкви і з заходу притулюється третій квадрат менший від центрального, а трохи більший від вівтарного; цей квадрат служить бабинцем і над ним виводиться дзвінниця. Таким чином церква складається із трох квадратів витягнутих по одній лінії. А коли кожен квадрат покривається банею, то виходить трохбанна церква з банями по одній лінії. Чи ця трохбанна система появилася на Україні в часи готики, чи може й раніше, зараз сказати важко; але неперечно від часів готики трохбанна система церков зостається, особливе в деревляному будівництві найбільше улюбленим на Україні типом церкви. Правда така готицька система трохбанних церков ще зраджує примітивність конструкції - церква цієї системи не уявляє ще архітектонічної цілості, а має вигляд трох самостійних кондігнацій механічно притулених одна до одної. Але іменно ця механічність



і архітектонічна неусталеність готицької трохбанної церкви ніби свідчить про те, що сам тип трохверхої церкви в часи готики на Україні тільки вперше появився, а розвинувся і удосконалився до гармонійної архітектонічної цілоти тільки в слідуєчій після готики добі ренесансу. По такому плану введено ц. Онуфрія в Посаді Риботицькій, і по такому ж точно планові збудовано і церкву в Залужжю біля Старого Збаражу. Це самі старі трохбанні церкви на Україні. План церкви в Залужжю в такій мірі повторює план церкви в Посаді Риботицькій, що навіть вхід до бабинця в обох церквах не просто проти вітваря, а збоку. Тільки церква в Залужжю, збудована правдоподібно о пів століття пізніше, вже немає конр-форсів і на головному вході до бабинця має скромний, але шляхетний ренесансовий портал. Бані середня і вітварна старі не зберіглися, і їх заступлено пізнішими. Спочатку вони певне мали вигляд більше подібний до бань церкви в Посаді Риботицькій і були так само типу наметового.

Церква Посади Риботицької показує, як в ренесансові часи деякі деталі готики утримуються в малих провінціальних будівлях. Те саме зявище ми бачимо але вже в приміненню до великої і поважної будівлі в церкві Богоявлення на замку в Острозі. Цю церкву будовано в двадцятих роках шістьнацятного віку. Церква була поважних розмірів і вповні відповідала своєму призначенню бути головною церквою столичного міста могутнього князя Константина Івановича Острожського. Церква Богоявлення, так само оточена конр-форсами, мала ще склепіння над вікнами і дверима подекуди готицькі, стрільчаті і то двох типів. Стрільчаті типу строгої готики і вдавнені в середину типу пізнішої готики пламеніючої. Тому ми



мали право зачислити цю церкву до пізнього виказу Готики на Волині. Але в цій же церкві на інших вікнах та дверях, та над самою церквою, склепіння широке округле ренесансове, що давало вигляд всій церкві поважної ренесансової будівлі.

Так в першій половині шіснадцятого віку ренесанс поволі входив в українське будівництво, але готика уступала перед ним не зразу, а дуже поволі. Принесено форми ренесансового мистецтва на Україну, як тепер це можна з певністю сказати, безпосередне із батьківщини ренесансу із Італії і то головне із північної Італії, цебто із Л'юмбардії з околиць озера Лугано можливо, що із того самого містечка Кампіоне, що протягом трох віків постачало каменярів, будівничих і скульпторів на всю Європу аж до Москви, де пам'ятником їхньої праці стоїть найстаріша частина Кремля. В шіснадцятому віці цих італійських майстрів ми в поважному числі знаходимо в містах західної України, де вони будують без розбору церкви, костели, синагоги, приватні будинки і великі та пишні палати. Правда в мійських актах вони фігурують здебільшого під українськими іменами і не зразу іноді виявляється, що всі ці майстри Прихильні, Щасливі, Жичливі, Приязні, Повільні, Красовські, суть урожені Італійці, а їх українські прізвища - це так звані "cognomen in rgorina alias" -- на шинку" або перешинки: - коли майстер вписувався до цеху, то мусів прийняти імя - cognomen ex arte, яке йому давали його товариші по цеху, при чому ця церемонія була получена з могоричом, який нововступаючий до цеху ставив для товариства, і вся процедура називалася перешинкуванням. Іноді майстер перешинкований в одному місті переїздив до другого міста і тут вступаючи до цеху мусів знову перешинковуватися і від тоді вже носив иньше прізвище.



Культурні італійські майстри, що самі, особливо в Льомбардії, не що давно пережили в глибокому напруженню своїх творчих здібностей перехід від готицьких форм мистецтва до ренесансу, так само і на Україні якось обережно пропагували свої нові смаки, не гвалтуючи старих готицьких традицій. Форми ренесансу повільним, глибоким, вдумчивим процесом свого розвою поступово витісняють на Україні форми готицького мистецтва. Церкви в Посаді Риботицькій і в Залужжю мають вповні готицькі плани і пропорції, але ренесансове перекриття і довершення. Собор в Перемишлі зложений 1460. році має готицьку вівтарну абсиду, а ренесансовий корабель і передній фронтон. Синагогу Золоту Розу у Львові, як виникає із протоколів позви Бзуїтів проти Жидів, будував Paulus Italus Migrator de ducatu Clamensi, але в кожному разі готицької її конструкції з обвислим по середині замком склепіння не порушено. Чистими ренесансовими будівлями являються брацькі церкви у Львові та у Луцьку. Церква львівського брацтва, чи Волоська, може бути тому вільна від пережитків готики, що будовано її в остатній вже чверти шіснадцятого віку і будували її майстри Італійці спочатку Паоло Романо, а довершував Амбрѣдѣо Прихильний. Церква має викінчено ренесансовий стиль, з особливе гарним полудневим фасадом вздовж вулиці. Цей продольний полудневий фасад п'ять пілястрами незвичайно гармонійно розчленено на чотири поля, по кожному полю між пілястрами перекинено в горі легку декоративну арку, а в центрі кожного поля вільно розміщено по високому ренесансовому вікну. Вгорі круг всієї церкви під стелею проходить багато орнаментований скомпонований по античному із тригліфів і метоп вкритих ре-



лефними сценами фриз, а зі східної сторони церкву закінчує півкругла абсида, так само як і стіна корабля розчленена пілястрами на три поля, так само орнаментованих з вікнами по середині. Біля абсида легко несеться в гору висока ренесансова вежа, так само вистилізувана як і сама церква, і органічно з нею получена. Можливо, що цю вежу виведено навіть трохи раніше ніж ту будівлю церкви, що дотрималася до нашого часу. Можливо, що будував цю вежу иньший майстер, а не той, що будував саму церкву. Хоч по традиції, правда не досить обґрунтованій, будівничим цієї вежі вважається *Pietro di Varvona*, що працював іноді як співробітник *Паоло Романо* і що мав у себе за підмайстра того самого *Амбродже Прихильного*, що після *Паоло Романо* добудовував саму церкву. В кожному разі вежа хоч і свобідно поставлена, легко виноситься в гору побіч абсида брацької церкви і творить з церквою одну артистичну цілість. Польські історики визнають, що ця вежа краща всіх ренесансових веж, виведених на польських землях, і зближають її до вежі *San Spirito* в Римі, яку *Якоб Бурггардт* називає найшляхетнішою вежею ренесанса.

Мимо того, що брацьку церкву у Львові будували італійські майстри, а фундаторами її були молдавські господарі, церква в своєму ренесансовому складі має де-які характерні українські риси. Одною із них являються, як уже згадано, улюблені на Україні три бані, виведені над церквою вздовж по прямій лінії. Очевидно майстри в початковому плані на конечність трох верхів не рахували і мусіли їх поставити, скоряючися перед місцевою традицією і смаком. І справді ці три верхи до церкви не припасовано. Органічно було важко повязати три верхи з чотирма поля-



ми, на які поділено продольний фасад церкви і в той час, як церква з дзвіницею творять одну гармонійну цілість, українські три верхи над церквою цю гармонію трохи порушують.

За то це завдання получения трох верхів з ренесансовою будівлею бездоганно виконано в каплиці, виведеній біля північної стіни тої-ж Волоської чи брацької церкви. Ця каплиця від самої землі дуже пишними пілястрами поділена на три поля і до кожного поля відповідно підноситься по двоохрусній українській бані. Вхід до каплиці в центрі середнього поля оточеного багатим ренесансовим порталом, а обидва бічні поля заповнено величаво розвиненими ренесансовими вікнами. В пропорціях сама каплиця, поля, на які її з зовні поділено, три бані над нею вряд, все це разом, творить їдну цілість, і всю цю цілість пересякнуто наскрізь українським духом і тою особливою українською інтимністю, яка стала намічатися в українському мистецтві ще в попередню добу. Можна сказати, що ця каплиця є не тільки натхненнішим твором українського ренесансу, а взагалі є одним з найбільше удосконалених творів церковного ренесансу на північ від Альпів.

Брацька церква в Луцьку красувалася своїм легким, півкульним склепінням куполів, опертим на широких півкруглих ренесансових арках. На жаль легкість і широта розмаху в склепіннях церкви луцького брацтва не застерігли тривалости самої будівлі. В незвичайно шляхетних, по італійському ясных і простих пропорціях виведено католицьку церкву в Жовкві. Вона має два кораблі, що прямокутно перехрещуються, а на місці їх перехрещення виноситься легкий купол. Смелі в пропорціях високі пілястри декорують зовні стіни цієї церкви, а вгорі під дахом на-



вколо всієї церкви проходить широкий фриз скульптурно оздоблений ренесансовими гірляндами. Будував цю церкву коло 1604. року правдоподібно той самий Паоло Шасливий, що раніше працював при львівській синагозі Золотої Рожі, і що пізніше перебрався до Жовкви де і помер як перший віїт цього міста.

Порівнюючи зі згаданими брацькими церквами Львова і Луцьку, та церквою в Жовкві і замковою церквою Острога, катедральна церква в Крилосі біля Галичу, також ренесансового стилю, має більше провінціальний характер. Збудована Марком Шумлянським на початку шістьнадцятого віку вона планом швидше наближалась би до церков Риботицької і Залужської, тільки більша і поважніша розміром. Так само як ті церкви має прибудований з заходу вузкий квадратний бабінець. Але оригінальність цієї церкви полягає в тому, що хоч центральна її частина є однокорабельною, вона зі сходу має три абсида. Продольні стіни центральної частини пілястрами дуже гармонійно поділені на три поля, з великими, вільно розвиненими вікнами; як це гармонізувалося з банями церкви зараз сказати важко, бо зокрівлю церкви було перебудовано і дуже невдатно в 1702 році єпископом Йосипом Шумлянським.

Вповні викінчений характер українського ренесансу в Галичу має монументальна вежа з віздною брамою при згаданій раніше церкві св. Пантелеїмона, збудована в самих перших роках сімнадцятого віку. Цю вежу покрито низьким наметовим двоюрусовим дахом, перепоясаним посередині. Такі самі покриття мають і старіші вежі згаданих церков Залужської і Риботицької. Ці низькі перепоясані наметові покрівлі так природно і влучно покривають



вежі, що не можна сумніватися, що їх було виведено разом з будівництвом самих веж. Як що їх і реставровано, то не порушуючи первісного характеру. В цих перепоясаних покрівлях доби ренесансу ми знову зустрічаємо типову улюблену на Україні архітектонічну деталь, яка пережила добу ренесансу, перейшла і на свіцкі будинки і подекуди зберіглася аж до наших часів. Чи вперше вона появилася у нас в добу ренесансу, сказати важко. В названих будівлях она має остільки викінчений характер, що хочеться думати, що вона вживалася ще в попередній гетицький період. Але безпосередніх доказів того ми не маємо. Що-ж до доби перед гетицькою, то в муруваних будівлях вона напевне не вживалася, а про характер дерев'яного будівництва тих часів ми взагалі нічого не знаємо. Отже припускаючи, що перепоясані наметові покрівлі вживалися вже в часи гетицькі, на муруваних будівлях ми їх можемо констатувати з часів ренесансу, з XVI. віку.

Свіцкі будинки доби ренесансу осталися на Україні, або як замки українських магнатів, або як палати заможних обивателів міста. Замки служили не тільки мешканням магнатів, але також і кріпостями, тому часто мають дуже масивні стіни і мури, та рідко можуть похвалитися елегантським виглядом. Прикмети фортифікаційні панують над всіма иньшими намірами будівничого. Але товсті мури і монументальні вежі часто цим будівлям надають мальовничий і мистецький вигляд. Замок князів Острожських в Острозі, від якого зберіглося чимало мурів і веж будовано ще в п'ятнадцятому столітті, і тільки пізніші перебудови і деталі, особливе ренесансові аттіки вгорі над карнизами, надають їм ніби ренесансовий вигляд. Але від цих веж з тяжкими іноді до верху виведеними



контрфорсами, капітальних мурів з рідкими віконцями і малими бойницями віє духом готицького середновіччя. Так само готицьким духом перейнято і замок Гербуртів біля Добромиля, хоч цей остатній будовано в шістьнадцятому столітті правдоподібно рівночасно з Риботицькою церквою св. Онуфрія. Хоч з окрема всі склепіння над вікнами і дверима широкі ренесансові, а головний візд має шляхетний ренесансовий портал, але не кругла, а багатогранна з різкими ребрами колосальна вежа, що панувала над цілою будівлею, виглядає по готицьки суворо. Подібний характер мав замок Миколи Сенявського в Бережанах з 1554. року. Навіть вибудований в самому кінці століття в 1598. році замок в Красишині, недалеко від Перемишля, більше легкий і успособлений як палата для магнацького життя, має на всіх чотирох кутках чотири бойовничі вежі, із котрих одна округла увінчується пишним ренесансовим аттіком, а друга чотирикутна закінчується на горі в кожному з чотирох кутків готицькими турами.

Навпаки мійські будинки доби ренесансу, яких найбільше зберіглося у Львові мають вигляд далеко більше лагідний, здебільшого кількоповерхових стіснених будинків з трома вікнами в кожному поверсі; це так звані шосові будинки. З огляду на брак простору в місті, не дозволялося обивателям виводити будинків ширших, ніж на три вікна. Кілько таких будинків зберіглося у Львові на Ринку до нашого часу. Одним з елегантніших між ними є будинок, що в XVII. столітті належав до доктора Мартина Анчовського. Цей будинок для львівської патриціанки Софії Ганльової виводив майстер Petrus Crazowski Italus Ми-



rator Szwanzar, цеб-то родом із італійської Швейцарії. Договір Гавльової з Красовським, або як це тоді називалось інтерциза, на будівлю цього дому з 1577. року застерігає, що майстер повинен виводити і скінчити будову згідно до форми і описаної "регули quae Wizerungae appellatur" Цей будинок, весь рустований, має форми цвітучого ренесансу з трима ярусами поділеними горизонтальними карнизами, з прямокутними вікнами; з обох країв фасад цього будинку обмежено двома могутніми, таки ж рустованими пілястрами, що міцно підіймаються від землі аж до піддашка. В партері вхід до будинку обрамлено на прочуд пишним і елганським, ясним ренесансовим порталом. Кожна деталь і цілий ансамбль цього будинку зраджує, що художник, який його виводив, був не тільки талановитим майстром, але і вповні управленим в будуванні італійських ренесансових палаццо. Більше величавий, бо розвинений до подвійних розмірів - на шість вікон - як князівська палата успособлена до пишного життя, виглядає дім Корнякта у Львові збудований 1580; він має ясну, просту і спокійну, викінчено ренесансову архітектуру. Цей дім вповні надавався до королівського життя і від наслідників Корнякта в 1640. році його перекупив український вельможа Яків Собіський, батько короля польського Яна III, і значно його реставрував. Не знати що найбільше змінила ця реставрація зо вні, мабуть верхній аттік; але два яруси вікон з однаковими фронтонами, які перепоясують фасад будинку в центральній полосі, зберігли для цілого фасаду вигляд ренесансового спокою і ясности, який майже не порушується верхнім фрізом згадаючого подвійно високого і важкого аттіка.



На жаль не уціліла ціла владича палата в Володимирі, але можна думати, що її пишна, по італійськи розвинена ложетта дуже мальовничо і пікантно комбінувалася з цілою по українськи ренесансовою будівлею. Зовсім викінчені, столично ренесансові форми мала палата в Берестю, як і церква св. Миколи при ній, що перероблені московським правительством в кріпосну касарню все ж уціліли до останньої німецької окупації 1918. року.

Хоч на Україні, як по всій Європі в часи ренесансу чимало працювало італійських майстрів, що з розповсюдженням ренесансового стилю увійшли в велику честь, але по при те і українські майстри мали велике поводження і доходили в часи ренесансу до високої умілости. Це видно із того, що вони навіть на італійських майстрів впливали, і ренесансовий стиль їх працею встиг на Україні акліматизуватися і прибрати місцевого характеру; з другого боку ми маємо на те і архівно документальні потверження. Так король Жигимонт Август в 1548. році зійшовши на престол, в тому ж році іменував українського майстра Хому зі Львова "замковим майстром", *arcis cracoviensis magister*. Про цього майстра Хому ми знаємо, що він в 1544. році перенісся зі Львова до Кракова, а ще в 1568. році керував роботами над будуванням Неполомицького замку.

Українська скульптура ренесанс<sup>ова</sup> не знає, навіть на своїх початках, того змагання з готикою, і поступенного її витіснювання, яке ми спостерігаємо в архітектурі. Уже в першій половині шістьнадцятого віку пишні мавзолеї та надгробники, які з подихом ренесансу так уподобали українські магнати, і які часто являються дуже коштовними творами скульптури, зовсім не мають



найменшого спогаду від часів Готики. Самий пишний із цих монументів часів ренесансу і найстаріший із тих, що зберіглися до наших часів, це пам'ятник знаменитого князя Константина Івановича Острожського поставлений через рік після його смерті, в 1534. році, в великій Лаврській церкві у Києві. Від оригінального пам'ятника зберіглася тільки центральна частина, що складається із чорного мармурового саркофагу поставленого на трох із білого мармуру левах і положеній на саркофагові постаті покійного, також висіченої із білого мармуру. Постать Острожського закована в сталеву броню з підігнутими ногами, подушка під головою, на голові князя корона, на грудях, поверх панцира золоті ланцюги, в одній руці сталева рукавиця в другій була гетманська; булава нині втрачена. Лице обрамлено великою бородою, взагалі нічого не забуто, щоб підкреслити можливість і величавість знаменитого князя. Оточення навкруги цієї домовини додано значно пізніше можливо після пожежі в Лаврі в 1718. році.

Другу домовину, власне кам'яну плиту від домовини роботи також з середини XVI. віку, знайдено в 1892. році в Сяноку. На плиті висічено релефом постать покійного невідомого гетьмана, так само закованого в броню з підігнутою ногою, з ланцюгом поверх панциря, з булавою в руці. Обличчя так само обрамлено бородою, але голова не покрита. Шолом зі спущеним забралом поміщено на вільному полі релефа над ногами. Цей надгробок очевидно був далеко скромніше від надгробку Острожського, але при всій подібності лежачої постаті вигідно відрізняється від попереднього тим, що в ній менше бучности, але далеко більше живого чуття. Постать невідомого на релефі лежить ні-



би спочиває в легкому сні, замість корони на голові, елеганськи трохи недбайливо розчісане волосся, борода огрядна, але не так велика, постать в стані м'якко зігнута, голова повна характеру. Взагалі більше скромний майстер проявив більше художнього смаку і майстерної умілості.

Від першого монументу оточення було знищено пожежою, від другого теж не зберіглося. Яке воно взагалі могло бути почасти можна міркувати по ще більше скромному надгробкові Катерини Рамултової в Дрогобичу. Розуміється Рамултова в пишності не могла дорівнювати двом попереднім покійникам, що носили булаву, але вона все-ж була дружиною Яна Рамулта дідича снятинського, що походив із старої і можливої української шляхти, родини відомої з 1400 року. Постать Катерини Рамултової так само релефом вирізано на плиті, скошено вмурованій в стіну, а нішу кругом монумента замкнено квадратним ренесансовим обрамленням. Виконав цей надгробник в 1572. році львівський майстер Савастиян Чесек.

Один із родини магнатів Гербуртів, імя яких так часто доводиться згадувати, коли іде річ про мистецтво українського ренесансу, власне Микола Гербурт не довірив виконання свого монументу місцевому українському майстрові, а замовив свій надгробник відлити із бронзи нюрнберзькому майстрові Понкрацу Лабенвольфу, учневі знаменитого Петра Фішера. Запись в нюрнберзькому архіві устанавляє документально праць Лабенвольфа для українського шляхтича Гербурта "in der Reussischen Leuburg". Ця бронзова плита зберіглася в львівській католицькій катедрі. Але після огляду її можна прийти до висновку, що Микола Гербурт втратив на тому, що звернувся до майстра чужоземного. Лабенвольф, хоч



і учень безпосередній Фішера, але був уже епігоном славного нюрнберзького мистецтва. Він працював, коли великих майстрів Нюрнберга вже не було в живих і його слава головне спирається на жанровій групі мужика з гусями на відомому фонтані в Нюрнберзі. Але і ця річ більше славна своїм жанровим змістом. В таких-же поважних працях як надгробники, Лабенвольф зістається майстром правда дуже шляхетним, але сухим і холодним. І справді плита з лежачою постаттю Миколи Гербурта відрізняється від аналогічних творів українських майстрів, як робота столичного майстра від твору провінціонального. В ній більше умілости, навичу доброї школи, зовнішньої елегантності, але вона бездушніша, в ній менше свіжого чуття. Правда постать Гербурта шляхетно вистилізувано, витягнуто і елеганськи перехвачено в стані; але вона дуже по казенному вирівнялась, не лежить, а неумотивовано і неприродно ніби вісить торкаючись до землі тільки одним локтем і одною п'ятою. Голе поле плити над ногами нічим не заповнено; довгу бороду хоч розчісано красивими хвилями, але по казенному симетрично розділено на дві половини, як і волосся на голові. Від всієї роботи, хоч в ній видно добре майстерство і високу школу, віє сухою ієратичністю і далеко приємніша вражіння справляють більш ділтанські твори домашніх українських майстрів.

Крім надгробника Миколи Гербурта в львівській катедрі приблизно з того-ж часу зберіглися надгробки одного з Буцацьких Гербуртів і менше вправної роботи надгробок Станіслава Жовківського. З кінця XVI. і першого десятиліття XVII. віку ренесансові надгробки знесено в підземелля Домініканського



костелу у Львові; найкращий між ними надгробок Яна Святоського з постаттю покійного з пергаміновим звитком у руці.

Дві серії дуже пишних надгробків було введено в Замковій каплиці в Бережанах для магнатів з роду Сенявських. Старша серія цих надгробків, ще ренесансова, повстала десь у вісімдесятих роках шістьнадцятого віку. Подвійний дуже величавий пам'ятник Миколи та Яреми Сенявських з лежачими постаттями захованих в сталеву зброю покійних, уміщених в двох ярусах один над другим, уявляють собою взірць найпишніших ренесансових домовин. Обидві постатті покійних лежать майже в однакових позах, підперти голову правою рукою і з булавою в лівій руці. Голови у обох не покрито, а підборіддя обрамлено великою трохи роздвоєною бородою. Обидві ці постатті вміщено в прямокутниках обрамлених колонами, нишами і иньшими архітектурно-орнаментальними декораціями, поліхромічно оздобленими. На цьому монументі майстер поставив свою монограму із двох латинських Н., але тяжко сказати якому майстрові належать ці монограми. Правдоподібно той майстер опрацьовував і надгробок Яна Сенявського з датою 1584. року а можливо також і найбільше скромний із цієї серії Бережанських монументів, надгробок Анни Сенявської, який в орнаментальній і архітектурній оздобі зраджує добу самого кінця чистого ренесансу.

Отже хоч тип ренесансових домовин, скомпонованих в стінних нишах з лежачими постаттями покійників прийшов на Україну, розуміється із Італії, але він тут опрацьований спільно з українськими майстрами прибрав місцевого характеру, і в кращих своїх творах справляє іноді краще вражіння ніж праця умілих за-



кордонних майстрів.

Ще також як видно привився в українській скульптурі тип діцьких надгробників, невеликого розміру, але не малої художньої вартости. Такий надгробок звичайно має в центрі невелику плиту, на якій представлено в релефі дитину з людським черепом. В ручці вона звичайно держить віночок із маку, що вважався символом сону. Один із таких надгробників знову зв'язаний з іменем Гербуртів. Це надгробок маленького сина Яна Гербурта, Криштофа, що помер в дитинному віці в 1558. році. Находиться цей надгробок в Фульштині. На плиті із песчаника релефно вирізана спить дитина на подушці одною ручкою опершись об череп, другою тримає віночок маку, біля ніжок розкидано людські кости, а з боку герб родини Гербуртів - яблуко пронизане трома мечами. Цілий релеф виконано дуже мягко з розумінням діцьких пропорцій, може бути трохи з манерною сентиментальністю. Другий надгробок трох дітей Даніловичів роботи 1580. року з білого мармору знаходиться в Жидачеві. Гадають, що на Україні ця композиція, в якій так підкреслено сопоставлення дитини, як початку життя і людського черепа, як кінця його, вийшла із майстерні Джан Марія Падовано, що переїхав до Галичини в 1532. році. Можливо, що цю композицію завіз Падовано, але своєю чутливістю вона припала до смаку українським магнатам і на Україні привилася і модифікувалася.

В дев'ятьдесятих роках шістнадцятого віку працювали у Львові ще два майстри можливо також італійського походження - Яків Тревалій і Ян Білий. Тревалій виконав у Кросні монумент для пані Камінецької з роду Сенінських і підписав цю працю



"Jacobus Trwaly Leopoliensis fecit". Надгробок цей виконано в добрих традиціях тогочасних ренесансових надгробків на Україні. Ян Білий є автором скульптурного і поліхромічного вівтаря для львівської катедри. Цей вівтар зберігся тільки в фрагментах, які в 1874. році попробовали зтулити до купи. На одному із цих фрагментів вирізано сигнатуру майстра "R. Jan Bia-ly r. s. 1592".

Декораційна скульптура ренесансу на українських будівлях найбільше удосконалені речі продукувала в мотивах чистого ренесансового орнаменту переважно розетах, акантових капітелях і фризах та інших мотивах. Сцени-ж з людськими постатями хоч і не рідко зустрічаються на ренесансових будівлях, але їх так удосконалено здебільшого не опрацьовується, як в надгробках, де лежача статуя або релієф похованого роблять логічний центр цілого твору. На дуже багато орнаментованому ренесансовому головному порталі вище згаданої катедри в Крилосі, в свобідно над порталом розвиненому тимпані уміщено в релієфі небовзяття діви Марії, - складна композиція щасливо скомпонована. Фриз церкви львівського брацтва скомпонований по класичним взірцям із тригліфів і метопів, має на метопах в високому релієфі або орнаментні розетти, або ставропігіальний хрест, або цілі сцени, як балговіщення, ізбиєнія младенців, стрітення то що. І в той час, як розетти опрацьовано дуже виборно, сцени з людськими посталями представляються опрацьованими більш примітивно, хоч їх скомпоновано і розміщено в квадратах метопів здебільшого дуже уміло і влучно. Так само скомпоновані, в дуже зменшеному розмірі, але з незвичайним смаком орнаменти круг вікон старого



будинку у Львові, що в сімнадцятому столітті належав відомій родині Красовських, але збудований був раніше. Маленькі карнизи над цими вікнами, так само зложені із мініатюрних тригліфів і метопів, при чому на кожному квадратику метопа по розетті і по такому-ж квадратику з розетою в нижніх кутках вікон, промовляють за незвичайний і витриманий смак до скульптурної декорації.

Незвичайно гарні, збудовані в удосконалених пропорціях, рясно але з виборним смаком вкриті скульптурним орнаментом, красуються деякі портали старих вірменських будинків. Вірмени, що вже мешкали в чотирнадцятому віці в наддністрянській Україні значними колоніями, а з половини того-ж століття мали у Львові навіть значні королівські привілеї, на часи шіснадцятого століття значно акліматизувалися. Зі своїм мистецтвом цих часів вони творять цікаву сторінку в українському мистецтві, вносячи надзвичайне орієнтальне замилювання до рельєфа, але в добу ренесансу майже не вносячи орієнтальних мотивів. Ці мотиви появляються в орнаменті українських Вірмен століттям пізніше, коли взагалі розвівається любов до пересад. В добу-ж ренесансу ще панує чуття міри і орнамент розвивається із строгих класично ренесансових мотивів. Величавий, широко розкинутий, відкритий портал брами одного із панських вірменських будинків у Язловці, що був в XVI столітті резиденцією вірменського єпископа, складається із двох пілястрів по боках брами, що стоять на квадратних, ширших ніж консолі постаментах і мають добре розвинені капітелі, а на капітелі спирається сильна, широко вигнута півціркульна арка. Всі ці частини portalу витримано в лагідній архітектонічній пропорції і всі вкрито ясним, лагідним орнаментом, так що зостається цільний



непорушений ефект. Так само, зовсім по тому-ж планові і з тими-ж деталями, але в зовсім інших пропорціях збудовано не широкий, теж кам'яний портал сакристії в вірменській катедрі у Львові. В цьому порталі не має тої величавости, широти і сили, що в попередньому, але все інтимно, лагідно, і справляє вражіння не менш чарівне.

Так само як в попередню добу, Львів і в добу ренесансу зоставався осередком, де був розвинений промисел відливання з металу. Цей промисел так само нерозривно получений з мистецтвом скульптури і сницерства. Так само і в XVI. столітті як в попередньому, перевагу над українськими майстрами в цьому майстерстві мали майстри німецькі, але попри них працювали і місцеві українські майстри. Бже згадувано про бронзову плиту Гербурта у Львові роботи Лабенвольфа. Найбільше-ж работ, що виготовували майстри по металу, це були гармати або дзвони, але ці речі часто покривалося художнім орнаментом, найчастійше геральдичним. Найбільше із майстрів по металу з часів ренесансу у Львові нам відомий майстер Леонард Гірт, від роботи якого в історичному музеї міста Львова зберіглося дві гармати, їдна з 1529. року, друга від 1534. року. Обидві їх прикрашено художне виконаними геральдичними образами одноголового орла і герба міста Львова. На першій з них також солідний ренесансовий орнамент. Цей самий Леонард Гірт в 1549. році працює над дзвоном для міста Буска. Другий Леонард Герле відомий в 1566. році, працює для Романа Сангушка і його замку в Житомирі, для Юрія Мнишка і для міста Кам'янця на Поділлі. Попри цих і інших німецьких майстрів, як майстер Конрад, або Гануш Сворч із Гагенау, що працювали у Льво-



ві в другій чверті шіснадцятого віку, знаємо місцевих українських майстрів як Данила Стефановича, що також працював у Львові для Камянця і другого Данила Короля, що в самому кінці століття спорився з містом Львовом за дві свої праці.

Крім скульптури з каменю і з металу в добу ренесансу розвивалася також скульптура по дереву і особливе декоративна різьба в церквах в працях над церковними іконостасами. Але іконостаси ренесансу були ще скромніші, ніж в слідує добу, коли з початком сімнадцятого віку іконостаси стали займати собою весь поперечний простір церкви. Очевидно в шіснадцятому віці, іконостаси вже розвивалися, але з присущою духові ренесансу стріманістю не закривали ще всього вівтаря і хоч уже мали дерев'яну різьбу, але ще не тяжили єю, як це сталося пізніше. Принаймні відомий Павло Алепський, що подорожував по Україні в половині сімнадцятого віку, про ренесансовий вівтар київської Лаври пише, що "він дуже гарний, але старий". Очевидно в слідує столітті шляхетна стріманість і мистецький смак строгого ренесансу вже не мали успіху.

Ми бачили вже, як в малярстві готицької доби пробивався подих ренесансу і в умовні форми церковної композиції входили мотиви дійсного життя. Мистецтво українського ренесансу, ще ширше ніж готицьке відкрилося для зображення реального життя і вносило ці нові мотиви в малярство не тільки як продукт обсервування життя, але і як здобутки відродження мистецтва в інших європейських сторонах. Але приймаючи здобутки західного малярства, українські майстри не тратили століттями виплеканого декоративного зміслу і не приносили його в жертву реалізму.



Таким чином в малярстві українського ренесансу в шістнадцятому столітті переходить великий творчий процес з одного боку засвоєння західноєвропейського поступу і погодження його з усталеними принципами питомого українського майстерства. Принципи декоративности ще в романо-византийську добу, як про це свого часу було указано, було українським мистецтвом засвоєно від Византиї, але протягом п'яти століть перетворювалося, і від византийської манери залишилися лише деякі принципи, весь же зміст був свій український. Уже готицьке декоративне малярство, хоч не рвало з византийською манерою, але подекуди ближче було до західного готицького примітиву, ніж до справжнього византийського стилю. Малярство часів ренесансу пішло далі цим шляхом. З одного боку подих реального місцевого життя, з другого боку впливи італійські, нідерландські і німецькі особливе нюрнберзькі, і з третього міцно століттями засвоєні декоративні принципи малювання, безнадійно згублені в Європі в XV.-XVI. віках, зведення цього всього в одному цільному українському характері, це і є той великий процес, що завершився за короткий час ренесансової доби мистецтва в XVI. віці і дав пишні овочі в слідуєчому столітті. Але кого інтересує не зовнішня краса-вість, не блеск викінчености і получений з ним еклєктизм, а самий процес творчости, той більшу втіху знайде розуміється в студіях іменно цього багатого творчими силами періоду. Український національний музей у Львові зібрав прекрасний матеріал ренесансового малярства шістнадцятого віку і там можна зрозуміти цей великий творчий процес.

Малярство українського ренесансу теж мало, як і в інших



країнах, свій період бурі і натиску, коли перші прояви дійсного життя захопили майстрів і вони в стремлінні передавати оточення не завжди стримувалися від, зрозумілих у них, крайностей. Евангелісти і слова Христа на хустці Вероніки в церкві Перегринця, писані ще на золоченому тлі, з везерунком в готицькому характері, не чужі цій крайности, і учений критик їх характеризує словами: "Евангелісти виглядають як купці волів на ярмарку в Перегринці, звідки ті образи походять, а Христос, того-ж самого походження, як різник в корчмі, - і то ще на хустці Вероніки! Тут чується в цілій драстичній правді те переконання старого Ксенофана, що чоловік зник своїх богів творити по своєму подобию, і як-би сам мав голову конячу, то таку саму посадив-би і на плечах своїх богів. В цих образах з одного боку промовляє до нас наївне, шляхетне глибше чуття, з другої-ж сторони наївна брутальність. Традиція на них не тяжить, передовсім переважає живий натуралізм, дострогий до західних, дуже далеких стилістичних спогадів."

А західні стилістичні впливи приходили правда дуже з далеку. Найближчим джерелом їх був все таки Нюрнберг, майстри якого і то першорядні, або бували в Галичині, або там можна було бачити їхні праці. Уже згадувалося, що знаменитий нюрнбергський скульптор Вейт Штос працював в тій самій катедрі на Вавелю, одну із каплиць якої розмальовували українські майстри, працював в Кракові і Ганс Кульмбах, були там праці і Плейденвурфа і в Кракові-ж працювали два брати Дюрера, а не виключена можливість, що і сам Дюрер одвідав Краків в своїй подорожі 1492 - 1494 років. Розуміється безпосереднє спіткання цих найкращих



нюрнберзьких майстрів доби найвищого процвітання цього міста з українськими майстрами не могло не мати благодійного впливу на цих остатніх. Образ воскресенія Христа в львівському національному музеї являється яскравим свідоцтвом такого нюрнберзького впливу. Композиція близько нагадує подібний образ нюрнберзького майстра Вольгемута, а може і ранню працю його ученика Дюрера в мюнхенській пінакотеці. Так само Христос возноситься із домовини, так само розложено вояків сторожі, навіть зброя на них як у німецьких кнехтів, але при всьому тому витриманий, по українськи стилізований, пейзаж. В національному-ж музеї можна бачити образи з XVI. віку, що яскраво говорять про композиції Нідерляндців, як Христа в страшному суді, сидячого на тонкій веселці, мотив, що так любив вживати і Рожер ван дер Вейден і Мемлінг і менші Нідерляндці. В національному-ж музеї можна бачити в образах шістьнадцятого віку і італійські композиції, як Мадонну в славі, оточену хорами янголів, на подобиє культивованої в Сієні композиції Маєста, або наслідування тосканської композиції "святого розговору".

І в цих всіх образах, як і взагалі у всьому процесі української малярської творчості шістьнадцятого віку не спостерігається скоків, відкидання свого для більше модного иужого, але навпаки весь час українськими малярами керує велика вдумчивість, поступенно розвиваючийся процес перетворення иужого і зведення його до купи з кращими декоративними принципами свого і з введенням подробиць із сучасного життя. Так українські майстри, як декоратори прекрасно розуміють декоративну красу і привабність м'якого блиску золота і упорно тримаються навіть в



нових композиціях золотого тла. Образ Христа Вседержителя в церкві в Вільчі під Перемишлем вже згідно з духом часу не має установленого приписами престолу, Христос просто стоїть на золотому тлі, але части тіла ще вистилізувано згідно з українською традицією. Дракон на іконі св. Юрка в церкві в Підверхові має чоловічу голову, а врешті вистилізуваний по українськи. Успення Богородиці в церкві в Войнилові недалеко Галича має багату композицію на золотому тлі і з незвичайно цікавою архітектурою в глибині декорації, і навіть з такою деталлю на передньому плані, як янгол, що відрубує Жидові руки. Всі ці і багато подібних деталей входять в українське малярство, говорять про новий дух відродження, що в ньому запанував, але в цілому показують, що цей процес іде глибоко, далеко глибше ніж то показується зовні.

Найбільше талановитим майстром цієї творчої доби ренесансу неперечно треба визнати майстра Федуска із Самбора, датовану 1579 роком і підписану роботу котрого ми знаємо з волинського церковно-археологічного музею в Житомирі. Від цього майстра ми знаємо тільки цю одну картину - представляє вона Благовіщення, але цієї праці досить, щоб Федуско із Самбора стояв на першому місці серед майстрів ренесансу і ледве чи можна досить тепер зясувати його значіння для українського малярства. Відомостей про нього ми крім цієї картини не маємо ніяких. Між іменами українських малярів, що зберіглися до нас в актах Львова і Перемишля в XVI. столітті згадується чимало Федків, але нікого з них не має підвалин ототожнювати з майстром Благовіщення. Та й саме ім'я Федуска мабуть швидше варіант Федосія ніж Федора. Сама картина Благовіщення свідчить про докладне знаомство автора



з італійським малярством, майже з певністю можна думати, що майстер в своїй освітній подорожі побував сам в Італії і дуже глибоко перейнявся кращими взірцями італійського і може спеціально тосканського кватроченто. Але при всій подібності до італійських композицій цей образ не є копіюванням, а є глибоко свідомим наслідуванням з удержанням ґрунтовно зрозумілих декораційних традицій. Сучасні ікони у Києві, як ікону св. Миколи в церкві Миколи Доброго і ікону страшного суду з Михайловського монастиря так само перейнято західними мотивами малювання. Доба в якій міг появитися такий майстер як Федуско із Самбора, розуміється розв'язала проблему відродження в малярстві і зрозуміло, що слідуєчим століттям уже зоставалося прийняти цю спадщину і збирати багаті жнива. Доба українського малярства вісімнадцятого віку так відноситься до доби ренесансу XVI. віку, як доба Рафаеля і Мікель-Анджело до італійського треченто.

Дух нового часу, дух відродження в мистецтві сказується також в тому, що тепер майстри все більше переймаються свідомістю своєї артистичної гідності, значінням своєї індивідуальності в мистецькій творчості і частіше підписують з чуттям задоволення свої праці. Так ікона Богородиці в Панківцях Летичевського повіту на Поділлі має підпис: "Агг(ей) Каспер(овський син)ъ Василя Оз(еновича) зъдилалъ." Ікона Богородиці в церкві Успенія на цвинтарі в Полонному Звягельського повіту на Волині має підпис: "Сію ікону Пртія Бци отменил Леонтиє архімандріт Пелаклонскій і еундаторь монастира Полонскго року 1613."



Техніка малярства цієї доби ще додержувалася здебільшого шляхетного письма темперою на деревляних дошках для того оброблених і вкритих спеціально виготованим гіпсом. Олійне малярство стали вживати в слідуючій добі, але ще довго затримувалася на Україні спокійна в тонах, лагідна і приваблива для ока темпера.

Новий дух відродження сказується в українському малярстві ще і в тому, що в шістьнадцятому столітті крім релігійних образів появляються і портрети. Правда ці портрети здебільшого мають той же характер, що і скульптурні портрети на пам'ятниках усопших, і фарба просто заміняла камінь чи бронзу в надгробках або поклітах. Портрети, що зберіглися від доби ренесансу шістьнадцятого віку часто повні характеру і виконані в спокійній і простій манері, яку ми знаємо із тогочасного голандського портрету перед рембрандовських часів. Народному домі у Львові належить портрет князя Владислава Опольського з корогвою, з одноголовим чорним орлом князів з лінії П'ястів на Шлеську, а лев на щиті свідчить про нього, як владителя Галицької землі. Дуже енергійний портрет, чи краще сказати фрагмент портрету, бо вирізане одне тільки обличчя з великою сивою бородою, князя Константина Івановича Острожського у власности потомка Острожських графа Тишкевича. Великі відкриті очі, енергійно розвинений ніс і випуклі виризовані крізь пишні вуса і бороду похитливі уста надзвичайно передають вдачу і характер цього героя доби відродження. На варварськи обрізаному полі портрета все-ж можна бачити панцир, що сковує могутні плечі і стан, а коло шиї з під криці броні виступає голандський плоский комір. Портрети-покліти з образом покійника у весь зріст, оскільки вони зберіглися



до нас від тих часів, представляються нам спокійними, простими і монументальними. Таке-ж вражіння справляє і зрізаний може трохи схематичний, але виборно скомпонований портрет знаменитого борця за права українського народу Яна Щасного Гербурта.

В цих і інших портретах українського ренесансу ще не має нудного шаблону, що приходить в слідувчій добі. Вони трохи розважливі, але прості і шляхотні і так близько поріднені з сучасним голандським портретом, що і досі портрет якогось голандського банкіра, що лічить золоті гроші, уходить, завдяки фальшивому написові, за портрет Василя - Константина Острожського.

До нас дійшло чи мало, кілька десятків імен українських малярів XVI. віку, але ті імена, крім вище згаданих, тих що відомі нам з підписів на образах, не звязані з дійшовшими до нас працями. Навіть важко сказати хто із відомих по імені малярів був дійсне малярем, або гравером тільки, чи різьбарем навіть теслярем. До самого кінця шістьнадцятого віку окремих малярських цехів не існувало; у Львові окремий малярський цех було засновано тільки в остатньому десятиліттю шістьнадцятого століття та і те було не на користь українському малярству, бо зараз же в ньому почалися релігійні нелади, а 1596. році було і зовсім заборонено православним майстрам вступати до малярського цеху. Ці останні майстри жили у Львові здебільшого на передмістю Під-замчому і були об'єктом скарг на них до адміністрації з боку упривеліованих майстрів католиків, що очевидно не могли витримувати з ними вільної конкуренції. Але все-ж які високі вимоги ставилися вже вкінці шістьнадцятого



віку для майстрів малярського цеху, це ми знаємо з того, що для підмайстра обов'язковою була трохрічна закордонна мандрівка, для докінчення майстерського образования, а вимоги, що ставилися майстрові на іспиті для вступу до цеху, особливе у львівському цехові були дуже високі, далеко виходючи за межі чисто релігійного малярства. "Кандидат повинен був намалювати, по перше - розп'яття з двома розбійниками і з юрбою під хрестами; по друге - портрет в цілий зріст особи, яку вкажуть кандидатові майстри; по третє - образ великої війни, з обозами, шатрами, випадками, атаками, шанцями, з відповідними подробицями і озброєнням, або замість того лови на різного звіря з сітями, хортами, сильцями, засадами, зі зброєю, як прийнято на лева, медвіда, вовка, кабана, зайця *et id genus* кінно, пішо." В перемиському цехові вимоги були менші, але також дуже значні. І все-ж з такими вимогами цехи не завжди витримували конкуренцію з православними позацеховими майстрами.

Друковані книги, що почали ширитися в добу ренесансу на Україні, принесли з собою і поширення мистецтва гравюри особливо в другій половині XVI. віку. Стиль ренесансу в гравюрі так як і в малярстві не зразу опанував рисунком гравюри, але входив частиною. Власне перше, що в рисункові пішло шляхом стилю відродження, це був орнамент. В гравюрах львівського апостола 1574. року навіть спостерігається певна невідповідність між центральною частиною рисунку, що представляє євангелиста в старій традиції і виборно-ренесансовим орнаментом, що оточує рисунок і складається із арки на легких колонах, з пілястрів і цоколів щиро орнаментованих. І орнамент і архітектуру виконано



в складі розвиненого ренесансу.

Так само Пересопницьке євангеліє переписане сином сяноцького протопопа Михайлом Василевичем в 1556 - 1561. роках на замовлення княгині Заславської має мініатури в старій традиції з пишним ренесансовим орнаментом. Але тут немає такого противенства, бо орнамент пристосовано раннеренесансовий, що власне тільки розвивався із готицького мистецтва і з готицьким рисунком краще пасує. В орнаменті Загоровського апостола вживається навіть мотив діцької постаті між великими завитками акантового листу, мотив так улюблений в часи переходу від готики до ренесансу. Орнамент і рисунок в середині орнаменту вповні приведено до згоди в Балабановських виданнях перших років сімнадцятого віку, але ще витриманих в стріманому смакові високого ренесансу. Патріарх Каліст в Криловському євангелії 1606. року і особливе св. Василь в Стратинській літургії 1604. року бездоганно поміщені в згори овальній рамі опрацьованій з художнім смаком. Постаті прості, величаві і монументальні, в церковних ризах, що спускаються свобідними, мальовничими і умотивованими складками до долу. Навпаки св. Василь в Постнических словесах Острожського видання 1594. року не справляє вигідного вражіння заплутаною пересаженою композицією і не смашним рисунком. Далеко гарнійше виглядає заголовний листок острожської біблії 1580. року, що складається із напису вміщеного в тій самій орнаментальній арці, яка оточує вище згаданого євангелиста Луку в львівському апостолі 1574. року і певне привезеній друкарем Іваном Федоровичем із Москви.

Може бути, що ми можемо угадати імя майстра маляра, граве-



ра і друкаря, де-яких рисунків в виданнях Івана Федоровича у Львові, припустивши, що це робота Гриня Івановича. Бо сам Федорович не вмів різати ні літер ні клішів і це у нього справляв майстер і помішник його Гринь Іванович. Коли Гринь кидав майстерню Федоровича, то у нього друкування спинялося. Отже багато промовляє за те, що і більшість рисунків справляв іменно Гринь Іванович, із біографії якого ми знаємо, що був непокірною, вільнолюбивою і незалежною артистичною натурою.



## Г л а в а п я т а .

### Барокко.

З сімнадцятим віком по всій Європі всіма проявами мистецтва можновладно опанував стиль, відомий під італійською назвою барокко. Сама назва вже говорить про походження цього стилю із Італії. Відповідає цей стиль добі церковної реакції, діяльності єзуїцького ордену і добі розвою абсолютної монархічної влади. Тому найбільше характерними проявами цього стилю являються пишні церкви і королівські та магнацькі палати. Родився цей стиль в папському Римі і римським бароковим церквам почали наслідувати церкви по всій Європі; свіцьким центром цього мистецтва став пізніше двір Людовика XIV. в Версалю і версальський двір старалися наслідувати безліч князів і монархів, тиранів великих та найменших герцогств та князівств, що так само хотіли удавати із себе короля-сонце і утворити собі такий самий Версаль. Цей стиль барокко не вніс з собою в мистецтво власне нових, своїх особистих архітектонічних форм, він тільки змінив зовнішність форм ренесансу. З барокко через мистецтво проходить наче судорога; ясні форми ренесансу збито, покручено, поломано, в формах втрачено всяку логіку будування і у зовнішности відкинено умотивованість декорації. Колонни, що в добу ренесансу планомірно підтримують тягар відповідний до їхньої масивности, в добу барокко здвигаются без потреби в групи, часто в цілі групи масивних колон нічого не підтримують, або підтримують найменшу вагу; прості лінії ренесансу, що обмежують і поділю-



ють архітектурні масиви звертаються, корчаться, ломаються і рвуться, або неприродно вигибаються; арки переломлюються і торчать з боків обломками; в скульптурі торжественність, величність на показ, або пересаджений викрутас, в малярстві або биття по нервах, представлення сцен страждання, мучення та катування святих, або торжества і гойні установи таїнств і церковних парадів, портрети в тяжких імпазантних париках і мантиях; майже кожен твір мистецтва перейнято або пересаженим, безцеремонно-нестриманим панегіриком фундаторові, або рекламою торжествуючої церкви. У всьому панує пафос і стремління до зовнішньої декораційності.

І цей придворний та єзуїцький стиль прийшов на Україну, якраз в той час, коли на Україні вже уформувалася нова демократична верства - козацтво, яке стало керувати політичним життям краю, перенесло знову центр політичного і культурного життя з західних частин України назад на береги Дніпра і в переможній боротьбі з сусідами довело Україну до часової фактичної незалежності, а разом з тим і до блискучого розцвіту українського мистецтва цієї доби. Розуміється на демократичній Україні, що боролася і проти єзуїтів і проти королів та королів<sup>ен</sup>, стиль барокко мусів прийняти зівсім особливі форми, і справді із противенства природи барокко до демократичного ладу козацької України виріс незвичайно пікантний, але привабливий і чаруючий букет українського барокко, котрий так пишно розпустився серед недавно ще диких степів України, що і досі чарує аматорів прекрасного; це мистецтво українського барокко, яке в наддніпрянських краях прибрало спеціальний характер



і назву козацького барокко і досі вважається за мистецтво спеціально українського стилю.

В той час, як ренесанс приходив на Україну, як ми бачили по-вільно, поступенно витісняючи в архітектурі попередній готичний стиль, барокко прийшов якимись раптовими скоками. То зразу будівлі мають виразний бароковий характер і по них видно, що їх занесено з заходу, як готову естетичну формулу, то знову їм протистоїть, як ми побачимо місцевий характер творчості і звичаї будівництва підчинили собі барокові форми будівництва, і тільки в кінці сімнадцятого і в першій половині вісімнадцятого віку прийшло до рівноваги і синтезу форм барокових з українськими національними. І іменно в цей час повстала більшість пам'яток українського барокко, іменно цей час, після ранньої византийсько-романської доби є другою добою золотого віку українського мистецтва. Так другий розцвіт мистецтва на Україні припадає знову на період фактичної незалежності української держави.

Перші вияви мистецтва барокко на Україні належать, розуміється чужинцям і то правдоподібно Італійцям, хоч, очевидно, поруч з Італійцями заносили форми барокко на Україну і Німці. Ті і другі заносили два типи барокового стилю: італійські майстри приносили тип "єзуїцького барокко" - зимної базиліки, німецькі майстри химерний тип "князівського барокко" з цибулястими банями. Перший тим більше проявлявся в старіших церквах і костелах, другий ближче підійшов до українських традицій і зреформувався на Україні в тип "козацького барокко" і втілювався як в будівництві мурованому так і деревляному.

Тепер тяжко сказати, які власне будівлі починають на Украї-



ні еру барокового будівництва. У Києві початок барокко звичайно лучать з діяльністю Італійця Себастьяно Брачі, що в 1613. році відбудував церкву Пречистої на Подолі. Але ще перед тим князь Януш Заславський фундував у 1602 - 1603. роках бернадинський монастир і церкву св. Михайла в Заславі. Доло 1610. року введено єзуїцькі будівлі у Винниці. У Львові правдоподібно старшою бароковою церквою, що зберіглася до нашого часу, є церква Пятниць фундована молдавським господарем 1645. року. Певне коло того-ж часу вивсцено і церкву св. Іллі в Суботові біля Чигирина, тах звану Богданову церкву.

Першим видатним фундатором в сімнадцятому столітті, що пильнував українського будівництва, був київський митрополита Петро Могила. Правда він не стільки будував, скільки відбірав від уніятів та відбудовував старі київські церкви, в тому числі Софійський собор, Видубицький монастир, відбудував церкву Спаса на Берестові, церкву трьох святих (стару св. Василя), Десятинну церкву. Як бачимо за короткий порівнюючи час обіймання Могилою митрополичої кафедри у Києві з 1633 до 1647. року переведено дуже значну відбудовуючу працю. Церква Спаса на Берестові і досі має такий вигляд, в якому її відбудовано за Петра Могили. Правда остови цих церков були старі, але вони здебільшого стояли в руїнах, без покрівлі; деякі з цих церков за часів Могили прибралися в барокові бані, подібні до тих, які і зараз зо вні надають цім стародавнім київським церквам вигляд барокових будівель з сімнадцятого віку. Старий Київ стоїть рясно увінчаний золоченими великими та малими маківками. Перепоясані в низу, пукаті і знову пову-



жені вгорі часто, позолочені бані, характерні для українського барокко, занесено на Україну правдоподібно з Німеччини, де така покрівля вживалася як звичайна в тогочасних німецьких будівлях "князівського барокко".

Типовою бароковою церквою того часу, що збудована вся по західних вірцях, це Богданова церква св. Іллі в Суботіві, про вигляд якої перед реставрацією ми можемо мати добре поняття з рисунку Тараса Шевченка. Це невелика прямокутна трохи витягнута церква з непомірно грубими стінами, з нічого не підтримуючими важкими пілястрами по краях фасаду, з порталом скомпонованим з важких таких пілястрів з невідповідно легкою до них аркою. Покривається фасад непомірно важким бароковим фронтоном з ломаними, зігзагуватими, в різні боки вивернутими краями. Поле фронтона покрито сліпими вікнами, а посередині чомусь фронтон поділено пополам високим пілястром. Все, як бачимо, в декорації церкви пороховано на зовнішню мальовничість, а в деталях зовсім нелогічне, неумотивоване, але в цілому церква має мальовничий і привабливий вигляд. Твором того-ж смаку є церква Пятниць у Львові, тільки замість важкого фронту на фасаді, має ще більше тяжку квадратну вежу.

Трохи більшими ніж суботівська церква, але в основі такими-ж бароковими базіліками, по українськи хиба тільки декорованими, являються фундована Домашевськими в 1653. році Троїцька церква в Почаївській лаврі, та заснована Лазарем Барановичом Троїцька церква в Іллїнському монастирі під Черниговом. Старій церкві св. Іллі в тому-ж монастирі також реставрацією в 1649. році надано зо вні бароковий вигляд.



Але західно європейські барокові форми могли панувати на Україні лише на початку доби барокового мистецтва, а пізніше тільки в окремих випадках; в розвоєннє своєму на Україні стиль барокко мусів підлягти українській перерібці і ця перерібка основно модифікувала і українізувала барокові форми. Цей процес найкраще проявився в будівлях фундованих гетьманом Самойловичом. Безпосереднє проявилася українізація барокового будівництва тим впливом, який на муроване будівництво зробило будівництво церковне деревляне.

Що із себе уявляло деревляне церковне будівництво на Україні в часи передбарокові зараз сказати дуже важко. Найдавніші деревляні церкви, що зберіглися до нашого часу, збудовано не раніше початку сімнадцятого віку, цеб-то часу, коли на Україну прийшло вже мистецтво стилю барокко. Найстаріша здається деревляна церква, яку ми знаємо, це церква в Войнилові, недалеко від Галича 1609. року, а може в Потиличу 1583. року. Дата збудування церкви в Ковелі на Волині, що о сотню років давніша, є дуже сумнівною і в кожному разі непевною. Рисунки XVII. віку старих деревляних церков, як наприклад старого Київа у Кальнофойського, або в альбомі Радзивила, і навіть пізніші рисунки з альбому Деляфліза і інших, майже не дають можливості судити про стиль деревляного будівництва з часів перед сімнадцятим віком. Тільки деякі деталі, що відбилися на старому мурованому будівництві дозволяють судити про склад старіших українських церков. Так згадане вже свого часу стремління звязати з ренесансовою будівлею три верхи виведені в один ряд, говорить про те, що вже тоді, в часи ренесансу



очевидно в українському деревляному будівництві було розпо-  
всюджено будування трох верхів. Як згадувалося також, ці три  
верхи очевидно увійшли до вжитку не пізніше готицької доби,  
як про це свідчать церкви Залужська і Риботицька. Раніше го-  
тицької доби ми навіть посередніх вказівок на три верхи не  
маємо. Так само покрівля цих трох верхів в часах готицьких  
була очевидно наметова, в часах ренесансових куполяста, а в  
часах барокових увійшла до вжитку пуката цибуляста форма. Але  
одна форма не витісняла другої і часто поруч виводилося верхи  
на церквах складу старішого і складу більше модерного. Особ-  
ливе підчас реставрацій одну баню виводилося часто в новій  
формі, а друга не реставрована, зоставалася стара. Також в де-  
яких місцевостях більше додержувано старих традицій, в той  
самий час як в інших вже панували форми модернішого смаку.  
Так само перепоясання покрівель на банях ми вже констатува-  
ли на вежах часів ренесансу; це перепоясання перейшло і до  
пізніших пукатих барокових бань, навіть розвинулося настіль-  
ки, що в барокових покрівлях цибуляста баня починає виводити-  
ся на барабані, потім згідно бароковому капризові обрізується,  
на ній ставиться новий менший барабан і знову виводиться ци-  
буляста баня, і знову переривається барабаном і так далі, так  
що бані виходять збудованими в кілька ярусів в яких кожен  
верхній менше нижчого, а переходи між ними мають форму зрі-  
заної барокової бані. Так збудована церква з трома верхами  
наприклад в селі Свердликові уманського повіту. Буває також,  
що переходи між нижчими ярусами наметові, а вище уже барокові.  
Як це бачимо в пятибанних церквах в Великій Березянці і в Лі-



совичах таращанського повіту. Але коли перепоясані двоохрусні покрівлі ми бачимо вперше на будівлях доби ренесансу, то це не значить, що такий засіб покрівлі не вживався раніше, бо ми знову про це нічого не знаємо. Більш менш певно можна сказати, що перепоясання покрівель на банях розвинулося до високих барабанів, іноді навіть з вікнами, як в Лісовичах, Березянці, Свердликові, тільки починаючи з часів барокко не раніше сімнадцятого віку, а швидше пізніше, в вісімнадцятому столітті; в часи ренесансові ці перепоясання, як ми бачили на покрівлях дзвіниць Риботицької, Залужської, Галицької (ц. св. Пантелеймона) були дуже низенькі і тільки дах перебивали на двоохрусний скат.

Таким чином про старе деревляне будівництво ми знаємо дуже мало, і можемо тільки догадуватися по тому відгомону, який по нему лишився на будівництві мурованому. Але неперечечно, що не тільки деревляне будівництво лишало сліди своїх впливів на будівництві мурованому, але і навпаки муроване будівництво дуже впливало на будівництво деревляне, і сліди стилів, що змінювалися в українському будівництві зосталися, починаючи з готицького стилю, в деревляному українському будівництві. Нема нічого дивного, що деревляне церковне будівництво, приймаючи в себе прояви різних стилів, що періодично змінювалися на Україні, і перетворюючи їх, прибрали великої різноманітності, і тому ледве чи можна признати рацію тим історикам українського мистецтва, що хочуть бачити в українському деревляному будівництві окремий національний канон, відмінний від усіх універсальних стилів мистецтва культурних



європейських народів. Проти такого поспішного висновку вже остерігав істориків мистецтва проф. М. Грушевський, сам не спеціаліст в пам'ятниках мистецької творчості, але як історик взагалі, що звик висновки історичної науки перепускати через фільтр наукової критики. Вже він в загальному курсі історії України, дуже слушно спостерігаючи на деревляному українському будівництві велику різноманітність і сліди стилів готики, ренесансу, барокко і рококо, приходить до вельми річезового висновку: "Гомін сокір, що робили церкви, не затихав ніколи на цілім просторі українських земель, а з ним не переривалася і архітектонічна робота, що неустанно модифікувала старі типи деревляних церков - відповідно до смаку будівничих чи фундаторів, відповідно до місцевих вимог, чи обставин, відповідно до нових течій в будівництві кам'янім чи деревлянім. Відти та незвичайна різnorodність, яку бачимо в дохованих до наших часів церквах XVII. - XVIII. віків." Неперечно деревляне будівництво, як і все мистецтво України постійно розвивалося, постійно змінювало свої форми, як це мусіло бути у європейського народу і, змінюючи стилі, кожен стиль переймало свою національну традицію, яка справді кладе яскравий відпечаток національної риси на кожну українську деревляну церкву, в якому-б стилі її не було вибудовано. Такою характерною рисою української церкви є її архітектонічна конструктивність. Зовнішність української церкви, яка-б вона не була іноді по бароковому примхувата, завжди точно відповідає її внутрішності. Під цим взглядом в українській церкві архітектонічно завжди все вповні логічно і зо вні ми не бачимо ніяких деталей, які не мали-б



архітектонічного оправдання. Українська церква ніколи не має бань поставлених тільки для декорації поверх глухої стелі, але завжди внутрішність бані служить для піднесення стелі в середині церкви до гори; тільки далеко рідше західна баня над банцем буває в середині закритою від церкви і служить як дзвіниця для дзвонів. Але ніколи не виноситься баня тільки для декорації. Взагалі українська деревляна церква відкидає конструктивно непотрібну декоративність і тому має вигляд простий, скромний, але незвичайно лагідний і в своїй простоті дуже шляхетний. Як твір справжнього і високого архітектурного мистецтва, вона не закриває і не затуманює зовнішніми декораціями краси чистих архітектурних форм.

Остатніми часами історики українського мистецтва багато студіювали українську деревляну церкву, опубліковано чимало праць в мовах українській, польській і московській, але найбільше коштовні, найбільшу вартість із цих праць мають ті, що подають матеріали і знімки з деревляних церков на Україні. Що-ж до класифікації висновків із зібраного і опублікованого матеріалу, то всі проби в цьому напрямі ще не дали щасливих наслідків. Навіть не ясно, що власне треба покласти в основу класифікації українських деревляних церков - чи їх основний план, чи систему покриття церкви, яка найбільше характеризує стиль будівлі, чи місцевість будування і получену з тим різницю деревляного матеріалу, чи може ще який иньший принцип. Під взглядом кожної з цих основ, що можуть послужити для класифікації, українська деревляна церква виявляє чимало різноманітності.

Під взглядом стилю найбільше ніби давнім типом, являються



деревляні церкви на крайньому заході української території, в Лемківщині та Закарпатській Україні. Тут невеликі церкви зовсім імітують своєю формою старі готицькі церкви. Церква в селі Шляхтовій недалеко від Щавниці своєю формою і планом зовсім повторяє церкви Риботицьку або Залужську. Вона так само складається із трох неоднотипних архітектонічних частин: із найбільшої, центральної прямокутної частини церкви, до якої додана зі східної сторони далеко меншого розміру вітара на басіда, а з західної сторони бабінець з дзвіницею над ним. Зпочатку центральна частина церкви була квадратною і з західного боку кінчалася біля бічного передсіньку. Дві лати по стіні показують де починається пізніше добудування, викликане очевидно потребою збільшити простір церкви. При цьому добудуванні бабінець з дзвіницею відсунено відповідно далі на захід і центральну частину, що прибрала форму продовгуючого прямокутника, покрито двохскатною покрівлею, тоді як спочатку покрівля була очевидно наметова і кінчалася тою самою куполкою, що і зараз осталася на старому місці посередині первісної церкви, але і виглядає тепер ніби неумотивовано збоку поширеної будівлі. Наметові дахи над церквами були правдоподібно загально поширеними в добу готицьку. Вони зберіглися на мурованих будівлях раннього ренесансу і вже в цей час мають перепоясання. Особливе улюблені перепоясання в наметових покрівлях, в церквах на Бойківщині. Тут наметова покрівля, вкрита гонтом як і стіни церкви, починається іноді просто над підсінням; вона надає баням церкви, що складаються із покятих країв наметової покрівлі і поясів бані, які поступово пожу-



ються в кожному верхньому ярусі, вигляд трохи подібний до верхів індійської пагоди, але із того, розуміється, було б дуже необережно робити висновки якоїсь спільности цих будівель розділених між собою тисячами верстов, років і народів. Церква в селі Ботелька Вижна в повіті Турка на Бойківщині може служити прикладом такої багато разів перепоясаної наметової покрівлі.

Наметові покрівлі деревляних церков, що в готицьку і ранню ренесансову добу покривали і муровані церкви, в добу розвинутого ренесансу почали заступати високі півкульні ренесансові бані. Ці бані по три в ряд в добу ренесансу, як ми вже згадували, були очевидно улюбленими остільки, що їх лучили і з мурованими церквами, але в свою чергу півкульна форма купола перейшла і на деревляну церкву, заступивши наметове покриття бані. Така ренесансова півкульна форма куполу зберіглася на середній бані в старій церкві у Бакоті над Дністром на Поділлі. Купол середньої бані цієї церкви, восьмигранний, як і вся верхня частина середнього зрубу; він має вісім досить гострих ребер витягнутих по трохи витягнутій формі півкулі куполу. Ці гострі ребра ніби роблять якийсь натяк на недавній готик. В цілому цей купол в мініатюрній деревляній будівлі здійснює той самий архітектонічний принцип, що і велитенський купол флорентийського собору, про який і досі змагаються історики, чи повинно його приписати до мистецтва готицького, чи до ренесансу. Близьку до цього форму мають двоюрусні ренесансові куполи бань згадуваної, як найудосконаленіший твір українського ренесансу, каплиці при брацькій церкві у Львові.



Півкульні ренесансові бані правдоподібно з добою барокко було заступлено банями цибулястими; це ті самі півкульні ренесансові бані, але згідно з нелогічною примхою барокко біля своїх основ менше або більше стягнуті. Такого типу бані ми знаємо на німецьких церквах стилю "князівського барокко" найбільший здається купол такої форми покриває церкву святої діви біля королівської палати у Дрездені. На Україні такі цибулясті бані порівнюючи рідко доходили до великого розміру навіть на мурованих церквах і тим рідше на церквах деревляних. Найбільшого розміру в деревлянім будівництві такі цибулясті бані доходили на одноверхих церквах, як на церкві у Ковелі на Волині. Поставлені-ж три в ряд деревляні цибулясті бані найповажніше виглядають на церкві святого Юра у Дрогобичі; тут вони піднесені на масівах трох барабанів тяжать цибулястою масою, нагадуючи тяжкі верхи двох дзвіниць мюнхенського собору. Із того, що цибулясті бані іноді мають вдавнені всередину верхні частини, де-які історики гадають, що ці бані походять із пізньої "пламеніючої готики". Як-би ця думка і мала слушність, то вона не перечить приписуванню цієї форми до стилю барокко, який міг користуватися мотивами старої готики. Треба тільки завважити, що на Україні цибулясті бані ніколи не доходили до порушення стрункості верху церкви, тим що боки цибулястої бані ніколи не розпіралися ширше нижчого краю бані під перехватом. Боки цибулястої бані навіть рідко бувають ширше барабана, який та баня покриває.

Що до поземного плану української деревляної церкви, то їх найчастіше ставлено в три, або в п'ять зрубів. В три зруби



як ми бачили, ставилися вже церкви з часів готицьких, а в часах ренесансових три верхи по одній лінії, відповідно до трох зрубів були звиклою і улюбленою на Україні формою. Але в церквах готицького плану ще пропорції між трома зрубами не витримувано, і розмірами зруб східний з абсидою о стільки був менший від центрального зрубу, а так само зруб західний з бабинцем і дзвіницею не все був припасований до центрального зрубу, що ціла церква не мала вигляду цілості, але складалася із трох частин получених між собою зовсім механічно. Архітектонічну цілість церква здобула вже під ренесансовим покриттям під трома банями або однакового розміру, або з трохи більшою банею по середині і двома однаковими банями по краях. До цільності будівлі багато причинялося те, що дзвіницю відділено від церкви і тому одпала потреба верх бабинця пристосовувати до уміщення там дзвонів. Тоді західний зруб церкви з бабинцем міг вповні бути подібним до східного зрубу з абсидою; і таким чином два зовсім однакові зруби зі сходу і заходу, поруч з трохи більшим зрубом центральним, творять архітектонічно єдину міцно сповну цілість. Церква із трох зрубів по одній прямій лінії і єсть найбільше частий і звичайний тип деревляної невеликої церкви. Для церкви більшого розміру прибавлялося ще два зруби на південь і на північ від центрального зрубу і така п'ятизрубна церква знову була типом для більших українських деревляних церков.

Здається не буде помилкою прийняти, що всі деревляні українські церкви доби барокко, це-б то з початку сімнадцятого і до половини вісімнадцятого віку будувалися по цих двох типах



- або в три зруби по одній прямій, або в п'ять зрубів навхрест. Церкви в три зруби завжди мають або одну баню над середнім зрубом, або три бані над кожним з трох зрубів. Церкви в три зруби з одною банею по середині, як от Благосвіщенський собор в Ковелі, найчастіше зустрічаються на Волині, але розповсюджені також і в Галичині і по наддніпрянській Україні; але на Україні по обидва боки Дніпра, і на Поділлі над Дністром і в західних провінціях України більше улюбленою формою була церква з трома зрубами і трома верхами, як от уже згадані церкви в Бакоті на Поділлі, Ясенові на Бойківщині, Свєрдликові на Київщині і багато інших по всій Україні. Церква в три зруби з трома верхами, це була найбільше розповсюджена на Україні церква і мабуть від давніших часів. Вже як ми бачили навіть церкви готицького плану мали три верхи по одній прямій; італійські будівничі у Львові мусіли мурбану ренесансову базіліку покривати трома верхами; в стародавній колядці, в якій описується будівництво церкви, співається, що "в Куцівці церкву будують з трома верхами".

Навпаки церква в п'ять зрубів не могла бути так широко розповсюджена, як церква в три зруби, бо коли невелику трохзрубну церкву могло собі вибудувати кожне невелике село, то велику п'ятизрубну церкву могло собі дозволити, натурально, тільки більше і заможніше містечко, або більше заможний фундатор. Церкви в п'ять зрубів так само як і трох-зрубні бувають або з одною банею над середнім центральним зрусом, або з п'ятьма банями над кожним із п'яти зрубів. Бувають іноді випадки, коли церква в п'ять зрубів має тільки три верхи над зрубами центральним, східним і західним, як це ми бачимо в церквах на Буковині, наприклад в Під-



захаричах, Яворові (на межі Буковини) то що. Поза Буковиною це трапляється здебільшого тоді, коли поперечні північний і полудневий зруби добудовувалися пізніше до трохбанної церкви. Але це випадки дуже рідкі; навпаки, коли поперечні зруби, як в церкві св. Юра в Дрогобичу, мають, порівнюючи дуже невеликий розмір малих капличок, то все-ж і їх вкрито банями відповідними до великих бань над великими продольними зрубамі. Церкви в п'ять зрубів з одною банею над центральним зрубом найчастіше зустрічаються на Гуцульщині, але також не виключно, а навпаки бували і по всій Україні, але по за Гуцульщиною і Буковиною п'ятизрубні церкви частіше мають п'ять бань над кожним із зрубів. Такі вже згадувані п'ятибанні церкви в Великій Березянці і Лісовичах на київщині і св. Юра в Дрогобичу і багато інших церков по всій Україні по обидва боки Дніпра.

Досить характерною ознакою дерев'яних церков на Україні розповсюдженою в часи барокко по всій українській землі, це було опасання навкруги церкви. Це опасання було або галеріями, що підтримувані на стовпах ішли довкола церкви, або звисало на кронштейнах, що виступали по краях зрубів і підтримували підсіння, як це ми бачимо між іншим на згадуваних церквах в Підзахаричах, Ясенові і багатьох інших. Опасання в вигляді галерій на стовпах іноді робилися навіть в два яруси, як в церкві св. Юра в Дрогобичу, що має крім опасання, яке в спідній частині церкви звисає, як підсіння на кронштейнах, а в західній частині іде як галерія на стовпах кругом бабинця, і тут над нею друга галерія оточує кругом бабинець в другому ярусі. Та-



ку-ж саму систему опасань має церква в селі Туре біля Старого Самбору. Частійше ніж в церквах, опасання галеріями в кілька ярусів бувають на дзвіницях. Іноді замість окремого підсіння, яке звисає кругом церкви на кронштейнах приблизно з половини церковної стіни, в малих церквах, коли стіни церкви не високі, то наметова покрівля продовжувалася наоколо стін, так само звисаючи на кронштейнах, і заступала собою окреме опасання. Такий дах продовжений як підсіння бачимо в церкві з Ревни на Буковині і по інших невеликих церквах особливе Буковини, та ще часом на Бойківщині; на Бойківщині такий дах з підсінням служить ніби основою, над якою підносяться в багато ярусів зрізані перепоясуванням края наметової покрівлі бань. Тепер опасання навкруги церков зберіглися головним чином на західній Україні, - на Волині і особливе в Галичині; на Україні-ж наддніпрянській опасань навколо деревляних церков майже не зосталося, але в добу барокко вони загально уживалися; і досі де-які церкви, втративши після перебудови опасання зберігли слід його в вигляді карнизу, що проходить упоперек стіни навколо всієї церкви, як це видно в згадуваних церквах в селі Соколівці радомисельського повіту і в селі Лісовичах таращанського повіту на Київщині.

Дзвіниці, як уже згадувалось в будівництвах після готицьких, від часів ренесансу і в добу барокко будовано окремо від церкви. В період барокко, ще ні церкви не мали тенденції підноситися в гору надмірно високо, це стремління розвинулося в українському будівництві в слідуєчу добу, так і дзвіниці неустрімлялися надто в гору і в кожному разі були нижче



від бань церкви, як це видно хоч-би на прикладі невисокого **Благовіщенського собору** в Ковелі, де верх дзвіниці, що стоїть з однієї сторони не вище нижнього края церковної бані собору. На Поділлях іноді замість дзвіниць ставилися два стовпи з перекладиною на якій вішали дзвони і покривали їх піддашам іноді досить розвиненим, яке тримаючися на тих самих двох стовпах прибірало дуже мальовничого вигляду. Але більше типовими дзвіницями, особливе для будівництва часів барокко являються згадана дзвіниця в Ковелі і особливе артистично збудована дзвіниця в **Шошниках** на Волині, як вона виглядала до перебудови. Ця дзвіниця складалась із основного зрубу окруженого опасанням на стовпах, поверх якого виведено другий зруб з таким самим опасанням навколо, і нарешті з третього яруса, де вже висіли дзвони і стіни якого вже були не із зрубу, а аркатури відповідної до опасання нижнього і середнього ярусів. Із того, як ця аркатура природно виходить із опасань нижніх ярусів і робить з ними одну цілість, можна судити про великий артистичний хист будівничого. Покриття дзвіниці чотирикутне наметове, крите гонтом. Піддаша двох нижніх опасань служать ніби пониженими продовженнями верхнього наметового даху. На горі дах зрізано і в тому місці уміщено гонтову подібну до шапки маківку. Дзвіниці подібні до цієї і простішої ковельської знаходяться скрізь, де зберіглися старі форми української деревляної архітектури, особливе на Поліссю та в Галичині.

Із деталей деревляної архітектури найбільший інтерес в українському будівництві представляє конструкція дверей і іноді вікон. В деревляних одвірках в західній Україні, особли-



ве на Покутті і угорській Україні досить довго зустрічається відгомін готицьких часів, мотиви, що походять з пламеніючої готики. Правда ці мотиви в сімнадцятім або і пізнійших століттях вже досить слабкі і проявляються не в конструкції стінного прорізу, який має звичайно чотирокутну форму, а більш в орнаменталізації одвірка, що нагадує звислий замок пізнього готицького склепіння, та в способі забивання клинців у внутрішніх кутках одвірка. Такі одвірки відомі на Покутті в селі Кугасві з 1693. року, в Лавочному, а на угорській Україні в Розсошах мукачівського повіту то що. Але не ці чисто орнаментальні пережитки старої готики представляють інтерес архітектурний, а спеціальна розповсюджена в деревлянім будівництві і широко засвоєна на Україні система шстикутного прорізу стіни. Ця система в деревлянім будівництві має велике архітектонічно логічне оправдання і разом з тим визначається не малою мальовничою красою. Коли треба перекрити широкий простір рівним брусом, і над цим перекриттям ще умістити великий тягар стіни, даху або який иньший, то щоб брус міг довго тримати свій тягар, треба, щоб він був із тріького матеріялу - каменя або металу. Деревляний же брус мало тріький і особливе коли спірається кінцями далеко розставленими, не являється надійним підтриманням для тягару, що над ним тяжить. Замінити-ж рівний брус перекриттям аркою, що часто роблять в мурованому будівництві, в дереві незручно, бо дерево зле надається для округлого склепіння. Тому в деревляному будівництві і винайдено спосіб зменьшати простір, який мусить покривати поперечний брус. Цього досягають в той спосіб, що верхні края одвірків схиляють всередину, збли-



жаючи їх між собою і в той спосіб зменьшуючи простір між краями, на яких лежить поперечний брус. Таким чином винаходиться форма перекриття середня між перекриттям аркою і архітравом, в якому архітрав зведено до найменшого розміру, і ніби замінено півкрузжа арки трома січними (хорбами). Розуміється таке перекриття непотрібне і незручне для мурованого будівництва, являється дуже оправданим і архітектонічно логічним в будівництві деревлянім. На Україні цей тип шостикутніх дверей був дуже широко розповсюджений і прибрав незвичайно мальовничий вигляд архітектурної деталі великого артистичного смаку, що виявлявся як в пропорціях, так і в орнаментациї і в застосованню такої форми стінного прорізу до цілоти будівлі. Гарний взірець такого шостикутнього церковного одвірку з 1706. року має київський музей. Ця форма шостикутніх дверей, а іноді і вікон та перекритих брам і взагалі всяких стінних прорізів була в старій Україні розповсюджена скрізь, де було деревляне будівництво.

В першій половині сімнадцятого віку, як вже було сказано, на Україну прийшло західне барокко під видом німецького "князівського барокко" і італійського барокко взуїцького, яке рівночасно розвернулося на Україні в досить поважному числі тогочасних церков та костелів. Як видно, це нове мистецтво зразу стало модним на Україні і різким переломом витіснило спокійне і шляхетне мистецтво ренесансу. Але витіснивши ренесанс і опанувавши надхненням української творчости західне барокко підлягло на місці дуже ґрунтовній модифікації. Така власне глибока українізація мистецтва барокко мусіла



на Україні перейти і з причин загально історичних і з причин спеціальних тенденцій, які заложено в мистецтві барокового стилю. Мистецтво ренесансу в своїй спокійній шляхетности лише рафіновано перейма<sup>а</sup>лося деякими деталями місцево українськими і з того, як продукт тонко удосконаленої творчости, появлялися такі найвищі осягнення на царині мистецтва, як каплиця при брацькій церкві у Львові; в ній крізь український одяг світять чисті форми ренесансу. Навпаки бурливе і ексальтоване барокко, вторглося на Україну як вихор, як мистецтво чуже, але так само різким процесом перетворилося в народне українське мистецтво. Той процес, що в добу ренесансу йшов поволі і творився у вищих сферах артистичного осягнення, в добу барокко йшов ріжкими кроками і совершався в демократичних народніх масах. Загально історична причина цього лежить в тому, що в добу ренесансу культурне українське життя центрувалося біля магнацьких аристократичних дворів; в мистецтві того часу постійно фігурували аристократично-шляхецькі імена Острожських, Гербуртів; навпаки в сімнайцятomu столітті, в добу барокко, глибокий народній рух до глибин сколихнув народні маси; в боротьбі зі шляхецькою верствою вигартувалась і вийшла на верх життя народня демократична верства козацтва; разом з тим з глибин народніх піднісся народній геній для творчости у всіх галузях інтелектуального життя і разом з тим на царині мистецтва. На зміну старим князівським родам Острожських і Гербуртів, меценатами мистецтва тепер виступили люде скромнішого походження, винесені народніми масами на верх політичного життя, як Хмельницький, Самойлович, Мазепа. При всій особистій



освічености і високій розвинености цих нових меценатів, їх високий часами аристократичний смак був смаком глибоко народнім і під їх покровительством творив своє мистецтво безпосередно сам народ. Прийнявши нову форму хай в основі чужого барокового мистецтва, український народній геній зразу одним зусиллям зробив це мистецтво своїм народнім, національно українським, перелицювавши його майже до непізнання. І зроблено це було просто, по народньому, наївним але разом з тим і геніальним в своїй простоті засобом. Прийнявши від нового барокко де-які одзнаки в своє модифіковане ренесансом деревляне будівництво, українська артистична творчість в свою чергу своє, ще раз модифіковане, деревляне будівництво цілком перенесло на будівництво муроване і в той спосіб зразу осягнуло незвичайних і щасливих наслідків. Появилися ті українські барокові подібні до деревляних українських церков муровані церкви, яких на марне було-б шукати по інших краях за кордоном України. Але що такий простий і ризикований експеримент вийшов щасливо, що така пересадка форм деревляного будівництва на муровані пройшла безкарно, причину цього заложено в спеціальному складі барокового мистецтва. Такий опит не міг би випасти щасливо в мистецтві ренесансовім. Там ми бачили, що далеко обережніший опит покриття ренесансової церкви брацтва у Львові трома верхами не вийшов щасливо, і таке, порівнюючи, легке завдання артисти доби ренесансу розішили тільки в каплиці при тій же церкві. Збудувати-ж цілу муровану церкву по деревляним взірцям в добу ренесансу було-б просто технічно не можливим. Під взглядом чисто мистецьким спокійний, ясний ренесанс вимагає



спокійних площ і ясних архітектонічних ліній; ренесанс виюристовує муровану стіну, яка по потребі будівничого може у всі сторони безмежно бути продовженою. Навпаки деревляна стіна, по самій природі дерева є обмежена довжиною. Деревляна стіна виводиться зрубом і оден зруб переходить в другий порушуючи цілість стіни, чого не виносить лагідний ренесанс. Навпаки ексальтоване судорожне барокко, у якого склепіння обломуються на шматки, колони корчаться в спіралі, стіни нерівно випинаються і хвилюються, як не можна лекше може наслідувати деревляні зруби і використовувати для своїх ефектів наслідування хвилястим переходам від одного зруба до другого. Тому іменно в формах барокко, новозбуджений геній українського народу зміг так майстерно і оригінально проявитися і зразу, не зважаючи на зовнішню наївність засобу, дійти високих артистичних осягнень.

Коли в першій половині сімнадцятого віку ми розглядали барокові будинки, як церква св. Іллі в Суботові, як твори занесеної з заходу барокової базиліки, то сливе рівночасно з ними появляються муровані церкви зовсім подібні до українських деревляних церков і пересякнуті народнім українським характером. Головним меценатом цієї доби в українському мистецтві являється гетьман Самойлович, що фундував Густинський і Мгарський монастирі і иньші церкви та ікони по різних містах України.

В цей час появляються муровані церкви, що наслідують всі відомі нам на той час форми церков деревляних. Трапезна церква Густинського монастиря віддає форми трохзрубної церкви з одною банею. Шевченко в своєму альбомі з 1846. року оставив



нам точний рисунок цієї церкви перед реставрацією. Частіше муровані церкви наслідують трохзрубну церкву з трома верхами; у Києві таке наслідування можна бачити в церкві Вознесення у Фроловському монастирю, у Лаврі в церкві Воздвиження над ближніми печерами збудованій в 1700. році полтавським полковником Герциком і надто в церкві св. Федосія біля печерської кріпости збудованій полковником Мокієвським. Подібний вигляд має також собор у Ромні. Але особливе артистичним твором такого мурованого наслідування трохзрубної церкви з трома верхами маємо в збудованій в 1689. році церкві Покрови в Харківському монастирю. Незвичайно струнка, наче тісно стулені між собою три свічки трикирія, церква Покрови розділена від самої землі на три цільно логічних вежі, але які гармонійно получено в одну цілість; кожна із трох частин цієї церкви виявляє собою ніби самостійний зруб, або краще самостійну восьмикутню вежу в чотирі яруси: в нижньому партеровому ярусі кожную сторону восьмикутника заповнено великою ренесансовою аркою з глибокою проймою в стіні, так що кожен простінок обернено ніби в велику нишу; починаючи з другого яруса всі простінки заповнено вузькими високими вікнами пишно облицьованими; переходи між ярусами мають форму зрізаних барокових куполів. Висока архітектурна удосконаленість будівничого цієї церкви виявилася головним чином в мистецьки витриманій гармонії кожного яруса кожної вежі, в відношенню їх між собою і в незвичайно щасливім полученню цих ніби самостійних частин в одно ціле. Кожен ярус кожної вежі ніби природно виростає із нижчого яруса і в той же час гармонійно получений з відповідними части-



нами сусідньої вежі. Таке майстерне połącження архітектурних мас в одну цілість зустрічаємо хіба в розвинених будівлях Браманте з ломбардського періоду його творчості.

Так само зберіглися муровані церкви з сімнадцятого віку, що наслідують пятизрубні деревляні церкви з одним верхом, або з п'ятьма верхами. Пятизрубну церкву з одним верхом межи іншими наслідують церква Вознесення у Переяславі, відбудована в 1685. році церква Мотронинського монастиря в чигиринському повіті, того самого монастиря з яким получено початок Коліївщини, також церква Воскресення Христа в київській Лаврі, збудована в 1698 році полковником Мокієвським. Частійше в мурованому будівництві наслідують пятизрубні церкви з п'ятьма верхами. Уже Петро Могила відбудовуючи церкву Спаса на Берестові, власне цілу західну частину добудував зовсім нову, а фундамента східної частини залишив в руїнах і в той спосіб його будівничі потрапили цілій церкві надати вигляд пятизрубною церкві з п'ятьма верхами. Правда ці верхи ще дуже присадкуваті, але вже мають хай примітивні, але все-ж по бароковому цибулясті бані. Так само пятизрубну деревляну церкву з п'ятьма верхами наслідують церква Адама Кисіля в селі Нискиничях на Волині. Такою-ж церквою являється фундована гетьманом Самойловичем і відбудована в 1674. році Тріцька церква Густинського монастиря, що стоїть недалеко від Прилук над берегом Удаю. Рисунок цієї церкви з часів перед реставрацією, так само як і вище згаданої трапезної церкви того-ж монастиря зберігся в альбомі Шевченка в музеї Тарновського у Чернигові. Це дуже струнка церква, скомпонована із пяти частин, ніби пяти зрубів поставлених навхрест,



тісно між собою получених від землі аж до стелі, а поверх стелі підноситься широкий барабан тільки над центральною частиною церкви, над чотирма-ж бічними частинами просто виведено легкі в два яруси шийки з маківками. Ціла церква мала перед реставрацією незвичайно привабливий елегантський, але разом з тим інтимний характер українського сільського монастиря. Після реставрації в другій половині дев'ятнадцятого віку шийки на чотирох верхах цієї церкви зробили більше масивними і тому на сучасних знімках ця церква виглядає менше стрункою і легкою ніж на рисунку Шевченка. Подібний характер, але менше елегантський, ще більше по сільському простий має п'ятиверхий собор Преображення в Прилуках. Навпаки, дуже подібна до Густинської, так само п'ятибанна церква св. Катерини у Чернігові, не менше струнка і зграбна в пропорціях має вигляд більше ошатний пишної міської церкви. Також дуже струнка і легка церква Всіх Святих у київо-печерській Лаврі над окономською брамою збудована Мазепою в 1696 - 1698. роках має незвичайно елегантський вигляд. Це здається одинока церква із фундованих гетьманом Мазепою у Києві, яку виведено не базілікою, а по плану деревляної п'ятизрубної церкви. Принаймні як що це її представлено на рисунку Іларіона Мігури між шести церквами фундованими Мазепою у Києві, то вже і на цьому рисунку вона відрізняється своїм планом від інших п'яти церков нарисованих поруч з нею.

Але як щасливо українські будівничі не пристосовували деревляні форми до мурованого будівництва, очевидно сама будівнича природа каменю мусіла проявитися і довгий час муро-



ване будівництво не могло розвиватися лише наслідуючи дерево. Наслідування дерева виконало величезне завдання ґрунтової українізації барокових форм, але дальший природний шлях розвою вів до поєднання форм базиліки мурованого барокко, яким воно прийшло на Україну, з тими формами, які барокко прийняло на Україні наслідуючи деревляне будівництво. Таку синтетичну реформу церковного будівництва і було переведено в кінці сімнадцятого віку головним чином церквами Мазепиної фундації. В основу такої синтетичної церкви було положено поземний план базиліки з увінчанням в горі згідно до п'ятибанної системи; таким чином хрестову форму п'яти перехрещених зрубів було заступлено звичайною і більше природною для каменя прямокутною. Від середнього зруба осталися в середині церкви чотири стовпи, що ділили церкву на три кораблі і підтримували центральну баню церкви, а бані, що стояли від центральної навхрест, перемістилися від центру на чотири зовнішні краї церкви. Таким чином церковне будівництво знову вернулося до того плану, що був таким розповсюдженим в стару князівську добу византийсько-романського стилю. Розуміється той факт, що тих старих церков не мало оставалося ще на Україні в Києві, Чернигові, Переяславі, Галичу та інших містах і їх українські будівничі сімнадцятого віку мусіли часто реставрувати і відбудовувати, мусіло мати рішучий вплив на ту форму, до якої врешті синтезувалася барокова українська церква. Цей тип церкви, єсть верх осягнення українського барокового будівництва, яке почавшися ще за Самойловича, пишним цвітом розцвіло під щедрою протекцією гетьмана Мазепи.



Уже церкву Мгарського монастиря біля Лубен, фундовану Самойловичем о десять років пізніше церкви густинського монастиря виведено по планові трохкораблевої базіліки з поперечним кораблем, з великою банею по середині над перехрещенням кораблів і чотирма меншими банями по краях. Будівничим цієї церкви був німецький майстер виписаний із Вільни Іоган Баптиста; але український характер будування застерігався тим, що помічником німецького майстра в будуванні цієї церкви був український майстер Томашівський. Самойлович не встиг дотримати в своїх руках гетманської булави, доки цю церкву було скінчено, і добудовано її вже за часів Мазепи. Коли в 1701 році майстер Іоган Баптиста помер, то докінчував її будування майстер "Афанасий Ператинский мурарь". Очевидно цей майстер був із Пирятина. Ця головна церква Мгарського монастиря являється безпосередньою попередницею церков Мазепиної фундації у Києві Богоявленської брацької і церкви Великого Миколи. Вона так само як і ті церкви має зпереду дві вежі, з порталом між ними і фронтоном на горі над порталом, а також пишно розвинені бічні фасади з високими бароковими фронтонами. Ці фасади виступають наперед від бічних стін базіліки і підкреслюють міцно розвинений поперечний корабель. По такому-ж плану базіліки збудовано, здається теж не без допомоги гетьмана Самойловича, церкву Петра і Павла в Петропавловському монастирю недалеко від Глухова. До будування цієї церкви приклали не мало старання єпископи Лазарь Баранович і св. Дмитро Ростовський - Данило Туптало. По такому-ж плану збудовано церкву Межигорського Спася але особливо розвинулося таке будівництво, як ска-



зано, за гетьмана Мазепи. На панегіричній гравюрі київського гравера архидиякона Іларіона Мігури в честь Мазепи з 1706 року в горі представлено шість церков збудованих та відбудованих щедрістю Мазепи і із них тільки одна ще має вигляд стислого наслідування деревляної п'ятиверхої церкви, всі інші збудовано вже по базіліковому плану мурованої української п'ятиверхої церкви з тим, що дві з них, як церкви особливе пишні мають між основними п'ятьма більшими банями, ще й додаткові менші верхи. Діяльність Мазепи, як мецената українського мистецтва взагалі, а церковного будівництва зокрема, справді далеко перевищувала діяльність на цьому полі всіх попередніх гетьманів і меценатів козацьких часів. Окрім вже згадуваної церкви Вознесення у Переяславі, Мазепа фундував в Києві дуже пишну церкву св. Миколи на Печерському, відбудував велику церкву Печерської Лаври, відбудував згадувані вже свого часу церкви надбрамами до Лаври головною та економською і вивів монументальні мури з баштами навколо Лаври, відбудував ново церкву Богоявлення у Брацтві на Подолі і фундував ще багато інших церковних і світських будівель на Україні.

Одною з найпишніших між будівлями Мазепи являється церква св. Миколи на Печерському недалеко від Лаври, тепер так званий Великий Микола, що в дев'ятнадцятому столітті був військовим собором. Це прямокутна церква з п'ятьма струнками верхами, що складаються із невисоких восьмикутніх барабанів з вікнами по одному в кожній стороні і із високих куполів теж восьмиреберних зрізаних на самім вершку, де ще уміщено по досить, порівнюючи, високому тонкому барабану з маківкою. Ці вер-



хи, згідно з синтетичним українським бароковим планом розміщено одну більшу в середині, а чотири менших біля зовнішніх кутків церкви. При тому два передні верхи видвинуті значно вперед, далі від кінця західньої стіни, так що ці верхи стоять на вежах ніби приставлених по краях до західньої стіни, порушуючи її площину. По ребрах цих веж від землі до самого піддашша біжать високі стрункі пілястри; над західньою стіною на всю її широту від одної бані до другої підноситься пишний фронтон-аттік з краями багато і по бароковому химерно вирізаними; другий відповідний фронтон уміщено внизу над ганком, що видається від західньої стіни вперед в рівень з вежами; вікна і двері, особливе в північній стіні церкви багато і пишно орнаментовано. Дуже подібна до цієї церква Спаса в Межигорському монастирі, збудована в 1687. році. Така сама по плану, вона відрізняється від військового собору тим, що округлі церкви з трох боків, крім східньої, має муроване невисоке опасання. Це власне закрита галерія з трох боків церкви, яка з західної сторони церкви, од головного входу служить ганком і передсінням.

Ще більше подібна до церкви Великого Миколи друга фундаментована Мазепою велика церква у Києві, це головна церква у Брацтві на Подолі Богоявленська з 1695. року. Так само з двома вежами зпереду з великою банею посередині і чотирма меншими по краях, з порталом і фронтоном так само скомбінованими як і у Великого Миколи. Будівничим-архітектором, що виводив ці церкви вважають Йосифа Старцева. До цього висновку приходять на підставі переписки Мазепи з царями Іваном та Петром з 1693.



року: власне 21. травня цього року Мазепа писав до царів, що у нього підрядився "Москвичин, камяного діла майстер Осип Дмитрієв, виставивши в Київі дві церкви камяних: одну у монастирі Брацькому св. Богоявленій, а другу в монастирі пустинному св. Чудотворця"... Царі 12. жовтня того-ж року одписали Мазепі, що вони наказали Осипу Старцеву повернутися з Москви на Україну і стати до розпорядимости гетьмана. Із цього видно, що Йосип Дмитрович у Москві звався Старцевим і з доручення гетьмана та наказу царів мусів будувати обидві вищеназвані київські церкви. Але із того вигляду, який ці обидві церкви мають, ніяк не можна припустити, щоб їх будував московський майстер. Отже приходиться припустити, що або майстер Йосип прозваний у Москві Старцевим, не був уродженим Москалем, а був київським майстром Старченком (майстри, що так називалися, у Київі в той час були), або коли майстер камяного діла Старцев був справді "Москвичин", то мимо царського наказу він все-ж названих церков не виводив. Ще можна би було припустити участь московського майстра в праці коло двох других церков Мазепи, а власне тих, що виведено над двома брамами до Лаври, але і то не в будуванню самих церков, а в оздобі їх скульптурним орнаментом. Обидві ці церкви до пересадження вкрито орнаментом, чого українські майстри здебільшого не робили, і той орнамент має геометричні, різкі та гострі мотиви, подекуди неприємні для українського ока. Але церкви Богоявлення в Брацтві і Великого Миколи на печерському мають наскрізь і в цілому і в деталях викінчено український характер, не мають нічого спільного з московським будуванням і знаме-



нують собою найвищу точку розвою українського будівництва в часи Мазепи. Іменно в цей час розцвітало вповні розвинене українське барокко, яке під назвою козацького барокко часто трактується як спеціально український стиль. Справді в будівництві і особливе церковному будівництві геній українського народу вніс в бароккові форми стільки своєрідного і виробив форми такі оригінально українські, що таке трактовання козацького барокко представляється вповні оправданим.

Стиль козацького барокко найповніше проявився в церквах православних. Костьоли католицькі на Україні теж не могли не підлягати впливам козацького барокко, хоч і намагалися ближче дотримуватися базилічної форми барокко єзуїцького. Навпаки, ближче підійшли до форм українського будівництва синагоги. Основний план синагоги власне наслідував церкву. Це так само прямокутний чотирикутник, частійше всього квадрат, тільки без абсид, але з усіма чотирма однаковими стінами і з чотирма стовпами в середині, що підтримують склепіння і ділять середину синагоги на девять однакових переділів. Як би синагога мала ще абсиди, то по три переділи вряд робилиби вражіння трох внутрішніх кораблів, як це зроблено в церкві. Відсутність абсид робить синагогу на всі боки симетричною; завдяки тому в середині зостається вражіння центральної будови з девятьма однаковими переділами. Друга ріжниця від церкви та, що над переділами немає бань, але просто склепіння, іноді гостре готицького складу. За те вгорі стіни синагоги завершуються на всі чотири боки однаково більше або менше розвиненим карнизом і дуже розвиненим, іноді досить високо виростаючим над стелею



аттіком. Одна із найстаріших мурованих синагог це, як що прийняти за дату її будування 1510. рік, синагога в Любомлі Володимирського повіту на Волині. Ця синагога, як і більшість інших будованих пізніше і в сімнадцятому столітті, мала служити не тільки домом молитви, але також і фортецю. Тому стіни синагог звичайно виводилося дуже широкі і міцні і ще часто підпиралося дуже масивними в низу контрфорсами, що іноді займають всі зовнішні простінки між трома вікнами кожної стіни, як це бачимо у синагоги в Жовкві. Обивателі моїсеевого закону в Луцьку дістали від короля Жигімонта III. два привілеї, один в 1626. році, а другий в 1628. році, із яких перший дозволяє вибудувати у Луцьку синагогу з тим, щоб вона була укріпленою і могла служити фортецю, а другий привілей дозволяє цю синагогу скінчити. Виведена на розі синагоги з фортифікаційною метою вежа надавала луцькій синагозі мальовничий вигляд, порушуючи трохи сухий контур плану синагогального квадрату. Нині синагога в Луцьку стоїть у руїнах.

Синагога в Лешнєві, недалеко від Бродів, збудована також в сімнадцятому столітті є простим квадратом з гостролуковим склепінням над дев'ятьма переділами в середині синагоги, зо вні має, подібно до церковного опасання, з трох боків муроване-ж підсіння, уже з безлуковим склепінням, прибудоване мабуть пізніше. Високий аттик над стінами рівний і орнаментований ренесансовою аркатурою з двох боків, з двох других протилежних боків зрізаний хвилястою бароковою лінією і в центрі має зовсім нелогічний для високопоставленого аттика ніби сліпий декоративний портал. Рудиментарно тяжкою виглядає синагога в Са-



танові на Поділлі над Збручом. Товсті міцні як у фортеці стіни прорізано на два довгі боки трома великими з півкруглим склепінням вікнами, два другі боки трохи вужчі мають по два таких самих великих вікна. Як відгомін старої готики виглядає між цими двома вікнами в горі прорізане третє зовсім кругле вікно - роза; другий відгомін готики, як звичайно в синагогах, тяжкі контрфорси, тут дуже присадкуваті, які зміцнюють не рівні стіни самої синагоги, а стіни її низького опасання. Навпаки високий і зовсім рівний на всі чотирі сторони аттік являється відгомом недавнього ясного ренесансу: на всі чотири боки цей аттік удекоровано міцними ренесансовими пілястрами полученими в горі півкруглими широкими ренесансовими арками. Всі пілястри розставлено на однаковій оден від другого дистанції, тому і арки всі однакові; на вузших боках по вісім арок на девяти пілястрах, на ширших боках синагоги по десять арок на одинадцяти пілястрах; очевидно автор декоратор цього аттіку ще вповні володів секретом ясної ренесансової декорації і її шляхетною простотою, бо не тільки в цій, здавалосьби надто однаково розміреній і простій декорації немає найменшої монотонности, але навпаки цей аттік чарує своїм мягким, лагідним ритмом, як ренесансові твори найкращої традиції. Цей аттік простою гармонією своїх шляхетних ліній змягчає і робить більше лагідним і веселим вражіння від цілої похмуро тяжкої сатановської синагоги. Подібні до згаданих муровані синагоги можна бачити в Тарнополі збудовану в 1672. році, в Камянці Струмиловій, недалеко від Львова, збудовану в сімнадцятому столітті і по иньших місцях



ках, особливе на Волині, Галичині та Поділлі. Особливе строгою і викінченою представляється вище згадана синагога в Жовкві збудована також в 1687. році. Ця синагога має план квадрату простого але не сухого, з добре розміщеними і широко розвиненими ренесансовими вікнами по три з кожного боку. Додержана на всі боки симетрія не справляє нудного вражіння, але навпаки робить вражіння спокою і викінчености; простінки між вікнами зайнято, як вище сказано могутніми контрфорсами, що підіймаються від землі до самого карнизу, який увінчує в горі стіни. Внизу ці контрфорси дуже товсті, але безперестанно повужуються до гори і зовсім зникають під карнизом. Ці контрфорси на чотирох зовнішніх кутках синагоги обертаються в масивні піраміди. Вгорі стіни закінчуються великим простолінійним, але шляхетним і свобідно розвиненим карнизом, над яким в гору від стін підіймається високий, спокійний, простолінійний аттік, подібно як у сатановській синагозі, але більше мальовничий, орнаментований тільки пілястрами та аркатурою і знову увінчаний простолінійним карнизом, якого не має в Сатанові. Незвичайно вигідне вражіння від цілої будови жовківської синагоги справляють спокій, ясність, чуття міри в цілому і шляхетна стриманість у всіх її деталях. Подібна до синагоги в Жовкві, трохи молодша за неї, але також ще сімнадцятого віку, синагога в Белзі. Ця синагога оточена внизу опасанням, вгорі красується пишним аттіком з бронзовими оздобами.

Підозріло подібний до синагоги вигляд має будинок у Ярославі, що звичайно носить назву замка князів Острожських. Цей будинок очевидно також з сімнадцятого віку. Яке було



Його перше призначення зараз сказати важко. Ця будівля має два яруси з вікнами, третій високий ярус карнизу з пишним бароковим аттиком. З одного боку на висоту партерового яруса будівля має муроване підсіння, що має свої відповідні карниз і аттик. На розі будівлю підпирає, так само як у синагоги в Жовкві, пірамідальний контрфорс висотою, як і підсіння, до другого яруса. Але саме видатне в цілому будинкові, це незвичайно розвинений на третину цілої висоти будови аттик покритий пілястрами, між якими уміщено широкі ренесансові арки на колонах, а під кожною аркою в нижній половині поля уміщено круглу амбразуру обведену дуже широким орнаментовим колом. Над цим великанським, в основі ренесансовим карнизом підноситься вирізаний химерний бароковий аттик. Це пишне увінчання будівлі переконує в тому, що це робота уміла, старанна і оперта на добрих мотивах. Невеликі пілястри верхнього аттику дуже смішно трактовані. Осі пілястрів аттика не сходяться з осями пілястрів карнизу, але це смілива вільність художника, яка не тільки не є доводом неуктства, але навпаки надає творові багато живої, мальовничої принади.

Коли муровані синагоги наслідують українську будівлю в своїх планах, вживанню контрфорсів, опасань і інших деталями, але мають своє відмінне увінчання будівлі, то синагоги деревляні наслідують українську будівлю так само і в покрівлі. Стара деревляна синагога сімнадцятого віку в Яблоніві на Покутті, має план чотирикутника, тільки не зовсім квадратного, а більше довгого ніж широкого. Її деревляна покрівля це власне комбінація покрівлі мурованих синагог і українських



деревляних будівель: ця покрівля починається з усіх чотирох боків від стін простим наметом, але цей намет переривається невисоким, звичайним в українському будівництві перепоясанням поверх якого, замість нового чотирихскатного намету, уміщується двохскатна покрівля. Такий самий дах має деревляна синагога в Михалполі летичівського повіту на Поділлі і зовсім проста караїмська божниця в Луцьку. Більше складний дах, із двох шатрових високих кондігнацій лише в самій горі переведеній на двохскатну покрівлю мала одна з пишніших і найбільше мальовничих деревляних синагог на Україні, синагога в Погребищах бердичівського повіту на Київщині, тепер на жаль зовсім перебудована. Дах, подібний до того що був на погребіщанській синагозі, із трох кондігнацій мають синагоги в Сніткові могилівського повіту і в Ярмолинцях проскурівського повіту на Поділлі. Тільки ці два дахи ще вибагливіші, бо мають другу з низу кондігнацію між першим а другим перепоясанням не просто наметову, як нижня кондігнація, але по бароковому пукату. Це той самий ефект, що мають в своїх покрівлях, як вже говорилося, церкви у Великій Березянці і Лісовичах тарщанського повіту на Київщині. Так само деревляну синагогу в Острополю звягельського повіту на Волині вкрито українським дахом із трох кондігнацій з двома переломами. Синагоги в Яблонові і Погребищах на передньому фасаді мають, як деякі українські церкви опасання і то в два яруси, відкриті як галерії. В Яблонові опасання нижчого яруса на третину закриті, в верхньому-ж ярусі геть відкриті і тримається легкими арками на чотирох стовпах. Ще мальовничіше виглядали ці двох-



ярусні галерії в Погребищах, зовсім відкриті, але з двох кінців завершені двома самостійно прибудованими, двоюрусними-ж елганськими рундуками на чотирох стовпах кожний і кожний з самостійним дахом. Взагалі деревляні синагоги, більше легкі ніж муровані і материялом ближчі до деревляних українських будівель, ще більше злилися з українською творчістю ніж муровані і роблять цікаву главу української барокової архітектури.

Палати українських, здебільше в часи барокко вже ополячених магнатів, так само як і синагоги, навіть більше і виразніше переслідували мету бути не тільки магнацькою резиденцією, але разом і оборонною твердинею. Венеціянський художник-архітект, будівничий у Венеції "нових прокураторій" Вінченцо Скамоцці в своїй книзі "Про ідею архітектури", що вийшла у Венеції в 1616. році оповідає, що він на замовлення князя Криштофа Збаражського виготовував для Збаражу план замку і отримав в своєму плану замок резиденцію з оборонними засобами. В книзі подано і рисунок цього плану. Але коли план Скамоцці було привезено до Збаражу, коли тут було приступлено до будови замку, то від цього плану було значно відступлено. Італійський план, на вимоги, кошти і иньші засоби українського магната був надто пишним і занадто розлогим. Очевидно план Скамоцці послужив тільки віддаленою основою для будівлі збаражського замку, що збудований по змодіфікованому планові не вийшов дуже щасливо. Фасад цього замку, виглядає досить сухим з двома монотонними рядами однаково обрамлених вікон; по боках фасад притиснено до двох фортифікаційних мурів. Щасливіше виглядає замок сімнадцятого-ж віку в Підгірцях недалеко від Стрия,



будування якого получено з діяльністю князівських родів Ревуцьких та Собіських. Але особливе мальовничий вигляд мають фортифікаційні мури, на яких той замок вибудовано. Ці мури з пишною бароковою брамою, з міцно розвиненими бастионами вивів ще в 1637. році коронний гетьман Станислав Конєцпольський. В замкові особливе принадно виглядають прибудовані з двох боків до палати павільони, закриті трохарочні лоджі і дуже легко, майже висять у повітрі на зовнішніх кутках бастионів, елеганські восьмикутні сторожеві вежі. Так само получує палату і фортифікацію замок Сенявських в Бережанах і інші замки західної України. Чим далі на схід тим будівлі були як видно менше вигадливі і зрештою від них zostалися невиразні сліди. Вже згадувалося про останки замку князів Вишневецьких у Лубнах. Українські фортеці, що виводилися на Волині, Поділля, Брацлавщині і далі на тодішньому пограниччю, аж до Кодацького порогу не відзначалися ні імпазантністю ні великою архітектурною умілістю. Наприклад останки пограничної фортеці в містечку Барі моголівського повіту на Поділля, просто дивують своїми мізерними розмірами і невідповідністю до тої оборонної ролі, яку їм призначено було виконувати, і яку вони, правда, так эле виконували. Не дурно так мало слідів від цього будівництва зберіглося до наших часів. Із будівничих цих фортець більше відомі Матвій Трапола, придворний архітект князя Станислава Любомирського, що збудував фортецю у Полонному звягельського повіту та знаменитий Француз Боплан, що власне більше славний своїми записками про Україну ніж будівничою працею.

Далеко поважніше ніж будівництво українських обляшених



магнатів першої половини сімнадцятого віку, було фортифікаційне будівництво Турків в другій половині сімнадцятого століття, в той час коли вони коротко володіли наддністрянською Україною. Від цієї їх архітектурної діяльності осталося чимало слідів по наддністрянських українських містах, що і досі мають не тільки мальовничий вигляд руїн, але разом з тим часто і досить імпозантний. Такі руїни турецьких фортець можна бачити в Аккермані, Сороках, Хотинню; найповажніші-ж пам'ятки турецького будівництва зосталися в Кам'янці на Поділлі. В Кам'янці від турецького будівництва збереглися велика та міцна твердиня з масивними круглими вежами і квадратними тяжкими бастіонами; міцні в два яруси мури ще скріплено грубими контрфорсами. На свої часи турецький замок у Кам'янці був твердинею зовсім неприступною і на марне бомбардував його в 1673. році Собіський, на марне намагалися його здобути облогою Поляки в 1689. році. Від міста до замку веде через Смотрич чудовий збудований великими і тяжкими кам'яними масивами турецький міст. Із легкого та граційного турецького будівництва уцілів до нашого часу стрункий, виборний мінарет біля кафедрального собору, який тимчасово Турки обертали на мечеть. Цей мінарет, високий до сорока метрів, уявляє з себе велику а легку колону на квадратному постаменті; в горі колона м'яко розширюється, ніби увінчується капітелею, але в цьому місці з неї виноситься ще одна колона тонша і легша. На шпилі мінарета біскуп Микола Дембовський в 1756. році поставив велику бронзову статую матері божої відлиту в Данцигу. Весь мінарет визначається між іншими вежами Кам'янця своїми по східному витонченими стрункими



пропорціями, - це звичайна ознака мінаретів, але всі його складові частини, - база колона капітель, - спільні європейському мистецтву; переходи в ньому від одної частини до другої також випрацевано по місцевому. Цей мінарет і досі зостається окрасою центральної частини міста Кам'янця, скупченої на острові.

В добу барокко цікавіші ніж будівлі західно українських, на той час уже здебільшого сполячених магнатів, свіцькі будівлі української шляхти і духовенства, що вийшли з демократичної козацької верстви в наддніпрянській Україні. Будування цього нового ще демократичного панства у Києві, Чернигові, Батурині та по иньших містах старої Гетьманщини для приватних і громадських потреб в характері творчості власне являються виявом того самого смаку, що і церковне будівництво цієї доби козацького барокко. Як виглядав гетманський палац можна мати певне уявлення з опису будинка Богдана Хмельницького, зробленого Кулішем, який подорожуючи в сорокових роках минулого століття з Костомаровим, ще бачив цей будинок. Куліш оповідає, що перед будинком був фонтан з басейном поставленим на чотирох левах; кожен з левів мав у роті срібне кільце, щоб прив'язувати коней. В самім будинку були старосвіцькі низенькі вікна, півкруглі в горі з кам'яними лутками та дубовими рамами. Вікна з надвору було оздоблено скульптурними релєфами, що представляли сцени коней на бігу, та гармат, що курилися димом. Стіни будинку було зміцнено товстими цегельними контрфорсами, які одходили широкою п'ятою на перед від будинку. З північного боку замість контрфорса до будинку було прибудовано тонку гостро-



конечну з зубцями вежу; високі та вузькі вікна цієї вежі поруч грубих вікон будинка здавалися щилинами. Добру третину переднього фасаду будинка займав широкий з дванадцятьма колонами рундук, чи ганок весь вистелений кам'яними плитами, вирізбленими для окраси квітами та різними везерунками. Над рундуком підносився фронтон з краями вирізаними зигзагувато, по бароковому химерно. Поле фронтона було скульптурно прикрашено релефом. За рундуком ішли великі сіни, а всю центральну частину будинка займала простора світлиця, що служила парадною салею. Весь будинок був очевидно одноярусний, можливо мав невеликі покої на горищу.

Також в основі одноярусні партерові будинки, але опатного панського вигляду, зберіглися до наших часів один у Чернігові, де його називають домом Мазепи, і гадають, що там містилася за часів Мазепи військова канцелярія, другий подібного плану у Києві на Печерському, за лаврською огорожею біля так званої Мазепиної вежі. Обидва ці будинки мають план видовженого прямокутника; вкрито їх двохскатним дахом, що над вузькою стороною будинку образує трохкутний фронтон. Над чернігівським будинком спочатку фронтон мабуть мав краї обмежені вибагливою бароковою лінією, але тепер краї цього фронтона негарно обрізано неприємними сухими лініями нового даху. На жаль цим новим дахом порушено і зіпсовано не тільки фронтон будинку, але і первісний профіль перекриття, що напевне колись мало перепо-ясання і можливо складалося із кількох кондігнацій. Трохкутний останок фронтона удекоровано вікнами прорізними та сліпими і скульптурними колонетами. Фронтон відділяється від



нижньої частини стіни широким карнизом, що підтримується велики пілястрами широко розставленими між вікнами і опертими на консолях. Шляхетний вигляд декорації цілої стіни будинку зіпсовано гострою, ломаною, сухою і неприємною лінією, мабуть доданою пізніше, що зовсім не до речі проходить вздовж карнизу через цілу стіну. Первісний, м'який орнамент зберігся на продольній, невисокій стіні будинку. Весь будинок завдяки своїм пропорціям, високо піднесеному карнизові, вільно розвиненому обрамованню великих широко розставлених вікон і остатній декорації стін має великопанський вигляд. Подібний до нього будинок у Києві на Печерському виглядає скромніше, але можливо шляхетніше, завдяки стріманій але перейнятій артистичним чуттям декорації, що складається із парних пілястрів, які дуже доречно розміщено по краях стін; ці пілястри підтримують скромний карниз, що на довгих стінах проходить під дахом, а на коротших стінах відмежовує стіну від трикутного фронтона образованого двохскатним дахом. Посередині коротшої стіни велике вікно з добре розвиненим обрамованням, а довша стіна парами пілястрів ділиться на окремі відрізи, покриті від одної пари пілястрів до другої широкою півкруглою аркою. Можливо, що ці будинки мали улюблені на Україні рундуки чи криті галерії з колонами, так само як сучасний їм двохярусний будинок у Києві на Подолі, де в дев'ятнадцятому столітті була приходська школа. Цей дім має галерію зі стовпами та аркадами, а по боках галерії дві округлі вежі.

Але найкраще уявлення про свіцьке будівництво доби барокко на Україні тепер можна дістати в Печерській Лаврі, за



сградю якої зберіглося досі чимало будинків тодішнього свіцького складу, що служили як келії для братії та для иньших монастирських потреб. Ці будинки з своїми мальовничими порталами зберіглися, порівнюючи, добре і особливе між ними визначається своєю опатною красою, багатством окрас, фронтонів і релєфів будинок Лаврської друкарні виведений в 1721. році з галерією по схилу гори і з балконом, що виходить на печері і на Дніпро.

Як виглядала за часів Мазепи Академія, тепер сказати важко. Вже через пів століття її було дуже перебудовано і цей другий її вигляд тепер доводиться установляти користуючися тогочасними гравюрами. Що-ж до першого вигляду цієї будівлі, то очевидно на сучасних гравюрах його було надто вистилізувано. На гравюрі Щірського піднесеній тодішньому ректорові Колячинському коло 1700. року, будинок Академії виглядає як двох-ярусна будівля з галерією вздовж цілої будівлі також в два яруси з тяжкими стовпами внизу і легкими колонеттами в другому ярусі.

Краще зберіглася одна з найпишніших палат козацького барокко, це митрополича палата у Києві в огорожі Софійського собору, збудована за митрополита Варлаама Ванатовича, а скінчена вже працею митрополита Рафаїла Заборовського, що сам був талановитим архітектором і пристрастним аматором будування. Будинок стоїть напроти західного фасаду Софійського собору. Всю його масу поділено на три частини - центральну і два по краях видвинуті крила. Покрито будинок дахом в два уступи з перепоясанням; над центральною частиною і над обома крилами виведено по саможітному фронтону: ці фронтони дуже пишно оздоб-



лено скульптурним орнаментом і малюванням; вікна і двері всієї будівлі оточено опатним скульптурним обрамленням.

Пrawdopodobно в добу барокко, коли не раніше, появився в Україні і тип ратуші, що тримався потім дуже довго, аж до половини минулого століття; цей тип полягав в тому, що ратушу виводили як квадратну будівлю, іноді в кілька поверхів, а в центрі цієї будівлі ще виносилася в гору масивна чотирикутна вежа. Така ратуша стояла і у Києві на Подолі і по інших старіших містах України. Уціліла до нашого часу така ратуша в Старому Самборі збудована в 1668. році.

Із всего сказаного про свіцьке будівництво доби козацького барокко можна вивести, що свіцьке будівництво тої доби не тільки було виявом того самого смаку, що і будівництво церковне, і розвивалося з церковним будівництвом одним спільним процесом, але і перетворюючи форми західного барокко в національний український стиль уміло внести свої особливі, характерні для українського будівництва ознаки. Одною з головніших ознак цього будівництва була надзвичайна любов до критих рундуків або галерій при будинках. Ці галерії відповідають відкритим церковним опасанням і підсінням деревляного будівництва. Будинки Хмельницького, київська Академія, будинок печерської друкарні і більшість інших все мали рундуки або галерії, а коли будинок мав два і більше яруса, то відповідно і галерії виводилися в кілька ярусів. І спеціально українська риса в системі будівництва цих галерій, що їх не прибудовувалося до будівлі з окремим піддашшам, але ці галерії уміщалися під дахом спільним з цілою будівлею; для того, щоб образувати



Галерію, з під даху ніби виїнято частину будівлі і простір, що таким чином образувався, оточено з надвору стовпами чи колонами, які підтримують відповідну частину даху. Трудно зазначити точно з якого часу появилася в українському будівництві ця льо-кальна риса, але від часів барокко вона міцно привилася в українському будівництві і від тоді вже її весь час можна простежити, як національну рису українського будівництва.

Друга особливість козацького барокко, це його пристрасність до пишно розвинених фронтов. Цей риси в попередню добу українське будівництво не мало, і протрималася вона до кінця вісімнадцятого віку, коли прийшов новий стиль, в якому для цієї барокової декорації не було місця. Але в добу барокко і слідуючого рококо замилювання до фронтов в мурованому будівництві на Україні було безмежне, як в будівництві церковному так однаково і світському. Всі церкви, всі будинки оздоблювалося іноді непомірно великими фронтовми. Іноді, як в церкві св. Іллі в Суботові, фронтон був ледви чи не вищий від самої будівлі. Навіть найменші муровані будівлі мали великі фронтовни. Мала крита галерія, власне перехід до церкви Всіх Святих у Лаврі, збудована на чотирох стовпах і трохи подібна до республіканської відкритої лоджії митрополичої палати у Володимирі, і та як дитина часу і смаку козацького барокко мала з кожного краю високий і пишний фронтон, ледви чи не більший від самої галерійки. Певна нелогічність виведення такої важкої мурованої деталі виключно з декоративною метою не тільки не перешкодила духові барокко, але навпаки із нього випливала, як із стилю, що конструктивну нелогічність радо приймав, як тільки він



вона могла служити до більшої мальовничості зовнішнього вигляду. А фронти давали можливість так збільшувати простір мальовничої декорації, що українське мистецтво в суті завжди шляхетно тримане і в будівництві передовсім конструктивне, все-ж мусіло дати простір цій бароковій декораційности, і терпіти її поки над мистецтвом мали силу барокові і споріднені з ним смаки.

Особливе замилювання до фронтонів привело до того, що розвинувся на Україні звичай виводити великі муровані брами. Це власне чисто декораційні конструкції, які давали можливість вивести фронтон над порожнім місцем, над прорізом в стіні для проходу і проїзду. Найбільше пишну і ошатну браму доби барокко вивів у Києві Рафаїл Заборовський в мурах Софійського собору. Ця брама нині стоїть замурована і вхід до садиби Софійського собору відкрито з иньшого боку. Ця брама ніби зібрала в собі всі примхи і всю безмежну вибагливість козацького барокко, всю його мальовничість і всі його архітектонічні нелогічності, химерність ломаних ліній, що окреслюють фронтон, жагу до скульптурної пересичености і із цих, здавалосьби, невдячних елементів несподівано утворила цілість химерну, примхувату, але незвичайно мальовничу, принадну разом інтимну і красномовну. Брама досить низька, перекрито її ніби роздавленою аркою, фронтон над нею тяжить непомірно великою вагою; на фронтоні, як правда і на иньших частинах брами, крім колон, не оставлено живого місця без релефів і пишного акантового листу і химерних масок, всю середину фронтона зайнято гербом фундатора і творця цієї брами, самого Заборовського; зостається секретом генія



будівничого, чому ця будівля, як і багато подібних того-ж часу справляють незвичайно привабливе враження. Другі монастирі також мають роакішні брами, але здебільшого в поважніших формах. Так поважні форми має трапезна брама Михайлівського монастиря збудована в 1707. році. Ця брама в солідних і навіть тяжких пропорціях, має також масівний фронтон з пілястрами та волютами, але на превеликий жаль її зіпсовано в девятнадцятому віці гострим, бляхосл вкритим покриттям.

Приватні сільські будинки нового і ще досить демократичного в своїх звичаях українського панства сімнадцятого і початку вісімнадцятого віку іноді досить мало відрізнялися від селянських хат; хиба тільки більшим розміром, високістю, помостом, та де-не-якими артистичними деталями. Хата полковника Гната Галагана в Липовому кременчуцького повіту, поставлена 1721. року, мимо досить великого розміру, була великою мазаною хатою під солом'яною стріхою і з призьбою навколо хати; але крім осередкового банального прибудованого ганку вона мала дуже виборний бічний ганочок з галерією вздовж бічної стіни хати. Видно, що в будівлі все пораховано не на імпазантність, не на зовнішню пишність, але тільки на інтимність і затишок; біля будинку віє настроєм сільської ідилії. Тут особливе скажуться та інтимність, про яку вже не раз згадувалося, як про одну із найхарактерніших рис українського мистецтва. Ще цікавіша хата Полуботка в селі Боровичах перероблена пізніше на церкву. Головною чисто архітектурною окрасою цієї хати була галерія вирізана не симетрично із хати з під цільного даху, що покривав весь будинок. Такої системи галерій і ганків



не прибудовувати зо вні, а робити, виймаючи для того простір з під самої хати, вживалося в деревляному будівництві ще частіше ніж в мурованому. В хаті Полуботка його вжито з великим смаком; від цього часу вже можна стежити, як такий спосіб будування галерій і ганків розвивається в українському будівництві як національна українська риса. І це не випадок. Коли галерія і особливе ганок прибудовані до будинку зо вні завжди рахують на зовнішнє вражіння, здебільшого на імпозантність, ганок або галерія, що входить ніби в середину хати, ніби його вирізано в хаті завжди справляє вражіння більшого затишку. При любови українського мистецтва до інтимного і затишного, ганки і галерії під одним спільним дахом з цілою будівлею мусіли широко розвинутися по Україні і справді ми їх бачимо в містечкових будинках з підсінням на Покутті і в селянських хатах Гуцульщини та Бойківщини, де краї стріх або деревляних дахів підтримуються стовпами образуучи галерію навколо хати. Стріхи селянських хат по обидва боки Дніпра часто виходять своїми краями далеко по за стіни і не підтримуються окремими стовпами тільки тому, що солома легкий матеріал і той з архітектонічним зміслом уложено на кроквах так, що дах далеко навколо хати може звисати, образуучи підсіння над призьбою і не потребує окремих підпорок.

Ніяк не менше, а може бути ще більше ніж архітектуру, стиль барокко переймає скульптуру властивою йому показною пишністю, нестриманістю, нелогічністю, корчами, пересиченістю. Ряд віттарів львівських майстрів скульпторів "штамецького цеху" з кінця шістнадцятого та початку сімнадцятого віку



показують, як поступенно ренесансова скульптура затрачує свою ясність і спокій і переймається неспокійними ефектами, нахилом до мальовничої пересичености. Вже фрагменти віттаря роботи Гануша Білого з 1592. року невдало зложені у львівській катедрі; ті-ж тенденції ще яскравійше проявляються в опрацьованню скульптурного віттаря родини Шольців в тій же катедрі і вповні торжествують в великому віттарі каплиці при церкві Марії Магдалени у Львові. Цікаво, як старі традиції ще готики, потім усталений ренесансовий смак і нарешті нові подихи барокко все це разом сплітається і перемішується в цьому творові переходної доби. Власне композиция віттаря як тріптиха з пределлою внизу витримана ще зовсім в готицькій концепції: бічні поля тріптиха в сумі якраз рівняються центральному полю, так що тріптих можна-б було і закривати. Але згідно з ренесансовим смаком він вже не закривається а переділюється чотирма рясно вкритими ренесансовим орнаментом колонами: дві по краях середнього поля, дві на зовнішніх краях; вгорі всі чотири колони перекриває рівний по бароковому холодний не орнаментований архитрав, а на архитраві великий барокового складу фронтон; власне середня частина фронтону ще досить стримана, але бічні частини його вирізані химерними бароковими волютами. Цей віттар було замовлено десь коло 1595. року, правдоподібно з тої нагоди, що родина Шольців отримала в цьому році від імператора Рудольфа II. шляхецький герб, і згідно з бароковим смаком цей герб уміщено на видному місці, по двох боках пределли. Таким чином цей віттар свідчить, що в самім кінці шістьнадцятого віку ще не зовсім умерли пережитки го-



тики, зживались не тільки з розвиненим смаком ренесансу, але на них ще налітали нові подихи барокко.

Розуміється, так само як в скульптурних вівтарях проявляється еволюція нового смаку і в тогочасних надгробках. Уже надгробок невідомої шляхтянки роботи львівського майстра Якова Тревалого у францісканській церкві в Кросному так само, як і старіші надгробки членів дому Сенявських в Березанах, мають в композиції певні неспокійні лінії, але в цілому вони, з лежачими, наче приспаними постатями усопших, ще вповні належать до надгробків ренесансових. В спокійних умиротворених надгробках ренесансу на Україні, постаті покійних завжди представлено лежачими у весь зріст, ніби спокійно заснувшими. З добою барокко спокій почивших поружується, ніби їх розбуджується і підіймається, щоб поставити в нишах. Надгробок знаменитого в історії Хмельниччини київського воеводи Адама Киселя, має статую покійного поставлену в по бароковому вирізаній ниші. Висічено цю статую, заковану в панцир, ніби в цілий зріст, але зовсім нелогічно вище колін зрізано і так втиснено в нишу. Голова одкрита, без шолому з лицем обрамленим широкою бородою. При так незручно зрізаній постаті, поза виглядає не свобідно, трохи незручно, і хоч далеко краще опрацьована, з більшою артистичною умілістю, але все-ж нагадує надгробок з 1603. року у Ряшеві так званого "страшного рицаря". Нишу, в якій втиснено статую Киселя оточує пишний бароковий скульптурний орнамент дуже витягнений вертикально, так що в горі сягає верхнього карнизу церкви, і продовжується в низ, але знову таки нелогічно, до долу не доходить. Зістається таке вражіння, що



монумент ні на чому не стоїть. Так само при стіні вісячий, характер має значно строгіший і більше пишний від надгробка Кисіля надгробок Боїмів у фамільній каплиці цієї родини коло катедрі у Львові. Власне каплицю Боїмів з фасадом, вівтарем і надгробком рясно пересаженими скульптурами можна вважати за старіший на Україні твір де, особливе в скульптурах, вже вповні розвинулися принципи барокко. Каплицю Боїмів виведено між 1609. і 1617. роками. Раніше ніж цю каплицю, було вбудовано каплицю Кампанів при північній стіні львівської катедрі, а скульптурні оздоби її належать до пізнішого часу, десь до двадцятих років сімнадцятого століття. Тому каплиця Кампанів в архітектонічній частині ще має типовий вигляд українського ренесансу. Вона має в своєму плані багато спільного з брацькою церквою і особливе з каплицею при брацькій церкві. Вона так само як і та каплиця в продольній частині поділена чотирма пілястрами на три поля і, розуміється, згідно з першим заміром мусіла мати відповідно до поділу свого фасаду по українське-ж три верхи в ряд. Тільки всі пропорції цієї каплиці витонченіші, мініатурніші і стрункіші ніж в каплиці брацької церкви. В горі каплиця Кампанів має точнісінько такий самий тільки мініатурніший фриз зложений з тригліфів і метопів, як і на брацькій церкві. Але скульптурно-декораційні оздоби цієї каплиці прийшли пізніше і зі значним відступленням від попереднього заміру. Саму каплицю виведено ще на замовлення старого доктора Павла Кампаніана, і можливо, що будував її Паоло Романо одночасно з брацькою церквою. Ця можливість тим більше віродатна, що не тільки план будівлі і деякі



оздоби в ній ті самі, що в брацькій церкві, але відомо, що багатий д-р. Кампіан із економії матеріял для будування своєї каплиці крав у брацтва, і брацтво за це на нього скаржилося. В кожному разі треба пошкодувати, що економний доктор не довів цієї будівлі до кінця і каплиця так і не дістала свого покриття з трома верхами. Можливо, що завдяки цьому українське мистецтво втратило найбільше рафінований твір типового українського ренесансу. Каплиця осталася неоздбленою, а коли в 1619. році до оздоблення її приступив син старого Павла молодий доктор Мартин Кампіан, що свою освіту і докторський берет здобув у Італії, то він очевидно разом з тим привіз із Італії і модний тоді смак до взуїцького барокко. Очевидно завдяки цьому, коли д-р. Мартин Кампіан в 1619. році почав оздоблювати батьком фундовану каплицю, то пілястри її прийняли бароковий рустований вигляд, а над карнизом, замість трох українських верхів виріс непропорціонально до легкої каплиці тяжкий і високий фрїз також продовженням рустованих пілястрів, поділений на три поля. Над фрїзом ще більше його обтяжуючи було поставлено статуї; але ці статуї Зіморович в 1660. році прийняв геть. Як що справді каплицю Кампіанів будував Паоло Романо, то над його творами тяжів злий рок: брацьку церкву не було пороховано на три верхи, але український смак братчиків їх зажадав і їх насильно там поставлено; навпаки каплицю Кампіанів на три легенькі верхи зразу рахувалося, а замість того в Італії вихований доктор змусив поставити тяжкий придавлюючий аттік. Надгробок Кампіанів, батька і сина очевидно ще пізніше викінчений, ніж зовнішні оздоби каплиці, зраджує



дуже нерівну працю очевидно різних майстрів. Це стінний монумент з двома погруддями усопших поставленими, як і в надгробкові Кисіля, тільки в ще більше плескуватих нишах.

Каплиця Боїмів приблизно за одним заходом вибудувана і орнаментована має більше цільности замислу і виконання ніж каплиця Кампіанів, але це не робить її більше досконалою. Квадратова каплиця, вкрита одною куполою, в архітектурі має характер зимного єзуїцького будування. Зимности архітектурних форм не скрашує рясна скульптурна декорація, що зовні вкриває весь фасад каплиці, а з середини весь віттар і весь купол. Мимо того, що ці скульптури невисокої на той час артистичної вартости, але пересажені без чуття міри вони тільки роблять більше нудним вигляд і без того зимних архітектурних пропорцій. На цілому передньому фасаді, поділеному сильно розвиненим карнизом на два яруси, не оставлено живого місця не вкритого скульптурними оздобами. Карниз підтримують шість масивних колон, по бароковому невідповідно тяжких до того карнизу, що вони підпирають і по бароковому-ж роздвинутих на неоднакові між собою дистанції. В центрі двері, а по боках дверей по вікну: кожне вікно поділено на дві частини пілястром, що згори від карнизу звисає посередині вікна, і дає вигляд ніби готицького склепіння зі звисаючим низько замком. Але те, що в готицькому склепінню є зовсім архітектонічно оправданим, в склепінню бароковим ніякого логічного оправдання не має, так що, аби воно не завалилося, його мусять підтримувати залізні штаби пущені поперек вікна. Такі-ж барокові нелогічности панують і в декорації верхнього яруса каплиці. Тяж-



кі пілястри на тлі стіни верхнього яруса ніби виростають і протягуються під карнизом з нижнього яруса, але в дійсності внизу вони продовження не мають; по середині над вхідним порталом в другому ярусі так само нелогічно виведено другий портал, хоч розуміється дверей там бути не могло і в середині портала замість дверей вставлено великий рел'єф. За те в третьому ярусі, де квадрат каплиці переведено вже на восьмикутний барабан, що підтримує купол, скульптурної оздоби є тільки зовсім мало біля єдиного округлого віконця; решта-ж барабану зостається холодною неукрашеною зовсім площиною, що не пасує до скульптурної пересиченості двох нижчих ярусів. Зовні найбільше вигідне вражіння справляє досить легкий купол з прозорим і елегантським барабаном на нему і малою української форми банею в горі.

В середині каплиці і вівтарну стіну і купол так само не дуже щасливо пересичено скульптурною декорацією. Найвигідніше вражіння справляє пишній висячий при стіні надгробок Юрія Боїма з дружиною дітьми і унуками. Цей монумент на замовлення сина Юрія, доктора Павла Боїма виготовував один із кращих львівських майстрів того часу Гануш Пфістер, *sculptor civis Ruthenianensis*.

Гануш Пфістер, сам Німець з Бреслава, де він родився в 1573. році, ще молодим чоловіком в кожному разі перед 1612. роком переїхав на Україну і багато працював у Бережанах і Львові. Його-ж підписана праця у Тарнові в соборі - величавий надгробок княжат Острожських. Пфістер був неперечно одним з талановитіших піонерів розповсюдження барокової



скульптури на Україні. Перші його роботи на Україні, були очевидно в Бережанах. Там він працював над другою серією надгробків панів Сенявських в замковій каплиці. В цих надгробках ще по традиції постаті почивших лежать, хоч не на саркофагах, то на парадних ложах в традиційній формі підперши одною рукою голову і заложивши ногу на ногу. Можливо, що Пфістер мусів дотримуватися цієї традиції на бажання фундаторів, що вже в Бережанах мали старшу серію надгробків, скомпонованих з лежачими посталями; бо уже по за Бережанами у інших надгробках роботи Пфістера покійників, згідно з бароковим смаком, підійнято і поставлено; а Пфістер любив їх ставити на колінах у молитовній позі, як це можна бачити і в надгробкові Острозських у Тарнові і в надгробкові Боїмів у Львові. Але в бережанських надгробках Пфістера хоч покійники ще лежать, як в надгробках ренесансових, але все-ж композиція надгробків зраджує барокові форми. Уже надгробок Адама-Бронима Сенявського, накрите тяжким кам'яним бальдахимом з одного боку притуленим до стіни, а з другого боку опертим на трох масивних колонах, що закривають положену постать покійного. Другий надгробок роботи Пфістера в Бережанах для трох Сенявських зразу скомпоновано в тяжких барокових пропорціях. Одна постать покійного лежить у горі, дві других в низу, а по боках дві великі іонійські колони підтримують важкі барокові обломки фронтона.

Найбільше розвинений і найвеличавіше виконаний із надгробків роботи Пфістера, надгробок Януша і Сузани Острозських у Тарнові, виготований безпосередне після смерти князя Януша



1620. року. Цей надгробок розвинено на взір найпишніших надгробків венеційських дожив по церквах Венеції. В центрі надгробку розпяття з Іоаном та дівою Марією під хрестом, перед розпяттям на подушках схилено на коліна постаті покійних; навколо в нишах святі патрони, внизу янголи з музикою, в горі скульптурна ікона; не забуто гербів, корон і геральдичних левів; це все поруч з досить рясним орнаментом претендує на барокову імпазантність; краї монументу обмежено рваною зигзагуватою бароковою лінією і в горі увінчано фронтоном, який також по середині по бароковому облемано і провалено. Від цілого монументу зістається вражіння вдовні викінченого барокового стилю.

Скромніше трохи ніж монумент Острожських, але також дуже пишній і вибагливий надгробок Боїмів в їхній каплиці у Львові. Цей монумент уже не стоїть при стіні пишним віттарем, як надгробок Острожських, а висить на стіні, як надгробок Кисіля. Тільки в пропорціях він не такий високий і багато ширший від надгробка Кисіля і має в центрі скульптурну групу *Pietà* (мадона з тілом Христа на колінах), а по боках на консолях поставлені на колінах постаті Юрія Боїма і його дружини, а на непомірно великому фронтоні уміщено в два яруси дванадцяттеро їхніх дітей і унуків всі на колінах в молитовних позах. Розуміється таку композицію могло появили тільки мистецтво барокко.

Неспокій, пересиченість, зовнішня імпазантність, але також часто получена з тим усім справжня мальовничість і завжди змагання до мальовничости протягом сімнадцятого віку опану-



вало всею скульптурою на Україні, так само як і архітектурою. Спокійний монумент князя Острожського у Києві в Лаврі оточено, як уже згадувалося, в початку вісімнадцятого віку бароковим обрамленням. Нишу, в якій поставлено саркофаг з лежачою статуєю Острожського з гори, по бароковому звичаю завішено висіченою пеленою, яку підтримують з боків двоє янголів, які що правда досить легко тримаються ніби в повітрі. Далі навколо, по бароковій схемі уложено цілий ліс списів, гармат, всякої зброї і прапорів. На тяжких подушках згори лежить князівська корона. Янголи, як товсті і одгодовані діти, нагадують італійських путто, і з другої половини сімнадцятого віку являються на Україні майже обов'язковими оксесуарами пересиченої орнаментики. Представляються вони, або як повні діцькі постаті, або як херувимські головки обрамлені крильцями. Орнамент, особливо з кінцем сімнадцятого віку доходить пересиченості неімовірної. Можна сказати вся енергія кам'яної скульптури і ліпки та деревляної різьби уходить на вигадливий кучерявий орнамент. Орнаментом вкриваються церкви і свіцькі будинки. Орнаментом починають вкривати не тільки звиклі архітектурні частини, але все, одвірки, фронтони, віконні обрамлення, цілі розвинені портали, пілястри і колони навіть просто стіни. Рясним орнаментом вкрито винесений портал з дверима і двома великими вікнами уже згадуваного собору Великого Миколи у Києві на Печерському. Орнаментовано не тільки широкий вдовш цілої стіни фронтон над порталом, але і колони по боках дверей, підніжка колон і всі простінки між дверима та вікнами. Також рясно орнаментовано подібний портал з трома дверима



в Богоявленському соборі київського брацтва, відбудованому Мазепою в 1695. році. Як ціла брацька церква планом подібна до церкви Великого Миколи, так і портал її по тому-ж планові ви-несений перед західною стіною розвернувся на всю ширину церкви між двох веж. Тільки в пропорціях портал брацтва нелогічнійший від Миколаївського бо сам досить невисокий, а держить на собі барочний виключно декоративний фронтон сливе тої-ж високости, що і сам портал. А в центрі цей химерно по бароковому окреслений фронтон має два яруси і тут виноситься двох-ярусна декоративна стіна фронтона значно вища ніж сам портал, котрий вона декорує. Портал від фронтона одмежено хвилястою горизонтальною лінією, яка ділить портал ніби на два яруси. Вертикальними пілястрами обидва яруси поділено на три поля; при чому пілястри на фронтоні і грубійші і тяжчі ніж пілястри нижнього ярусу. Кожне поле внизу зайнято вхідними дверима до церкви, а на фронтоні мальованими образами з по бароковому обрізаними краями. Всі простінки в обох ярусах, майже не лишаючи живого місця заповнено скульптурним орнаментом. Цікаво як над бічними дверима порталу бароковий мотив кам'яної пелени близько нагадує український вишиваний рушник. Вже це одно свідчить, як барокові західні мотиви модифікувалися і зросталися з українською творчістю. В центрі пелени над дверима і скрізь в орнаменті, що рясно оточує центральний вхід, розміщено янгольські голівки, головна-ж маса орнаменту складається з дуже кучерявих рослинних мотивів, між якими все частіше вживається виноградної лози.

Пристрасть до пересиченого і химерного орнаменту в укра-



Їнській скульптурі доби барокко розлилася по всій Україні. Будівлі виведені у Львові, з кінця сімнадцятого та першої половини вісімнадцятого віку, відзначаються може бути не меншою пристрасстю до скульптурної орнаментациї ніж у Київів або Чернигові.

Вірменські будівлі, що в добі ренесансу зберігали такі спокійні і шляхетні орнаментовані по європейськи портали, в добу барокко так само облишили ті спокійні форми і з настроєм до пересаджености знову почали до європейського орнаменту примішувати орієнтальні мотиви. На одному із вірменських будинків у Львові можна бачити скульптуру з таким орієнтальним мотивом, як два леви з одною головою. У Ярославі одвірок одного з вірменських будинків з кінця сімнадцятого віку має широкий пересаджений орнамент із виноградної лози з повними гронами, а на горі вставлено двох левів в орієнтальних формах, що підтримують таблицю. Релеф над фонтаном у Яловці з 1611. року уявляє незвичайну комбінацію мотивів сходу і заходу: в півкруглій, як тимпан, горішній частині релєфа уміщено голівку пупто - янгола з великими крилами. Голівка в середині згори і крило з боків і додолу незвичайно майстерно заповнюють поле тимпану, під цим широка полоса висіченого густого і безпокійного везерунка східного характера, а ще нижче напис спочатку по латині, потім арабськими літерами. Так на одній дошці двічі чергується мотив західного, і східного мистецтва. В цілому зістається досить пікантне вражіння мистецтва барокко, але про спокійну шляхетність вірменської орнаментальної різьби ренесанса, вже очевидно немає і згадки. Правда в надгробках вірменських, навіть в полови-



ні сімнадцятого віку, ще тримається стара нюрнберзька маніра до спокійнішого рисунку. Фрагмент надгробної плити того часу з вірменського цвинтаря у Кам'янці на Поділлі перевезений до Львова представляє бородатого Вірменина навколішках перед Розп'яттям. Розп'яття по рисунку нагадує мініатюрне Розп'яття Дюрера в Дрезденській галерії, а постать Вірменина нарисовано імпозантно в добрій традиції. Ціла плита нагадує ще пізніші нюрнберзькі надгробні плити із металу, але в них уже страчено скульптурний змісл. Це вже власне не скульптура, а висічений по каменю рисунок. Змішання східної з західною культур і в цій плиті з рисунком західного типу сказується в тому, що напис внизу зроблено по вірменськи кучерявими літерами арабського письма, а літери на хресті над головою розп'ятого поставлено латинські.

Скульптура по металу в добу барокко своїм головним осередком мала не тільки Львів. Тут, як і в попередні доби готики та ренесансу художньої праці не було відокремлено від майстерства відливання металів, як оно називалось - людвисарство. Головною працею майстрів одливання було виготовлювання гармат і дзвонів. Виготовлювали львівські майстри ці речі для цілої України і для сусідних держав. Так в 1614. році львівський пушкарь Юрій відлив три гармати для київського воевідства, вісім років пізніше він-же виконував замовлення на одливання дзвонів для костелів. Вже згадуваний майстер Каспер Франкович в тім-же часі працював над скульптурами для господаря волоського. Родина Франковичів в першій половині сімнадцятого віку провадила у Львові людвисарську майстерню, яка в спадщину пере-



ходила від одного члена родини до другого. Працювали майстри з цієї родини не тільки над дзвонами та гарматами, але і над самостійними скульптурами, виготовлюючи бронзові статуї і інші твори. Першим, мабуть основателем цієї фірми був Юрій Франк, від якого майстерня перейшла до сина Каспера, що вже писався Франковичем. Один з цих двох Юрій або Каспер, був майстром доброї статуї св. Михайла над уже згадуваним готицьким драконом. Ця група вже кілька разів відреставрована знаходиться у Львові в промисловому музеї. Після Каспера Франковича майстерня перейшла до його брата Яна, а в 1645. році майстерню провадив вже Андрій Франкович, про якого відомо тільки із судового процесу. Після смерті Андрія майстерня перейшла до майстра Юрія Лотринга. З кінця сімнадцятого віку цікава праця скульптури по металу зберіглася в львівському промисловому музеї, що представляє дельфіна з гербом міста Львова на хребті. Герб представляє браму і під брамою лева. Остання артистична праця, відома як твір львівського лядвисарства, це сім апостолів у львівському промисловому музеї з 1740. року, гарно орнаментовані. Отже доби барокко львівська школа скульптури по металу як видно не пережила. Процвітала вона у Львові більше ніж чотири століття; але весь час в списках майстрів крім місцевих українських імен зустрічаються імена німецькі і інші. Очевидно в західній Європі весь цей час майстерство одливання металу стояло вище, ніж на Україні і тому майстрів постійно спроваджувано із-за кордону.

Ще в початку сімнадцятого віку, як вище сказано, для київського воїводства випикувано гармати зі Львова. Але це не за-



перечує існування майстрів одливання металу у Києві і иньших містах України. Між козаками в сімнадцятому віці також були пушкарі, чи гармати, що уміли відливати гармати. Памятником артистичної скульптури із металу у Києві з першої половини вісімнадцятого віку є статуя архистратига Михайла із срібла та міді дуже доброї карбованої роботи. Вона стояла на старій ратуші, а тепер переховується в київському національному музею. В яхт-клубі за Дніпром є гармата з цікавим орнаментом відлита київським майстром із Жидів Йозефовичом, основоположником київської родини сумновідомої в дев'ятнадцятому столітті в історії українського руху. Майстерство одливання з металу і полюблене з ним мистецтво скульптури тривало в Києві і пізніше, здається, поки цехового майстерства не заступила заводська продукція.

Також скульптурою по металу займалися майстри сницери; особливо дрібною скульптурою, як декорацією церковного, а іноді і не церковного начиння та уборів. Особливо Київ віддавна і у всі періоди свого існування був славний слицерськими художніми виробами. Навіть свого часу в князівську добу у Києві процвітала мистецька продукція перегородчатих емалів по золоту. Пізніше в литовську готичську добу київські слицерські вироби розходилися далеко за Київом. Ще більше розвинулося слицерство у Києві в сімнадцятому столітті. Часто слицерські вироби київських майстрів мають високу артистичну вартість. Самостійну мистецьку цінність мають скульптури на великому центральному паникадилі у Софіївському соборі, пожертвованому Рафаїлом Заборовським. Це паникадило київської роботи. Постаті, що викар-



бовано на ньому, легкі і стрункі. Якого розміру набирали сницерські вироби у Києві, можна судити з того, що деякі іконостаси з половини вісімнадцятого віку мають художні царські врата із дорогоцінного металу по кілька пудів вагою і викарбовані не тільки орнаментом, але і не малоцінними скульптурами. В церкві Михайлівського монастиря стоїть срібна домовина споружена коштом гетьмана Мазепи, в якій раніше покоїлися мощі св. Барбари, а тепер частини мощів різних святих. Всю цю домовину вкрито карбованим рослинним орнаментом із розкішних китиць овочів і пишних вязанок квітів.

Ще більшу мистецьку скульптурну продукцію ніж в камені і металі українські майстри доби барокко розвинули в скульптурі деревляній. Як самостійна скульптура статуарна, так і художня орнаментальна різьба в добу барокко зазнала незвичайно великого розповсюдження. Статуями прикрашалися на Україні будинки, як свіцькі так і церкви та костьоли, водомети на площах по більших містах, в церквах іконостаси та кіоти. Деревляні статуї не рідко заступали кам'яні та металеві зо вні будинків, а надто часто в середині. В декоративній різьбі позолочене і вилощене дерево, часто до ілюзії було подібне до кованого металу. Деревляні статуї майже завжди було вкрито поліхромією. Чималі колекції деревляних статуй сімнадцятого і вісімнадцятого віку можна бачити у Києві в національному українському музеї і особливе в музеї духовної академії у Брацтві. Між церковними статуями особливе часто крім статуй Богородиці і святих було різьблено статуї янголів і янголят, що безпосередне наслідували традицію італійських "путто".



Різьба декоративна по дереву густо вживалася майже скрізь, де тільки знаходилися деревляні частини. Різьбою, як ми вже бачили, вкривалося одвірки, сволоки, рундуки; але найбільший простір і зовсім виїмкове пристосування знайшла деревляна різьба в декорації церковних кіотів і особливе іконостасів. Як раз з початком сімнадцятого віку поруч з приходом стилю барокко іконостаси в українських церквах стали підноситися в гору до самої стелі, відгороджуючи від церкви зовсім вівтар і займаючи весь поперечний просвіт церкви. Роскіш малювань на іконах, що уставлялися на іконостасах, блиск коштовних шат на іконах і пишність позолоченої мережаної різьби безудержно розвивалися, разом з розвитком іконостасу. Барокова химерність і вигадливість безмежно розвиваючися в іконостасах не рідко перевищувала ті барокові декоративні надужиття, які ми бачили у зовнішній орнаментации церковних порталів. Спочатку доби барокко, в першій половині сімнадцятого віку іконостас вже хоч доходить до самої стелі і, весь уставлений іконами, вкривається позолотою і різьбою, але в будові своїй ще ніби має трохи невіджитої з ренесансом стриманости і спокою. Іконостас церкви в Рогатині 1649. року, хоч уже весь вкритий орнаментом і позолотою по всіх полях не заставлених іконами, не полишаючи ні кслони ні дуги над іконою, але все-ж в своїй будові має ще багато від ренесансової ясности і лагідности. В нижньому ярусі великі намісні ікони чергуються з дверима до вівтаря; проріз мережано різьблених царських врат такий самий півкруглий ренесансовий, як і дуги над сусідніми намістними іконами; один ярус від другого відділено рівними горизонтальними лініями; ярус високих вікон в апостольському



ряді, обмежених в горі так само півкруглими дугами, спокійно тягнеться від одного краю іконостасу до другого; постаті апостолів в цілий зріст, по одному на кожній іконі, справляють таке вражіння, ніби лагідний ряд статуй в ренесансових нишах; закінчується в горі іконостас простою лінією круглих ікон пророків в різьблених рамах, ніби з різьбленими свічечками в горі і спокійний ряд цих свічечок утихомирено увінчує весь іконостас; крім спокійних, ренесансових, цільних і викінчених ліній в будові іконостасу, такі-ж лінії орнаменту, справляють від цілого твору вражіння спокою і лагідности. Барокко тут проявляється в пишній шатности, а рясности орнаменту, тільки ще стримується загальною композицією, переведеною з чуттям міри. Але вже не можна того-ж сказати про не менше славний і майже рівночасний йому іконостас Богородчанський. Цей іконостас, перенесений до Богородчан із скиту Манявського, скомпонований так само як і іконостас Рогатинський. Гарно мережано різьблені царські врата, а глухі двері бічних "дияконських" дверей до вівтаря мають, як і в Рогатинському іконостасі образ архангелів. Ярус ікон так само поділено прямими горизонтальними лініями, а поля ікон між собою прямими-ж вертикальними. Так само збільшений розмір ікон нижчого ярусу з намісними іконами і третього ярусу з образами пророків. Але пророків представлено на образах вже по два на кожному образі і цей ряд по середині далеко різче ніж на Рогатинському іконостасі розбито образом Деїсуса. Як арки вівтарних дверей так і арки, що обмежують поле образів намісних і пророцьких, мають біля своїх основ барокові переломи; в горі іконостас завершується не горизонтальною лінією, а трок-



кутним фронтоном, різко по бароковому зломленим по боках. Неспокійне барокове вражіння збільшується від химерного і неспокійного орнаменту на всіх полях іконостасу і колонах, що розмежовують, як і в Рогатинському іконостасі, ікони партерового яруса від яруса пророцьких ікон. Ще більше бароковий склад іконостасу підкреслюється тим, що він аж горить від багатства позолоченої різьби і гармонії різнокольорових фарб на іконах. Але і Богородчанський іконостас, маючи вже зовсім виразний, підкреслено неспокійний бароковий склад, все-ж таки ще не тратить чуття ясности: прямі і спокійні лінії в ньому ще панують, але чим далі до кінця сімнадцятого віку, та протягом початку вісімнадцятого химерність, вигадливість і неспокій в іконостасних композиціях безмежно зростають. Більше десятка київських церков зберігли старі барокові іконостаси з сімнадцятого і першої половини вісімнадцятого віку. І чим ці іконостаси старіші, тим форми їх лагідніші, як наприклад в церкві св. Духа у Брацтві, або в церкві Різдва Богородиці над печерами у Лаврі. Подібне вражіння справляє іконостас церкви в селі Бартничях київського повіту, переданий сюди із старої Кириловської церкви; особливе видатним твором скульптурного мистецтва в цьому іконостасі являються артистично різані і мережані царські врата. Навпаки іконостас церкви Великого Миколи на Печерському споружений "1660. року за благословенієм Алексія Тура" київським майстром Созонтом Баликою, відзначається вже повною відсутністю спокійних прямих ліній. Навіть колони покорчено як спіралі, не тільки що їх вкрито орнаментом. Весь іконостас артистично різьблений виглядає ніби витканий із найтоньших мере-



жаних везерунків; орнамент переважно рослинний, як листя, квітки, парости з гронами винограду; царські врата мають такий химерний та заплутаний везерунок, пересичений такими вигадливими комбінаціями, що навіть стомлюють очи. Здається немає меж для нестримної фантазії і витонченої умілості цього київського майстра скульптора по дереву Созонта Балики. Другий скромний майстер, відомий тільки під іменем Романа різав іконостас для притвору св. Катерини в Михайлівському монастирю. Головний іконостас в церкві Михайлівського монастиря, споружений гетьманом Іваном Скоропадським, вражаючи своєю пишністю, має рясний бароковий орнамент, але із античних мотивів, з акантового листя, що обвивають обрамлення ікон; колони-ж між іконами подібні до стволів пальмових дерев. Два верхніх яруса цього іконостасу тепер здійнято, щоб не закривати мозаїк в головній абсіді. Другий іконостас часів Скоропадського в головній церкві Печерської Лаври, незвичайної артистичної роботи, весь вкритий різьбою; царські врата ковано із срібла з позолотою; це праця лаврських сницерів, що також були славні на всю Україну і конкурували з київськими цеховими майстрами. Також пишний тогочасний іконостас в головній церкві Фроловського монастиря. Навіть іконостаси більше скромних церков, як царя Константина на Подолі, визначаються дуже багатим убранням майстерної високоартистичної різьби. Навіть по селах в деревляних церквах і там іконостаси своїм багатством, пишною позолотою, химерними бароковими формами конкурують зі столичними київськими церквами. Іконостас 1739. року в деревляній церкві села Очеретня, липовського повіту на Київщині в своїй бароковій химерності доходить до крайности: він весь ніби покорчений,



лінії, що ділять яруси бароковими зигзагами підіймаються посередині і падають по боках; навіть сама стіна іконостасу вже не рівна стіна, а так само ломаними площинами посередині видається наперед, а боками відходить назад; колони, що розділяють намісні ікони, та ікони апостольського ряду між собою, не тільки вкрито рясним орнаментом, але власне від них остається один густий мережаний орнамент, а середини колони самого стовпа немає зовсім; таким чином колони просвічують наскрізь. Розуміється така архітектонічна нелогічність можлива тільки в стилі барокко, коли колони стоять тільки для декорації, щоб відгородити поле одної ікони від другої, але самі, як колони, ніякої ролі не грають, нічого не несуть і нічого не підтримують.

Коли весь іконостас в сімнадцятому і вісімнадцятому віках вкривалося орнаментом, то центр скульптурного мистецтва і найбільша увага майстра, зосереджувалися на царських вратах. Не дурно в виїмкових випадках їх виконували із дорогоцінних металів. Різьба на царських вратах найчастіше не рельєфна а округла, бо царські врата здебільшого було різьблено прозоро, без глухої стіни в основному полі. В скульптурній композиції царських врат здебільшого посередині проходить стовп із виноградної лози з гронами винограду та з розетами, або иньшими квітками, а від нього на боки розходяться виноградні парости, між якими вплутано намальованих в медальонах або скульптурно вирізьблених евангелістів і благовіщення. В царських вратах згаданого іконостасу в селі Очеретні посередині проходить ствіл, вкритий крученим виноградним стеблом з гронами винограду і розетами; по боках на кожній половинці дверей вирізьблено по вазі, із яких виходять і



густо вються акантові листи з такими-ж розетами, а між листям шість мальованих медальонів з чотирма євангелистами і благовіщенням. Друга цікава і більше скульптурна композиція царських врат, це так зване "дерево Єсееве". По цій композиції внизу лежить Єсей, батько царя Давида, іноді сам цар Давид в короні, а із ребра його виростає стебло, від якого розходитья гілля з різьбленими царями з коліна Давидова. Така композиція рисунку часто вживається в західно-європейському рицарському обиході для малювання генеалогічного дерева. Царські врата такої композиції в Волинському музею із старої Введенської церкви у Ковелі, другі подібні, але значно молодші в музею львівської Ставропігії мають внизу постать Єсея, ветхого бородатого старця покритого покривалом, із ребра якого виростає виноградне стебло з гіллям на обидва боки, а між гіллям і гронами винограду вставлено постаті обрізані нижче стану дванадцяти царів починаючи з Давида і його нащадків. В горі посередині на стеблі уміщено невеликий тимпан оточений сиянням, а в тимпані діва Марія з малим Христом. Всі дванадцять царів в однакових гостро вирізаних князівських коронах, але різно одягнені. Обличча широкі, з розвиненими скулами але в українському характері, живі і з виразом; всі обличча досить подібні між собою, відрізняються головню тим, що де-які мають вуса, а де-які ще обрамлено і бородою. Така розвинена скульптурна композиція зустрічалася не рідко в старих українських іконостасах сімнадцятого і вісімнадцятого віків.

В п'ятнадцятому і шістнадцятому століттях, в періоди готики і ренесансу, українське малярство переймалося успіхами захід-



но європейського малярства, спочатку готицького а потім ренесансового, перетворювало в собі західно європейські впливи, але оставалося вірним віками виплеканому декораційному зміслові. Як готицьке українське малярство було далеким вже від византийського мистецтва, але переймаючися реалістичною течією готицьких часів, утримувало старі декораційні традиції, так і ренесансове малярство, в дальших кроках в сторону реалістичних здобутків, не залишало старого декораційного зміслу. Тим часом в Європі в шістьнадцятому столітті малярство рішуче розірвало зі старими декораційними традиціями і українським майстрам доби барокко, переймаючися новими течіями, стало неможливим єднати нові впливи ренесансового і барокового малярства зі старими своїми декораційними принципами. На цьому ґрунті українські майстри мусіли вибрати оден з двох шляхів: або відгородитися від Європи і від природного поступу малярського мистецтва, або зірвати зі старими, віками виплеканими і улюбленими традиціями доброго декораційного мистецтва. Цей вибір для малярства прейшов не без боротьби і не без болючих конфліктів. Але малярство, розуміється не могло зійти на шляхи иньші, ніж ті, якими поступало все українське мистецтво.

Приклонники старого декоративного малярства пробували обертися на авторитет грецьких шкіл і передовсім афонської, малярство яких теж не уникло західних впливів і в кожному разі одійшло від старого византийського; іменно тоді на Україні появилася підручник малярського мистецтва, згадувана раніше "Брмінія" Діоніса Форноаграфійського; але звикши до саможостійної творчості, українські майстри органічно не могли рабськи за тим



слідувати, але вільно йому наслідували, переносючи іноді навіть грецькі написи на іконах, але оставляючи свободну руку в композиції, лише в основі додержуючися декоративної традиції. Навпаки новатори відходячи від декоративности старого малярства зверталися отверто на захід, звідки черпали від джерела реалістичного малярства, що порвало з декоративним мистецтвом і виробленою ним стилізацією. Коли і в нормальних умовах такі різкі повороти в мистецтві звичайно лучаться з боротьбою і конфліктами, то тим гострійше ця боротьба проявилася в сімнадцятому столітті на Україні. Україна і без того кипіла в вихорі боротьби соціальної і політичної з викинутими прапорами боротьби релігійної. Зі старим декоративним малярством звязала свою долю партія ортодоксального православія, прихильниками нових принципів малярства заявилися більше сторонники нових форм релігійного укладу. В наслідок того найбільші пристрасти розгорілися біля церковно політичної боротьби. І це шкодило проясненню естетичних засад мистецтва. Боротьба за форми мистецтва стала частиною церковної боротьби, що в свою чергу стала складовим звеном великої і кровавої соціально політичної боротьби. В цій великій боротьбі і літературній полеміці, що збройній боротьбі товаришила, або і попереджувала, полеміка в справі мистецтва проявляється здебільшого затемненою питаннями теологічними і канонічними, як наприклад послання київського митрополита Михайла до рогатинських міщан, з осуджуванням їх за ікони уміщені в церкві Різдва Богородиці. На щастя питання і вяснення справ мистецтва до кінця оставалося в вихорі боротьби на другому плані, і це полекшило процес розвою



малярського мистецтва, яке хоч і бурливо, але перейшло своїм природним шляхом, як впрочім і основний соціальний процес перейшов свою еволюцію незалежно від того яка політична партія в збройній боротьбі одержала перемогу. Хоч боротьба в сімнадцятому столітті скінчилася як не повною, то в кожному разі явною перемогою сторонництва, що трималося старих орієнтальних канонів церковного малярства і декоративних традицій, але це тільки штучно затримало культивування старого малярства до половини сімнадцятого віку, але все-ж смак до нього вже упав і воно в другій половині віку капитулювало перед модерним, в лінійній композиції не декоративним, але більше реалістичним сучасним тоді для цілої Європи, малярством.

Останній пам'ятник писаний по старих традиціях, що зберігся до нашого часу, це стінна розпись церкви Спаса на Берестові, реставрованої і розписаної коштом Петра Могили в 1644. році. Свідома опозиція до нових течій в малярстві при розписуванні цієї церкви виявилася в тому, що в основі малярської композиції було покладено приписи афонського підручника, згадуваної Єрмінії; навіть де-які із написів, власне в притворі зроблено по грецьки і в цій написі сказано, що розпись зроблено перстами Греків; це дало привід думати, що всю малярську декорацію виконано грецькими майстрами. Але ледве чи це так. Можливо що де-які частини справді малювали Греки; тільки, здається, краще розуміти напись в тому зміслі, що розпись зроблено згідно з приписами сучасних грецьких підручників. Бо, написи в середині церкви вже зроблено по українськи, а в характері всеї розписи надто багато елементів від місцевого українського мистецтва. Правда не всю розпись



зроблено тими самими майстрами і не за одним заходом; отже в кожному разі вона в більшій своїй частині являється пам'ятником епігонів старого декоративного українського малярства. У пристворі церкви над входом до середини представлено Христа і Петра Могилу, що припадає до ніг Христових. В середині церкви на західній стіні, де по старій київській традиції мав би бути страшний суд, уміщено образ<sup>3</sup> Спаса, на честь якого збудовано церкву. Здається цей образ тут зостався від старішої доби з часів перед сімнадцятого віку. Малярі покликані Могилою в 1644. році відступали від київської традиції далі і в абсиді головного вівтаря, де б мав бути образ оранти, представлено знаменіє Богородиці. Таких відступлень в розміщенню композицій спостерігається по всій церкві більше, але декоративність навіть архітектурність рисунку і композиції і стилізацію рисунку скрізь додержано. В верхніх частинах арок уміщено постаті похилі або дитячі, а в низу стоять постаті прямо, ніби доповнюючи архітектуру. Але вистилізувано ці постаті вже далеко не так, як їх стилізовано в романо византийську добу і найкраще це видно із порівняння цих малювань з фрагментом від малювання з двадцятого віку, що тут не зберігся на полудневій стіні і представляє янгола зі сферою на блакитному тлі муру. Цей янгол, в порівнянню до постатей мальованих майстрами Могили, видається безкровним, з великими замерзлимими очима, ніби закам'янілий; розуміється творчість майстрів сімнадцятого віку, хоч і прихильників старого декоративного мистецтва, ближче до готицького українського малювання 14.- 15. віків в Кириловській церкві або в люблинській, сандомірській та ягаллонській каплицях, ніж до



по византийському стилізованого старого київського малярства. Контраст в церкві Спаса на Берестові між згаданими малюваннями може служити яскравим взірцем еволюції українського декоративного малярства протягом шести віків; в цій церкві ми маємо взірець його початку і кінця.

А кінець для старого витонченого, строгого, лінійно вистілізованого декоративного малярства приходив неумолимий. Уже Петро Могила, бажаючи мати, згідно до своїх естетичних потреб, декоративну розпись в церкві на Берестові в 1644. році, мусів для того вживати спеціальних засобів, навіть, можливо, кликати на допомогу грецьких майстрів; але естетичні потреби так мінялися, що вже п'ятдесят років пізніше в стінному малюванні церкви Тройці над головною брамою до Печерської Лаври бачимо зовсім інші принципи письма, інший дух, інший смак, словом інакше мистецтво. Від давніх засад архітектурного розподілення композицій, лінійного стилізування і оброблення рисунку в площині, не зосталося і спогаду. Площу стін поділено на невеликі поля і в них намальовано картини з повним опануванням реалістичної умілості. Така умілість в сімнадцятому столітті опанувала вже малярськими школами на заході і передовсім у фламандських землях. Певність з якою виконано ці стінні мальовила, зраджує вже вироблену українську школу робіт того роду; проте-ж саме свідчить і те, що побіч наслідування західно європейського в даному разі фламандського напрямку, цей фламандський вплив вже перетравлено, получено з місцевим українським характером, і виконано розпись в складі локально українському. Видно, що це далеко не перша проба наслідувати нові європейські прин-



ціпи малярського мистецтва, але що це твір викінченої малярської школи. Видно, що той процес перетворення взірців ренесансового малярства, що, як згадувалося, проявився в попередній добі, з особливою силою в шістьнадцятому столітті, не ущух, не спинився, але постійно еволюціонував і провадив українське малярство згідно з тими-ж принципами, що опанували малярством західної Європи. Передовсім в стінних композиціях церкви Тройці над Лаврською брамою видно ознайомленість майстрів з фламандським малярством шістьнадцятого віку, в пейзажах, що по фламандськи італіанізовано введенням античних руїн як у Госсарта, і Вінтимих пейзажах як у Патініра, і в засіяних стафажах, як у ван Орлея; повновиді, здорові, округлі постаті свідчать про зазнаємленість їхніх авторів може бути не тільки зі здоровими і дужими Фламандцями шістьнадцятого віку, як де Фос, але може і зі школою Рубенса. При всьому тому, в творчості українських майстрів видно ознаємленість з європейською творчістю, певне наслідування, але не копіювання, тільки властиву творчість української школи. В постатях, їхніх одягах, пейзажах, мотивах української міфології багато власних українських мотивів, всі композиції перейнято українським духом.

В зображенню евхаристії на головній вівтарній стіні крім змісту нічого не має спільного зі старими київськими евхаристіями Софійського, Михайлівської або Кирилівської церков. Тут дію трактовано зовсім реально, замість Христа і апостолів представлено Івана Златоустого з архиресом і молодими діяконами. Обличчя їх трактовано, як типи українського духовенства, з тонзурами на головах, як ходили тоді українські ченці, що до кінця вісімнадцятого віку мали одягу і зовнішній вигляд подібний до духовен-



ства європейського; так само в представленню нікейського собору на західній стіні церкви і царя і святих і намальовано з характерними українськими обличчями. В інших композиціях особливе цікаві кола святих дів і дівственників, що шествують українськими цвітучими долинами і підгір'ями до раю. У святих дів голови по українськи увітчані вінками із квітів, а молоде юнацтво повне цвітучого здоров'я одягнено у ризи з яскравих тканин, затканих українськими узорами; краєвид усіяно рідкими і цікавими звірами та птицями: тут можна бачити і малп і слонів і верблюдів, кингуру, страусів, кинтаврів, а також українських русалок; тут є все, що могла уявити фантазія артиста і все, що він міг знайти незвичайного і невиданого в малюнках західної Європи. Фарби живі і веселі, горять і переливаються: ця яскравість і радісна гра фарб мала заступити попередні принципи декоративності.

На превеликий жаль до наших часів не зберіглося багато взірців барокової стінної розписі сімнадцятого і початку вісімнадцятого віків, якої було по церквах України так багато. В одному Києві знищено крім багатьох інших тогочасних малювань, розписів відомих київських майстрів Федора Камінського та Василя Романовича в Борисоглібській церкві на Подолі і символічні композиції С. Каменського з 1722. року на стінах великої церкви у Печерській Лаврі.

В тій-же церкві вандальським чином знищено в самому кінці ХІХ. віку колосальну серію портретів князів, гетьманів, царів, архимандритів та інших фундаторів та покровителів Печерської Лаври. Звичай прикрашати церкви свіцькими портретами і разом



з тим увіковічувати добродіїв церкви в сімнадцятому віці і пізніше був загально розповсюдженим по Україні. Частіше ці портрети писалися на дошках або полотні і вішалися на церковних стінах, але не рідко їх малювалося безпосередне по стінах. Із таких вже згадувано про портрет Петра Могили в церкві Спаса на Берестові, ще давніший портрет ігумена Красовського - Чорнобривця уцілів на стіні Кириловської церкви, велика серія портретів зберіглася в церкві в Нискиничках, де надгробок Адама Кисіля, але найбільша серія, цілі анфілади портретів до дев'яноста років дев'ятнадцятого віку зберіглися на стінах великої церкви у київській Лаврі. На щастя, перед зруйнуванням цих портретів, їх було сфотографовано. Композиція цих портретів не визначається мальовничістю або вибагливістю. Це були просто постаті лаврських фундаторів, дійсних або проблематичних в цілий зріст рядами намальованих по стінах. Розуміється старі князі Руриковичі та Гедеміновичі, як і старіші князі литовської доби, в цих малюваннях ледви могли претендувати на портретну подібність, але пізніші діячі починаючи з кінця шістнадцятого віку вже могли бути, а подекуди напевне і були справжніми портретами. Постаті у свіцьких властителів здебільшого поважні, монументальні, огрядні і ошатні, обличчя, іноді крім портретної подібності виявляли великий розум і енергію, повні характеру, навпаки постаті духовних владик більше суворі, виснажені, обличчя аскетичні з горячими очима. Те що портрети ці трактовано згідно з соціальним станом представленої особи і те що їх розміщено в групах також відповідно до стану і часу, промовляє за тим, що ці портрети стилізовано і навіть схематизовано, але тим часом деякі постаті мали живий вигляд і ін-



дивідуальний характер. Трохи живіші ніж старих київських князів, виглядають постаті із нудно поставленого ряду князів Сангушків, Острожських та Вишневецьких, а ще живіше постать князя Юрія Вільшанського. До цих же серій належать постаті козацьких діячів, в тому числі Богдана Хмельницького і ще якогось невідомого козацького старшини з непокритою головою і сивими вусами. Ця постать, відома із підручників історії, де її уміщено з нічим не оправданим підписом, як портрет гетьмана Мазепи. Серед так само нудного і не мальовничого ряду досить схематичних архимандритів визначалася більше живими і портретними рисами сувора і аскетична постать з гострим поглядом і виснаженим обличчям архимандрита Іони.

Розуміється той самий процес, що в монументальному стінному малярстві в сімнадцятому столітті зайшов і в малярстві станковому. Це був один і той самий процес; тільки в стінному малярстві його дається ясніше спостерегти, бо в малярстві станковому, яке більше чутливе, більш нервово реагує і легше відбиває всякі, часто різнородні течії, зразу тяжче розібратися. Особливе це тяжко, коли взяти на увагу, що пам'яток малярського мистецтва від цього часу зосталося чимало, але їх досі не досліджено, не класифіковано по місцевих школах, і по напрямках, яких на Україні на той бурхливий час в малярстві було чимало. Той спокійний вдумчивий процес, характерний для творчої праці ренесансу, в добу барокко перервався і в малярстві все замітніше відбивається боротьба різних напрямів і мистецьких устремлінь. З другого боку нові впливи не завжди встигаються так основно перетравити, як це давалося українським майстрам в добу ренесансу. Барокові про-



тирічча та нелогічності дають себе відчувати в малярстві не менше ніж в архітектурі та скульптурі. З одного боку проходить течія до реалізму, і то остільки розвиненого реалізму, якого в попередні часи українське малярство не знало, з другого боку пристрасна привязаність до де-яких пережитків старої декоративної традиції і навіть поворот до неї, до форм, від яких вже в попередню добу малярство одходило. Іноді такі протиріччя дається спостерігати на одному і тому-ж творі. Можливо, що в цей час боротьби мистецьких напрямів і переконань було покладено початок того розколу в малярстві на поступове в ті часи малярство, що потягнулось до академічної виучки, і на реакційну іконографію, що збилася на трафарет і втратила поступово мистецьке значіння. Цей розкол дав себе відчутти і проявився вповні в слідуєчу добу, в половині вісімнадцятого віку, але початків цього процесу здається треба шукати в боротьбі мистецьких напрямів часів барокко.

Навіть в релігійному малярстві барокко намічений раніше процес відходу від декоративної стилізації і підходу до більшого реалізму зробив певні кроки наперед. Постаті бога і святих з образів сімнадцятого і початку вісімнадцятого віку часто нам уявляються майже живими, навіть реально трактується краєвид і обстановка, але разом з тим якось завзято не дається місця на образі для повітря, і часто зовсім реальні постаті, або цілі сцени представлено на золотому полі, здебільшого вкритому видавленим брукатовим везерунком. Так наприклад намістні образи пречистої діви з Лівобережжя, або Христа з Поділля в Київському Національному музеї трактовано зовсім реально. Христос як живий в меланхолійній задумі складає руку для благо-



словення, другою сперся на євангелію. Його інтелігентське обличчя молодого ученого, реаліста, з високим чолом і довгим підборіддям обрамленими чорним волоссям живе певним психічним життям. Широке одіння мягкими складками вкриває його шляхетну статуру, підперезану поверх цього одіння; і розуміється з цим ніяк не лучиться тяжкий німб навколо голови і брукатове золоте поле цього швидше портрету ніж ікони. Реалізм тут заходить так далеко, що не остається місця для містики і святощів з німбом довкола голови. Подібно трактовані Христос і Богородиця в намістних іконах з 1652. року в селі Угнові недалеко від Рави Руської. В цих намістних іконах, що дуже рідко трапляється і Христа і діву Марію представлено не до пояса, а в цілий зріст, вони сидять на барокових престолах, чобітки діви Марії по українськи вишито золотом. Це швидче живі можновладні державці, українські магнати, яким не має чого робити в золотих німбах. Те-ж саме можна сказати і про праці видатного майстра Миславського, що зберіглися в Білгородці київського повіту. Його апостоли, іноді бездоганно написані, зручно розміщені по три в одному полі як статуї в спільній ниші не пасують так само ні до німбів ні до золотого поля. Легко намічені, але все-ж мають німби святі Борис та Гліб із села Березок в музею Ставропігії у Львові, хоч їх вже одягнуто в національну українську одіж і поставлено на ґрунті зеленівчої нивки з українською флорою. Тіж Борис та Гліб з батьком Володимиром в коронах і національних українських одіннях з Київського Національного музею, стоять ісратичнійше, виглядають монументальнійше, хоч німбів уже і не мають, але їм німб заступає все золоте поле довкола їх голів.



Іноді майстер очевидно відчуває противенство між тяжким орнаментованим золотим полем і реальним зображенням сюжету, але все-ж від золотого поля він не відмовляється, а шукає якихсь інших з того виходів. В Розп'ятті з кінця сімнадцятого віку в Київському-ж музею, під хрестом з одного боку дівка Марія з євангелистом Іоаном, з другого боку портрет фундатора ікони в цілих зріст, що стоячи зложив молитовно руки; і хрест з розп'ятим і Марія з Іоаном, хоч трактовані реально, а виділяються на золотому полі; і це вже нелогічно. Але поставити на тому-ж полі фундатора з гострим портретовим обличчям, з довгими вусами і чубом, очевидно, майстер вже не наважився і тому за спиною фундатора вималював гору; таким чином ця портретна постать стоїть під кручою на фоні гори і тим ніби композицію урятовано; треба признати, що в цій композиції, як і в кращих вищезгаданих прикладах українського малярства доби барокко все-ж чуття декоративності в композиції живе разом з золотим полем образу, живе може як пережиток традиції не свідомо для майстрів їх авторів.

Здається ніби умисне хотів повернути назад і працювати як в попередніх старих часах може із реакційности мистецьких переконань, може із своєрідного декадентства майстер знаменитого тріптиха фундованого гетьманом Самойловичем, що тепер в музею Ханенків у Києві. Композицію задумано як стару композицію "Деїсуса" і розміщено її на полях великого тріптиху - теж старої форми вівтарів. Але як уже ця старовина не давалася майстрові: два бічних поля тріптиху не відповідають центральному полю вівтаря. Отже тріптих не можна зачинити і значить це форма тільки декораційна без практичного змісту; сама композиція Деїсуса по-



ділена на три поля містить п'ять осіб: а то крім Христа, Богоматері та Хрестителя ще двох янголів, при чому янголів уміщено між Христом і двома другими персонажами композиції; трон на якому сидить Христос майстер хотів зробити треном архаїчної широкої форми, але в дійсності вишов звичайний бароковий трон; постаті янголів та діви Марії і Хрестителя очевидно мають прообразом стару тосканську композицію "Святої бесіди", до якої образ ближче ніж до справжньої композиції Деїсуса. Але що найбільше вражає, це центральна постать Христа: її завинено в складки хитона, які вистилізувано як на старосвіцькій іконі, а голова реально виписана, як в поступовійших творах сімнадцятого віку. Очевидно старі традиції вже автору не давалися.

Цілі цикли образів зі згаданими, характерними для барокко нелогічностями, зберіглися в іконостасах Рогатинському з 1649. року, Богородчанському, Пятницькому у Львові та дуже подібному до цього остатнього іконостасі в селі Грибовичах біля Львова. Майстер Богородчанського іконостасу може найбільше виявляє технічного сприту і нахилу до нового широкого письма; але разом з тим у нього більше ніж у інших чується барокового еkleктизму. В образі вознесення з цього іконостасу поле поділено на дві не рівних частини: на горі Христос на веселці оточений херувимами возноситься на небо; на таких веселках поміщали Христа старі нідерляндські майстри Рожер ван дер Вейден або Мемлінг; нижня частина образу нагадує італійські композиції Мадонни в Прато і навіть по тосканськи розвинено гористий краєвид з гстицьким Брусалимом в глибині; самий поділ композиції на дві частини зроблено як у Рафаеля в Преображенню або



в св.Цецілії; і при такому еклектичному перейнятті різних взірців, автор всеж полюсу повітря між небесною і земною частинами композиції архаїчно заповнює традиційною тяжкою брокатовою позолотою.

Більше строгий, а може і більше скромний майстер рогатинського іконостаса тим більше не може відмовитись від брокатового золотого поля у всіх своїх композиціях. Навіть така жива і свіжа композиція в нижньому ярусі іконостаса, як Аврам і три янголи з великим деревом, що закриває значну частину поля ікони, і то застається ніби вирізаною на золотому полі. За те майстер рогатинського іконостасу, вповні опанувавши монументальний склад людської постаті, дуже майстерно вписує ці постаті в стиснутих та високих полях іконостасових одвірків; особливого ефекту він досягає в ярусі апостольському: золоте поле, як продовження позолочених колон і арок, творить ряд дванадцять позолочених ниш, в яких дуже живо і незвичайно скульптурно вписано в кожній по одному апостолові. Цей ряд апостолів рогатинського іконостасу виглядає по новому декоративно, дуже живо і вельми імпозантно.

Майстер пятницького іконостасу дерзає одмовитися від золотого поля, але це не заважає йому виглядати архаїчніше ніж майстри іконостасів попередніх. Правда тяжко припустити, щоби всі сімдесят композицій цього іконостасу опрацьовував один майстер; можливо навіть, що не всі ці композиції з одного часу; крім того цей іконостас в девятнадцятому віці надто реставровано. Коли іконостас в Грибовичах опрацьовував той сам майстер, що в головних частинах виготував і пятницький іконо-



стас, то він має щось спільного зі старими кельнськими майстрами, а зокрема з майстром святого Северина. Патріархи та пророки у нього мають такий самий вигляд карточних королів як і в луврських образах кельнського майстра. Разом з тим майстер п'ятиницького іконостасу може далі одійшов від декоративної композиції, ніж всі інші сучасні йому українські майстри. Але попри таку здебільшого відданість пережиткам традицій декоративного малярства і ієратичної піднесеності іноді і в церковному малярстві проривається зовсім свіцька трактовка ікони як історичного образу. Правда в добу барокко це ще трапляється не часто, і свідчить може не тільки про течію в мистецтві, скільки про тенденцію для майбутнього. В старій уніяцькій церкві в Луцьку зберігся великий образ, що представляв Нікейський собор і на першому плані св. Микола дуже енергійним рухом вразумляє єретика Арія: одною рукою ухопивши його за бороду другою б'є по обличчю. Можливо, що така натуралістична трактовка пізніше не викликала співчуття в духовних сферах і такі сюжети перемальовувалося, але від доби барокко викінчено натуралістичних образів до нас дійшло дуже мало.

Значно далі ніж церковне малярство в добу барокко пішло вперед до реалізму малярство портретне. Портрети вже не мають золотого поля, а здебільшого вирісуються на комбінованому декоративному полі. Знову таки в портретах барокко не слід шукати тої глибини і вдумчивості, що в попередню епоху. Портрети барокко вже не мають того психологічного внутрішнього оброблення досягнутого примітивними засобами, що справляє таке враження в портретах доби ренесансу. Портрети барокко більше зов-



нішні, більше мальовничі і більше рахують на те, щоб заімпонувати на глядачеві. Але і тут кращі портрети можуть справити вражіння не поверховне. Портрет царгородського патріарха Іакова кінця сімнадцятого віку у національному музею у Львові виглядає на перший погляд як монах: нагруддя покійного патріарха вписано в медальон, підкреслено ієратично в мітрі і орнатах, але при цьому обличчя енергійно виліплене, повне характеру і напруженого виразу в очах. Але портрети інших владик - патріарха Єремії в краківському університеті, Потія і Балабана в монастирю Онуфрія у Львові, Шумлянського у уніяцької капітули у Львові, Заборовського, Галятовського і інших київських учених в Київській Академії, рідко підіймаються до такої артистичної вартости. Вони здебільшого рахують на зовнішню імпрозантність як і портрети свіцьких людей, передовсім козацької старшини. В добу барокко ці портрети здебільшого дуже неточні: вони передають натуру найчастійше у весь зріст в неприродно натягнутій позі зі зложеними на талії руками, в народній одежі, з аксесуарами належними до її стану. Такі портрети Адама Кисіля, полковника Миклашевського, Дуніна-Борковського.... В цих портретах мало життя, не багато мальовничости і невибагливий смак.

Деякі жіночі портрети, як Магдалени, Мазепиної матері, виглядають так само натягнуто і суворо, за те деякі не позбавлено жіночої грації і кокетства. Портрет Раїни Могиланки - княжни Вишневецької вже зраджує трохи жіночої грації, а портрети фундаторки Підгаєцького монастиря на Волині і другий львівської панночки Лангшівни можуть претендувати на передачу спе-



цифічних рис жінки. Музей Ставропігії у Львові має цілий ряд іноді зовсім добрих потретів, що служили українським міщанам у Львові як покліти замість надгробків і старійші з цих портретів походять ще з сімнадцятого віку і мають характерні ознаки мистецтва барокко.

Яке поводження мали на Україні майстри малярства в добу барокко, в сімнадцятому і самім початку вісімнадцятого віку, видно з того, що в одному Львові можна нарахувати за цей час кілька десятків малярів. В кінці сімнадцятого і в початку вісімнадцятого віку вже київська Могилянська Академія і лаврська школа випускали вправних майстрів малярства і ці школи розуміється сприяли тому, що в малярстві почав углублятися процес диференціації і конограції чистої і мистецько артистичної творчости. Де хто із українських майстрів здобував на признание чужинців і від тоді появляються українські майстри, праці яких можна бачити в закордонних галеріях образів. Одного із українських малярів, придворного майстра короля Яна Собієського роботу можна бачити у Флоренції в галерії Уффіці. Це потрет короля. В 1675. році флорентинець Козімо Брунетті, що служив у Яна Собієського за секретаря, замовив з нього портрета і післав цей портрет своєму государеві великому герцогові тосканському; в листі посланому разом з портретом Брунетті писав, що це портрет польського короля "виконаний здібним але не досить управненим маляром русином". Дуже правдоподібно, що цей майстер малярства Українець і був той майстер Василь зі Львова, що був у Собієського придворним малярем і працював для Собієського у церкві в Жовкві.



Із більше як пів сотні імен львівських малярів доби бароко ні для одного майстра досі не удалось установити автентично ні одної праці. Але із архівних матеріалів відомо, що деякі українські майстри користалися великим признанням і виконували дуже багато замовлень. Відомо, що львівський маляр Лука Лукашевич возив свої твори продавати у Молдаву. Другий майстер Микола Петрахович робив для Ставропігії іконостас у 1637. році, але найбільше славним львівським малярем доби бароко був Федір Сенькович родом із Щирця. Цей майстер працював у Львові для брацької церкви, виконував замовлення для луцького владика, для львівського старости і багато иньших; працював він в перших десятиліття сімнадцятого віку.



## Г л а в а ш о с т а .

### Р о к о к о .

Доба барокко скінчилась тим, що найбільше і найповніше втілення її естетичних осягнень здійснилося у Франції при дворі короля - сонця Луї XIV. Відтоді Франція заступає Італію, як творець естетичних смаків і мистецького стилю. Майже на два століття Франція веде провідну роль в еволюції мистецької творчості і всі інші країни Європи потрапляють за розвоєм французького смаку, а іноді і просто химерної моди. Вперше ця естетична залежність від французького смаку особливе яскраво і на широку скалю виявилася, коли слідом за Францією в мистецтві цілої Європи тяжкі, величаві, напружені форми барокко замінилися легкими, граційними і жартовливими формами рококо. Властне перехід від барокко до рококо це не єсть кардинальна зміна одного сновного стилю другим, як цим не був і перехід від ренесансу до барокко, бо і барокко і рококо це суть швидше фази розвоє ренесансового стилю, а не самостійні стилі з питомою їм архітектонікою. Уклін ясного ренесансу в бік піднесеної мальовничості, парадности, показної величавості і максимального напруження дав химерні нелогічні форми барокко; коли зрештов нерви натомилися від постійного напруження і зі смертю Луї XIV. Франція, а за нею і інші країни, відчули ніби потребу відпочити від постійного напруження, від паради і надприродних зусиль, то



як реакція на це з'явилася потреба в реакції по всій лінії. Все, що було важкого в барокко почали замінити можливо легчим, величаво парадне просто інтимним, надумано симетричне штучним порушенням симетрії. Тоді то, зі смертю короля-сонця поспішили тяжкі, як левові гриви, парики заступити париками легкими напудреними білими, ковані брокати одягів заступили легкими едвабами, сильні тяжкі кольори легкими ніжними. В архітектурі ломані лінії і нерівні площини барокко часто стали замінити простими лініями та гладкими площинами; в скульптурі патетичні постаті єзуїцьких святих, заступлено сантиментально ніжними статуетами; в малярстві сюжети вражаючих та екзальтованих подій замінили сюжетами веселих свят та іноді фривольних забав. В цілому-ж, зрештою, не нові винаходи нових естетичних форм, а переінакшення того самого.

Соціальна структура громади не змінилася, навпаки абсолютична монархія дійшла до свого апогея, всі протиріччя станом монархічного ладу розвивалися до своїх скрайніх проявів і готовили загибель цьому ладові; Франція на переді всіх країн неслася до прірви катастрофи, але закриваючи на це очі творила форми мистецтва перебільшено веселі, до манірности чутливі, до фривольности кокетливі. Інші країни Європи йшли слідом за Францією і в тому числі також і Україна. Не зашкодило Україні взяти участь в розвоєві мистецтва рококо, у себе і як завжди у формах на свій лад перетворених, навіть те, що власне в цей період Україна переживала найтяжчий, найболучійший процес утрати своєї державної самостійности і примусового приживання до чужого організму московської держави. Коли в цьому процесі



тяжкого насильства траплялося щось ніби подібне до полегшення зразу бризнув осліплюючо Геній українського народу новими естетичними осягненнями. Саме противенство веселого постійно бавлячогоса рококо до сумної української дійсності спричинилося до специфічної пікантності українського мистецтва тої доби, бо ніби серпанок елегійного настрою покривав веселе рококо України. Подібне явище в той-же час було хіба у Венеції, де теж ніби справлялося остатній карнавал; ніби майстри Венеції передчували близький кінець цеї колись могутньої володарки морей і спішили увіковічити її опатність і красу, пишність її церемоній і святочних забав. Щось подібне відбувається і на Україні: покровителями мистецтва в цей час і головними фундаторами являються на Україні Розумовський останній гетьман і Кальнишевський останній кошовий, ці останні люде козацької України; і твори мистецтва, що появилися під їх протекторатом овіяно якомсь елегійною задумою остатніх лицарів уміраючого світу і це тим більше цікаво, що ці твори особливе розкішні, ніби артисти силкуються хоч розкошею цих пам'ятників увіковічити те славне минуле, яке вже більше не може завоювати життя.

Це стремління увіковічити для нащадків силу і славу колишньої гетьманщини, що, погасаючи на завжди, ще раз блимнула вже власне пародією на гетьмана в особі Розумовського, особливо виявилося в українській архітектурі доби рококо. Іменно в цей час будівлі як церковні так і свіцькі стали набирати чим більш опатності, стали величаво підійматися в гору; від тоді українські церкви гордо підносяться вверх, запобігають навіть ілюзорного підвиснення, а дзвіниці виростають ще вище



від церков і саме тоді виводиться самі високі українські дзвіниці.

Уже в фундаціях гетьмана Данила Апостола, які стоять на межі між барокко і рококо, чується стремління увіковічити для нащадків пишність гетманської булави; в цих фундаціях як його самого, так і гетьманьші ніби більше звертається уваги на матеріальну коштовність ніж на естетичну вартість. Церква в Сорочинцях висока, мурована, на п'ять верхів як деревляна п'ятизрубна церква, мала бути родинною церквою Апостола, там його і поховано. Ця церква багато рахує на зовнішню ошатність, але не визначається великою шляхетністю пропорцій і декорації. Так само на переломі між барокко та рококо стоїть діяльність високо талановитого Рафаїла Заборовського. Вже йшла річ про цілий ряд його архітектурних праць ранішніх, які вповні витримано в бароковому складі, але остатній і самий блискучий твір цього митрополита та архітекта - велика дзвіниця київського Софійського собору вже має всі прикмети українського ошатного рококо. Ця горда і пишна будівля поставлена вільно і досить віддалено від самої церкви справляє велике вражіння як своєю височиною, так і масивними пропорціями і дуже пишною скульптурною орнаментациєю рівних розлогих стін кожного з трох ярусів. Цю дзвіницю викінчено у 1748. році. Спочатку вона мала три яруси і високу баню зі шпилем на горі; нижній ярус служить брамою для входу до церковного двору; другий ярус самий високий і елганський оздоблений з кожного боку чотирма колонами і легким та сміливим прорізом вікна, що розвинений на ціле центральне поле цього яруса, робить весь центральний пояс дзвіни-



ці незвичайно струнким та прозорим; третій ярус нижчий оздоблений парами легких колонет знову закритий, тільки з не великим круглим вікном на всі чотири боки. Четвертий ярус цієї дзвіниці додано вже в слідуєчому столітті, але він не порушує, а швидче сприяє масивній величавості і стрункій граційности цілої дзвіниці. Ця дзвіниця протягом сотні років була взірцем для інших київських дзвіниць: з неї брав приклад в тій-же добі молодший київський будівничий Степан Ковнір, і в слідуєчій добі класичности наслідувала її формами дзвіниця Михайловського монастиря. Не виключена можливість, що Заборовському в будівництві цієї дзвіниці помагав Шедель, що на той час прибув до Києва і присвятив українському мистецтву розцвіт творчих сил свого талану на протязі останніх двадцяти років свого життя.

Йоган Готфрід Шедель родом Німець із Прусії, родився десь у вісімдесятих роках сімнадцятого віку, переїхав на Україну в тридцятих роках вісімнадцятого століття в розцвіті сил і талану, але вповні знайшов вираз своїм творчим силам тільки під впливом творів української архітектури, перейнявшись і зрівнявшись з українськими формами архітектурної творчости. Ще молодим чоловіком, працюючи в Вансбеке біля Гамбургу, Шедель 16. червня 1713. року підписав умову, згідно до якої вступив на російську службу. Прибув він до Петербургу як один з майстрів при найталановитішим тогочаснім німецьким майстрі знаменитім авторі берлинського цейхгаузу, Андреасі Шлютері, вплив якого очевидно був благодійним для молодого Шеделя. У Петербурзі Шедель попав на службу до всесильного тоді князя Меншикова, і як придворний княжий архітект збудував для Меншикова дві-



рець на Василівському Острові і дві загородні резиденції в Кронштадті і в Оранієнбаумі. Двірець дуже швидко, вже в 1732. році Мініх звелів перебудувати під військову школу, а будівлі в Оранієнбаумі, особливе брама і павільони досить добре уціли-ли до нашого часу. Російські історики мистецтва дуже високо цінять цей твір Шеделя: "З поміж досить бідної петровської архітектури, що уцілила до наших днів, ці два павільони блискають шляхетністю справжніх перлин. Окрім краси плану, що дає безліч колоритних форм і соковитих плям, тут з вражаючою майстерністю удекоровано стіни. Особливе гостро дотепна декорація другого яруса з уступчатими підходами до поля стіни, що дають згори незвичайно мальовничий двоюрусний карниз, який неописанно ефективно грає тінями на сонці. Що власне Шедель є автор цієї чарівної витонченої архітектурної фантазії і що з роками він ставав все більше удосконаленим, далеко відійшовши від незграбної примітивності та незручної недотепності своїх ранішніх будівель це видно" з творів його пізнішої праці у Київі.

У Петербурзі Шедель виключно працював для Меншикова, а коли в 1727. році зоря Меншикова закотилася, то Шеделя було вжито "для других діл", а в 1730. році було мабуть не бажаючи мати у Петербурзі співробітників Меншикова, його і зовсім з Петербургу одправлено до Москви "к оберархітектору графу фон Растрелю для вспоможенія в кремлі і страєнія государини близь цейхгауза деревяного дому". Це очевидно був двірець Анненгоф скоро після того перенесений на Язу. Але тут у Москві Шедель почав будувати дзаіницю над брамою до Донського монастиря, і



хоч цієї будівлі не вивів, бо монастирь із за браку "денежной казни" мусів припинити будування, всеж цей випадок мав щасливі наслідки для українського мистецтва, бо вперше звів Шеделя з Українцями. Ігумен<sup>ом</sup> Донського монастиря і ініціатором будівлі дзвіниці був Українець Іляріон Рогалевський. Очевидно він встиг зрозуміти незвичайний хист Шеделя. Бо в короткому часі Рогалевського було із Донського монастиря призначено єпископом до Чернигова, але на єпископській кафедрі Рогалевський не засидівся і пішов на спокій у Київо-печерську Лавру. Очевидно тут у Київі старанням Рогалевського треба приписати, що коли в Лаврі заходилися братися до будування дзвіниці, то для цього підприємства виписано до Київа Шеделя. Шедель у Київі зостався на все життя, став українським поміщиком і так перейнявся характером української творчості, так з нею зріднився, і завдяки цій українізації так удосконалився великий талан Шеделя, що йому по праву належить перше місце між українськими архітектами вісімнадцятого віку.

Перша праця, якої піднявся Шедель у Київі - це було ґрунтовне перебудування Київської Могилянської Академії. Цю будівлю, виведену ще коштом Мазепи, Шедель перебудував, якимсь зразу пристосувавшись до українських особистостей, які спочатку було заложено в Мазепиній будівлі і яких не знати було в будівлях Шеделя виведених у Петербурзі та Москві. В будинкові Київської Академії Шедель, згідно з українським смаком, поклав у основу декоративності свого твору криті галерії - підсіння вздовж цілого переднього фасаду, ці підсіння що вже були в мазепиній будівлі, і мальовничу красу яких Шедель зразу оцінив. Загальний



нахил до мальовничості в архітектурі, який Шедель мав як син своєї доби і як учень Шлютера, при будівництві Київської Академії виявився в тому, як зручно і легко, ніби бавлячися, Шедель до підсіння поземного яруса, ще досить тяжкого, уцілівшого від Мазепиних часів, додав легке підсіння другого яруса; це підсіння на спарованих легких колонетах в просторах між якими виглядають мальовничо обрамлені вікна, посередині фасаду перебивається вибагливим підвішенням, підсінням на два яруси; тіж самі пари колонет несподівано витончуються і стрімголов вилітають у гору, як струнки і дуже на два яруси високі та граційні колони. Мальовничий ефект українського принципу декорування будівлі в праці свіжо прибувшого Шеделя зразу проявив нове блискуче архітектурно-декораційне досягнення. Загальну мальовничість будинку Академії Шедель ще збільшив вивівши з краю фасаду струнку і елегантську вежу. На жаль цієї вежі на сучасному будинку Академії вже не зберіглося, і підсіння замуровано, але про первісний вигляд праці Шеделя можна мати досить ясне уявлення по рисунках, що зберіглися на академічних гравюрах з половини вісімнадцятого віку.

Перебудовуючи Академію, Шедель працював уже і над планами та виробленням деталей для великої Лаврської дзвіниці. Цю дзвіницю заложено в 1736. році і скінчено в році 1745. Велика Лаврська дзвіниця це одно з найбільших архітектурних досягнень українського мурованого будівництва козацьких часів. Горда, пишна, величава Лаврська дзвіниця красується на київських висотах, природно увінчуючи цілу дуже мальовничу панораму Київа; вона так зрослася з київським краєвидом, що хто раз побував у



Київі, той уже не зможе собі уявити Київ без Лаврської дзвіниці, золота маківка якої є найвищою точкою київського краєвиду з якого боку до Київа не підходить. На зелених мальовничих горах над Дніпром ця дзвіниця струнким масивом виноситься безмежно вгору пануючи над безліччу золотих маківок Лаврських церков та дзвіниць, а сама своїм золотим верхом іноді заходить до хмари. В цілій бувшій Росії не було другої дзвіниці так високої як Лаврська і такої прекрасної як вона; Лаврська дзвіниця на 17 метрів вища від дзвіниці Івана Великого в московському Кремлі, вона на 7 метрів вища від вежі святого Стефана у Відні. Російські історики мистецтва признають, що в Росії немає дзвіниці яка-б могла своєю красою дорівнювати Лаврській: "Дзвіниця ця нарисована чудесно і її повинно вважати одною з самих надзвичайних, які коли будь було введено на території російської держави. Її скомпоновано в таку добу, коли всіх потягало до вітєватости, коли загальне губилося за дрібницями і коли тільки надзвичайним талантам щастило серед поголовної манії накопичености форм творити шедеври. Між тим форми Київо-Печерської дзвіниці стримані і спокійні, а весь сілуєт високої 93 метрової будівлі, дуже стрункий, і дає разом з тим вражіння незвичайної міцности і стійности". Вона має восьмибічний план складається із трох поверхів дуже високих і з дуже високими карнизами, що переділюють яруси. Кожен поверх оздоблено групами колон в першому дорійського ордену, в другому іонійського і в верхньому коринфського; між групами колон великі просторі вікна, особливе розвинені в верхньому ярусі, так що роблять його прозорим. Кожен верхній ярус легше попереднього і тонь-



ший в діагоналі. Золотий верх дзвіниці в противність до масивного верху дзвіниці Софійського собору, покриває струнку, міцну і високу будівлю зовсім легкою шапочкою. Як сам Шедель у Київі обернувся по духу в чисто українського майстра, так і його головний твір, дзвіниця Київської Лаври стала улюбленим архітектурним твором українського народу; народ зложив про неї легенди, і до цього часу тисячами з цілої України сходиться до Київської Лаври, здалека здіймаючи шапки і побожно любуючись величавою красою Лаврської дзвіниці.

Вже головні праці Заборовського і Шеделя були близькі до викінчення, коли в звязку з прибуттям до Київа цариці Єлисавети в 1844. році було вирішено приступити до виведення нової церкви в пам'ять св. Андрія Первозванного на горі над Дніпром, на тому місці, яке хотіли звязати з легендою пробування у Київі св. Андрія. Єсть відомости, що престарілий Шедель ще виконав проєкт цієї церкви, але приїздом із Петербурга вельможам і самій цариці бажалося, щоб для цієї церкви проєкта виготовував самий модний тоді у Петербурзі майстер-архітект, божок і диктатор придворного смаку, граф Бартоломео Растреллі син. Чи справді Растреллі виготовував проєкт до цієї церкви, чи справді при будуванні цієї церкви дотримувалися проєкту Растреллі — тепер сказати важко. Традиція приписує авторство церкви Растреллі, але київські дослідники вже давно піднесли проти цієї традиції дуже поважні сумніви. Ледви чи було-би міродатним припускати, щоб завалена працею для столичних будівель майстерня Растреллі і він сам працювали і то покладали би багато праці для церкви, якої вони самі будувати не збиралися.



Одиноке що могло би Растреллі до цього примусити, це наказ самої цариці, але відомо, що наказ цариці про будівництво церкви все одно дуже довго не виконувався і взагалі історія будівництва цієї церкви дуже не ясна. В кожному разі безпосередню працю будівництва церкви св. Андрія виконували місцеві київські майстри і хто знає, чи не вернулися вони, переводячи цю працю, до проекту виготованого свого часу Шеделем. Як-би це не було, але церква св. Андрія у Києві є одною з елегантніших і найбільше граційних будівель, які виведено в добу рококо не тільки на Україні, але і по всіх країнах, де розвивалося мистецтво цього стилю.

Церква св. Андрія, поставлена дуже мальовничо на високій горі, що видається над Дніпром, має вигляд легенької і чарівно прекрасної цячки; мимо того, що розміри її дуже поважні, і ця церква зовсім не мала, вона виглядає малим і легким павільоном завдяки незвичайно удосконаленим пропорціям, майстерному спасованню окремих частин і тонко мережаним, граційно вибагливій, виборно успособленій декорації. В основі ця церква нагадує дерев'яну п'ятизрубну українську церкву з одною банею посередині піднесеною на стрункому восьмибічному барабані. Цю основну форму удекоровують чотири стовпи розміщені в чотирох входячих кутках церкви. Ці стовпи оточено в нижньому ярусі до висоти карнизів церкви вільно поставленими колонами, а в верхньому ярусі, навколо барабану головної бані, вони вилітають в гору легкими малими вибагливої форми маківками, підтриманими колонами, що під маківками образують прозорі лоджетти. Ціла церква збудована на штучній широкій платформі, котра замість



даху покривас велику двохярусну муровану будівлю. До цієї платформи від вулиці підіймаються величаво розвинені,получені із трох кондігнацій розложисті сходи.

Як у своїм загальнім вигляді, так і в обробленню деталей церква св. Андрія у Кіїві не має нічого спільного з творами Растреллі завжди далеко більше тяжкими і витриманими в традиціях масівного барокко. Одинока модель головної церкви смольного інституту у Петербурзі, яку виготував Растреллі в 1749. році, і до якої іноді намагаються зблизити київську церкву св. Андрія, має з нею спільного рівно стільки, що у неї також чотири вежі оточують центральну баню - але це загальна риса майже всіх тогочасних церков. В дійсности-ж модель церкви смольного інституту є тяжка базиліка з тяжким центральним куполом і тяжкуватими-ж двохярусними вежами по краях; вона переслідує зовсім інші завдання, має інші бароккові тяжкі пропорції і справляє зовсім інший ефект загального вражіння. Правда і в церкві св. Андрія присутність окремо прибудованих, виключно з декоративною метою, чотирох стовпів з бічними маківками не годиться зі звичайним конструктивним принципом української архітектури, що, як національна риса, переходить через всі стилі на Україні; але така деталь є питома надзвичайно розвиненому декоративному хистові Шеделя і система самих стовпів оточених вільно поставленими колонами має дещо спільного з тим, як з декоративною метою Шедель вживав колони дорійського та іонійського складу в другому і третьому ярусах Лаврської дзвіниці. В деталях декоративних окрас церкви Андрія і Лаврської дзвіниці також є чимало спільного.



Можливо, що мотив заповнення входячих кутків в церкві св. Андрія декоративними додатками для піднесення чотирох маківок на цих місцях є ще одним підходом до того завдання, яке ставилося ще в попередню добу, власне завдання отримати план п'ятизрубною церкви з розміщенням чотирох менших бань навколо центральної по лініях не грецького, а андріївського хреста. Ще в самому кінці сімнадцятого віку над цим завданням працювали будівничі Мазепиних церков у Києві; дуже цікаво до того-ж завдання підійшов будівничий мурованої Преображенської церкви в Стародубі, фундованої полковником Михайлом Миклашевським у 1698. році. Цю церкву було виведено як трохзрубну дерев'яну церкву з трома верхами в ряд; але бажаючи також здійснити оточення центральної бані чотирма маківками, будівничий до трох основних бань додав ще чотири менших розмістивши їх по лініях андріївського хреста навколо центральної бані. Таким чином вийшов рідкий на Україні приклад семибанної церкви. Але такий підхід до завдання, як у стародубській церкві не міг довести до щасливого результату, бо чотири додані менші вежі не мали конструктивного оправдання, вони не виникали і не застерігалися поземним планом церкви. Так само і спроби розв'язати це завдання в Мазепиних церквах також не вповні задовольняли український смак, бо примушували відходити від плану дерев'яних зрубів і вертатися до планів тяжкої базиліки; крім того на витягнутій базиліці не давалося розмістити бані симетрично на всі боки, бо центральна баня була близько від абсиди і тому дві східні бані біля абсид горнулися близько до центральної, в той час як дві західні бані відбігали далеко наперед до



західного фасаду церкви і тому комбінація п'яти верхів виходила не гармонійною. Навпаки підход до цього завдання в церкві св. Андрія є щасливіший, бо поземний план церкви зберігає форму плану п'ятизрубної деревляної церкви, а тим часом малі маківки прибудовано, на спеціально для того виведених стовпах, навколо центральної бані, симетрично на всі боки, як раз по лініях андреївського хреста. Правда ці маківки прибудовано у входячих кутках, які образують форми п'ятизрубної церкви, на стовпах конструктивно з церквою на получених, але оставалося цю деталь ввести в конструкцію церкви, дати їй місце в поземному планові церкви і завдання було-б блискуче виконано. І справді це завдання виконав будівничий собора у Козельці. Правда на певному шляху до цього-ж стояли будівничі деяких мурованих церков з останньої третини сімнадцятого віку, заповнюючи входячі кутки церкви чотирма додатковими кондігнаціями, так що поземний план церкви мав вигляд вже не п'ятизрубної, а дев'ятизрубної церкви; такий план мають свого часу згадувані Троїцька церква в Густинському монастирю з 1672. року, Преображенська церква в Прилуках з 1716. року, нарешті церква Данила Апостола в Сорочинцях. Але у всіх церков такого складу додаткові чотири кондігнації zostалися не розвинені до рівнозначної ролі з кондігнаціями, що стоять навхрест від центральної бані; ці додаткові прибудови значно нижче, не мають ні бань ні маківок і швидше мають вигляд невисоких прибудов до церкви. Вперше їх розвинув до загальної висоти церкви і переніс на них бані з тих кондігнацій між якими їх вбудовано, майстер будівничий козелецького собору. Таким чином собор в Козельці явля-



ється першою церквою в якій поземний план церкви не тратить спільности з планом девятизрубної деревляної церкви, а разом з тим бані навколо центральної розміщено в формі андреївського хреста і вповні симметрично на всі боки. Під цим взглядом козелецький собор є останнім словом сінтезу, поєднання у викінченій конструкції типів деревляної і мурованої церков і останнім осягненням українського мурованого церковного будівництва. До наслідування деревляної девятизрубної церкви з дев'ятьма банями муроване будівництво так і не дійшло і козелецький собор остається кінцевою точкою, до якого розвинулося козацьке муроване будівництво.

Хто був будівничим козелецького собору, питання так само не ясне, як і питання про автора андреївської церкви у Київі. Традиція приписує будівництво козелецького собору і рівночасно з ним вибудованої теж мурованої церкви під Козельцем в селі Лемешах, рідному селі Розумовських, московському архітектору Андрієві Квасову. А коли видається вже надто мало вірогідним, щоб безталанний архітект Квасов міг вибудувати такі будівлі, то припускають домисел, вже без всяких підстав, що Квасов приїхав будувати ці церкви з планами, які випрацював Растреллі. Але це ще менше правдоподібно; бо про Квасова принаймні відомо, що він у Козельці який час дійсне був. Що-ж до участі Растреллі, то ні козелецький собор, ні лемешівська церква до твору Растреллі зовсім не подібні.

Про Андрія Квасова нам документально відомо, що він в 1743. році був "із архітектурії учеників" в "Гезелі" призначений і приставлений провадити, а може тільки доглядати прова-



дження "власних її величності будівель при Вотчинній Канцелярії" і перебудовував царську палату у Царському Селі. Але ця праця Квасова не мала ніякого успіху і його в 1748. році одправили в Козелець на службу до Розумовського, а праці в Царському Селі доручили Растреллі. Де хто догадується, що якби Квасов не був видатним талановитим будівничим, Розумовський не взяв-би його до себе у Козелець, але з таким же правом можна думати, що Розумовський, щоб розчистити шлях для Растреллі і зробити приемність для цариці, забрав Квасова у Козелець. Що робив Квасов у Козельці та Лемешах не відомо, відомо тільки, що він все клопотався із Козельця перед сенатом, щоб дістати відповідні ранги із Гезелів в архітекти з прибавкою жалування і все рвався до столиці. Тим часом собор у Козельці свідчить про дійсне видатний талант свого майстра, і навіть ті московські історики, що визнають Квасова за автора цього собору безпорадно мусять розвести руками і признати, що по ідеї собор у Козельці є дальший поступ форм "Прилуцької церкви: План козелецького собору це тільки дальший розвій тої-ж думки. Коли дивишся на цей собор, то зовсім не думаєш про Растреллі і його вплив, а швидче пригадується українські церкви. Ніби Квасов умисне хотів триматися національних українських деревляних традицій." Отже із таких протирічій, із того, що Квасов не мав поведження у столицях, а з другого боку, що ніби він же за короткий час вибудував в українських градицях церкви, які свідчать "про дійсне видатний талант", доводиться зробити оден з двох висновків - або відкинути твердження, що Квасов був творцем собора в Козельці, або друге, що Квасов з походження був



Українцем, виховався на українських традиціях, тому не мав поводження у столицях, а в рідній обстанові міг справді блиснути видатним таланом. Але це друге менше віродатне і здається більше промовляє за тим, щоб думати, що Квасов був на Україні в замаскованому заслання, а будівничим козелецького собору був иньший український майстер. Бо в кожному разі чужинець, та ще який не довго був на Україні, органічно не міг-би в такій мірі послідовно "триматися національних українських деревляних традицій", і неперечно будівничим і козелецького собору і церкви в Лемешах мусів бути український майстер.

І справді єсть відомости, що в Козельці працював талановитий київський архітект Іван Григорович-Барський, член старого київського роду і молодший брат знаного своїми подорожами Василя Григоровича-Барського. Гадають, що Іван Григорович-Барський будував дзвіницю при козелецькому соборі; але це сумнівно, щоб самий собор і дзвіницю при йому будували різні майстри, бо і собор і дзвіниця надто являються творами одної і тої самої творчої уяви; з другого боку пізніше, вже в семидесятих роках вісімнадцятого віку Григорович-Барський вив у Київ церкву Набережного-Миколи і ця церква має стільки спільного з лемешівською церквою, що тяжко припустити, щоб ці дві церкви будував не один і той самий архітект. Таким чином все-ж питання про автора козелецького собору остається не виясненим: доля Квасова після його перебування в Козельці зовсім не відома, що стосується до мистецько-архітектурної творчости Григоровича-Барського, то вона ще дуже мало освітлена, і майже всі його будівлі у Києві або погоріли, або як і дій-



шли до нашого часу, то в значно переробленому вигляді. Але Григорович-Барський, як видно, був талановитий київський майстер-архітект в другій половині вісімнадцятого віку. Він родився коло 1713. року, а умер в 1785. році і очевидно на другу половину століття, після смерті Шеделя в 1752. році, мав репутацію першорядного майстра. Ще раніше перед подорожжю до Козельця Григорович-Барський вивів браму при Кириловській церкві і над брамою муровану дзвіницю з церквою чудової архітектури: нижній ярус цієї будівлі удекоровано пілястрами та колонами, другий ярус тільки пілястрами, а третій удекоровано півколонами і скульптурними оздобами; особливе цікаві деталі вікон та дверей з фронтонами та волютами. Після Козельця Григорович-Барський працював у Межигор'ї, де вивів свіцьку одноповерхову каменицю, дуже витягнуту вздовж монастирської садиби, але дуже ритмічно розбиту на частини мальовничими ганочками. В кінці шістьдесятих років вісімнадцятого віку Григорович-Барський знову у Києві і виводить чудову церкву Покрови на Подолі з трома верхами в ряд. В цій церкві, побіч традиційного українського плану трохзрубної церкви, чується щось від елегантності церкви св. Андрія; оздоблено її легкими і вибагливими фронтонами. Остання відома нам праця Григоровича-Барського, це вище згадана церква Набережного-Миколи, в якій він вернувся до форм лемківської церкви. Всі будівлі Григоровича-Барського визначає шляхетний смак, мальовничість і нахил до декоративності в дусі рококо і в своїх творах він видається як не безпосереднім учнем Шеделя, то в кожному разі його наслідувачем, майстром, талан якого зложився і зміцнів під впливом творів Шеделя.



Навпаки, другий київський архітект, сучасник Григоровича-Барського, Степан Ковнір, артистична індивідуальність якого менше відома, оскільки об нім можна судити по двох дзвіницях у Київі, що зберіглися до нас в ушкодженому стані, видається нам учеником і наслідувачем Рафаїла Заборовського. Принаймні обидві дзвіниці, вибудовані Степаном Ковніром, мали собі взірцем софійську дзвіницю Заборовського, а не більше знамениту дзвіницю у Лаврі Шеделя. Першу дзвіницю Степана Ковніра введено коло 1756. року над брамою до Брацького монастиря і Академії з благословенням митрополита Щербацького, колишнього професора Київської Академії і українського письменника-драматурга. Цю дзвіницю було дуже ушкоджено пожежею 1811. року і про первісний її вигляд можна судити тільки по архітектурній конструкції партерного і першого поверху; оздоби на них і весь круглий верхній поверх появилися вже після пожежі. Взірцем для цієї дзвіниці служила неперечно дзвіниця Софійського собору, тільки розмірами Брацька дзвіниця далеко скромніша від софійської. Вона так само має квадратний поземний план; партеровий ярус цієї дзвіниці як і софійської служить коридором для проходу до монастирського двору; портал так само не високий, як і у дзвіниці софійської; навпаки в першому поверсі вищому і елегантнішому всю середину стіни прорізано на всі чотири боки таким самим прорізом як і в софійській дзвіниці і цей ярус тому видається так само прозорим. Взагалі два нижні яруси брацької дзвіниці досить точно повторюють в архітектурних пропорціях відповідно зменшених такі-ж два яруси софійської дзвіниці. Краще ніж брацька дзвіниця зберіглася друга дзвіниця введена Степаном



Ковніром п'ять років пізніше у Лаврі над дал<sup>ь</sup>німи печерами біля церкви Різдва Богородиці. Ця незвичайно елегантська дзвіниця в два поверхи свідчить про видатний архітектурний хист майстра. В загальному плані вона має дещо спільного з його попередньою працею; увінчано цю дзвіницю в горі банею, яку оточують з країв чотири гостроверхі маківки; портал дзвіниці має пишні скульптурні окраси, що здалека нагадують портали церков брацької та Великого Миколи. На жаль ми не знаємо, які ще твори крім цих двох дзвіниць належать Степанові Ковніру, як і взагалі наші відомості про цього вельми талановитого майстра дуже скупі.

Видається, що ні вибагливий Григорович-Барський ні спритний Ковнір, а ні хто із інших київських архітектів цього часу не був автором мурованої церкви святих Петра та Павла у Межигор'ї, виведеної коштом кошового Петра Кальнишевського. Судячи по вигляду цієї церкви, її мусів будувати якийсь провінційний архітект, дуже скромний і не претензійний. Церква має вигляд дуже скромної-ж сільської, як на Волині, трохзрубної деревляної церкви з одною банею по середині. Це здається найбільше скромна мурована церква тої доби і в кожному разі вона виглядає далеко скромніше ніж виведені коштом таки-ж Кальнишевського пишні деревляні церкви у Ромні або Ізюмі. Але ця мала межигорська церква в своїй простоті зворушуюче приваблива в своїх, сказати-б, сільських пропорціях - інтимно затишна; вона не красується пишними скульптурними оздобами зовні, але стримані рельєфні окраси в середині церкви навколо вікон в характері сентиментального рококо, скомпоновані із рожевих квіточок перев'язаних стрічками бантиками, справляють пікантне враження,



подібне до того, яке-б справила проста селянська дівчина вбрана сільфидою або героїнею французької пасторалі.

Але одинока, така скромна церква Петра і Павла в Межигорі, що справляє інтимне вражіння, розуміється не міняє загального характеру мурованого церковного будівництва доби рококо ні у Києві, ні на лівобережній Гетьманщині. Це будівництво останніх лицарів козацької України, що, передчуваючи близький кінець, старалися принаймні в пам'ятниках мистецтва увіковічити і залишити нащадкам свідоцтва буйної пишності і високого естетичного смаку своїх часів. Подібне явище спостерігається і на правому березі Дніпра в західній Україні, де, під польською владою вже не зоставалося козацтва, але де доживали свого віку останні магнати феодально-олігархічної Річи Посполитої. Для Польщі так само приходив кінець як і для України, а тим часом це як раз був і на правобережній Україні період такої-ж напруженої творчості.

Найбільше популярним меценатом на правобережній Україні того часу був Микола Потоцький, що перейшов в легенди українського народу, як староста "пан Каньовський". В своїй резиденції у Бучачу над Стрипою він вибудував три церкви: св. Покрови на передміст'ю в 1763. році, в тому-ж році католицьку приходську церкву в місті і особливе величаву церкву з монастирем Василянів у 1770. році. Ця церква піднесена високо над містом з пишними кам'яними сходами, має великий купол по середині і дві високі вежі на передньому фасаді. Ця церква дуже близько нагадує головну церкву Почаївського монастиря також фундовану Миколою Потоцьким. Почаївська церква так само стоїть на плато, значно піднесеному і своїм поважним масивом панує над околицею. Вона



складається із високої могутньої базиліки, яка посередині перехрещується другим так само могутнім кораблем і на місці їх перехрещення підіймається величавий купол опертий на високий восьмикутний барабан. Цей могутній купол панує над цілою будівлею. По боках переднього фасаду церкви виведено дві струнки і високі чотирикутні вежі, але все-ж нищі ніж центральна баня. Ці дві вежі притулено до фасаду церкви під гострим кутом і тому вони роблять фасад Почаївської церкви ще по барочному хвилястим. Барочний вигляд західного фасаду церкви ускладняє також досить високо між вежами піднесений фронтон церкви. Але міцні і високі мури церкви рівні і в характері вісімнадцятого віку досить плескуваті як і стіни барабану головного куполу. Ця плескуватість є досить типовою рисою мурованих будівель рококо, так що навіть вона іноді впадає в суху монотонність і тоді будівлі рококо від непривної сухости рятує химерний, легкий, але іноді досить рясний орнамент. Але це не стосується ні до церкви монастиря Буцацького ні до головної церкви Почаївської, яка справляє монументальне враження як своїм приміщенням на висоті, так і гармонійно поважними пропорціями.

Дуже подібна по своїй структурі до Буцацької та Почаївської монастирських церков одночасно з ними виведена велика катедр св. Юра у Львові. Так само поставлена на висоті, вона ще перебільшує попередні церкви поважністю і монументальністю своїх пропорцій. Відрізняється від попередніх церков тим, що не має веж, і тому ніщо не розбиває враження від великанського куполу, що підноситься на міцному чотирикутному барабані і панує над всею околицьною частиною міста. План церкви св. Юра той



самий, що і попередніх церков, складається із величавої базиліки посередині перехрещеної поперечним кораблем і на місці перехрещення монументально виростає міцною і колосально розвиненою чотирохкутною вежою барабан<sup>ом</sup>, що підтримує купол. Що цей барабан не зведено до восьмикутника, як у Почаєві, але залишено чотирохкутним рудіментарним масивом, це тільки збільшує сувору величавість будівлі; при всій солідності і масивності як цілого так і окремих частин, особливо центральної, що могутнім рухом виноситься в гору, вона справляє враження суворе і міцне, але не тяжке завдяки майстерно влучним пропорціям всіх ліній і частин цієї церкви. Але з масивністю і суворістю цієї церкви якимось пікантно гармонізує легке і жартовливе одіння із скульптурних окрас в характері рококо – скульптур легеньких ваз, мережаних балюстрад, вибагливих карнизів та відносно легких аттіків і на тім всім кокетливих завитків типових в декорації рококо.

При всій імпозантності церков як фундації Миколи Потоцького так і св.Юра у Львові, ці церкви мають мало спільного з величавими сучасними їм церквами Київа і Гетманщини, навпаки вони далеко ближче по характеру до німецької архітектури того часу і їх порівнюючи менше перетравлено в горнилі української творчості. Вони ніби продовжують традицію Богданової церкви в Суботові, і тих базілік барокко, що прийшли на Україну з заходу і які у нас виводилося, поки не було їх підчинено місцевому смакові і ґрунтовній місцевій перерібці. Вони справляють таке враження, що їх будували заходжі німецькі архітекти з готовими планами, і ніби зоставалися в стороні від того творчого процесу і шукання синтезу українського будівництва, яке наповнювало



місцевим змістом творчу продукцію таких навіть загожих з Німеччини майстрів, яким був високо талановитий Шедель. В цьому зміслі майстер де Вітте, будівничий св.Юра, ніяк не може дорівнювати великому київському майстрові.

Зовсім аналогічний процес до того, що ми бачимо в мурованому церковному будівництві з переходом від доби барокко до доби рококо, ми так само мусимо констатувати і в деревляному будівництві. Від початку сімнадцятого віку, від того часу, як до наших днів зберіглися найстарші деревляні церкви, вони в історії українського мистецтва уявляють одну цілість з одночасними їм мурованими церквами і розвиваються в одному з ними напрямі і разом з ними переживають всі зміни форми. Коли в добу рококо муровані церкви стали прибирати більшої пишности, ошатности, і їх все величавіше підносилося в гору, то теж стремління уноситись в гору, а також стремління до більших розмірів і відповідної імпозантности обхопило і деревляне будівництво. Навіть коли церкву виводилося коштом фундатора з обмеженими коштами, яким наприклад був уманський сотник Іван Гонта, коштом якого вибудувано церкву в Росопках уманського повіту 1763. року, то і ця скромна, трохзрубна церква з трома верхами вже в порівнянні до деревляних церков сімнадцятого віку, має тенденцію піднятися в гору особливе середньою маківкою. Ще більше цю тенденцію помітно в інших трохверхих-же церквах того-ж таки уманського повіту, як у Мошурові 1768. року, у Вишнополі 1778. року і особливе в Свердлові. Але коли фундатором являвся не скромний сотник панської служби, а сам кошовий запорожський, то розуміється в його фундаціях ці риси величавого піднесення і загальної пишности ви-



являлися далеко більше. Так, що коли кошти і кошового Петра Кальнишевського оказувалися скромними для мурованої церкви, як це виявилось в Межигорі, то все таки церкви виведені коштом Кальнишевського із дерева вражають своїми величавими пропорціями, своєю висотою і пишністю. Відомо, що Кальнишевський в 1764. році своїм коштом вивів дві церкви, одну в Ромні, другу - Преображенський собор - в Ізюмі на флорожанщині. Ці обидві церкви дуже високі і п'ятизрубні. Собор в Ізюмі мав звиш трийцяти метрів заввишки, цебто для деревляної будівлі висоту дуже і дуже поважну. Ізюмський собор, так само як і церква Гонти в Росошках, мали вхідні шестикутні двері українського типу з дубовим одвірком, оздобленим розкішною різьбою і вирізаними написами з іменами своїх фундаторів. На одвірковій собору в Ізюмі було вирізано напис: ".....Споружен храм се воимя покровя Бѣоматере коштом и стараніем воиск запорожски<sup>х</sup> кошового благородного Гѣдина Петра Кальнишевского и Давида Черного влѣто <sup>Т</sup>созданія мира 7272 <sup>С</sup>воплощенія Бѣа Слова 1764." Цей собор в Ізюмі тепер зруйнували, а церкву з Ромна в 1900. році перевезено до Полтави. Ця церква має п'ять незвичайно струнких і високих зрубів з елегантськими маківками; ці зруби легко połącено між собою навколо центрального зруба, маківка якого легко вилітає ще вище в гору в центрі між чотирма бічними. Пропорції церкви, з лініями-ребрами восьмикутних зрубів, що мягким живим ритмом убігають в гору і з легкими цибулястими банями, справляють до нині вражіння незвичайно елегантського витонченого ансамбля. Прямелькі як свічечки бічні зруби дуже гармонійно połącено між собою і з вищою центральною кондігнацією. Виведені від самого ґрунту як архітектонічно самостійні



частини, вони всі п'ять разом справляють вражіння одної тісно сповної цілості, як незвичайно елегантська піраміда, що майже вертикальними ребрами стремить в гору і в горі пламеніє до неба п'ятьма логічно вибігаючими з ребер вишками. На вид цієї церкви пригадується гармонія мурованої трьохверхої церкви харківського монастиря, але в деревляній церкві присутність п'яти зрубів і п'яти верхів зближає її до піраміди і тому справляє вражіння ще більше викінчене, ще більше удосконалене.

Але крім того, що деревляні церкви в добу рококо елеганськи струнко підносилися і стреміли в гору, вони також виявили тенденцію і збільшуватися, поширювати свій поземний план. Вже згадувалося, що муровані церкви того часу, вибудовані по плану деревляної п'ятиверхої церкви, іноді заповнювали входячі кути чотирма прибудовами так, ніби поземний план розвивали з п'яти комбінацій до дев'яти. Дуже можливо, що деревляні церкви стали вживати того-ж засобу поширювати церкву не пізніше, а може навіть і раніше від церков мурованих. Але перші спроби в цьому напрямі не давали щасливих наслідків. Коли в п'ятибанній Михайлівській церкві в Старім Дашеві липовецького повіту забудували входячі кутки прибудовами низькими на половину височини церкви, то ці прибудови зіпсували зовнішній вигляд самої церкви, що стала завдяки цим прибудовам виглядати надто широкою внизу і присадкуватою зверху. Мало чим щасливіше вийшла із такої-ж проби Онуфріївська церква у Новому Дашеві, збудована в 1757. році, входячі кутки якої прибудували пізніше; але в Новому Дашеві ці забудови значно нижче від церкви, з нею не зливаються і тому вигляду церкви так не псують, але за те вони



і органічно не зв'язується з церквою в одно архітектурне тіло. Щасливо вповні розв'язав це завдання майстер церкви Медведівського монастиря на полудневій Україні. Ця величава монастирська церква гордо здіймається в гору своїми п'ятьма струнками високими і міцними зрубами з відповідними верхами, а входячі кутки церкви заповнено такі чотирма високими зрубами тільки без вільно виходячих верхів, як це мають п'ять основних зрубів. Та через те, що церква Медведівського монастиря дуже сильна в пропорціях і дуже висока, а прибудовні чотири зруби теж високі до рівня даху, хоч і розширяють церкву в низу, але не перемагають загального лінійного ритма церкви, що убігає в гору; вони роблять контур церкви більше міцним, більше тривалим, наближаючи його до піраміди, цебто до найтривалішої геометричної фігури.

Та хоч як щасливо це даліше поширення п'ятизрубною церквою не переведено в церкві Медведівського монастиря, але на цьому процесі розвою деревляної архітектури не спинився, а шукав дальшого поширення і розвою як поземного плану так і конструктивного завершення. Як напружено, але разом з тим і обережно будівничі українських деревляних церков шукали в вісімнадцятому віці остаточної повної форми, до якої можна-б розвинути тип української церкви, показують приклади церкви в Березні на Чернігівщині з 1761. року і церкви в Бзуполі над Дністром з 1778. року. В шуканню поширити і зробити церкву більше імпазантною і ошатною, майстер церкви в Березні зійшов на мильний шлях і на перекір логічній конструкції деревляної церкви до західного зруба п'ятизрубною церкви приставив з переду дві вежі, так ніби до базілика. Вийшов ефект більше давній ніж гармонійний: ціль-



ної конструкції у церкви не вийшло, а дві вежі так і стоять приставлені до одного зруба п'ятизрубною церквою як чужа і непотрібна частина. А п'ять верхів церкви розміщених по лініях грецького хреста теж не в'яжуться з двома верхами приставленими з боку. Виходить дивна семиверха церква з маківками дуже химерно розміщеними. Навпаки далеко щасливіше скомпоновано теж семиверху церкву в Єзуполі: тут майстер у двох входячих кутках церков з і сторони фасаду, по боках західного зрубу з бабинцем побудував ще два зруби і накрав їх маківками; в такий спосіб майстер з одного боку заповнив порожні місця входячих кутків і зробив просторніше церкву. Хоч церква правда втратила симетричність, але цілий вигляд придбала досить мальовничий; головне ж те, що архітект стояв на певному шляху і оставалося те саме, що зроблено у двох передніх входячих кутках церкви, зробити і в двох інших і завдання було-б уже розв'язано. Таким чином розвій типу української деревляної церкви дійшов до свого логічного кінця, розвинув дев'ять зрубів і покрав їх дев'ятьма банями-верхами. Це завдання виконала запорожська церква у Самарі, тепер на Катеринославщині, побудована між 1773 і 1779 роками. Ця церква уявляє собою найвище досягнення української деревляної архітектури і логічне завершення кількохсотлітнього процесу розвитку деревляного будівництва; її виведено на території Запорожжя і вона мала бути свідком запорожської слави; а тим часом трагічна доля хотіла, щоб на середині будівництва цієї церкви було зруйновано саме Запорожжя. Легенда називає майстра, що побудував цю церкву Яковом Погребняком із Водолаг. З історією будівництва Самарської церкви зв'язано народні поетичні легенди, як це зви-



чайно буває з тими будівлями, що справляють враження на народні маси. Церква в Самарі, збудована на взір запорожського Троїцького собору зруйнованого в 1887. році, нині є одинокою українською церквою на дев'ять зрубів і дев'ять верхів. Після виведення цієї церкви українському деревляному будівництву дали вже розвиватись нікуди і після цієї церкви вже українська деревляна архітектура може, або до безкінця тільки повторяти себе, або змінити шлях свого розвитку і повернути за іншими завданнями. І справді церква в Самарі по своїй логічній закінченості, гармонії цілого і всіх деталей, по шляхетній простоті і ясності своєї складної конструкції, являється кульмінаційною точкою, здійсненням ідеалу.

Дев'ять зрубів церкви розположено на всі боки симетрично; в середині сама висока маківка, навхрест чотири нижчих, а між ними на кутках центрального зруба ще чотири ще нижчих; всі дев'ять зрубів виведено від самого ґрунту і до верхньої маківки самостійно, а там часом всі дев'ять мають одну живу цілість і ні одну не можна прийняти, щоб не порушити цілості загального; кожен зруб обрисовується власними ритмічними лініями, але всі лінії всіх частин зливаються в одну симфонію і всі зруби до громади обрисовуються одною величаво спокійною лінією. Всі дев'ять верхів виносяться, кожен з окремого зрубу і на висоті трох верхніх ярусів уже стоять зовсім вільно не притулені один до одного як ті зруби, із яких вони виносяться; тим часом всі ці дев'ять вільно поставлених верхів складають одну цілість, один верх одної церкви і обрисовуються в профіль одною легкою лінією.



Таким чином в вісімнадцятому віці, в добу рококо закінчився той живий процес розвою українського деревляного будівництва, який пережив чотири універсальних зміни, всесвітніх стилів, до всіх їх неперечно пристосовувався і в формах цих стилів і їх змінах пережив і свій власний процес розвою протягом чотирох століть від свого зародку правдоподібно в формах готичного стилю, прийшовши до внутрішньої гармонії в ренесансі, ускладнившись і потягнувши за собою муроване будівництво в барокко і найшовши останній найповніший вияв свого ідеалу і своє разом з тим логічне завершення в добу рококо.

Свіцьке будівництво в добу рококо ні на Україні як і нігде в Європі не виявляє особливо цікавих нових архітектурних форм; здебільшого в цю добу або повторяються старі знайомі форми барокко в ліпшому разі в трохи лекших і елегантніших формах згідно з духом рококо, або виводяться досить скучні плескуваті будинки з рідкими великими вікнами і широкими просторами мертвих стін, що мають служити тереном для химерної і жартовливо вибагливої, часто пишно опатної скульптурної декорації. Часто в добу рококо центр ваги архітектури переноситься на декорацию з чисто архітектурного мистецтва. За веселими і вибагливими декораціями часто не зверталось уваги на суто архітектурне мистецтво, на красу ліній і відносини площин. Міста на Україні, що ще здебільшого з п'ятнадцятого віку мали самоуправу на підставі Магдебурського права, розуміється <sup>ГОЛОВНИМ</sup> своїм будинком вважали будинок магістрату. Здається в більших містах України тип будинку магістрату на час вісімнадцятого віку був уже вповні усталеним. Він полягав в будинкові квадратної форми, а посеред-



ні будинку високо виносилася чотирикутна вежа. Такий будинок ратуши чи магістрату мало у вісімнадцятім віці майже кожне місто України: у Києві ратушу муровану було введено в 1737. році, але в 1811. році вона згоріла. Це був будинок з подвійним дахом, а посередині підіймалася висока квадратова вежа, крита куполом і прикрашена геральдичним орлом. Подібного-ж характеру тільки більше опатну ратушу вибудував Микола Потоцький в Бучачу в другій половині вісімнадцятого віку. Це з самого початку була одною з найгарніших ратуш на Україні і можливо такою залилася до нашого часу. Це висока в два яруси квадратова будівля з двоохрусною-ж чотирикутною вежею посередині. Стіни будівлі переділено високими пілястрами, що пробігають між вікнами здолу до верхнього карнизу; вікна обрамлено в характері рококо дуже опатною і пишною декорацією; в горі сильно розвинений високий карниз, а над ним замість аттика підноситься прозора балюстрада; тойже мотив балюстради повторюється над увінчанням першого яруса вежі; стіни вежі в обох ярусах заповнено майстерно розвиненими вікнами, групами пілястрів на зовнішніх ребрах; раніше ратушу було оздоблено скульптурними групами; тепер цих скульптур осталося тільки чотири по чотирох кутках ратуши в горі над аттиком.

Ратуша у Кам'янці на Поділлі після реставрації 1754. року теж уявляє з себе квадратний будинок з чотирикутною вежею; тільки завдяки тісноті міста Кам'янця, що стоїть на малому острові, будинки його мусять тулитися один до одного і кам'янецька ратуша має тільки фасад на ринок, а з боків до неї притулено інші будинки. З площі до ратуши вхід підіймається широкими і високими сходами



з камянок балюстрадаю аж до другого яруса безпосередне. Навпроти ратуши і взагалі в ринку Камянця зберіглися будинки вісімнадцятого віку високі здебільшого в три яруси і елеганськи удекоровані пілястрами, що вертикально ділять фасади будинків на окремі поля з вікнами одно над другим; особливе пишній вигляд має будинок Шадбея в п'ять вікон по фасаду, між якими проходять шість пілястрів вздовж двох верхніх ярусів будинку і роблять вражіння панування вертикальних ліній. Тим більше ритм вертикальних ліній, що збігають до гори, ціхує інші будинки, що мусли обмежуватися трома вікнами по фасаду. Навпаки у Києві в будинках доби рококо панує розлога поземна лінія: київські будинки здебільшого мають широко розлогий фасад з виступаючими наперед краями фасаду, так що загальний план київських будинків має форму так званого "покою"; ярусів київські будинки найчастіше, за виїмками особливих палат, мають тільки один партеровий. Що-ж до поземного плану, то звичай ставити будинки "покоєм", цебто з краями чільного фасаду сильно видвигнутими наперед, якраз був у добу рококо особливе улюбленим у Києві. Все по такому планові було виведено митрополичу палату Заборовським, старий гостинний двір на Подолі Григоровичем-Барським, бурсу на березі Дніпра, фундамента якої також поклав Григорович-Барський; подібний-же план мала і царська палата, так званий Кловський дворець у Липках, вибудований Шеделем. Кінці "покою", цебто обидві бічні частини фасаду, що виступали наперед, спереду в горі мали дуже розвинені фронтони, традиція яких зберіглася у Києві ще з часів барокко і яких вже в сімнадцятому віці було чимало у лаврських будинках і інших будинках у Ки-



Їві часів Мазепи. Кловський двірець 1744. року Шедель вивів у два яруси і оздобив його фронтонами та пишним обрамленням і вибагливим перекриттям, але більшість цих окрас двірець втрапив після пожежі 1857. року. Гостинний двір будівлі Григоровича-Барського і подібна до нього будівля бурси, для якої також Григорович-Барський у 1764. році скінчив муровані фундаменти, були будівлями партеровими і красувалися своїми високими та опатними фронтонами. Власне бурса з початку була деревляна і мала два яруси, бо у 1765. році на мурованому фундаменті Григоровича-Барського її вивів "теселський майстер" Петро Неділька, але ця деревляна будівля згоріла в 1775. році і три роки пізніше на тому-ж фундаменті було виведено партеровий будинок, що, хоч дуже перебудований, зберігся до цього часу. Він мав "товсті масивні стіни з не дуже великими майже квадратними вікнами, що прорізають гладку площу стіни, високий цоколь і особливе виразно трактовану рустовку кутів. Головний вхід був серед фасаду. Будинок завершувався високим, типовим для українського барокко, дахом. Але найбільш характерного колориту надавали будинкові два великих, пишно оздоблених барокових щити-фронти, що оздоблювали обидва крила бурси з чільного фасаду". Цей будинок від пожежі 1811. року уцілів, але його ще перед тою пожежою на початку дев'ятнадцятого віку зовсім перебудував в иньшому стилі архітект Андрій Меленський.

Так само як в архітектурі, традиції барокко жили і в скульптурі доби рококо, тільки ця скульптура відрізняється більшою легкістю, іноді елеганськістю, іноді манірністю. Різку суворість, іноді порив патетизму, що бували в скульптурі барокко, в скульп-



турі рококо заступає часто сентиментальне манерізування. Але любов до скульптури і до скульптурної декорації в добу рококо ще більше зростає: і церкви і громадські будинки а іноді і приватні оздоблюються не тільки рельєфними скульптурами, але все більше і самостійними статуями. Статуї розставляють не тільки на фасадах церков та свіцьких будинків, але на брамах до них на спеціальних цоколях навколо церков, в середині в церквах часто ставлять статуї або групи замість ікон. Матеріалом для статуй служать і метали і, особливе часто камінь та дерево. В Київському музею переходується відлита з міді статуя справедливості з вагою в правій руці і з високо здійнятим мечем в лівій. Ця статуя стояла на фасаді старого будинку магістрату у Києві на Подолі. Але ліярництво і разом з ним одливана скульптура з металу на Україні з половини вісімнадцятого віку вже підупадали. Розцвіт ліярництва на Україні припадає на попередню добу на сімнадцяте та початок вісімнадцятого віків. У Львові, де мистецтво ліярництва процвітало протягом кількох віків воно не пережило доби барокко. У Києві можливо це майстерство затрималося довше, але і тут скульптуру одливану з металу поступенно витісняє сницерство. Коли єпископ Микола Дембовський у Кам'янці на Поділлі замовляв велику бронзову статую діви Марії, щоб поставити в горі на соборному мінареті, вибудованому Турками, то вже цей єпископ мусів бажану статую замовляти в Данцігу, з відки її в 1756. році і спровадив. Навпаки статуї із каменю та з дерева різано на Україні в дуже великому числі. Особливе багато камінних статуй в західній Україні: на Поділлі та в Галичині камінними статуями оздоблювалося церкви і



в середині і з надвору. Статуї розставлялося на фасадах церков і на постаментях навкруги церков, на брамах церковних і на сходах до церкви. Святий Юр у Львові над фронтоном має групу святого Юрка на коні зі змієм, на терасі перед церквою статуї пап. У Кам'янці кам'яні статуї оздоблюють зовні костели кафедральний, по-тринітарський, кармелицький, по-домініканський. У Почаєві ці всі статуї у великому числі знесено в підвали церкви. Взагалі московська православна церква поліційними засобами боролася проти статуї в церквах і навколо церков православних і підіймала цілі походи, щоб нищити скульптуру по церквах і біля церков, але такі були богаті скульптурами церкви на Україні, що всього знищити було не сила. Свіцькі будинки, палати вельмож та ратуші часто оздоблювали скульптури, що представляли особ і події з не християнської міфології: ратушу в Бучачу оздоблювали скульптурні групи, що представляли героїчні подвиги Геркулеса; із дванадцяти тих скульптур уціліло тільки чотири. У Львові на ринку навколо ратуші чотири фонтани також зі скульптурними міфологічними групами. Коли в західній Україні було дуже розвинено кам'яну скульптуру, то чим далше на схід тим більше її витісняла скульптура дерев'яна. Уже у Києві поряд металеві і кам'яної скульптури дерев'яна скульптура знаходила собі вжиток не тільки в середині будинків, але і зовні. Навіть як фонтанні групи у Києві і по інших містах центральної України дерев'яна скульптура витісняла кам'яну. Фонтан, який стояв у Києві на Подолі, на площі перед магістратом і представляв групу Самсона, що роздирає лева, мав цю скульптурну групу дерев'яну. Тим більше дерево і дерев'яна позолочена різь-



ба витісняли інші засоби скульптури в середині церков і будинків.

Церковні скульптури, що мали оздоблювати церкву в середині в переважачому числі були деревляні як в церквах православних так і католицьких. В українських церквах так багато було деревляної статуарної скульптури, що протягом сотні років заходи московського духовенства не могли її знищити. Бували випадки, як в селі Чоповичах Радомисельського повіту на Київщині, що весь іконостас замість з ікон був скмпонований із скульптур. Дві розкішні статуї з цього іконостасу перенесено до київського музею. У церкві в селі Липках Сквирського повіту на Київщині зберіглася деревляна статуя св. Миколи в короні і єпископських орнатах вирізана в ліпших традиціях статуарного мистецтва: ціла постать святого трактована в одній масі, тільки праву руку підійнято для благословення і вона трохи відділяється від стовпа статуї. Але статуя стоїть досить вільно, складки одіння трактовано досить м'яко, руку, зложеною для благословення, модельовано тонко і майстерно, округле обличчя має український характер.

Обидві деревляні церкви фундовані Кальнишевським і собор в Ізюмі і церква бувша в Ромні тепер перенесена до Полтави мали в середині чимало скульптурних статуй. Іконостас ізюмського собору високий на чотири яруси на горі увінчувався незрівняною різьбленою статуєю бога отця і янголів. Ще на цьому іконостасі було уміщено чотири статуї в зріст чоловіка, широко і сміло трактовані, і виконані, може трохи грубовато, але вельми артистично. В Роменській церкві Кальнишевського, тепер у Полтаві,



дерев'яні скульптури старозавітних пророків трактовані дуже живо, повні виразу і відчутого руху. В них анатомічно правильно вирисовуються тіла під м'якими і неспокійними складками одяг, що спускаються до колін підперезані в талії; з під цієї верхньої одяги по ногах спускається спідня одяга опрацьована такими самими складками як і одяга верхня. В цих працях не чується бодай віддаленого знакомства з пам'ятниками античної скульптури, але почувається школа патетичного барокового майстра змягченого духом рококо. Між цими статуями роменської церкви особливе вражіння справляє статуя Івана Хрестителя відкрита до талії і з непокритими ногами. Обнажені частини тіла, особливе груди, трактовано вільно широкою площинною і добре відчуте рух підійнятої, як під час проповіді, лівої руки. Характерна голова з гострим обличчям відрізняється від голов інших пророків своїм виразом і тонкими рисами аскетичного лиця. Обличчя всіх пророків трактовано як типи з відповідними виразами: обличчя Захарії з великою кучерявою бородою і тяжким носом має риси трохи плебейські, але в глибоко посажених очах чується внутрішня проникливість ясновидця; навпаки шляхетне, сильними і різкими рисами обрисоване обличчя Аарона, з підійнятою головою і з зором пильно усталеним вперед і в далечінь, свідчить про те, що цей пророк вже ясно бачить <sup>будучі</sup> події; знову тонке нервово витягнуте обличчя Івана Хрестителя, загострене, з гострим суворим виразом аскета, з запалими щокми і високим чолом говорить про боротьбу пристрастий і про гаряче поривання. В цих скульптурах ніби не мала плястична вправа і умілість скульптора все-ж відступають на задній план, підкреслюючи ося-



гнення психолога експресіоніста. Ще в більшій мірі це можна віднести до сидячої статуї так званого "фрасобливого Христа" в музею Харківського історично-філологічного товариства. В цій скульптурі автор ніби уміснє, як це іноді роблять модерні майстри, стилізує окремі частини обнаженого тіла, особливе ноги та кінці рук, трохи не життєво, щоби чувся матеріал дерева, з якого вирізано статую; але крізь цю одеревенілість тим експресивніше виступають виснажені частини корпусу і повне страшного виразу обличчя покрите терновим вінцем і шапкою різко стилізованого волосся. В виразі цього обличчя і в одну точку усталених горячих очей, які вже ніби покинула думка, чується щось таке, що вже стоїть на межі переживання тяжкої муки і патологічного стану. Ці статуарні праці невідомих скульпторів свідчать, які скарби мистецтва загублено для нас, завдяки систематичному, на протязі дев'ятнадцятого віку, нищенню та примусовому віддаленню з церков творів скульптурного мистецтва.

Але те скульптурне мистецтво, яке не підлягало репресіям і остракізмові в церкві, мистецтво скульптурного орнаменту зберіглося до наших часів в дуже поважному числі незрівняно прекрасних творів. В одному Київі по церквах в більш або менш гарному стані уціліло більше десятка прекрасних різьблених іконостасів стилю рококо, а в провінції їх розуміється можна бачити в далеко більшому числі. І не тільки іконостаси різьблені із дерева, але іноді і ціла скульптурна декорація церкви різана із дерева разом з иншим церковним знаряддям литим чи карбованим з металів, не рідко з металів дорогоцінних, творять єдиний художній ансамбль і зберігають в церкві повну картину і



дух колишнього, жартовливого, до трагізму легкодумного рококо. В цій декорації, як в цілому так і в деталях ті ж принципи не логічного, химерного свосвіднього мистецтва, що прийшли від часів барокко, але їх змягчено надуманим манерізуванням. Пересиченості ніби трохи менше, орнамент іноді не такий густий і в кожному разі багато легчий, замість пориву і екстазу легкий жарт і кокетування. Формальне свідощтво стилю рококо, це введення в орнамент стилізованої раковини, вистилізуваної не сіметрично в горі закінченим химерно завиненим на бік язичком. Ця орнаментна деталь майже обовязково є присутньою в кожному декораційнім фрагменті і ніби умісне для того, щоб внести трохи кокетливо-капризної ассиметрії, надумано порушити в основі завжди симетричну композицію.

Основні мотиви орнаментальної композиції в мистецтві рококо часто зістаються ті самі що і в мистецтві барокко, тільки трактується їх трохи інакше. Та виноградна лоза, що в добу барокко спліталася в гущавині листя і повних грон, що на цій лозі поросли і разом з ними творила непроглядну густу композицію, в добу рококо та-ж лоза веться легкими завітками з рідким листям і не дуже тяжкими гронами, так само і акантовий <sup>лист</sup> і мотиви звіринного чи чоловічого орнаменту, коли вплітаються в орнамент рослинний, то не стискаються в гущавині його, а розміщаються між ним лекше і просторнійше. Царські врата в центрі іконостасів, що в добу барокко були хоч і різані мережанюю різьбою, але так густо, що були зовсім непрозорою різьбленою перегородою, навпаки в добу рококо із тих же складових частин орнаменту вони легко спліталися, як паутинка; в добу барокко вони, навіть різані



із дерева здавалися важкими кованими із металу, в добу рококо вони здаються ніжними і крехкими ніби із фарфору або скла. Цей перехід від пишного і важкого барокко до легкого і граційного рококо в орнаменті поступав дуже повільно, а як вік рококо дуже в суті річ<sup>був</sup> на Україні не довгий, то він не завжди і не скрізь встиг завершитися. Розуміється він проявився дуже повно і викінчено в такому, тоді великому центрі мистецького життя, яким в ті часи був Київ, але в провінції ще часто доживали свого віку форми барокко. В самому Києві ще можна спостерігати і стежити самий процес переходу від пересичених форм одного стилю до легких форм другого. Роскішний іконостас головного вівтаря Софіївського собору викінчений у 1747 році ще має багато від пишності барокко, але в ньому також видно і перехід до елегантського рококо; мотив виноградної лози в орнаменті цього іконостасу заступає згідно з духом часу мотив рози; але колони в основі, згідно з бароковою манірою скручені в спіралі, завдяки введенню нового, ще більше кучерявого мотиву рози, зовсім zdeформовано. Царські врата цього іконостасу із срібла швейцарської роботи "київських золотарів" Волоха та Завадовського виготовані одночасно з іконостасом уявляють комбінацію двох композицій відомих ще в царських вратах доби барокко; одна із цих композицій складалася з мотиву лози, між гронами якої містилося шість медальонів - чотири з образами євангелістів і два з образом благовіщення, друга композиція уявляла так зване "Бсеево древо". Царські врата Софійського собору об'єднують ці дві композиції: в горішній частині викарбовано, в цілих по-статях візьно поставлених, янгола, що благовіщує діві Марії,



по боках уміщено також викінчені постаті чотирох євангелистів, в центрі царських врат великий орел з двома головами і короною, а в низу представлено царя Давида в короні на престолі з Іоахимом та Анною по боках. Це очевидно скорочення композиції Бессеєвого дерева, але має ту саму ідею знаменувати походження Христа з коліна Давидова. Саму постать царя Давида на престолі викручено в той спосіб, що стан і голову його представлено у фас, а ноги в профіль; широка горностаєва мантия спадає з плеч палними складками, під мантиєю стан заковано у панцирь; єгипт в одній руці, розкрита книга в другій, поза по бароковому величава, імпонує. Всі простори між скульптурно карбованими постатями заповнено незвичайно густим рослинним орнаментом, але також введено в цю вибагливу композицію царських врат дрібні медальони і янголів - пупто головастих та череватих, трактованих так, як це колись було заведено в скульптурі ранішнього італійського ренесансу, а потім розійшлося по всій Європі. Срібні ковани та карбовані ризи на головних чи намісних іконах софійського іконостасу свідчать про ще більше розвинену умілість скульптурної праці у київських сницерів-декораторів, майстрів золотарського фаху.

Прекрасні і дуже багаті різьби опатних іконостасів доби рококо в Київі зберіглися в досить великому числі церков: на Подолі в Успенському соборі, дуже добрий іконостас з 1778. року, потім в церкві Петра і Павла, в Шекавицькій церкві, а в церкві грецького монастиря крім іконостасу зберіглися також дуже гарні кіоти теж київської роботи в стилі рококо; подібні-ж іконостаси можна бачити в де-яких церквах у Лаврі і в Видубицько-



му монастирю, в старому місті Київа в церквах Георгієвській та Трохсвятительській, але найповнішу і найудосконаленішу картину ошатного убрання цілої церкви згідно до викінченого і удосконаленого смаку доби рококо представляє всетаки церква св. Андрія. Тут і іконостас і кафедра для проповідей з балдахимо, вся вигнута як раковинка, яку легко підтримують двоє граційних янголів, і все убрання як стін так і куполів церкви, все уявляє одну цілість, одну викінчену картину внутрішньої декорації в характері рококо: скрізь волюти, картуші, завитки, червоні кольори і бееліч позолоти. Взагалі скрізь по всіх краях стиль рококо найбільше і найповніше проявився в мистецтві внутрішньої декорації, а церква св. Андрія у Київі являється доказом того, як київські майстри в цьому мистецтві не відставали у своїй умілості і удосконаленості свого смаку від майстрів західної Європи, а спеціально в сніцерському ділі особливе в різбі по дереву далеко їх перевищували. Це остання доба розвою цехового майстерства у Київі, розвою пишного і блискучого.

Малярство доби рококо переживало далі ту саму еволюцію, яка вже вповні оповні визначилася в добу барокко в сімнадцятому столітті. Уже тоді почувалася боротьба між прихильниками старого, віками плеканого декораційного малярства, до якого ще схилився Петро Могила, хоч все таки уже і він багато сприяв розповсюдженню ознаємлення з досягненнями модерного тоді малярства реалістичного, що зовсім відкидало приписи старої декораційності. Українське малярство довго знаходило середню лінію між двома течіями, але на кінець сімнадцятого віку модерні течії остаточно перемогли, як це показує розпись церкви над головною



брамою до Лаври. В вісімнадцятому віці, в добу рококо, межа між двома течіями в малярстві ще більше заглубилася до непере-ходної прірви, при чому прихильники старого мистецтва замкну-лися в малюванні самих ікон, і їх мистецтво зійшло до іконо-графічного майстерства, яке не мало довгий час вигляду на по-ступ і розвій, закаменило в формальности і втратило душу живу; тому мистецтво іконографії на протязі другої половини вісімнай-цятого віку і в дев'ятнадцятому за рідкими винятками не пред-ставляє великого інтересу. Навпаки малярське мистецтво модер-них часів, що ще в сімнадцятому віці остаточно завойовало терен малярської праці розвивалося і в формах релігійного малярства і в формах історичного, світського, портретного малярського ми-стецтва і під кінець вісімнадцятого віку дійшло своїх найвищих осягнень і появило найбільших майстрів малярського мистецтва, що не тільки дорівнюють, але і перевищують часто найкращих су-часних їм майстрів в західній Європі.

До остаточної розмежованні між старою іконописною практи-кою і модерним поступовим малярством причинилося не мало заве-дення і на Україні академічної виучки. Уже Київська Могилянська Академія поставила дуже солідно науку малювання для своїх питом-ців, але Академія все-ж не могла присвятитися виключно одній га-лузі мистецтва. Навчання в Академії було однаково присвячено як наукам так і мистецтвам - *litteris et artibus*. Всіх галу-зів мистецтва як і наук в Академії учили однаково, отже хоч з одної сторони це вимагало для фаховців ще спеціальної додатко-вої праці в обраній їм галузі науки чи мистецтва, але з другого боку Академія розвивала смак і розуміння до мистецтва взагалі,



бо постійна наука у всіх галузях мистецтва робила те, що все оточення спудея Академії, все його життя проходило в атмосфері перейнятій інтересами мистецтва. Тому не дивно, що на протязі вісімнадцятого віку із Київської Академії вишов цілий ряд дуже поважних артистів-малярів, рисовальщиків граверів, як Левицький, Антропов, Головачевський, Долинський, Мигура, Галаховський, Тарасевич, Щирський і багато інших. Це все були люде на той час в мистецтві дуже освічені, бо училися вони в Академії не тільки рисунку та малярства, але і інших галузів мистецтва, як архітектури, поезії, музики, театрального майстерства, тому це були люде на свій час високої мистецької культурности і коли вони мали нахил виїмково до малярства, то їм оставалося після Академії, як людам уже вповні і широко підготовленим, тільки удосконалитися в своїм фахові, який вони собі вибирали. Тому із Академії і виходили не тільки видатні учені, але і артисти-малярі, гравери, архітекти і музики. Тому і був звичай у людей, що скінчали Академію і хотіли присвятитися якомусь фахові спеціально, вирушати після Академії за кордон для удосконалення в обранім собі фахові. Феофан Прокопович після Академії їздив до Риму довершувати свою освіту в науці драматургії та піітики, Максим Березовський до Болонї, а Дмитро Бортнянський до Венеції доучуватися музики та науки музикальної композиції, Лука Долинський їздив до Відня кінчати малярську освіту, а Григорий Левицький після Академії мандрував до Данцігу удосконалюватися в майстерстві гравюри. Вихованців Академії можна знаходити і в списках парижської Сорбони і на золотих досках болонського та падуанського університетів та консерваторій і у всіх найбільших огнищах європейської



науки та мистецтва, куди питомці київської Академії прибували для вищого закінчення своєї освіти після солідної підготовки в стінах своєї київської *Alma mater*.

Але для мистецтва малювання у Київі спеціально пощастило, бо в самому таки Київі в другій половині вісімнадцятого віку в Лаврі було відкрито школу малярства, яка очевидно, як би не зовнішні обставини, заступила-б вищу Академію малярського мистецтва. Вважається, що школу малярства в київській Лаврі відкрито 17. травня 1763. року, але здається, що школа сама існувала давніше, а це тільки її дата реформування в вищу Академію малярства. З цєю правдоподібно метою до Лаври було викликано ще в 1758. році італійського майстра Веніаміна Фредеріче із Бердичева, де він тоді виконував малярські праці для тамошнього Кармелицького монастиря.

Із київської малярської школи вийшов також ряд відомих артистів як Зарудний, Каменський, Малій, Галик, Иркивський, Неділька, Козачковський. Особливе багато було в тій школі вихованців в шістьдесятих роках вісімнадцятого віку, зразу після реформи 1763. року і все предвіщало цій школі розцвіт до ступеня першорядного осередка малярства в Європі; але тим надіям не дали сповнитися зовнішні виїмково нещасливі обставини і репресії з боку царського уряду. Між професорами цієї школи крім Італійця Фредеріче були також вихованці київської Академії або самої лаврської школи, удосконалені в своєму майстерстві художники: Степан Каменський, Зарудний, Голубовський, Казанович. Певне уявлення про навчання в лаврській школі, можна тепер винести із знамства з підручниками малярства, тими альбомами



в яких було зарисовано взірці, з яких учні мусіли учитися і які мали перерисовувати. Це альбоми, чи кунстбухи, відомі під порекрученою назвою кужбушків. В цих кужбушках зберіглися взірцеві ескізи як більших композицій так і дрібні етюди, студії і зовсім легкі зарисовки окремих постатей, поз, рухів, частий тіла і так далі. Приглянувшись ближче до цих рисунків, можна переконатися, що це були взірці зібрані з найкращих творів європейського малярства, і спеціально з малярства часто наймодернішого. Деякі рисунки в кужбушках видаються безпосередне перерисованими з Ватто або Буше, цих перших майстрів малярства рококо. Видно не тільки підтримувалося у Київі живі стосунки з центрами європейського мистецтва, але коли у Київі зверталися за взірцями мистецтва на захід, то зверталися безпосередне до першого джерела, а не до другорядних наслідувань. Крім того при лаврській школі малярства було зібрано великі колекції західно європейських рисунків, офортів та інших гравюр, ілюстрованих видань і т.д. Ще митрополита Петро Могіла поклав початок цим збіркам в київській Лаврі. Стосунки у Київі з західно європейським мистецтвом були такі живі, що італійські купці з Ломбардії на Подолі біля Академії мали постійну торговлю, в якій продавали італійські та інші привезені з Європи гравюри, ілюстровані видання; а також всяке знаряддя потрібне для малювання та гравюри на металах чи на дереві.

Учні київської лаврської школи багато працювали в київських церквах, іноді розписували цілі церкви і передовсім церкви Лаври, але завдяки вандалському відношенню до пам'яток мистецтва у дев'ятнадцятому віці, дуже мало що із їхніх великих



праць дійшло до нашого часу. Велику церкву в Печерській Лаврі було всю розписано в середині. Цікаво, що тоді у вісімнадцятому віці старі пам'ятники малярства все-ж уміли шанувати і наприклад гетьман Скоропадський довго не дозволяв перемальовувати у Лаврі старого малювання, що уціліло після пожежі 1718. року від часів п'ятнадцятого й шістнадцятого віків; навіть присланого з Москви реставратора Васильєва гетьман велів видалити зовсім із Київа. Де-які реставрації було зроблено тільки пізніше коло 1729. року і додано нові малювання, над якими працював Степан Каменський. Пізніше ці малювання в 1763. році значно перемальовали професори лаврської школи Захар Голубовський та певне Фредерічи, але це все було знищено у 1893. році.

Зберіглася з кінця вісімнадцятого віку розпись старої церкви св. Михайла у Видубицькому монастирі між якою особливе звертають на себе увагу сцени страшного суду та Хрещення за князя Володимира з кравидом, на якому представлено хрещатицьке джерело і старий пам'ятник над ним. Але найкраще уявлення про умілість київських артистів малярів доби рококо дають малювання церков св. Андрія у Київі і Козелецького собору. Все малювання церкви св. Андрія звичайно приписується Олексієві Антропову, але це розуміється зовсім неможливо, щоб один майстер за короткий час встиг виконати стільки малярської праці, очевидно він мав співробітників і то не тільки молодих учнів, між якими визначився знаменитий в будучому Дмитро Левицький, але також і поважніших викінчених майстрів. Таким майстром, що майже напевне працював над малюванням церкви св. Андрія поруч з Антроповим, був батько Дмитра Левицького - Григорій Левицький "коперштар" і піп із Маячки над Орелью на Полтавщині.



Майстер Григорий Левицький (1697 - 1769.) був у нас довго не досцінений. Його вважали виключно за гравера, і старі документи його називають коперштихарем - цеб-то гравером по металу. Але гравюр. його роботи відомо не так багато, як він зробив-би на протязі свого досить довгого працювितого життя, як-би виключно присвятився штихарству. Правда його гравюри свідчать, що це був першорядний штихарь, але порівняння гравюр з де-якими малюваннями в церкві св. Андрія промовляють за тим, що їх робив один і той самий майстер. Близькі відносини, які були у Григорія Левицького до Антропова тільки зміцнюють припущення, що Григорий Левицький був співробітником Антропова по малюванню в церкві св. Андрія. Єсть також відомости, що Григорий Левицький в 1746. році працював над іконостасом в рідній Маячці, в церкві, де він був попом.

В малюваннях церкв св. Андрія ще чується трохи відгомону доби барокко в додержуванні погоскуди так званої маніри писання в "льошу", цеб-то на дуже темному, як у льошу, полі освітлювати яскраво центральну постать або групу персонажів. Особливе Григорий Левицький любив і в гравюрах рисувати поодинокі постаті, що стоять на полі рисунку як монументи. Але і в цих постатях з округлими головами, ніжними і пухкими руками вже чується майстер рококо, а не барокко; одіння на його персонажах ще мають багато мальовничих і не завжди умотивованих складок, але вже не мають барокової імпазантности тяжких складок оксамитів і брокатів, а більше мають м'якості легких тканин доби рококо. Сцени дітей у Григорія Левицького більше мають характеру ніжної пасторалі, а не зборищ младенців Геркулесів, як це було в добу барокко. На



відвероті іконостасної стіни в церкві св. Андрія представлено на всю стіну велике поклонення царів земних цареві небесному, сюжет якого Григорій Левицький повторяв і в гравюрі.

В малюваннях козелецького собору чується дуже модне в добу рококо наслідування манірі Корреджо. Корреджо був власне тим старим майстром італійського відродження, який найбільше припав до смаку галантному товариству часів барокко завдяки його ніжній манірі представляти людей наче з порцеляни, святих наче манірних Адонісів в надуманих позах, завдяки нарешті сексуальній фривольності, яку під серпанком сливе завжди чується у Корреджо. За це все вісімнадцятий вік, доба рококо зробила славу Корреджо, піднесла цього неперечно першорядного майстра до рівня одного з найбільших геніїв людскости і по традиції Корреджо довго на цій висоті зостався. Наслідувати йому в добу рококо вважалось ознакою хорошого тону і витонченого смаку і ця мода, як показує малювання козелецького собору не минула й українського малярства: архистратигів на бічних дверях іконостасу козелецького собору поставлено в таких манірних позах з одною рукою притуленою до, по жіночому м'яких, персів, з голівкою руками та ногами ніби виліпленими із порцеляни, нарешті їх так мистецьки залито плямами світу, як це справді Корреджо незрівнано умів робити, так що із того всего можна подумати, ніби їх вільно скопійовано з якихсь невідомих образів Корреджо.

Олексій Антропов, (1715 - 1796) що неперечно також працював над малюванням церкви св. Андрія у Київі в ідеальних композиціях тратив найцінніші риси свого талану. В натурі менше маючи нах. лу до ніжности і жартовливости, Антропов у всій сво-



їй силі проявлявся тоді, коли малював конкретну особу, яку бачив перед своїми очима; тому неперечно Антропов повинен найбільше цінитися як портретист. Портрети його роботи, писані трохи підкресленими лініями, ніби вирізані, або карбовані по металу, витремані в спокійних тонах, виконані з розсудливістю, якої він певне навчився у Ротарі, свідчать про майстерну умілість і великий талант Антропова. Жіночі портрети Антропова з графині Апраксіної, з Ізмайлової являються справжніми документами епохи. Ці немолоді жінки повні здоров'я з природним розумом у очах з пристрасними устами, дихають темпераментом, душою волею, сильним характером. В них чується енергія і суворість, з якою вони уміють тримати міцно під залізною рукою тисячі своїх кріпаків, але в них чується поруч з розумом і розбещеність азійського деспота. На портреті попа Дублянського, сповідника цариці Катерини другої, роботи Антропова, як живе дивиться розумне і енергійне обличчя придворного швидче політика ніж духовника. Пишучи іноді умисне різко і підкреслено ці характерні обличчя, Антропов ніколи не збував дуже тонко і майстерно вирисувати на одіннях своїх моделів паутиння кружев, вибагливі рисунки едвобних та брукатових тканин, золото і діаманти царських шифрів, панатій та медальонів. І це тонке ніби еницерське вирисовування деталів пишного одіння ще більше підкреслює характер умисне різко окресленого обличчя. Антропов був першим видатним портретистом, якого дала Україна Московщині. Розуміється у нього мав чого почитися молодий Дмитро Левицький. Портрети чужоземних майстрів, що тоді в великому числі збиралися до Петербургу, і то іноді кращих майстрів тої доби, розуміється часто перевищують портре-



ти Антропова мальовничістю, елеганськістю, більше удосконаленою технікою, але ніколи не мають тої енергії, тої сильної індивідуальності, що справляють <sup>таке</sup> вражіння в портретах Антропова. Хиба портрети Каравака, у якого безпосередне учився Антропов, іноді мають той-же енергійний вираз, але і Каравак свої моделі надто європеїзує, щоб не сказати обезличує, тоді як Антропов справді умів обнажити той руський дух своїх персонажів ту безпросвітну азійчину під європеїзованою зовнішною оболочкою.

В релігійнім малюванні Антропов менше цікавий, але більшість його праці пішло як раз на діяльність на полі церковного малярства і тут не тільки як артист-маляр, а більше як адміністратор, як синодальний цензор іконописі Антропов придбав сумну славу, як ворог старих іконографічних традицій; московські історики бачуть в особі Антропова того, хто завдав найбільше ударів, а то просто і зруйнував московську іконографію. Очевидно надто був Антропов переконаний в абсолютності свого мистецтва, бо він поборював стару іконографію і на Україні, а до тої боротьби притяг як співробітника - Григорія Левицького, провівши його в 1754. році в ревизори іконописі для його рідної околиці з тим, що Левицький дістав припоручення "неискусной резби икони" відібрати в Нехворощанській, Царичанській, Орлянській і Мишуринорозькій "намістніях". В той спосіб офіційно було не тільки зафіксовано розходження академічного малярства з іконографією, але і боротьба між цими двома напрямками прийняла форму поліційної репресії. В цю-ж добу ранішнього академізму, якою завершилося мистецтво рококо, уложилася індивідуальності і таланни Дмитра Левицького і Антона Лосенка. Але діяльність Левицько-



го-сина, по часу, належить вже до слідуєчої доби, хоч в н по духу на все життя зостався спізненим майстром рококо, дух якого завжди живе в портретах його роботи; навпаки Лосенко хоч перегорів майже з добою рококо, але він і духом і напрямом вповні належав слідуєчій добі і фактично в Московщині був батьком малярства нової доби, до якої належить як безпосередній її предтеча.

В західній Україні в цей час найбільшу славу як артист-маляр мав Микола Теренський (1723 - 1790) піп з перемиської єпархії. Відомо, що він мав багато замовлень на церковні малювання, але цих малювань до нас не дійшло і про них більше відомо із судових розправ між артистом та працедавцями. Лиш не дуже давно віднайдено один родинний портрет роботи Теренського з членів родини Красіцьких.

Релігійне малярство доби рококо остаточно довершило той перехід до реалізму, над яким ще вагалосся малярство часів бароко. Тепер остаточно відмовилися від золотих фонів, і події на теми із старого п'єсьма вже остаточно представляються в земнім оточенні. Навіть візіонерні образи, до яких здається найменше підходило-би реальне оточення і ті представляються в обстанові іноді зрисованій з дійсности: Образи покрови богоматері, що були, один в Переяславському соборі, а другий в Сулимовці Переяславського повіту уявляють сцену великої паради. Богородиці з її небожителями і почотом з янголів та святих у славі, між якими вона тримає покров над людським родом, одведено в композиції обох ікон зовсім мало місця, навпаки три чверти поля ікони зайнято зображенням дуже пишної сучасної церкви в якій зі-



бралося виборне товариство тогочасної вищої ієрархії, як духовної так і світської. На образі переяславському з правого боку між ієрархією духовною на першому місці предстоїть митрополита, за ним інші достойники розміщені вільною групою, але не без додержання рангів представлених осіб; з лівого-ж боку між ієрархією світською на першому місці царь Петро з царицею Катериною, за ним гетьман, а далі полковники і натовп придворних чоловіків і дам, та козацької старшини; за цю велику групу першого плану весь центр образу зайнято зображенням внутрішнього вигляду пишної української церкви доби рококо з колонами по боках і опатним іконостасом по середині і тільки невелику горішню частину образу відступлено для небесної візії: ніби стеля церкви розверзається, заповнюється хмарами, а на хмарах сцена небесної слави Богородиці з покровом, чи краще, просто з рушником у руках. В той самий спосіб скомпоновано і образ покрови із Сулимовки. Так само розміщено в долині ієрархію духовну і світську, тільки між світською ієрархією на чолі вже не царь Петро, а один із старших московських царів, византийський орнат якого краще робить симетрію до парадного одіння митрополита; поруч з царем елегантська дама в європейському убранні, а за ними чубата козацька старшина; всі обличчя трактовано портретно; далі знову зрисовано середину одної із українських церков, при чому з краю колони, стовпи і склепіння церкви доведено до самого верху образу, а Богородиці з небожителями залишено зовсім мало місця посередині верхньої частини образу; видно, що сама покроба найменше цікавила автора цього образу покрови. Такий самий світський дух доби галантного віку рококо



панус і в інших образах сулимівської церкви і це риса характерна для цілого малярства доби рококо: сцену візитації діви Марії у Близавети, представлено як візит молодої пишної вбраної і елеганськи зачісаної дами до старшої пані, яка привітно зустрічає її на порозі своєї хати оточеної романтично розпланованим парком. Образ соглядатаїв землі обітованої з тої-ж церкви, явно надхненний одною з частих німецьких композицій на ту тему, представляє двох німецьких кнехтів, що разом на перекладині несуть одно колосальне виноградне гребно; ідуть ці кнехти на тлі краєвиду, в яким майстер старається підкреслити пишність рослинності обітованої землі. Це композиція дуже часта у Німців як в малярстві так і в рельєфній скульптурі і вживалася не тільки як образ у церкві, але також і як вивіска шинку де торгували вином.

Це все вже в суті речі не релігійні образи, а жанрові картини, які нагадують, що мають служити образами тільки віддалено, хіба лиш значінням свого змісту. Зрозуміло, що в таких обставинах не було дуже важко відмовитися вже і від змісту релігійного і перейти до зовсім свіцьких сюжетів. І справді від малярства доби рококо дійшли до нас образи історичні з української історії. Історичність події підкреслюється старою обстановкою події: так образ, що представляє зречення Дорошенка від гетманської булави представляє в патетичних позах з одного боку Дорошенка зі своєю старшиною, а з другого боку Самойловича також з товариством, гетманську булаву кинуту додолу; щоб підкреслити, що представлена подія діялась у старовину, маляр дає обстановку старих часів і тому містить її в готицькій салі і то в салі з дуже пишними готицькими декораціями.



Портрети доби рококо також досить значно відрізняються від портретів часів барокко. Тут нема вже того стремління до імпозантності, до королівської величавості; нарисовані особи вже не стоять як монументи в напружених позах, але навпаки, артисти стремлять, щоби підкреслити елегантність, красивість своїх моделей, а часом і часто кокетливість цих героїв галантного віку. Портрети членів львівського брацтва, що зберіглися в брацькій церкві, а тепер в музеї Ставропігії відрізняються між собою не тільки трактованням моделі, але і самою формою вирізу та обрамлення. Поважні портрети часів барокко в шестикутніх рамах поширених в середині, в добу рококо заступають елегантські напудрені обличчя з кокетливим виразом сентиментальних округлих очей; самі вирізи і обрамлення цих портретів не шестикутні, а мягко хвилясті, що своїм контуром нагадують не то медальони, не то вази.

Прекрасний, може один з кращих українських портретів тої доби, портрет Івана Гонти з незвичайно енергійними рисами обличчя і дуже складним виразом розумних очей, дуже живо написаний і досі справляє велике вражіння; артист з вибагливої фантазії представив Гонту не в звичайному або парадному його одінню, а в червоній тозі перекинутій по римськи через плече. Ця тога дуже пікантно єднається з типовими українськими рисами обличчя, з козацькими вусами і довгим чубом.

Портрет полковника гадяцького Михайла Милорадовича здається нічого немає спільного з <sup>поважними</sup> полковницькими портретами доби барокко. Гадяцький полковник виглядає з портрета дуже елегантськи, але зовсім не величаво, ніби не козацький полковник, а салону-



вий кавалір галантного віку. Округле українське обличчя виглядає ніби напудрене, вуса ніби набинтовані, брови ніби підведені, щоки ніби нарум'янено; одіння його теж європеїзовано; на жупані замість важкого бродату не менше вибагливий рисунок легкого еддабу, а керей виглядає зовсім ніби модерний ментик.

В київській Лаврі зберігся великий, чудово виконаний портрет, писаний одним із київських артистів-малювників у 1752. році, з донського отамана Данила Бфремовича. Цікаво подивитися скільки зусиль приклав київський майстер, щоб обернути ватажка дикої донської вольниці в елегантського каваліра галантного віку: як струнко перегнуто стан донського козака, як тонко і м'яко виписано його пишній бродатовий одяг, як елегантськи зібрано манжети широкого рукава його бродатового жупана. Розуміється від цього портрету немає що питатися характеру донського краю, за те він є прекрасним пам'ятником київської галантності доби рококо.

Взагалі малярство доби рококо досить значно відрізняється від малярства барокко. Крім загального подиху свіжості, галантності, ніжності, а іноді і фривольності, в добу рококо привилися і в деталях українського малювання деякі риси з маніри батьків мистецтва рококо французьких майстрів: обличчя рисується м'яко закруглені, круглі очі, наївно, обведені брови та делікатно зложені уста. Самі кольори образів здебільшого витримано в світлій гамі, найбільше ніжних цвітів. Легкість і галантність рококо знайшло собі повний вираз в українському малярстві і за те виплекало на Україні першорядних майстрів, яких навіть французькі дослідники цінять на рівні з найкращими англійськими та французькими майстрами кінця вісімнадцятого і початку дев'ятнадцятого віку.



## Г л а в а с с а .

### Класичність.

Стиль рококо не міг тривати довго. Він прийшов як реакція проти постійного напруження, якого вимагав стиль барокко, напруження як нервового і інтелектуального так і матеріального. Постійне стремління до імпозантності, стремління справити вражіння, примушувало безперестанно напружувати творчі сили, напружувати нерви і в поколінні дужих викликало до життя творців титаничного розмаху; але за поколінням дужих приходять покоління слабих і для них це напруження сил являється не до здійснення. Тому величаве і вічно напружене барокко змінювалося на легке і галантне рококо. І під час рококо справді нерви могли одпочити, творчих сил не треба було надлюдськи напружувати. Але одпочинку матеріального рококо не давало. Матеріальні засоби, вже значно підірвані в добу розкішного барокко, безоглядно витрачалися далі в добу вічно святочного рококо. Тим часом вже появилися зловіщі ознаки остаточного матеріального знесилення і викликаної ним близької катастрофи. Але вічно веселе товариство доби рококо одверталося від сумних перспектив і устами Луї XV., одмахуючися від зловіщих примар, заявляло - "після нас хоч потоп". Справді на одне покоління матеріальних засобів ще мусіло вистарчити, і дійсно на вік Луї XV. їх хватало. Але цих засобів не могло вже вистарчити на слідуєче покоління, яке вже не могло так легко відмахнутися від грізних перспектив і мусіло шукати засобів матеріальної ощадности.





З другого боку все більше і більше входив у силу новий елемент громади - третій стан, який, по мірі того як набірався сили, стремів до того, щоб стати паном життя; а опановуючи всі прояви громадського життя, третій стан, буржуазна верства, виступила зі своїми естетичними принципами і вимогами також і на царині мистецької творчости. Під час, поки сили буржуазної верстви наростали і міцнішав рух серед буржуазії до опановання загальної ситуації, творилася разом з тим і ідеологія цієї нової чинної на історичному полі верстви, а в її новоствореній ідеології естетика займала далеко не останнє місце. Ідеологи наростаючої буржуазії з Руссо на чолі виробляли формули чеснот простої в життю і працюючої буржуазії, ідеалізували її простоту життя, працюючість і чесноти і від мистецтва вимагали виявлення цих ідеальних рис. Аналогії для чеснот молоді буржуазії шукали в старому також ідеалізованому життю античної громади часів перед упадком і, в стремління зблизити до нього життя сучасне, кликали відновляти старе класичне мистецтво. І справді захоплення класичним мистецтвом опанувало смаком товариства останньої чвертини вісімнадцятого віку і творчі сили всіх діячів на полі мистецтва устремилися на наслідування класичному мистецтву і на творення нового в дусі і характері старої класичности. Класичність стала міцним каноном мистецької творчости у Франції як найбільше тоді розвиненій і поступовій країні на континенті Європи, а як Франція потягала за собою і всі інші країни і оставалася диктаторкою смаку і моди, то із Франції дуже швидко класичність розлилася по всій Європі і всевладно опанувала в мистецькій творчости і це пановання класичности тривало до половини дев'ятнадцятого віку.



Окрім причин чисто соціальних поворот до класичності застерігався також і процесом чисто мистецької еволюції, як природна реакція, яку мусіло викликати вибагливе рококо. Ще доба ренесансу, хоч і далека була від того стислого наслідування класичності, яке розвинулося на порозі дев'ятнадцятого віку, але все-ж чимало використовувала в своїй творчості класичні форми. Доба барокко і потім рококо, хоч ніколи зовсім не відкидали наслідування класичних форм, але духом своїм і характером дуже далеко від них одійшли. Постійно одвертаючись од простоти, ясності, логічності і шляхетності класичних форм, барокко гналося все за мальовничістю, напруженням, зовнішню імпозантністю і часто елементи класичного стилю примушувало служити цим, чужим для нього завданням; в цьому процесі барокко часто переробляло елементи класичності до непізнання і переробляло завжди в напрямі нелогічності, накопичення деталей, дужих поривань і рваної та хвилястої судорожності. Цих тенденцій мистецтво рококо не знищило. Воно надало формам мистецтва барокко більше легкості і величаву патетичність заступило галантним кокетуванням, але не відмовилося від накопиченої, вибагливої, манірної і пересиченої декораційності, а навпаки в цих тенденціях дійшло до краю і забилося в глухий кут. Отже зовсім зрозуміло, що як реакція до двох химерних і вибагливих стилів мусіло знову смаком громади опанувати замилювання до простих і спокійних пропорцій, до рівних, невибагливих, далеко сягаючих ліній. Утома від пишної і пересиченої декорації була така, що в дуже короткому часі стала в Європі загальною пристрасть до широких, гладких і зовсім неукрашених площин.



На Україні так само як і по всій Європі стилі барокко і рококо сказали своє остатнє слово, далі їм розвиватися було нікуди; козацькі елементи, що це мистецтво плекали і розвивали, також зійшли з історичної арени, а тому і на Україні брама для входу нового класичного мистецтва була широко одчинена і справді класичне мистецтво не забарилось розвинутиая і на Україні так само як і по всій Європі.

Мистецтво класичного стилю на Україні в своєму розвоєві мало три фази: перша - кінець вісімнадцятого віку, коли на Україну прийшли перші твори класичного стилю, прийшли в творах закордонних майстрів здебільшого через Петербург; в цій першій фазі мистецька творчість в стилу класичности виявилася на Україні головним чином в виведенню пишних здебільшого сільських резиденцій нових українських магнатів, свіже спеченого "малоросійського дворянства", що вислужувало у Петербурзі при царському дворі великі маєтки, чини і титули, але по при то може не було вільне від чуття сентиментального і, розуміється дуже не глибокого, патріотизму, яке проявлялося в тому, що для спочинку від державних справ і обовязків виїздилося на Україну і там на Україні серед рідної природи виводилося пишні резиденції, в яких знаходилося бажаного відпочинку, а іноді і доживалося віку. Між такими резиденціями особливу славу мали резиденції на Чернігівщині: Розумовського в Батурині і Печепі, та резиденція Завадовського в Ляличах. В другій фазі розвоє класичного стилю - в першій четвертині девятнадцятого віку - класичний стиль дійшов на Україні найбільшого розвоє і розповсюдження. В цей час по маєтках "малоросійського дворянства" повиводилося ті



великі білі з колонами будинки такі характерні для цієї доби, коли селянство остаточно здавалося ущухло в кріпацтві під панською рукою, а при панських дворах розквітнув пишним цвітом весь букет самодурства на московський лад, розбещености і тиранства. В цій же фазі забудувалося в класичному стилі більшість українських міст, особливе міст недавно заснованих на запорожських степах, які, як центри багатого краю поспішно заселяваного, мали швидко розвинутися і процвісти торгівлею і промислом. Так зрештою і сталося, і тому кращі пам'ятники міського будівництва класичного стилі цієї фази найвищого його розвою треба шукати в полудневих ~~містах~~ містах степової України - у Одесі та у Херсоні. Коло цього-ж часу забудовано і Полтаву, як адміністративний центр колишньої Гетманщини, а тепер малоросійського генерал-губернаторства, до якого входили великі простори лівобережної України. В меншій мірі, але забудувалися все-ж в класичному стилі в цей час і старіші українські міста і старі центри України, як Київ, Львів, Харків, що здобувся тоді на перший на Україні університет. Нарешті третя і остатня фаза класичного стилі на Україні - це друга четвертина дев'ятого віку - коли класичний стиль вже втратив свою свіжість став прибирати форми сухі та дрібязкові, поки, виродившись зовсім, не почав викликати до себе несмак в половині дев'ятого віку. В цей час за царя Миколи I. введено чимало казенних будівель у Києві, але особливе типовими будівлями цього часу являються по малих не розросшихся повітових містах України будівлі тюрем, що підносяться і красуються своїми білими казенно-класичними формами, перші впадають в око



новоприїзжому до міста і часто являються найбільшими у місті будинками.

Старша із сільських магнацьких резиденцій доби класичности на Україні, це садиба Розумовського в Почепі. Будував її місцевий український будівничий Яновський, але вважають, що автором її планів був Француз Валлен Де-ла-Мот, той самий, що працював у Петербурзі з 1759. до 1774 року, що виготовував у Петербурзі план для будинку Академії мистецтва, вибудував костел св. Катерини, гостинний двір, Нову Голландію і який, вважається, перший привіз до Московщини французький смак до класичности. Власне Де-ла-Мот сам ще стояв на переході від старої мальовничої архітектурної маніри до спокійної класичности; в чому він справді був майстром класичного будування, так це в тому, як він опанував широкою і розлогою архітектурною лінією, яка часто не обмежується на одній будівлі, а рахується на ансамбль групи будівель, а іноді приймає в рахунок і поземні лінії і перспективні плани, получуючи в одне ціле іноді далеко розставлені будинки. Класичне будування дуже часто не обмежує свого обрахунку на одній будівлі, а проектує цілі площі забудовані полученими чи не полученими між собою будівлями, які творять єдиний цільний ансамбль. Тому міське будування доби класичности здебільшого проектує цілі площі або проспекти, а сільське будування проектує не окрему будівлю, а цілий і часто широко розвернутий двір оточений будівлями. Окрема-ж будівля грає роль не самостійного цілого, а тільки одної складової частини широко розвиненої архітектурної композиції. Власне цей розмах розлогої перспективної композиції і смак до безмежно широкої



лінії, як перші принципи класичности, і привіз із собою Де-ла-Мот із Франції. Двір у Почепі образований головною будівлею з овальними крилами і иньшими господарськими будинками мав площі коло шести з половиною тисяч квадратних метрів. Все оббудовання цього великого майдану складало одну цілну архітектурну композицію, в якій окремі будівлі грали ролю лише деталей. Розуміється центральною складовою частиною цієї композиції був головний корпус в два яруси, що мав по фасаді двайцять і п'ять вікон і був розлогий на сто тридцять кроків. Ця розлога будівля по фасаді має три площі: центральна частина будинку в п'ятнадцять вікон значно виступає наперед, дві бічні частини, по п'ять вікон кожн з лоджетами по середині протягуються на другому плані. Знову в середині центральної частини фасаду прибудовано величавий портал на шести колонах, високих на два яруси будівлі. Між цих шести колон виглядають центральні п'ять вікон; таким чином весь фасад поділено зовсім симетрично на п'ять частин по п'ять вікон в кожній частині. Треба дивуватися, що така розміреність не справляє сухого вражіння: надто гармонійно обраховано пропорції всіх частин будинку а також вікон і горизонтальних ліній, по яких вони розбігаються від центра до країв. Взагалі горизонтальна лінія в добу класичности остаточно опанувала архітектурою і привернула їй ту ясність і спокій, які архітектура була втратила за попередніх часів.

Друга резиденція Розумовського біля Батурина очевидно була ще більше величавою, але від неї zostалися тільки руїни, а сумнівної вартости реставрація могла відновити тільки головний корпус, але не цілий ансамбль. Хто був автором батуринської ре-



зіденції тепер сказати важко. Відомо, що Розумовський, ще будиши гетьманом задумав вивести в Батурині величаву, гідну України столицю, мав там заснувати університет і для виконання відповідних архітектурних завдань викликав італійського майстра Антоніо Рінальді. Але ледви чи працював дійсно Рінальді для Батурина; певніше здається, що прискорений кінець гетьманування Розумовського поклав край проектам будівництва батуринської столиці. Батуринські-ж руїни далеко за містом на високому березі Сейма швидко скидаються на останки сільської величавої резиденції, в якій мав доживати віку бувший гетьман України. В архіві князя Рєпніна знайдено плани батуринської будівлі; ці плани підписав архітект Чарльс Камерон, Англієць, що прибув до Петербургу в 1779. році і на якого було перенесено придворні симпатії від Рінальді. "Містер Камерон, великий рисувальщик, вихований на античності, відомий автор книги про римські бані", такими словами його характеризувала Катерина II. в листі до Гріліна, був пристрасним прихильником класичного мистецтва. Монументальним класичним характером перейнято батуринські руїни, як вони простояли до недавньої реставрації. Від колишнього будівельного ансамблю устояли тільки в руїнах головний корпус та одне із двох бічних крил. Головний корпус мав форму прямокутника з півкруглими, оточеними іонійськими півколонами, виступами по боках, які очевидно було вкрито куполами; він мав два яруси: нижній партеровий, зовні рустований, присадкуватий, який служив ніби базою для верхнього, пишно розвиненого високого в два світи головного ярусу. Найшляхетнішою частиною будівлі, що найбільше вражіння справляла в руїнах, це була масив-



на, велитенська колонада на верхньому поверсі, що простягалася вздовж цілого фасаду будинка. Ця колонада з восьми могутніх іонійських колон була покрита в горі, на античний лад, трьохкутнім тимпаном з півкруглою нишою посередині. В низькому партеровому ярусі відповідно до велитенської колонади верхнього ярусу була фальшива аркатура, глухі пройми якої мали вигляд вікон на ціле поле арок. Незвичайно романтичний вигляд цих руїн, завдяки монументальній колонаді, справляв враження, що мало де що спільного з враженням справжніх античних руїн. Камерон взагалі був майстром колонад, як це показують його будівлі в Павловському і галерія в Царському Селі. Очевидно ця колонада була центром і панувала над цілим ансамблем будівель, що оточували великий майдан перед головним корпусом. З другого боку корпус виходив до пишного парку величавою терасою з ганком.

Далеко повніше ніж обидві резиденції Розумовського зберіглася резиденція графа Завадовського в Ляличах Суражського повіту в північній Чернигівщині. Ця резиденція також уявляла колосальний архітектурний ансамбль будівель, що оточували широку площу більше як на шістнадцять тисяч квадратних метрів. Головними частинами цього архітектурного ансамблю були як звичайно головний корпус, а також церква св. Катерини, що теж складала одну цілість з усіма свіцькими будівлями резиденції у Ляличах. Вся ця резиденція було вибудовано на протязі остатнього десятиліття вісімнадцятого віку. Автором, що складав плани для цілого ансамблю будівель у Ляличах вважають звичайно модного у Петербурзі архітекта тих часів, — Джакомо Кваренгі. Це був також майстер закоханий у античних традиціях, як його



називають найбільше удосконаленим репрезентантом нео-римського стилю; родом з верхньої Італії, як і більшість архітектів, що свого часу принесли на Україну стиль ренесанса, цей бергамаск очистив свій смак зрисуваючи грецькі храми в Пестумі і віддаючися глибоким дослідям над творчістю Палладіо. За тим, що він повне був автором проектів резиденції в Ляличах промавляє і те, що будівлі в Ляличах мають багато спільного з будівлями Кваренгі в Петербурзі і його околицях. Головний корпус у Ляличах дуже нагадує будинок Кваренгі державного банку у Петербурзі, а також має досить спільного з англійським двірцем у Петергофі і иньшими будинками Кваренгі. Це прямокутний будинок на три яруса, при чому два нижчих високі, а горішній третій низький під дахом. Центральну частину фасаду удекоровано прибудованим величезним двоюрисним порталом, що складається в долішній частині із шести рустованих стовпів з арками, а в верхньому ярусі із колонади, також на шість колон, покритої архітравом і увінчаної класичним тимпаном. Колонада цього портику, в дійсности дуже великих розмірів не справляє такого монументального вражіння, тому що декорує тільки середню частину фасаду будинка, а не весь фасад і тому монументальність її подавляється розмірами всего будинка; крім того стоїть ця колонада на досить високому, а не присадкуватому як в Батурині нижньому ярусі і таке піднесення її в гору дає їй лекший вигляд. Зрештою і самі пропорції колонади в Ляличах лекше ніж у Батурині. Не дуже вигідне вражіння зовні справляє купол, який на високому барабані підноситься в центрі будівлі. Із середини він дуже пишно покриває головну салю, але на зовні



він має вигляд надто плескуватий, за малий щоб панувати над цілим великим корпусом, а разом з тим розплющує тимпан портала і дає не зовсім смачну лінію контура загальної покрівлі. На боки від головного корпусу розходяться крила з масивними аркадами на тяжких рустованих стовпах. Ці крила являються безпосереднім продовженням нижнього партерового яруса центрального корпусу. Їх так само рустовано і арки крил наслідують про-різи вікон партерового яруса; в склепіннях арок, так само як і в склепіннях над вікнами вставлено масивні замки з горельєфними масками. Перед палатою велитенська площа, а просто проти палати, по другий бік площі головна віздна брама до резиденції. Складається ця брама з двох тяжких мурованих масивів удекорованих парами легких колон; вгорі брама ні аркою не перекрита ні нішого полушення не має.

Звичай виведення арок, як улюбленої ще в старому римському мистецтві декорації, знову відродили з добом класичности. На Україні в кінці вісімнадцятого віку, як і в інших країнах, стали виводити арки, іноді з виключно декоративною метою серед площі, іноді-ж ці арки служили парадною віздною брамою. Декоративні триумфальні арки виводилося здебільшого з нагоди приїзду якоїсь високої найчастіше коронованої особи. У Кам'янцю на Поділлі єпископ Красинський вибудував триумфальну арку у 1781. році на честь короля Станіслава Августа. Це була досить масивна брама з трьома проїздами і тяжкими масами в горі над склепінням проїздів; аттик на середнім проїздом було увінчано короною і гербом короля. Цю браму знесено в 1876. році.

Далеко лекше і елегантніше виглядає невелика триумфальна



арка у Новгородку Сіверському, яку там вивели чернігівські дворяне в 1787. році на честь цариці Катерини другої. Це брама на один проїзд оточена колонами по обидва боки, а поле між колонами оздоблено медальонами. Ця брама в Новгородку не справляє дуже величавого вражіння і тому може не вповні задовольняє призначенню служити пишною триумфальною аркою, але тим більше вона вирає своїми легкими пропорціями і справляє незвичайно симпатичне вражіння твору інтимного мистецтва.

Одним з кращих, під зглядом чистоти і шляхетности архітектурних форм, пам'яток мистецтва у Харькові була Горяновська брама, на жаль варварськи зруйнована уже в двадцятому віці, щоб дати місце "доходному" будинкові. Ця брама не мала майже ніяких архітектурних окрас, але була найгарнішою між триумфальними брамами на Україні; вона справляла вражіння виключно гармонією ліній і шляхетністю пропорцій. Досить велика маса так легко виносилася над граційно перекинутою з краю до краю півкруглою лінією склепіння, прямі лінії, що обмежували цю арку в горі і з боків, так виборно комбінувалися з м'яко закругленою лінією прорізу, нарешті самі пропорції всіх частин і цілого неперечно робили з Горяновської брами у Харькові один з кращих пам'яток класичного мистецтва на Україні.

В першій фазі розвою класичности на Україні в кінці вісімнадцятого віку ми все-ж зустрічаємо головні твори мистецтва того часу, як магнацькі резиденції, не в більших центрах України, а по селах і малих місточках. Отже ці твори прийшли зразу ніби в народню гуцу. Разом з тим ці резиденції в Почепі, Батурині, Ляличах виводилося по планах чужоземних художників-будівничих.



Для Почепа плани опрацьовував Француз Де-ла-Мот, для Батурина Англієць Камерон, для Ляличів Італієць Кваренгі. Від діяльності другого Італійця Рінальди, який безпосередне із за кордону приїхав до Батурина, здається ніяких слідів не зосталося. Але в кожному разі до занесення перших зразків класичности на Україну зложилися представники трох головних країн де класичний стиль розвинувся раніше ніж на Україні. Очевидно шукати у цих чужоземних майстрів якогось відпечатку місцевої творчости, особливе коли вони самі навіть на Україні і не були, - ледви чи приходитьсья. Їх проекти були такою новиною на Україні, що українські архітекти, пристосовувчись і виконуючи ці нові завдання, ледви чи зразу могли-би внести в прислані їм плани свої модифікації згідно з місцевим смаком. Повторилося очевидно те явище, яке ми спостерігали півтораєта років перед цим, коли на Україну вперше було занесено стиль барокко. Тоді також старіші пам'ятники будування в бароковому стилі мали ясно принесений західно-європейський характер, але в слідуєчій стадії вони модифікувалися, українські майстри цим стилем опанували і надали йому характер виразно український. Щось подібного сталося і з мистецтвом класичности. Перші твори цього стилю прийшли на Україну, як наслідок праці чужинців і опрацьовані на чужині, але прийшли вони безпосередне на село, безпосередне в гуцу народню, тут справили велике вражіння і в слідуєчій фазі свого розвою вже твори цього мистецтва мусіли, так-би мовити, акліматизуватися, підлягти деяким місцевим модифікаціям і увійти в обсяг творчости українського народу. Це і сталося в першій чверти девятнаєчтого віку, в другій фазі розвою цього стилю на Україні; в цій фазі



класичний стиль по Україні загально розвинувся, охопив всі галузі мистецької творчості, колективним зусиллям українського народу перейшов на дерево, поєднався з більше улюбленими традиціями старого і в наслідок того всею на Україні знову, як і у всі попередні періоди мистецького розвитку, світовий стиль одягав в українську одягу, прийняв характер місцевого українського мистецтва. Правда це сталося на Україні може не зовсім повсемітно. Із цього процесу може вибиваються як раз ті міста, які саме тоді виводилося і в яких стиль класичности знайшов може найбільше для себе простору. Ці нові міста, що дуже швидко виростили - Херсон та Одеса, мусіли з початку мати інтернаціональний характер. Це були центри з одного боку колонізації по містах міжнародної, з другого боку це були міста приморські, чи в кожному разі гавані, і це підтримувало їх інтернаціональний характер, у відміню від колонізації краю, яка в головній масі була українською; тому хоч ці міста росли і забудувались дуже швидким темпом, і все будівництво в цих містах переводилося, згідно з духом часу, в класичному стилі, але воно в цих інтернаціональних центрах очевидно не могло так перейнятися українським характером, як це могло статися в старій Україні на Гетьманщині і північно західній Україні, а також в раніше за колонізованих Слобожанщині і на знову заселеному Правобережжю.

В Одесі зосталося чимало будівель класичного стилі, хоч кращі із них, як театр збудований у 1803. році, згоріли або дуже перебудовано. Під Херсоном зосталась ціла військова частина міста з окремим собором, майже не получена з новим великим мі-



стом, вся спланована і вибудована в класичному стилі. Але і в Одесі і в Херсоні це все здебільшого творчість заїзжих, або спеціально виписаних чужоземних майстрів, які там творили і працювали, майже не дотикаючися української стихії. Інакше справа стояла по інших містах України, де традиції українського мистецтва були міцні і особливе в провінції.

Пишні резиденції Розумовського, Завадовського і інших царедворців з України справили і не могли не справити великого враження на молоде тоді "малоросійське" дворянство, що як раз перед тим опанувало сільським населенням, оберненим в кріпацький стан, і переживало медовий вік свого добробуту. Це дворянство заходилося забудовуватися, і по селах в міру сили і заможности виводили і собі сільські резиденції на взір ~~російських~~ <sup>прославлених</sup> царедворців. В цей час було побудовано скрізь по Україні чи мало панських дворів з по можливості великими білими будинками з колонами, з широко розвиненими ганками та галеріями на колонах круг домів. Ці будинки виводили уже здебільшого, особливе у панів середнього достатку, свої місцеві українські архітекти, а подекуди і найзаможніші магнати виучували мистецтву здібніших із своїх кріпаків і в той спосіб мали своїх домашніх архітектів, малярів, портретистів, музик і інших фаховців мистецтва. Розуміється українські майстри, навчившись і перейнявшись принципами класичного будування, іноді діставши артистичну освіту вже не з першого джерела, а від українських-же учнів чужоземних майстрів, не могли не вносити в свою творчість, хоч як не універсальні суть приписи класичного мистецтва, свого українського духу, характеру, нарешті улюблених засобів укра-



їнського будування і де-яких деталей, що в українському мистецтві переживали епохи універсальних стилів і як місцева ознака переходили від одного стилю до другого. Тому панські будівлі доби розцвіту класичности так відрізняються від сучасних їм будівель на Московщині і по інших країнах.

Перш за все в самім духові і характері української вдачі, як і все, зостається нахил до інтимности і затишности. І холодні в принципі класичні форми під руками українських майстрів якось змягчаються, лагіднішають, переймаються настроєм ліричної задуми. Особливе це помітно сказується, коли обмежені кошти господаря не давали можливости виводити дуже розкішної палати, і примушували обмежитися розмірами поміщицького будинку. Ще більше той самий характер виступав, коли не хватало коштів на муровану будівлю і доводилося ті самі форми класичного будування віддавати в дереві, коли масивні муровані колони доводилося заступати деревляними стовпами, замість розлогих терас задовольнятися деревляним-же рундуком, а іноді цілу будівлю покривати гонтом або солом'яною стріхою. Подекуди, часто рунки панських будинків наслідували селяне і до своїх мазаних білих хаток під солом'яною стріхою додавали ганочки на стовпах, з незвичайним смаком обраховуючи їх пропорції з пропорціями своїх хаток. Спеціально над Дніпром, в околиці Ржищова, де в стилі класичности виведено монастир, костел, муровану церкву і кілька панських дворів, майже кожна селянська хата має ганочок, що з одного боку дуже ясно зберігає характер свого походження від класичного будування, з другого боку стихійним народнім смаком припасований і робить цілість зі скромною чепурною хаткою.



Одна архітектурна деталь, яку давалося простежити на Україні ще від часів барокко, а яка можливо в українському будівництві була і раніше, і в кожному разі завжди була деталлю українського національного смаку на цілому просторі України, вона зберіглася і перейшла до стилю класичности і незвичайно влучно до нього пристосувалася і ще більши дала можливість підносити інтимний і затишний характер українського будівництва. Ця деталь, про яку вже не раз була мова, котра спонукала українських майстрів виводити ганки, галерії і рундуки не як окремі прибудови, а на терені самої будівлі під одним, спільним з цілим будинком, дахом. Таким засобом виводився чи рундук чи ганок, що для нього ніби виймалося ~~частина~~ частину будівлі з під даху і зоставався відкритий в середині будинку простір, замість стін зо вні обставлений стовпами або колонами. Іноді такий ганок розвивався в цілу галерію, іноді біг вздовж витягнутої будівлі на всю її довжину, іноді обмежувався тільки своїм призначенням служити рундуком чи внутрішнім ганком для вступу до будівлі, іноді як підсіння оббігав навколо цілого будинку. Найбільше ця деталь будівництва розвинулася в деревляному будівництві, але як деревляне будівництво у нас завжди сплітається в одно ціле з будівництвом мурованим, то вона розвинулася і в будівництві мурованому і робить може одну з характерніших архітектонічних ознак української класичности, зміцнюючи її затишний та інтимний характер.

Часто в панських дворах практикувалося, що будинок головний виводився мурований, а служби навколо двору було виведено деревляні. Але згідно з принципом архітектурної композиції во-



ни завжди роблять одну артистичну цілість з ~~фронт~~ головним корпусом і, як головний корпус має у себе затишний внутрішній рундук з мурованими колонами, так відповідно до нього навкруги двору оббігають деревляні комори, інші служби або "флігеля", над котрими передня частина даху виступає наперед і підтримується рядом деревляних стовпів, що образують криті галерії, іноді досить довгі. В особливе заможних панських будівлях, як в Покорщині біля Остра в садибі Галагана, ці криті галерії було введено в два яруси. Іноді, це бувало рідше, коли всі служби навколо двору було між собою получено, то такими критими галеріями можна було обійти навколо цілого двору. В кожному разі ця спеціальна любов до галерій, яку ми констатували ще в українському будівництві барокко, зберіглася в добу рококо, і особливе розвинулася в добу класичности, з якою так природно пасувало вживання спокійних рядів колон.

В початку дев'ятнадцятого віку був проект досить величаво забудувати Полтаву, як столицю колишньої Гетьманщини, а тепер малоросійського генерал-губернаторства. В Полтаві тоді-ж було відкрито просвітні установи для шляхецьких дітей, як кадецький корпус для хлопців, інститут для дівчат, було вибудовано палац для генерал-губернатора, отже для будівництва було чи мало завдань. Згідно зі звичайною, вже не раз підкресленою рисою мистецтва доби класичности, виводити не окремі будинки, але цілі ансамблі, вираховуючи широкі поземні лінії, що охоплюють всі будинки і еднають їх в одну цілість, у Полтаві також було величаво розплановано велику круглу площу, в центрі якої воздвигнуто металеву високу колону, а навколо ряд великих будинків, між яки-



ми якраз і являється дім генерал-губернатора (тепер просто губернаторський), жіночий інститут і кадецький корпус. На жаль в середині площі навколо центральної колони розрісся великий парк, дерева якого закривають цей, може одинокий викінчений на Україні, міський ансамбль великої площі, і не має точки з якої можна було б любоватися широкою, поземною, округлою і замкненою лінією ансамбля будинків цієї, тепер центральної в Полтаві, Олександрівської площі.

Пізніше, уже в третій фазі мистецтва класичности почали такий ансамбль будинків виводити у Києві, розпланувавши їх не по округлій лінії, а по квадрату. Але вже саме будівництво цього часу не дорівнює будівництву попередньої фази, крім того у Києві план зостався не викінченим і квадратову площу забудовано тільки з двох боків - з одного університет, з другого - будинок першої гімназії. З двох других боків зосталося приватне будівництво, яке пізніше зовсім зіпсувало красу широкої лінії виведенням окремих над міру високих доходних будинків; крім того професори київського університету так само зіпсували незвичайно гарну горизонтальну лінію університету виведенням поруч з ним будинку для бібліотеки, а профіль першої гімназії зіпсуто педагогічним музеєм.

Взагалі може ні в одному місті на Україні так як у Києві не проявлено вже в двадцятому віці стільки варварства і вандальства в руйнуванні чудових українських будівель доби класичности. До двадцятого віку ціла краща частина міста Києва, так звані Липки було забудовано дуже гарними панськими "особняками" здебільшого партеровими будинками в стилі української провінції-



альної класичности. Ці будинки були скромніші ніж будівлі на Олександрівській площі у Полтаві, вони були далеко скромніші, ніж громадські будівлі класичного стилю у самому Київі, але вони були чарівні в своїх простих і лагідних формах з по українськи введеними галеріями по фасаду і оточені липовими садами. Мало що із цих будинків, хіба дім губернатора уцілів в першому десятиліттю двадцятого віку. Найгарніші-ж із них, як дім Рігельмана, Ісаєвичів і інші, було безжалісно знищено або перебудовано на доходні високі і несмашної архітектури будинки. Ще раніше ніж Липки, втратив свій вигляд міста доби класичности Подол, який майже весь було забудовано в стилі класичности після великої пожежі 1811. року. Над цим забудованням найбільше працював тодішній мійський київський архітект Андрій Меленський, що справді розвинув незвичайну продуктивність праці. Поруч з Меленським працював ще архітект Станзапи, з яким вони разом випрацювали план нової забудови Подола з 1812. року. Але від того плану не тільки майже не зріглося окремих будинків, але і самий план вулиць пізніше, раз було змінено, так що коли і стоїть подекуди старий привабливий будинок тоді введений в стилі класичности з внутрішньом по українськи опрацьованою галерійкою або ганочком, то такий будинок стоїть косо до вулиці, яка під час його будування проходила очевидно інакше.

Із будування доби класичности другої його фази у Київі на Подолі випадково зберігся контрактний дім, вибудований по проекту Меленського і Геста - типова українська будівля в стилі класичности. Головний фасад цієї будівлі опрацьовано на вузькій стороні прямокутника при чому середину цього фасаду одведено



під ганок, який згідно з українською традицією не виступає наперед, але вміщується в середині під дахом самого будинка. Власне краї фасаду, згідно з традицією ще попередньої доби виводити будинки в формі "покоя", виступають наперед, а в середині між цими виступами в глибині фасаду розроблено проїму, в якій уміщено масивні колони і за колонами ще глибше сходи і самий ганок. Це все розвинено на обмеженому терені вузького фасаду, але вражіння здавленості не відчувається зовсім, навпаки глибока проїма ганку дає вражіння затишності.

Подібний принцип, але значно ширше і просторніше розвинений знайшов місце в будинкові правда пізніше виведеному - вже в 1851. році - в палаці Онуфрія Головінського на Хрещатику, в якому пізніше містилася київська пошта, і який в 1914. році зовсім збудовано. Це була одна з кращих будівель Києва часів класичності, також виведена "покоєм", але бічні частини фасаду якої далеко розставлені легко виступали наперед. Будівля мала нижній придавлений ярус і верхній вільно розвинений, який по середині між двома крилами будинку мав пишну колонаду з простором в глибині по українській традиції виїнятим з під покрівлі будинку. Ця колонада трохи нагадувала колонаду батуринського палацу, але в порівнянні до нього виявляла дальший крок розвою українського смаку в архітектурі часів класичності. Через те, що в Батурині колонада стояла вздовж цілого фасаду наперед, це надавало будівлі вигляду більше репрезентаційного і зовнішнього парадного, навпаки палац Головінського, завдяки тому що ця колонада в йому було уміщено в глибині фасаду між двома виступаючими крилами, мав вигляд дуже скромний і затишний, але в цій



непретенсіональності виявляв витончено рафінований смак будівничого.

В добу класичности мійські ратуші на Україні також зберігли свій попередній план, в якому їх виводилося ще за часів барокко і рококо, план квадратної будівлі з квадратною-ж вежою по середині, тільки пропорції і все розроблення деталей цього плану переводилося вже в стиль класичности, спеціально в ратушах, класичности трохи холодної "касарняної". По такому планові виведено було старі ратуші у Харькові, у Полтаві, по такому-ж планові було виготовлено проекта для ратуші у Київі, після того як стара ратуша в 1811. році згоріла, по такому-ж планові виведено і сучасну ратушу у Львові. Львівська ратуша, як квадратний будинок поставлений в центрі старої квадратної площі Ринку з квадратною-ж вежою по середині, здавалося мусіла-б пасувати до оточення, закінчуючи систему концентричних квадратів, але завдяки сухим касарняним формам цієї ратуші, вона швидче псує ніж доповнює вражіння чудової площі Ринку, образованої старими мальовничими будівлями доби ренесансу і барокко.

Останнім здається виказом будування ратуші на Україні по традиційному планові квадрата з вежою по середині вже в самому кінці доби класичности, представляє ратуша в Чернівцях. Але ця ратуша вже носить на собі всі сліди гублення добрих традицій класичности; фасад її з висунутою посередині центральною частиною тратить вражіння спокою і шляхетности, нічого не вигравчи для імпазантности і ошатности; центральна вежа її також в лихих пропорціях не пасує до будівлі і несмашно порушує її загальний обрис.



В другій фазі класичности оставалася, а може ще більше зросла пристрасть до архітектурно декораційних будівель. В ці часи першої чверти девятнадцятого віку так само виводилося триумфальні арки, але ще більше декораційні павільони, каплиці навіть просто архітектурні монументи і пам'ятники іноді зовсім без участі скульптури, яка в інших періодах мистецького розвою передовсім мала монополію до пам'ятників і монументів. В цей час увійшло в звичай великі монументи komponувати із такої чисто архітектурної частини як колона, яка, поставлена на педесталі, не повинна була нічого підтримувати, ні для чого не служити, тільки бути осягненням сама по собі, сама, як така, бути викінченою конструкцією. Така масівна колона, як пам'ятник стоїть у Полтаві посередні Александрівської площі спланованої в стилі класичности і образує її центр. Хоч на цій колоні і є трохи нещасливої орнаментальної скульптури і на верху її незграбно посажено скульптурного орла, але на щастя ці скульптури тратяться перед масівними пропорціями цілої колони. Зовсім без всякої скульптури декораційна колона увінчана маківкою з хрестом на горі стоїть у Києві на березі Дніпра над криницею-каплицею і служить пам'ятником хрещення Руси. Цей пам'ятник збудовано у 1802. році з нагоди повернення Києву одійнятого було Магдебурзького права і отриманої з ним самоуправи. Цей пам'ятник уявляє з себе невелику капличку з терасою навколо і з криницею в середині. Але ця капличка, міцно рустована виглядає, ніби як проста база для великої і масівної тосканської колони, що виноситься в гору поважно і солідно.

Назвичайно чарівний вигляд, лірично-елегійний мають на Укра-



Іні ті самі колони коли їх вживають як намогильні пам'ятники на цвинтарі. В таких випадках колону здебільшого ставлять зломану в горі і на зломі приставляють хреста. Така зломана колона з квадратною базов іноді на помості в два три уступи сходцями чарує красою чисто архітектурних форм. Коли скомпонований із такої колони монумент, зложений із отинкованої цегли і побілений, поставлено на цвинтарі серед затишної зелени, недалеко від церкви, то він навіває настрої глибокої зворушливої елегійної задуми. Такий пам'ятник стояв до 1903. року у Полтаві на могилі Котляревського, поки безжалісна рука українських патріотів його не знищила, щоб заступити дорогим камінним монументом, який боліше вражає своїм банальним найгіршого смаку виглядом.

В любови до ніжно-ліричної декорації в той час формального сентименталізму такі-ж елегійні архітектурні пам'ятники ставилося не тільки на могилах, а їми прикрашалося парки, городи, садки. Ріжні архітектурні деталі, не тільки колони, але і стовпи, арки, волюти, іноді фрагменти штучно збудованих руїн, іноді тяжкі вази на масівних стовпах, все це були улюблені елементи дуже розвиненої чисто декоративної архітектури.

В третій фазі розвою класичности на Україні, в другій чверті дев'ятнадцятого віку, архітектурні форми втрачають свою ясність і спокійну шляхетність; архітектурні композиції не мають більше поважности і величавости контура, площі дробляться, цілість переймається казанною сухістю і в п'ятидесятих, шестидесятих роках дев'ятнадцятого віку стиль класичности вироджений завмірає. Такі будівлі як вище згаданий палац Головінського, що пізніше був поцтов у Києві, вже уявляють виняток. Іще подекуди удержується



інтимна привабливість і затишність класичного будівництва в невеликих приватних хатах, сільських і міських обивательських будинках, але всі негативні риси виродження цього, колись шляхетного, стилю проступають у всій силі в більших будинках і великих архітектурних ансамблях. Разом з тим в цей час і місцевий український колорит удержувть по традиції тільки менші провінційальні будівлі, у великих же планах переходить якась суха, по казенному нівелююча течія, так типова для цілого режиму часів царя Миколи I. Не дурно для цього періоду найтипівішою будівлею являється касарня, а на провінції ще частіше просто тюрма. В часи Миколи I. майже в кожному повітовому місті і місточку було введено по великій тюрмі, яка виглядала як біла масивна, в класичному стилі введена, але завжди казенно по одному планові збудована, касарняна будівля. В цих будівлях полягає глибокий символ мистецької творчости того важкого часу.

В ті часи спеціальну увагу було звернено на забудовання Київа, що мав бути згідно до замірів центрального уряду як "мать городов русских" фортецев русифікації на півдні проти Польків і місцевого сепаратизму. Тому у Київ було перенесено університет із Вільної, збільшено число московських середніх шкіл, засновано кадецький корпус. Для цих всіх шкіл було приступлено до будування на досить широкий, як на ті часи масштаб. Може щасливіше других в цьому будуванню випав будинок кадецького корпусу, а може його прикрашує виїмково щасливе мальовниче положення за містом в чудовім гаю. Цей будинок ще утримує форму "покою", має широкі досить розвинені лінії вікон, але в поді-



лах просторів вже не має шляхетности попередніх часів. Ще менше щасливо здійснювався не скінчений проект великої площі, від якої встигли вивести тільки будівлі університету та першої гімназії. Архітект Беретти, що виводив ці будинки, а також недалеко від них будинок графині Левашової, очевидно був майстром вповні відповідним до касарняних смаків тодішнього центрального уряду, майстром позбавленим живого чуття, фантазії і шляхетности мистецької уяви. Принаймні будинки його говорять про таку не артистичну вдачу цього архітекта. Єдине що йому пощастило більш менше здійснити, це ~~найти~~ знайти горизонтальну лінію, яка широко обрисовує фасад університету і протягується на обидва боки з кінця в кінець по високій мурованій огорожі. Але і цю лінію варварськи перервали і розбили в 1913. році виведенням будинку для бібліотеки. Сама будівля університету має чотири яруси сухих ліній вікон і тільки по середині фасад прикрашено великим монументальним ганком на восьми колосальних колонах, який справляє вражіння. Але і цей величаво задуманий ганок не зграбно плескувато закінчено верхнім перекриттям, і весь він прибудований зовні, ніби приставлений сторонною силою, зовсім не в традиціях українського смаку, що волів би цей ганок зробити входячим до будинку, виведеним в межах самої будівлі. Ще менше щасливо, зазначений убожеством архітектурної творчости, виглядає будинок першої гімназії, який не має ні загальної широкої лінії університету, ні взагалі переваги якої небудь архітектурної лінії. На цілому лежить відпечаток казенного припису, а не вільної артистичної творчости. Ці самі риси характеризують архітектуру третьої і остаточної фази розвитку класич-



ного мистецтва на Україні, від краю до краю від Миколаїва на півдні і аж до Берестя на півночі; в Берестю в цей час було за-будовано по касарняному сухими присадкуватими казенними будів-лями головну вулицю-проспект цього міста; так ці непоказні і не-цікаві будівлі Берестя змарнували головну артерію міста, яке розрослося в иньший бік, але не втікло і пізніше від сухої ка-зенщини.

Характерними будівлями для доби класичности всіх трох фаз її розвою на Україні являються будівлі свіцькі; навпаки будівлі церковні ніби відходять на другий план і менше приваблюють до себе уваги. Тим часом як раз в церковному будівництві в цей час зайшов перелом, якого церковне будівництво не зазнало перед цим на протязі віків. Той процес розвою українського церковного будів-ництва, який ми можемо прослідити, починаючи від часів Готики, який постійно приймав форми ренесансу, барокко, рококо поєдну-ючи з цим світовою еволюцією стилів свій питомий місцевий про-цес, в добу рококо дійшов до свого найповнішого виразу, ніби здійснив свій ідеал і далі для розвою не мав шляху. Процес роз-вою церковного будівництва завжди був процесом дуже живим, про-цесом постійної зміни форми, ніколи в своїй еволюції не спиняв-ся і не деревенів, але завжди і постійно розвивався, і тому па-мятники цього будівництва на протязі віків не мають ніколи омер-твілости, але живуть повним життям поступового мистецтва. Ті три верхи в ряд, які ми вперше стріваємо в церквах Готицьких, але які в ті часи ще уявляють собою три кондігнації механічно полу-чені, але не звязані в одно архітектонічне ціле, в добу ренесан-су встигають цей процес перевести і зростися в ідну цільну трох-



зрубну і трохверху церкву. В добу барокко трохзрубна церква розрослася до п'ятизрубної, а в періоді рококо дійшла до свого ко-  
нечного розвою, до виведення вповні закінченої деревляної дев'я-  
тизрубної і девятиверхої церкви, разом з тим архітектонічно ці-  
лостної, як піраміда. До цієї конструкції щось додати було би вже  
неможливо, це остаточний і найповніший вираз тої архітектоніч-  
ної складної концепції, до якої українське церковне будівництво  
пришло в кінці свого кількасотлітнього розвою, і далі йому зо-  
ставалося або повторювати себе і значить завмерти в творчій без-  
силості, або радикально звернути на иньший шлях. Розуміється жи-  
ві творчі сили і геній українського народу не могли спинитися  
і товктися на місці, вони муіли шукати нових шляхів і на це шу-  
кання устремитись. Иньша річ чи удалося нові певні шляхи зразу  
знайти і взагалі чи їх досі знайдено. Сто років, що пройшли від  
того часу, ще розуміється за малий строк, щоб для такого глибо-  
кого процесу творчості підводити якісь підсумки. В кожному разі  
той глибокий перелом в церковному будівництві ні в якому разі  
не можна пояснити якоюсь зовнішньою силою, але причин його тре-  
ба шукати в аналізі попереднього кількасотлітнього процесу роз-  
вою форми українського церковного будівництва.

В 1800. році на Україні російським указом було заборонено  
будувати нові церкви в формах українського типу. Але відношен-  
ня до цього указу і наслідки його такі, що швидче думається, що  
цей указ прийшов уже на завершену зміну смаку народньої маси  
і ствердив тільки те, що фактично переходило в життя, а не зро-  
бив насильства над народньою творчістю. Як-би процес розвою у-  
країнського церковного будівництва не завершився в попередню до-



бу і як-би народня творчість дорожила цими формами, а не одвернулася від них сама, то розуміється ніякий указ не здолав би перевести революційного перевороту в кількасотлітньому процесі. На Україні австрійській такого указу не було, але там так само процес церковного будівництва пішов на інші шляхи і в тому зміслі цей адвиг був загально українським. Як-би указ був направлений проти життєвого процесу незакінченого розвою форм церковного будівництва, то розуміється народня маса виявила-б пасівний спротив, як це було в відношенню до иньших указів, і зрештою прийшло-б, що найменше, до компромісу. Але навпаки, смак народній так змінився, що маса неперечно вітала шукання нових форм, і досить зневажливо поставилася до форм старого мистецтва, завершеного, тому втратившого здібність розвиватися далі, а значить втратившого інтерес для живих творчих сил. В першій половині девятнадцятого віку, в добу розцвіту класичних форм мистецтва, український народ появив чоловіка, що геніяльно поєднав в собі і висловив всі надії, бажання, так би мовити всю душу українського народу. Сам фаховий діяч на полі мистецтва, він розуміється найповніше і найдокладніше висловлював ті естетичні стремління, які обхопили українську мистецьку творчість. Цей чоловік був Шевченко. Що казав Шевченко, те розуміється казав сам український народ. І слова Шевченка про старе українське церковне будівництво, показують, як далекий був смак Шевченка, від тих форм українського будівництва, розвій яких завершився незадовго до його народження. В своїх прозаїчних повістях, описуючи свої подорожи по Україні, Шевченко не раз згадує про старі деревляні церкви, що йому доводилося бачити і зарисовувати,





і не тільки не знаходить для них слова похвали, не тільки ніколи не любується викінченими формами українського церковного деревляного будівництва, але навпаки не жаліє слів, щоб виявити до них свою неувагу, а то просто несмак та відразу. Шевченко називає це будівництво запорожським, і вважає його непривабливим, тяжким та сумним, як сумна сама історія народу, що це будівництво появив. Отже і своєю практикою і ясно сформульованими словами свого геніального речника, український народ виявив рішучий уклін від того старого процесу творчості, який розвинувся до краю, далі розвиватися не міг і мусів спинитися. Творчі-ж сили народу не могли спинитися в своєму розвоєві і тому пішли на иньший шлях.

В цьому зміслі нову еру українського церковного будівництва починає здається церква Розумовського в Почепі, як і нову добу свіцького будівництва починає палац в Почепі, разом з проектом якого виготовано і проекта церкви. Проект цієї церкви і палацу випрацював, як уже говорено Француз Валлен Де-ла-Мот. План цієї церкви уявляє форму незвичайну до того часу в церковному будівництві на Україні: він складається із квадрата, над яким виноситься головний купол; від цього квадрата на три боки відходять півкруглі абсиди - вівтарна і дві бічних, а на захід відходить витягнутий корабель храма з вежою-дзвіницею над західним вступом до церкви. Цей план є варіантом так званого церковного плану римського хреста, який з легкої руки Де-ла-Мота привився на Україні. По цьому планові в добу класичности на Україні було введено чимало церков, як великих соборів, наприклад собори у Одесі, у Кременчузі, військовий собор у Херсоні, так іще більше меньших церков шляхетного класичного вигляду, як по містах так



і по селах; одною з гарніших церков цього роду являється мурована церква Ржищовського монастиря над Дніпром, дуже елегантська в своїх легких пропорціях витриманого класичного стилю. Пізніше в другій половині дев'ятнадцятого віку, цей план церкви в різних варіантах став по-де-куди по селах трафаретним, а це перший крок для нової форми мистецтва, щоби розвиватися далі згідно з національним характером і смаком. Але на перших порах доби класичності церковне будівництво на Україні звернулося не тільки до плану кораблево-базилічного, обробленого в стилі латинського хреста, але також і до другої старої античної форми — до круглої ротонди. В цей час розцвіту класичного стилю вперше появились круглі церкви, яких ціла Україна, принаймні на схід від Карпат, ніколи не знала, навіть з найдавнішої византийсько-римської доби. В цей час у Києві було введено перші круглі церкви, всі в виразно класичному стилі, як кругла в основі церква Різдва на Подолі зложена в 1809. році, зовсім кругла невелика церква Вознесення у монастирю св.Хорла і особливе приваблива церква Аскольдової Могили введена у 1810. році. Ця зовсім кругла невелика церковця, витриманого класичного стилю, навколо по українськи оточується затишною галереєю на колонах. Звернувшись до круглого плану зовсім химерну церкву вибудував Василь Тропінін у 1806. році в маєтку гр.Моркова в селі Кікавці на Поділлі: до круглого центру церкви Тропінін додав по широкому квадратному кораблю однаковому на схід і на захід; із того вийшла досить незграбна довга прямокутна церква, із якої по обидва боки по середині випирають округлі боки округлого центру покритого куполом. Очевидно круглий план церкви надто був чужий для українських традицій



і тому короткої доби стилю класичности на Україні не пережив.

Цікаво, що все-ж старі віками виплекані традиції будування церков з трома верхами поде-куди в українському будівництві відчувалися і в добу класичности. Коли першу церкву нового складу по планові Де-ла-Мота в Почепі будував Українець будівничий Яновський, то він ще так відчував потребу на витягнутій церкві поставити три верхи в ряд, що вирішив це питання в досить несподіваний спосіб. План Де-ла-Мота був зовсім викінчений і церква, згідно до його плану, мала оден великий купол в головній частині перед вівтарем, а другий високий верх дзвіниці з заходу над вступом до церкви: отже всего було два верхи і третього додати було нігде; тоді український будівничий, щоб задовольнити бажанню мати три, а не тільки два, верхи в ряд, перед дзвіницею, цебто перед вступом до церкви зовсім механічно не получуючи з цілістю плану, прибудував круглу ротонду з банею над нею і таким чином все таки вийшло три верхи по одній прямій лінії.

Найпізнійший відгомін традиційних трох верхів зустрічаємо в класичному-ж будуванню уже в пятьдесятих роках девятнайцятого віку в соборі у Чернівцях. На українській Буковині, як уже говорилося, улюбленим типом деревляного церковного будівництва була церква в пять зрубів з трома верхами, так що бічні зруби верхів не мали. І от, виводячи в класичному стилі собор у Чернівцях, в основу плану поклали наслідування пяти квадратним зрубам деревляної церкви, розпланованим навхрест, тільки згідно з потребою собору надали цьому планові чималий розмір; стіни церкви підносяться до значної високости поважним масивом, а на горі увінчуються трома розвиненими банями на барабанах дуже гар-



монійно між собою спасованими до одної цілості, при чому кожна баня відповідає поземному планові трох квадратів по прямій зі сходу на захід, а два бічних квадрати, згідно до традиції буковинського деревляного будівництва зоставлено без верхів. Здається це остатній випадок в девятнадцятому століттю наслідування в мурованім будівництві старим традиційним формам деревляної церкви. Навпаки план почепської церкви, план римського хреста перейшов на дерево і в такому вигляді, як уже сказано, в девятнадцятім віці на Україні став трафаретом.

Найкращий доказ, що сам по собі заборонний указ не міг спинити мистецького розвою і направити архітектурну творчість на інші шляхи, подає приклад скульптури доби класичности. Як московські ієрархи не силкувалися винищити із українських церков скульптуру, скільки не сипалося з цього приводу указів, замилювання до неї було так велике, що ще протягом цілої доби класичного мистецтва церкви на Україні часто декорувалося скульптурними творами. Тільки характер скульптури з доби класичности кардинально змінився. Холодне шляхетне мистецтво класичности не могло перенести тої рясности скульптурного орнаменту, яким так багаті були церкви, а іноді і свіцькі будівлі, за попередніх періодів розвою мистецтва. Відкидаючи майже зовсім і рослинний і геометричний і звіринний орнамент, не терплючи його ні на стержнях колон ні на рівних площинах, мистецтво класичности відмовлялося від попередньої вибагливої схвильованої мальовничости, а навпаки вимагало ясних спокійних холодних ліній і площин. Коли воно і припускало скульптурний орнамент, то тільки характеру архітектурного: капітелі на колонах, карнизи, волюти, кронштейни.



Тому скульптура в добу класичности майже виключно мусіла обмежитися на статуарности і на рел'єфах. Це завдало тяжкий удар цеховому скульптурно-декораційному мистецтву. Професорська кафедра з початку дев'ятнадцятого віку, що зберіглася в київській академії, ще по традиції має чимало різьбленої з дерева декорації; але яка вже різниця між цєю кафедрою і хоч-би кафедрами в церкві св. Андрія, або в Козелецькому соборі. Не тільки в самій конструкції це вже не химерна, мальовнича, з примхувато вигнутих площин, підтримана різьбленими постатями янголів раковина, але холодна, спокійна, упевненими лініями піднесена вгору архітектурна будівля. Широкі площини в центрі її покрито не різьбою і не орнаментом, але спокійними алегоричними образами. Стержні колон по боках прості, рівні не покриті ніяким орнаментом. Різьблений по традиції орнамент стримано оточує обідками ніби обрамлює малювання, двома волютами підіймається вгору побіч колон і на горі ніби трохи знаходить простору удекоровувачи навіс над кафедрою. Тільки і цей орнамент складається все більше з прямих ліній, наслідуючи то звисаючу бахрому, то прямолінійні деталі архітектурного карнизу. Навіть сонце знання, і те вирізане прямолінійним гострим колючим промінням. Ніби трохи проривається старій декораційній фантазії в легко різьбленому мережаному горішньому увінчанню кафедри, скомпонованому із пеликана по середині і двох путто по боках, получених між собою китицями квітів та вибагливо пов'язаних бантиків. Але ця різьба в старій мистецькій традиції дуже несміло зберігає собі місця лише в доданій з гори декорації, ніби прийшла сюди контрабандою.

Старе цехове скульптурно-декораційне удосконалене мистец-



тво тепер втратило терен для приложення своєї скульптурної умі-  
лости в деревляній різьбі і <sup>д</sup>лярництві та карбуванню на ширший  
маштаб і мусіло зосередитись на приложенню своєї мистецької  
творчости до хатнього та церковного знаряддя і головним чином  
до виробів керамічних.

В цей час особливе процвіла на Україні кераміка, як пор-  
целянова, так фаянсова і навіть проста глиняна. Незвичайне бо-  
гацтво українського ґрунту найкращими глинами дало можливість  
засновувати цілі заводи художніх виробів як з порцеляни, так і  
з фаянсу. Із заводів порцелянових на початку девятнадцятого ві-  
ку найбільше вславився на Волині Корець, а потім Баранівка, а  
пізніше на Чернигівщині Волокитино. Найбільшу рідкість зараз  
уявляють і найбільше ціняться у аматорів вироби Корця: це зде-  
більшого проста біла трохи з позолотою порцеляна, навіть в  
простіших виробах відзначена мистецькою умілістю і красою чи-  
стих форм класичного смаку. Баранівка вже багато в шляхетній  
удосконалености форми своїх виробів уступає перед Корцем, але  
ще береже кращі традиції класичности. Навпаки Волокитино, ви-  
роби якого більше відомі як порцеляна Миклашевських, власните-  
лів заводу, вже збивається на еkleктизм, хоче наслідувати сак-  
сонську порцеляну, але це їй далеко не удається. Іноді порце-  
ляна Миклашевських виконувала річи не природні навіть для пор-  
целяни, як цілий церковний іконостас, але такі твори уявляють  
швидче матеріал для дивовижних кунсткамер і мають менше ми-  
стецького інтересу. Працюючи вже на закаті мистецтва класично-  
го стилю, Волокитино вже зовсім не дає виробів рафінованої шля-  
хетної форми, за те часто падає до вульгарного смаку.



Із виробів фаянсових найбільше вславилися вироби Межигорья. Межигорська глина давала полуду дуже гарних кольорів і білі, зелені, жовті та різнобарвні вироби межигорської майоліки розходилися далеко за межами України. Але межигорські вироби не обмежувалися на фаянсовім посуді, з Межигорья виходили і майолікові образи для церков, паникадила та иньше церковне знаряддя, виходили з Межигорья і вироби чистої скульптури, як статуетки іноді незвичайно тонкої і мистецької роботи. Розцвіт межигорської мистецької майоліки припадає на початок дев'ятнадцятого віку, коли взагалі ще в мистецтві трималися найшляхетніші класичні традиції; в другій чверті дев'ятнадцятого віку шляхетність межигорських виробів значно понижалась і нарешті в шістьдесятих роках межигорські вироби зовсім упали, втратили мистецький інтерес і нарешті сама продукція межигорської порцеляни зовсім спинилася.

Вироби із простої глини, поливної або мальованої були ділом простих сільських гончарів, але в деяких осередках гончарського промислу гончарські традиції поступово удосконалювались і вироби скромних майстрів підіймалися до справжньої мистецької статуарности. Окрім глиняного посуду гончарі часто виробляли статуетки, як людські так і звірячі, всякого роду коники, баранці, медведики. Іноді як ті так і другі у талановитших майстрів, що опановували традицію виробу, приймали форми шляхетно монументальні, удосконалено стилізовані. Одним з більше відомих осередків гончарської скульптури на Україні було село Опшня недалеко від Полтави, де цей художній промисел зберігся до нинішнього часу.



В часи мистецтва класичного стилю і академічної традиції, відношення <sup>до</sup> традицій і засобів мистецтва цехового було не відповідне до дійсної артистичної вартости високого мистецького цехового виробу. І чим далі вирождався стиль класичности, тим більше і академічна традиція вирождалася в академічну рутину, яка переводила в мистецтві поділ на "високе мистецтво" і мистецтво "низьке" або "підле", а цехове удосконалене мистецтво часто трактувала терміном "ремісництва" і в цьому терміні в ті часи було заложено чи мало погорди. Упередження академічної рутини заходило так далеко, що не тільки нехтувалося мистецтвом цехових майстрів, але в самому академічному мистецтві переводилося градації, так що майстерство портрету і в скульптурі і в малярстві вважалося чимсь далеко нижчим, ніж "високе мистецтво історичних чи академічних" композицій. Тому не тільки художники того часу устремилися до "високого" академічного мистецтва, погорджуючи "ремісництвом" декоративного цехового майстерства, але коли навіть їхня особиста вдача покликкала їх спеціалізуватися в портреті, то і для цього треба вже було пійти на саможертву, засудити себе на долю художника "нижчої ранги". Тому і в скульптурі доби класичности зайшла така велика різниця, бо з одного боку сам стиль по природі не вимагав декоративної скульптури інакше як статуарної для заповнення ниш, увінчання аттиків та іноді для монументів, а з другого боку і художники-скульптори вважали за щось нижче від своєї гідности і талану, працювати над чимсь иньшим, як класичні статуї, групи, та релефи. Це було загальне устремління всіх тогочасних скульпторів цілої Європи, від нього не ухилилися і українські майстри.



Тому в українській статуарній скульптурі в ці часи вже не зустрічаємо більше експресії, мальовничої химерности і патетичности статуй барокко і рококо, але навпаки, тільки поважні класичні форми, умотивовані складки, академічну композицію. Статуї апостолів тепер представляють як римських ораторів, святих воїтелів як римських вояків, святих дів як римських матрон. Треба завважити, що оригінальної старої елінської скульптури європейські майстри тоді ще майже не знали, а задовольнялися студіюванням римських копій з грецьких оригіналів, і то копій часто другорядних майстрів, і завжди свідомо не точних, а досить далеких від оригіналів. Обітованною землею тоді для скульпторів знову став Рим, де вони могли в великому числі оглядати старі римські статуї і де осідали і мали свої робітні найвидатніші майстри скульптори того часу. Такими уславленими скульпторами того часу були Данець Торвальдсен і Венеціянець Канова. Торвальдсен, більше удосконалений в лініях і формах, але більше холодний майстер, здається, менше був до душі чутливим Українцям, ніж більше сентиментальний, не так строго класичний, але більше елганський, а іноді трохи манірний Канова. Принаймні від популярности Канови на Україні зосталося більше слідів, бо і до цього часу зберіглося на Україні дві праці Канови: одна, це дуже скромний надгробний пам'ятник остатнього гетьмана Кирила Розумовського, у церкві в Батурині, з рельєфним портретом і з урною на горі вкритю "пеленою забуття"; друга праця, це пишний надгробок грецького князя Іпсіланти, знаменитого борця за незалежність Греції, що доживав свого віку на Україні, у Кам'янці на Поділлі, а помер у Києві в 1816. році. Цей надгробок скомпоновано із погруд-



дя покійного і великої статуї янгола з хрестом в руці, що має персоніфікувати поняття віри. Присутність творів Канови на Україні доводить, що і в цей час, переймаючися новими течіями європейського мистецтва, Українці продовжували звертатися до перших джерел і до кращих майстрів Європи. У майстерні Канови у Римі довершував свою науку і найталановитіший український скульптор доби класичності Іван Мартос.

Отже впливом класичного смаку рішуче змінився характер української скульптури; ця зміна дуже нещасливо відбилася на скульптурі декоративній, але поставила нові вимоги до скульптури монументальної, і від майстрів скульптури стала вимагати класичного виображення. Попит на монументальну скульптуру не зменшився, бо хоч як московські ієрархи не забороняли, скільки з Петербургу не слали указів і царських і синодальних, з заборонами монументальної скульптури в церквах, любов українського народу до скульптури була така велика, що мимо всяких заборон продовжували ставити монументальні статуї на церквах та в церквах і замість ікон в іконостасах і на надгробних монументах поставлених як біля церков так і в церквах у середині. Уже іконостас церкви в Почепі, одкриває ряд скульптур класичного смаку на іконостасі, при чому особливих похвал, при описі цих скульптур, уділяють постаттям янголів над царськими вратами, що зраджують працю першорядного майстра. Над фасадом церкви в Кікавці на Поділлі стояло дванадцять великих кам'яних статуй апостолів невідомого майстра опрацьованих перед 1818. роком в класичному стилі. Подольський архирей з "Великоросіян" тільки в семидесятих роках дев'ятого віку нарешті добився, що їх було



здійнято. В середині кіжавської церкви навіть перший іконостас з 1807 року хотіли скомпонувати із скульптур, а як Василь Тропінін, що працював над цим іконостасом, не міг зробити скульптурної праці, то прийшли до компромісу - власне Тропінін пови-мальовував постаті композиції Деїсуса, а тоді його мальовані постаті по зовнішньому контурові було по дереву обрізано. Таким чином вийшла ніби мальована по рівному скульптура. Цілком зрозуміло, що серед такого загального настрою і любови до скульптури, український народ давав нових талановитих скульпторів, які, одібравши потрібну в духові часу мистецьку освіту, являлися одними з кращих тогочасних майстрів на європейський масштаб. Найталановитшими скульпторами Українцями того часу були Михайло Козловський (1753 - 1802) і Іван Мартос (1752 - 1835).

Козловський, що був навіть роком молодше від Мартоса, за-своїв собі форми класичного мистецтва тільки зовнішні; по на-строю-ж і по всьому складові своєї творчої уяви це ще був май-стер, що душею вітав в добі рококо. Можливо молоді вражіння справили на нього рішучий вплив, можливо до того причинилась наука скульптури, яку Козловський побірав майже виключно у Фран-цузів. Спочатку він учився в Петербурзі в Академії у професора Жілле, а потім двічі їздив удосконалюватися до Парижу, де про-вів зрештою більше десятка років і перебув революцію. Повернув-шись до Петербургу вдруге в 1794 році він уже всю свою діяль-ність присвятив Петербургові на протязі свого, правда, вже не довгого віку. Кращі його праці, це ті, в яких крізь зовнішність класичного стилю виступає легка, кокетлива граційність поперед-ньої доби і разом з тим лагідність української вдачі. Його "амур";



що виймає стрілу, збудований по античним приписам і справді більше нагадує відповідні античні статуї, ніж пугто доби рококо; але разом з тим має стільки легкого кокетування і м'якості рисунка, що мимоволі справляє вражіння спізненого жарту галантного рококо. Монумент Суворову на Марсовому полі у Петербурзі, скінчений за рік до смерті, уявляє на круглому, строго класичної форми, постаменті статую молодого Суворова, закованого в зброю із криці з розвіяним плащем за плечима і з підійнятою шпагою. Статуя не має найменшої портретної подібності і видно зовсім до того не стремить: це ідеалізована постать молодого Марса в пропорціях витончених і ніжних, так що цей Марс швидше скидається на випеченого каваліра галантного віку, що прибрався в панцир та зброю швидше для кокетування ніж для справжнього бою. Розуміється духом ці статуї дуже далекі від мистецтва дійсне античних часів не менше як і від мистецтва високого ренесансу. Тому коил на могилі Козловського, на пам'ятникові роботи його учня Білорусина Демут-Малиновського написали високопарну епітафію: "Под камнем сим лежит ревнитель Фидіев російский Буанарот" то це або треба прийняти за звичайний псевдокласичний панегірик, що не рахувався з дійсністю, або вивести заключення, що не по розумові старанний автор епітафії не мав найменшого уявлення ні про творчість Фідія ні же Микельанджело.

В противність до Козловського Мартос являється викінченим майстром доби класичности. Він учився так само спочатку у Петербурзі в Академії мистецтва, а потім докінчував свою науку в Римі у Канови, можливо також у Торвальдсена, але не має ні холодности Торвальдсена ні солодкавости Канови. Також бувши в Ри-



мі Мартос удосконалювався, що до рисунку, в майстернях малярів Рафаеля Менґоа і Помпео Баттоні. Мимо того, що Мартос наскрізь перейнявся ідеями і смаком класичного мистецтва, що живе і творить більше спогадами і мріями про давній античний світ ніж обертається в сучасній дійсності і тому здавалось мусівби справляти вражіння інтернаціонального майстра тих часів, а тим часом він зостається глибоко національним українським майстром; його композиції в античній формі перейнято такою сутоукраїнською ліричною задумою, таким елегійним сумом, що здається він в мarmorі віддав ті самі чуття, що сучасні йому українські поети виливали в своїх думах і елегіях. "Його мarmor плаче", як висловився про нього Глинка, і здається плаче тими самими сльозами, що плакав вірш Котляревського, коли згадував про те, що "святої пам'яті бувало у нас в Гетьманщині колись", здається плаче на чужині, на півночі Москви і Петербургу за рідним краєм за його минулим. Це такий типовий настрій для того покоління, яке, здавалось, любило згадувати, а не любило жити. Тому не дивно, що повернувшись у 1779. році з Риму до Петербургу Мартос знайшов своє призначення і найповніше вилив свій талан в елегійних мarmурових надгробних пам'ятниках на цвинтарях Москви і Петербурга. Протягом більше як тридцяти років працював Мартос для цих цвинтарів і справді він і у Москві цвинтарь Донського монастиря і у Петербурзі цвинтарь Александро-Невської Лаври залюднив своїми заплаканими статуями між похиленими хрестами і плакучими вербами над забутими могилами. В опрацюванні цих статуй Мартос виявляє незвичайно удосконалену техніку, ґрунтовне знання і розуміння форми і тонко спостережений хвилястий ритм,



що безнадійним сумом пригнічує і в журбі схиляє жіночі постаті. Ці постаті по формах здавалось би міцні і дужі, як римські матрони, але ніжні та чутливі, як українські заплакані матері. Так добре, як це тільки розуміли майстри античної доби, розумів Мартос красу м'яких тканин, що безсилями складками падають і ще більше підкреслюють душевну знесиленість цих фізично дужих жінок.

Надгробний монумент із мармору княгині Куракіної з 1792. року і бронзовий княгині Гагаріної з 1803. року може найтипівіші праці Мартоса. Мармуровий пам'ятник на могилі Куракіної виконано безмежним сумом безпросвітної журбою. Жіноча постать, по античному прекрасна під тяжкою пеленою, що звалившись до пояса одкриває пишні плечі і руки, знесилена припала над портретом-медальоном покійної, заховавши обличчя руками. Пелена падає великими, але дуже м'якими і логічно умотивованими складками, обрисовуючи поворот стану і м'яко модельовані ноги. Дужі форми жіночої постаті прибитої, ніби зломленої горем тільки збільшують вражіння від цілго жалібного твору. Навпаки бронзова статуя княгині Гагаріної, поставлена у весь зріст на круглому постаменті, без найменшого патетичного підкреслення промовляє елегантним настроєм замкненім десь в середині представленої постаті. І хто знає може ця замкненість глибокого чуття <sup>не</sup> зворушує ще глибше ніж очевидний прсяв горя в пам'ятникові Куракіної.

Весь найкращий період праці Мартоса, період присвячений надгробним монументам, що передовсім відповідали характерові його талану, належить Петербургу та Москві. Але на закаті своїх років Мартос перейшов до опрацювання великих мійських монумент-



тів-пам'ятників. У 1818. році він скінчив пам'ятник Мініна та Пожарського для Москви і після цього випрацював цілий ряд пам'ятників для полудневих міст на Україні: Катерини II. для Катеринослава, Рішельє 1825. року для Одеси, Олександра I. для Таганрога і нарешті Потьомкіна для Херсона. Пам'ятник Мініна і Пожарського може найменше удатний твір Мартоса. На чужинців цей пам'ятник справляв вражіння не тільки посереднього твору, але і зовсім не припасованого до московського оточення біля церкви Василя Блаженного, де він стоїть. Цих народних московських героїв Мартос представив як римських конспираторів по античному одягнених, в патетичних позах; навіть колтур їхньої групи не дає цільної лінії. Менше претенціозно і тому далеко приємніше виглядають монументи Катерини в Катеринославі і Рішельє в Одесі. Статуя Катерини спочатку довго не знаходила собі призначення і її возили від міста до міста, поки не поставили на педесталі на майдані у Катеринославі, де вона і стояла до самої революції. Пам'ятник Рішельє уявляє скромну статую в римській тозі не великого розміру на невеликому-ж педесталі з прекрасними релєфами. Але головною окрасою пам'ятника являється прекрасно обране місце для його постанови на високому березі моря над розкішними розлогими сходами до моря, що самі по собі уявляють видатний твір мистецтва доби класичности. Пам'ятник Потьомкіна у Херсоні, одна із остатніх робіт Мартоса, має імпазантний вигляд з поважно розвиненим широким поземним планом і взагалі виглядає може краще всіх інших свіцьких скульптурних праць Мартоса, поставлених не на цвинтарі.

Проживши майже увесь свій вік у Петербурзі і будучи там



під кінець життя навіть ректором Академії Мистецтва, Мартос незвичайно багато зробив для національного великоруського мистецтва, він фактично образував і виховав першу школу скульпторів на Московщині, став батьком московської скульптури і число його учнів було дуже значне. Але ніхто з них не дорівнював Мартосові, як і взагалі мистецтво скульптури завжди оставалось чужим для Московщини і на протязі дев'ятого віку видатних талантів не появило. Тому відход кращих скульпторів Українців доби класичности з України до Московщини дуже зле відбився на дальшому розвоєві українського скульптурного мистецтва; Україна в тяжкі часи лихоліття зосталася без художників скульпторів, а Московщина теж порівнюючи мало на тому виграла, бо вона була мало підготована для прийняття скульптурного мистецтва; і хоч як талановиті були українські майстри, але не могли протягом свого життя прищепити на московському ґрунті шляхетних скульптурних традицій.

Подібне явище сталося і в малярстві. Так само в добу класичности всіх видатних українських май<sup>с</sup>трів малярського мистецтва було силою чи иньшими засобами перенесено з України до Московщини і тим з одного боку обезкровлено мистецьке життя на Україні, а з другого боку хоч працев українських майстрів і покладено початок московському малярству, але коли це малярство протягом дев'ятого віку ялось животіло і розвивалося, то тільки завдяки тому, що заведену традицію переселювання кращих українських майстрів до Московщини продовжували протягом цілого дев'ятого віку. Малярство Московщини без українських майстрів в дев'ятому віці уявляло-би собою окремі відривки, окремі іноді навіть високо талановиті явища; але ледви чи



далось би історію малярства в Московщині в девятнадцятому віці, як-би виключити з нього українських майстрів, представити як одноцільний природний процес. В кожному разі цей процес починається від українських великих майстрів і далі на протязі століття українськими-ж майстрами держиться. Система переселювання українських майстрів до Московщини почалась ще перед добою класичности. Вже в часі рококо в Москві працював Українець Антропов і як ми знаємо завдав тяжкі удари московській традиційній іконописі, але розуміється не так легко міг дати початок для нових малярських традицій. Це завдання виконали троє слідувачих майстрів Українців: безпосередній ученик Антропова, що помагав йому ще в малярській праці в церкві св. Андрія у Києві Дмитро Левицький, продовжуватель діла Левицького Володимир Боровиковський і їх молодий сучасник, рано перегорівший на чужині, Антін Лосенко. Ці майстри являють собою кульмінаційну точку розвою традицій українського малярства, тих традицій, що так основно реформувалися ще в добу барокко і закінчили цей процес в добу рококо. Тоді, як ми бачили, на Україні пустила глибокі корні нова академічна традиція малювання; а в тому оточенні високого мистецького піднесення, яке переживала взагалі Україна, в такому центрі розвиненого мистецького життя, яким був спеціально Київ, немає нічого дивного, що мусіли появитися такі першорядні європейські майстри, імена яких тільки що наведено. Переселення їх і багатьох інших до Московщини, руйнуючі удари, які московський уряд разом з тим завдавав українським взагалі, а ~~особливо~~ особливе київським осередкам малярського мистецтва, якими були Академія і Лавра, все це прибило процес розвою



українського мистецтва на Україні, звело в девятнадцятому віці Київ зі стану видатного мистецького центра, до становища глухої, під взглядом мистецького життя провінції; тільки розуміється це все не могло зовсім убити процесу мистецького життя і розвою, як і взагалі не могло убити цілого життя і руху українського народу на протязі девятнадцятого віку, що був під взглядом зовнішніх умов культурного життя може найтяжчим в цілій тяжкій історії України. Систематичне переселення майстрів і взагалі діячів українського мистецтва до Московщини, нищення осередків мистецтва на Україні викликало серед Українців певне пристосовання до нового укладу життя, і коли раніше, до девятнадцятого віку, українські майстри образувалися в різних українських осередках мистецтва і тоді їздили удосконалюватися за кордон, то з девятнадцятого віку увійшло в звичай першу мистецьку освіту діставати в Московщині, а потім все таки їхати удосконалюватися за кордон. Правда, що потім не рідкі були випадки, що українські майстри і на весь час лишалися поза межами України, але найвидатніші з них і в девятнадцятому віці все-ж мусіли, слідує за внутрішнім зовом, вертатися на Україну; правда і те, що перша мистецька освіта не в ріднім оточенні нівелювала може навіть обезличувала до певного степеня українські здібности і тому вже девятнадцятий вік не появив таких майстрів, появленням яких завершився процес піднесеного мистецького розвою в кінці вісімнадцятого віку; але все-ж живий творчий геній українського народу пережив і це лихоліття, як переживав і всі інші. Процес розвою українського мистецтва і тут не відколовся від процесу загальноєвропейського, а разом з ним пережив і фази мистецтва девятнадцятого віку.



В кожному разі хоч процес перенесення діяльності майстрів українського мистецтва почався задовго перед добом стилю класичности, але в цій добі він відчувся особливе тяжко на Україні і то особливе на терені мистецтва скульптурного і малярського. В цій же добі було закрито зовсім київську Академію, а через два роки відкрито її знову, тільки вже як спеціальну вищу теологічну школу; тоді-ж було придавлено малярську Академію в Лаврі і зведено до стану іконописної школи; але і в найтяжчих умовах українське мистецтво коли не горіло яскравим полум'ям, то все-ж жевріло і не згасло. І коли в історії мистецтва народу шукати не точок вищого осягнення, а середньої лінії, то цю середню лінію як раз і репрезентуватиме в добу мистецтва класичности київська лаврська школа та інші свіцькі школи, о скільки з них ще не було вигнано науки мистецтва; на решті те-ж саме репрезентуватиме та загальна потреба в мистецькій творчості, яка приводила до заснування по цілій Україні дрібніших мистецьких осередків, по яких плекалося коли не "високе" академічне мистецтво, то так зневажане тоді і погорджуване мистецтво художнього промислу, високу артистичність осягнень якого почав цінити тільки ~~ф~~ двадцятий вік. Але оскільки процес мистецького розвитку виявляється в творчості окремих майстрів, що підіймалися на зверх мистецького рівня свого часу, остільки, починаючи з доби класичности, все частіше доводиться звертатися до тих українських майстрів, творчість яких силою обставин проявлялася поза межами України.

Першим українським майстром, що в малярстві відчув подих нової класичности був Антін Лосенко (1737 - 1773). Уроджений у Глухові, він ще малим хлопцем попав до царської капели у Петербурзі,



а коли з переходовим віком втратив дитячий голос, то почав учитися малювати, очевидно слідуючи нахилові вивезеному ще з України. Коли і пізніше голос до нього не вернувся, то він остаточно присвятив себе малюванню. Першим учителем Лосенка був середнього гатунку портретист Аргунов; у Петербурзькій Академії Лосенко працював під проводом Венеціанця Ротари, але остаточно винайшов свій шлях "високого" стилю класичности у Парижу. Під час перебування у Парижу Лосенко так опанував принципами "високого історичного жанра", що приїхавши до Петербургу справив там колосальне вражіння, виступив як справжній новатор, що направив малярську творчість в русло класичности і придбав там реноме реформатора московського малярства основателя академічної школи в малярстві Московщини. Історіограф петербурзької академії Реймерс називає Лосенка Ломоносовим малярства. Французький гравер Вілль в своєму журналі писав про Лосенка, що "він Козак по нації і перший, що став дійсним артистом свого краю". Розуміється з настроєм часу автор цих слів не вважав мистецтво не класичне за дійсне артистичну творчість. Лосенко з запалом неофіта і новатора віддався класично-академічним приписам малювання і блискуче розвинув у собі всі риси великого уміння, якого ця школа вимагала. Рисунок Лосенка в пізнійших його працях класично вірний і певний, композиція широка і свобідна, знання будови людського тіла удосконалене. Правда в часи пізньої реакції проти академізму ці всі вартости мало імпонували і історики пізніших часів не мали поваги ні до всего академічного напруму в малярстві, ні до наведених рис академічної умілости. Вони більше цінили переакадемічні праці



Лосенка, його портрети, і особливе живий і поетичний образ, що представляє сцену в майстерні у артиста-малювача і знаходиться тепер у Москві в Третьяковській галерії. Це справді чудовий образ написаний у 1757. році в характері Шардена, якого тоді ще можливо Лосенко не знав. Він представляє внутрішність майстерні і в ній молодого малювача, можливо автопортрет, який сидить перед мальбретом і малює дитину, дівчину, що сидить в глибині майстерні коло своєї матері. Дуже м'яке освітлення, легкі кольори показують, що як би Лосенко не захопився новими течіями, то був би першорядним майстром, епігоном мистецтва рококо. В цьому образі сказується українська вдача Лосенка, як в загальній м'якості рисунку і колорита, так і в інтимності композиції і в затишності ~~світа~~ і певним по українськи усміхнено пікантним підході до ~~цієї~~ праці. Дуже енергійні і сміло трактовані деякі портрети Лосенка, особливе той, що називається автопортретом і міститься в Румяновському музею у Москві. Але все-ж, приймаючи Лосенка в історичному оточенні, треба признати в нім енергійного майстра новатора, що опанувавши в молодому віці умінням малярства попередньої доби, і давши в цьому напрямі чудові речі, він все-ж при перших дотиках нових тоді класично-академічних течій знайшов в собі сили не тільки рішуче самому устремитися на нові шляхи, але потягнути за собою і своє покоління і за короткий час свого життя дати Московщині нову академічну школу малярства, яка після Лосенка жила і майже безмежно панувала цілих сто років. Через сто років, коли нові течії повалили прищеплений Лосенком академізм, то і Лосенка перестали цінити як великого академічного майстра. Але в мистецтві разом з постійною



зміною форм і смаків приходять і постійна переоцінка старих цінностей, і коли знову починають цінити у майстра твердий, певний і удосконалений рисунок, то знову мусить прийти і до справжньої оцінки Лосенка, як майстра-піонера доби класичности. Академічні композиції Лосенка як "Чудесна ловля риби", "Смерть Адоніса", "Жертва Авраама", "Андрій Первозванний" нарешті Володимир і Рогніда", це все строгі, холодні майстерні твори, в яких чується порив нової тоді класичности, свіжість перших сторінок академічного малярства. Те, що сімдесят років пізніше було вже повторною рутинною у Брюлова, але викликало ще такий захват і одушевлення у Шевченка і сучасників, те у Лосенка справді мало печать талану новатора. Його Андрій Первозванний - могутній старий велитень, голий до пояса, з голими руками, на тлі міцних дубових стволів андреївського хреста, уявляє вельми патетичну постать і, розуміється, в порівнанні до нього Андрій Первозванний Антропова у Київі у церкві св. Андрія виглядає тендітним і не імпазантним. Рисунки академічних вправ Лосенка можуть служити взірцями для тих, хто шукає уміння правильно рисувати. Зовсім зрозуміло, що Лосенко, переживши тяжке лихоліття і злидні, коли розвернув свій талан і академічну умілість то не міг не бути високо оціненим і в молодому зовсім віці став професором і ректором петербурзької академії мистецтв. Але злиденне існування з молодю, відірваність від рідного краю і перенесення до Петербургу, клімат якого тяжко давався Лосенкові, швидко виснажили його сили і в 36 років він зійшов у могилу. Скульптор Фальконне, автор знаменитого пам'ятника Петра I. у Петербурзі, що був заприятельований з Лосенком, бо Лосенко йому



робив рисунки з цього пам'ятника, писав до філософа Дідро з приводу смерти Лосенка: "Бідний чесний парубок... оповідав мені свої сумні пригоди... Він був далекий від думки, що не здобуде нічого иньшого, тільки могилу. На його надгробному камені прочитають, що це був великий чоловік".

Коли Лосенко на перших кроках класичности став горячим піонером пропагандатором цього нового тоді мистецтва, то діаметрально протилежну позицію займає його ровесник Дмитро Левицький (1735 - 1822). На два роки старший від Лосенка, Левицький пережив його на цілих пів століття. Але прожив Левицький своє довге працьовите життя без тих олодих поривів в яких перегорів Лосенко, а як спокійний обсерватор. Ті традиції мистецтва рококо, серед яких на Україні виріс і з якими зріднився Дмитро Левицький, та мистецька наука, якої він дістав зпочатку напевне від батька, а потім може в академії, а певніше в лаврській школі, нарешті у Антропова, який його вивіз до Петербургу, застерегли напрям всеї його пізнішої діяльності. Власне з Київа Левицький виїздить вже із усталеним смаком і наука у Петербурзі у Антропова, та у майстрів Французів ЛаГрене, а пізніше Рослена, лише удосконалила його вже і так дуже солідну техніку. Коли критика бачить, особливе його перших творів французькі впливи, то це звичайно не тих майстрів, у яких міг учитися Левицький у Петербурзі, а взагалі кращих французьких портретистів, студіювання яких в добу рококо, як уже свого часу говорилося, було в традиціях київської школи. І наука Левицького в Петербурзі не тривала довго, бо вже з початком шістьдесятих років він мав славу модного портретиста в придворних кругах. В 1770. році Левиць-



кий за портрет архітекта Кокорінова дістає титул академіка, потім з 1779. року він стає професором портретного класу академії, а в слідуючому році дістає призначення на придворного портретиста. Взагалі за все своє довге життя невідомо, щоб Левицький брався до інших праць крім портретів. Найщасливіша доба його творчости, це семидесяті роки, коли він написав свої найкращі речі. Починаючи з вісімдесятих років офіціальна ранга придворного портретиста вже примушувала Левицького до зовнішніх парадних портретів, що не лежало в його характері. В дев'яностох роках його праця, як портретиста, майже зовсім скінчилася і в першій чверті дев'ятнадцятого віку Левицький працював уже тільки як професор петербурзької академії.

Вивізни ще із Київа смак і замилювання до легкого галантного і ніжного рококо, Левицький на все життя остався майстром цього мистецтва, взявши від нього все те, що йому найбільше припадало до характеру і наповнивши граційні форми цього мистецтва своїм власним спокійним українським ліризмом, та ніжною щирістю. Портретистом доби рококо зостається Левицький під час першої фази стилю класичности, а коли в другій фазі класичність надто опановує смаком суспільства, то Левицький ніби виходить із моди, відступає терен праці молодшому поколінню, але стилю і характеру свого не змінює. Можливо мають слушність ті французькі історики, що в творчості Левицького бачуть українського майстра французького мистецтва, яким вони по праву вважають рококо, і признаючи, що такий майстер як Левицький, дорівнюючи найкращим французьким майстрам, остається все-ж їх учеником, а не творцем. Розуміється творчість Левицького обмежується на то-



му, що портретне майстерство стилю рококо він оживляє своєю українською індивідуальністю. А сила його індивідуальности і висока умілість та "осліплюча техніка" роблять із нього незрівняного портретиста, з яким ще можуть різнитися кращі майстри заходу що до техніки, але ніяким чином не "в передачі інтимного невловимого чару обличча, що не виблискує красою, не визначається оригінальністю, простого, звичайного, незамітного обличча". Грабар і Бенуа не тільки не рівняють Левицького до сучасних йому французьких майстрів, але цінять навіть вище ніж тогочасних найсильніших англійських портретистів. Грабар наводить, що "в порівнанні з ним не тільки мистецтво Рейнольда виглядає жорстоким і холодним штукарством, але і музикальна творчість Гейнсборо здається надто підробленою, чарування настирливим, засоби виученими, а подекуди навіть банальними". Деякі портрети роботи Левицького, наводить Грабар "можна рівняти не з тогочасними портретами, а з найкращими творами ренесансу".

Ще портрет архітекта Кокорінова, у Левицького правда трохи нагадує портрет маркіза Мариньї роботи Токке. Але писані п'ять років пізніше сім знаменитих портретів дівчат вихованок смоляного інститута представляють твори вищого осягнення портретного малярства. Написані в цілий зріст п'ять поодиноких, а один подвійний портрети представляють кольоритні постаті цих молоденьких пенсіонерок смоляного інститута в різноманітних позах, в сценах пасторалів або в танцях і з різними аксесуарами. Це все панночки, які згодом грали менше або більше помітну роль в житті петербурзького царського двору. Панна Нелідова, пізніше подруга серця царя Павла I., на портреті робить граційне па,



злегка підіймаючи край своєї сукні; маленька княжна Хованська і панна Хруцова виступають на портреті разом в сцені з пасторалі; панна Молчанова представлена з книжкою в руках ніби деклямує, панна Алімова грається із змією, а панна Борцова в чорній сукні обшитій золотим позументом танцює на одкритій терасі. Трудно повірити, щоб дійсність московської аристократії тих часів відповідала тій грації і чарівному кокетуванню, з яким цих всіх панночок представлено на портретах Левицького. Швидче думастся Левицький із собою з України привіз ідеал жартовливої грації рококо, в мріях якого вітала його уява, а панночки смоляного інституту давали йому тільки тему, щоб вліпити на полотні свої улюблені мрії. Ці портрети могли-би зійти за краді образи мистецтва рококо, а негарні іноді східно-монгольського типу обличчя панночок, правда дуже прикрашені молодістю, ще більше надають цим чарівним образам гострої пікантності своєю невідповідністю до обстанови європейської пасторалі. Майстер цих образів мусів бути Українцем, щоб взяти від французького мистецтва і московської дійсності антитези і їх синтезувати, перепустивши через горнило своєї української ліричної вдачі. Може те, що особливе робить привабними ці портрети, це єсть та усміхнена але щира сімпатія, з якою Левицький трактує персонажи своїх портретів.

Щирість, доброта, м'ягка усмішка з якою, чується, Левицький завжди підходить до тих, кого рисує, наповнюють портрети його праці спеціальним настроєм. Які-б не були різні персонажі, що він зарисовував, як би він точно не передавав на полотні риси обличчя природи, але завжди за цим почувається сам автор портре-



та зі своїм лагідним усміхом, зі своєю ніжною ліричною вдачою. Що може бути більше протилежного до молоденьких підлітків панночок із самих панських родин Московщини, як батько Левицького, перестарілий український піп, що прожив свій довгий вік в тяжкій праці. Монументальна постать ще не зігнулась під вагою років, проте а справді шляхетне обличчя старого чоловіка з прекрасним високим чолом дивиться з портрета глибоко вдумливими очима. Очі від постійного напруження почервоніли біля вій, ніби слезяться, але з привички художника проникливо вдивляються в предмети. Але і в цьому портреті так само як і в портретах панночок із смольного інституту найбільше справляє вражіння задушевна щирість автора портрета.

Завжди і постійно та сама щира ніжність, з якою Левицький підходить до моделей своїх портретів, робить ці портрети близькими і привабними. Чи то будуть діти царської родини, як будучий царь Олександр I., чи його маленька сестра, чи купець Сазонов, чи філософ Дідро, чи тупий фаворит Зубов, чи талановитий опозиціоніст Новіков; всі ці портрети і безліч інших являються разом і безцінними пам'ятниками доби, яку увіковічив Левицький силою свого генія і зовсім індивідуальними документами генія їх автора. В цій широкій і щирій манірі Левицького відчувається всеохоплююче чуття справжнього філософа, спорідненість до Сковороди і не дивно, що під старість він вдався в справжній містицизм. Коли йому пропонували посаду інспектора Академії мистецтва він odmовився, кажучи, що раніше ніж управляти другими треба вміти управляти самим собою: "Всяке начальство від бога, якому доведеться давати відчит на страшному суді. Наше християнство не повинно вияв-



лятися тільки в церквах, але у всіх наших вчинках і працях, бо інакше ми будемо слугами князя тьми."

Дійсним продовжувателем діла Дмитра Левицького був Володимир Боровиковський (1757 - 1825). Так само і навіть далеко викінченіше ніж у Левицького, артистична індивідуальність Боровиковського уложила на Україні, бо коли Боровиковський на приказ цариці Катерини II. поїхав до Петербургу, то вже мав <sup>Р</sup>тійцять років і вже на Україні мав поважну репутацію артиста-маляра. Він так само як і Левицький походив із родини, в якій плекалося мистецтво із покоління <sup>Н</sup> до покоління <sup>Н</sup>; батько його Лука Боровик теж був не злим артистом-малярем і в тому-ж фахові працювало іще чимало членів їхньої родини. Своєю вдачою Боровиковський так близько підходить до Левицького, що його вважають учнем Левицького у <sup>е</sup>Петрбурзі. Але чи дійсне Боровиковський учився в майстерні Левицького остається недоведеним. Дійсне Боровиковський удосконалював своє мистецтво у Петербурзі в майстерні у Лампі, але можливо, що і до Лампі він швидче стосується як молодший товариш ніж учень. Блискучий технік як і Левицький, переважно портретист, хоч своїм особливим покликанням вважав релігійне малярство, з містично настроєним світоглядом Боровиковський дуже нагадує Левицького, але між ними полягає і велика різниця. Перш за все двадцять років молодший за Левицького Боровиковський належить до нового покоління. Коли Левицький ще спізнено мріяв і творив в формах рококо, Боровиковський вповні належить мистецтву доби класичности. Тому портрети Левицького поруч портретів Боровиковського видаються ніби овіяними серпанком романтизму. Фони портретів смолянок у Левицького в манірі рококо ледви намічено, легко



накидано ніби вишито шовком, у Боровиковського навпаки реальні інтер'єри і навіть коли фоном служить романтичний парк, то він виглядає далеко реальніше і конкретніше, ніж у Левицького. Портрети Боровиковського рельєфніше, об'єктивніше ніж у Левицького, талан Боровиковського більше сконцентрований. Робота яку переводить Боровиковський, студіюючи модель може бути більш глибока, більше проникаюча, за то в ній менше відчувається індивідуальність автора.

В портретах роботи Боровиковського часто виступає глибокий психологічний аналіз, Боровиковський незвичайно майстерно уміє віддати як глибоке чуття так і прояви темпераменту і легкі підсвідомі невловимі настрої. Разом з тим чисто мальовничі завдання Боровиковського іноді бувають складні. Так само як Левицький, Боровиковський виїмково удосконалений кольорист і він є і особливим майстром світло-тіни. Гра світла на обличчях його портретів іноді буває незвичайно вибаглива і майстерна, часто вона ще збільшує ліпленість і рельєфність його портретів. Коли перед портретами смолянок Левицького не віриться, щоб дійсність була так прекрасна, як її представив Левицький, портретам панночок Боровиковського вповні віриться, у Боровиковського і сестри графівни Куракіни і панночка Лопухина і князівна Суворова виглядають хоч що правда трохи мрійливо романтично, може навіть сентиментально, але зрештою зовсім матеріально, чується їх плоть і кров, здається відчувається тепло їхнього тіла. І романтизм і сентиментальність - це очевидно їхні властиві риси.

В портреті митрополита Михайла Десницького крім ефекту білої пелени, що з клубука падає на плечі і незвичайно коло-



ристично обрамляє бліде обличчя оточене темною бородою, глибоке вражіння справляють великі чорні очі, що просто відкриті, але дивляться, здається, не в перед, а в глибину себе, в середину. На грудях митрополита виблискують діамантами та самоцвітним камінням панагія, ордена і хрести, а високо на білій пелені, що покриває клобук, горить брильянтами великий метрополичий хрест. Ніхто не вмів як Боровиковський, заставить горіти і виблискувати на своїх портретах камні самоцвіти, золото, оксамити і еддаби.

На портреті Фет-Алі брата перського шаха, що був перським амбасадором у Петербурзі, цей молодий Перс виступає в казково яскравій орієнтально вибагливій гаммі різнобарвних кольорів: на голові кашемировий тюрбан, постать одягнена в довгу брокатову керею, що розвіваючись одкриває еддабне одіння підперезане східним поясом, за який застромлено кинджал з інкрустацією із самоцвітного каміння; Це все горить і переливається як фантазія східної казки. Портрет Павла I., цей найбільше невдячної для величавого портрету постаті, Боровиковський зумів покрити величавою далматикою і центр ваги відтягти до мальтійського ордену, каваліром якого був цей маленький коронований божевільний.

Розуміється інтимні портрети Боровиковського тепер справляють більше вражіння, ніж ці парадні представлення; особливе чарівливі вище згадані портрети молодих пань і панночок. Але і ті і другі Боровиковський працював з примусу, а для себе, для душі він віддавав свою працю на малярство релігійне. Він виконував і цілі іконостаси і окремі ікони. Він писав іконостаси у Петербурзі для казанського собору і для церкви на Смоленському



кладовищу, для церков у провінції, а на Україні для церкви в селі Романовці на Чернігівщині і в селі Тишанці на Слобожанщині. Релігійні композиції Боровиковського не справляють такого глибокого враження, бо віддають глибоке релігійне чуття автора в надто академічних формах. Треба до глибини душі перейнятися академічними формами малювання і разом з тим справді наївною вірою автора, щоб відчутти внутрішню красу цих образів. Для нинішнього глядача удосконалена форма класичного малювання видається невідповідною до примітивної віри. А віра Боровиковського була глибока і довела його, як і Левицького, як пізніше Гоголя, до містицизму. Боровиковський весь час мріяв повернутися на Україну, бажав принаймні перед смертю вступити ченцем до киво-печерської лаври, але не встиг і помер у Петербурзі.

Левицький і Боровиковський це найбільше прославлені українські майстри. Від них починає свою історію нове московське малярство, їми кінчає свою історію українське київської традиції академічне мистецтво, це одинокі українські майстри знані в Європі і майстри, яких французька критика цінить на рівні з найбільшими тогочасними європейськими майстрами, побіч з Рейнольдсом і Гейнсборо, побіч з Токке і д'Аве, а московська критика, як ми бачили їх уважав своїми і цінить ще далеко вище.

З відходом Лосенка, Левицького і Боровиковського до Московщини Україна на місці втратила своїх найкращих майстрів малярства, так як з відходом Козловського і Мартоса своїх найкращих майстрів скульптури. Ті, що оставались на Україні не дорівнювали вже цим майстрам силою свого талану. Найбільшу славу між цими здобув Лука Долинський (1750 - 1824), що першу освіту дістав



правдоподібно у Київській Академії, а пізніше скінчив свою мистецьку науку в Академії мистецтва у Відні, де навіть дістав найпохвальніші відзначення. Після Академії з Відня Долинський вернувся на Україну і центром його життя і праці був Львів. У Львові Долинський багато працював для церкви св. Юра і для багатьох інших церков і костелів, по за Львовом Долинський виконав великі малярські праці у Почаєві, у Жовкві, і багато працював для церков на провінції. Крім релігійного малювання працював Долинський також чи мало як портретист головним чином львівських владик і церковних достойників. Чи мало праць Долинського зберіглося у львівських церквах і музеях і місцева критика знаходила, що його праці "націховані природністю, гармонією, силою колориту без яркості, гарними формами, і сміливим, легким та виразистим уживанням кисти."

В цій серії вицезгаданих велитнів-майстрів українського малярства Боровиковський був наймолодшим. Це були остатні великі майстри, що безпосередне виходили із київської, або в кожному разі місцево української традиції. Працюючи здебільшого на чужині вони ще дожили до того часу, як огнища київського мистецтва було зруйновано і їхні нащадки мусіли їздити шукати мистецької освіти на чужині. Разом з тим перелом, що зайшов взагалі в мистецькому смакові народніх мас на Україні, що найбільше виявився в архітектурі, але очевидно не міг не проявитися і в скульптурі та малярстві, все це до громади причинилося до того, що протягом півстоліття майже не родилося на Україні видатного майстра. Правда із Ніжина родом походив Олексій Венеціанов (1779 - 1847) син грецького емігранта і Українки; в малярстві Венеціанов та-



кож був учнем Українця Боровиковського і українська лірична вдача переймає всю його творчість. Але перевезений з малку до Московщини, Венеціанов відкрив собі новий світ сільського жанру в Московщині, і українську ліричну вдачу присвятив на зображення московського сільського сюжета і із того появив московський побутовий жанр, подібно до того як Лосенко появив у Московщині "високий" історичний жанр. Сучасники не оцінили Венеціанова, навіть Шевченко, який ще в петербурзькій академії застав Венеціанова, одзивається про нього, тільки як про добрячого, старенького чудака, хоч Венеціанов близько прийняв до серця долю Шевченка і багато допоміг в справі визволення його із кріпацької неволі. Венеціанов своїм простим жанром і по провінціальному ліричною вдачою надто не підходив до зовнішнє парадної академічної маніри малювання; тому оцінили Венеціанова тільки пізніші критики, що стояли вже самі в таборі ворожому до академізму і признали в Венеціанові великого майстра, батька "національного русского жанра". Розуміється як-би не українська вдача Венеціанова, то цей "національний" жанр не мав би ні тої тонкої ліричної поетичности ні серпанку мрійливої задуми, якими так приваблюють прості, часто наївні, але завжди дуже досконалі праці цього майстра. Цікаво, що те, що для московського жанра дав Українець Венеціанов, на при кінці його життя українському сільському жанрові починав давати приїзжий з півночі молодий друг Шевченка Василь Штернберг (1818 - 1845). Він очима чужинця, як Венеціанов на Московщині побачив ту поезію, мимо якої проходили звиклим і байдужим оком місцеві майстри. Це явище в мистецтві досить часте, найяскравішими прикладами якого служать Грек Те-



отокопулі, прозваний ель-Греко, що перше відкрив Іспанцям трагічну красу чорного Толедо і Фламандець Ватто, що відкрив Французам поезію паризької елеганти. Штернберг тільки не встиг зробити для України того, що Венеціанов зробив для Московщини, бо смерть рано унесла в могилу цього вельми обдарованого юнака. Але альбоми його подорожий на Україну справляли цілу сензацію в Петербурзі, і за українські жанри Штернберг дістав дві медалі з академії. Після все своє життя Шевченко згадував "незабутнього друга Штернберга", коли йому хотілося зафіксувати у фарбах поезію українського села.

Власне уже епігоном класичного стилю в малярстві був Тарас Шевченко. Він прийшов до петербурзької академії коли вже було уміраючий академізм у Петербурзі несподівано яркіше засвітився в творчості справді блискучого майстра Карла Брюлова. Силою індивідуального талану Брюлову удалося ще на який час підтримати традиції академізму, дні якого вже було власне пороховано. Шевченко в петербурзькій академії вповні віддався впливам Брюлова і з усім палом свого поетичного темпераменту закохався в талані "божественного Карла великого", як він Брюлова називав. Але це захоплення Брюловим у Шевченка було дужчим теоретично і осталося таким на все життя, на практиці-ж вплив Брюлова на Шевченкові не був таким великим, індивідуальна сила талану Шевченка несвідомо перемагала Брюловські впливи і пізніше, певне Шевченко сам не спостеріг, як перейшов від класичного і вже бездушного академізму до живої романтичної течії, яка в мистецтві цілої Європи прийшла на зміну класичности.

Талан Шевченка як маляра був великий і незвичайно різнома-



нітний: портрет, історичний жанр, жанр побутовий, пейзаж, релігійні образи, все однаково було в засобах Шевченка і тяжко сказати до чого малярський хист Шевченка більше схилявся. Так само і що до техніки творчості Шевченка ~~фактично~~ ~~фактично~~ однаково освоївся і з олійною фарбою і з аквареллю, з рисунком вугіллям, сепією, олівцем, навіть з технікою різних засобів гравюри. Самостійні образи, альбомні серії, ілюстрації до книжок, все виходило у Шевченка однаково з гатунком високої гідності. А разом з тим Шевченко все-ж як художник маляр робить вражіння неудачника; і це здається не тому, що його твори мають вади, або в них просвічує мало живого талану, і не через те, що лютий примус перебив в розцвіті сил малярську творчість Шевченка, одібравши йому засоби малювання і навіть заборонивши малювати; спадщина, яку лишив Шевченко в образах, портретах, рисунках, малюнках і гравюрах дуже поважна і виявляє його незвичайно великий мальовничий хист; але коли Шевченко як маляр все-ж робить вражіння певного неудачника, то це вражіння приходить не від огляду його малярських творів, а від того, що кожен мимоволі порівнює малярську творчість Шевченка з його творчістю поета слова. А який твір мистецтва може не збліднути від порівняння з натхненним огненним словом Шевченка, хоч-би це був твір його самого, але не в оправі його могучого слова? Розуміється Шевченко поет убиває Шевченка маляра, хоч Шевченко маляр значно доповнює Шевченка поета. Цікаво, що малярські праці Шевченка майже ніколи не являються ілюстраціями до його творів, але завжди доповненнями. Найбільший образ Шевченка виконаний олійними фарбами, це "Катерина" у Чернігівському музею Тарнов-



ського. Він представляє сцену із відомої поеми Шевченка під тою-ж назвою, але як раз ту сцену розлуки Катерини з Москалем, якої в поемі немає. Образ ніби доповнює поему. Історичні композиції Шевченка теж ніколи не являються ілюстраціями до його історичних поем і теж ніби доповнюють циклісторичної творчості Шевченка, так само як його пейзажи доповнюють цикл його лірики. Очевидно Шевченко не відчував потреби братися до малювання, щоби віддати те, що він віддавав своїм могутнім словом. Слова Шевченка самі по собі образні і рельєфні досить яскраво малюють образи, щоб автор потребував ці образи ще зарисовувати. Так само собою, може не свідомо, зложився у Шевченка зовсім правильний висновок різниці між словом і пензлем і непотрібність малювання того, що можна висловити словом. Разом з тим в малюваннях Шевченка чувається певна невідповідність слова до малювання. На словах Шевченко пристрасний прихильник Брюлова і апологет класично-академічного мистецтва, на ділі він як маляр робить поворот від цього академічного малярства до романтизму. На словах Шевченко не любить пейзажу і без людських постатей вважає пейзаж мертвим, на ділі як раз пейзажи у Шевченка повні життя і поетичного натхнення. На словах Шевченко не любив старої української особливо деревляної архітектури, а на ділі може ніхто так поетично як Шевченко не зарисовував старих українських церков. Альбоми Шевченка з подорожий по Україні, особливе по Полтавщині, Чернігівщині, полудневій Київщині і по Волині представляють незаміними і дорогоцінними документами для історії українського мистецтва. В цих альбомах дуже поетично, але ясно і чітко зарисовано цілий ряд пам'яток українського будівництва перед їх



зруйнуванням або перед реставрацією і вони оживляють для нас як церкви Почаїва, Суботова, Полтави, Переяслава, Густині, так і свіцькі будівлі з Потоків, Полтави, Суботова. В великій мірі своїм уявленням про старе українське будівництво усчасні історики мусять завдячувати альбомам Шевченка. Уже глибокий трагізм Шевченка було заложено в тому, що він, як художник, був майстром доби класичности, цього мистецтва, що на Україні розвинулося в добу останнього заведення кріпацтва, і власне виявляло в мистецтві "поезію кріпацтва", чи точніше, розуміється, ту панську поезію, що виростала на тлі кріпацьких відносин. Коли слово Шевченка доходило свого найбільшого напруження як раз в боротьбі проти кріпацтва, Шевченко - як маляр, на словах принаймні, а спочатку і на ділі приймав цю форму мистецтва, цю поезію кріпацького ладу. Але кріпацький лад вже приходив до колізії з владними вимогами поступу громадських відносин, розкладався і доживав свого віку. Шевченко зішов у могилу одночасно зі знесенням кріпацтва на Україні, а разом з кріпацтвом одживало і умерло мистецтво класичности.

Майже сто літ цей стиль на Україні розвивався, жив і умірав і сила його традиції була дуже велика, пережитки його відчувалося то тут то там ще на протязі другої половини девятнадцятого віку, а в двадцятому навіть робилося поважні спроби цей стиль відновити. Але як не може вернутися кріпацтво, так не можна воскресити і цього стилю і тільки хиба атавізмом можна пояснити, що в другій половині девятнадцятого віку Україна появила ще одного досить видатного майстра маляра, в праці якого засвітилися кращі традиції мистецтва доби класичности, принаймні його



зовнішня красивість. Цей майстер був Генрик Семирадський (1843 - 1902) родом із Слобожанщини. Він родився в католицькій родині і тому його подекуди узяють за Поляка. Першу науку малювання Семирадський дістав у Харкові у майстра Українця Безперчого, з рекомендаціями якого поїхав до петербурзької академії мистецтв. Дмитро Безперчий (1825 - 1913) сам учень Брюлова весь свій довгий вік був щирим прихильником принципів академічного мистецтва, тих, які він засвоїв і виніс із петербурзької академії часів Брюлова. Живучи весь час у Харкові, Безперчий шляхом Штернберга, Сошенка, Шевченка і інших Брюловських учнів вживав засобів і підходів академічного малювання до відтворення українського жанра, але писав також і портрети і пейзажи. Сам щиро відданий традиціям Брюлова, які свято беріг, Безперчий очевидно запалив тими-ж традиціями і Семирадського і його наука упала на добрий ґрунт, бо Семирадський, в обороні цих принципів навіть до певної степені плив проти течії. Ще порівнюючи недавно популярні великі історичні композиції Семирадського знову воскрешають історичні теми доби класичности, сцени старого Риму. До українських історичних сюжетів Семирадський звертався рідко. Він зовсім переселився до Риму, в Римі мав свою майстерню, там жив і працював. Але творчість Семирадського значно відрізняється від творчости інших європейських сучасних йому майстрів, що працювали над класичними темами. Між чужоземними майстрами в той час особливе вславився своїми образами з життя античного Риму переїхавший до Англії Данець Альма Тадема. Але між Альмою Тадемою і Семирадським значна різниця: Альма Тадема працює як майстер кінця дев'ятнадцятого віку озброєний сучасним археологічним знанням





і як художник-археолог старається відродити сцени давно минулого античного життя. Навпаки Семирадський працює як майстер пережитої доби класичності. Археологічної виучки і досліду у нього менше, він приймає античність близько до того, як її приймали сто років перед ним, і від його творів віддає характером зовсім спізненої праці доби академічної класичності. В його образах, крім неперечної мальовничості і зовнішньої краси, чується та "поезія кріпацтва", якою трималося і було міцним на Україні мистецтво доби класичності.

Можливо, що той тісний зв'язок, який існував на Україні між формами мистецтва доби класичності і розцвітом нового кріпацького ладу, те що поетичність форм мистецтва на Україні була разом з тим поезією, яка виростає із кріпацьких відносин, зі свого боку причинилося до того, що творчість деяких кращих майстрів того часу було перейнято таким сумом, таким елегійним настроєм. Уже з гори говорилося, що загальна доля України, знесилена по довгій боротьбі, застерігала цей настрій в добі веселого рококо; в ще більшій мірі це стосується і до доби класичності. В добу рококо в останній раз блимнули і навіки згасли установи старої козацької незалежної України, в добу класичності оставалися тільки елегійні спогади про неї, як про покійника. Разом з тим спізнене воскресення кріпацтва на московський лад не могло теж не давити камінем душі елегійно-мрійливих українських майстрів мистецтва. Причини політичні і причини соціальні разом складаються на те, щоб оповити серпанком суму тогочасну мистецьку творчість України. Цей сумовитий настрій, що чується навіть крізь легкий усміх і зовнішню веселість, елегійна, мрійлива задума - це типові риси мистецтва доби класичності на Україні.



## Г л а в а в о с ь м а .

### Еклектизм.

Стиль класичности в половині девятнадцятого віку упав не тому, що його витіснив иньший, слідуєчий, новий стиль, а тільки тому, що він сам завершив круг свого розвою, так-би сказати розложився із середини і втратив творчі здібности. Упали ті громадські обставини, в яких він розвивався: в західній Європі упала наполеоновська імперія і у народів, що її повалили, разом з боротьбою за національне звільнення пронісся подих романтизму. На Україні стиль класичности втілювався в обставини кріпацького ладу і разом з цим ладом прожив довше ніж у Західній Європі. Але із знесенням кріпацтва і подихом волі і на Україні почувся подих романтизму, що одвернув симпатії широкої громади від античних, класичних форм мистецтва, які і без того вже вирождалися. Але романтизм і в західній Європі і на Україні був порівняючи не глибокою течією, яку в короткому часі заступив реалізм, що також мав не дуже довгий вік. Романтизм був за слабою течією, щоб принести з собою сталі мистецькі принципи і форми мистецького виразу; він міг тільки, сам виріши із національного пробудження тодішньої громади, навернути мистецьку творчість до шукання національних форм і відживлення старих національних традицій у мистецтві. Але до цих старих національних форм підход було не зразу знайдено. На заході цей національний романтизм привів до піднесеної любові до мистецтва романської доби



і там стремління творити в формах романських витіснило принципи античної класичності; на Україні це привело до стремління відродити византисько-романські традиції, і спеціально стару національну рису бачили в византийщині, але лише знання византійського стилю, привело до будівництва квазі-византійського. В короткому часі і це квазі-византійське будівництво почали, здається не без інспірацій, що з мистецтвом нічого спільного не мають, ускладняти внесенням "національно-руських" рис, яких тоді ще зовсім не знали і не розуміли, і із того вийшов кошмарний ніби "руський стиль", штучно підтримуваний в церковному будівництві. І по всіх більших містах України стали виводити в цьому характері жакливі церкви другої половини девятнадцятого і початку двадцятого віку. На щастя ці дорогі будівлі, завдяки тому, що вимагали великих коштів не могли бути насадженими по селах, за винятком таких пунктів як Борки на Слобожанщині, де крушився царський потяг, або Козельщина на Полтавщині, що стала в кінці девятнадцятого віку модним пунктом для одвідування заможних прочан. Але всі міста України в другій половині девятнадцятого віку дуже нещасливо оздоблено такими церквами, іноді дуже коштовними, як собор у Житомері, як усі більші церкви Харькова, Катеринослава і більшости повітових міст. Навіть Київ, такий здавалось могутній центр вікових традицій українського церковного будівництва, і той не уник загальної долі. Уже нова церква Десятинна по проекту Стасова уявляє дуже сумну будівлю в нудних пропорціях і сухих лініях ніби византійського складу. Ще сумніший вигляд "русько-византійських" або просто так званого "руського" стиля церков як Покровський монастир у Києві



або де-які нові приходські церкви. Розуміється між цим всім будівництвом щасливіше виглядає київський Володимирський собор, хоч теж квазі-византийського стилю, але принаймні витриманий у зв'язній масі, з органічно полученими частинами.

Але византийський і византийсько-руський стилі не були єдиними, що вдиховляли будівничих другої половини дев'ятнадцятого віку. Поруч з цими, найбільше розповсюдженими типами церковного будівництва виводилося церкви і в стилі ренесанса і інших стилів. Костели католицькі в цей час часто виводяться в готицькому стилі або сазуїцькому барокко, синагоги в стилі мавританському. І все це поруч одно з другим. Часто один і той самий будівничий одну будівлю опрацьовує в стилі готики, другу в стилі барокко, а третю в романському або византийському. Якихсь спеціально улюблених форм будівництва більше не має, а зовсім еkleктично шукає натхнення в формах минулого, рахуючись з волею і смаком власителя або фундатора будівлі.

Той самий еkleктизм іще в більшій степені ніж в церковному будівництві панує в будівництві світському. Елементи всіх стилів минулого використовується для опрацьовання планів і декорації сучасних будівель. І то шукається джерел для сучасної творчості не в місцевих варіантах великих стилів минулого, а в самих різнородних. Не вважається дивним в цей час для будівлі панської резиденції на селі замовити плани в стилі пізньої готики, та ще англійського варіанту, так званого стилю Тюдор; на вулицях великих міст поруч виводяться будівлі в стилях романському, ренесансі і рококо. Взагалі на стиль устанавлюється погляд, як на технічну річ - в якому стилі будівничому не замовити, в такому стилі



він будівлю і випрацює. Саме опрацювання стилю часто розуміється не як принцип конструкції будівлі, а як зовнішня декорація. Часто оздоблюється готицькою декорацією будівлю, яку зовсім в готицькому стилі не будувалося. Але і таке зовнішнє опрацювання стилю будинка далеко не завжди має місце. Зрештою стиль і не залежить від волі будівничого, бо в якому-б стилі будівничий не опрацював свій твір, не залежно від його волі на цьому творі лежатиме печать того часу, в якому він працював і тих вимог часу, від яких він не міг бути вільним. Ці об'єктивні причини, і той характер, який вони надають творові і робить власне в більшій мірі його стиль - ніж замисел архітекта. І справді в еkleктичну добу другої половини девятнадцятого віку, в якому-б стилі не задумували вивести, чи оздобити, будинок, всі ці будинки готицькі, ренесансові, барокові, обов'язково мають одну спільну рису другої половини девятнадцятого віку, що не дає помилитися, і примусити прийняти такі будинки за твір минулої доби. Під цим взглядом всі ці готики, ренесанси, барокко то що кінця девятнадцятого віку суть творами еkleктичного стилю цієї доби, еkleктичного тому, що джерела творчості черпаються враз з усіх стилів і від усіх народів, але приймають в основі характерний і спільний всім їм вигляд єдиної доби еkleктизму.

Цей період ще не пережито і тому ледви чи дасться вповні визначити основний характер цього еkleктичного стилю, але одну рису, яка кладе головний відбиток на всю архітектурну творчість цієї доби можна вже з певністю визначити, ця риса єсть - меркантильність. Найбільше типовою будівлею цієї доби єсть будівля так званого "доходного дому". Це та будівля, якою тисячами забудову-



ються великі міста і місточка і між цим колосально розвиненим будівництвом доходних домів в другій половині девятнадцятого і в двадцятому віці будівництво державних і громадських будинків, в тому числі і церков, являється відносно рідким явищем. Ледви чи буде перебільшенням сказати, що на одну громадську чи державну будівлю приходиться тисячі доходних домів, які сплошними стінами підносяться вздовж вулиць великих міст. Меркантильність цього будівництва полягає не тільки в тому, що будівлі в подавляючому числі виводяться з меркантильною метою, але також і в самому засобі будівництва. Економність місця, матеріалу, взагалі видатків на будинок, стремління, щоб будинок приносив можливо більший процент на той капітал, що затрачено на будівництво, це проходить виразною ціхою і кладе свою печать на весь характер будівлі. Тому з доби другої половини девятнадцятого віку тратиться стремління до дуже високих покоїв, великих вікон; широкий розмах будівель доби рококо і класичности заступають меркантильні обрахунки місця і в ліпшому разі домисли розважливої гігієни. В добу готики і ренесансу в містах, в середині мурів було тісно, не дозволялося часто виводити будинків більше як в три вікна на вулицю, тому ці будинки дряпалися в гору, вони стояли на примітивнім стопні під взглядом гігієни, але їх виводилося для життя господарів, а не для доходу; тому в них більше заложено рис господарських, домовитости, затишности і інтимности, ніж в модерних доходних будинках, де все рахується в площі комерційної доцільности.

Колосальний попит на меркантильне будівництво розуміється примусив будівничих пристосуватися до вимог цього будівництва. То-



му будівничі звикли, опрацьовуючи ці будинки в різних відомих їм, а іноді і не відомих стилях, передовсім уважляючи комерційну доцільність будування, і в наслідок цього появилася безліч тих будинків кліток з дрібними вікнами з дрібними простінками, подрібленими лініями, площинами і масами, що так типові для доходних домів. Працюючи в цьому напрямі, будівничі мусіли втратити і втратили ширший розмах, уміння свобідно орудувати смілими лініями, великими площинами, широким поділом мас. Не дивно, що в тих рідких відносно випадках коли перед будівничим стоїть завдання громадського чи державного будинку, в якому мотиви меркантильності здавалось-би могли одійти на другий план, будівничий вже не почував в собі сили орудувати незвичайними для нього широкими просторами і великими масами. Тому і будівлі не меркантильного безпосередне завдання виходять здебільшого дрібязковими, без широкого архітектонічного розмаху.

В самім кінці девятнадцятого і початку двадцятого віку печалися спроби пристосовання до меркантильних завдань часу спеціальних архітектонічних форм, з пануванням широкої слабо загнutoї по краях лінії і рівно виглаженої зовсім гладкої площини. Це так званий стиль модерн, який здавалося добре надавався до цілого ряду будівель меркантильного часу, до всяких банків, контор, кавярень, склепів. Цей стиль перекривав широкими металевими сволоками великі простори саль де мають сходитися люде в великому числі; широкі витягнуті лінії прилавків добре пасують до широких перекрить сволоків, і взагалі до економно не високих, але з необхідности широких покоїв. Гладкі площини стін, стелі, прилавків, без різьби і скульптурних декорацій відпові-



дають вимогам чистоти і гігієни публичного місця. Цей стиль часо-во мав великий успіх. Здавалося, що для цього, доцільного в добі меркантильності, стилю буде залишено еkleктичне розкидан-ня по всіх стилях минулих часів, але в короткому часі проти це-го стилю, як дешевого модерну почалася реакція, а на заміну йо-му витягнули знову стиль класичності. Але із засад меркантиль-ності тим не вийшли, класичність двадцятого віку не була вже і не могла бути класичністю початку дев'ятнадцятого століття, і з того тільки зміцнів еkleктичний характер нашої доби, бо ще від одного стилю стали черпати натхнення для сучасних дрібязкових будівель. Чи остаточно стиль модерн знищено, чи він ще завоює собі терен, як ніби спеціально для доби пристосований стиль, ще міркувати рано, бо цей процес не завершився.

Нарешті в двадцятому віці було зроблено національно настро-єними художниками-будівничими спроби відновити або утворити на-ціональний український стиль. До цього завдання підходили двома шляхами: або брали мотиви архітектурні із доби козацького барокко, або комбінували для архітектурних завдань і використовували мотиви старих протонародних будівель і орнаменти народньої творчості. Першим шляхом ішли брати Лукомські і київський архі-тектор Альошин, що в декораціях будинків козацького барокко ви-вів великий доходний дім у Києві напроти Софійського собору. Другим шляхом пішов Василь Кричевський, автор будинку земства у Полтаві і кількох доходних будинків у Києві і наслідувачі його архітекти Сергій Тимошенко у Харькові, Дяченко у Києві, Мощенко у Полтаві і чимало молодіжи. Але обидва ці шляхи вла-сне обмежилися на зовнішній декорації. Для тих самих доходних



домів, вибудованих в тому самому архітектонічному складі доби меркантильності, вони запропонували замість окрас Готицьких чи ренесансових, окраси позичені з будинків козацького барокко чи з народнього мистецтва. Розуміється це не єсть появлення нового стилю, а просто ще два варіанти еклєктичності і розуміється для історії мистецтва дохідний будинок початку двадцятого віку чи оздоблений декораціями<sup>3</sup> Готики, чи ренесансу, чи козацького барокко, чи московського складу, чи українського народнього складу, буде все одно будинком одного і того самого меркантильного еклєктичного стилю, кінця девятнадцятого або початку двадцятого віку.

За винятком тої течії стилю модерн, що свідомо уникала різьленої і ліпленої взагалі скульптурної декорації, архітектура еклєктичного часу іноді вживала скульптурну декорацію і то в досить значному розмірі. Але загальний меркантильний характер будівництва і декорації в приватних будинках, а часто і в громадських, заступав архітектурну скульптуру, трафаретними скульптурними виробами. Появилися скульптурні фабрики, що почали масами виробляти скульптурні окраси як зовнішні для будинків, так і деталі для внутрішньої декорації. Скульптори робили тільки загальну форму, з якої завод одливав зліпки в безмежному числі і вони поступали на продаж для декорації будинків різних типів і в різних містах. Розуміється скульптор в таких умовах часто навіть передбачати не міг для якого вжитку обернеться його твір, в якому місці і серед якого оточення його буде уміщено. Тому такі скульптурні декораційні твори не тільки позбавлялося артистичної індивідуальності, але чим більше її було позбавлено,



чим менше вони впадали в око, тим було краще, бо тим в більшому числі вони могли розходитися для різних будівель, менше мозолячи око, частим повторенням на різних будівлях. Чим менше в цих творах було артистичної індивідуальності, чим вони були загальніші, тим більше для них могло бути приложення в різних комбінаціях, тому і більший на них міг бути попит. Розуміється тяжко говорити про артистичність такої скульптурної творчості, яка своїм завданням мала бути по можливості менше яскравою і індивідуальною, щоб-то бути <sup>ж</sup>моливо менше артистичною. А така масова скульптурна продукція увійшла у вживання не тільки як декораційна скульптура для будівель меркантильного часу, але часто і в випадках, де скульптура грає більше самостійну роль. Так розвинулася в цей час і масова продукція скульптурних праць для надмогильних пам'яників, цілі композиції надгробних монументів почали фабрикувати в масах.

При такій масовій продукції скульптурних окрас появилася потреба удешевляти матеріял скульптурних декорацій, або заготовляти його із більше тріького матеріялу. Тому в декораційній скульптурі здобула розповсюдження обпалена глина - терракотта і терракоттовими масово приготовленими скульптурами, почали прикрашати будинки як зовні так і в середині. Особливе ці терракоттові скульптурні окраси знайшли широке поле розповсюдження у Київі в вісімдесятих та дев'яностох роках дев'ятнадцятого віку. Тут із терракотти вироблялося як орнаменти всяких можливих форм і стилів, так і статуєтки, погруддя і цілі статуї. Пізніше в скульптурі для зовнішніх окрас почав терракотту витісняти штучний камінь, бетон, а у внутрішніх декораціях поке-



їв майоліка. Гіпсову ліпку в середині покоїв почали часто заступати більше міцними підробками під гіпс із пресованого паперу і взагалі всяка підробка матеріялу з метою удешевлення і більшої тривалости здобула велике розповсюдження. З другого боку старі осередки художнього скульптурного промислу, як порцелянові заводи в Корці, Барановці, Волокитиному, і фаянсова фабрика в Межигоррю, не могли витримати конкуренції з комерційно поставленими підприємствами і позакривалися. Тільки проста селянська скульптура із простої глини оказалась тривкіяша і подекуди досі зберігла і зберігає, як у Опшні, старі скульптурні традиції своїх виробів.

Монументальна скульптура з упадком класичного стилю так само як і архітектура зійшла на еkleктичний шлях. Захоплення романтизмом власне змінило сюжети скульптури, але не самої маніри. Скульптори з тими самими академічними засобами перейшли до сюжетів протонародних і мужиків в народних одягах почали трактувати тими самими засобами, як раніше трактували богів і героїв. Хиба менша вправа в наслідуваннях старим античним взірцям відбилася на певному пониженню шляхетности скульптури, майже нічого не вигравши для неї в напрямі життєвості і експресії. Цікаву постать в скульптурному мистецтві уявляє майстер, Білорусин з роду, але що вважав себе за Українця, який здобув собі велику славу в зовсім молодому віці. Це був Михайло Мікешин, по проекту якого в 1862. році у Новгороді поставлено пам'ятника тисячоліттю Росії. Зараз тяжко сказати, що в тому пам'ятникові приваблювало сучасників, таким він видається тепер сухим і нудним. Тіж риси відзначають і пам'ятник Катерини II. у



Петербурзі, і тільки далеко живіше і експресивніше представляється його пам'ятник Богданові Хмельницькому у Київі, відкритий в 1888. році, але в скульптурній частині виготований значно раніше. Може пам'ятник Хмельницького рятує те, що він зостався не викінчений, а від цілої композиції, також сухої і неприємної, виконано тільки одну постать гетьмана на коні. Що правда силует верхової постаті гетьмана не спокійний, контур її розметаний, але в різких лініях контура чується експресія і сила. Цікаво, що Мікешин, автор нудних і банальних композицій пам'ятників у Новгороді і Петербурзі, був незвичайно живим, дотепним і пікантним рисовальщиком, але велику славу мав тільки як скульптор монументальних пам'ятників, із яких тільки фрагментарно скінчений Хмельницький має де-що спільного з гострою пікантністю Мікешинського рисунку.

Безпосередне від академічних традицій виходив скульптор Забіла, що був вдумчивим і солідним портретистом. Його статуя Герцена не позбавлена психологічної експресії і монументальності, але Забіла був більше популярний на Україні своїм погруддям Шевченка; це погруддя ліплене дуже просто і непретенціозно, але воно мало славу найбільше подібного до Шевченка скульптурного портрета.

Слідами Забіли йшов поважний скульптор портретів академик Беклемішов, також найбільше відомий на Україні портретами погруддями Шевченка. У Беклемішова погруддя Шевченка масивніші, монументальніші, може в них складніші скульптурні завдання ніж в погруддя роботи Забіли, але за те Шевченко Забіли, щиріше, простіше і вірніше, що погруддя роботи Забіли ближче і точ-



нійше, хай фотографічнійше, передає риси обличчя поета. Близько до маніри Беклємішова підходить його ученик, київський скульптор Балавенський. Одною із найбільше удатних праць Балавенського являється погруддя Кропивницького у Харькові на могилі артиста. Робота справді дуже жива і погруддя передає чимало оригінальних і суб'єктивних рис Кропивницького.

Далеко еkleктичнійше, ніж Беклємішов другий Українець скульптор академик Позен. Автор пам'ятника Гоголю в Ніжині, автор пам'ятника Котляревському в Полтаві, нарешті автор жанрових статуєток і груп із українського побуту, Позен перекидається від принципів академічної школи до реалізму і хоче працювати в тому мальовничому характері, як це було прийнято в добі ранішнього італійського відродження. Рельєф Позен трактує як ліплений образ: в деталях розробляє перспективу, передні плани тр<sup>а</sup>ктує горельєфно, але ніколи в їх не підіймається над рівнем простого анекдотичного жанра. Бюст<sup>и</sup> роботи Позена, в яких він силкується бути поважним і психологічним, чи Гоголя, чи Котляревського, банальні і не цікаві. Статуєтки дрібязкові як і рельєфи. На пам'ятнику Котляревському у Полтаві приміщено три рельєфи Позена на сюжет із Наталки-Полтавки, Москаля-Чарівника і Енеїди. Всі вони вульгарізують літературний сюжет, виліплені дрібязково майже мініатюрно, але в свій час мали великий успіх і іменно вони, а не бюст поета, вважалися головною окрасою полтавського пам'ятника.

Із молодших українських скульпторів генерації двадцятого віку всі видатніші майстри працюють за кордоном. У Відні працює скульптор Терещук, майстер бюста Романчука в бувшому австрійському парламенті; він пізніше перейшов на дрібну металеву



скульптуру і медальєрство. Здібний скульптор Михайло Паращук, майстер паризької школи, пізніше багато працював у Мюнхені. Справжнім покликанням Паращука є портрет, і між портретами його праці особливе визначаються портрет українського поета Лепкого і польського письменника Пшибишевського, мюнхенського архітекта Мецензефі і брата саксонського екс-короля. В кожному портреті Паращук уміє інстинктивно ухопити і опрацювати те, що є самого головного: портрет Пшибишевського являється глибоким психологічним етюдом, в портреті Мецензефі навпаки підкреслено дуже поважну зовнішність. Де-які, особливе жіночі, портрети Паращук любить стилізувати в широких та м'яких масах і лініях, навпаки чоловічі погруддя Паращук іноді опрацьовує не тільки наскрізь реалістично, але навіть з підкресленою гострою і колючою експресією. І трактовка портретів Паращука завжди дуже пасує до індивідуальності портретованого.

Нарешті найбільше модерним із всіх українських скульпторів в останніх часах уславився Олександр Архипенко, вельми талановитий майстер, майстерство якого іноді стоїть на межі між малярством і пластиком, хоч частійше пластика переважає. Архипенко незвичайний майстер лінії і можливо, що більше працює лінією, ніж скульптурною масою. Можливо тому Архипенко і має нахил об'єднувати пластику з малярством, що це йому дає можливість переводити лінії рисунка з площини в третій вимір і комбінація ліній у всіх трох вимірах це здається головною рисою талану Архипенка, яка застерігає велику умовність його праці.

Зрештою українські скульптори, як і будівничі не мають провідної ідеї, працюють еkleктично, в розброд, кожний вишукуючи



для себе відповідних засобів. Але час нівелює їх змагання і овиває працю їх усіх одним серпанком переживаного часу, в якому знаходиться місце для всіх крайностей від реакційного академіка до найбільше експансивного модерніста.

Ще більше нервовости, ще більше розбіжности і еклектизму виявляє українське малярство, як зрештою і малярство цілої Європи. Вже говорилося, що протягом всієї другої половини дев'ятого віку в українському малярстві блискали і то досить яскраво огники академізму. Семирадський помер тільки в перших роках двадцятого віку. Менша братія Семирадського, як Свідомський, Котарбинський, не переставали працювати на Україні і в двадцятому віці, і хто знає чи кінчиться з ними лінія малярів академістів. Але вже за сорок років перед смертю Семирадського в стінах петербурзької академії мистецтв під проводом українського майстра Крамського із Острогорського на Слобожанщині вибухнув протест проти академічних приписів. Запротестувавши проти класичности молоді малярі переступили через романтизм, підійняли прапор реалізму і зближення до життя. Зірвавши з академією, вони звернулися безпосередне до громадянства і щоб ближче до нього приступити заклали товариство передвижних виставок, які що року обїздили найбільші центри України і Московщини. На першій же передвижній виставці визначився найбільший український майстер малярства дев'ятого віку художник-філософ Микола Ге, на слідуючих виставках провідну роль грав більше яскравий, але і далеко більше поверховний Ілля Рєпін, найбільші крайности цього руху виявив талановитий також український майстер Микола Ярошенко.



Під час піднесення громадського руху в цілій російській державі малярі передвижники, звернувшись самі в боротьбі з академізмом до громади, не могли зостатися в стороні від громадського руху, але з пристрастю увійшли в течію його і своє мистецтво привели на служення громадському рухові. Ця полоса малярського розвою, малярства з громадським напрямом в Московщині дістала назву "направленчества", яка трималася зрештою до дев'яноста років у Московщині і в якій провідну роль, як сказано, весь час грали українські майстри. Не всі із них були свідомими Українцями, де-хто бувши "свідомими" громадянами, свідомо йшли на служення загально російському мистецтву, але здебільшого за це платилися обезкровленням свого талану. Крамської на все життя зостався досить сухим майстром у якого фотографічність панує над малярством, Ярошенко на протязі всеї своєї артистичної дороги, так здається і не сказав свого справжнього слова, блискучий талан Рєпина не знайшов на півночі справжніх фарб і так здається і не зосередоточився на самому головному, а розметався на зовнішніх завданнях, поки не за довго до світової війни не дійшов до повного здичавіння. Нарешті і найглибший від них усіх Микола Ге, маляр-філософ, друг і приятель Толстого відчув, що обезкровиться і згине, як не вернеться до рідного краю. І от серед своїх найбільших успіхів, несподівано для всіх своїх приятелів, Ге покинув Петербург, щоб на завжди переїхати до дому на Україну в рідне село і тільки тим урятував свій талан від загибелі.

Микола Ге (1831 - 1894), потомок французького емігранта, що оселився на Україні і змішався з українським населенням, діль-



кі роки провів на Поділлі, учився в київській гімназії, а відтак у Петербурзі в академії мистецтв. Приїхавши до академії Ге там вже Брюлова не застав, але традиції його ще жили міцно в академії і Ге старався їх засвоїти. Але часи від коли учився в академії Шевченко вже значно одмінилися, і коли Шевченко несвідомо звернув зі шляху академізму, то Ге вже навіть, хоч як хотів, не міг на нього зійти. Широка українська філософська вдача творчости Ге не дається, щоби її охарактеризувати якимесь одним терміном. Сам Ге називав себе реалістом, але в дійсности він був далеко ширше. Перші його успіхи було получено з історичною картиною із московської історії, картиною, що представляла батька і сина Петра I. і царевича Олексія. Картина зовсім проста, але справила колосальне вражіння незвичайно яскравим протиставленням двох світів, двох психологій, двох ворожих світоглядів. Глибокий трагізм полягав в тому, що ці два світогляди очевидно не можуть істнувати разом, як і два їх носителі, один очевидно мусить згинуть, а тим часом обидва вони повні переконання своєї правости і обидва своїм виглядом переконують в своїй правости. Це протиставлення двох світоглядів із яких обоє мають рацію, обоє певні своєї правди і обоє своєю протилежною правдою заражають глядача довго займало Ге і до цієї теми він не раз вертається в різних комбінаціях. В другий раз Ге ту-ж тему представив в сцені тайної вечері, з котрої виходить Іуда: вся постать Іуди горячого патріота, обманутого Христом в надії на возстановлення Іудейської незалежности, тремтить такою образом за свою батьківщину, що поневолі віриться в його етичну силу і переконує, що йому иньшої дороги не має, як тільки знищити



Христа. Ще раз Ге вернувся до тої-ж теми в картині "Що єсть істина?" питанні, з яким Пилат звертається до Христа. Тут опять таке яскраве протиставлення двох світів навіть без трагічного напруження, але може найтрагічніше з усіх. В першому образі чується гибель слабшого - Олексія і вражіння змягчається нормальністю такого кінця, в тайній вечері чується погибель обох і в цьому якась справедливість, а в сцені Пилата з Христом, зовнішне найменше напруженій, може на один крок одійшовшій від комізму, чується найбільший трагізм, погибель дужчого, погибель світогляду античного Пилатового під напором тупого, упертого, сектански непримиримого світогляду, що світиться із очей Христа у відповідь на широко філософськи поставлене питання Пилата.

Цікаво, що Рєпин і иньші майстри Українці, що заїхали до Петербургу і не збиралися вертатися на Україну, постійно в своїй творчості зверталися до українських тем. То вже иньша річ скільки відбивалося справжньої української дійсности в тих творах! Але Ге, майстер, що не міг оставатися за межами України, що як Антей тратив силу свого талану без дотику до рідної землі, ніколи нічого на українські сюжети не писав. Цей майстер-філософ, він українську філософію виливав в моментах світового напруження і це з його боку було-б вульгарізацією української душі, шукати для неї оболочки в анекдотичній обстанові української дійсности. Надто високо вітала творчість Ге, одкривала вищі і глибші тайники української філософії і розуміється не їй було спускатися до Рєпиновських вечорниць, гопаків і скабрєзних запорожців. Останнім твором Ге було розпяття, в якому він підійшов до представлення вищої точки вселюдської



трагедії. Цей образ за його "безбожність" було російською цензурою дев'яностох років заборонено і він тепер знаходиться в музеї Аріана під Женевю. Молоді починаючі художники, тільки пошепки про цей образ говорили та ховали фотографії з него. Уже тоді образ майстра велитня Ге, що могутнім поривом вернувся до свого краю і тим запротестував проти змушеного постійного переселення українських майстрів мистецтва на північ, був живим програмом артистичної молодіжи, яка в короткому часі обосновалася на Україні і поклала нарешті край двохсотлітньому викачуванню мистецьких сил з України до Московщини.

Правда представники українського жанра і пейзажа все му- сіли вертатися на Україну, коли не хотіли повиснути у повітрі. Але це скромні здебільшого майстри, що не могли витягнути України із становища мистецької провінції. Старший між українськими жанристами цієї доби Кость Трутовський іще власне по манірі був академістом і підходив до українського жанру з принципами Штернберга, тільки без його талану і удосконалености. Не далеко в напрямі реалізму одійшов від Трутовського передвижник Бодаревський, що в своїх працях вагався між сюжетами елегантських пейзажів і елегантських салонних пань в тонких кружевах, поки панські кружева остаточно не перемогли і не зробили своїм слугою цього художника. Живіше далеко від Бодаревського був неперечно солідний жанрист Пимоненко, українські жанри якого мали заслужений успіх і на мюнхенських виставах, постійним членом яких він був. Хоч сумна, але цікава постать Мартиновича, художника-неудачника, який захотів надто прямолінійно пійти шляхом реалізма і зійшов на етнографа зарисовщика надто монотонного в



своїй не дуже обширній колекції типів України.

Ще скромніше ніж у малярів жанристів стояла справа у пейзажистів. Цікаво, що красоти українського пейзажу одкривали Українцям як що не зовсім чужинці, а уроженці України, то в кожному разі з чужоземного пня. Уже першим видатним пейзажистом України був Кость Айвазовський ( 1817 - 1900 ), родом з Феодосії із вірменської родини. Він почав з малювання українських степів, але скоро зосередоточив свою творчість виключно на українському Чорному морю. Маріни Айвазовського колись мали велике powodження і зискали цьому майстрові світову славу. Але справжнім основоположником українського пейзажа став учень Айвазовського Куїнджі ( 1841 - 1910 ), сам родом з українських степів і поет цих степів, поет української ночі, Дніпра, українського краєвиду. Перші виступи Куїнджі на передвижних виставках робили сензацію, особливе на Україні, але майстер скоро оівся у Петербурзі, від українського пейзажа одірвався і умер як художник за довго до своєї матеріальної смерті. Дуже тонко відчував і так само переносив на полотно красу українського степу харківський пейзажист Сергій Васильківський. Дуже вправний майстер, що умів чарівно передати холод ранішнього тумана в степу, і прозору дльчінь, і затишок степової балки, здавалось все мав, щоб зрівнятися з барбізонцями, стати українським Корб'є, але на перешкоді до того йому став брак смаку, не уміння відчути поезії того, що він перед собою бачив і так удосконалено малював. Тому його чудовий степовий ранок розбиває постійно яка небудь несмашна постать запорожця в червоних шараварах, або який ще прозаїчніший штафаж. А Васильківський в тім поколінню



все-ж сильніший пейзажист ніж київські Галімецький, Вжещ та Орловський. Окремо між цєю групою київських пейзажистів стоїть старий київський майстер Святославський, який більше любить задворки київського передмістя, ніж відкритий степ і поле та річку, що Святославському якось не удається. Вернувся до морського пейзажу Судковський і на пейзажах Крима спеціалізувався Лагоріо. Це так-би мовити старша група українських пейзажистів, пейзажистів реалістів, майстрів прозаїчно успокоєних.

Друге покоління молодших пейзажистів поетів української природи образував сам тонкий пейзажист Українець на пів польського походження Іван Станіславський, професор Краківської Академії. Із школи цього пейзажиста вийшов незвичайно елегантий львівський майстер пейзажу Іван Труш. Ледви чи хто з українських пейзажистів може дорівняти Трушеві в елегантий удару кисти, в шикарности легкого мазка, нарешті в шляхетности як техніки так і відчуття пейзажу. Але разом з тим для Труша німа українська природа. Цей Українець не реагує на красу природи України і в цьому змислі не є українським пейзажистом. Труш для своїх пейзажів мусить шукати піщаних степів Палестини, гірських краєвидів Криму, але для Труша не існує зелена українська природа. Коли її Труш і пробує іноді передати, то вона у Труша застається мертвою. Повна протилежність до Труша другий учень Станіславського Віктор Масляників. Ні як технік, ні як освічений чи просто свідомий майстер, Масляників не може рівнятися до висококультурного Труша. Але Масляників мав стихійну вдачу, якийсь не свідомий імпульс, яким він передавав



поезію українського степу. Очаровання малесеньких образів Масляникова не зразу можна зрозуміти. Його пейзажики, в яких здається нічого не має, мають стихію українського степу і в цьому зміслі може ніхто із українських пейзажистів не міг до-рівнювати до Масляникова, що здавалось малював не сте<sup>п</sup> України, а безпосередне його душу. На жаль іскра талану Масляникова рано згасла. Найбільше тепер працює третій пейзажист школи Станиславського Микола Бурачек, професор Української Академії Мистецтва. Незвичайно здібний майстер, Бурачек є перед усім майстер фарби. Він як ніхто уміє уловити срібні ніжні колорити повітря і із одного повітря неуловимими засобами осягати цілих колористичних симфоній. Із краківської школи Станиславського вийшов як пейзажист і другий професор Української Академії у Київі Михайло Жук, але він охоче оставляє пейзаж для портретів і фантастичних композицій.

З початком двадцятого віку традиція Ге поворота і тримання рідного ґрунту так уже укріпилася в околі українських художників, що на час революції вже українські художники представляли солідну групу з поважними іменами в мистецтві, так що коли революційні події відкрили можливість засновання на Україні знову власного огнища для плекання мистецької культури, то зразу знайшлося вісім видатних майстрів, що зложили академічну колегію і на перших же кроках поставили Академію в блискучий стан. Ці майстри були Михайло Бойчук, Микола Бурачек, Михайло Жук, Василь і Федор Кричевські, Маневич, Олександр Мурашко і Георгій Нарбут. Через рік вибрали до Академії ще Олексу Новаківського. Перший блиск академії був не дов-



говічний: не пройшло і трох років від заснування Академії як Нарбута; Мурашка і Маневича не стало в живих, иньшим прийшлось пережити тяжкі часи. Але це вже історія наших днів.



Спостережені помилки.

<u>Сторінка:</u>	<u>Рядок:</u>	<u>Написано:</u>	<u>Повинно бути:</u>
1.	8 зд. <sup>†</sup>	стинається	стикається
5.	12 зг.	здобуваючи	виявляючи
5.	12 зг.	високих здобутків	високі здобутки
10.	4 зг.	нід-	від-
12.	12 зд.	зових	зовий
18.	12 зг.	находження	походження
20.	6 зг.	стороні з полукупольними	стороні абсиди з півку- польними
20.	12 зг.	однакове	однаково
22.	6 зд.	числов	числом
23.	6 зд.	північ	північ
23.	5 зд.	січних	бічних
24.	13 зд.	пілестри	пілястри
24.	12 зд.	контрформ	контрфорси
24.	10 зд.	аричок	арочок
24.	4 зд.	збезіглося	зберіглося
26.	9 зг.	цеї церкви	Троїцької церкви
27.	1 зг.	жому,	тому,
32.	13 зг.	явьється	являється
32.	12 зд.	и може	а може
32.	9 зд.	и, коли	би, коли
32.	8 зд.	е стрільчате	ке стрільчате
32.	6 зд.	звсім	зовсім
32.	2 зд.	н стінах	у стінах
32.	1 зд.	к тіа	криття

---

<sup>†</sup> зд. = з долу, зг. = з гори.



<u>Сторінка:</u>	<u>Рядок:</u>	<u>Написано:</u>	<u>Повинно бути:</u>
38.	4 зг.	пруддя	груддя
38.	9 зд.	еісус	Деісус
38.	5 зд.	тепом	етеном
39.	4 зд.	вертепа	веретена
45.	14 зг.	Одігістрії	Одігітрії
53.	14 зд.	розрилися	розвинулися
73.	14	преставляється	приставляється
76.	11 зг.	фронрон.	фронтон.
79.	10 зд.	вокрівлю	покрівлю
82.	2 зг.	нк	як
86.	7 зд.	домашній	домашніх
89.	6 зд.	балговіщення	благовіщення
93.	10 зг.	манєро	манєрою
<del>94.</del>		<del>XXXXXXXXXXXX</del>	<del>XXXXXXXXXXXX</del>
97.	2 зд.	Пелаклонскій	Пелакгонскій
98.	3 зд.	я коло	а коло
103.	3 зд.	часто в цілі	часто цілі
106.	3 зг.	Подолю	Подолі
108.	10 зд.	давшійша	давнійша
122.	5 зг.	(хорбами).	(хордами).
123.	4 зг.	переймялося	переймалося
123.	9 зд.	сколихнух	сколихнув
125.	1 зг.	вию-	вико-
130.	1 зд.	осболиве	особливе
145.	9 зг.	остатній	ошатній
149.	4 зг.	трімане	стрімане
151.	2 зг.	будівмицтві	будівництві



<u>Сторінка:</u>	<u>Рядок:</u>	<u>Написано:</u>	<u>Повинно бути:</u>
152.	3 зг.	Вже фрагменти	Вже про це свідчать фраг- менти
152.	11 зг.	вівтаря як	вівтаря Шольців як
153.	13 зг.	поружується	порушується
158.	11 зд.	бальдахимом	балдахином
162.	9 зд.	крило	крила
167.	1 зд.	вікон	ікон
168.	8 зд.	збільшений	збільшено
176.	8 зд.	тут не	тут же
176.	1 зд.	ягаллонській	Ягайлонській
178.	11 зг.	і в засіяних	і в пейзажах засіяних
179.	10 зг.	кингуру, стравсів, кинтав- рів	кенгуру, страусів, кентаврів
180.	10 зг.	зберіглися	зберігалися
180.	2 зд.	схи-	схе-
186.	13 зд.	творють ряд	творють в ряд
188.	2 зг.	вати на глядачеві	вати глядачеві
188.	5 зг.	як монах: нагруддя	ієратично: погруддя
188.	3 зд.	княжни	княгині
189.	13 зг.	і конографії чистої	чистої іконографії
198.	10 зд.	академічних	академічних
199.	7 зг.	до хмари	за хмари
207.	8 зд.	Київів	Київі
207.	3 зд.	зовсім не відома	мало відома
214.	12 зд.	мер-	цер-
215.	7 зг.	блбожанщині	Слобожанщині
215.	12 зг.	вирізани и	вирізаними
218.	7 зг.	церквь	церкви
226.	3 зг.	оздоблю т	оздоблювати



<u>Сторінка:</u>	<u>Рядок:</u>	<u>Написано:</u>	<u>Повинно бути:</u>
226.	6 зд.	скульптур их	скульптурних
229.	2 зд.	орнаме у	орнамент
232.	5 зг.	балдахимо ,	балдахином,
254.	11 зд.	Грілина,	Грімма,
256.	6 зг.	повне	певне
256.	6 зг.	промавляє	промовляє
257.	3 зд.	ня середнім	над середнім
260.	6 зг.	одяпас в	одягнув
260.	3 зд.	або ду-	або їх ду-
262.	11 зг.	гооідаря	господаря
262.	10 зд.	руч-	рунду-
266.	11 зд.	не еріглося	не зберіглося
266.	10 зд.	пізнійше раз	пізнійше ще раз
284.	9 зг.	ням римських	ням античних римських
287.	12 зд.	коил	коли
287.	9 зд.	Буанарот	Буонарот
296.	7 зг.	мальбретом	мольбертом (штальюгою)
298.	11 зг.	олодих	молодих
298.	7 зд.	особливе його	особливе в його
300.	11 зг.	Рейнольда	Рейнольдеа
304.	13 зг.	буже	дуже
305.	6 зг.	митрополичий	митрополичий
308.	14.	Вениціанова	Венеціанова
309.	1 зг.	що перше	що вперше
312.	4 зг.	усчасні	сучасні
317.	14.	а зовсім	а будівничий зовсім
330.	9 і 10 зд.	правости	правоти

