

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ

Дмитро Антонович

Українська культура

з передмовою К. Костева



Мюнхен 1988
diasporiana.org.ua

UKRAINISCHES TECHNISCH- WIRTSCHAFTLICHES INSTITUT

Dmytro Antonowycz

UKRAINISCHE KULTUR
UKRAINIAN CULTURE
CULTURE UKRAINIENNE

München 1988

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕХНІЧНО-ГОСПОДАРСЬКИЙ ІНСТИТУТ

Дмитро Антонович

Українська культура

з передмовою К. Костева



Мюнхен 1988

©Ukrainisches Technisch- Wirtschaftliches Institut
Pienzenauerstraße 15, 8000 München 80

Druck: E. Mühlthaler's Buch- und Kunstdruckerei GmbH, München

ЗМІСТ

Зміст	5
<i>К. Костів</i> : Передмова	7
<i>Д. Антонович</i> : Вступ	9
<i>Д. Дорошенко</i> : Розвиток науки українознавства в 19 і на початку 20 століття і її досягнення	19
<i>В. Біднов</i> : Школа й освіта в Україні	34
<i>С. Сірополко</i> : Народня освіта на українських землях і в колоніях	69
Українська книга	91
I. <i>Д. Антонович</i> : Книга рукописна	91
II. <i>О. Лотоцький</i> : Українське друковане слово	99
III. <i>Д. Антонович</i> : Автори, друкарі і меценати	113
IV. <i>Д. Антонович</i> : Мистецтво української книги	132
<i>С. Наріжний</i> : Українська преса	153
<i>Д. Чижевський</i> : Українська філософія	176
<i>Д. Антонович</i> : Дохристиянська релігія українського народу	200
<i>В. Біднов</i> : Українська церква	210
<i>Д. Антонович</i> : Українська християнська церква в сучасності	230
<i>А. Яковлів</i> : Українське право	236
I. Історичний нарис	236
II. Звичаєве право	245
<i>Д. Антонович</i> : Українське мистецтво	252
<i>В. Січинський</i> : Українська архітектура	256
<i>Д. Антонович</i> : Українська скульптура	291
<i>Д. Антонович</i> : Українське малярство	327
<i>Д. Антонович</i> : Українська гравюра	369
<i>Д. Антонович</i> : Український орнамент	414
<i>Д. Антонович</i> : Українська музика	434
<i>Д. Антонович</i> : Український театр	477
Пляни будов в Україні	514

ПЕРЕДМОВА

Думка про перевидання друком збірного курсу УГА-УТГІ *Української культури* за редакцією й переважним авторством проф. Дмитра Антоновича для збереження твору зродилася в Мюнхені за ректорства УТГІ проф. д-ра Атанаса Фіголя під проводом ентузіяста української вільної науки, секретаря УТГІ, доцента інж. Григорія Комаринського. Подебрадське циклоstileве видання цих високошкільних лекцій уже давно стало бібліографічним раритетом і належало до абсолютно заборонених видань у Польщі. Окупант суворо заборонив поширювати цю працю в Галичині, як також і інші видання УГА-УТГІ.

Дмитро Антонович (1877-1945), історик мистецтва, очолював кафедру мистецтва при Київській Мистецькій Школі, УГА-УТГІ й УВУ, був довгі роки директором Музею Визвольної Боротьби України в Празі, головою Українського Історично-Філологічного Товариства в Празі, співорганізатором УВУ і його ректором у 1928-30 і 1937-38 рр.

Об'ємистий збірний твір охоплює енциклопедично опрацьовані частини: Освіта та шкільництво, Українське рукописне та друковане слово, Українська преса, Українська філософія, Українська дохристиянська релігія й церква, Українське право, Українське мистецтво пластичне (архітектура, скульптура, малярство, граверство, орнамент) й тонічне (музика, театр, кінематографія). Кожна з цих частин в свою чергу поділяється на окремі розділи й закінчується бібліографічними примітками та списком літератури. Автори їх — це ерудити в ділянці української культури, їхні імена такі: Д. Антонович, В. Біднов, Д. Дорошенко, О. Лотоцький, С. Наріжний, С. Сірополко, В. Січинський, Д. Чижевський і А. Яковлів.

Автори барвисто й соковито змальовують епохи розвитку української культури, дбайливо аналізують її галузі і кидають цінне світло на пляномірне нищення окупантами матеріальної й духової спадщини українського народу. Ця монументальна праця правдиво знайомить читача з українськими культурними цінностями, бо книжки на цю тему з-під пера авторів у Советському Союзі, звичайно, з наказу Москви промовчують церковний ренесанс, іконографію та взагалі християнський вклад у скарбницю української культури.

Уся Україна й її сини в розпорошенні, треба думати, з глибокою вдячністю й радісним серцем привітають це епохальне видання УГА-УТГІ.

*Д-р К. Костів
Канада*

ВСТУП

Починаючи курс української культури, треба насамперед умовитися, що ми розуміємо під словом *культура*. Це тим більше необхідно, що під словом культура в різних випадках криється різний зміст. В широкому розумінні цього слова культурою вважають усе, що має людина чи громада людей не від природи, а вже від власного розуму і власної творчості, як в царині матеріальній, так і духовній, в царині громадського життя, звичаїв і поведінки. Так, коли людина не дере й не їсть сирого м'яса, але раніше те м'ясо зварить чи спече, то така людина стоїть щодо своєї культурності на кілька щаблів вище від людини, що ще не почуває потреби варити або пекти м'ясо перед його споживанням. Так само щодо вживання знаряддя: людина, що має бодай крем'яний ніж, є культурнішою від людини, що вживання ножа собі ще не засвоїла. Далі, людина, що має ножа металевого, є культурнішою від людини, що не дійшла до вживання металю. Людина, що бодай мотикою колупає землю, є культурнішою від людини, що до найпримітивнішого хліборобства ще не дійшла. Людина, що має вже соху для оранки землі, є культурнішою від людини, що колупає землю мотикою, а плуг є ознакою ще вищого щабля культурності. Дальший розвиток культури приводить до все складніших систем плугів і, нарешті, до трактора, як найвищого осягнення модерної хліборобської культури. Так само в царині суспільного життя: чим культурніша людина, тим вона витворює ширшу організацію співжиття з іншими людьми. Людина, що витворила вже родинну організацію й живе в родинному укладі, є культурнішою від людини, що до організації родини не дійшла; ще культурніший стан людини, яка живе в організації, що охоплює й об'єднує ціле плем'я людей і т. д. аж до найбільшої організації, яку знає найкультурніша людина, а саме держави. Зрештою і сучасна держава вже часто не задовольняє найкультурніших людей і вони мріють про інші досконаліші форми держави і навіть про таку організацію всього людства, при якій — держава була б непотрібною; але конкретизувати ці мрії та змагання і їх здійснити людина в сучасному стані культури ще не може.

Таким чином, культуру в широкому розумінні цього слова мають в наші часи, певно, всі люди — від найпримітивніших канібалів — (людодідів) до найбільш культурнорозвинених народів; тільки рівень культури в них дуже різний: одні мають культуру примітивну, інші

— знову мають культуру високорозвинену. Але такого широкого розуміння слова культура додержуються хіба історики примітивних культур, дослідники генетичної соціології тощо. Натомість у загальному вжитку є звичай звужувати поняття культури і цим словом зазначати ту культуру, яка стоїть на певному ступені розвою. В цьому стислому розумінні культурними зветься лише ті народи, що стоять на *вищому* щаблі культурного розвою, у відміну від народів з примітивною культурою, яких називають народами *некультурними*.

Як не є вигідно звужувати межі наукового поняття, щоб його краще охопити й конкретизувати, але з такого обмеженого розуміння терміну культура виникають і певні незручності, бо не дається точно усталити, з якого саме щабля культурного розвитку треба вважати народ культурним, а всі народи, що стоять нижче цього ступня — некультурними. Інакше кажучи, де проходить та межа, що ділить народи культурні від некультурних? Точної відповіді на це питання дати ледве чи можна, тим більш, що не в усіх народів однаково розвиваються всі галузі культури. В одних більше розвинена культура матеріальна, а відстає культура духовна, в інших і матеріальна і духовна культури випереджують розвій культури суспільної і т. п. Отже, зовсім точного розмежування між народами культурними й некультурними зробити не можна.

Але, не претендуючи на точність і добре розуміючи багато вад пропонованого критерія, все ж для зручності можемо запропонувати вважати за культурні ті народи, що мають *письмо* в своїй мові та це письмо вживають, навпаки — за некультурні народи вважатимемо ті народи, що свого письма або зовсім не мають, або те письмо для них чужинці зробили, але в самого народу це письмо у вжиток ще не ввійшло. Проте і це конкретне визначення часто на ділі може стати і неконкретним і неточим, а іноді й невідповідним. На щастя, для нас це не грає великої ролі, бо який би критерій не покласти, то український народ усе буде не тільки народом культурним, але народом дуже старої і дуже високорозвиненої культури.

Зате нас заскакує інша трудність. У культурних народів культура безмежно розвивається. Як культура матеріальна, так і духовна і суспільна, широко розгалужуються, і кожна галузь розвивається так далеко, що для дослідження її потрібна наукова дисципліна. Так у культурі матеріальній дослідження народнього житла, промислового знаряддя, засобів сполучення, одягу, будування, оздоб, мистецтва тощо дають стільки матеріялу, що для вивчення цього матеріялу народжуються цілі окремі самостійні науки, які мають своїм завданням досліджувати розвій промислу, розвій мистецтва декоративного та пластичного тощо. В культурі духовій

розв'їй думки, вірувань і релігії, розв'їй освіти і всіх просвітних знарядь, розв'їй творчости словесної та музичної і т. д., дають зміст знову для багатьох окремих наук, як історія філософії, історія релігії, або історія церкви, історія освіти, історія мови, історія літератури, історія музики і т. д. В культурі суспільній організація громадська і відносини між громадянами політичні, економічні, громадські дають зміст для цілого ряду правничих та суспільних наук, як історія держави і державне право, цивільне право, церковне право, історія господарства, політична економія і т. д.

Не тяжко спостерегти, що й основні галузі культури, як матеріальна, духовна та суспільна, розгалужуючись, переплітаються між собою і деякі науки, досліджуючи свій предмет, не можуть відділити від себе, наприклад, виявів культури духової й матеріальної, або матеріальної і суспільної: так, історія мистецтва, досліджуючи пластичне мистецтво, ніби стоїть в ділянці матеріальної культури, але розв'їй пластичного мистецтва є разом з тим і розвоєм ідей, думок, понять часто зовсім не матеріальних, а розв'їй таких галузей мистецтва як тонічне, поезія, музика вже вповні сягає в сферу культури духової. Так само і такі науки як історія господарства та політична економія сягають і в сферу суспільної культури й культури матеріальної. Отже, у викладі розвою і змісту культури культурного народу велика трудність заходить від безмежного розгалуження та переплітання між собою інших галузей з різних сторін культури. В кожному разі ясно, що виклад розвою і змісту культури культурного народу потребує ознайомлення з таким числом різних і часто дуже далеких від себе наукових дисциплін, що він не може бути викладом одної особи, якою б енциклопедично освіченою вона не була, а мусить бути колективним викладом більшого числа фахових дослідників, і то чим більше розвинена культура народу, тим виклад її вимагає більшого числа фахівців. Але все таки в культурніших народів, до яких належить і український народ, культурний процес так розгалузився, що ледве чи можливо взагалі для такого народу подати абсолютно повний курс цілої його культури в усіх його найдрібніших деталях. Мимоволі дещо пропуститься, дещо мусить бути опущено, бо ще не досліджено, дещо виділяється в окремі самостійно розвинені науки. Так, наприклад, історія літератури є настільки самостійно розвиненою наукою, що хоч вона має своїм предметом одну з головніших галузів розвою духової культури, але ніколи не трактується в загальних викладах культури народу, а завжди виділяється в окремий самостійний курс викладів. Взагалі, як правило, можна сказати, що кожний загальний курс культури якогобудь культурного народу ніколи не є повним викладом всіх сторін культурного розвою того

народу, а тільки деяких сторін його культури. І це навіть тоді, коли ми приймемо термін культури у вужчому розумінні цього слова.

Щоб цьому зарадити, роблять спроби поступити ще один крок у напрямі звуження поняття терміну культура, саме в той спосіб, що, розглядаючи культуру якогось народу, проводять межю, ділючи народ на дві нерівні частини, нерівних щодо кількості і щодо якісної здібности до культурного розвою. Власне розрізняють культуру народньої маси, себто безмежно численішої частини народу, і культуру інтелектуальної верстви того ж народу, далеко меншої кількісно, але значно здібнішої до культурного поступу, яка власне часто на своїх плечах і виносить у значній мірі культурний поступ свого народу. Так переведений поділ до певної міри ще подвоєє число тих наук, що потрібні для досліду культури народу, бо кожную галузь культури ділить на двоє, наприклад, філософія народня і наука філософії, медицина народня і наука медицини, народній фолкльор і письменство, народнє мистецтво й мистецтво в творчості видатніщих артистів народу і т. д. Але зате, до деякої міри, дається синтезувати всі галузі культури мас народніх у науковій дисципліні, яку називаємо *етнографією*, а культура інтелектуальних верств народу, у відміну від етнографії, складає в стислішому розумінні поняття "культура", як це вживається в німецькій науковій літературі, або як частіше кажуть французи та англійці — "цивілізація".

Пристаюючи до викладу української культури, ми маємо на увазі дати стисліший образ української культури або цивілізації, але поруч з тим маємо уділити певне належне місце також і етнографії. Проте і в нас огляд культури чи цивілізації українського народу буде зроблено тут дуже не повно і то з двох вищенаведених причин. Деякі галузі суспільної культури, як політичний розвій, розвій економічних і суспільних відносин, розвій держави і державних установ тощо, входить до курсу історії України, розвій літературної творчости також складає окремиий курс історії української літератури і тому в курсі української культури повторяться не буде, як і ще деякі галузі з царини культури, що їх виділено в окремі дисципліни. Але будуть у нас пропуски й далеко шкідливішого порядку, власне те, що буде пропущено через брак нашого знання й наукового розроблення. Так, досі не досліджено й не усистематизовано і ми не знаємо докладно, що саме українці зробили в сфері техніки, механіки, агрономії, медицини, математики, всесвітньої історії, географії, археології, права і взагалі більшости наук. А не маючи точних зібраних відомостей, розуміється, не можна обчислити, що українці зробили для культури вселюдської й яка вага їхньої власної культури. В останніх часах тільки трохи підноситься занавіса і

висвітлюється, що внесли українці в сфері філософії, мистецтва пластичного, музики, театру, наук українства, дослідів з обсягу класичної історії та філософії, економічної науки, але цього замало, щоб ми могли вповні, належно й всебічно представити культурні надбання і висоту культури українського народу.

Нарешті, ще треба мати на увазі, що культурний розвій кожного народу проходить у процесі постійних взаємовідносин різних народів між собою, в процесі культурних впливів одного народу на інший і постійного перехреснування культурних впливів. Культури самотньої, культури, яка в якогось народу самотійно розвивалася б від самих первістків до нинішнього культурного рівня, сміло можна сказати, що не існує зовсім, і то не існує не тільки у культурних народів, але й в народів некультурних, себто в народів, що стоять на найпримітивнішому рівні культури. Та первісна культура, в стадії якої живуть найпримітивніші дикунські народи Африки або Австралії, є все таки складним витвором впливів одного племені на інше, або іноді й держав культурно розвинених, впливів, які некультурні племена, прийнявши, не зуміли далі розвивати, а навпаки, деґрадували. Так, в останніх часах доведено, що примітивне мистецтво деяких культурних народів центральної Африки є ремінісценцією колишнього високорозвиненого мистецтва висококультурної Єгипетської держави. Високе єгипетське мистецтво, що згинувало з культурною державною в самому Єгипті, пережило довгий ряд віків і живе, правда, вироджуючись, і досі силою традиції в некультурних народів, що колись це мистецтво наслідували. Нема що й казати, що червоношкірі некультурні племена Америки свого часу підлягали значним впливам старих культурних держав на терені Америки, що згинували під натиском європейської інвазії. І для тих же червоношкірих було катастрофічним, що вони здебільшого не в стані були сприймати впливів культурних народів європейських.

Взагалі здібність сприймати культурні впливи є необхідною передумовою культурного розвою і поступу кожного народу. І чим більше різних впливів культурних якийсь народ сприймає, вбирає в себе, перетворює і розвиває їх далі, тим народ є культурнішим. Культура тих центрів завжди випереджує, де сходиться більше різних народів і взаємно переплітають свої впливи. Тому часто культурніші осередки розвиваються по шляхах сполучення, кращими серед яких колись, доки ще не знали штучних шляхів, були ріки чи взагалі водні артерії. Те ж саме можна сказати про ролю сухопутних шляхів, гірських перевалів, пізніше приморських і приокеанських центрів, а нарешті залізничних шляхів в останніх часах. Навпаки, найменш культурними народами лишаються ті народи, що мають утруднене сполучення з іншими народами. Такими

народами, наприклад, є ті племена, що живуть на малих відлюдних островах. Не дурно канібальство дожило ще й до наших часів у тубільного населення малих відлюдних островів в Полінезії, або непрохідних хащ та нетрів пустинних континентів. Спостерігається, що під оглядом культурного розвою консервативніші і часто відсталіші народи є ті, що живуть в закритих, мало приступних місцевостях, або місцевостях лісних та болотяних, де немає засобів сполучення, або можливість сполучення є дуже утрудненою.

Отже, необхідною передумовою культурного розвою кожного народу є можливість єднання з іншими народами і можливість взаємного обміну культурними здобутками і культурними цінностями. Здатними до культурного життя і розвою можуть бути тільки ті народи, що здібні сприймати культурні впливи, але приймати їх активно, перетворюючи і розвиваючи сприйняте далі.

Висока культурність українського народу зумовлюється тим, що він упродовж тисячі років свого історичного життя і мабуть багатьох тисяч років свого життя передісторичного активно сприймав культурні впливи від безлічі тих народів, що впродовж тисячоліть переходили через українську землю, або входили в стосунки чи межували з українською територією. Активно сприймати чужі впливи, ще раз це повторюємо, є необхідною передумовою культурного поступу. Тут ми розуміємо здібність народу не тільки сприймати культурні здобутки інших народів широкого світу, але й здібність сприйнятий культурний матеріал пристосовувати до свого вжитку і в той спосіб дати йому своє власне оригінальне, національне забарвлення і в той спосіб світовий культурний чинник обернути в чинник національної культури.

Оскільки взаємовідносини різних народів мали свої природні межі упродовж віків, то упродовж того ж часу зложилися і культурні групи народів, що мають у своїй культурі більше спільних моментів, або в загальних рисах спільну культуру. Так можна говорити про культуру європейських народів, до яких належить і український народ, себто про європейську культуру, так само можна говорити про культуру азійських народів, або азійську культуру. Останніми часами ніби відокремлюється американська культура, себто культура європейських народів, що переїхали до Америки і в радикально змінених обставинах там активно розвивали далі європейську культуру в трохи іншому напрямі та іншому характері, ніж у старій Європі.

Але з другого боку, спостерігається і протилежний процес, а саме: удосконаленням сполучення через європейські простори, коли розвинулося океанське пароплавство, коли повітря теж стає шляхом

для швидкого сполучення між протилежними точками земної кулі, з розвитком телеграфної та радіотелеграфної комунікації нав'язується інтенсивніше зближення між народами різних культурних груп і активніші народи Азії сприймають та засвоюють собі культурні здобутки європейської родини народів і, навпаки, європейці використовують усе більше деякі здобутки старої азійської культури. Ті ж самі причини дають себе відчуті і в Америці і там також з'являється паралельно зустрічний культурний процес. З одного боку, в Америці виробляється група народів відмінної американської культури, а поруч з тим і міцнішає зближення Америки східньої з країнами Європи, а Америки західньої з країнами Азії та Полінезії. Таким чином процес культурного розвитку народів є процесом незвичайно складним і нелегким для досліду та студіювання. Але тим більше конечним є для кожного народу з'ясувати собі свою культурну індивідуальність, ступінь свого культурного розвитку, головні бодай процеси своєї культурної формації і вияснити потреби наукової розробки різних галузів знання для повнішого і точнішого визначення своєї культурної ваги та гідности. Взаємне переплітання різних культурних впливів в різних місцях і в різних народів дає різні наслідки і викликає різні ефекти; тому образ людської культури є незвичайно різноманітний, ті самі впливи різними народами різно сприймаються і зрештою мають різну культуру національного відмінку. Цим і зумовляється ціле багатство і різноманітність загальнолюдської культури - це немов би спільна безмежно багата скарбниця, до якої кожний народ вкладає ним надбані культурні скарби, і, очевидно, чим культурніший народ, тим більше культурні скарби він вносить до загальнолюдської скарбниці. Як багата ця скарбниця, видно з того, що, говорячи тільки про народи високо-розвиненої культури, ми маємо цілі культурні групи народів з дуже відмінними засадами і виявами своєї культури: групи народів європейських, чи європейської культури, азійської культури, можливо американської культури... Але кожна з цих культур в свою чергу незвичайно різноманітна. Так, культура європейських народів має багато спільного в культурних засадах кожного з цих народів, але разом з тим вияви тих культурних засад у кожного з європейських народів дуже відмінні. Культура Франції, Італії, Німеччини, Англії, України і т.д. між собою дуже відмінні, хоч разом з тим мають досить спільного, що їх усіх разом відрізняє від культури, напр., народів азійських. Тому і культура народів європейських, як і культура азійських — багаті й різноманітні культури. В свою чергу культура великих багатомільйонових народів у кожного зокрема в різних місцевостях неоднакова. Так в Англії культура шотландця, валійця та інших земель британських островів

у межах загальної англійськості відмінні між собою, як в Італії культури льомбартська, тосканська, сіцилійська, сардинська тощо в межах загальної італійської спільності різняться між собою; безперечно теж і в українців культурні особливості різних земель виявляють значну різноманітність. Гуцули, бойки, лемки, поліщуки, волиняки, подоляки, лівобережці чи гетьманці, слобожани тощо мають свої відзнаки, культурно між собою відрізняються, але тільки в межах загальної і спільної всім їм української культури; так само загальноукраїнська культура відрізняється від французької, італійської, німецької тощо, в межах загальноєвропейської культури, і як культура європейська відрізняється від азійської, американської тощо в межах загальнолюдської культури.

Можливо, що фахові дослідники зможуть і далі повести аналітичний поділ, описуючи етнографічні й цивілізаційні відміни груп певних місцевостей. Спеціально в українців, що віками не мали власної держави, а жили поділені між різними державами, по різних державах підлягали різним впливам і виробили в своїй культурі дещо відмінні особливості. Особливо це стосується до головної маси українського народу, що до революції 1917 року входила до складу Російської держави і наступної за величиною теж кількомільйонної групи українського народу, що більше сотні років перед тою ж революцією входила до складу Австрійської держави. Дуже відмінні обставини державного, політичного життя, — відмінне етнографічне оточення, в якому ці дві головні групи українського народу оберталися поруч з основно відмінними природними умовами (Карпати — гори та підгір'я, з одного боку, та лісостеп і степ, з другого боку), — все це разом мусіло витворити і безперечно витворило дещо відмінні культурні типи єдиного українського народу. Ці відміни, на жаль, іноді й приводили до непорозумінь, певної незгоди між окремими чинниками цих двох найбільших відламів українського народу. Але це явище, спостерігається й в інших народів, як, напр., антагонізм між ломбардцями та пе'монтцями в італійців, баварцями та прусаками в німців, здебільшого вважається за явище нездорове, ненормальне, відоме під назвою партикуляризму. Отже, понад 55-мільйоновий український народ має й не може не мати різних культурних виявів дещо відмінних у Карпатах, у степу тощо, але в цілому має свою віками, навіть тисячоліттями вироблену єдину українську культуру, культуру Єдиної Соборної України.

Сприймаючи факти культури сучасної України, треба пам'ятати, що в різні епохи українська культура виглядала відмінно. Деякі риси української культури дуже старі, деякі, навпаки, пізніше вироблені або запозичені. Так, наприклад, такий величезний скарб

української культури, як українська народня пісня, ми тепер з певністю можемо сказати,— впродовж століть дуже мінявся. Пісні обрядові, ці пісні, що складаються з дуже коротеньких куплетів (строф) з постійно повторними рефренами, як колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні — дуже старі, ще дохристиянського походження. Деякі з них змінилися з прийняттям християнства, як колядки та щедрівки, і пристосувалися до християнського звичаю; деякі, як купальські, до християнства не пристосувалися, зате їх і зосталося далеко менше й напевно більшість з них в добі християнства зникла. Отже, багатство української обрядової пісні впродовж часу, як бачимо, дуже змінялося. Це в обрядових піснях, які є найстарші. Пісні ж необрядові, пісні епічні, ліричні, побутові тощо — це здебільшого пісні новішого походження; час постання цілого багатства цієї української пісні, головним чином, — ХУІ, ХУІІ та ХУІІІ віки. Цей час уважається золотою добою української пісні. Очевидно, що козацькі пісні могли виробитися в добу козацтва, — чумацькі за часів, коли розвинувся чумацький промисел і т. д. Правда, подекуди в тих піснях часто чуються сліди попередньої доби старокнязівського чи дружинного епосу, але з того вже видно, що епічна пісня до ХУ віку, до козацького періоду, була зовсім інакша, ніж після періоду козацького. Так само література українська в ХУІІ та ХУІІІ віках виявляла щось значно відмінне від літератури ХІХ віку і навіть література першої половини ХІХ віку дуже відмінна від літератури початків ХХ віку. Так само пластичне мистецтво в кожному періоді історичного життя українського народу виглядало зовсім інакше. Візантійсько-романське мистецтво старокнязівської доби відмінне від мистецтва доби козацького барокко, а це останнє відмінне від мистецтва клясичного кріпацької доби, яке в свою чергу різнитья від сучасного модерного українського мистецтва. І те саме, ту саму постійну зміну культурних форм і виявів, спостерігаємо в усіх галузях народньої культури. Живий народ живе — значить міняється, і разом з тим міняється й його культура. І в цій постійній зміні деякі риси, деякі форми культурних виявів завмирають і губляться, деякі приходять нові і деякі знову виявляють незвичайну живучість. Досліди над тим, які риси культурних виявів старі і як саме старі, які новіші, які зовсім нові, а як виглядали ті форми, що вже відмерли та загубилися, одним словом дослід процесу постійної зміни культурних форм життя і культурної творчости народу є завданням історика культури, який все повинен пам'ятати, що в житті народу немає застоїв, але все невпинно й постійно міняється. Установити закони цього процесу, закони постійної зміни форм, постійної еволюції культурного життя є завданням історика культури.

Щоб зрозуміти сучасність культурного стану народу, щоб зрозуміти культуру народу взагалі, треба знати закони, по яких культура розвивається, зрозуміти закони постійної зміни культурних форм, щоб розібратися, що в культурі народу є нового, а що є пережитком, що є старе й відмираюче, а що є хоч старе, але повне життєдайної сили; для цього всього треба приходити до студіювання народньої культури з історичною метою, себто студіювати не просто культуру народу, а історію його культури. Маючи бажання студіювати культуру українського народу, конче треба студіювати *Історію Української Культури*.

Дмитро Антонович

Дмитро Дорошенко

РОЗВИТОК НАУКИ УКРАЇНОЗНАВСТВА В ХІХ І НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ ТА ЇЇ ДОСЯГНЕННЯ

Початки наукового дослідження української історії, етнографії, мови, письменства, — те, що ми зevamo українознавством, припадають на самий кінець 18 століття. Ці початки тісно зв'язані з українським національним відродженням. Саме тоді, коли рука російського уряду доруйнувала останки української державности на Лівобережній, козацькій Україні: на Слобожанщині, Запоріжжі й на Гетьманщині; саме тоді, коли завмирало українське культурне життя в старих своїх формах і, здавалось, цим разом уже назавжди, якраз тоді серед освічених представників українського громадянства, як антитеза до упадку старого життя, зароджувався новий духовий процес: пробудження інтересу до свого власного минулого, змагання зберегти національно-історичну традицію, разом з впливом нових ідей, що приходили до нас із Заходу, ідей народности й демократизму — все це утворює інтелектуальний розумовий рух, який має в історії назву українського національного відродження.

Це відродження розпочалося перш за все на Лівобережжі, де ще були живі спомини про часи козацтва і гетьманства, де ще збереглася своя заможня й освічена верства — колишня козацька старшина, яка хоч і перелицьовувалася на дворян Російської Імперії, але ще не зовсім відірвалася від української національної стихії і, в особі своїх кращих представників, пам'ятала про часи колишньої козацької слави і пишалася нею. І ось якраз тоді, коли російський уряд, починаючи з самої цариці Катерини II, докладав усіх зусиль, щоб не тільки назва, але навіть сама пам'ять про часи гетьманщини зникла, і щоб раз на завжди викоринився погляд, ніби українці якийсь окремий нарід від москалів — саме тоді українські патріоти починають збирати пам'ятки до історії своєї минувшини і видавати їх у світ, щоб не пропала пам'ять про колишнє самотутнє життя рідного краю.

В 1777 році роменець Василь Рубан видає в Петербурзі "Краткую Летопись Малыя России с 1506 по 1776 год", що являє собою ніщо інше, як короткий курс української історії, зложений невідомим автором ще в 1730-х роках з виразною метою зв'язати старий князівський період української історії з козацьким, і доповнений

відомим Олександром *Безбородьком* (пізнішим канцлером Російської Імперії). Одночасно видає він і "Землеописание Малыя Россіи" — коротку географію гетьманської України. Трохи згодом глухівчанин Федір *Туманський* публікує записку про вибори старшини на Запоріжжі, маніфест Б. Хмельницького і в 1793 році видає в Петербурзі літопис Григорія Грабянки (без імени автора, тоді ще не відомого). Цілий гурт людей віддається збиранню матеріалів до української історії, гетьманських універсалів, дипломатичного листування, записок і всяких інших пам'яток, з свідомою метою прислужитися національній історії. Одним з найбільш діяльних збирачів був Адріян *Чела*. На основі зібраних ним матеріалів молодий український патріот Яків *Маркович* — внук відомого мемуариста, заходжується скласти цілу енциклопедію українознавства. Але він встигає видати лише перший том під назвою "Записки о Малороссии", що виходить у Петербурзі в тім самім 1798 році, що й "Енеїда" Котляревського. Книжка Марковича містить короткий огляд географії й етнографії України й перейнята ентузіастичною любов'ю до рідного краю і до свого народу. Передчасна смерть не дала йому докінчити свого наміру. Одночасно з Марковичем працюють над українською історією Василь *Полетика*, що в ньому дехто вбачає автора відомої "Історії Русов" — патріотичної, в республікансько-демократичному дусі написаної історії України, (відкритої в рукописі щойно в 1829 році), Василь *Ломиковський*, Михайло *Марків*, Максим *Берлінський* та інші дослідники. Мало кому з них пощастило бачити свої праці надрукованими: для української історії і взагалі для українознавства не було місця в офіційних наукових органах того часу, що мали часто російський характер; доводилось друкувати по чужих виданнях, аж поки не почав виходити в Харкові в 1816 році "Український Вестник", де друковано було чимало статей і матеріалів до української історії.

Взагалі Харків, відколи тут у 1804 році з ініціативи й на кошти місцевого громадянства відкрито перший в Україні університет, стає осередком українського духового життя. Тут коло університету зосереджуються українські наукові й літературні сили: П. Гулак-Артемівський, Григорій Квітка, Амврозій Метлинський, Ізмаїл Срезневський, Микола Костомаров та інші; тут в 30-40-х роках виходять українські альманахи, в яких поруч з творами красного письменства друкуються й матеріали до української історії, як от у "Молодику" Бецького. В 1822 році появляється з ініціативи освіченого й ліберального генерал-губернатора "малоросійського" князя Миколи *Рєпніна* п'ятитомова "История Малой Россіи", написана молодим українським архіваром Дмитром *Бантиш-Каменським*.

Це була перша українська історія, написана на основі документів з московських та українських архівів. Хоч вона була виложена сухо і в надто льяльному щодо Росії дусі, а проте вона мала, як на свій час, велике наукове значення і витримала аж три видання (1822, 1830 і 1842 рр.) за короткий час. Одночасно з Бантишем працював над історією України гарячий український патріот Олекса Мартос; але його рукопис загинув, збереглися лише уривки, друковані в 1822 році в одному російському журналі. З них виходить, що Мартос мав неабиякий літературний талант. Зате була видана в 1845 році п'ятитомова "Історія Малороссіи" Миколи *Маркевича*, написана з патріотичною метою, на основі головно "Історіи Русов".

Майже одночасно з початком історичних дослідів прокидається в Україні й інтерес до народнього життя, до народньої мови, пісні, до народніх звичаїв та обрядів. Вже в 1777 році Григорій *Калиновський* видав "Описание свадебных обрядов в Малой Россіи и Слободской Украинской губернии". Зробив він це, ще не будши свідомим наукової ваги етнографічних описів, але вже при кінці 18 століття під впливом ідей романтизму з його захопленням живою старовиною, що заховалася в народніх звичаях і піснях, починаються вже серйозні студії над українською етнографією. Одним із найбільш завзятих записувачів пам'яток усної народньої поезії був поляк Адам *Чарноцький*, що виступає під прибраним ім'ям Зоріяна *Ходаковського* (1784-1825), справжній піонер української етнографії. З його численних записів скористалось багато пізніших етнографів. У 1818 році появилася перша "Грамматика малороссійского наречія" Олекси *Павловського* зложена ще в 1805 р., а в наступному 1819 році вийшов "Опыт собранія старинных песней" князя Миколи *Цертелева*; тут перше було надруковано десяток народніх дум з передмовою, де з'ясовувалася велика поетична вага української народньої поезії. В 1827 році Михайло *Максимович* (1804-1873) видає збірку ліричних народніх пісень з ентузіастичною передмовою, яка для свого часу служила немов літературним маніфестом народньо-романтичного напрямку. В 1836 році Платон *Лукашевич* видав збірку пісень з Галичини й правобережної України, нарешті в 1832-38 роках Ізмаїл *Срезневський* видає в Харкові свою "Запорожскую Старину", де поруч із справжніми народніми піснями та думами друкує ним самим скомпоновані думи про деякі події й деяких героїв із козацької історії, що за них не збереглося пісенних пам'яток (це фальшування було даниною, поняттям того часу, коли з таких же самих патріотичних мотивів у чехів Вячеслав Ганка скомпонував "Краледворський" і "Зеленогорський" рукописи).

Одначе всі ці видання мали в значній мірі, навіть для свого часу, дилетанський характер; вони були ділом патріотичного захоплення

окремих одиниць з поміж українського суспільства. Для серйозних, систематичних студій, для публікування матеріалів до історії потрібні були наукові установи й видавництва, підтримані державою або самим громадянством. Але таких своїх установ Україна не мала, школа й наука була вже давно в чужих руках, а саме громадянство того часу ще не мало розуміння великої ваги національної культури, як це було, наприклад, у чехів або поляків. Та, на щастя, серед українців — учених знайшлися люди, які зуміли використати офіційні російські установи, в яких вони брали участь, для видання українського наукового матеріалу, без чого самі наукові дослідження були б майже неможливі. Великою заслугою професора-славіста в Московському Університеті Осипа *Бодяньського* (1808-1877) було те, що він, як секретар Російського Історичного Товариства в Москві й редактор його видань, видрукував у "Чтеніях" цього товариства впродовж 1846-58 років силу-силенну старих українських літописів, хронік, записок і документів; між іншим він опублікував "Історію Русов", "Літопис Самовидця" і цілий ряд інших величезної для української історіографії ваги пам'яток.

В 1843 році було засновано в Києві урядову Археографічну Комісію ("Комісія для разбору древних актів"), з метою доводити науковим способом, що правобережна Україна не польський, а "русскій" край. Та ця комісія головно відразу опинилася в руках українських, які зуміли зробити з неї по суті українську наукову установу, бо всі її видання (спочатку "Пам'ятники", що їх вийшло 4 томи, а потім "Архив Юго-Западной России" та інші публікації) були присвячені історії України, головно правобережної. Комісія вже в початках своєї діяльності видала коозацькі літописи Самійла Величка і Григорія Грабянки. В 1860-х роках секретарем комісії став славний український історик Володимир *Антонович*, і тоді то почався найбільший розквіт її діяльності. При комісії засновано було й Центральний Архів для документів до історії правобережної України.

Поруч з цією офіційною установою і деякі приватні люди, аматори української старовини, видали ряд важливих пам'яток до української історії, як ось Михайло *Судієнко*, Олександр *Маркович* (що видав 1859 р. "Дневні Записки" свого діда Якова Марковича та інші.) На полі історичної критики мали велику вагу розвідки згаданого вже Михайла *Максимовича*. Велике наукове значення мали й видані П. Кулішем в 1856—57 рр. "Записки о Южной Руси" — збірник історичних та етнографічних матеріалів. Усе це підготувало ґрунт для нової фази історичних студій, коли до дослідження і з'ясування старовини були притягнені не тільки писані документи, але й живі пам'ятки — народні перекази та пісні.

Головним представником цієї так званої етнографічної методи в історіографії був талановитий історик і громадський діяч Микола *Костомаров* (1817-1885), автор ряду блискуче написаних монографій з козацького періоду нашої історії, "Богдан Хмельницький" (1859), "Гетманство Юрія Хмельницького", "Гетманство Виговського", "Руїна", "Мазепа й мазепинці" та інші. Найбільшу увагу звертав Костомаров на дослідження великих народніх рухів, яким надавав більше значення, ніж діяльності окремих осіб, таких, як Хмельницький тощо. В українській історії добачав він вияв таких головних принципів, як федеративно-вічовий та демократичний. Ці принципи виявились і в княжих часах і в козацьких. За головний зміст нашої історії козацьких часів уважав Костомаров боротьбу з польським фєвдальним панством і з московським централізмом. Хоч монографії Костомарова для нашого часу вже перестарілі, але й досі зберігають велике наукове значення видані ним 12 томів документів до історії Хмельниччини й Руїни (т.зв. "Акти относящієся к історії Южной и Западной Россіі").

Сучасник і товариш Костомарова по громадській роботі Панько *Куліш* (1819-1897) від романтичного захоплення козацчиною (в своїх етнографічних і літературних роботах) перейшов під впливом польської історіографії до дуже різкої критики тієї самої козащини, вважаючи її за елемент антикультурний і руйницький. Натомість підносячи Куліш вагу міщанства й почасті старого українського шляхетства в нашій історії. Праці Куліша в цім напрямі: "Перший період козацтва до ворогування з ляхами" 1868, "Исторія возєєдиненія Руси", 3 томи 1873-77, "Отпаденіє Малороссіи от Польши" 3 томи 1888-89, зустрілися з осудом в українській історіографії, але вони принесли свою користь, спонукаючи до більш критичного відношення і до глибших студій над нашим минулим.

В часи найбільшого розквіту українського руху в 1860 роках було засновано в Петербурзі український місячник "Основа" (1861-62), в якому поруч белетристики й публіцистики містилися розвідки з української історії, етнографії, мови, історії, письменства та права (П. Куліш, М. Костомаров, Ол. Кістяковський, Ол. Лазаревський та інші). По припиненні "Основи" українознавство знову залишилося без свого власного органу й українські вчені знову муіли тулитися з своїми працями по чужих виданнях. Російське Географічне Товариство доручило українському етнографові Павлові *Чубинському* (1839-1884) організувати дослідження народнього життя на Правобережжі. Результатом спеціальної етнографічної експедиції Чубинського в співробітництві з іншими українськими дослідниками з'явилося монументальне видання 7 томів "Трудів" тієї експедиції (1872-1877), які містять величезний матеріал народніх пісень, казок,

обрядів, описів звичаїв, родинних відносин, статистичних даних, дослідів над мовою, юридичними звичаями і т. д. Майже одночасно в московських "Чтеніях" було надруковано 3 великі томи Якова Головацького "Народнія песни Галицкой и Угорской Руси" (1877-78). З окремих етнографічних видань треба зазначити М. Номиса (Симонова) "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (1864) та Ів. Рудченка "Народнія южно-русскія сказки", 2 томи 1868-70.

На початку 1870-х років українській громаді в Києві пощастило заложити своє власне наукове товариство українське під фірмою філії Російського Географічного Товариства (т. зв. "Юго-Западный Отдел Рус. Географического О-ва"). Це товариство за короткий час свого існування (1873-76) згуртувало коло себе ряд визначних наукових сил, таких як В. Антонович, Ф. Вовк, Мих. Драгоманов, Павло Житецький, Ол. Лоначевський, М. Зібер, Кость Михальчук, Ол. Русов, Ол. Кістяковський, П. Чубинський, Микола Лисенко, Ів. Рудченко та інші і розвинуло надзвичайно інтенсивну діяльність на полі дослідів етнографії й економічного життя українського народу. Воно притягло до співпраці також і українців з Галиччини та Буковини. Товариство видало 2 томи своїх "Записок" і 2 томи "Исторических песенъ малорусскаго народа с объясненіями В. Антоновича й М. Драгоманова" (1873-74) — епохальне видання, яке звернуло на себе увагу всього ученого світу; "Малорусскія народнія преданія" за редакцією М. Драгоманова, збірку чумацьких пісень Ів. Рудченка, 3 томи творів М. Максимовича. З ініціативи й заходами товариства було скликано в 1874 році в Києві Археологічний З'їзд, який обернувся в блискучу маніфестацію наукових досягнень на полі українознавства: археології, етнографії, мовознавства, історії. Розвиток українського національного руху в половині 1870-х років стривожив російський уряд і, видаючи 18 травня 1876 р. свій ганебний указ про заборону української літератури, цар Олександр II звелів закрити й "Юго-Западный Отдел Географ. О-ва", як головне огнище українського наукового життя. Цілий ряд українських учених мусів або виїхати з Києва, або емігрувати за кордон (М. Драгоманов, Ф. Вовк, М. Зібер, С. Подолинський).

Переслідування з боку російського уряду, які розпочалися за царя Олександра II, вже в 1863 році, примусили українських діячів усе більше звертати свої погляди на сусідню Галичину, де ще в 1830-х роках почали появлятися ознаки національного відродження. Революція 1848 року знайшла свій відгук у Галичині і викликала була серед галицьких українців жвавий національний рух. У Львові було zaloжено товариство "Галицько-Руська Матиця" для видання книжок, а "Собор руських учених" ухвалив установити основи української граматики й правопису, заявившись за самостійністю

української мови та за її єдністю на цілім етнографічному просторі від Карпат до Кубані. Уряд, ідучи назустріч домаганням українців, заповнив у львівському університеті (тоді німецькому) катедру української мови й літератури. Цю катедру заняв Яків *Головацький*, один з провідників національного відродження Галичини. Однак галицькі культурні діячі, виховані в консервативних традиціях і занадто прив'язані до старої церковно-книжної мови, не мали відваги стати рішуче на народньому ґрунті. Не вірячи в можливість відстояти свою народність власними силами, вони схилилися до російської мови і письменства, до чого намовляли їх і деякі московські слов'янофіли з М. Погодіним на чолі. Сам Головацький, як тільки прохолонув запал 1848-49 років, почав уживати в своїх творах того самого церковного язичія, якого трималась більшість галицьких письменників. Тим самим язичієм писали й нечисленні галицькі вчені, головні історики: *Денис Зубрицький*, *Антін Петрушевич*, пізніше *Ісидор Шараневич* та інші. Однак український рух у Росії часів "Основи", особливо твори Шевченка знову підносили народній напрям у Галичині. Молодь стала рішуче на бік народовців (себто прихильників національного українського напрямку), а до неї пристали згодом і деякі старші громадяни. Були закладені українські часописи у Львові: "Русалка", "Мета", "Вечерниці", "Правда", в яких почали брати участь і українські письменники з Росії (*Ол. Кониський*, *П. Куліш*, *Ів. Нечуй-Левицький* та інші). З-поміж учених народовецького напрямку визначилися проф. *Ом. Огоновський*, автор наукової граматики української мови, розвідки про "Слово о полку Ігоря" і 5-титомової "Історії Літератури Руської" (себто української) 1887-94, історики *Юліян Целевич*, *Омелян Партицький*, *Корнило Заклинський*, автор історії уніятської церкви єпископ *Юліян Пелешта* інші.

Після заборони 1876 року українські наукові дослідження не припинились; навпаки, українці, яким була заборонена отверта громадська діяльність і майже унеможливлена праця літературна, тепер звернули особливу увагу на дослідження наукові, на вивчення української історії, мови, етнографії, — щоб довести науковим способом культурно—історичну самостійність українського народу і його право на вільний національний розвиток. Правда, ця праця мала провадитись російською мовою, пристосовуватись до суворої цензури і вестись головню в межах російських наукових товариств і видавництва. В кінці 1870-х років у Києві було засноване при університеті історичне товариство імені *Нестора Літописця*, а в Харкові, також при університеті, історично-філологічне товариство. Перше мало велике значення для розроблення української історії й археології, а друге також для української етнографії, київські "Чтенія" і харківський

"Сборник" містили багато цінних розвідок і матеріалів з обсягу українознавства. Київська Археографічна Комісія, під фактичним керуванням В. Антоновича, ще в 70-х роках розвинула дуже інтенсивну діяльність. Її Архів Юго-Западной Россії, окрім матеріалів, приніс десятки дуже важливих монографій з історії українських суспільних станів, з історії юридичних та економічних відносин, з історії церкви й культурних відносин, писаних фаховими вченими, такими як В. Антонович, О. Левицький, М. Владимирський-Буданов, Ів. Каманин, С. Терновський, Ів. Новицький, Т. Лебединцев, Мих. Стороженко, М. Грушевський та інші.

Проф. В. Антонович, займаючи в Києві катедру Русскої історії, дуже багато потрудився над розробленням княжого й литовського періодів нашої історії і створив науку української археології. Він зформував цілу школу своїх учнів, які розробили історію окремих земель старої України-Руси і взагалі підготували ґрунт для наукової синтези української історії, яку пізніше дав учень Антоновича М. Грушевський. Також Антоновичів учень проф. Д. *Багалій* дістав катедру історії в Харкові і розпочав там досліди над історією Слобідської України. Великий учений проф. харківського університету Олександр *Потебня* (1835—1891) поглибив досліди над українською мовою і народньою словесністю, поруч з установленням загальних законів розвитку людського слова в зв'язку з думкою. Учень і наступник Потебні по катедрі проф. Мик. *Сумцов* дав цілу низку студій з поля української етнографії й історії старого українського письменства. Загальновідомий тоді професор Михайло *Драгоманов* на еміграції продовжував свої студії над українською народньою словесністю, видав "Політичні пісні українського народу", 2 томи 1883-85 рр. і цілий ряд розвідок про українські народні легенди й апокрифи, (видані пізніше у Львові в 4-х томах). Проф. О. *Кістяковський* розроблював історію українського права, О. *Єфименкова* історію соціально-економічних відносин давньої України. Проф. *Петрів* (своїми "Очерками історії нової української літератури" 1889) і проф. М. *Дашкевич* створили наукову історію нового українського письменства.

В 1882 році в Києві було засновано місячник "Киевская Старина", який надовго зробився головним органом українознавства, присвятивши особливу увагу дослідженню політичної, соціальної й культурної історії козацької України. За 25 років існування "Киевской Старини" на її сторінках уміщено величезне число монографій, розвідок, статей і матеріалів з усіх галузів українознавства, і без неї не можна сьогодні навіть і подумати про наукове дослідження України 17-19 століть. "Киевская Старина" скупчила в числі своїх співробітників майже всіх видатніших українських учених з цілого

простору української землі, а також чимало вчених російських та польських, які працювали в обсягу українознавства. Серед істориків, які особливо близько стояли до "Киевской Старини", треба відзначити Олександра *Лазаревського* (1834-1902), який спеціалізувався на історії соціальних і культурних відносин Гетьманщини "Малоросійське посполитие крестьяне" (1866), "Описание Старой Малороссии", 3 томи (1888-1902).

Ослаблення цензурних утисків з початком ХХ стол. і оживлення громадського життя як по всій Росії, так і в Україні, сприяли витворенню наукових осередків на провінції, звичайно у формі офіційальних наукових установ, які одначе, опинившись в українських руках, присвятили свою працю розробленню місцевої старовини й етнографії. Такими були т.з. Архівні Комісії в Полтаві, Чернігові й Катеринославі. Товариство дослідників Волині в Житомирі, Церковно-Археологічне Товариство в Кам'янці Подільському, Товариство дослідників Кубані в Катеринодарі. Постали музеї української старовини й мистецтва: в Києві, Чернігові (Музей Василя Тарновського), Катеринославі та по інших містах. На чолі музею запорозької старовини в Катеринославі станув відомий дослідник Запоріжжя Дм. *Яворницький*, автор "Запорожья в остатках старини й преданьях народа" 2 томи 1888 р. 3-томової "Історії запорожских козаков" та інших численних праць.

Упродовж 80-х та 90-х і на початку 1900-х років українськими вченими була виконана величезна праця, яка обіймала дослідження над усіма аспектами життя українського народу в його минулому й сучасному. Можна сказати, що історична самобутність і своєрідність українського культурно-національного типу знайшла собі повне наукове обґрунтування. Але всі ці дослідження були переведені в чужій — російській мові й мусіли дуже рахуватися з російськими цензурними вимогами: багато історичних тем взагалі не могли бути досліджені, а також вчені примушені були не договорювати своїх думок до кінця, частенько — не робити відповідних висновків власних праць, навіть не вживати самої назви "український", замінюючи її словом "руський", або хоч "малорусський" чи "южно-руський". В такому формальному опортунізмові докоряв, часом не без підстави, українським дослідникам Драгоманов. Щоб створити незалежне осереддя української науки, де б українські дослідження могли б провадитись без огляду на російську цензуру, з ініціативи В. Антоновича й Ол. Кониського була переведена в 1892 році реорганізація літературної фундації імені Шевченка у Львові (заснованої в 1873 р. на кошти українців з Росії) в "Наукове Товариство імені Шевченка". Це товариство мало завданням об'єднати наукові сили російської й австрійської України й розвивати вільні дослідження, головню

в обсягу українознавства. Товариство почало видавати свої "Записки", в яких брали участь поруч з місцевими галицькими силами українські вчені з Росії. Справжній розвиток "Наукового Товариства ім. Шевченка" розпочався з того часу, коли на його чолі станув проф. М. Грушевський, який був спроваджений в 1894 р. з Києва, щоб зайняти новозасновану в львівському університеті катедру української історії. За порівнюючи короткий час Грушевському пощастило справді об'єднати довкола праці в товаристві численні кадри наукових робітників і розвинути надзвичайно інтенсивну діяльність, особливо в сфері наукового видавництва (видав близько 150 томів "Записок Наукового Товариства ім. Шевченка"). Грушевський опер працю головно на місцевих силах; з одного боку він приєднав до праці таких видатних учених, як дослідник старого письменства і народньої словесности, славний український письменник Іван Франко (1856—1916) та етнограф Володимир Гнатюк, а з другого боку — молодші сили, головно своїх власних учнів, зокрема яких визначилися історики Степан Томашівський, Мирон Кордуба, Іван Крип'якевич, Іван Кревецький та інші. Окрім "Записок", була заложена серія інших наукових публікацій; товариство було поділене на кілька секцій та комісій з обсягу різних галузів загальнолюдського знання, увійшло в науковий обмін з науковими установами всього світу, заснувало велику бібліотеку й наукові музеї, коротко кажучи, "Наукове Товариство імени Шевченка" вже в кінці першого десятиріччя своєї праці сповняло всі функції української академії наук, якій бракувало лише формального титулу академії. До початку світової війни Товариство видало разом коло 400 великих томів наукових праць українською мовою, серед яких головну частину, майже 9/10, складала праця з українознавства, переважно з обсягу історії, історії письменства та етнографії. Окрасою видань Товариства були праці самого Грушевського та Франка. В серії видань Товариства виходила з 1898 року й монументальна "Історія України-Руси" Грушевського. Розвиткові студій з українознавства в Австрії сприяло також існування катедри української мови та письменства у Львові і такої ж катедри в Чернівецькому університеті, яку займав автор наукової граматики української мови проф. Ст. Смаль-Стоцький.

Революція в Росії 1905-1906 років скасувала формально утиски над українським словом, постала українська преса, почали вільно друкуватися українські книжки, позасновувалися українські культурно-просвітні товариства, стали допускати українські видання з за кордону, які до того часу належали до "абсолютно заборонених" у Росії, в тім числі й всі видання Наукового Товариства ім. Шевченка. Однак домагання українського студентства і всього громадянства,

щоб по університетах в Україні було засновано катедри українознавства, не було задоволено університетськими керівними органами й урядом, а деякі професори, що розпочали самочинно виклади українською мовою, як ось М. Сумцов у Харкові та Ол. Грушевський в Одесі, були примушені ці виклади припинити. Правда, дозволено викладати російською мовою: проф. А. Лобода почав виклади з української літератури в Києві, Ол. Єфименкова з української історії на Вищих Жіночих Курсах у Петербурзі та інші. В 1908 році в Києві було засноване "Українське Наукове Товариство" по типу львівського. Головою його було обрано М. Грушевського, який переніс у значній мірі свою діяльність до Києва. Товариство почало видавати свої "Записки" та "Збірники" своїх секцій; вперше в Україні російській почали виходити наукові праці українською мовою з обсягу медицини, техніки та інших спеціальних наук. З початком 1914 року розпочато видання наукового квартальника українознавства "Україна".

Реакція, яка приборкала революційний рух 1905-1906 років, наложивши свою важку руку й на розвиток української науки, гальмуючи його на кожному кроці. Коли ж вибухла була світова війна, то було припинено майже всі прояви українського культурного життя. Голову "Українського Наукового Товариства" М. Грушевського арештовано й заслано до Сибіряка. Товариство мусіло припинити видання "Записок" та "України", воно змогло видати всього два "Українські Наукові Збірники" та й то перенісши їх друк аж до Москви. Через обставини воєнного часу задержалось видання широкозадуманого енциклопедії українознавства російською мовою: "Український народ в его прошлом и настоящем" вийшло її всього два томи: 1-й — історія (Грушевський) і 2-й — етнографія й мова (Ф. Вовк, Ст. Томашівський, Ст. Рудницький і Ол. Шахматов).

Революція 1917 року і відродження української державности розкрили перед українською наукою взагалі і перед українознавством зокрема нові необсяжні перспективи. Українська мова стала мовою державною; постали українські державні університети в Києві та Кам'янці, історично-філологічний факультет у Полтаві; по всіх старих університетах і взагалі по вищих школах засновано катедри української мови, історії, права, історії письменства; нарешті в кінці 1918 року засновано в Києві *Українську Академію Наук* за дуже широкою програмою. Засновано державну Українську Археологічну Комісію, Державний Архів, Археологічний Комітет та інші наукові установи. Одначе руїна самостійної Української Держави знівечила всі ці широкі початки. Після тяжкого періоду громадянської війни, голоду й окупації України московськими більшовиками наукове життя вже під советською окупаційною владою почало форму-

ватися лише з кінця 1922 року, але вже за зовсім іншими умовами і на інших основах, як було раніше. Советська влада зберегла Українську Академію Наук і почала помалу давати їй засоби для існування. Не вважаючи на велике зменшення культурних сил, з яких одні зникнули, а інші опинилися на еміграції, не вважаючи на голод та злидні, українські вчені об'єдналися навколо Академії і за короткий час розвинули подиву гідну широку діяльність, яка становить одну з найблискучіших сторінок в історії української культурної праці. *Історично-філологічний Відділ* Академії почав видавати свої "Записки" (всього вийшло 26 томів) і цілий ряд наукових публікацій з обсягу історії, археології, мови, письменства, історії мистецтва, всього понад 100 томів праць старших учених, таких як Д. Багалій, С. Єфремов, В. Перетц, А. Кримський, Ів. Каманин, Є. Тимченко, В. Резанов, (6-титомовий корпус текстів старої української драми), В. Модзалевський, В. Данилевич та інші та цілого ряду молодших сил. Проф. Грушевський, повернувшись в 1924 році з еміграції, став на чолі історичної секції і розвинув блискучу діяльність, яка нагадувала колишні часи його праці у Львові. Він відновив з р. 1924 видання "України", видав кілька дуже цінних збірників порайонного дослідження України (Київ, Чернігів), цілий ряд наукових збірників; він продовжував видання своєї "Історії Руси-України", випустивши в 1929-30-х роках IX том, де історію доведено до смерті Б. Хмельницького; продовжував видання високоцінної історії української літератури, яку розпочав був за кордоном: в 1926 р. вийшов 5-й том, доведений до кінця ХУІ віку. *Відділ Соціальних Наук* Академії так само скупчив навколо себе старших й молодших дослідників і видані ним кілька десятків томів "Записок", "Праць" комісії для виучування історії українського права та комісії для виучування звичаєвого права України, "Матеріалів до історії українського права" та інші публікації — принесли цілий ряд дуже важних студій і матеріалів з історії українського права й соціально-економічних відносин. Особливу вагу мають монографії М. Василенка, Л. Окіншевича, М. Слабченка — з історії права й державного устрою Гетьманщини й Запорожжя, М. Максимейка, С. Борисенка, М. Товстоліса — про "Руську Правду" та "Литовський Статут", Ір. Черкаського про "Копні суди", О. Малиновського, К. Воблого, А. Ярошевича, Л. Яснопольського — про різні питання правного й економічного життя в Україні.

Фізико - Математичний Відділ, що об'єднав навколо себе найкращі сили України з обсягу наук природничих і математичих, розвинув дуже показну дослідну й науково-видавничу діяльність: десятки томів "Записок Фізико-Математичного відділу", "Праць Інституту Технічної Механіки", "Українських Геологічних Вістей", "Збірника

Біологічного Інституту" і "Збірника праць Зоологічного Музею", "Українського Ботанічного Журналу", сотки окремих публікацій з різних галузей точних наук, — усе це вперше познайомило учений світ з розвитком і досягненням української наукової праці в її національній формі. Разом із тим внесено дуже цінний вклад у дослідження української природи: географії, геології, ботаніки, зоології, нарешті антропології й етнології.

Хоча під радянською владою наукову діяльність було сконцентровано й централізовано в Академії Наук, а всі університети закрито, виділивши з них спеціальні Інститути Народньої Освіти, але по головних культурних осередках засновано "Науково-дослідні катедри", як місцеві філії Академії Наук. З таких кафедр найбільше значення мала кафедра української історії в Харкові під керуванням проф. Д. Багалія. Опубліковані нею коло десятка томів "Записок" принесли ряд цінних студій з історії України, як самого Багалія, так і його учнів. У видаваних при "Інститутах Народньої Освіти" записках у Києві, Полтаві, Кам'янці й Ніжині також містилося чимало поважних праць з обсягу українознавства. Спеціально треба відзначати праці ніжинського професора М. Петровського з поля української історії. Для дослідження творчости Т. Шевченка мали велике значення різні "Шевченківські Збірники", видавані в Києві й в Харкові спеціальним "Інститутом Т. Шевченка". Взагалі треба сказати, діяльність українських учених за час 1922-30 років була дуже широка й високоцінна по своїх досягненнях. З тим більшим жалем доводиться сконстатувати, що цій роботі покладено край у 1930-31 роках спеціальною нагінкою з боку советської влади на українську науку. Вся діяльність Української Академії Наук була визнана за "буржуазно-націоналістичну" й "контрреволюційну", саму Академію реорганізовано: скасовано зовсім Історично-філологічний відділ, усунуто від участі і позбавлено зовсім змоги працювати на науковому полі цілий ряд визначних учених, починаючи з М. Грушевського; виключено з Академії цілі сотні її співробітників і впроваджено натомість людей, які не мають нічого спільного з наукою, тому лишень, що вони заявили себе надійними прихильниками пануючої комуністичної доктрини; всій роботі Академії та іншим науковим установам надано вузькопартійний характер. Все це мало наслідком, що наукова діяльність на полі українознавства зменшилась до мінімуму і те, що появилось за останніх 2-3 роки, має здебільшого дуже сумнівну наукову вартість. В розвитку української науки, як уже це не раз бувало й за старого режиму, знову настав антракт.

На українських землях, що опинилися під Польщею, в наслідок несприятливих обставин повоєнного часу, наукова діяльність

зменшилася, але не припинилась зовсім. "Наукове Товариство імени Шевченка", позбавлене державної піддержки, яку воно мало за Австрії, позбавлене багатьох своїх активних співробітників, які емігрували з краю, відірване від зв'язку з Великою Україною, не могло розвивати такої інтенсивної діяльності, як перед війною. Та все таки воно продовжує видавати свої "Записки", (які появляються в числі 1-2 томів на рік замість 6-ти, як це було раніше), а також випускає зрідка й інші свої публікації. Колишні українські катедри у львівському університеті скасовано, натомість засновано катедру української мови (проф. І. Зілинський) і літератури (проф. Б. Лепкий) у Кракові та української мови (проф. Роман Смаль-Стоцький) й української історії (проф. М. Кордуба) у Варшаві. В 1930 р. засновано у Варшаві "Український Науковий Інститут", який під керуванням проф. О. Лотоцького розвинув дуже інтенсивну працю і видав понад 20 томів наукових публікацій.

В зв'язку з упадком української Державности й розгромом українського національного життя постало явище — в таких широких розмірах в нашій історії небувале: масова еміграція української інтелігенції за кордон. Серед цієї інтелігенції знайшлося багато професорів і взагалі діячів науки і тисячі молодих людей студентського віку. Завдяки щедрій піддержці уряду Чехословацької Республіки засновано було ряд українських високих шкіл: Вільний Університет і Високий Педагогічний Інститут у Празі й Господарську Академію в Подебрадах, в наслідок цього Прага з Подебрадами стали осередком української наукової праці як з обсягу загальних та спеціальних наук, так особливо з обсягу українознавства. При українських високих школах постав цілий ряд українських наукових товариств, з яких спеціально для українознавства мало значення "Українське Історично-філологічне Товариство" в Празі. Було випущено сотки наукових публікацій і високошкільних підручників, які збагатили українську науку й сприяли виробленню наукової термінології. Заснований у Празі "Громадський Видавничий Фонд" випустив кілька десятків цінних наукових праць, серед яких особливу вагу має збірник праць з української антропології й етнографії проф. Ф. Вовка. Так само дуже цінним здобутком української науки на еміграції є видані ще на початку еміграції історичні праці М. Грушевського (8-й том Історії України, 1922) і В. Липинського ("Україна на переломі"), а також праці з історії українського права Р. Лашенка, А. Яковлева, з історії філософії на Україні Д. Чижевського, з історії пластичного мистецтва та театру Д. Антоновича.

Праця українських учених на чужині виявилася не тільки в продовженні й поглибленні своїх студій, але також і в ознайом-

ленні західноєвропейського громадянства з Україною та з її культурним життям. Праці українських учених про Україну, про її історію та культуру почали з'являтися в наукових виданнях чеських, німецьких, англійських, французьких та інших. Як одно з великих досягнень науки про Україну серед чужинного світу треба вважати заснування в 1926 році в Карловому університеті (чеська Прага) катедр української історії, та української мови і письменства. В тім же 1926 році засновано "Український Науковий Інститут" в Берліні, який аж до останнього часу сповняв ролю посередника між українським та німецьким науковим світом і видав 5 томів наукових публікацій про Україну німецькою мовою. За останні роки все частіше в Німеччині й у Франції читаються систематичні курси й спорадичні виклади про українську мову, письменство та культуру самими ж німецькими та французькими професорами.

Як видно з цього короткого огляду, наука українознавства дуже рідко і в дуже короткі періоди тішилася сприятливими умовами для свого розвитку. Здебільшого доводилось їй боротися з перешкодами, про які інші щасливіші своєю історичною долею народи не мають навіть поняття і все ж таки вона виявила надзвичайну живучість і досягла дуже поважних здобутків, якими сміливо може похвалитись перед усім культурним світом. Для самого ж українського народу, для розвитку його національного самопізнання й свідомости вона мала значення просто неочікуване. Вона була надхнена та проінтегрована любов'ю до своєї рідної землі й до свого народу, бажанням прислужитись для його добра. Ця любов служить запорукою, що українська наука перетриває часи лихоліття і разом з усім українським народом досягне вільного, ніякими перешкодами нестриманого розвитку й розцвіту.

ШКОЛА Й ОСВІТА В УКРАЇНІ

І. Домонгольська доба

Історія школи, а разом з тим і освіти в Україні, починається з того часу, коли Володимир Великий (980-1015) розпочав організувати християнську церкву. Про школу й освіту з доби дохристиянської ми мало знаємо. Давні зв'язки українського народу з Візантією дали можливість зрозуміти культурну перевагу останньої над Україною, а разом з тим викликали серед вищих верств українського громадянства бажання пересадити візантійську культуру на український ґрунт. Володимир Великий був особливо гарячим прихильником такого культурного зближення України з Візантією, а засобом до того він уважав охрещення свого народу та нав'язання родинного зв'язку з імператорським візантійським двором. І те, і друге він зробив, згідно з традиційною хронологією, коло 988 року. Для зміцнення християнства і для поширення греко-візантійської культури, незабаром після свого охрещення, Володимир засновує в Києві школу для дітей вищих верств українського громадянства.

Про цю подію наш первісний літопис розповідає дуже коротко: "Післав (Володимир) нача поимати у нарочитие чада дѣти й даятинача на ученіе книжное." Автор літопису додає до цього, що матері дітей, взятих до "ученія книжного", плакали, не розуміючи того, наскільки корисна для людини шкільна наука.¹ З наведеного літописного свідoctва трудно уявити собі, що то за школа була, які були учителі й чого там учили. Звістки інших стародавніх пам'яток наших теж дуже уривчасті, випадкові й не дають можливості висвітлити питання про першу школу в Україні, як і взагалі про школу в домонгольську добу. Безсумнівним є той факт, що київська школа стала зразком для інших осередків Києво-Української держави. З літопису відомо, що син Володимира Ярослав (1054) засновує школу в Новгороді на триста хлопців. В житті препод. Феодосія Печерського оповідається, що він, перебуваючи хлопцем у Курському при своїх батьках, в одного з місцевих учителів "навиче вся граматикія" (призвичаївся до науки

¹ Полное Собрание Русских Летописей т. I, 51 під 988 р.

книжної). Що з прийняттям християнства серед князів та вищих станів прищеплюється звичай давати дітям освіту, крім наведеного приклада з Феодосієм, говорять і інші свідоцтва. Автор житія св. Бориса, сина Володимира Великого, забитого братом його Святополком у 1015 р., говорить про цього князя, що він "б'яше и грамоть научен". Володимир Мономах про свого батька Всеволода (1093 р.) свідчить, що той "дома седя, изумеша пять язык".

Обставини того часу та потреби життя вимагали певного знання, бо освічені люди були потрібні й для церкви й для держави, для заміщення церковних урядів та різних посад адміністративного характеру, для підтримання широких торговельних зв'язків, для ведення великих господарств у боярських маєтках та інше. Постійні зносини з Візантією та присутність греків серед нашої ієрархії (митрополити та єпископи) зокрема вимагали від наших людей знання грецької мови. Того ж самого вимагали й інтереси наукові, бажання користуватися тими творами, що не були перекладені на мову слов'янську. Через те серед наших людей було поширене знання грецької мови. Митрополит Климент Смолятич (в середині 12 ст.) свідчить, що мав коло себе людей, що вивчили грецьку мову. Серед тих п'ять мов, що знав князь Всеволод, батько Мономаха, була грецька мова. Дипломатичні, торговельні та церковні зв'язки з Візантією потребували знання тієї мови, а патріярші грамоти на Україну, як і твори деяких київських митрополитів, писані по-грецькому, — свідчать про знайомство наших освічених людей з грецькою мовою.

Дипломатичні, як і торговельні зв'язки України з західною Європою вимагали від наших людей і латинської мови, яка серед народів заходу була мовою міжнародньою. Політичний зріст Галича та Волині в 12 ст. втягав західноукраїнські землі в сферу інтересів середньоевропейських і збільшував потребу латинської мови. Про те виразно свідчить ряд документів офіційного характеру як місцевого, так зовнішнього (з боку чужих монархів та римських пап) походження. Згодом латинська мова на Галицько-Волинських землях придбала велике значення, а тому вивчення її було необхідним для всіх, хто займав більш-менш визначне громадське положення. Для переважаючої більшості української людності, звичайно, не було безпосередньої потреби знати мову грецьку та латинську; вона обмежувалася своєю рідною літературною мовою (себто слов'янською) мовою церкви, і в ній засвоювала свою шкільну освіту.

З того часу, як Києво-Українська держава, по смерті Ярослава I (в 1054р.), розпалася на поодинокі землі, не бачимо прикладів, щоб місцеві князі заводили школи. Останні заводилися при єпископських катедрах для підготовки кандидатів священства. Тут

вчили читати, писати, церковного співу та початків віри й моралі, потрібних для парафіяльного священика, як вчителя своєї пастви. По парафіях, при церквах, існували школи для початкової освіти місцевої людности. Таким чином церква ставала осередком народного виховання та освіти. Священики і особливо під їх доглядом, дяки ширили початкову освіту, вчили дітей читати та писати. Члени кліра були освіченими, в порівнанні з масою, людьми, вони ж мали при церкві потрібні для навчання книги, у вигляді книг богослужбових. З огляду на тодішню дорожнечу — (писаних книжок, спеціальних шкільних книжок не існувало) підручниками служили звичайні церковно-богослужбові книги. Після вивчення азбуки та складів (букваря), приступали до читання тих богослужбових книжок. Першою такою книгою був "Часослов", що містив у собі всі ті елементи богослуження, які вживалися під час відправ повсякденно.

За "Часословом" приходила черга до "Псалтиря". За ним ішов "Апостол" та листи Апостольські. Далі, для охочих ішли інші богослужбові книги та наявна тоді література перекладна й оригінальна. Людина набувала собі знання шляхом самостійного читання.

Такий спосіб навчання витворився в нас під впливом візантійських шкіл 11-12 ст., відповідав тодішнім обставинам культурного та економічного життя, став традиційним, поширився з України на північні Новгородські та Московські землі впродовж довгих віків знаходив собі гарячих оборонців і зберігся серед народніх мас маючо не до часів революції 1917 р., не вважаючи на широко розповсюдження початкових шкіл урядового характеру (з половини 19 ст.)

Стародавні українські учителі (з членів кліра) підручники (церковно-богослужбові книги) та самий характер тодішньої освіти (так само, як у Візантії та на Заході) зв'язували українську школу з церквою, а тому парафіяльні храми, монастирі та єпископські катедри були тими осередками, де містилися школи, які були далекими від шкіл нашого часу своєю організацією, наукою, методами, порядками та завданнями. Школа вчила читати й писати, давала елементарні, загальні відомості з різних галузів знання, а потім людина сама поглиблювала своє знання самостійним ознайомленням з різноманітною літературою. Так треба розуміти твердження дослідників історії освіти в Україні, що знання набувалося тільки шляхом самостійного читання, шляхом начитаности, що освічені люди домонгольської доби були тільки "начетчиками", а не вченими в нашому розумінні цього слова.

Які книги читалися в Україні в 11-12 ст.? Яку освіту шляхом начитаности набували тоді українські люди? В нас вживалися ті самі книги й ширилася та сама освіта, що й у Візантії. Остання

зберігла ту саму культуру, що розвинулася на античному ґрунті під впливом християнства перших чотирьох віків, ідейний зміст якої брався з Біблії, творів церковних письменників та письменників стародавніх грецьких. Усе це переховувалося й ширилося у Візантії серед освічених людей, а звідти поволі йшло й до інших народів Європи та Азії. Йшло це й до нас в Україну разом з християнством. Св. Письмо чи біблійні книги в перекладі славних Солунських братів Кирила та Methodія, напевно, були в нас ще до Володимира Великого. Тоді ж могли появиться в нас і переклади церковно-богослужбових книг, зроблені тими першоучителями слов'ян та їхніми учнями. Болгарія та теперішня Підкарпатська Русь, що раніше, ніж Київ, засвоїли християнство з Візантії, дали їх Україні. Було перекладено на слов'янську мову ще до Володимира й деякі інші книги (як ось, Шестоднев св. Василя Великого в перекладі Іоанна, екзарха болгарського). Але все ж таки кількість таких перекладів була невелика, а тому цілком природно, що в нас розпочинається інтенсивна перекладава діяльність для задоволення потреби в освіті. Князі українські, що дбали про пересадження християнства на український ґрунт, в першу чергу пульнують і про такі переклади. Дехто з князів у наміченому напрямку виявляв таку визначну енергію, що про них згадує й первісний київський літопис. Так, про Ярослава Мудрого, під 1037 р. читаємо: "Ярослав любив читати книги... і пильнував до них і часто читав їх і вночі й вдень, і зібрав многих переписчиків і перекладав з грецького на слов'янське письмо; і переписали вони багато книг".² З цих книг було створено при Софійському Соборі в Києві велику бібліотеку. Переклади та взагалі книги переписувалися й збільшувалися в кількості примірників шляхом такої переписки. Такі бібліотеки утворювалися при єпископських катедрах, при монастирях, а потім у князів і багатих приватних людей. Переписувачами були переважно духовні особи: ценці, священники, дяки, члени священничих родин, про що свідчать написи на стародавніх рукописах, де зазначено ім'я переписувача. За часів преподобного Феодосія в Печерському монастирі був чернець Іларіон, "хитрий писати книги", він день і ніч переписував книги в келії преподобного Феодосія, другий чернець Никон переплітав ці книги, а сам Феодосій сукав потрібні для того нитки. Нерідко за переписування бралися члени київських родин, бо переписування вважалося боговгодною спасенною справою. Переписувалося багато книг, бо на території України, не дивлячись на князівські усобиці, половецькі та татарські напади, що палили й нищили села й міста, церкви та монастирі, від часів домонгольських збереглося чимало

² Полное Собрание Русских Летописей, т. I, ст. 65.

пергаменових рукописів. Пояснюється це тим, що серед князів, бояр та духовенства було багато прихильників книги. Крім згаданого вище Ярослава Мудрого, своєю любов'ю до письменства вславилися сини його Всеволод та Святослав, з іменем якого збереглося до наших днів два "Ізборника", один 1073 р., а другий 1076 р. Володимир Монамах (помер 1125), волинський князь Володимир Василькович (1288 р.). З митрополитів вславився особливо Іларіон та Климент Смолятич, про якого літописець висловлювався: "книжник і філософ, якого не було на Русі". Такі прихильники книги дбали про те, щоб зростала кількість їх, доручали переписувати їх відповідним особам.

Переважну кількість поширених у нас книг творило письменство перекладне. Помимо Св. Письма та богослужбових книг, були поширені переклади отців церкви, серед яких перше місце належало творам Св. Василія Великого, Григорія Богослова, Іоанна Золотоустого, Кирила Єрусалимського, Феодорита Кирського та інших. Поодинокі їх твори входили в різноманітні збірники, як також поширювалися в окремих рукописах. Вся така перекладна література носила виключно богословський характер, бо тоді скрізь найбільшу увагу притягали до себе питання релігійні. Церковно-богословські справи панували над усім і українські книжники та діячі не робили винятку з загального для Візантії та Заходу явища. Релігійним елементом були просякнуті навіть ті твори, що торкалися історії або природознавства, що теж перекладалися з грецької мови на слов'янську. Існували переклади хронік Малали (7 ст.) та Георгія Амартола (9 ст.), хронографа Никифора (792-828), "Палії історичної" та багато інших. Поруч із перекладними творами, бачимо й твори оригінальні, що виходили з-під пера місцевих українських письменників. Останніх було (з середини 11 ст.) чимало, алеж значна частина їх забута вже давно, а чимало з їх творів або загинуло, або збереглися тільки в уривках. Є пам'ятники нашого письменства, автори яких нам невідомі. Наша оригінальна література теж носить характер релігійний, ставить завданням своїм зміцнення на Русі християнської віри та моралі. Наслідувала вона грецький зразок і часто була мало самостійною. Перше серед них місце належить проповідям, авторами яких були Лука Жидята, Феодосій Печерський, Кирило Туровський та різні невідомі "христілюбці". Найвищим серед такого роду творів пам'ятником треба вважати "Слово о законе и благодати" митрополита Іларіона; воно свідчить про ґрунтовну шкільну підготовку автора, широку ерудицію та визначний авторський талант. За ними йдуть "Життя" святих — оповідання про життя та діяльність наших святих, як ось оповідання Нестора про князів Бориса та Гліба, "Пам'ять і похвала Володимирові" Якова Мніха, збірка оповідань про киево-печерських

подвижників, відома під назвою "Патерика Печерського". Чимало творів присвячено й полеміці з латинством, проти якого стародавні українські письменники виступали дуже гостро. Маємо приклади й оповідань про подорожі до Палестини, як, напр., "Хождение ігумена Даниїла" (між 1106 і 1108 рр.). Інтерес до історії рідного краю знаходить собі вираз в літописах наших — найдавніший Київський, Галицький та Волинський, — що ввійшли до складу т. зв. Іпатівського літопису й вважаються першоджерелом для історії України-Руси. Тоді ж було положено початок літературі світській, що в знаменитому "Слові о полку Ігореві" досягло свого найвищого розвитку.

Щодо свого змісту, то стародавнє українське письменство як перекладне, так і оригінальне, дуже різноманітне. Не зважаючи на церковно-релігійний характер, воно охоплює всі галузі знання: богословіє, історію, право, природознавство, математику в тих самих дозах і розмірах, які ми бачимо в письменстві візантійському або західноєвропейському відповідних віків. Пам'ятники цього письменства, що переховались до наших днів, свідчать про те, наскільки була різноманітною освіта українського громадянства в 11-13 ст., освіта, що добувалася початковим навчанням в тодішніх школах і в тодішніх учителів, а потім поширювалася й поглиблювалася шляхом самостійного читання.

Книгам надавали величезне значення, а читання їх ("книжне почитаніє") вважалося надзвичайно добрим ділом, бо то була дорога до засвоєння християнських істин, релігійної та моральної науки, всього того, що потрібне для спасіння душі. Літописець говорить: "велика польза человеку от учения книжного; книгами бо кажеми и учими есми пути покаяною и мудрость бо обретаем и вздержание... се суть исходища мудрости, книгам бо есть неисчетная глубина; сими бо в печали утешаеми есми; си суть узда вздержанию".³ "Иже книги четет, беседует с Богом" — говорить той же літописець.⁴ Піддержуючи в читачеві релігійне почуття та добрі моральні настрої, книга одночасно з тим задовольняла і потребу знання в ньому. Як і завжди, читачі прямували до можливо повного знання, до можливого енциклопедизму, а тому, не обмежуючися до одного автора, або книги одної певної галузі, користувалися "збірниками" різноманітного змісту. Як на приклад таких збірників можна вказати на "Ізборник" князя Святослава 1073 р., де поруч з святоотецькими словами та "житіями" святих знаходимо й "словл о четьи книг" й про реторичні фігури та інше.

³ Полное собрание русских летописей, том II стор. 107.

⁴ Там же.

II. Освіта в добі Литовсько-руської держави.

Українське письменство домонгольської доби свідчить, що шкільна освіта в Україні стояла не нижче, ніж у Візантії у відповідні часи. Через те, що наші землі весь час були під культурним впливом останньої, політичний та економічний занепад Візантійської держави в 12 ст. шкідливо відбивається на освітньому становищі України. До того прилучаються ще й місцеві історичні обставини — князівські усобиці та половецькі напади, що руйнують політичне та економічне життя, ще більше шкодять освіті в Україні. Тому то й бачимо в 13 ст., а особливо після татарської навали, як наше культурне життя поволі підупадає. Осередки його з наддніпрянських земель переходять далі і на захід, на Волинь та в Галичину. Культурний зріст західної Європи 13-16 ст. не проходить безслідно й для українських земель, що злучаються почасти з Литвою, а почасти з Польщею. Вони потроху, в міру занепаду Візантії та ослаблення її культурного впливу, підпадають культурним впливам Європи. Алеж сама освіта в Україні та школи ще довго, мало що не до самого кінця 16 ст. зберігають форми й дух попередніх часів, раніш утворену традицію. Представники нашого духовенства, як і раніше, являються шкільними вчителями; церковно-богослужбні книги—підручниками. Тепер ще більше значення має наш дяк, що поруч з колишньою назвою "дідааскал" (або "даскал") і "майстер", носить ще назву "бакаляр". Він учить всіх дітей, не залежно від їх матеріального та соціального положення. Ці дяки вчили дітей або при церкві, в школі, або вдома, в заможних людей, що спеціально брали їх до себе для навчання дітей. На жаль, і тепер, від 14-16 стол. маємо дуже мало звісток та й ті йдуть тільки від 16 стол. Надзвичайно цікавим щодо цього є заповіт брацлавського каштеляна Василя Загоровського (волинського шляхтича), заповіт писаний в 1577 році в кримській неволі. Він мав жінку й двох маленьких хлопців. Почуваючи наближення смерті, він у своєму заповіті призначає опікунів для своїх синів і просить їх подбати про те, щоб діти дістали освіту. Коли діти досягнуть семи літ, тоді треба знайти "дяка", добре вченого й цнотливого, або запросити того самого дяка Дмитра, що в мене /Загоровського/ служив, і віддати їх вчитися руській науці в Св. Письмі або в моєму домі, або в церкві святого Ілії у Володимирі, і не пестячи їх, пильно та порядно приводити їх до науки та, щоб потім вони з науки тої були придатні до помноження хвали милосердному Господу й до служби своєму господареві та Речі Посполитій.⁵

Отже, з цього видно, що як в домонгольську добу, в нас учили молитов та Св. Письма, прищеплювали релігійну свідомість, вміння

⁵ Возняк: Старе українське письменство, стор. 234.

читати богослужбові книги, і цією наукою виховували добрих християн та корисних служителів батьківщині та господареві — голові держави, що ототожнялася з Річчю Посполитою. Тому, що діти Загоровського були шляхетського походження й мали через те обіймати урядові посади, для них була ще потрібна поширена в державному діловодстві (Польщі й Литви) та у взаємовідносеннях культурних станів латинська мова, то Загоровський просить опікунів (власне свою дядину) подбати й про те, щоб хлопці навчилися й латинської мови, до якої вони мали приступити вже тоді, коли засвоять руську науку, навчатися молитов і читання Св. Письма. Тоді необхідно знайти "статечного бакаляра, який би міг їх (синів) добре вчити письма латинської мови, і наказати йому вчити в моєму домі".⁶

Що в нас тоді традиційне навчання продовжувалося по церковно-богослужбових книгах, про те свідчить і славний письменник український Іван Вишенський. Обороняючи в одному з своїх листів стародавній спосіб навчання дітей (проти поширеного в кінці 16 ст. західноєвропейського способу, власне єзуїтського (він послідовно перелічує ті церковно-богослужбові книги) з похвальними епітетами до кожної з них, по яких вчилася тоді українська молодь. "Часословець", "Псалтир", "Апостол", "Октоїх" — ось ті наші підручники, без яких неможливо було засвоїти книжної премудрости. Так само, як і в домонгольську добу, круг знання був однаковий, як і методи засвоєння науки.

Історичні відомості з другої половини 16 стол. свідчать виразно, що в нас, як і на Білій Русі, при церквах існували школи, де дяки вчили дітей. Пастор Одерборн, що був у Литовській державі 1581 р., свідчить про те, що православні завжди мають при церкві школи. В такій школі "тридцятилітня людина вчить дітей перших початків наук; катехизиса не вживають, але дають дітям молитви до Богородиці й св. Миколая, списані в книжках, а Апостольський символ вчать з деякими змінами; до цього додають Давидові псалми, які вони читають і в день і в ночі". З заповіту Загоровського знаємо, що той забезпечив духовенство св. Ільїнської церкви у Володимирі помешканням і втриманням (натурою й грішми), в тому дякові чотири копи на сукно й півкопи на кожух (більше, ніж священникові й дияконові), "бо дяк має бути добрий". "А то для того дяку доброму більше", щоб він, мешкаючи в білій хаті, біля чорної шпитальної хати, вчив дітей, яких будуть давати йому в науку, Богу й людям добрим вдячно, щоб він "гаразд" читав і співав з книг, книги яких потребує церков аби "установично" писав з доброго "зводу".⁸ Ходкевич

⁶ Там же. стор. 234.

⁷ Грушевський М.: Історія України, том 6, стор. 333 і 334.

⁸ Там же, стор. 324.

у своєму Заблудові призначає певну фундацію як для православної церкви, так і для латинського костьола, і між іншим призначає православному дякові й латинському органістові десятину з 25 кіп жита і 25 кіп ячменю (в 1562 р.) з тим щоб вони "на науці дітей держали"⁹. Князь Острозький, забезпечуючи в Острозі дяка ("уставника"), ставить йому в обов'язок "школу держати"¹⁰. Від 1550 р. маємо відомості про існування при Красноставській церкві православної шпиталю й школи¹¹. Такі звістки виразно говорять за те, що при наших парафіяльних церквах в 16 ст. існували для навчання дітей школи й що серед світських людей було чимало письменних. Про те саме свідчить і поучення митрополита Сильвестра (від 1562) новопоставленому їереєві, щоб він не дозволяв читати й співати людям "простим" неприйнятним до кліру; очевидно, поміж світськими парафіянами були грамотні, охочі до церковного читання й співу, чого вони навчилися в церковних школах¹². Такі школи були й в монастирях. Так, дяк Васько підучується в монастирі св. Михаїла в Києві (А. Ю. і З. Р. т. I. ч. 141 — в 1563 р.) В біографії Іова Княгиницького оповідається, що по першому його навчанню книгам батьки віддають його до Унівського монастиря "болшого ради научення", і він там жив, "внимая чтенію Божественного Писанія". Отже, виходить, що монастирські школи були школами вищими, куди поступали для удосконалення, вже по закінченню школи парафіяльної.

Учителями в наших церковних школах були згадані вище "дяки", що іноді звалися "уставниками". Назва ця говорить за те, що вони були нижчими церковними служителями, помічниками священика у відправах. Дяк повинен був не тільки вчити дітей, а, як бачили з заповіту Загорівського, і переписувати книги, був і переписувачем; як людина освічена, очевидно, виконував і всякі інші справи як приватного, так і громадського характеру, згідно з вимогами часу та обставинами того оточення, де йому доводилося працювати.

З різних джерел довідуємося, чого вчилися в школах наші діти в 14-16 ст. Перш за все учили азбуки й складів (різні комбінації голосних і приголосних звуків, що зустрічаємо в словах), себто те, що пізніше звалось "букварем", — а потім переходили до читання богослужбових книг. Читання було найголовнішим предметом навчання. В залежності від того, яку читали книгу, учні поділялися на групи: одна група студіювала буквар, друга часословець, третя псалтир і т. п. Перехід від одної книги до другої було сполучено з різними сталими звичаями, що дає підставу такий перехід прирів-

⁹ Археог. Сборник XI. ч. 114: в Грушевського. УІ. стор. 333 і 334.

¹⁰ Грушевський. УІ, стор. 333.

¹¹ Там же. УІ, стор. 339.

¹² Там же, стор. 332 і 333.

нювати в наші часи до переходу з нижчої кляси до вищої. Вчили ще й співати, по-церковному, звичайно. Додавали до того ще й писання, при чому писали каліграфічним письмом, великими літерами, т. зв. "установ", себто тим письмом, що тільки з кінця 15 ст. стало витіснятися з державного та приватного вживання т. зв. скорописом. Алеж останній спосіб писання вживався виключно в канцеляріях державних установ, а в шкільну практику входив слабо.

Із сказаного видно, що й тепер шкільна освіта носила виключно церковно-релігійний характер (конфесійний) — молитва та богослужбові книги є головними предметами студій. Для тих, хто підготовлював себе до служіння Церкві в священничому стані, треба було ще засвоїти порядок церковних служб, бо перед висвяченням вони мусіли виявляти перед єпископом знання церковного уставу. Є підстави твердити, що у нас, після початкової освіти, вчили ще мови грецької та латинської, про що свідчать переклади з грецької мови та документи, писані латинською мовою. Збереглися згадки про те, що поодинокі преставники української та білоруської молоді в 15-16 ст. їздили до Праги, Кракова, Падуї, Болонії та інших університетських міст, щоб там здобувати освіту. Та, на жаль, звістки ці занадто скупі. Франциск Скорина доктор свобідних наук Краківського університету й доктор медицини Падуанського університету (останню здобув 1512 року), найбільше відома особа, про яку дещо знаємо (завдяки його виданням слов'янських книг).

Для того, хто одержав початкову освіту, самостійне читання того, що існувало на слов'янській мові, було єдиною можливістю придбати якусь знання. Література наша в 14-16 ст. зросла, збільшилася, бо до попередніх книжних записів додано було нові, головним чином, перекладні, а почасти й оригінальні. Через те, що українські й білоруські землі входили до складу Литви й Польщі, наша православна людність вступила в безпосередні різноманітні стосунки з населенням римо-католицьким і представники латинської церкви робили спроби накинати православним русинам латинство. В інтересах оборони своєї батьківської релігії, представники нашої людности писали полемічні твори проти панства, і ці твори належать до оригінальних пам'яток українського письменства. Як і в добу домонгольську, Русь вважала Візантію, чи правдивіше греків своїми культурними провідниками і, в міру можливости, піддержувала з ними зв'язки. Та турецьке панування над греками (з 1453 р), остаточно придушило грецьку освіту, що почала підупадати ще в попередні століття, і через те Русь не багато могла запозичити в справі освіти від греків. Між тим гуманізм та реформація спричинилися сильно до розвитку науки й освіти на Заході Європи і там виникло багато університетів та шкіл взагалі. Польща захоплюється цим ос-

вітнім рухом. Заснований в 1400 р. краківський університет на довгий час стає культурно-освітнім осередком для Польсько-Литовської держави. Реформація збільшила інтерес до освіти, бо й лютерани й кальвіністи (спільно з соцініянами) школам надавали особливе значення в справі поширення своїх визнань. Ще раніше, ніж у Польщі та Литві, виникли протестантські школи в Німеччині (Віттенберг, Липськ, Крелевець) та Швейцарії (Женева, Базель). Руська молодь охоче вступала до цих шкіл як у Польщі, так і за кордоном, і звідти виходила не тільки освіченою гуманітарно, з науковим знанням, а часто й з протестантськими релігійними поглядами.

Та ще сильніше впливали на нашу молодь школи латинські, куди вона вступала ще в 15 ст., а особливо школи єзуїтські, коли вони в другій половині 16 ст. з'явилися на території Польсько-Литовської держави. Заснована у Вільні в 1569-70 р. єзуїтська колегія незабаром придбала собі таку добру репутацію, що слава про неї лунала навіть на Волині, і згаданий вище Загоровський висловлює в 1577 р. бажання, щоб сини його по одержанні православної освіти в доброго дяка та вивченню латинської мови, вступили до віленської єзуїтської колегії, бо він чув, що хвалять ту науку, що єзуїти дають дітям у Вільні. Знання, що давали католицькі й протестантські школи, було значно вище того, що виносила наша молодь з своїх православних шкіл, і більше відповідало практичним потребам Польсько-Литовської держави, а тому наші молоді люди, особливо з вищих верств нашого громадянства, охоче йшли до тих шкіл, щоб підготувитися до заміщення адміністраційних, судових та інших посад.

Чужа конфесійна школа — і протестантська і католицька — відривали їх від православної віри, Православ'я ж служило найголовнішою національною ознакою руського народу (в 15-16 ст. слово "русин" було цілком рівнозначним слову "православний", а через те втрата молоддю людиною старобатьківської релігії тягла за собою й втрату своєї національності. Наша молодь в таких школах польонізувалася, бо латинські й протестантські школи в Польщі були суто польськими. Таке негативне й шкідливе з православного погляду явище мусіло звернути на себе увагу руського (українського й білоруського) громадянства, а разом з тим викликати в ньому бажання запобігти такому лиху, вжити заходів, щоб наша молодь не відступала від своєї віри та національності.

Єдиний засіб рятувати від нього молодь — це заснування своїх власних шкіл, що давали б науку і виховували б учнів в національному дусі. Думка про такі школи справді виникає й поширюється серед нашого громадянства. В одному з пам'яток кінця 15 ст. говориться про велику шкоду "панству Руському" від того, що в

нас не було шкіл "посполитих", де молодь наша одержувала б освіту й виховувалася б у національному дусі, і ця шкода полягає ось в чому; "Русь, сполучившись з ними (поляками), позаздрила їх звичаям, їх мові та наукам і, не маючи своїх наук, почала віддавати своїх дітей в науки римські, а діти разом з науками призначались і до їх віри, і так мало-по-малу своїми науками (поляки) все панство (державу, землю) Руське довели до римської віри, довели настільки, що нащадки руських князів з православної віри перехрестилися на римську й перемінили собі імення, ніби то вони ніколи й не були нащадками благочесних (православних) прародителів своїх." (Архів Західної Росії. т. IV. стор. 203-204.) Про сильне скатоличення та ополячення в 16 ст. руської шляхти свідчать і Іван Вишеньський у своїх листах "всі від Бога святого, й від віри в Нього відступили" (Архів Южної и Західної Росії. т. II. стор. 225) і Мелетій Смотрицький у своєму славному "Трейнос" -і, де перелічено ті великопанські православні родини, що перейшли на латинство.

III. Організація української вищої освіти.

Думка про заснування своїх власних шкіл, які б паралізували шкідливі впливи латинських та протестантських шкіл на нашу молодь, здійснюється в останній чверті 16 ст. як поодинокими особами, так і цілими організаціями православними, відомими під назвою братств. З поодиноких осіб у справі утворення шкіл вславився князь Константин Константинович Острозький, що заснував кілька шкіл на Волині, а з його шкіл найбільш відома Острозька Академія. Багатий та впливовий наш магнат, князь Острозький, 1580 р. в своєму місті Острозі заснував школу по типу високих шкіл, що проіснувала до смерті свого фундатора (1608), скупчила навколо себе визначні наукові сили, дала освіту значній кількості православної молоді і підготувала чимало визначних діячів наших. Виклади відбувалися, як і книги писалися, в церковно-слов'янській мові, до якої додавалося багато суто-українських слів а також нерідко польські, грецькі й латинські. З мов тут викладалися особливо церковно-слов'янська та грецька, бо на тих мовах були Св. Письмо та православна богословська література. На польську та латинську мови звертали менше уваги. Викладалися тут і філософія, і богословія, потрібні для виховання молоді в православному напрямі. Крім того викладалися тут і математика з астрономією.

Князь Острозький давав у своїй Академії пристановище не тільки православним професорам, але й тим іновірцям, що їх за протестантські погляди звільняли з латинських шкіл. Захарій Копистенський в своїй "Полінодії" каже, що в Острозькій Академії

знаходилися й славні доктори, добре вивчені в мовах грецькій та латинській, знаходилися й математики й астрологи (астрономи) превиборні, а між ними і славний математик філософ і астролог Ян Лятос (з краківського університету), що новий календар зганьбив і письменно друком довів, що він не вільний від помилок (Русская Историческая Библиотека, т. ІУ. кол. 1136). Взагалі Острозька Академія залишила по собі значний слід в історії української науки та українського культурного життя, осередком якого вона була в кінці 16 й на початку 17 ст. Найголовнішим пам'ятником наукової праці Острозької Академії (чи інакше — "грецької школи" чи ще інакше — "училища греко-словенського") було видання повної слов'янської Біблії в 1581 р., текст якої з невеликими змінами в 18 ст., і досі вживається в слов'янських православних церквах. Саме ж видання цієї Біблії зроблене надзвичайно художньо, ще й зараз є предметом дослідження з боку богословського, історично-філологічного, художнього та ін. Найбільше над її виданням працював Герасим Смотрицький, визначний богослов і філолог свого часу; він же був і ректором Академії. Крім нього, можна ще згадати Василя Острозького, якогось анонімного клірика Острозького, Фіلالета Христофора (Бронського), Мелетія Смотрицького (сина Герасимового), що залишили по собі глибокий слід в українській богословській та полемічній літературі, твори яких мають велике історичне значення. В Острозькій школі були вчителями й греки, як наприклад Кирило Лукаріс (пізніше — патріарх царгородський, повішений турками в 1638 р.) та архимандрит Никифор, що самі вчилися на заході в різних університетах. Даючи освіту нашій молоді, Острозька Академія разом з тим була взразком для інших шкіл. Так в 1588 році єпископ Феодосій Лозовський з своїм клірисом (капитулою) заснував у Володимирі греко-слов'янську школу і для викладів у ній грецької мови взяв з Острога двох бакалярів. Острозька школа зникла тому, що спадкоємці К. Острозького були вже католиками й не могли підтримати тієї школи, що ставила своїм завданням боротися з латинством і унією.

Крім Академії, князь Острозький заснував ще школи: в Турові — 1577 р., Слуцьку — 1580 р., Дермані. Ці школи теж мали завданням своїм зміцнювати православ'я й перешкоджати денаціоналізації нашого народу.

Ще більше значення, ніж засновані князем Острозьким школи, мали ті школи, що їх заснували православні братства. Іменем братств називалися міські організації, що десь з 11-12 ст. виникали при поодиноких церквах наших і ставили своїм завданням підтримку та забезпечення своєї церкви, взаємне єднання парафіян та підтримку тих, що потребували матеріальної допомоги. В 16 ст.,

коли протестантизм у різних його видах, а в початках католицької реакції й латинство, почали наступ на православну церкву, братства наші ставлять своїм завданням оберігати й православну віру та свою народність від неправославних визнань та винародовлення Руси. Для того вони заводять школи для виховання дітей в дусі своєї православної віри та руської народности. В цьому відношенню перед ведуть наші міста, які користувалися самоурядуванням (магдебурзьким правом) і в 16 ст. досягли високого економічного, а почасти й культурного розвитку. Найраніше таку поважну діяльність розпочало Успенське Братство у Львові, що об'єднало навколо себе не тільки православних міщан львівських, а й з околиць міст; в 1586 р. воно заснувало школу, для зміцнення якої воно здобуло благословення константинопольського патріарха Ієремії II, як найвищої духовної особи для православної Київської митрополії (себто земель українських і білоруських). Завданням братської школи у Львові було релігійне та моральне підвищення нашого суспільства через належне виховання молоді. Діти мають учитися "страху Божієму и обычаем встыдливим младенческим — яко мають быти въ Церкви против Богу, дома против родичем своим и ин де иним цноту й стыд заховувати, посполите против всем покору и уваженье". З огляду на це й учителі повинні бути людьми моральними та побожними, щоб ніхто з них не був "пособитель ереси, но благочестію поспешитель". Наука в школі повинна бути приступна для всіх дітей "всякого стану: убогим за прости Бога, а багатим за ровним датком" (Грушевський, УІ, 517). В львівській школі вчили читати, писати, а потім граматики, риторики, діалектики, музики; Св. Євангелії та книг апостольських і, крім того, в часи пообідні, — пасхалії, арифметики, церковного співу. Звертали особливу увагу на слов'янську та грецьку мови, по-грецькому говорили й писали. Згодом заведено було, в інтересах практичних, ще мови латинську й польську. На території Польсько-Литовської держави в 16 ст. існувало чимало протестантських шкіл (Вільно, Раків, Дубно, Любартів, Хмільник та інші), а від 1565 р. і католицько-єзуїтські школи (Браунсберг, Вільно, Пултуськ, Ярослав, Замостя, Люблин, Полоцьк, Рига, Дорпат, Несвіж). І в протестантських і в латинських школах програма була однакова, в них вчили: граматики латинської й грецької, риторики, піітики, діалектики, трохи математики, а ще менше природознавства. Головну увагу звертали на класичних авторів, їх читали, коментували, заучували, за їх прикладом, писали прозою та віршами як по-латинському, так і по-грецькому ("Кіевская Старина", 1902 р., ч. 7-8, стор. 13, стаття К. Харламповича).

Коли порівняємо програму цих шкіл з тим, що викладалося у Львівській братській школі, то побачимо, що різниця між ними була

невелика: у Львові звертали багато уваги на свою рідну літературну мову — церковно-слов'янську — та грецьку. Завдяки своїй школі Львів став на деякий час культурним осередком українсько-білоруських земель, львівське братство вело перед в духовному житті православного населення та його боротьбі з латинством і унією, а львівська школа стала зразком для інших братських шкіл. Так, по її зразку в 1587 р. засновано братську школу у Вільні а потім до кінця 16 ст. ще школи в Берестю, Рогатині, Перемишлі. В міру того, як зростала для православ'я небезпека з боку Риму, виникали нові братства, а заодно з тим і братські школи, що знаходили собі живу підтримку серед всіх станів православного населення. В першій половині 17 ст. виникають школи в Стратині, Києві (в 1615 р.) Луцьку, Крем'янці та в інших містах. Всі вони за зразок брали школу львівську, тільки в залежності від місцевих моральних і матеріяльних умов, не завжди могли додержувати пляну та тих розмірів навчання, які бачимо в школі львівській. Через те, що в братських школах надавалося особливе значення грецькій мові, панував нібито грецький напрям, то згадані братські школи часто називаються грецькими школами, хоч ці школи в дійсності ставили справу досить широко і, студіюючи православне богослов'я, не рідко звернули увагу, в цілях боротьби з католицизмом, і на латинських богословів, починаючи від Томи Аквінського. У всякому разі вони не мали тієї вузькості й нетолерантності (нетерпимости) до своїх противників, які пробують приписувати братським школам деякі пізніші дослідники. Для задоволення своїх потреб школи видавали різні підручники. Учителі цих шкіл писали й наукові книги філософічного, історичного й полемічно-богословського та богословського змісту. Школи та релігійна боротьба кінця 16 ст. викликали сильний національно-культурний рух в Україні, наслідки якого виявляються в політичних подіях 17 ст.

Братські школи, як взагалі братський рух на наших землях, проявляються в наших містах, їх творцями є міщани. Алеж їм в цьому відношенню енергійно допомагає православна шляхта, що підтримує їх правно й матеріяльно. З міст освітній рух іде на села, не вважаючи на те, що селянство наше в правному та соціальному відношенні було обмежено, знаходився в стані "підданства", кріпацтва щодо шляхти. І серед селян виникли братства з їх шпиталями та школами, де духовенство, власне дяки, вчили дітей. Чужинці, що відвідували в 17 ст. українські землі, звертають увагу на таке явище. Так, Павло Алепський, що відвідав Україну в 1654 р., свідчить, що в наших селах всі діти вчать в школах, навіть сироти, яких втримують в шпиталях, а письменних людей багато не тільки серед мужчин, а і серед сільського жіноцтва. І це мало місце саме тоді, коли на Мос-

ковщині, по свідоцтву Катошіхіна, навіть серед вищої верстви — боярства — траплялися люди цілком неписьменні, хоч вони й засідали в боярській думі, в найвищій установі, що рішала державні справи.

Серед всіх братських шкіл найбільше значення мала школа Київська, що заснована Богоявленським братством в 1615 р. Львівська, школа коло того часу, завдяки історичним обставинам, які переживала Польсько-Литовська держава за Жигимонта III, потроху втрачає своє значення та впливи, а її місце займає школа Київська, чому сприяють: віддалення Києва від державних центрів, зріст козацтва, що взяло цю школу під свою оборону, та завзяття місцевих діячів, головним чином митрополитів Іова Борецького та Петра Могили. Спочатку вона теж була "школою грецькою", такою, як всі братські школи, але в 1632 р. вона перетворилася в колегію, придбала інший характер, що наблизив її щодо організації та навчання до єзуїтських шкіл. Зробив це Петро Могила, що був саме тоді архимандритом Києво-Печерського монастиря. Цей славний діяч український, син молдавського воєводи Симеона, особливо дбав про нашу школу. Тодішні обставини показували, що греко-слов'янський характер братських шкіл не дає можливості нашій інтелігенції засвоювати всіх наукових цінностей, що знаходилися в західноєвропейському письменстві, яке тоді користувалося виключно латинською мовою. В порівнянні з багатою наукою в латинській мові, греки 16-17 ст. стояли далеко позаду, а через те й нашим ученим доводилося звертатися до латинської науки, до латинських шкіл, серед яких єзуїтські в 17 ст. вважалися найкращими. Крім того, єзуїтські школи ліпше підготовляли своїх учнів до практичного, громадського життя, до державної служби, бо давали глибоке знання латинської мови, що скрізь панувала тоді в Польщі. Організована на єзуїтський зразок православна школа, на думку Петра Могили, могла дати ліпшу зброю для захисту православної Церкви від католиків та уніятів. Тому то він і заклав восени 1631 р. в Києво-Печерському монастирі школу, де викладовою мовою стала латинська, впроваджено було й програму єзуїтських шкіл. Таке новаторство викликало сильне обурення проти печерського архимандрита серед членів Богоявленського братства, київського міщанства та українського козацтва. Чуже походження Петра Могили та родинні зв'язки з польськими магнатами викликали підозріння до нього з боку православних, і тому вони й були сильно роздратовані проти Могили. Один із сучасників і співробітників Петра Могили — Сильвестер Косів свідчить, що народня юрба збиралася не один раз рознести Києво-Печерську школу, а учителів кинути в Дніпро "начинити ними Дніпровських осетрів". І тільки авторитет та так-

товне поводження сміливого архимандрита рятували школу від такої сумної долі. Петро Могила знайшов спосіб помиритися з противниками його школи: він запропонував свою школу злити з братською з тим, що остання буде реформована по зразку його школи, а він сам буде протектором братської школи.

Братство прийняло пропозицію Могили, і восени 1632 р. школи злилися. З цього моменту київська братська школа стала латинською (не по духу й напряду, а по мові лише) й зветься колегією, а по смерті Петра Могили, впродовж 17 ст. — Києво-Могилянською, бо знаменитий протектор її не тільки організував її, а й забезпечив її правне становище, здобувши 1635 р. привілей короля Володислава ІУ і головне — матеріальне, надавши Богоявленському монастирю, що втримував цю школу, декілька маєтків, завдяки чому колегія могла існувати впродовж двох століть. З 1633 р. Петро Могила стає Київським митрополитом (1646 р.) і це дає йому ще більшу можливість дбати про свою школу. Він забезпечував її добрими професорами, яких для підготовки посилав в різні західноєвропейські університети, дбав про помешкання та втримання школи та учнів студентів, чи інакше спудеїв. Школа була поставлена дуже добре, кількість учнів зростала. Щоб поширити шкільну справу, митрополит Петро Могила заснував філії своєї школи поза Києвом. Першу таку філію він заложив у Вінниці, у Вознесенському монастирі. В 1638 р. багата власниця містечка Гощі на Волині Раїна Соломорецька заснувала там чоловічий Свято-Михайлівський монастир і забезпечила його з тим, щоб у монастирі була православна школа. Скористувавшись тим, Могила переніс туди школу з Вінниці і вона там існувала мало не до кінця 17 ст., не дивлячись на воєнні завірюхи та татарські напади на Гощу.

На чолі Києво-Могилянської Колегії стояв ректор, звичайно виборний; він викладав богословію, хоч на підставі королівського привілею, у київській школі богослов'я викладати не можна було, а лише свобідні науки до філософії включно. Помічником ректора був префект що стежив за студентами. Через ректора та префекта митрополит правив колегією. Вона складалася з таких клясів, або, як тоді казали, шкіл: фари, інфими, граматика, синтактики, піїтики, риторика філософії та богословії. Останнє, як окрема і стала кляса, почало існувати власне з 80-х років 17 ст., до того ж часу кляса богословія існувала з деякими перервами. Слухачі філософського та богословського клясів завжди затримували за собою офіційну назву студентів. Як і всі наші братські школи, Києво-Могилянська Колегія, що з 1700 р. стала зватися Академією, до самого кінця 17 століття була школою загальноосвітньою, а не спеціальною; до неї поступала молодь усіх станів нашого громадянства, від шляхти й

козацької старшини до посполитих включно. Крім українців і білорусів, сюди йшли по науки й "москвини" (великоруси), румуни, болгари, серби, а почасти навіть греки й араби. Отже, ця школа була осередком освіти для всього православного світу, а по її зразку заводили в себе школи й інші православні народи, головним чином росіяни. Так, в Москві 1682 р. було засновано слов'янсько-греко-латинську Академію, а в 18 ст. понад 20 семинарій у різних містах Московщини.

Братські школи мали характер цілком конфесійний як і всі інші школи в Польщі — католицькі та протестантські, виховували руську молодь у суворо православному, а разом з тим національному дусі. І ці школи задовольняли православних, вчили нашу молодь, давали їй освіту не гіршу, ніж школи католицькі. Особливо таке значення мали школи, засновані Петром Могилою. Ще за життя митрополита відомий противник православ'я Касьян Сакович, що з православ'я перейшов спочатку на унію, а потім і на латинство, признавав вартість цих шкіл. В своїй "Перспективі" він дорікає уніятам, що вони не дбають про свої школи, і робить такий закид: "Що ваші школи? вони нічого не варті, не тільки в порівнянні з латинськими, а й школами Петра Могилы — Київською та Гойською" (А. З. Р., т. У, ч. 167, стор. 203).

Про православних вже й говорити нічого — вони були задоволені своїми школами й високо цінили їх. Вже в 1687 р. львівський, (ще тоді православний) єпископ Іосиф Шумлянський, намовляючи підлегле йому духовенство давати шкільну освіту дітям, ставить наші школи нарівні з латинськими — "З ласки Божої" — пише він — "суть школи не тільки у Львові, Кракові, а й в Києві, за що ще за держави найясніших монархів королів польських і особливо старанням блаженної пам'яті преосвященного митрополита Київського та всієї Росії, господина отця Петра Могилы пофундовані, а тепер за держави благочестивих царів і великих князів російських їх розпорядженням і скарбом наново реставровані або поновленні; єсть вони й ближче до нас — в Гойщі. Дорога зараз, після замирення християнських монархів, хвала Богу, вільна — як з Києва до нас, так і від нас до Києва. Туди, чесні отці, синів своїх для науки посилайте й коштів не жалуйте" (Белевскі, А. Пісма Ст. Жулкевського). Як бачимо з відповідних джерел, Києво-Могилянська Колегія притягала до себе українську молодь з усієї України та Білої Руси впродовж 17 та 18 ст. Вона дала шерег наших учених та письменників, підтримувала наше культурне життя, не відстаючи від західнонаукових течій. Чимало наших молодих людей, як в 16 ст., їздять за кордон до німецьких, італійських, французьких університетів, для продовження там освіти. З таких осіб деякі відомі,

більшість же їх залишається навідомими. До першої групи можна залічити Мелетія Смотрицького, наприклад, або значну кількість перших професорів Києво-Могилянської Колегії, яких Петро Могила посилав за кордон для підготовки до шкільних викладів у Києві. (Інокентія Гізеля, Лазаря Барановича та інших). Звичай їздити за кордон для студіювання в тамошніх університетах був розповсюджений в Польщі взагалі: їздили й католики, й протестанти, й православні.

IV. Школи в правобережній Україні в 17-18 ст.

Повстання Богдана Хмельницького мало велике значення й в історії школи в Україні та її культурного життя. В першу чергу було підірване соціально-економічне значення православної шляхти тим, що вона втратила свої маєтки. Чимало загинуло її в часи війни між польсько-державною владою та козацтвом, чимало шляхетських родин, під впливом страшних подій, відмовилися від православної віри й перейшли на бік латинства й з гарячих оборонців старожилої, батьківської віри стали її завзятими противниками. Міські братства, що завжди мали велику моральну й матеріальну підтримку з боку шляхти, втрачають цю підтримку, а через те зменшується інтенсивність їх діяльності. Разом з тим починається економічний занепад міст, міщанство поволі убожіє, а через те слабнуть і братства, звужується їх діяльність, підупадають школи. "Зборовська лінія", що від 1649 р. до Андрусівського договору 1667 р. була границею поміж Польщею та козацькою державою, розриває на дві частини українські землі; українське населення, що зосталося в межах Польсько-Литовської держави значно слабіє й не може вже так активно відстоювати своєї релігії та національності, як воно це робило до 1648 р., а тому унія з кожним роком зустрічає все менше й менше відпору й шириться все більше. Андрусівська умова, підтверджена т. зв. "вічним миром" 1686 р. між Польщею та Московією, дає можливість унії вільно поширюватися, за підтримкою латинського духовенства та шляхти, по західній Україні до самого Дніпра. Після цього православні братства в правобережній Україні підупадають, братські школи зникають, бо навіть найбільш впливові Львівське братство, під впливом історичних обставин, після довголітньої завзятої боротьби з унією, змушене було в 1708 р. перейти на бік уніятів. Православні школи зберігаються тільки по селах, бо селянство консервативніше й не відмовляється від своїх православних та національних традицій. Зате по містах ширяться школи "греків, в унії суших", себто тих українців, що відмовилися від православ'я, прийняли унію з Римом.

Вони теж були конфесійного характеру й знаходилися в руках Василіян — уніятських ченців "чина св. Василія", вони мали організацію й програми шкіл єзуїтських, хоч останні з кінцем 17 ст. вже втрачають своє попереднє значення, а на перший план виступають школи піярські, себто школи нового ордену, заснованого в Римі 1597 р. з спеціальним завданням виховувати молодь. В Україні школи отців *scholarum piarum* були у Львові, Золочеві та Межирічах. Василіянські школи появляються зараз після проголошення Берестейської Унії, бо деякі православні братські як у Берестю та Володимирі було захоплено уніятами разом з монастирями та церквами. Впродовж першої половини 17 ст. ці школи стояли недобре, були гірші від православних. Траплялося (як 1616 р. в Новгородку), що кальвіністи перетягали до своїх шкіл не тільки учнів, а й учителів уніятських шкіл.¹³ Стан уніятських шкіл поліпшився тільки тоді, коли з папського розпорядження справу шкільну в унії було передано уніятським ченцям, що звичайно звалися базиліянами. В середині 17 ст. вони засновують школи на Білій Русі (Вільна, Мінськ та ін.) й в Україні; в останній у 17 ст. їх шкільна справа йшла слабо, бо православне населення вперто стояло за власну школу, а козацькі війни, під час яких козацтво нищило й уніятів, не давали Василіянам зміцнювати своє положення на українських землях. Лише тоді, коли підупали православні братства, а козацтво втратило своє значення, Василіяни поволі закладають свої школи, організовані по зразку єзуїтських, з учителями, що підготовлялися в єзуїтських закордонних школах. У 18 ст. в Україні Василіяни мали кілька шкіл — у Володимирі, Гощі, Любарі, Шаргороді та інших місцях. Нерідко Василіянам допомагали в заснованні шкіл місцеві польські магнати. Так, Станислав Любомирський (коло 1749 р.) в Шаргороді заснував Василіянам монастир, а при ньому згадану вже школу. Ст. Потоцький, на початку другої половини 18 ст., допоміг їм заснувати школу в Умані й підтримував її. Соймовою конституцією 1768 р. цю школу було затверджено; алеж того самого року, під час уманської різанини, гайдамаки вирізали як учителів, так і учнів тієї школи.

Шкільна діяльність василіянського ордена набирає ширших розмірів з моменту утворення в Польсько-Литовській державі Едукаційної Комісії (постановою сойму 1773-1775 р.) — першого в Європі міністерства народньої освіти, — що перевела значну реформу в шкільній справі, виробила одноманітний шкільний статут і призначила школам грошову допомогу. Едукаційна Комісія використала ресурси орденів Піярського та Василіянського. Саме тоді

¹³ Савич. *Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білій Русі*. Київ. 1930, стор. 266.

(1773 р.) було знищено орден єзуїтів. Їх школи, з будинками та майном, було передано Василям (в Овручі, Житомирі, Крем'янці, Кам'янці Подільському та ін.) Крім того Едукаційна Комісія заснувала для Василян і нові школи, як ось у Каневі 1786 р. Відносно василіянських шкіл треба зазначити, що вони призначалися виключно для молоді шляхетського походження й виховували молодь у латинському та польському національному дусі. Патріотична їх діяльність у справі виховання молоді зустрічала похвали з боку польського громадянства, і навіть цілих соймиків, особливо в 1789 р. та 1790 р.¹⁴ Так Луцький соймик 1789 р. висловив бажання, щоб "велебні ксьондзи базиліане вчили 'руський народ' в дусі католицтва й польської народности"¹⁵, отже василіянські школи ставлять завдання цілком протилежні тим, що ставили собі православні братські школи. До якої міри Василяни та взагалі уніати перейнялися протинаціональними тенденціями, видно з їх діяльності в Галичині після 1772 р., себто після прилучення Галичини до Австрії. Ліберельний Йосиф II, запроваджуючи низку реформ, заснував у Львові українську семинарію 1783 р., де богословські та філософські науки повинні були викладатись українською мовою. Але уніати не оцінили такої уваги до них уряду: замість того, щоб взяти матерню мову, як підвалину своєї освіти, вони бачили приниження своєї гідности в тому, що богословські та філософські науки викладалися їм не латинською мовою, як німцям і полякам; зважаючи на це, вони просили скасувати постанову про лекції українською мовою¹⁶, чого, розуміється, легко досягли. Ті ж тенденції польонізації провадила і ліберальна для свого часу Едукаційна Комісія. Складачі нового шкільного статуту, щирі ідеалісти, ентузіясти, глибоко вірячи в ідеальну людину, втратили почуття простору й часу, та мріяли про повітряні замки. Шкільний статут, бажаючи зробити освіту народньою, національною, ігнорував інтереси двох великих народів, що входили були до Литовсько-Польської держави: Білорусів та українців¹⁷. Державний спільний для всіх шкіл статут, державна допомога й контроль з боку представників уряду — візитаторів, ставили василіянські школи в цілком нове положення й надавали їм інший характер, далекий від того, що було до Едукаційної Комісії упродовж останніх століть, коли школи знаходилися в руках Церкви.

¹⁴ Савич, стор. 283.

¹⁵ Савич, стор. 311.

¹⁶ П. Житецький: *Енеїда Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури 18 ст.* Київ, 1919, стор. 49

¹⁷ Савич, стор. 383 і 384.

У. Школи в Гетьманщині та Слобожанщині.

На лівобережній Україні, що як автономна країна з 1667 р. входила до складу Московської держави, якийсь час поки автономія зберігала свою силу, пишно розвивалася наша традиційна культура. Між школами головне місце належало Києво-Могилянській школі, що існувала на старих, так би мовити, могилянських засадах. Митрополити київські зоставалися її патронами й найвищими керівниками, дбали про її матеріяльне та наукове становище. з митрополитів того часу особливу горливість до школи виявив Рафаїл Заборовський (1731-1747); він поновив її будинок, а в цілях підвищення рівня наукового посилав кращих студентів до німецьких університетів для підготовки до професорської діяльності. Серед них були такі особи, як Симон Тодорський, Георгій Щербацький, Давид Нащинський, Варлаам Ляшевський та інші.¹⁸ Такі особи переносили до Академії нові методи та напрями в науці (так, Георгій Щербацький почав викладати філософію по Пургоцію, прихильникові Декартової філософії). Рафаїл Заборовський настільки дбав про Академію, що вдячні сучасники називали її Києво-Могиляно-Заборовською. Кількість студентів у тій школі була досить значна. Так, у 1715 році всіх слухачів було 1100; приблизно таку саму кількість бачимо впродовж цілого 18 ст. і тільки в деякі роки вона знижувалася до 600-800 слухачів. Серед спудеїв Академії можна було знайти молодь з усіх українських земель — від Коломиї та Перемишля до берегів Дінця, а разом з тим і представників усіх станів українського громадянства, при чому студентів походження світського було значно більше, ніж духовного (в 1744 р., наприклад, духовного походження було 380, а світського 722). Тільки наприкінці 18 ст., коли заходами Катерини II стани нашого громадянства було перетворено в московські "сословія", з різко зазначеними правами та обмеженнями кожного з них, Київська Академія наповнюється вже переважно дітьми духовного походження, світські були в меншості. Так, 1799 р. духовних було 554, світських — 344; в 1800 р. — перших 500, других 217; в 1811 — перших 1029 і других 129. Всі визначні діячі українські в 18 ст. виходили з Київської Академії, а багато з них знайшли визначне становище в російській адміністрації (як от міністри часів Катерини II, Ан. Безбородько та Завадовський). Кадри російського вищого духовенства від 1700 до 1762-го року склалися тільки з українців, учнів Київської Академії.

Науки в Академії викладалися ті самі, що їх впровадив Петро Могила, викладовою мовою була латинська. Математика та мови

¹⁸ Петров М.: Тр. К. Д. Ак., 1902. р., ч. 12, стор. 610.

старослов'янська, грецька й німецька викладалися не завжди. Викладалася й польська мова, а в другій половині 18 ст. запроваджено було французьку й російську мови. Не зважаючи на латинську викладову мову, слухачі Академії не відривалися від свого національного ґрунту, а, навпаки, завжди були зв'язані з українськими народніми масами. Українська народня мова поступово вводилася в академічну літературу, особливо в драматичні твори. Цілий ряд професорів піітики (Митрофан Довгалевський, Георгій Кониський, Георгій Щербацький) залишили власні твори в формі трагедій або трагікомедій, де, за прикладом Плавта, не цуралися "простонародньої" мови, а вживали її поруч з тогочасною книжковою мовою, завдяки чому зустрічаємо в їх творах значні уступи в чисто народній українській мові. Серед учнів Академії було чимало поетів, що писали вірші чисто народньою мовою (як священик Некрашевич), знаходилися й перекладачі на мову українську класичних авторів, як Опанас Лобисевич, що перекладав Вергілія. Своєю літературною діяльністю професура Академії підготувала ґрунт й дала початок українському письменству 19 ст., генетично сполученому з книжним нашим письменством 17 та 18 ст. Взагалі ж культурно-історичне значення Київської Академії для українського народу надзвичайне, і не даром вона з кінця 19 ст. стає предметом інтенсивного історичного дослідження цілого ряду осіб (акад. Петров М., Ст. Голубев, Хв. Титов, Ів. Малишевський, Д. Вишневський, В. Серебренников та інші); так до цього часу досліджено, та й то далеко неповно, з огляду на брак документів, лише зовнішню історію Академії. Щождо внутрішньої сторони, власне до її чисто наукової діяльності, то в цьому відношенні зроблено ще не багато. Старі академічні підручники та рукописні курси 17-18 ст., що збереглися до наших часів у Києві та інших містах України й Московщини, ще чекають своїх дослідників.

Крім Академії в Києві, лівобережна Україна мала ще й інші школи, які засновувалися представниками церковної влади. Ці школи засновувалися по зразку Київської. Так, архієпископ Лазар Баранович дбає про школу в Новгороді-Сіверському й 1689 р. переніс її до Чернігова, а один з його наступників по кафедрі Іоан Максимович в 1700 р. перетворив цю школу в колеґіум, який існує потім під іменем семінарії аж до часів революції 1917 р. Церковна реформа, переведена Петром I в Україні, (як і на Московщині), а зокрема видання "Духовного Регламенту", що вимагає від єпархіальних архиєреїв заведення шкіл для підготовки кандидатів священства, спричинився до відкриття нових шкіл на лівобережній Україні. В 1727 р. білгородський єпископ Епіфаній Тихорський, якому в церковному відношенні підлягала Слобідська Україна, закладає

в Харкові колегіум який нерідко називався Академією; в 1817 р. його перейменовано в семінарію. До відкриття в 1805 р. харківського університету, зазначений колегіум служив головним освітнім центром Слобожанщини; серед його викладачів свого часу був і славний філософ український Гр. Сковорода. В 1738 р. в Переяславі, заходами єпископа Арсенія Берла, відкрито семінарію, що в 18 ст. стала освітнім центром Полтавщини; тут вона перебувала до 1862 р., коли її перенесено до Полтави. В цій семінарії Гр. Сковорода розпочав свою педагогічну діяльність. До перелічених шкіл треба додати ще Слов'янську семінарію, відкриту в Полтаві в 1779 р., яку в 1786 р. перейменовано в Катеринославську; вона обслуговувала землі колишнього Запоріжжя; з неї вийшов Ів. Котляревський, автор переліченої Енеїди.

Як сказано вище, всі ці чотири школи організовано було за зразком Київської Академії; у всіх їх було, (з незначними варіаціями) ті самі класи, що й в Академії; фара, інфима, граматика, синтаксиса, піїтика, риторика, філософія та богослов'я; як видно з самих назв класів, в основі програми шкільного навчання лежала дисципліна літератури. Різні частини тієї дисципліни як граматика, синтаксис, піїтика, риторика були головними предметами в більшості класів. Чернігівська та Переяславська семінарії впродовж першої половини 18 ст. не мали філософії та богослов'я, через що учні їх, для придбання повної освіти, мусіли після риторики їхати до Києва або Харкова. Один час у Харківському колегіумі була класа малювання й мистецтва. Мови німецька та французька, як і грецька викладалися в них не завжди. Це залежало від матеріяльних засобів та присутності придатних до того людей. Кожна школа залежала від свого місцевого архиєрея, який дбав про її матеріяльне положення, забезпечення науковими силами та справу освіти й виховання учнів. Через те кожна семінарія мала багато свого індивідуального. Одноманітний характер їм надається тільки в самому кінці 18 ст., коли справу шкільну бере до своїх рук російський Синод.

Розуміється, важним питанням для цих шкіл, як і для Київської Академії, були грошові засоби, матеріяльне забезпечення. Держава до них нічого не давала і вони існували на те, що мали на місцях. Головним джерелом для їхнього утримання були монастирські маєтки (тому вони і містилися в монастирях), прибутки з яких були не завжди однакові. Тому то відібрання земельних маєтків від українських монастирів, переведене Катериною II в 1786 р., було сильним ударом по наших школах. Правда, уряд російський призначив саме тоді певну суму на утримання кожної з перелічених шкіл, алеж ті державні кошти не могли замінити попередніх матеріяльних ресурсів, і самі школи втрачають своє попереднє значення.

Занепад наших старих шкіл входив у пляни правительства Катерини II, що нищила автономні особливості Гетьманщини та Слобожанщини й заводила в Україні загальноросійський лад. Цариця вважала Київську Академію вогнищем опозиції російському централізму, що так яскраво виявляється в наказах наших станів своїм депутатам в "Комісію для сочиненія проекта нового уложенія" 1767-68 р. Вона хотіла їх просто знищити та тільки необхідність примусила царицю переробити їх на чисто російські (спеціальні) школи для переведення тут омосковлення, і поруч з ними ще завести в деяких містах (Києві, Катеринославі, Новгород-Сіверському) "главныя народныя училища", що рівнялися нищим клясам пізніших гімназій. Таким чином, централістична політика Катерини II положила кінець українській високій і середній школі, знищила її, а натомість завела російські школи для упривілейованих станів ("дворянства" та духовенства), характеру "сословного", неприступні для ширших мас, з обмеженою кількістю учнів. З голосних балачок про заснування університетів у Батурині, Катеринославі, Києві та Новгород-Сіверському нічого не вийшло, можливо, між іншим, і через "склонність народа малоросійского к ученію", не зовсім бажану з централістичного погляду.

Та ж сама централістична політика Катерини II знищила й народню школу в лівобережній Україні. У відношенню до початкової освіти, освіти народніх мас, ця політика мала ще гірші наслідки, ніж до Академії та семінарій. Додержуючись своєї історичної традиції, українське населення Лівобережжя з власної ініціативи й на власні кошти втримувало в себе школи для навчання дітей. Історичні матеріали 18 ст. про поодинокі міста та села свідчать про існування при кожній парафіяльній церкві, шпиталю для калік, німечиних і безпритульних та школи, де дяки-бакаляри не тільки давали шкільну освіту дітям, але й дбали про позашкільні культурні розваги та освіту й для дорослих. В 1862 р. на сторінках місячника "Основа" (травень, стор. 83-87) Ол. Лазаревський, на підставі матеріалів архіва колишньої "Малоросійської Колегії", подав статистичні дані про кількість шкіл у кожному з семи полків Гетьманщини в 1740-47 рр. Ці дані такі:

полк Ніженський	на	202	поселень	мав	217	шкіл
полк Лубенський	на	247	"	мав	172	школи
полк Чернігівський	на	229	"	мав	154	школи
полк Переяславський	на	174	"	мав	119	шкіл
полк Полтавський	на	61	"	мав	98	шкіл
полк Прилуцький	на	102	"	мав	69	шкіл
полк Миргородський	на	84	"	мав	37	шкіл

Коли взяти на увагу, що до поселень чи поселених місць, Лазаревський відносить не тільки міста, містечка та села, а і слобідки та хутори, то кількість шкіл буде досить значна. Ще більшою вона виглядатиме, коли зробити порівняння тих часів з часами давнішими. В 1768 р. на території повітів (пізніших) Чернігівського, Городенського й Сосницького було 134 школи і одна школа припадала на 746 душ населення; в 1875 році на тій же території було тільки 52 школи, а кожна школа припадала на 6.750 душ людности.¹⁹ І це ще добре, бо в 1860 році на цілу Чернігівську губернію припадало тільки 70 шкіл; в них було 2.290 учнів, а кожна школа припадала на 17.143 душі.²⁰ Російське правительство не співчувало традиційним українським школам, бо вони не відповідали його централістичним завданням і не підтримувало їх. Селянська наша людність через ту ж саму Катерину II опинилася (за винятком козаків) в кріпацькому стані, в залежності від поміщиків (якими в значній міри стали змосковлені нащадки козацької старшини), а наслідком закріпощення свого, селянство втратило волю і самодіяльність, підпадало економічно та культурно; старі його школи потроху й помалу зникали, а нові, з російськими урядовими вимогами, прищеплювалися занадто слабо. Сам уряд засновував початкові школи тільки по т. зв. "казьонних селах", в панських же селах, яких було значно більше, ніж "казьонних", школи відкривали самі пани-поміщики, останні ж з мотивів різного характеру, робили це неохоче. З згаданих вище 70 шкіл Чернігівської губернії на панські села припадало лише 6 шкіл; в губернії Катеринославській в 1837 р. на панські села припадало тільки 2 школи. Той сам уряд російський не спішився відкривати нові школи. За час від 1804 р. до 1820 в Чернігівській губернії було засновано тільки три нові урядові школи.²¹ Отже, українська людність засуджена була на темряву, на культурну відсталість, бо в першій половині 19 ст. шкіл було занадто мало та й до того вони були московськими, чужими за мовою і духом нашому народові, в наслідок чого великий відсоток укінчених школярів давав "рецидив неграмотности".

VI. Недоля школи в російській Україні в 19 столітті.

З початком 19 ст. традиційні школи наші зникають. Зріст кріпацтва спричинився знищенню сільських шкіл. Уряд російський старається заводити свої, урядові школи з одноманітною організа-

¹⁹ Огієнко, І., *Українська культура*, стор. 169—170.

²⁰ Хижняков, *Записки...*, стор. 123 (відомості бере з "Черниговскаго Земскаго Сборника", книга 2).

²¹ Там же, стор. 123.

цією, однаковими програмами та вимогами в напрямі омосковлення української людности. Та заходи його не мали особливого успіху. Утворене в 1802 р. міністерство народної освіти поділило українську територію на Харківську та Київську шкільні округи (Волинь була зарахована до округи Віленської). В 1805 р. відкрито університет у Харкові, в 1817 році в Одесі — Рішельєвський Ліцей, в губерніяльних містах "гімназії для хлопців", а в деяких містах — т.зв. "уездныя училища", поруч з ними існували духовні семінарії та духовні "училища". В цих школах помічається виразний "сословний" характер; в гімназіях училися діти дворянські, в семінаріях — діти духовенства, в "уездных училищах" діти міщанства. Початкові школи називаються тепер приходськими, призначаються для елементарної освіти селянства й виникають поволі та в обмеженій кількості. В 1820-х рр. в деяких місцевостях, як наприклад, на Київщині, виникають ланкастерські школи. За часів Миколая I засновано в Ніжені Ліцей князя Безбородка в 1828 р., а в Києві університет св. Володимира в 1832.; відкрито було кілька нових гімназій (в Немирові та Ніжені) та повітових шкіл. "Сословний" характер освіти виступає ще сильніше. 1838 року в Києві відкрито дівочий інститут, для дворянських дочок, а потім і в Харкові, Полтаві, Одесі. Для дворянських же дітей відкриваються з 1840 р. т. зв. "кадетські корпуси" (військові школи) в Києві, Полтаві, Єлисаветі. Наскільки слабо розвивалася в першій половині 19 ст. шкільна освіта, можна бачити з таких урядових даних за 1856 рік:

Назва губернь	Шкіл усіх типів (вищих, середніх і нижчих)	Кількість слухачів та учнів	На 100 душ населення було учнів
1. Волинська	76	3.558	0,23
2. Подільська	143	4.432	0,25
3. Київська	142	9.114	0,50
4. Херсонська	168	8.704	0,80
5. Катеринославська	161	9.652	0,92
6. Таврійська	169	8.867	1,34
7. Харківська	128	7.227	0,45
8. Полтавська	160	7.866	0,44
9. Чернігівська	173	8.867	0,34

Невдала для Росії Кримська війна (1853-56) та скасування в 1861 р. кріпацтва викликають помітний зріст середніх і особливо нижчих шкіл, за справу яких береться вже й громадянство. В 1860 р. відкривається в Києві дівоча гімназія; за Києвом ідуть і інші міста. В Києві, Полтаві, Чернігові та інших осередках постають недільні школи, часом навіть з українською викладавкою мовою. На Київщині,

Чернігівщині та в інших місцевостях єпархіяльна влада енергійно заводить початкові парафіяльні школи. Так на Чернігівщині в 1863 р. їх було вже 848, а в них 17.076 учнів.

Та найбільш інтенсивну в цьому напрямі роботу провадить засноване в 1865 р. в Лівобережній і Степовій Україні земське самоурядування (земство). Воно засновує початкові школи, підтримує їх кадрами вчителів, відкриває учительські семінарії з трилітнім курсом. Тепер вже бачимо приклади відкриття середніх технічно-професійних та ремісничих шкіл. В 1900 р. на території України вже існує вісім високих шкіл; Духовна Академія, три університети, (Київ, Харків, Одеса), історично-філософічний інститут у Ніжені, в 1875 р. перетворений з ліцею у політехнікум у Києві, технологічний та ветеринарний інститути у Харкові. Існувало до 50 класичних гімназій, десятків два реальних шкіл, кілька десятків дівочих гімназій, десять духовних семінарій і значна кількість початкових шкіл.

Все таки освітня справа стояла далеко незадовільно, особливо щодо початкової освіти. Офіційні дані та періодична преса часто констатували сумний факт слабого розвитку початкової освіти. В 1875 р. міністерство освіти ствердило, що в усій Росії учнів початкових шкіл у двадцять разів менше, ніж слід було б сподіватися. Щодо української території, то в Київській шкільній окрузі ці учні творили 0,8 процентів (до всього населення), в Одеській — 1,4 процентів, в Харківській — 1,2 процентів. Ще в 1902 р. в київській шкільній окрузі два мільйони дітей шкільного віку залишилися без елементарної шкільної освіти, а це рівняється 83 процентам всіх дітей шкільного віку. Це пояснюється тим, що на Київщині, Волині та Поділлі, що входили до складу Київської округи, не було земства, а тому не було й земських шкіл, були ж тільки міністерські, взагалі нечисленні, головним чином, церковні парафіяльні школи, які з 1884 р. придбали спеціальну організацію. В 1900 р. таких шкіл на Волині було 1.442 а в них 59.374 учнів, на Київщині 1.812 шкіл з 103.641 учнями і на Поділлі — 2.045 шкіл та 95.583 учнів.

Зазначеної кількості шкіл далеко не вистачило для всіх дітей шкільного віку. Лише в 1909-12 роках було розроблено план переведення загальної початкової освіти, розрахований на десять літ, і перед світовою війною приступлено було до його переведення. Та далеко небездоганно стояла шкільна справа і в земських місцевостях. Так, 1900 р. в Борзенському повіті на Чернігівщині, на 153.022 душ населення було 57 початкових шкіл з 5.643 учнями, поза школою залишалося 3.836 дітей.²²

²² "Журнал Министерства Народнаго Просвещения", 1858 р. листопад, відділ УІ, стор. 116-118.

Всі школи в Україні, від вищих до нижчих, були часто московськими. Викладовою мовою була російська, користуватися рідною мовою не тільки не дозволялося, а навіть заборонялося. Мало того, школа була чужою для нашого народу не тільки мовою, але й самим змістом навчання. В читанках та підручниках говорилося виключно про "русский", себто московсько-великоруський народ, про його господарське життя, звичаї, історію, мистецтво, про народ же український, про його минуле, та звичаї й господарські відносини ніколи не згадувалося. В школі дитина попадала в далеку для неї духову атмосферу, в чужий для неї світ; нічого свого рідного вона не бачила й не чула. Звідси слабкий порівнюючи розвій дитини в школі, невисокий ступінь знання і часто рецидиви безграмотности.

Представники нашого громадянства добре розуміли негативні риси школи в Україні й ще з 1860 р. робили спроби впровадження в школу української мови, як мови викладової. Коли постали недільні школи, то були приклади викладів українською мовою. Тоді ж появляються перші шкільні підручники нашою мовою: "Буквар южно-русский" Т. Шевченка (1861 р.), арифметичні збірники Степовика, Кониського та інших. 1862 р. М. Костомаров широко ставить справу видання українських шкільних підручників. Урядові заборони положили кінець таким заходам. В зв'язку із зростом шкільної справи в земських губерніях, різні земства домагаються права зробити українську мову викладовою. Приклади таких домагань бачимо в практиці земств Херсонської та Чернігівської губерній. Так, в 1881 р. Херсонська губерніяльна земська управа, з ініціативи народніх учителів, зібраних на курси, якими керував відомий педагог, барон Н. А. Корф, — звернулася до міністерства освіти з петицією завести в школах українську мову. Міністер наказав Одеській шкільній окрузі намітити в порозумінні з земством, ті місцевості на Херсонщині, де треба завести в школах українську мову. Події після 1 березня 1881 р. зробили таке розпорядження нереальним. Херсонське ж земство виступило з таким проханням і в 1900 році. Того ж самого року й те саме робить і Чернігівське губерніяльне земство. І це не поодинокі приклади. Лише уряд ставився неприхильно до таких справ, а рептільна преса робила часті та неприємні виступи, проти української мови та її оборонців. Все таки думка про заведення української школи (по мові й духу) з часом набирала все більше характер реальности та неминучої життєвої потреби. Після 1905 р. за неї стоїть і загальна й спеціальна педагогічна преса, її ж підтримують з'їзди народніх учителів. Російська реакційна й "чорносотенна" преса веде проти неї завзяту війну, а шкільна адміністрація своїми репресіями на учительство не допускала спроб вживання в школі української мови. В 1913 р. були приклади масового звільнення учителів за

симпатії до української мови. Нарешті в 1917 р. явилася повна можливість відкривати українські школи. Вже в березні 1917 р. в Києві було засновано першу українську гімназію. Українське село виявило тоді надзвичайний рух до заснування своїх власних шкіл. Таким чином здійснилося те, про що мріяли в 60-х роках 19 ст. діячі українського національного відродження.

VII. Школи в Австрійській Україні в ХХ столітті.²³

Після прилучення до Австрії Галичини в 1772 р. і Буковини в 1775 р. ці українські землі довго ще не могли користуватися для розвитку українського шкільництва, ні лібералізмом такого імператора, як Йосиф II, що хотів розвинути українську школу, ні можливостями, що були проголошені в конституційному укладі Австрійської держави.

Ще Марія Тереза в 1774 році відкрила для українців у Відні духовну семінарію при церкві св. Варвари "Барбареум", що існувала коло 10 років. Йосиф II заснував духовну семінарію у Львові 1733 р., а в наступному році — 1784 університет у Львові з чотирма відділами й шестикласову академічну гімназію. Викладовою мовою мала б бути мова українська, але ми вже знаємо, як до того поставилися самі українці. В семінарії українську мову зовсім було витіснено з ужитку латинською та польською мовами. Навіть у церковних проповідях уніятське духовенство виключно вживало польської мови. В університеті професори, які ніби трималися "руської мови", викладали такою мішаниною церковно-слов'янщини, московської та української мови, що їх важко було розуміти, і справді мова польська була в тих обставинах зрозумілішою, ніж те язичіє. У 1805 році університет зі Львова було перенесено до Кракова. Тільки в 1817 році імператор Франц I відновив у Львові університет, та й то на довший час без медичного факультету. Тому і називався львівський університет "Universitas Franciscea".

Національна свідомість у шкільній справі трохи піднеслася, коли на митрополичій катедрі у Львові в 1817 р. засів Михайло Левицький, що шкільний реферат доручив ученому крипошанинові з Перемишля Іванові Могильницькому. Це церковні достойники звернули пильну увагу на народні школи, що саме тоді в Галичині заводилися і досягали того, "що цісарським рішенням з 1818 р. постановлено, щоб у народніх школах українські діти вчилися релігії українською мовою та щоб і вся наука відбувалася по-українському в школах, де є українські діти: де ж мішана молодь (руського і латинського обряду),

²³ Додаток редакційний.

там мала наука відбуватися по-польськи, але українські діти мали вчитися української мови. Вправді розпорядку цього не виконано докладно, тому наші власті церковні звернули також увагу на заснування парафіяльних шкіл, у яких молодь вчилася читати на церковних книжках і писати кирилицею, бо з скорописом ознайомили українців аж пізніше Йосиф Левицький у своїй граматиці, виданій у 1834 р.²⁴ Але поза народніми школами польонізація по школах для інтелігенції зайшла так далеко, що в 1834 р. було нечуваною подією, коли Маркіян Шашкевич у семінарському музею в присутності духовних властей і запрошених гостей виголосив "Слово до питомців" не латинською і не польською мовою, а по-українському. В 1835 р. Шашкевич, Устиянович і Величковський виступили вперше у львівських церквах з проповідями рідною мовою.²⁵ Це було перше пробудження і піднесення української національної свідомості в Галичині в 30-х роках 19 ст., у зв'язку з діяльністю славної трійці, ініціаторів народного руху в Галичині — Шашкевича, Головацького та Вигилевича. Тоді ж вихованець духовної семінарії у Львові Рудольф Мох з товаришами потаємно від семінарської влади виставляв українські діалоги, а в 1842 р., як змінився ректор семінарії, то й отверто дали виставу українською мовою²⁶.

Наближався 1848 р., рік "весни народів", коли революційна хвиля, що сколихнула всіма тодішніми народами західної і центральної Європи, не могла не знайти відгомону й в Галичині. Заснована тоді "Головна Руська Рада" звернулася з петицією до цісаря Фердинанда, у відповідь на яку, "наспіло рішення, що у всіх народних школах, у громадах з чисто, або переважно українським населенням буде наука подавана українською мовою; що у львівським університеті буде основана катедра української мови й літератури, щоб молодь могла основно вчитися рідної мови. До того ж часу, поки не буде учителів, пристосіблених до навчання українською мовою, мала німецька мова бути викладовою, тільки науку української мови признано предметом обов'язковим для всіх учнів східньої Галичини²⁷.

Але й цей раз українці не скористувалися можливостями, які їм відкривав притиснений революційним рухом австрійський уряд. Хоч "Головна Руська Рада" у Львові прореклямувала "український нарід самостійним між слов'янськими племенами", але потрібної твердості

²⁴ О. Барвінський: *Історія української літератури*. II частина. Львів 1921 р., стор. 64-66.

²⁵ Там же, стор. 73-74.

²⁶ М. Возняк: *Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині 19 ст.* Записки Наук. Т-ва ім. Шевченка тт. 87-88. Львів, 1909 р.

²⁷ О. Барвінський: *Історія української літератури*, II частина. Львів 1921 р., стор. 87.

на цій позиції не виявила. Сам член славної колись трійці Яків Головацький, іменований у Львівському університеті професором української мови, повернув у табір москофілів, об'єдинителів і рішуче висловився за "язик, котрий нас із шістьдесятю мільйонами вяже"²⁸. Москофільство і стремління до об'єднання з "шістьдесятю мільйонами" російського народу очевидно не прийшлося до смаку у Відні, а поляки цим скористалися, щоб порозумітися з австрійським урядом і приспати спогади про свої революційні виступи з 1848 р. Це їм вповні вдалося, бо українці через москофільство не зуміли були використати своєї вірности Австрії з тих же часів. Намісник Галичини граф А. Галуховський зробив навіть спробу завести для українців урядово латинський правопис, переслідуючи, очевидно мету польонізації, але перед урядом виставляючи конечність покласти в правопис різницю між русинами й москалями²⁹. З Відня в 1859 році прислали навіть високого урядовця чеха Їречка, що виробив правила латинського правопису для української мови, але, зустрівши великий спротив, ціла ця справа перепала. Той же Їречек пробував реформувати кирилицю, щоб вона відрізнялася від російського правопису, і цю реформу комісія з участю Головацького та інших українців прийняла, але й з того також нічого не вийшло³⁰.

Нова хвиля москофільства в шістдесятих роках дала змогу в польській шляхті на все закріпити свій союз з австрійським урядом, і українці zostалися в Австрії упослідженими й мусіли пізніше до організації української мови братися з власної приватної ініціативи. В тім напрямі велике значення мало засноване в 1868 році товариство "Просвіта", що в короткому часі дістала право друкувати підручники українською мовою. Це товариство видало коло 800 освітніх книжок у кількості більше як чотири мільйони примірників і відкрило кілька фахових шкіл. Ще більше, на полі, власне, шкільництва в Галичині зробило товариство педагогічне "Рідна Школа".

В кінці вісімдесятих років було зроблено спробу угоди вже не з австрійським урядом, а місцевим польським; поляки, що старалися систематично не допускати в Галичині українського шкільництва, зобов'язувалися побільшити число українських кафедр у львівському університеті, а також збільшити число українських гімназій та різних шкіл, за політичну підтримку, яку українці мусіли за те давати польській краєвій владі. Розуміється, що вже було далеко гірше,

²⁸ Я. Головацький: *Розправа о южно-руськїм язїци*. В "Историческому очерку основанія Галицької-Руської Матиці" 1850 р.

²⁹ І. Франко: *Азбучна війна в Галичині*. Записки Наук. Т-ва ім.Шевченка тт. 114-116, Львів, 1913.

³⁰ В. Сімович: *Йосеф Їречек і українська мова*. Праці Педагогічного інституту ім. Драгоманова в Празі. т. 2, Прага, 1934 р.

ніж безпосередня приязнь центрального австрійського уряду; але коли ті можливості свого часу не було використано, то це зоставалося єдиним шляхом реальної політики в шкільній справі. І справді в наслідок цієї згоди, як її називали в Галичині "нової ери", було значно збільшено у львівському університеті число українських кафедр, в тому числі дістав кафедру української історії проф. М. Грушевський, було відкрито кілька нових гімназій та інших шкіл. Але все таки це купувалося такою ціною, що "нова ера" була дуже непопулярною в краю і скоро впала. Українцям тут уже нічого не лишалось, як спертися на власну ініціативу та організацію, і справою ширення українських шкіл зайнялася "Рідна Школа", заснована 1881 року. Це товариство засновує й провадить приватне українське шкільництво та закладає у Львові й на провінції хлоп'ячі й дівочі бурси.

З кінцем століття загострилася в Галичині боротьба навколо заснування українського університету. Цю справу було поставлено проте в безнадійно невігідний спосіб, а саме її злучили із справою боротьби за український Львів. Українці поставили питання так, що український університет має бути у Львові, або ніде. Між тим боротьба за університет час від часу приймала незвичайно гострий характер. Літом 1899 року активно на боротьбу за український університет виступила організовано сама академічна молодь. Вона скликала велике українське студентське віче з українських студентів цілої Австрії і це віче винесло резолюцію з домаганням окремого повного українського університету у Львові. Такі віча з того часу академічна молодь скликала щороку, але це тільки викликало більшу організацію спротиву з боку поляків, що тримали львівський університет у своїх руках і не хотіли уступати своїх позицій. Члени університетського сенату не опинилися навіть перед провокаційними виступами проти української молоді в університеті і це привело до того, що восени 1901 календарного року всі студенти — українці покинули львівський університет і подалися до інших австрійських університетів, особливо до Відня і до Праги. Це так звана "сецесія" 1902 року. Вона зробила велике враження і викликала співчуття до українців, що були позбавлені в Австрії високої школи. Але крім агітаційного, іншого значення ця сецесія зрештою не мала і дехто вважає, що в краю вона зробила більше шкоди, ніж користи. Молодь завдяки їй скоро вичерпала свої сили. До боротьби за університет тоді енергійніше стали наукові та культурні організації і парламентарна українська репрезентація. Років зо п'ять молодь з новими силами кинулася в боротьбу за університет, але тепер провадила свою боротьбу в стінах університету і на вулицях Львова. Польські професори проти неї підняли шовіністично настроєні круги львівського

польського студентства і університет став ареною гострої боротьби, яка часами приймала трагічні форми. Так у 1910 році під час сутички у львівському університеті між українськими та польськими студентами був убитий український студент Адам Коцко. Цікаво що польська влада за це убивство потягла до суду українських же студентів. Так гостро справа боротьби за український університет тяглася аж до світової війни, але жадних наслідків не дала.

Не краще, ніж у Галичині, шкільна справа стояла і в 1775 році в прилученій до Австрії Буковині. Зразу після прилучення Буковини до Австрії імператор Йосиф II дав наказ закладати школи, але ці школи були німецькі й корисні були тільки для жидівського населення. У 1786 році Буковину було прилучено до Галичини і вона поділяла долю шкільної політики спільно з Галичиною. В народніх школах Буковини, що підпала під догляд латинської консисторії, почали крім німецької та подекуди румунської, заводити ще й польську мову. Мови ж української в школах Буковини не було зовсім. У 1849 році Буковину від Галичини відділено і вона становила окрему провінцію, але шкільна справа там від того не покращала. Дещо в шкільній справі поліпшало після державного шкільного закону 1868 року, коли управа школами перейшла до Ради Шкільної Краєвої в Чернівцях. Тоді більше відкривано народніх шкіл, а як заснували у Чернівцях учительську семінарію, то появилися в більшому числі й підготовлені учительські сили. В 1875 році засновано в Чернівцях університет з німецькою викладовою мовою. В 1884 р. в цьому університеті дістав катедру української мови та літератури з правом викладати по-українськи молодий тоді доцент Степан Смаль-Стоцький. Українське нижче й середнє шкільництво на Буковині стало нормально розвиватися, коли Смаль-Стоцький став на чолі українського руху на Буковині, а спеціально шкільною справою займався Омелян Попович (1856—1930), як референт українського шкільництва у шкільній краєвій раді, а пізніше, краєвий інспектор українських шкіл. Університетської справи в Буковині не порушувано.

Найгірше українська шкільна справа стояла на Закарпаттю, яке ввійшло до складу Угорщини. Тут вищої освіти зовсім не було, середня освіта вся переводилася по-мадярськи і навіть в нижчих сільських школах заводилося мадярську мову, а оскільки вживалося підручників (дуже мало) в українській мові, та й то друковано латинкою з мадярським правописом.

ЛІТЕРАТУРА

- Голубинський Ев., *Исторія Русской Церкви*, т. I, ч. I.
Грушевський М., *Исторія України—Руси*, тт. III, У і УІ.
Харлампович К., *Западно русскія православныя школы конца ХУІ и начала ХУІІ в.*, Казань, 1898.
Савич О., *Нариси з історії культурних рухів на Україні та Білій Русі*.
Київ, 1930.
Крыловскій, А., *Львовское ставропигіальное братство*. Київ, 1904.
Голубев Ст., *Исторія Кіевской духовной Академіи (період до-могилянскій)*,
Київ, 1886,
Петров Н. Кіевская Духовная Академія во второй половине ХУІІ в. "Труды
Кіев. Дух. Акад." 1895.
Вишневскій, Д., *Кіевская Духовная Академія в перкой половине ХVІІІ в.*
"Труды Кіев. Дух. Акад.", 1902 і 1903 рр..
Серебренников В., Кіевская Академія с половины ХУІІІ ст. до ея
преобразования в 1819 г. "Труды Кіев. Дух. Акад." 1896 і 1897 рр.).
Проф. Тітов Хв., *Вища освіта на Україні кінця ХУІ — почат. ХІХ стол.*
Київ, 1924 р.
Стеллецкій Н., *Харьковскій коллегіум до преобразования его в 1817 г.*
"Вера и Разум", 1895 р. ч. II—23.
Беднов В., *Документы, Относящіеся к исторіи Екатеринославской духов.*
Семинаріи. Екатеринослав, 1912 р.
Пархоменко В., *Переяславская семинарія в 1738-85 годах стор. 70-87 в*
його монографії "Очерк исторіи Переяславско-Бориспольської епархії...",
Полтава, 1908.

Степан Сірополко

НАРОДНЯ ОСВІТА НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ І В КОЛОНІЯХ

Вступ

Народня освіта є однією з найважливіших передумов добробуту й розвитку народу, одним з найголовніших чинників культури й поступу. Вже в давнину належно оцінювалось у нас значення народньої освіти. Пригадаймо, наприклад, вислів навідомого автора оповідання "Пересторога" (з початку 17 ст.) про причину занепаду Української Держави: "Итакъ то вельми много зашкодило панству рускому, же не могли школь и наукъ посполитыхъ розширяти, и ных не фундовано; бо коли бы науку имыли, тоды бы за неведомостію не пришли до токовыя погибели".

Подаючи тут дані про сучасний стан народньої освіти на українських землях і в колоніях, мушу застерегти, що, за відсутністю матеріалів, оминаю деякі українські землі й колонії (Холмщину, Кубань, Далекий Схід та інші), а по деяких, — за браком місця, — обмежуюся дуже короткими відомостями.

Огляд сучасного стану народньої освіти почнемо з українських земель, а потім перейдемо до українських колоній.

Советська Україна

Раніш, ніж перейти до огляду сучасного стану народньої освіти в советській Україні, вважаю необхідним подати стислі відомості про те, як стояла освітня справа в Наддніпрянській Україні, з часу революції 1917 р., коли впали всі ті пута, що зв'язували національний рух в Україні. З подихом революції 1917 р. український нарід нагайно взявся за працю на освітньому полі. І це зрозуміло, бо в Україні за царських часів до самої революції 1917 р. не було ані одної української школи.

І ось з перших же днів революції пішла конкуренція між селами, містечками й навіть хуторами. Кожне село намагалося мати в себе українську школу, складало приговори, збирало кошти, відводило помешкання, давало ґрунт, розшукувало учителя. Учителство, знаючи, якої школи потребує населення, стало домагатися органі-

було в Сов. Росії. Дитячий будинок мав стати "маяком" соціального виховання, себто збирання дітей та їх захисту й охорони. Таке наставлення большевицької влади в Сов. Україні мотивувалося тим, що в наслідок імперіялістичної світової війни, а потім жорстокої громадянської війни та голоду знайшлося в Сов. Україні коло мільйона безпритульних дітей або напівсиріт, які потребували не стільки шкільного навчання, скільки соціального забезпечення. Дитячий будинок мав охоплювати сиріт та покинутих батьками дітей віком від 4-х до 15-ти років.

Однак у скорому часі дитячий будинок почав втрачати своє значення "маяка" соціального виховання, а натомість основним типом соціального виховання стає семирічна трудова школа, що складається з двох концентрів — нижчого з 4-річним курсом і вищого з 3-річним курсом. З економічних причин большевицька влада змушена була признати 4-річну школу за основний тип трудової школи, який постановою Ради народніх комісарів з дня 25.11. 1924 р. оголошено за загальноприступну й безплатну школу. Трохи згодом, а саме законом з дня 5.9.1925 року, навчання дітей у перших чотирьох групах школи проголошено, як обов'язкове й безплатне.

Щоб зілюструвати, як в дійсності переводилося загальне обов'язкове навчання в Сов. Україні, наведу такі дані: в 1927-8 шкільному році з 612.365 восьмирічних дітей лишилося поза школою 216.659, а з 331.698 дев'ятирічних дітей — 101.618, себто третина дітей цих двох річників лишилася поза школою.¹ Цікаво, що сама большевицька влада, встановлюючи закон про обов'язкове загальне навчання, порушує його заведенням певних категорій дітей, які приймаються до школи в першу чергу, це діти робітників та селянської бідноти. Отож обов'язковість трудової школи фактично не поширюється на дітей "буржуїв" і "куркулів" які можуть користуватися школою лише тоді, коли в школі є вільні місця. Завдання трудової школи полягає у вихованні молодого покоління в громадян соціалістичного суспільства з комуністичним світоглядом на життя.

Сучасна трудова школа є політехнічною школою, себто має ознайомити учнів як в теорії, так і на практиці з усіма важливими галузями виробництва. В дійсності ж трудова школа, як свідчать офіційні матеріали, не дає достатнього обсягу загальноосвітніх знань, а виробнича практика учнів здебільшого обмежується рамками лише одного якогось виробництва, через що звужується політехнічна база школи.²

¹ Архаутов, В., *Проблеми загального початкового навчання на Україні*. "Шлях освіти", ч. 8-9 за 1928 р., стор. 13.

² Скатинський, О. *За тверді знання в політехнічній школі*, "Радянська Освіта" ч. 10-12, 1931 р., стор. 25).

На трудову школу покладається також завдання антирелігійної пропаганди і цією метою утворюється серед учнів дитячі антирелігійні організації, щоб втягнути дітей в боротьбу з тими, хто вірує в Бога, посіяти розлад в родині між дітьми й батьками та за всяку ціну прищепити дітям матеріалістичний світогляд.

Придивімося тепер, як зростала кількість трудових шкіл та учнів у цих школах:

Роки	Кількість шкіл	Кількість учнів.
1921	21.968	2.023.680
1922	20.579	1.724.380
1923	17.110	1.417.770
1924	15.715	1.533.930
1925	15.555	1.795.190
1926	17.632	2.105.670
1927	18.564	2.218.000
1928	20.032	2.491.173
1932	21.971	4.426.203

З наведеної таблиці бачимо послідовне зменшення кількості трудових шкіл від 1922 р., що відбився на всьому народньому господарстві Сов. України, в тім числі й на освітній діяльності. Цікаво, що постанови большевицької влади про загальноприступність, а згодом і про обов'язковість трудової школи припала якраз на роки найбільшого зниження кількості трудових шкіл. Загальне обов'язкове навчання дітей віком від 8 до 11 років офіційно визнається досягнутим, і тепер ставиться завдання запровадити на кінець другої п'ятирічки загальнообов'язкове політехнічне навчання для всіх дітей і підлітків до 17 років.³ З цією метою семирічна трудова школа має перетворитися на десятирічну школу шляхом утворення 3-го концентру трудової школи з 3-річним курсом.

На жаль, дійсність не відповідає офіційній декларації: не кажучи вже про те, що трудова школа не охоплює всіх дітей шкільного віку, майже дві третини дітей, що вчать в трудовій школі, передчасно — себто раніш досягнення 11 років залишає школу, при чому майже половина з цих дітей покидає школу після одного або двох років перебування в школі.⁴ Нема чого доводити, що такі діти виносять із школи в найкращому випадку лише початок грамоти.

³ *Комуністична освіта*, ч. 3, 1932 р., стор. 87.

⁴ *Народня освіта України. Установи соціального виховання на I.XII.1928 р.*, стор. 32.

зації курсів з українознавства. Генеральний Секретаріят народньої освіти, що постав у насліпок I-го універсалу Української Центральної Ради, взявся задовольняти потреби українського народу в освітній справі. А ці потреби були величезні. Поруч із заснуванням шкіл — від початкової аж до українського університету, педагогічної академії, академії мистецтва та інше — Генеральний Секретаріят народньої освіти (пізніш, а саме з днем проголошення ІУ-им універсалом самостійности України, перетворився в міністерство народньої освіти УНР) приступає до виготовлення підручників, плану організації єдиної школи, підготовки учителів для української школи, діячів і інструкторів дошкільного виховання та позашкільної освіти і т.д. .

Дбаючи про розвиток української національної культури, Генеральний Секретаріят, на основі проголошеної ІІІ – им універсалом Української Центральної Ради національно персональної автономії, забезпечив вільний розвиток культури всім національним меншостям України.

Під час влади гетьмана Скоропадського розвиток українського шкільництва в Україні не припинявся й завершився відкриттям в Києві Української Академії Наук, запроєктованої ще Українською Центральною Радою, однак багато проєктів, намічених владою Української Центральної Ради, гетьманська влада відклала, а управлінню освітними справами на місцях надала знову бюрократичного характеру.

Період Директорії Української Народньої Республіки визначився продовженням праці, раніше розпочатої, ще за Української Центральної Ради, та відновленням колишніх місцевих органів управління народньою освітою, скасованих у період гетьманування П. Скоропадського.

Щоб показати який саме стан освітньої справи в Україні був перед навалом большевиків на Україну в січні 1919 р., подаю тут статистичні дані про нижчі та середні школи на кінець 1918 р:

Із комплетів українських народніх шкіл . . .	47.208
вищих початкових шкіл	1.210
хлоп'ячих гімназій	474
реальних шкіл	70
дівочих гімназій	362
комерційних шкіл	91
дівочих інститутів	4
торговельних шкіл	18
духовних семінарій	9
дівочих єпархіяльних шкіл	15
духовних шкіл	30

Щодо високих шкіл. то українською владою за два роки відкрито: українські університети в Києві та Кам'янці на Поділлі, Український Історично-філологічний факультет у Полтаві, Українську Академію Мистецтва в Києві та Педагогічну Академію в Києві.

Панування большевиків в Україні від лютого до половини серпня 1919 р. визначилося наміченням різних проектів в освітній справі, але перевести їх в життя не довелося большевикам , бо на зміну червоним окупантам України прийшли білі денікінці, які намагалися повернути українське громадянство до вихідних точок того положення, яке, здавалося, вже безповоротно перейшло в сферу минулого.

Денікінська влада формально не знищувала української школи, а лише відмовила їй в асигнуванні державних коштів та віднесла українські школи до категорії приватних шкіл. Таким чином, денікінська влада наклала подвійне оподаткування на освітню справу, — з одного боку, збрала податки на державні потреби, себто й на освіту, — з другого боку, переклала з себе на український нарід фінансування української школи. Таке ставлення до української школи денікінська влада мотивувала чисто по-єзуїтському: якщо український нарід дійсно бажає мати рідну школу, то він, мовляв, підтримає її своїми засобами. В цей тяжкий час для всієї української культури українське громадянство мусіло організовано допомагати школі пережити тяжке лихоліття. На заклик Українського Товариства Шкільної Освіти в Києві відгукнулися насамперед кооперативи, ухваливши певний відсоток всіх прибутків уділяти на користь Товариства для удержання шкіл, а в слід за ними учительські спілки, різні установи та окремі особи, відраховуючи деякий відсоток від свого місячного заробітку на підтримку рідної школи. Так урятовано від загибелі один із найбільших здобутків українського народу за часів революції.

На зміну денікінцям посунули в Україну знову з півночі російські большевики, які після короткої перерви й по цей час панують в Україні.

Творцем першої освітньої системи в Сов. Україні був тодішній народній комісар освіти Г. Гринько (його схема була ухвалена Всеукраїнською нарадою в справі освіти в серпні 1920 р.). Трохи згодом в цю систему вніс деякі зміни тодішній заступник народнього комісара освіти Я. Ряппо.

Освітня система Сов. України взагалі постійно підлягає різним змінам і до недавнього часу містила в собі відміни в порівнянні з освітньою системою Сов. Росії.

Большевицька влада Сов. України спочатку поклала в основу соціального виховання дитячий будинок, а не трудову школу, як це

Розглянемо тепер, як розподіляються учні трудових шкіл за національністю:⁵

Всього учнів	Кількість учнів за національностями:						
	укр.	рос.	нім.	жид.	поль.	молдав.	інших
2.380.683	1.828.025	241.858	39.194	173.537	47.640	17.245	33.184
у %%	77,0	10,1	1,6	7,3	2,0	0,7	1,3
Кількість відповідного населення в Сов. Україні в %%:	80,1	9,2	1,4	5,4	1,6	0,9	1,4

З цієї таблиці видно, що трудова школа найкраще обслуговує національні меншості (за винятком молдаван), а найгірше українців, якщо порівняти відсоток учнів кожної національності з відсотком відповідного населення в Сов. Україні.

Щодо т. зв. українізації трудових шкіл, то доводиться сказати, що окупаційна влада під натиском вимог українського народу переводить принцип навчання рідною мовою в трудових школах, але ще й досі в багатьох місцевостях, де більшість населення складають українці, існують утравквістичні (двомовні) — російсько-українські школи, як наприклад, на Артемівщині, де налічується 72% українців. В таких школах — пише "Комуніст" з дня 22.1.1929 р. — частину лекцій викладається українською мовою, а частину російською, при чому більшість учителів вживає мови російської, в наслідок чого учні вчать не української мови, а якогось жаргону. Створення своєрідної українсько-російської мови слід приписати не лише існуванню утравквістичних шкіл, але й невисокому рівню знання живої української мови деякою частиною учительства. Так один дослідник мови учительства на Кам'янецьчині констатував, що учительська мова пересипана словами, які взято або живцем з російської мови, або просто є скалічені російські слова, як то "непонятні місця читалися по кілька разів", "котрі курили й ругались", "докдадчиця спинилася на слідуячих капках", "по существу", "конешно" і т. д.⁶

Над трудовою школою стоїть — за пляном освітньої системи Сов. України — професійна освіта, яка зосереджується в професійних школах, технікумах та інститутах.

Професійна школа мала стати масовою школою в галузі індустрії та сільського господарства. Професійна школа призначена обслуговувати підлітків від 15 до 18 років — як правило після закінчення ними семирічної трудової школи.

⁵ Всесоюзний шкільний перепис 15.XII.1929 року, Том. I. Шкільні установи соціального виховання на Україні. Харків, 1930, стор. 196 і 200.

⁶ Зборовець, О., Мова вчительства на Кам'янецьчині. "Шлях Освіти", ч. 10, 1926 р., стор. 121-122.

Основною базою для створення професійної школи в Сов. Україні стали почасти ті нижчі професійні школи, які дісталися Україні в спадщину від царських часів, почасти старші класи колишніх гімназій і реальних шкіл. Про те, як ішов розвиток професійної школи за останніх декілька років, подає відомості наступна таблиця:

Спеціальності професійної школи:	на 1.12 1925 р.	на 15.12 1927 р.	на 1.11 1928 р.	на 1.11 1929 р.
Індустріально-технічна	141	126	137	157
Сільсько-господарська	172	230	240	250
Соціально-економічна	51	75	71	65
Медицина	6	30	32	32
Мистецька	36	31	32	35
Кустарно-промислова	—	58	85	103
Будівельна	—	10	12	17
Транспортна	—	16	17	21
Разом:	406	576	626	680

Як видно з цієї таблиці, впродовж чотирьох років кількість професійних шкіл збільшилася по всіх спеціальностях крім мистецької, абсолютно найбільше зросла кількість сільсько-господарських шкіл, але відсотково найбільше зросли медичні школи (майже в 5 і 1/2 разів).

Як уже раніше згадувалося, до професійної школи з правила можуть поступати лише ті діти, які скінчили семирічну трудову школу. Придивімося, чи так стоїть справа в дійсності. Відповідь на це знаходимо в матеріялах основного обслідування установ професійної освіти на 15.12.1927 р. В 521 професійних школах, які подали відомості, восени 1927 р. прийнято до I-ої групи всього 25.531 учнів, що за попередньою підготовою розподілялися так:

Закінчило 3-4 групи трудової школи	Закінчило 6 груп трудової школи	Закінчило 7-у групу трудової школи	З інших навчальних установ
3.117	2.002	18.670	1742

Як видно з вищенаведених даних, п'яту частину вакансій у професійних школах восени 1926 р. заповнено тими, які не скінчили повної семирічки. Це зниження вимог при вступі до професійної школи потягає за собою такі наслідки: поперше, недостатню якість знань, значний відсоток учнів, які не в стані продовжувати навчання в професійній школі.

Про якість професійної школи може свідчити авторитетний голос в цій справі М. Скрипника; як тодішнього народного комісара освіти: "Якість нашої профшколи недостатня. Треба підвищити її, зробити так, щоб вона стала головним кадром, резервуаром, звідки брала б свої кадри наша вища школа, була профшкола. Нині ми

бачимо, що учень, кінчаючи профшколу, часто-густо не має відповідних знань, щоб витримати іспит до інституту, до технікуму.”⁷ За первісною освітньою системою Сов. України технікуми та інститути стояли на одній площині, належали до категорії високих шкіл — різниця між ними, як двома типами високої школи, полягала в тому, що технікум мав підготовляти інженера вузької спеціальності, а інститут — інженера-організатора.

Цілком зрозуміло, що в очах тих, хто хотів вступити до високої школи інститут користувався більшим респектом, ніж технікум, а тому кожний з них волів вступити до інституту, тим більше, що умови вступу до інститутів і технікумів були однакові.

Про те, як почували себе студенти інститутів з невідповідною підгтовкою, свідчить Я. Ряппо: "Попавши до інституту, потім піднімали голос, що тяжко приходитьсья від занять і кольоквій, які там їм не під силу”⁸.

Про розвиток технікумів і інститутів свідчить наступня таблиця:

Спеціальності:	Технікуми			Інститути		
	1927	1928	1929	1927	1928	1929
Сільсько-господарська	20	17	13	5	8	9
Індустріально-технічна	27	27	30	5	5	5
Соціяльно-економічна	4	2	1	4	4	4
Транспортова	14	15	13	—	—	1
Кустарно-промислова	—	—	1	—	—	—
Будівельна	4	4	1	—	—	—
Медична	4	4	4	5	5	5
Педагогічна	61	52	43	12	12	13
Мистецька	12	5	3	4	4	5
Разом	146	126	109	35	38	42

З цієї таблиці бачимо, що впродовж трьох років зменшилася загальна кількість технікумів, особливо в педагогічній спеціальності, тоді як кількість інститутів трохи збільшилася за той же час.

Про розподіл технікумів і інститутів за викладавою мовою та про кількість студентів у них подають відомості наступній таблиці:

⁷ Скрипник, М., *Статті й промови*. Том ІУ, ч. І, Харків, 1930 р., стор. 99.

⁸ Ряппо, Я., *Реформа висшей школы на Украине в годы революции*, Харьков. 1925 р., стор. 95.

Технікуми

З якою викладовою мовою:	1927 р.		1928 р.		1929 р.	
	кількість		кількість		кількість	
	шкіл	учнів	шкіл	учнів	шкіл	учнів
Українською	50	9.475	46	10.100	52	13.979
Російською	31	5.572	18	3.072	9	1.211
Жидівською	3	454	3	588	2	300
Українсько-російськ. ⁹	32	6.193	34	8.114	25	5.876
Російсько-укр.	24	6.779	20	4.419	15	4.316
Іншими мовами	6	846	5	603	4	661
Разом	146	29.319	126	26.896	107	26.343

Інститути

З якою викладовою мовою	1927 р.		1928 р.		1929 р.	
	кількість		кількість		кількість	
	шкіл	учнів	шкіл	учнів	шкіл	учнів
Українською	9	3.983	11	6.218	14	11.197
Російською	3	3.512	1	1.822	2	3.442
Жидівською	—	—	—	—	—	—
Укр.-російською	25	20.712	24	22.675	19	18.727
Рос.-українською	—	—	—	—	4	3.186
Іншими мовами	—	—	2	2.691	3	4.338
Разом	37	28.207	38	33.406	42	40.890

З цих таблиць видно, що в 1929 р. в порівнянні з 1928 р. з'явився новотвір, а саме інститути, в яких більшість дисциплін викладається російською мовою, а меншість — українською, при чому цей новотвір не йде за рахунок скорочення російських інститутів.

Накінець, подам тут дані про розподіл студентів за національністю: (у % %):

Технікуми

Роки	українці	росіяни	жиди	поляки	німці	інші
1927	58,0	15,3	21,2	1,5	1,1	2,9
1928	61,5	14,7	18,1	1,7	1,1	2,9
1929	66,2	13,4	14,3	1,5	1,4	3,2

⁹ До шкіл з українсько-російською викладовою мовою віднесено ті школи, в яких українською мовою викладається більше половини дисциплін, а решта російською мовою; до шкіл з російсько-українською викладовою мовою віднесено ті школи, де більше половини дисциплін викладається російською мовою, а решта українською.

Інститути

Роки	українці	росіяни	жиди	поляки	німці	інші
1927	51,8	18,7	25,7	0,6	0,6	1,6
1928	53,5	16,6	25,0	0,7	0,7	3,5
1929	56,1	15,8	23,3	2,0	1,5	1,3

З цієї таблиці видно, що кількість студентів українців відсотково зростає як у технікумах, так і в інститутах, та перевищує відсоток студентів іншої національності. Зовсім інша картина змальовується, коли ми подивимося, скільки студентів-українців у порівнянні зі студентами-росіянами та жидами припадає на 10 тисяч населення відповідної національності. Ось відповідь на це питання:

	Українців	Росіян	Жидів
Технікуми	7,6	13,4	24,3
Інститути	9,9	24,0	60,5

Отже, виходить, що українці значно відстають від росіян і особливо від жидів щодо використання високої школи.

Доступ до високої школи в Сов. Україні мають насамперед пролетарі, себто робітники та селяни. "Пролетаризація" високих шкіл в розумінні комплетування їх робітничо-селянським елементом здійснюється шляхом своєрідного порядку прийому студентів. А порядок цей полягає в тому, що до високих шкіл приймаються в першу чергу ті, що скінчили робітничі факультети (скорочено "робфаки"), — вони вступають без іспиту, всі ж інші мають скласти іспит, при чому іспит провадиться за куріяльною системою, — є курія робітників, селян, службовців і інші. Заздалегідь намічено норми прийому робітників, селян і інших. В куріях для робітників і селян програма є знижена і це для того, щоб забезпечити високі школи робітничо-селянським елементом. Від часу до часу в технікумах і інститутах переводиться, так звана, чистка, в наслідок якої виключаються зі школи студенти "контрреволюційного" напрямку, а таким визнається в Сов. Україні насамперед український національний рух, а також і ті студенти, батьки яких не належали до робітничо-селянського населення.

Переходячи до питання, як поставлене навчання у високій школі, мушу констатувати, що досі нема більш-менш сталих програм та навчальних планів. Майже кожний рік міняються програми, при чому школа вносить від себе в ці програми зміни під претекстом, більшої відповідальності до вимог комуністичної партії та марксо-ленінської методології.

Про недостатню академічну успішність студентів високих шкіл не раз висловлювалися керівники народнього комісаріату освіти та вищі партійні органи. Так, народній комісар освіти М. Скрипник на нараді ректорів і директорів високих шкіл 1.6.1929 р. завважив, що "вельми великий відсоток академічної неуспішности пояснюється недостатньою підготовкою, недостатнім рівнем знань прийнятих до високих шкіл".¹⁰

Щодо українізації високих шкіл, то й тут дійсність значно розходиться з декларацією большевицької влади. Згідно з розпорядженням народнього комісаріату освіти з 1927 р., українізація високих шкіл мала бути переведена до 1930 р. А ось як у дійсності стояла ця справа на 1 листопада 1929 р.

	Школи з одною викладовою мовою				Школи з двома викладовими мовами		Школа з 3-ма викладовими мовами	
	укр.	рос.	жид.	інш.	укр.-рос.	рос.-укр.	інш.	
Технікуми	52	9	2	1	25	15	2	1
Інститути	14	2	—	—	19	4	—	3

Слід також мати на увазі, що деякі високі школи Сов. України з недавнього часу придбали всесоюзне значення, в наслідок чого Москва висовує претенсію щодо встановлення викладової мови в таких школах. Ось недавній факт, про який розповідає В. Мускін на першій всеукраїнській нараді в справі високих шкіл; "Чинovníк Наркомторгу СРСР надіслав до Одеського інституту таку телеграму: "Через те, що ваш ВИШ (Висока школа — С.) є ВИШ всесоюзного значення, припинити українізацію".¹¹

Залишається додати, що згідно з постановою ЦКВКП (б) з дня 25.8.1932 р., на всьому просторі Союзу Сов. Соціал. Республік встановлено єдину освітню систему, себто в Сов. Україні поширюється та освітня система, яку завела в себе Сов. Росія. Отож, до категорії високих шкіл належать тепер лише інститути (технікуми віднесено тепер до категорії середніх шкіл) та університети¹², відкриття яких в Сов. Україні розпочато з 1 жовтня 1933 р. (відкрито чотири університети, а саме: в Києві, Харкові, Одесі та Дніпропетровську). Кінчаючи на цьому стислі інформації про шкільну справу

¹⁰ Скрипник, М., *Статті й промови*. Том ІУ, ч. І, стор. 433.

¹¹ Мускін, Вас., *Вивершимо реконструкцію вищої і середньої школи*. Харків, 1931, стор. 23.

¹² Університети та загальноосвітні середні школи зліквідувала большевицька влада в Сов. Україні ще в 1920 р.

в Советській Україні, вважаю потрібним додати, що, поперше, всі школи в Сов. Україні є державні, бо поза державою ніхто не має права засновувати школи, і цим усувається приватна ініціатива в шуканні інших шляхів в освітній справі, ніж ті, які визначено большевицькою владою; подруге, високі школи в Сов. Україні є виключно навчальні установи, себто не ставлять своїм завданням, крім навчання студентів, займатися науково-дослідною працею.

Наукова праця в Сов. Україні провадиться спеціальними науково-дослідними установами, до яких належать Всеукраїнська Академія Наук (Ака-демію засновано, як уже згадано, ще перед приходом большевиків в Україну, а саме 27.11.1918 р.), науково-дослідні інститути та філії, науково-дослідні станції, науково-дослідні катедри та інші науково-дослідні установи (кабінети, лабораторії, музеї, обсерваторії тощо).

Для характеристики умов, в яких провадиться наукова праця в Сов. Україні, досить указати, що з часу підсилення Всеукраїнської Академії Наук у Києві громадсько-політичними діячами (1929 р.) розуміється, правовірними комуністами, — чисто наукова праця Академії все більше відходить набік, уступаючи своє місце політичній, науково-популярній (виготовлення науково-популярних брошур) та консультаційно-технічній праці (опрацювань — за-мовлень з боку різних підприємств на аналізи, плани, риси і т. п.). Про відсутність наукової академічної свободи наукових робітників може свідчити вже те, що єдиний метод, яким дозволено користуватися в Сов. Україні, є метод марксизму-ленізму, бо все те, що не відповідає вимогам цього методу, кваліфікується, як шкідливе збочення зі шляху ідеологічного фронту робітничої кляси, що стоїть під проводом комуністичної партії.

Яскравим прикладом того, як розправляється окупаційна влада в Україні з найвизначнішими вченими й педагогами, що відстоюють інтереси української національної культури, може служити судовий процес, який відбувся в 1930 р. в Харкові проти 45 осіб, в тім числі визначного українського вченого і віцепрезидента Всеукраїнської Академії Наук Сергія Єфремова; всіх їх обвинувачено в приналежності до контрреволюційної організації, "що мала завдання повалити большевицьку владу та відорвати Україну від СРСР". Засудження до в'язниці, вигнання за межі України, позбавлення громадських прав, — такі карі припали обвинуваченим за цим процесом. А скільки українських учених підлягає карі й адміністративному порядку, — це не віддається обрахунку. Відомо, що й найвизначніший український історик, член Всеукраїнської Академії Наук проф. Михайло Грушевський підпав в адміністративному порядку вигнанню поза межі Сов. України.

У галузі позашкільної освіти большевицька влада насамперед зліквідувала "Просвіти", як організації, створені, мовляв, націоналістичними колами, зв'язаними з контрреволюцією, а натомість утворила селянські будинки (скорочено "сельбуду"), покладаючи на них, як і на інші установи позашкільної освіти, завдання політичної освіти в дусі комунізму, а через те й самий термін "позашкільна освіта" замінено на "Політосвіту". Основній політосвітній ідеї підпорядковано в Сов. Україні всю працю в галузі книжкової продукції, бібліотечної справи, театру, мистецтва, кіна, — навіть працю в справі ліквідації неписьменности сполучено в Сов. Україні "з основними політичними питаннями".¹³

А якраз боротьбу з неписьменністю та малописьменністю большевицька влада поставила своїм головним завданням, урочисто проголошуючи, що вона ліквідує неписьменність в Україні до 10-ої річниці жовтневої революції, себто до 1927 р.

Але, як і можна було сподіватися, большевицька влада не виконала своєї обіцянки, а тому потім віднесла термін завершення ліквідації неписьменности до 15-ої річниці жовтневої революції. І ось, з нагоди цього ювілею, большевицька влада урочисто проголосила, що в 1932 р. остаточно завершено ліквідацію неписьменности, за одними даними¹⁴, осіб віком від 8 до 35 років, за другими даними¹⁵, віком від 8 до 50 років.

На жаль, ці твердження не відповідають дійсності. Так, в статті А. Пряніюнікової "Чергові завдання Народнього Комісаріату Освіти" ("Комуністична Освіта", ч. 6, 1933 р.) читаємо, що твердження про цілковиту ліквідацію неписьменности в Сов. Україні було лише декларативною заявою, а в дійсності на цьому фронті є прорив: "маємо 1.200 тисяч неписьменних, що залишилось на другу п'ятирічку на Україні".

Наведу тут дані про установи політичної освіти за декілька років.

На час	Просвіт	Хат-чит.	Сельбуд	Ключів	Бібльотек
1921	4.007	5.504	116	1.298	5.199
1925	—	6.939	3.140	996	6.263
1926	—	6.994	3.161	1.002	6.923
1927	—	6.225	3.430	1.058	9.386
1928-9	—	5.707	4.550	1.068	—
1932-3	—	4.000	7.400	1.495	—

¹³ *Порадник політосвітньої роботи*, Ч. I. Харків. 1927, стор. 257.

¹⁴ Зільберштейн, А., *15 років боротьби за єдину систему освіти*. "Комуністична освіта", ч. 11-12, 1932 р. Стор. 487.

¹⁵ Івановський, А., *Етапи й перспективи комуністичної освіти*. "Комуністична Освіта" ч. 10, 1932 р. Стор. 67.

Як бачимо із цієї таблиці, кількість селянських будинків значно зростала 1921 р. Зріст цей пояснюється тим, що після закриття "Просвіт" (1928 р.) велика частина їх перетворилася в селянські будинки. Щодо хат-читалень, то кількість їх після 1926 р. зменшується, бо частина їх також перетворюється в селянські будинки, тоді як кількість бібліотек упродовж п'яти останніх років збільшилася майже двічі.

Щодо українізації установ політичної освіти, то формальна українізація охопила в значній більшості бібліотеки, селянські будинки та хати-читальні, але по суті справа з українізацією стоїть не зовсім задовольняюче. Так, наприклад, розподіл книжок по бібліотеках за 1929—30 був такий: українських книжок — 43,7%, російських — 50,2%. Особливо зле стоїть справа з забезпеченням українськими книжками дитячих бібліотек у школах національних меншостей. Так, з 65 шкіл, про які зібрано відомості, у 30-ти школах, тобто 46%, українських книжок зовсім нема. Українські газети та журнали передплачували лише 29 шкіл, тобто 44%.¹⁶ Українізація клубів також стоїть зле, що пояснюється тим, що "партійний комсомольський і професійний актив не досить діяльно ставиться до питання українізації. Серед деяких груп ще йде тихий саботаж партійних постанов у галузі національної освіти та справи будівництва української культури."¹⁷

Про стан позашкільної освіти в Сов. Україні знаходимо таку загальну оцінку в недавній статті "Комуністичної Освіти" (ч. 3, 1933 р. стор. 65): "Освіта дорослих на час перевірки цієї справи бригадами ХТЗ (Харківського тракторного заводу — О.) в переважній більшості перебувала в дуже кепському стані".

Це констатування факту є найкращий доказ того положення, що не можна всю позашкільну освітню працю зводити до одної політичної освіти, тим більше в Україні, де український нарід зрісся зі своїми "Просвітами" та не прийме світогляду большевицької влади, як виразника пануючого російського большевизму.

Проголошуючи в декреті з дня 1.УІІ.1923 р. новий курс у напрямі розвитку української культури, большевицька влада мала намір наповнити українську культуру інтернаціональним змістом, але український нарід розійшовся в товмаченні української культури не лише за її формою, а й за змістом.

Розуміється, большевицька влада вбачає в цьому напрямі української культури велику небезпеку для себе й тому так жорстоко

¹⁶ Скрипник, М., *Перебудовними шляхами*, "Комуністична Освіта" ч. 7—8. 1931 р. стор. 31—33.

¹⁷ Скрипник, М., *Статті й промови* т. ІУ, ч. 1. стор. 108.

розправляється з українським національним рухом, який через те має знову впірнути в глибину народніх мас, що вибухнули у свій час з нечуваною силою, як це вже було 1917 р.

Галичина та інші українські землі в Польщі

Розвиток українських шкіл в Г а л и ч и н і — з часу прилучення її до Австрії — помітно почався від 30-х років минулого століття, і вже з 1850 р. налічувалося там коло 1.500 народніх шкіл з українською викладовою мовою, але з 70-х років 19 ст. почався пляновий похід поляків на знищення української школи. На захист рідної школи виступив навеличкий гурток українських громадян, який заложив 1881 р. у Львові "Руське (Українське) Педагогічне Товариство", що потім перетворилося в Товариство "Рідна школа".

У 1914 р. налічується в Галичині 2.612 українських шкіл, а в 1921-22 шкільному році було їх 2.505. Майже вже з другого дня після рішення Ради Амбасадорів про долю Східньої Галичини (1923 р.) Польща взялася за систематичне нищення українського шкільництва в Галичині. Для цього сойм ухвалив шкільний закон від 31.7.1924 р. для переведення "на кресах" плебісциту, щоб з'ясувати, якою саме мовою має відбуватися навчання в народніх школах. При переведенні цього плебісциту польська влада допустилася нечуваного надужиття над українським населенням аж до фальшування вислідів плебісциту включно, в наслідок чого коло 2.000 українських шкіл у Галичині перетворено в польські або утраквістичні школи, які по суті нічим не відрізнялися від польських шкіл. На основі декрету президента Польської Республіки, зміна викладової мови після висліду плебісциту може наступити лише через сім років, і з днем 31.12.1932 р. закінчився новий шкільний плебісцит. І на цей раз шкільна і загальна адміністрація не зупинилася перед всілякими засобами, аби плебісцит не вийшов на користь українського населення в Галичині. Хоч у 1932 р. внесено вдвічі більше деклярацій за українську школу проти 1925 р., однак у висліді — погіршення стану українського шкільництва на менш-більш 20 відсотків. З промови посла д-ра Д. Левіцького на пленарному засіданні сойму 3.11.1933 р. дізнаємося, як це сталося: "В тих оселях, де досі існувала українська школа, виманювано підступом або просто фальшовано підписи на декляраціях з домаганням польської мови навчання. Тайність деклярацій, що їх вносили за польською мовою, робить просто неможливим виказати підроблені підписи на декляраціях. Однак під маскою урядової тайни ховається злочин фальшування. У тих оселях, де була утраквістична школа і батьки внесли деклярації, вимагаючи української викладової мови, там шкільні кураторії

відмовили цьому домаганню, мотивуючи, що батьки всіх тих дітей, які не внесли декларації, вимагають тим самим польської мови навчання. Найвищий Адміністративний Трибунал станув на становищі, що таке вирішення суперечне з законом, а проте кураторії й міністерство освіти боронять далі свого парадоксального становища.

Що торкається середніх українських шкіл, то до часу прилучення Галичини до Польщі налічувалося в Галичині 6 державних і 12 приватних українських гімназій, більшість яких утримувало Товариство "Рідна Школа" у Львові. З того часу польська влада не тільки не відкрила ні одної української гімназії, а навіть закрила декілька з них. В 1932-33 р. шк. "Рідна Школа" мала 10 гімназій і 3 учительські семінарії. У всіх середніх школах РШ з кінцем шкільного року було 1.645 учнів (учениць).

Щодо високих шкіл, то польська влада не тільки скасувала тих 8 українських кафедр у Львівському університеті, що були там ще за Австрії (в кінці 1933 р. відновлено катедру історії слов'янських літератур, яку заняв доц. Іп. Свенціцький; але курс викладається польською мовою), але й закрила в 1925 р. приватні українські університет і політехнікум, які українське громадянство утримувало на власні кошти. Треба додати, що польська влада досі не виконала свого зобов'язання, згідно з законом з дня 26.9.1922 р., відкрити український університет у Галичині, в той же час ставить всілякі труднощі щодо вступу української молоді до польських високих шкіл, особливо на медицину, на природничі відділи, на політехніку під претекстом перевантаження лабораторій, семінарів і т. п.

Велику працю на полі українського шкільництва виконує згадане вже тут Товариство "Рідна Школа" у Львові, яке в 1932-33 р. утримувало, крім 13 середніх шкіл, 33 народні школи, 255 дитячих садків, 6 фахових шкіл, 3 бурси, а головне, стоїть на обороні українського шкільництва на українських землях в Польщі. Слід однак указати, що на полі українського шкільництва прислужилися й інші українські товариства, наприклад, т-во "Просвіта" (утримує огородничо-садівничу школу в Милованю), т-во "Гуцульське Мистецтво" (удержує школу гуцульського промыслу в Косові), Ревізійний Союз Українських Кооперетив, що постійно організує різні кооперетивні курси, т-во "Маслосоюз", який веде молочарську школу в Стрию, так і окремі особи особливо митрополит А. Шептицький, який є основоположником Богословської Академії у Львові.

На полі позашкільної освіти серед українського населення Галичини надзвичайну роль виявляє товариство "Просвіта" у Львові (засноване в 1868 р.). Так, в 1932 р. мало 2.984 читальні, 1.739 бібліотек, уладило 5.449 вистав, 4.464 відчитів, 63 курсів для негра-

мотних. З кінцем 1932 р. при Головному Виділі т-ва "Просвіта" постала, т. зв. Лемківська Комісія, яка розвинула жваву акцію за збіркою книжок для Лемківщини.

На Волині в 1927-28 шк. р. налічувалося лише 5 народніх шкіл з українською викладовою мовою та 417 польсько-українських шкіл. Серед 2.213 учителів (-льок) налічувалося 536 осіб української національності, але з того часу стався звичайний приріст польського учительства, про що свідчить таке признання "Урядового Денника Волинської Кураторії" (ч. 4, 1930 р.). Справа виховання молоді в дусі польської державности спочиває переважно в руках учительства польської національності, яке одержало посади не тільки в школах з польською мовою навчання, але також у школах з українською мовою, як предметом, та в школах утравквістичних.

На Поліссі та Підляшшю налічувалося до 250 українських шкіл в той час, як ці землі перейшли до Польщі. Ще в 1923 р. офіційна польська статистика виказувала 22 українські школи на Поліссі. Нині нема вже там ні одної державної школи, — всіх їх перемінено на польські. Є лише одна приватна українська школа ім. Олекси Стороженка, яка існує від 1924 р. в місті Бересті при т-ві "Просвіта". Як свідчить П. Носувець, кореспондент часопису "Рідна Школа" (ч. 2, 1933 р.), українське населення Полісся не бере участі в шкільному плебісциті, не бажаючи наражувати себе на репресії, завдяки тим формам, в які вдягнуто тут шкільний плебісцит.

Буковина та інші українські землі в Румунії

На Б у к о в и н і українське шкільництво починається з 1868 р., себто з часу переходу керування всіми школами на Буковині до рук Австрійської держави. Перед світовою війною, а саме в 1910-11 рр. з 531 народніх шкіл на Буковині налічувалося 216 українських шкіл та крім того було 6 українських середніх шкіл (у Вижниці, Вашківцях, Сереті, дві в Чернівцях та в Кіцмані) і декілька українських кафедр в Чернівецькому університеті.

З початком 1919 р. почалася румунізація шкіл, і в 1927 р. всі українські школи були вже зрумунізовані, а українські кафедри в Чернівецькому університеті зліквідовано. Українську мову не тільки виключено з народніх і середніх шкіл, як предмет навчання, а навіть заборонено користуватися нею для пояснення у школі при навчанні українських дітей.

Однак українське населення Буковини не могло з цим примиритися й негайно після знесення стану облоги, який тривав на Буковині від листопаду 1918 р. до листопаду 1928 р., почало виступати з домаганням зведення української мови в народніх школах, віднову

українських середніх шкіл та українських кафедр в Чернівецькому університеті, які існували на Буковині за австрійських часів.

Тільки в останній час румунська влада йде й то в дуже малій мірі на задоволення вимог українського населення Буковини (згідно з параграфом 10 зобов'язань, які прийняла на себе Румунія в Парижі 9.9.1919 р., має бути забезпечене навчання рідною мовою дітей нерумунської національності). А саме, міністерським розпорядженням з дня 1.10.1932 р. наказано ввести в школах, де більшість дітей є української народности, 4 години тижнево для навчання української мови та 2 години тижнево для навчання релігії українською мовою, а крім того, завести обов'язкові години для української мови в учительській семінарії в Чернівцях.

Не дивлячися на це розпорядження міністерства освіти, шкільний інспекторат Чернівецької області не виконує приписів свого начальства. Так, наприклад, шкільний інспектор позбавив цілу низку українських громад права на заведення української мови в дотичних школах: досі не заведено української мови в чернівецькій учительській семінарії й навіть не іменовано професора того предмету.

В наслідок зажалення, яке подали міністрові освіти українські парламентарні заступники, наказ міністерства надійшов до управління народніх шкіл, але вони не хотять переводити його в життя. Спочатку поставили вони домагання, щоб батьки подавали писемну заяву про бажання, щоб їхніх дітей навчали української мови, а коли українські селяни виконали це домагання, управителі шкіл висунули нове: офіційне затвердження підписів на тих заявах. Але й при усуненні всіх штучних перешкод наказ міністерства не може ввійти в життя вже з тої причини, що в багатьох школах є лише румунські вчителі, які й слова не уміють по-українськи.

Українська національна партія всіма засобами домагається переведення в життя наказу міністерства, при чому заявила в пресі, що вважає цей наказ за провізорію й ставить свої законні домагання за запровадження української викладової мови в народніх школах української частини Буковини та Басарабії.

Покищо українське громадянство Буковини само взялося організувати вакаційні курси українознавства для шкільної молоді. Провід цих курсів перебрало на себе товариство "Українська Школа", яке провадить курси за допомогою пенсіонованих українських учителів і головно української академічної молоді. В 1932 р. у Чернівцях відбулося 9 вакаційних курсів, а на провінції — 12. Вакаційними курсами зачала українська суспільність Буковини самооборонну боротьбу проти винародовлення українців чужою школою.

У Б а с а р а б і ї освітня справа стоїть ще гірше — там не тільки нема українських шкіл, але й не провадиться позашкільна

освіта силами українського громадянства, як це спостерігаємо на Буковині. Тільки недавно Львівське "Діло" (ч.303, 1933 р.) подало відомості, що в місцевості Старе-Козаче збираються тамашні громадяни будувати "Народній Дім", перший у Басарабії.

В тій частині *М а р м о р о щ и н и*, що є тепер під Румунією, стан українського шкільництва гірший, ніж сумний, бо воно взагалі не існує. Перед війною були там парафіяльні народні школи, де в перших двох класах учили виключно по-українськи, аж від третьої класи починали вчити й мадярської, одначе не перериваючи української мови.

Підкарпатська Русь

Українське шкільництво в тій закарпатській країні, що має офіційну назву *П і д к а р п а т с ь к а Р у с ь*, почало заводитися з часу прилучення її до Чехо-словацької Республіки, бо до того часу школи були там лише мадярські. Вже в 1920 р. налічувалося 321 руських (українських) народніх шкіл. З того часу кількість українських шкіл зростає поволі (в 1931 р. їх було 425), тоді як число чеських шкіл зростає з надзвичайною швидкістю (з 22-х у 1920 р. до 158-х у 1931 р.) при загальній кількості чехо-словацьких дітей на Підкарпатській Русі коло 4.000 душ. В. 1932 р. міністер освіти ЧСР д-р І. Дерер визнає за нездорову шкільну політику штучне насадження чеських шкіл за рахунок шкіл з українською викладавою мовою.

Щодо кількості інших українських шкіл, крім народніх, то в 1931 р. налічується 16 міщанських шкіл, 6 реальних гімназій, 3 учительські семінарії, одна торговельна академія, дві торговельні школи та дві фахові школи, одна для обробки дерева, а друга, металю.

Пануюча на Підкарпатській Русі чеська Аграрна партія вносить у шкільну справу свою політику, насаджуючи в народніх і середніх школах учителів москофілів і росіян-емігрантів, щоб відірвати тубільне населення від рідного українського пня. Це вносить мовний хаос у школу, особливо середню. Так, в Ужгороді та Берегові діти вчать рідною мовою, тоді як у Мукачеві та Хусті вчать дітей почасти українською, почасти російською (не завжди правдивою російською, а з домішкою церковно-слав'янської), почасти чеською. Новий хаос у школі може бути розв'язаний лише на користь української мови, якою говорить населення Підкарпатської Русі, що це авторитетно потвердила в 1919 р. Чеська Академія Наук і Мистецтв.

Хоч шкільна повинність поширюється і на дітей Підкарпатської Русі (від 6-14-ти років віку дітей), але багато дітей не може через різні причини відвідувати школу, головно в тих районах, де насе-

лення живе хуторами, віддаленими один від одного великими просторами. Такі діти обслуговуються курсами. В 1931—32 р. налічувалося 170 курсів, в яких училося 9.176 дітей.

В галузі позашкільної освіти чехо-словацька влада перевела за 12 років справді велику роботу на Підкарпатській Русі, де за мадярської влади налічувалося пересічно 60% неграмотних, а за цей час організовано тут 1.473 курсів для дорослих неписьменних (на цих курсах училося 64.700 осіб), засновано 848 народніх читалень, 413 громадських бібліотек, утворено 100 співочих гуртків, 28 народніх оркестр і т. д.

Крім того помічається більш активна діяльність місцевого населення на полі позашкільної освіти (організація "Просвіт", урядження вистав, різних свят і т. п.).

Українські колонії

Першу українську школу в *Канаді* відкрили черниці у Вінніпегу в 1905 р. Найбільше українських шкіл відкрито в рр. 1918-22. Українські школи відкриваються при церквах, читальнях, в народніх і робітничих домах та при різних товариствах. Наука в українських школах відбувається ввечері, переважно від 5 до 7 год., бо вдень діти ходять до публічної державної школи, де наука є обов'язкова. В 1931 р. налічується в Канаді 67 українських шкіл, в яких більше 2.000 дітей вчилася по-українськи читати, писати, співати українських пісень, набувати головні відомості з історії та географії України.

Кошти на утримання українських шкіл складаються з внесків батьків (від 50 центів до 1 кан. дол. місячно від дитини), допомоги організацій, при яких існує школа, та добровільних пожертв.

Слід також указати, що українські студенти, що вчаться в державних високих школах у Канаді, набувають знання з українознавства в так званих українських інститутах (бурсах), яких налічується в Канаді три: Український Інститут ім. Петра Могили в Саскатуні, Український Інститут імені М. Грушевського в Едмонтоні та Український Інститут імені Петра Могили у Вінніпегу. У всіх цих інститутах налічується в 1931 р. 140 студентів і студенток.

Українська колонія в *Бразилії* (приблизно в 50.000 душ) має тепер більш-менш 60 українських шкіл, з яких половина стоїть під впливом духовенства. За свідоцтвом Петра Карманського, який учителював у Бразилії впродовж 6-ти років, в Бразилії не залишилося ні одної оселі, хоч би з кількістю 50 українських родин, яка б не мала своєї української школи, де навчання відбувається принаймні часоно.

Українська еміграція в *Сполучених Державах* Північної Америки також старається організувати українську школу, де б українська молодь могла набути основи українознавства. Як свідчить Лев Ясінчук, що мав можливість ознайомитися на місці з багатьма українськими школами в Америці, "не мають ті школи високої науки; там мішанина дітей різного віку, що ходять на всякі ступені обов'язкової американської школи. Там наука в ту пору, коли діти перетомлені довгою наукою в американській школі. Але ця школа дає основи рідного письма, мови, рідної історії, землезнавства, могутньої української пісні й підставового розуміння ідей, які одуховлюють українську націю на рідній "землі". В 1932 р. було українських шкіл в Сполучених Державах Північної Америки на думку Л. Ясінчука коло 200; в більшості цих шкіл вчать духовні особи — священики або черниці.

Не мало прислужилася для розвитку української духовної культури і та українська політична еміграція в Європі, яка постала в рр. 1919-20 в наслідок тих подій, що відбувалися у Великій Україні, в Галичині та Буковині.

За час свого перебування на чужині українська політична еміграція встигла проробити велику працю на освітньому полі. Вона організувала 4 високі школи в Чехо-Словаччині: 1) Український Вільний Університет у Празі з двома факультетами: філософічним та права й суспільних наук; 2) Українську Господарську Академію в Подєбрадах з 3 факультетами: агрономічно-лісовим, економічно-кооперативним та інженерним; 3) Український Високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова в Празі з 3 відділами: гуманітарних наук, природничих та музичним; 4) Студію Пластичного Мистецтва в Празі з майстернями малярства, скульптури й графіки та теоритичними курсами. Всі ці школи успішно розвинули свою працю. Але з міркувань фінансового порядку, розпорядженням уряду ЧСР, що фінансує ці школи, в Українській Господарській Академії та в Педагогічному Інституті в останні роки припинено впис нових студентів і професура цих шкіл мала обмежитися лише науковою працею. Однак 1932 р. Українська Господарська Академія, щоб не припиняти своєї навчальної діяльності, відкрила при собі Український Технічно-Господарський Інститут позаочного навчання, який утримується виключно на українських громадських коштах, та з вплати за навчання студентства. Крім того були при Академії відкриті кореспонденційні курси українознавства.

Еміграція також заснувала два наукових інститути: в Берліні та у Варшаві, дві гімназії — в Ржевницях (Чехо-Словаччина) та в Каліші (Польща) і низку інших шкіл та наукових організацій, які в міру

своїх сил працюють в інтересах української культури, найціннішого скарбу українського народу.

Українські високі школи та інші наукові установи на еміграції через Український Академічний Комітет у Празі беруть участь у праці Міжнародної Комісії для інтелектуальної співпраці при Лізі Націй і таким чином входять у духовий обмін з науковими установами всього світу.

Український Академічний Комітет у Празі високо тримає прапор академічної свободи, щоб перенести його в свій час на рідну землю.

ЛІТЕРАТУРА

- Звідомлення з діяльності Товариства "Просвіта" за час від 1.УІІ.1931 до 30.УІ.1933. Львів, 1933. 40 стор. з двома таблицями.
- Карманський, П., *Українська школа в Бразилії*. "Рідна Школа", ч. 1, 2, 3 і 4, 1932 р.
- К. П. *Народнє шкільництво на Волині*, "Рідна Школа", ч. 7-8 і 9, 1932 р.
- Носувець, П., *Полісся в освітленні польського візитатора*. "Рідна Школа", ч. 21, 1932 р.
- Носунець, П., *Шкільна справа на Поліссі*. "Рідна Школа", ч. 2, 1933 р.
- Носувець, П., *Шкільництво на Поліссі*, "Рідна Школа", ч. 10, 1932 р.
- Поліщук. *Їм і одній українській школи на Поліссі забагато*. "Рідна Школа", ч. 22, 1932 р.
- Попович, Омелян. *Відродження Буковини*. Вид. Кооператива "Червона Калина", Львів, 1933. 120 стор.
- Рідна Школа в 1932-33 р. "Рідна Школа", ч. 23-24, 1933 р.
- Сірополко, С., *Народня освіта на Советській Україні*, Вид. Україн. Наук. Інституту у Варшаві.
- Українське шкільництво на Буковині, в Галичині, на Закарпатті та в Канаді*. За ред. С. Сірополка. Праці Укр. Педаг. Товариства в Празі, т. 1. Прага, 1932, 72 стор.
- Školství na Podkarpatské Rusi v přítomnosti*, Statní v Praze. 1933 + I.
- Ясінчук, Л., *За океаном*. Вид. Т-ва "Рідна Школа". 255 стор. Львів, 1930.
- Ясінчук, Л., *Школа і молодь в Америці*. "Рідна Школа", ч. 20-21, 22, 23-24. 1933 р.

УКРАЇНСЬКА КНИГА

Дмитро Антонович

I. КНИГА РУКОПИСНА

Початки українського письма, як, зрештою, і всякі перші початки великого культурного явища, лишаються все не виясненими. Наукові дослідження, щоправда, роблять часто великі здобутки, висвітлюють і відчищають від легенди правдиві факти, але разом з тим вияснюють, що такі факти не є першими, а що перед ними були якісь інші явища досі невияснені, або незнані. Таким чином науковий здобуток не тільки збільшує наше знання, встановлюючи тверді факти, але разом з тим, як легенду, розвіває ті твердження, що доти вважалися за факти, а головне, відкриває перспективи, в яких пізнаємо докладніше своє незнання й переконуємося, що студійований рух є в дійсності далеко старший, ніж нам це уявлялося перед установленням твердих фактів.

Те ж явище спостерігаємо і в питанні генези українського письма. Колись давно думали, що письмо в Україну було принесено разом з християнством. Нині від цього твердження доводиться відмовитися. Не тільки різні народи, що мали свої колонії в Україні, або переходили через українські території, задержуючися чи не задержуючися на них, часто мали своє й то дуже добре розвинене письмо, навіть більшу літературу в своєму письмі, але і українці самі, як аборигени української землі, правдоподібно, мали якесь письмо, чи в інший спосіб занотували потрібні речі в своїй мові. Чи вони користалися для цього письмом чужих народів, чи мали якісь свої знаки, хто знає. Взагалі так багато неясного, що можна лише твердити, що ті чи інші ознаки письма були в українців і перед християнством, але якісь конкретніші твердження робити було б необережно.

Найстарші рукописні книги, що постали в Україні і дійшли до нас, не старші від половини 11 століття. Отже, тільки ці книги можна вважати незаперечними документами, на підставі яких можна базуватися; ці книги вже мають виразно християнський характер, і писані літературною того часу мовою християнсько-слов'янського світу, що давніше називалася церковно-слов'янською мовою, а тепер

називають більш точно староболгарською мовою. Чи можна з того виводити твердження, що таким чином літературу й письменство занесено в Україну разом з християнством — хто знає. Такий пам'ятник української літератури 12 віку, як "Слово о полку Ігоревім", який з певністю попереджували інші твори" фєвдально-лицарського" українського епосу літературного, а не фолкльорно-національного характеру, має далеко менше християнського елементу і далеко більше національно українських елементів у мові, але, на жаль, старих автентичних списків, так би мовити, оригіналів первісних світських книг до нас не дійшло, а світські твори ми знаємо з копій пізніших переписувачів.

В кожному разі, оскільки слов'янський світ щодо свого письменства ділиться на дві групи — північно-західну (чехи, поляки, словаки, лужани, словінці), що прийняли латинський алфавит і письмо, і південно-східну (серби, болгари, українці), що виробили власне слов'янське письмо на підставі еллінського, — Україна в цій другій групі займає визначне місце, бо, прийнявши слов'янське письмо, вона його поширила й далі на північ, до білорусів та північних слов'ян, що пізніше прибрали назву москалів або великорусів. Це письмо прийшло в Україну з Болгарії, мова його була староболгарська, яка й стала основою первісної української літературної мови, що в Україні поступово українізувалася.

Це старе слов'янське письмо мало два варіанти: "Кирилицю" і "Глаголицю". Стало міняється твердження, який саме з цих двох алфавитів є старший, але обидва вони постали з алфавиту грецького: Глаголиця з грецького скоропису, Кирилиця з грецького літургічного уставу. Назва Кирилиця постала з того, що винахід цього альфавиту легенда приписувала старшому з двох солунських братів (Кирило та Методій) — християнських первоучителів слов'янства, який до речі називався Костянтин, але для нас важливо, що в Україну це письмо прийшло у формі Кирилиці і, переживши впродовж тисячоліття різні модифікації, й досі є традиційним письмом.

Найстаршою книгою писаною тим алфавитом, занесеним з Болгарії, що зберігся до цього часу, є т. зв. "Остромирове євангеліє", не знати, де переписане: в Україні, може в Києві, а може й на північних землях що підлягали тоді Україні, наприклад, у Новгороді. Не конче вичерпуючим доказом переписання цієї книги в Новгороді ніби служить те, що вона переписана дяком Григорієм у роках 1056—57 для Новгородського посадника Остромира. Де посадник Остромир замовив собі цю книгу, чи в Новгороді, чи в Києві, чи де інде, звідки походив і працював дяк Григорій — не знати. З особливостей мови філологи точного висновку зробити не можуть.

В кожному разі Остромирове євангеліє, це розкішна рукописна книга, велика — 11 см висока і коло 9 см широка, має 294 пергаментових аркушів, писаних в два стовпці великими літерами, зробленими в кольорах і з позолотою та з фігурними заставками; крім того, три великі, на цілу сторінку мініятури, що представляють трьох євангелістів. Що цей пишний примірник найстаршої відомої нам рукописної книги зберігся до нашого часу є щасливий випадок. Після того, як Остромира було вбито в поході проти Чуди, ця його книга перейшла до храму Софії Новгородської; звідтам вона перейшла в Москву до церкви Воскресення. 1720 року її звітдам одібрали й перевезли до Петербургу до Сенату; пізніше її з іншими рукописами було перевезено до кабінету цариці Катерини II, і тут вона мало не пропала. На щастя, після смерті Катерини II, її знайшов урядовець царициного кабінету Яків Дружінін "в гардеробі", і в 1806 році цю книгу було презентовано цареві Олександрові I. Цей останній передав її до Імператорської Публічної Бібліотеки, де вона й переховується. Крім Остромира Євангелії зберіглося з 11 століття ще дві розкішні книги, з яких перша постала напевно в Україні, — це "Ізборник Святослава" 1073 року і псалтир Егеберта Трирського, частина якого писана та ілюстрована західноєвропейським майстром, а частина майстром українським. В цих двох книгах особливо цікаві малюнки-портрети: в "Ізборнику" князя Святослава Ярославовича з дружиною і чотирма синами, а в Трирському псалтирі дві мініятури представляють портрети Ярополка Ізяславовича з дружиною Іриною та матір'ю Гертрудою. Стиль мініятури Ізборника Святослава зовсім тотожний із стилем Остромирова Євангелії. Ізборник Святослава на замовлення князя переписав дяк Іоан.

Як видно з цих найстарших книжок, Остромирове Євангеліє і Псалтир були книгами не тільки християнськими, але такими, що надавалися до богослужбових потреб. Мабуть ці богослужбові книги були першими християнськими книгами і мабуть вони склали більшість тодішньої української літератури з огляду на їх утилітарний характер, бо задовольняли безпосередні потреби нового християнського культу. Але поруч з тими богослужбовими книгами появляються книги для читання, так звані "четьї", здебільшого релігійного або повчального змісту, як твори отців церкви, або коментарі до Святого Письма, далі, книги, які давали улюблене читання, що мали змістом життя святих, — ці повчаючі і цікаві самі по собі і як приклад для наслідування вчинки й пригоди святих та благочесних осіб. Також для цікавого й благочестивого читання служили книги, в яких описувалося виїмки з інших іноді й більших творів; тепер ми їх зовемо хрестоматії, а тоді їх називали ізборники.

З двох вищезгаданих ізборників Святослава, перший з 1073 року містить у собі найрізноманітніші відомості й духовного й філософського змісту, другий з 1076 року складається виключно з уривків морального та релігійного змісту — "розмишлення" про правдиву віру, про молитву, повчання дітям тощо.

Оскільки монастирі були місцем, де в більшому числі могли збиратися ченці та інші благочестиві переписувачі книжок, то декому з цих ченців від монастиря давалося припоручення записувати, бодай на відрізках та менших клаптях пергамінових, найважливі події з монастирського життя, а потім і головніші події з позамонастирського життя, що мали державне або економічне значення: зміна князя, війна, або договір, а поруч з тим посуха, або сарана чи падіж на худобу, жидівські погроми, або астрономічні явища, як затьма сонця, появлення комети тощо. Ці записи переводилися спочатку в той спосіб, що з лівого боку зазначався рік, або як тоді казали, "літо" і проти того "літа" лаконічно зазначалося, що саме сталося. З цих примітивних записів і пішли наші славні літописи, що дійшли до нас в пізніших і часто літературно оброблених списках. В цих літописах та життях святих не безпідставно вбачають початки прагматичної історії. Зміст наших старих рукописних книг, як бачимо, був досить різноманітний і дає багато матеріалу для з'ясування тодішнього побуту, життя й смаків літературних. Але дослідження творів є предметом історії літератури.

Писані всі наші старі книги на спеціально виготованих для того шкірах, білих, вигладжених, що називалися в нас "паргамен", "паркгамен", "паркомен". Мабуть здебільшого це були шкіри телячі, бо на Московщині, де до 17 століття не знали слова паргамен, називали його "харатія", або "телятина". Цей пергамен спочатку був привезений і привозився, мабуть, з грецьких земель, бо якістю своєю нагадує пергамен грецьких манускриптів — білий, рівний, тонкий: в 12—14 століттях натомість бачимо пергамен, хоч теж добрий, вигладжений, але грубіший — це вже мабуть пергамен, власного місцевого виробу. Пурпурового візантійського пергамену в нас в Україні не зустрічається. Так само, хоч який добрий був пергаменований матеріал, а в Україні здається, зовсім не зустрічається "палімпсестів", себто пергаменів, з яких би було витерто одні, старі тексти, а натомість вписані інші, нові.

З огляду на те, що пергаменований матеріал коштував дуже дорого, робилося зусилля його заступити матеріалом дешевшим і в 14 столітті вперше з'являється папір. Хоч папір спочатку теж не був матеріалом особливо дешевим, але значно дешевшим, ніж пергамен, і тому він швидко витіснив з обігу, принаймні в уживанню для книг, дорогий пергамен. З появленням паперу, пергамен продовжували

вживати тільки в особливо парадних випадках, як і досі уживають, для урочистих грамот, або для особливо люксових книжок. Так, славне "Пересопницьке Євангеліє" зготовлене на замовлення княгині Насті Гольшанської-Заславської у рр. 1556-61, все списане на пергамені, але в 16 столітті вживання пергамену для цілої книги вже було винятковим люксом.

Папір в Україну спочатку приходив, правдоподібно, виключно німецький. Є відомості, що ніби приходив через Астрахань папір перський та "хорозанський" (себто самаркандський), але зразків цього другого паперу до нас не дійшло. Значно ліпше, десь уже в 18 столітті почали привозити англійський папір через Архангельськ, але він до України мало доходив, та й на той час Україна вже мала власні фабрики паперу. Виробництво власного паперу в Україні почалося в Галичині в першій половині 16 століття, на Волині в кінці того ж століття, а для друкарні Києво-Печерської Лаври на початку 17 століття, Єлисей Плетенецький заложив "папърню въ Радомышлю, коштомъ не малымъ на подивленіе въ томъ краю, яко речъ не бывалуу".¹ Наприкінці 17, або на початку 18 століття було założено папърню й в Чернігові: "В присвяченому Мазепі посланні, що уміщене на початку "Зерцала" префект колегіюма Антоній Стаховський повідомляє між іншим про паперову фабрику, "папърню", при чернігівській архиєпископській катедрі, що була зорганізована за дозволом Мазепи, та що вироблювала папір "подъ пресветлымъ, издревле сенаторскимъ родовитымъ гербомъ" гетьмана. Дійсно водяні знаки "Зерцала" на одних аркушах мають форму герба Мазепи, а на других відтворюють герб Максимовича.²

Писалося, принаймні спочатку, як у греків, очеретяними паличками, бо такі палички, наприклад, нарисовано в Остромировому Євангелію на мініатюрах з євангелистами, але, здається, досить рано стали вживати пер гусячих, а для паради брали й більш декоративні пера павича або інших птахів. Починаючи писати на сторінці, спочатку відкреслювали бережки, потім "на рівному віддаленні одна від одної позначали крапки, що їх сполучували поземними лініями. Для цього вживали якогось тупого, мабуть, металевого або костяного знаряддя, може ножа, або гвіздка, або грифелю. На Русі його звано "шильцем". Принаймні в однім рукопису 14 століття є така приписка: "Бог да прости...ковача Ранка, код ми скова шильце". Крім того, існувало спеціальне приладдя для лініювання паперу, так звана "карамса". В деяких збірках 16—17 століть трапляються

¹ Маслово, О., *Рукописна книга*. Київ, 1925, стор. 81.

² Маслово, О., *Українська друкована книга ХУІ—ХУІІ вв.* Київ, 1925, стор. 34.

статті про те, як її виготовити. Це була дошка з туго натягненими на неї нитками. Паперові рукописи що їх легко було прорізати шильцем, лінійовано олівцем.³

Розуміється, переписувач мусів мати ножика, щоб підчищувати помилки, хоч для того вживали також і пемзи, або помилково написане змивали губкою. Писали різними атраментами і, очевидно, переписувач мусів був мати рецепту, як атрамент виробляти. Навіть у пізніших збірниках написано чимало рецептів на виготовлення атраменту. Не виключено, що окремі переписувачі могли мати й власні таємниці виготовлення атраментів, що тримали в своїй майстерні, і, крім, безпосередніх учнів і то з великим розбором, нікому тих таємниць не відкривали. Для заголовків і початкових літер вживали часто кольорових атраментів, найбільше цинобри, яку привозили з Візантії або з Заходу. Дехто вважає, що гірша цинобра пізніших рукописів була вже місцевого виробу. Крім червоної фарби, в Україні для заголовків та ініціалів досить часто вживали зеленої фарби, навпаки блакитної та синьої, як і жовтої, вживали дуже рідко. Справжнім золотом писали ще рідше. Тільки такі пишні рукописні книги, як Остромирове Євангеліє, мають написані золотом ініціали та заголовки, а першу сторінку київського Ізборника Святославова з 1073 року всю написано золотом. Пізніше у століттях 15-17 писання золотом в Україні вживалося для прикраси особливо пишних грамот.

Порівнюючи добре уявлення можна тепер мати про те, хто були переписувачі рукописних книг, тому що переписувачі мали звичай, скінчивши книгу, зробити приписку, хто й де книгу списував. З того можна бачити, що головними осередками, де переписувалося книги, були монастирі, а переписувачами були ченці. Монастирі також розшукували книги для переписування, іноді посилали по такі книги в чужі землі, на Афон тощо. Але бували переписувачами й не ченці, а члени білого духовенства — священики, дяки, буває підпис, що працювали над перепискою книги піп з сином. Нарешті за переписування бралися і світські освічені люди, навіть князі та княгині, бо ця праця вважалася спеціально богоугодною. В таких випадках, звичайно, теж зазначалося, що переписувач працював для спасіння душі, або щоб спокутувати якийсь гріх. Іноді ігумени по монастирях як епітимію накладали обов'язок на ченця переписати книгу — це були найбільше несправні переписувачі, найбільше недбалі і навіть у тексти переписуваних книг вносили зовсім невідповідні вставки, наприклад, що хоче спати, або, що об'ївся киселю з молоком тощо. Але поза такими переписувачами-добровільцями незаперечно вже

³ О. Маслова: Рукописна книга. Київ. 1925.

в ранній добі з'явилися переписувачі-професіонали, що переписування книжок мали як фах, з якого жили. Принаймні вже Ярослав Мудрий зібрав у Києві "многи писцы" з метою заложити бібліотеку при св. Софії. Коли пізніше в 16 столітті прийшла чутка про друкування книг, то фахівці-переписувачі зустріли цю вістку дуже неприхильно і повели агітацію проти нового винаходу, запевнюючи, що написана книга приємна для Бога і що взагалі друкування книжок є диявольська вигадка. На Московщині ця агітація мала досить значний успіх, і перший книжний друкар Іван Федорович мусів був втікати з Москви в Україну.

Між фахівцями-переписувачами книжок досить рано зайшла спеціалізація і для виготовлення книжки потребувалося кількох фахівців. Один писав текст чорним атраментом, другий врисовував великі літери циноброю, третій ілюстрував книги, себто врисовував мініатюри тощо. Іноді, коли книга була велика, доручалося переписування кільком людям і тоді в різних місцях книги можна бачити інакшу руку, або умисне розтягнуте, чи, навпаки збите письмо, там, де треба було підігнати сторінки писані одним переписувачем до листів, писаних переписувачем слідуючим. В кожнім разі переписати велику книгу, це було подією, доведення якої до кінця було для переписувачів справжнім святом. "Як радіє жених, коли бачить невісту свою, так радіє писець, коли бачить останній лист списаної книги; як радіє купець, коли дістане дохід, або корчмій, коли входить до гавані, або подорожній, коли приїздить до дому, так само радіє описуватель книги на скінчення своєї праці".⁴ Так висловлюється переписувач одної з старіших рукописних книг.

Як велика була продукція переписуваних книг, на жаль, трудно сказати, бо, поперше, тяжко підрахувати, який відсоток переписаних книг дійшов до нас, а який згинув. Треба думати, з огляду на неспокійну історію України і спеціально несприятливі відносини політичні, що завжди були характерними для української дійсності, що відсоток книг з давніших часів дійшов до нас дуже невеликий. З пізніших часів цей відсоток, очевидно, мусів би бути більший, але також певно дуже незначний. Крім того, нам невідомо, чи були спроби підрахувати українські рукописні книги, а роблено підрахунок у "всеросійському масштабі", і то досить давно, бо 1897 року. Тоді було нараховано рукописних книг від 11-14 століть до 700, а число рукописних книг з 15-17 ст. включно, приблизно рахується на 25 тисяч. Скільки з тих книг українських, скільки московських, а скільки білоруських, оскільки ці останні можна відрізнити від українських, сказати тяжко. Але, коли візьмемо на увагу, що ті книги,

⁴ Либрович, С., *История книги в России*. СПб, 1913, стор. 7.

що зберіглися до нашого часу, є тільки незначний відсоток тих книг, що були виготовлені, мусимо визнати, що виготовлення рукописних книг було ділом дуже розвиненим. Навіть, коли вже друкування книг остаточно, здавалось би, мусіло витіснити переписування, і тоді ще, подекуди в силу традиції, подекуди з мотивів цензурних, книги не могли друкуватися, а переписувалися і списані ходили з рук до рук. Так було в Україні в 18 і ще в першій половині 19 ст. Остаточно друкування книг витіснило переписування в Україні лише в другій половині 19 століття, і коли тепер ще традиція писаних книг почасти тримається, то хіба в формі альбомів, куди списується вірші на пам'ять, або хто сам для себе списує з друкованих та писаних джерел потрібні уривки та відомості.

ЛІТЕРАТУРА

Література про українську рукописну книгу дуже велика. Головнішими працями можна вважати нижчеподані.

У названих працях можна знайти вказівки на велику літературу предмету. Часто окремим рукописам присвячено по кілька монографій, розвідок та дослідів. Популярний виклад О. Маслової (*Рукописна книга*. Київ 1925), опертий на загальних історичних засадах, що для нашого часу вже перестарілися.

Карській, Є., *Очерк славянской кирилловской Палеографіі*. Варшава, 1915.

Кашин, Н., *Значение книги в древней Руси (древняя русская рукописная книга)*. — Збірник "Книга в России" Часть I під ред. В. Адорюкова і А. Сидорова. Москва. 1924. Стор. 34-61.

Огієнко, І., *Історія церковно-слов'янської мови*, т. 5. Найважливі пам'ятки церковно-слов'янської мови. Варшава 1929.

Соболевській. А., *Славянско-русская Палеографія*. СПб. 1908.

Сперанській, М., *Історія древней русской литературы. Введение — Киевский период*. Москва, 1921. Стор. 76-112.

Щепкин, В., *Учебник русской палеографіи*. Москва. 1913.

II. УКРАЇНСЬКЕ ДРУКОВАНЕ СЛОВО

Українська книжка на своєму історичному шляху переживала долю тяжчу, ніж книжка якого іншого народу, що постійно мав власну державу. Проте для кожного, кого інтересує доля книги, як найважливішого чинника людської культури, історія української книги досить дає матеріялу для розважань на тему про непереможність культурних прямувань народу, що пробудився до свідомого національного життя.

Україні в історії слов'янської книги належить почесна роля — перш за все з погляду хронологічного. З слов'янських народів перші друкують книжки для себе чехи — 1468 року, а за ними українці — р. 1491; цього року видруковано мовою слов'янською, з особливостями живої української мови, перші дві книги для потреб українського населення. Октоїх та Часослов — в друкарні Швайпольта Фіоля в Кракові. Працю Фіоля продовжив Франциск Скорина, що в тодішньому огнищі слов'янського руху, в чеській Празі, видрукував в роках 1517-19 двадцять три книжки — окремі книжки біблійного кодексу — в перекладі на тодішню українсько-білоруську книжну мову. В початках друкарства, в 15 та в першій половині 16 ст., Україна та Білорусь, зв'язані державною приналежністю до Великого Князівства Литовського й тісними культурними взаєминами, особливо спільністю тодішньої книжної мови українсько-білоруської (що була тоді мовою державною), тому натурально провадили і книжний друк спільними силами — однаково на території України й Білорусії. На білоруській території бачимо друкарні в Заблудові (тут друкується надзвичайна для цього часу книжка Учительне Євангеліє — травестія Євангелії на тогочасну книжну мову з поясненнями в формі популярної проповіді), в Несвіжі, в Евю, в Могилеві, в Кутеїні, в Буйничах, в Супраслі. В третій четвертині 16 ст. друкарство твердо осідає на західній частині української землі: закладаються друкарні у Львові (в Галичині) та в Острозі (на Волині), де 1580 р. надруковано перший у слов'янському світі повний кодекс слов'янської Біблії, що став зразком для дальших видань цієї книги. Після того друкарні в Україні зростають у великому числі. В Галичині, крім головного міста Львова, де була славна друкарня Ставропігіяльного Братства та менші друкарні Михайла Сльози, єпископа Арсенія Желіборського єпископа Йосифа Шумлянського, бачимо ще цілу низку друкарень в провінції — в Стратині, Крилосі, Угорцях, Уніві, Перемишлі. На Волині, крім згаданої Острозької друкарні існували ще друкарні в

Дермані, Константинові, Почаєві, Рахоманові, Четвертні, Луцьку, в Чорні, Крем'янці, Житомирі. На Київській землі були в самому Києві три друкарні, в тім числі славна, найбільша в Україні, друкарня Києво-Печерської Лаври, та дві друкарні на Київській провінції (в Хвастові та Бердичеві). На Чернігівській землі найбільша друкарня була в Чернігові. На Подільській землі було сім друкарень.

Вже сама кількість друкарських установ доводить, що друкарську справу в Україні було розвинено досить широко. В перші часи по винаході друкарства продуктивність друкарень взагалі не була велика, проте українські друкарні визначаються солідною, на той час, кількістю видань. Наприклад, Львівська друкарня за 1591-1622 рр. видрукувала 13 книжок, Острозька за 1574-95 рр. — 18 книг, Київська — за перших 15 років свого існування 40 книг, серед яких значна частина були монументальні видання в 500-1500 сторінок (наприклад відомий "Требник" митр. Петра Могили мав 1.670 сторінок) а по кінець 17 ст. видрукувала понад 250 книг. Почаївська друкарня з 1730 р. до кінця 18 ст випустила 187 книг, Чернігівська друкарня за значно коротший час — понад 50 книг.

Українські друкарні виконували велику культурну місію не лише на своїй землі а й далеко поза її межами. Українські видання ширилися в Московщині та по інших слов'янських землях, в Молдавії, Румунії, Угорщині, попадали навіть у слов'янські монастирі далекого Афону. В передмові до одної з книжок друкованої в Київській Лаврівській друкарні, так висловлюються всеслов'янські завдання українського видавництва: "Любезно приймете (цю книжку), приємлет Іафетове племя, Россове, и Славяне, и Македонове; стяжите и (її) Болгарове, Сербове й Босняне; облобызайте и истрове, Іллірікове и Долматове; сряцете и Молдавяне, Мултяне й Унговлахове, веспріймете и Чехове, Моравлене, Гарватове, и вся широковластная Сарматія везлюби и притяжи и, все православнії сію святую любезнь приємлете книгу, и вместо многоценнаго секрковища имейте ю". І та місія української книги дійсно була культурна, бо книжка та відгукалася на всі культурні потреби того часу. Тут були книжки богослужбові, взагалі церковні, книжки для шкільного вжитку та для повчаючого читання, книжки науково-богословського, літературного та прикладного змісту. З технічного погляду, книжки які виходили не лише з таких великих друкарень, як Київська, Львівська, Острозька, Почаївська, але й з малих, як Стратинська, Заблудівська та інші, були видруковані бездоганно — і з погляду коректури, і з погляду зовнішніх признак. Перше місце в цім належить виданням київським.

Історична доля ставила український народ в умови державного співжиття з його ближчими сусідами — з Польщею, Австрією, Росією.

Державно-правне становище українського народу в Польщі та в Австрії не давало українській книжці державної опіки, і друкарська справа тут провадилася лише самодіяльними зусиллями самого українського на селення. Але при тому друк українського слова сам по собі не зустрічає тут головніших перешкод, і свобода слова вважалася остільки за річ конечну, гарантувалася міжнародними трактатами. Наприклад, в умові гетьмана Івана Виговського з польським урядом (в т. зв. "Гадяцьких пунктах" 1658 р.) крім установлення двох університетів, заведено ще й такий пункт, спеціально щодо свободи слова в Україні: "Гімназія (то єсть учительніє дома), коллегія, школы та друкарнь, сколько ихъ надобно будетъ безъ препятствія ставити будетъ вольно й свободно науки отправовати и книги печатати всякіє, и въ преніяхъ о вери, только би безъ поруганія и уrazy маєстату королевского" (себто, визнавалася цілковита свобода слова в школі й друку, навіть в справах віри — з тим лише обмеженням, аби не ображалося голову держави).

Більші обмеження зустріла українська книга в сусідній московській державі. Національна вдача й культурний світогляд народів українського та московського різнилися остільки, що книжка за "Литовського рубежа", з "Черкаской землі" (себто з України й Білорусії) здобувала собі тут дуже несприятливе відношення. Московський патріярх Філарет ще на початку 17 ст., коли в Україні саме розвивалася широко друкарська справа, недвозначно висловлювався про українців та білорусів, що вони лише "нарицаються убо христіане", себто християни лише номінально. Тому й не дивно, що московський цар Олексій Михайлович в умові з поляками, в противність "Гадяцьким пунктам", вимагав, аби "все те, в которыхъ мьстностяхъ книги печатаны ихъ слагатели, такожъ печатники или друкари, смертью казнены и книги, собравъ, сожжены были и впередь чтобы крьпкій заказъ бышь безчестныхъ воровскихъ книгъ никому съ вашихъ королевскаго величества подданныхъ не печатати нигдъ подъ страхомъ смертной казни". Як велике було це упередження, можна, наприклад, бачити з тих нагінок, яких зазнала на Московщині книга українського богослова Кирила Транквіліона - Ставровецького — "Учительное Евангеліє"— типовий дуже поширений в Україні зразок толкового евангелія. З царського та патріяршого наказу оцінку цієї книги доручено було двом московським книжникам — богоявленському ігуменові Іллі та соборному ключареві Іванові Шевельову. Не знаючи мови, якою написаний був твір українського богослова, вони вбачали єретицтво, там, де були самі незрозумілі для них слова й граматичні форми слів. Наприклад, у Транквіліона про розп'яття Христа було сказано, що його "пригвоздили до хреста", московські ж книжники з обуренням добавляли

там єресь і говорили, що треба писати "ко кресту"; так само, новітнє слово 'речь' (в значенню латинського *res*) взяли вони в тім розумінню, як це слово вживалося на Московщині, і приписали авторові думки, яких він не мав. Отже, не дивно, що через своє незнання й нерозуміння та через неоправдане підозріння знайшли в книжці Транквіліона великі "єреси" та "блуженія", з огляду на які послано 1627 року по всіх воевідствах московських наказ: "На Москве и во всехъ городахъ, литовскія печатати Учительныя Евангелія архимандрита Кирила Транквіліона-Старовецкаго и иныя его Кирилова слогу собрати й на пожарехъ сжечь, чтобы та ересь и смута в мире не была". В дальшому 1628 році видано накази і загальнішого змісту, щоб забрати взагалі книги "Литовскія печати" від церков, а про такі книжки у приватних осіб скласти реєстри й чекати наказу, що з тими книжками робити. Щоправда книги "литовскія печати" — українські та білоруські друки — ширилися на Московщині. Для своїх потреб тут мусіли навіть передруковуватися українські книги, навіть такі основи розкольного старовіства, як "Кирилова книга" (1644 р.) та "Книга о вере" (1648 р.) були передруками українських видань. Та навіть так урочисто проскрібоване "Учительное Евангеліе" Транквіліона знаходило собі попит тут, та признание: орловський батюшка, автор "Статира" (17 ст.), називав цю книгу "світильником", вивчив він її напам'ять та додає, що знайшов її в декого із своїх парафіян, і вона їм дуже вподобалася. Але, примушена фактично використовувати українське книжне надбання, Московщина проте не позбавлялася свого несприятливого відношення до українських друків. Як скоро Москва дістала можливість фактичного впливу на Україну, природно було сподіватися, що аналогічну тактику щодо українських друків розвинуто буде й на терені самої України. Це й настало одночасно з тим, як, слідом за Переяславською умовою, українську церкву було підпорядковано московському патріярхові в кінці 17 ст. З того часу й починається нівеляційна політика московського уряду — духовного й державного — щодо мови й правопису в церковних друкарнях в Україні.

Зразу взято було під догляд українські друкарні. Хоч в основній царській грамоті про права української церкви було сказано, що "печатаніе книгъ невозбранно повельваемо", але на ділі перешкоди в цьому напрямі почалися дуже скоро. Головний натиск було зроблено на друкарню Київської Лаври і кріпко наказано їй питатися дозволу патріяршого на друкування книжок. Коли Лавра не звернула уваги на такий наказ, що ламав старожитні права її, та надрукувала 1689 року перший том "Четьих Миней" св. Димитрія Туптала, то московський патріярх Йоаким суворо вимовив за це Лаврі. Він доводив, що слід було, "списавъ прислати къ намъ ваше переписаніе,

и нам было то ваше переписаніе, въ царствующемъ граде Москве, соборнь свидетельсвовавъ, исправити, аще что где достойная исправленія обрящется, и тогда, по разсмотренію и сужденію соборному, дати намъ и благословеніе, еже и типографскимъ тисненіемъ издати... и ми ожидахомъ отъ вас прेमное время переписанія онаго вашего на прочитаніе и сужденіе. Ваше же преподобіе, пре-небрегше архипастырское наше повельніе, книги сами типомъ иза-ете... И сіе ваше велія неправда". Тому патріярхъ наказує, щобъ "въ предъ бы вамъ каковы книги, малы или великія, новосочиненныя случится печатати перве къ намъ, святейшему патріярху, объявити и написавъ присылати, и мы, разсмотря, и благословеніе подадимъ на подобающая: а необъявя и къ намъ перве не приславъ, отнюдь бы вам не дерзати таковыхъ книгъ новослаемыхъ печатати да не казни церковный, запрещеніемъ, яко преслушницы, подпадете". Лаврський архимандрит Варлаам Ясинський відписував московському патріярхові, що "сіе дело есть нам трудно и не вместительно, того ради о крайнее разсужденіе и благословеніе чоломъ бьемъ" з нагоди ж великої потреби в Псалтирях архимандрит писав: "Усумневаемся, како zde, в Малой Россіи, печатати. по коему зводу. Ибо аще по Московску; то необыкоша сіи людіе (себто - українці) тако читати и не имуть куповати". Бачачи таку твердість з українського боку, московський патріярх навіть просив патріярха царгородського, щобъ він наказав українцям, "да имуть покореніе и послушеніе святейшему нашему престолу Московскому, и да не имуть волю и власть, въ жесточайшихъ запрещеній, — ни по единому образу, ниже книги как печатати, ниже ино что творити без нашего соборнаго разсмотренія". Коли й потому Київська Лавра 1692 р. видрукувала чин літургії без порозуміння з Москвою, патр. Андріян ще в більш різких виразах дорікав за се архимандритові: "А тако бы не подобало творити... Точію за твоимъ повельніемъ книги издаются, еже весьма непристойно и дерзновенно. Еще же передъ сего къ вамъ въ монастырь, — чтобы без ведома каковыхъ церковныхъ книгъ не печатати, — писано... Како же у вас таковое презорство содеяся въ сицевомъ, въ благословеніе и прощеніе ваше намъ возвестите". В своїй відповіді архимандрит Мелетій Вуяхевич покликається на стародавнє право Лаври друкувати книжки безборонно "Сіе же всемы бысть известно, яко по сіе время безъ препятія новозбранно бы о всякие книги по нашему малороссійському обыкновенію печатать, нынеже въ велицемъ неддуменіи суще, ужасе бо насъ ваш архипастырскій милостивы й отческій указ, яко ни малой какой книжицы без вашего архипастырскаго милостиваго указу не печатать"; тому просить, щобъ і надалі "по прежнему въ святой обители нашей книги печатать невозбранно, по нашему обыкновенію".

Московський патріарх погодився лише на компроміс, що мав тимчасове значення: "Не возбраннемъ же вамъ" — відповідав він 1693 р. "въ типографіи вашей кієво-печерской обычныхъ книгъ въ чинь церковномъ печатати, ежи бы было в ползу. аще и тоя страны наречію. А которые имате печатати большія книги... на таковния книги и благословеніе отъ насъ приимати и присылати къ намъ должно, да во извѣтіи имеемъ, ради общаго согласія безъ всякого усумневія и прекословія".

Як бачимо Москва і Україна в книжній справі змагалися, поперше, щодо формального права українських друкарських установ друкувати книжки за легальною традицією, без попередньої цензури змісту виданих книг, подруге, щодо вживання національної мови в українських друках. Вихована на культурній відрубності від усього світу психологія московських міродайних кругів виходила з тієї засади, що "когда будетъ много языковъ, то пойдетъ смута на земле". Тому книжки українських авторів виправлялися в московських виданнях "великороссійской грамматике" з виключенням всіх ознак української мови. Так, напр., було виправлено "Четьи Минеи" митрополита Дмитра Туптала, яких перший том, друкований, як згадувалося в кієво-печерській друкарні, було спалено головно з причини української мови. В передмові до московського передруку "Беседь Іоанна Златоустаго" р. 1709 видавці просто зазначають, що вони заховали "орфографію", сіречь правописаніе и правоверіе великороссійское, правильное по ученію грамматистовъ и любомудрецовъ, ве училищахъ издревле и до ныне обдержимому,... а малороссійская примрачная реченія изеяснихомъ обыкновенными". Для видань, що були призначені для московських читачів, такий спосіб — єдино вірний; але московська цензура зразу ж почала уніфікувати мову на московський зразок і у виданнях українських, що були призначені для вжитку у себе дома, в Україні. Се вже був момент не права, оскільки праву можна засвоювати завдання охороняти громадянство від появи шкідливих змістом друків, а момент політичний, скерований до сутополітичної цілі: до денационалізації українського народу.

Такі тенденції, що виразно просякають московську адміністративну практику у дореформенний період, приймають характер послідовної системи в законодавстві пореформенної Росії, коли остання формально увійшла до складу держав європейських. Першим і провідним упродовж більш двох століть, актом тої системи був указ реформатора Росії 1720 року: "вновь книгъ никакихъ, кроме церковныхъ прежнихъ изданій, не печатать, да и оныя церковныя старыя книги для совершеннаго согласія съ великороссійскими такими жь церковными книгами справливать прежде печати, дабы

никакой розни и особеннаго наречія во оныхъ не было; другихъ же никакихъ книгъ ни прежнихъ, ни новихъ изданій, не обявлять, дабы в духовной Коллегіи не взявъ отъ оной позволенія, не печатать, дабы не могло въ такихъ книгахъ никакой церкви восточной противности и се великороссійською печатію несогласія произойти". Дозволялося ж друкувати книжки лише з умовою перекладу на "великороссійское наречіе". Коли Лавра 1769 р. просила дозволу видрукувати українські букварі, бо московських люди не розуміють та не хотять купувати, то Синод не тільки не дозволив, але й наказав відібрати назад ті букварі, що були вже на руках. Було навіть наказано забрати по церквах старі українські книжки та їх міняти на московські. Так накази щодо друку книжок лише "сь апробації св. Синода" не переставали, при чому суворо завважалося, щоб у друкованих в Україні книжках в порівнянні з московськими "Никакой розни и прибавки въ слогъ речей перемены отнюдь не было". На самому переломі 18-19 ст., 1800 р., Синод ствердив Києво-Печерській лаврській друкарні попередні укази 1720 та 1766 рр. "церковныя старыя книги прежнихъ изданій для совершеннаго осогласія съ великороссійскими такими церковными книгами справлявать прежде, дабы никакой розни и особеннаго наречія въ нихъ не было", знову підтверджувалося віддавати нові книжки на розгляд московської цензури, "дабы не могло в таковыхъ книгахъ ... з россійскою печатію несогласія произойти".

Наказ 1720 р. був переломовою точкою в боротьбі української книжки за свою свободу. Як бачимо, та боротьба продовжується до кінця 18 ст., впродовж якого такі накази незмінно повторюються в різних варіаціях. За порушення тих наказів українські друкарні каралося тисячорубльовими карами; одну ж велику друкарню, чернігівську, замість кари, skonфісковано та перевезено до Москви.

Вся та боротьба провадилася власне за книжки церковного та шкільного вжитку. Всі інші книги взагалі не могли появлятися друком. Тож легко собі уявити фатальні наслідки такої системи для української книжки та для української культури взагалі. Всі твори українського письменства свого часу поширювалися способом, що практикувався ще до винаходу друкарства, способом рукописним, і появляються вони в друку аж у половині 19 ст., або й пізніше, але вже як історичні фрагменти колишнього письменства. З такими записаннями, шляхом рукописного поширення, на протязі довгого часу, побачили світ історичні праці Самовидця, Величка, знаменита "Історія Русов", твори Григорія Сковороди. Довший час поширювано в рукопису твір нової української літератури кінця 18 ст., — "Енеїду" Івана Котляревського.

Така була доля української книжки до кінця 18 ст., коли ця книга призначалася головно для потреб церкви й школи. Наприкінці 18 ст. появляється нова — художня — українська література. І шлях нової української книги був так само шляхом хресним. Ще на початку, поки нова українська література не визначалася широким розвитком, на неї не зверталосся уваги в сфері адміністративних репресій, і безборонно появляється до 100 друків українською мовою. Але вже коло половини 19 ст., починаються спеціальні репресії щодо української книжки, а поруч з тим посилалися на Україну особливі накази місцевої адміністрації, щоб "звертати увагу на тих, хто займається українськими старовинностями, історією та літературою". Тож не дивно бачити в таких умовах слабу продукцію української книжки. Року 1847 видруковано всього, одну книжку (та й ту пушено впродовж 50 літ по тому), 1848 р. — 3 книги, 1849 — 2 книги, 1850 р. — 1 книгу, 1851 р. — 2 книги, 1852 р. — 3 книги, 1853 р. — 1 книгу, 1854 р. — 3 книги, 1855 р. — 4 книги, 1856 р. — 5 книг. Як бачимо у вік широкого розвитку європейської культури, Україна в згаданих умовах, не лише не розвинула тих можливостей, на які її спонукали досягнення попереднього часу, а навпаки: книжна її продукція не дорівнювалася навіть до даних попереднього часу, — книжок друкувалося менше, ніж 300 літ тому.

Наприкінці 50-х та на початку 60-х років 19 ст., в зв'язку з полегшенням загального режиму в Росії, полегшилися й цензурні репресії щодо української книжки, — тому р.1857 кількість друкованих українських книжок зростає до 12, а 1860 р. — до 24, 1861 р. — 33, 1862 р. — до 41. Але вже з 1863 р. репресії щодо української книжки поновлюються, — уряд оголошує цілу програму знищення української мови взагалі, висловлюючи устами міністра внутрішніх справ Валуєва, що "никакого особенного малоросійського языка не было, неть и бить не можеть, а наречіе ихъ, употребляемое простонародьем, есть тот же русскій языкъ, только испорченый вліяніемъ на него Польши". Цензурі наказано не пропускати українських книжок "духовного змісту, шкільних та взагалі призначених для народнього вжитку"; одночасно церковна влада наказує не дозволяти українського перекладу Євангелія та забороняти якібудь книги релігійного змісту українською мовою. Наслідок цих репресій було ще більше помітне пониження кількості українських друків: 1863 р. — 15, 1864 р. 11, 1866 р. — 5, 1870 р. — 5 книг.

Новий короткий антракт в цензурних репресіях завершився страшним погромом для українського слова, височайшим (царським) наказом 18 травня 1876 р. "Высочайшее повеление" 1876 р. ставило хреста на українському слові, — мало на меті обернути весь наш народ у безсловесне стадо "Іванів непомнящих", що забули своє

рідне, матірне слово. Заборонено було вияв в українському слові всього, що виходить за межі "изящной словесности", але й це прокрустове ложе видавалося російському законодавцеві ще занадто широким для українців, і тому цю єдино легалізовану сферу краєвого письменства було обмежено заборонаю театральних вистав (отож, разом драматичної літератури), публічної деклямації українських творів та тексту до музичних нот. Аби з огляду на звичайне людське недбальство цензорів всеж не просочилася крізь цю греблю заборон хоч крапля, невідповідна плямам уряду, що засуджував на смерть українське слово — не лише писане, але й усне (сцена, деклямація), спеціально устанавлювалося, щоб кожного разу цензорський присуд контролювала ще й цензурна установа — Главное Управление по делам печати. Всіми тими обмеженнями, очевидно малося на меті довести українську літературну творчість до такої нікчемности, що вже ті літературні твори, які могли б на світ появитися друком, було б зовсім легко підвести під категорію "русской литературы"; для цієї останньої цілі закон додавав, щоб в українських друках "не было допускаемо никаких отступлений от общепринятого правописания". Щоб, нарешті, відрізати всі шляхи для розвитку українського слова, заборонялося ввозити до Росії закордонні українські друки. Отже, закон проскрибував не лише певний круг ідей, як і всі інші цензурні закони, де вони існують на світі, але і зовнішні форми літератури, виключаючи з обсягу українського слова всі ділянки української творчости, крім художньої літератури; проскрибував навіть правопис, відповідний для писаного означення українського слова; проскрибував саму мову українського народу, як таку, бо цілком забороняв публічне її вживання та навіть приватне користування чужоземними українськими друками.

Трудно дати правну аналізу цього акту. Трудно через те, що стався він не в правових обставинах, — правно можна було б розглядати його лише з засадничого погляду, який мав би ґрунт для себе в правовій державі. В Росії, в умовах самодержавної влади, царський указ був формою, що так само обов'язувала, як і закон; формально це й був закон, бо, як царський наказ, виходив він з єдиного джерела законодавчої влади — з царської волі. Але навіть серед інших російських сурогатів закону, акт 1876 року своїм змістом та характером був законом остільки одіозним, що й саме походження його й чинність обставлено умовами, що наявно приписані шляхи законности. Щодо походження, то він не проходив через попередній розгляд Державної Ради чи Комітету Міністрів, а лише через таємну нараду двох міністрів та шефа жандармів. Друге, ще поважніше порушення шляху проходження закону це те, що його не було оголошено. Закон появився, діяв 30 років, нормував право слова цілого

народу — і не був оголошений а був таємним приписом. Це виняткове в історії законодавства явище є фактична чинність "таємного" закону.

Причина таємности акту 1876 р. полягає якраз в його внутрішніх рисах, що були для громадського почуття, навіть у тодішніх умовах, остільки одіозні, що з ними не личило виступати отверто й прилюдно. Мотиви закону — не правні, а суто політичні — він по суті речі не нормував сферу українського друкованого слова, а був технічним апаратом загальної його заборони. Перш за все мав він на увазі не зміст слова, а форму національну. Тут заборона падала на український твір не тому, що він виявляв яку шкідливу чи небажану думку, а тому, що був твір українською мовою. Заборонявся не самий твір даного змісту, — бо в іншій мові він міг би безборонно явитися, — а заборонялася мова даного народу. Закон поширює свою силу на зовсім йому непідлеглу сферу самої форми літературної творчости, — визнає за приступну для українського слова лише одну форму — белетристичну, а всі інші — забороняє. Компетенцію свою поширює він навіть на правопис, наказуючи в творах українською мовою не відступати від правопису московської мови. Приписи не чувані в світі й з правного погляду, ніяк неоправдані. Отже, цей закон остільки порушував всяку тїнь людського права, що погромний його характер відчував сам уряд і, очевидно, тому не відважився його опублікувати.

Наслідки закону 1876 р. були для української книжки страшливі. Видання книжок наукового чи технічного змісту, навіть популяризацій для народу, шкільних книжок, припинилося. Українські автори пробували одягати популярно-наукові теми в белетристичну форму, але, помимо неприродности таких спроб, пильне око цензури звичайно припиняло такі штучні замахы. В результаті вже в 1877 та 1879 рр. появляється друком лише по дві книги, 1880 р. ні одна книга. Після короткого антракту репресій, — в роки 1881-83, коли появилoся 75 українських книг, — за останніх двох російських царів новими репресіями лише посилювалися ті обмеження українського слова, що їх завів закон 1876 року. Наприклад, року 1892 наказано було забороняти друк українських книг "при малейшемъ къ тому поведе, в целяхъ чисто государственныхъ", р. 1895 наказано не дозволяти книг для дітей — "хотя бы по существу содержания они й представлялись благонамеренными".

В тих тяжких історичних обставинах, в яких перебувало українське слово на території Росії, у великій мірі порятунком для його була можливість провадити друк української книжки на етнографічній українській території за межами Росії, головним чином в

Галичині та почасти в Буковині; перша особливо виконувала ролю П'ємонту українського друкованого слова.

Закон 1876 р. існував до революції 1905 р. "Временныя правила о печати" 24 листопада до певної міри урегулювали в Росії справу друку взагалі, а в тім числі — й українські. Лише тоді могла появитися наукова література українською мовою, преса, могла появитися в українській мові Євангелія; але інші книги Св. Письма мовою українською так і не дозволено було друкувати, — повна українська Біблія, видрукувана Британським Біблійним Товариством, вживалася лише поза межами колишньої Росії. Так само не довго-часним було повне видання творів — "Кобзарь" (Визначнішого національного поета України Т. Шевченка, — по перших двох виданнях 1908 та 1911 рр. повне видання було заборонено, а видавців потягнуто до суду.

З припиненням закону 1876 р. упала заборона ввозити українські книжки з закордону з Галичини та з Буковини, що були запасним резервуаром української книжки. Але фактично та заборона відновилася в іншій формі. На основі нової австро-російської митної умови 1906 р. книги чужоземними мовами пропускалися до Росії без мита, книжки ж друковані за кордоном "на русскомъ языке", оплачувалися протекційним тарифом по 17 рублів за пуд. Нові цензурні правила того ж 1906 р. установлюють для періодичних видань українською мовою ті самі несприятливі умови, як для видань мовами чужоземними, тим самим залучаючи мову українську до чужих, "не русских" мов; а разом з тим щодо митного тарифу, який мав характер заборонний, закордонна українська книжка вже залучилася до категорії книг "на русскомъ языке", і це фактично припинило довіз її до Росії. Ясно, що така різниця поглядів на українську книжку в двох аналогічних випадках мало для себе ті самі основи, що й інші урядові способи відносно української книжки.

Всі ці, очевидно неправні, навіть просто нелогічні, приписи, що так настирливо переводилися щодо українського друкованого слова, можуть мати лише одне пояснення: це були акти сутополітичні, акти політичної системи, що називалися офіційно "обрусенієм". Перші кільця довгого ланцюга тієї системи бачимо вже в згадуваних церковно-урядових приписах кінця 17 та 18 ст., коли ті приписи змагалися досягти, щоб в українських друках "никакой розни й особаго наречія не было". З другої половини 19 ст. ідеологія урядових репресій виступає ясніше. Міністер внутрішніх справ Валуєв висловив її р. 1863 в крилатому з того часу реченню: "никакого особеннаго малороссійского языка нетъ й быть не можетъ". Основою для закону 1876 р. став такий висновок комісії в складі міністрів Д. Толстого, Тимашева та шефа жандармів Потапова: "вся литературная

дьяльність такъ называемыхъ украинофиловъ должна быть отнесена къ прикритому только благовидными формами посягательству на государственное единство и целость Россіи". Але найбільшою ясністю політичні підстави урядової системи щодо українського слова висловив міністер внутрішніх справ П. Столипін, на якого думку вся взагалі культурна праця українців "съ точки зренія государственной власти представляється крайне нежилательной и противоречить всемь начинаніямъ, которія правительство проводит по отношенію къ бывшей Украины. Исходя изъ того положенія, что три главныхъ страсли восточнаго славянства и по присхоженію, и по языку не могутъ не составлять одного целого, наше правительство, начиная съ 17 ст., постоянно боролось противъ движенія, извъстнаго въ наше время подъ наименованіемъ украинскаго й олицетворяющаго собою идей возрожденія прежней Украины и устройство малороссійскаго края на автономныхъ національно-территоріальныхъ началах". Тут найвиразніше виявлено традицію боротьби з українською нацією — ту традицію, що весь час була основою всієї урядової системи "обрусенія" щодо України та зокрема урядових репресій щодо українського друкованого слова.

Як бачимо, ті традиції не змінилися і по фактичнім знесенню закона р. 1876. Вони знову воскресаютъ за міністра П. Столипіна, що на основі згаданого циркуляра провадив боротьбу з легальним уживанням українського слова в просвітніх громадських установах. З особливою а навіть нечуваною до того, силою дала себе знати згадана урядова система з початком великої війни аж до самої революції, коли цілковито заборонено було якийбудь друк українського слова не тільки на території Росії, але й на окупованих українських землях — в Галичині та Буковині.

Безправним було становище української книжки і по революції та Тимчасового Уряду. Цензурні заборони щодо українського слова було припинено, але права української національної мови в адміністрації, в суді, в школі та взагалі в громадському вжитку не було їй привернуто, і це відбивалося на фактичному становищі й друкованого українського слова, що не знаходило собі належного доступу в офіційні установи на українській землі. Навіть більше: законом Тимчасового Уряду 20 березня 1917 р. вживання української мови обмежувалося приватним установам.

Оцінюючи з правного погляду становище українського слова в Росії, за весь час, поки воно існувало, приходимо до висновку, що українське друковане слово було там об'єктом не правної, але політичної (асиміляційної) акції уряду. Репресії спрямовано було не лише на зміст, а й на саму мову українських літературних творів. Загальноросійські закони про книжку не прикладалися до книги

української — і відносно умов цензурних, і відносно вжитку в громадському життю; тому українська книга не лише шляхом безпосередніх адміністративних розпоряджень, але й силою самого ігнорування її діючим законом, фактично ставилася поза законом. Таким чином, становище українського слова за весь час існування Росії було або під забороною, або безправне; в ті чи інші моменти історії різниця була лише в мірі та в формі безправности, а в засаді становище її завжди було однакове, незмінне з огляду права. Становище це рішуче змінилося лише в Самостійній Українській Державі — з удержавленням української мови. По великій революції для українського народу відкрилися широкі перспективи культурно-національного розвитку. Не вважаючи на трудні технічні умови військового часу, на брак організованого для цієї мети капіталу, самодіяльністю самого населення кількість назв української друкованої книжки зростає в р. 1917 до 747, р. 1918 до 1.084 і навіть ще в 1919 р. по інерції до 665 книг.

З року 1919 друк української книжки провадиться і на території радянської влади, де цю справу монополізовано в державному видавництві, і поза її межами. Число українських друків в радянській Україні знижується в порівнанні з часом самостійного державного існування України; особливості ж національної тактики радянської влади приводять не лише до зменшення кількості українських книжок, але й до переваги чужоземної книги над українською на території, де українська людність складає 88%. Тому бачимо, що року 1919 українських книжок видрукувано 665, російських — 726, 1920 р. (рік тимчасової перерви радянської влади) українських книжок — 457, російських — 369, р. 1921 українських книжок — 214, російських — 448, р. 1922 українських — 385 (29%), російських — 927, рр. 1923-24 українських — 855 (31%), російських — 1848, рр. 1924-25 українських — 1813 (40%), російських — 2535, рр. 1925-26 українських — 2162, російських — 2365.⁵ З дальшого часу маємо відомості за р. 1931, коли українська книжка кількістю (6.218) вже переважає російську (2.104), але ця остання у великій кількості напливає в Україну з видавництв московського терену. Щодо характеру большевицької книжкової продукції, то переважає тут література змісту пропагаторського — 33,7%, мовознавству призначено 21,7%, точним наукам — 17%, технічним 10%, художній літературі всього 9,3%.

Поза межами радянської України видавництво українських книжок провадиться на українській етнографічній території в державах

⁵ Ці дані за кілька останніх років взято з книги С. Сірополка *Освіта на Сов. Україні* видання Укр. Наук. Інституту у Варшаві.

Польщі, Румунії та Чехо-Словаччини, найбільше — в Галичині. Крім того, в різних західноєвропейських краях постало до 30 окремих емігрантських видавництв, які ставлять собі завданням продукцію української книжки.

Всього поза межами радянської України з р. 1919 видано коло 5.000 українських книжок.

ЛІТЕРАТУРА

Література щодо українського друкованого слова дуже велика, ще більша, ніж про українську рукописну книгу. Відомості про українські друкарні, історію початків українського друкарства та його техніку та про царські репресії над українською книгою є зібрані в нижче поданих джерелах. В названих працях можна знайти відомості сливе про всю велику наукову і джерельну літературу щодо українського друкованого слова.

Грушевський, М., *Культурно національний рух на Україні в ХУІ—ХУІІ віці*. Київ, 1912 (Вдруге видано без змін у Відні 1919 р.).

Єфремов, С., *Історія українського письменства* СПб. 1911. (в другім виданні стор. 126-132, 278-282, 353-355).

Лотоцький, О., *Правне становище української книги в Росії* — *Congres international des bibliotecaires et amis du livre a Prague*. 1926. Прага. 1928. Стор. 320-323

Маслова, С., *Друкарство на Україні в 16-18 ст.* "Бібліологічні вісті" 1924 (Січень-Березень) Стор. 31-67

Огієнко, І., : *Історія Українського друкарства*. т. I Львів 1925 (Збірник філологічної секції Наук. Т-ва ім. Шевченка т. 19-21).

Огієнко, І., *Як Москва знищила волю друку Києво-Печерської Лаври*. Тарнів. 1921.

Савченко, Ф., *Заборона Українства 1876 р.* Київ. 1930.

Свенціцький, І., *Початки книгопечатання на землях України*. Жовква 1924.

Українська книга. Прага. 1926.

III. АВТОРИ, ДРУКАРІ Й МЕЦЕНАТИ

Академік проф. М. Грушевський констатує в Україні в 15 ст. і до половини 16 ст. глибокий культурний занепад,⁶ літературний застій вичерпання літературної творчості. Правда, в цім часі продовжували книги переписувати і бібліотеки рукописних книг, особливо по монастирях, збиралися іноді досить значні. Наприклад, каталог бібліотеки Супрасльського монастиря, складний 1557 р., налічує 215 рукописних книг, з яких часто церковно-службових було коло 50, а решта були книги досить різноманітного змісту. Більше 50 книжок було новопереписаних.

Але нових визначніших творів нових талановитих авторів між ними непомітно, так що напередодні заложення перших друкарень в Україні стояла культурна задуха. В 15 ст. не краще, а може ще гірше стояла справа і в Польщі, але з початком 16 ст. в Польщі наступила доба гуманістичного оживлення й культурний польський рух став особливо небезпечним для новоприлученої до Польщі України, загрожуючи їй повною культурною асиміляцією. На щастя, гуманістичний рух до Польщі прийшов уже в стадії релігійного критицизму, протестантського раціоналізму, себто в тій стадії, в якій глибокий гуманістичний рух Німеччини знайшов свій кінець. В Польщі у верхніх верствах суспільства радикальніші протестантські течії мали значний успіх у 16 ст. і досить розповсюдилися, але глибшого коріння не пустили, і вже на кінець століття контр-реформація, організована єзуїтами, приходять до виразної перемоги і вповні запановує в 17 столітті. Енергія оо. єзуїтів після перемоги над протестантами звернулася на православних, і якби застій культурний в Україні продовжувався, то акція єзуїтів привела б до повного скатоличення, а значить і польонізації всієї України, що після Люблинської Унії опинилася під владою Польщі. Коли цього не сталося, то тільки тому, що гуманістичний рух в половині 16 ст., себто з значним запізненням, захопив і Україну й розбудив у ній інтелектуальні сили для відпорної боротьби проти єзуїтської атаки, проти чужорелігійної й чужонаціональної державности.

⁶ Грушевський, М., *Культурно-національний рух на Україні в 16-17 віці*. Стор. 9-32. *Історія України-Руси*, т. 4. стор. 336-368.

А. Доба гуманізму

Гуманістичний рух, що в другій половині 16 ст. урятував українську національність, відразу зв'язався з друкарською справою, — школа і друкарня зразу стали головною зброєю у відпорній боротьбі за українську національність, яку перевів український гуманізм у другій половині 16 ст. На жаль, течія українського гуманізму не досліджена ще в усій різноманітності й український гуманізм, як такий, майже не фігурує в загальній українській історії. Тим часом ренесанс українського життя, побуту й мистецтва, гуманізм, як інтелектуальна, зв'язана з ренесансом, течія, відіграли рішачу роль, в переходовій добі, коли національний провід в Україні відходив із рук магнатської шляхти, що безнадійно польщилася, а молода козацька верства ще не була в силі взяти національний провід до своїх рук. Український гуманізм у другій половині 16 ст., в ту добу лихоліття, відіграв роль аналогічну до українофільства в лихолітті 19 ст. в Україні під Росією.

Друкована книжка в перших своїх кроках в Україні є власне і виявом і знаряддям гуманістичного руху, і не можна зрозуміти одного, не з'ясувавши другого. Творці перших українських книжок — автори, друкарі, меценати (не рідко прикмети цих чинників об'єднувалися у тій самій особі) — це були здебільшого українські гуманісти.

Український гуманізм незаперечно має більше спільного з німецьким гуманізмом, ніж наскрізь емансипований від церкви гуманізмом, чи краще ренесансом, італійським. Також він просто протилежний до гуманізму польського. Спільність з німецьким гуманізмом аналогічний рух в Україні має ту, що й тут, як і там, він був пробудженням національності. Коли в Німеччині гуманізм пробудив інтелектуальні сили німецького народу, поставивши їх до боротьби з схоластикою, в мурах якої безроздільно панувала римська католицька церква, то і скінчився німецький гуманізм на тому, що викликав церковний реформаторський рух і в цьому руху розплився. В Україні, навпаки, гуманізм в обороні української національності зв'язав національну справу з старими традиціями грецької православної церкви і провадив акцію оборонну, а не наступально-загарбницьку, бо цю останню роль взяли на себе оо. єзуїти і польська інвазія.

Правда, українські гуманісти мали своїх противників не тільки ззовні, в лавах наступаючої Польщі, але й в своїх українських рядах. Після століть інтелектуального упадку й застою, зовсім природно, що й в українському суспільстві мусіли бути ідеологи консерватизму,

противники смілого поступу, але видатних талантів, за винятком одного хіба Івана Вишенського, вони не виявили. Правда, Іван Вишенський, людина великого літературного й полемічного хисту, енергійно боролася проти нової науки, проти вивчання латини, проти модерних шкіл, проти театральних видовищ, одним словом, був талановитим представником і борцем обскурантизму, але він був в українському інтелектуальному колі досить самотнім і аналогічні ідеї провадили хіба московські емігранти, як князь Курбський тощо. Ледве чи можна до гуманістів зачислити й другого московського емігранта, друкаря Івана Федоровича, з іменем якого, може бути що й неправильно, зв'язують початки українського друкарства. Літературна традиція досить безпідставно робить із особи Федоровича ентузіяста й мученика за друкарську справу. В дійсності ледве чи це вірно.⁷ Іван Федорович рисується нам у світлі документів швидше як підприємець, що з нової друкарської продукції, в якій сам не був великим спеціалістом. шукав прибутку, а коли траплялись інші доходні статті, то ладен був друкарство залишити. Одного разу мало не залишив друкарство, коли Ходкевич хотів йому подарувати село, але вмер, того не довівши, другого разу з доручення кн. Острозького залишив друкарство, а ставав ретельним "справцом" Дерманського монастиря. Після його смерти, друкарня його була в заставі й не працювала, хоч майно у Федоровича, здається, було й застава друкарні ледве чи диктувалася матеріальною життєвою потребою. Що й в справі друкарській Федорович не був великим спеціалістом, свідчить те, що він завжди старався забезпечитися вправним співробітником, який був спочатку в Москві та Заблудові, Петро Мстиславець, а у Львові та Острозі талановиті мистці-друкарі, між якими особливо визначався Гриць Іванович. Цього останнього Федорович хотів мати за собою, як кріпака, навіть своїм коштом поміг йому удосконалитися у відливанні літер, але коли Гринь виявив вільнодумну вдачу майстра доби ренесансу і Федоровича покинув, то цей останній ставав безпомічним і мусів знову з Гринем миритися, щоб знову приєднати до праці в себе. Зрештою можливо, що Федорович не був першим друкарем в Україні, як і в Москві, бо старі дослідники у Львові, як, напр. Зубрицький⁸, що мабуть, бачив

⁷ Гр. Тисяченко: Початок друкарства на Україні. — Червоний шлях. 1929. 4-5. Стор. 206-225. "Казковий і реальний образ першодрукаря — Бібліографічні Вісті 1924. Січень-Березень. Стор. 171-173. Навпаки в новіших працях І. Огієнка: Історія українського друкарства, т. I. Львів, 1925, стор. 35-73 і В. Романовський — Українська книга 16-18 століть, Київ, 1926, Стор. 1-55, а також С. Маслов в популярному нарисі: Українська друкована книга 16-18 вв. Київ, 1925, представляють І. Федоровича, як ідейного борця й мученика за друкарську справу

⁸ D. Zubrzycki, *Historyczne badania o drukarniach Rusko-słowiańskich w Galicyi*, Lwów, Стор. 12-13. 1836.

і читав напис на нагробку Федоровича, твердили, що там було сказано, буцім Федорович "своїм тщанієм друкованіє занедбане обнови". Крім того, Федорович у Львові знайшов вправних майстрів до друкарської техніки і мав кому у Львові приділити до науки одливання літер здібнішого із своїх помічників. Все це ніби свідчить про те, що якесь друкарство у Львові було й до Федоровича.

Самий характер видань Федоровича це є близьке копіювання рукописних книг і друкар уникав давати місце "простій молві" в своїх виданнях. Тому ледве чи було б помилкою Федоровича теж відносити до табору консервативного, що стояв швидше в опозиції до нової освічености, до гуманістичного руху. Навпаки, виразно інакше позицію займав дрібний шляхтич Василь Тяпинський, що переклав Євангелію на "просту руську мову", а про себе писав, що він не влох, не німець, не доктор, и ниякий поставлений межи попы, а русин своей Руси услугуючий",⁹, а також в своїй "убогій друкарні" видав короткий катехизис для "науки дітей"¹⁰ Очевидно справді повний брак коштів позбавив можливости цього ентузіяста освіти в рідній мові, довести до кінця друк чотири-євангелії. Його "убога друкарня" не знати де знаходилася, може мандрувала з місця на місце, дати видання не зазначено, але догадуються, що його діяльність попереджала навіть заблудівські друки Федоровича. Тяпинський, очевидно, був із перших українських гуманістів, що боліє над упадком рідної освіти і як типовий гуманіст звертає свої надії і заклики до "великих княжат" і значних панів, щоб своїми щедротами відновили давню славу слов'янського письменства. Його передмови з патріотичними закликами звучать енергійно, переконливо, як наповнені справжнім чуттям ентузіяста. Звернення очей до "великих княжат", до яких по матеріальну допомогу зверталися гуманісти всіх країн, що звичайно й гуртувалися при магнатських дворах, в часи Тяпинського ще не здавалися так наївними, як пізніше. Правда, соціяльні, економічні й політичні обставини переможно тягли українську шляхту до польського державного табору але ще знаходилися окремі меценати, що силою інерції ще не поривали із своєю релігією та народністю. Це переважно були значніші магнати, що робили опозицію Люблинському сеймові й в опозиції zostалися. Між ними визначну роль грав Григорій Ходкевич, що в себе на українсько-білоруському пограниччю в Заблудові дав наказ Федоровичеві "учинити варстат друкарський", із якого в 1568 році вийшло "Євангеліє учительське". В передмові до цієї Євангелії Ходкевич заявляв, що "з Божію помістю о іних книгах, церквам Божіим

⁹ Огієнко: *Історія україн. друкарства*, І. Львів, 1925. Стор. 25

¹⁰ М. Грушевський: *Культурно-національний рух*. Стор. 56.

потребних промышляти буду і накладу моего на то наложити не жалуючи, вьскорє ихь друковати дамь". Правда, він обіцянки цієї власне не додержав, бо випустивши ще 1570 р. Псалтир з часословцем, друкарню замкнув, але Федоровича своїми щедротами дуже збагатив. Національної свідомости, до якої кликав Тяпинський, Ходкевич теж не виявляв і був противний тому, щоб давати місце "простій молві" у релігійній книзі.

Далеко більше значення мала діяльність другого мецената, князя Василя Константиновича Острозького. Цей магнат зібрав у себе в Острозі вже цілий гурток поступових гуманістів, виявляв досить широку релігійну терпимість, так, що викликав часами обурення такого консерватиста, щоб не сказати схоластичного обскуранта, як князь Курбський, і хоч не був меценатом надто щедрим, але все ж досить, щоб "Острозький епізод" оставив свій слід в історії. Правда, він далеко не дорівнював ні до матеріальних засобів, якими Острозький розпоряджав, ні до вимог і потреб сучасного йому суспільства.

В кожному разі в Острозі заложення друкарні йде в парі з заложенням школи і інтелектуальною працею зібраного гуртка гуманістів і ця постійна праця власне являє собою те, що ми називаємо Острозькою Академією. Віднині й надалі в містах, що претендують бути інтелектуальними українськими осередками, об'єднуються друкарня, школа й літературна праця проводирів. Так за прикладом Острога сталося у Львові, у Стратині, а в другім десятилітті 17 ст. у Києві.

Гурток гуманістів, що зібрався в Острозі, складався частинно з освічених духовних осіб міста Острога, як священник Дам'ян Наливайко, (брат відомого козацького проводира), ієромонах Кипріяна та, здається, острозьким попом був і о. Василь, автор трактату "о єдиной вірі". Грушевський думає, що полеміст, автор відповідей Потієві "Клирик острозький" духовною особою не був.¹¹ Дам'ян Наливайко був, коли не поетом, то все ж автором українських віршів і перекладачем або редактором збірок перекладів.¹²

Видатнішими особами в Острозькій академії були люди (світські, між якими особливо визначався Герасим Смотрицький, головний репрезентант острозького гуртка. Шляхтич з Поділля, він перед тим як його запросив князь Острозький до Острога, був громадським писарем у Камінці. Смотрицький, здається, не був ученим дуже поглибленим в мудрості богослов'я, але мав великий літературний і полемічний талант; пізніше про нього не без гордості казав його

¹¹ М. Грушевський: *Культурно-національний рух*. Стор. 100.

¹² Там же.

син, відомий Мелетій Смотрицький, що його батько був "wielki swego czasu w ruskim narodzie maz." Сам себе Гер. Смотрицький в передмові до своєї полемічної праці "Ключ царствія небесного" називає "худим простаком". І справді він не заглиблюється в догматику, а більше воює дотепною іронією, аргументами від практичного життя, приповідками й дотепами. Крім названих, до Острозької Академії належали Филалет-Бронський і більший гурток молоді. Коли члени острозького гуртка виступали індивідуально як автори окремих наукових або полемічних творів, або як редактори книг Святого Письма чи теологічно перекладених трактатів, то окремі підприємства острозької друкарні вимагали колективної праці цілого гуртка, а найбільше такою працею було, розуміється, видання Острозької Біблії 1580 року. В наступному 1581 р. Острозька друкарня видає римований підручник історії — хронологію Андрія Римші. 1608 року умер князь Василь Константинович Острозький і з ним зійшов у могилу власне останній великий магнат, що як меценат протегував українську освіту й українське друкарство. Коли пізніше ми матимемо діло з меценатами, то це будуть або колективи людей не шляхетського походження — братства або монастирі, або коли й будуть окремими шляхетними особами, то достойниками церковними, як єпископ Балабан, митр. Петро Могила або єпископ Лазар Баранович. Але міцніше в свої руки друкарську справу перебирають спочатку братства, а пізніше монастирі, особливо Києво-Печерська Лавра. Із смертю Острозького роля світських магнатів "великих княжат", як українських патріотів, власне кінчається назавжди; родова аристократія покидає свій народ, і такий нахил до винародовлення на користь пануючої в державі національності стає традицією української аристократії. Друкарня острозька скінчила свою діяльність 1612 року.

Після острозького епізоду, або й одночасно з ним висовується як гуманістичний центр із школою і друкарнею місто Львів із діяльністю дуже енергійною тамошнього братства. Навколо братської школи і друкарні у Львові також зібрався визначний гурток гуманістів, як брати Зизанії, Кирило Транквіліон (Ставровецький), Юрій Рогатинець, в якому цілий ряд дослідників¹³ бачить автора славного гуманістичного твору "Пересторога".

Енергійний і освічений єпископ львівський Гедеон Балабан, із магнатського роду, переніс свою осілість у 1576 р. до Львова і тут допоміг львівському братству зорганізуватися в сильний осередок, дав ініціативу і частину коштів на те, щоб братство викупило із застави друкарню Федоровича і таким чином дав початок для

¹³ Франко, Студинський, Харламович, Брікнер.

львівської братської друкарні. На жаль, необережні кроки патріярха Олександрівського Йоакима, що надав братству право Ставропігії і навіть певного надзору над єпископом, привели до гострого конфлікту й затяжної боротьби між братством та єпископом, що обезсилювало братство, а єпископа довело до відпаду в унію, справді тимчасового. В кожному разі, посварившись з львівським братством, Балабан заклав у маєтку свого улюбленого небожа Федора в Стрятині друкарню й школу. В цій друкарні і школі працював видатний гуманіст, учений філолог, сам вправний друкар Памва Беринда.

Коли у Львові братство головну увагу звертало на школу, а друкарня головним чином займалася виданням книг богослужбових та шкільних підручників, так що Львівські гуманісти частійше свої трактати друкували деінде, а не у Львові. Друкарня ж для братства звелася на підприємство, що давало прибуток і можливість оплачувати інші братські підприємства, і тому братство дуже ретельно оберігало свої привілеї й цілий час процесувалося з іншими друкарнями та друкарями, добиваючись заборони своїм конкурентам друкувати та продавати книжки. Цей комерційний характер братських видань відбився не тільки на змісті, але й на вигляді книжок братської друкарні. Видання чепурні, часто ілюстровані, але не розкішні, так що деякі стрятинські видання виглядають пишніше, ніж львівські братські.

Зате в числі друкарів, що працювали в братській друкарні, були не тільки артисти-мистці, справжні майстри ренесансу, як Лавриш Пилипович, Гринь Іванович, але ще в більшому числі друкарі братської друкарні були освічені, навіть учені люди, самі літератори, іноді поети. Взагалі друкар часто мусів бути письменником (автором книг що друкував), перекладачем, редактором, або коректором тексту, і "печатним майстром", себто технічним друкарем. Так, після смерті Федора Балабана переїхав із Стрятина до Львова і завідував братською друкарнею Памва Беринда, поки не переїхав до Києва; як друкар працював Тимофій Касянович, учений муж і перекладач з грецької мови, освічена людина й поет Андрій Скульський винятково нещасливий мученик свого майстерства,¹⁴ навпаки дуже щасливий його учень і суперник, друкар Михайло Сльозка, що як широкого розмаху підприємець зробив на друкарській справі добру фортуна і провадив як братську, так і власну друкарню з великим хистом майстра й купця доби ренесансу. І Скульський і Сльозка, а також друкарі як Семен Корунка, Сачко Сідлер та інші засновували свої власні друкарні, процесувалися з братством, що не терпіло конкуренції, верталися працювати в братській друкарні; коротко

¹⁴ М. Грушевський: *Українські стародруки*. — Книга. 1921. Стор. 3.

кажучи, ціла атмосфера друкарського життя й праці в 16 й до половини 17 ст. перейнята духом ренесансу.

Але коли обставини братства не давали можливості широко поставити гуманістичну діяльність, особливо після Берестейської унії, коли вища ієрархія відкололася в унію, у Львові zostалися більше практики, а ідейні гуманісти, перебралися до Києва й тут під захистом нової козацької сили утворили великий гурток гуманістів, що організував дуже розвинену літературну творчість, високо підняв наукову працю й публіцистичну продукцію, заснував школу, яка потім, як Київська Академія стала розсадником освіти для східної Європи, і тут же заложив друкарню Києво-Печерської Лаври, що стала на той час одною з кращих друкарень Європи. Організатором київського гуртка був архимандрит Печерської Лаври Єлисей Плетенецький — не стільки літератор, скільки організатор і душа нового гуманістичного центру в Україні. Сам галичанин, шляхетського роду, з Плетенич під Золочевом, зібрав він у Києві такі сили як Захарій Копистенський, Памва Беринда, Тарас Земка, Лаврентій Зизаній, Іван (чернече ім'я Іов) Борецький, Ол. Митура, Касіян Сакович, Атанасій Кальнофойський і багато інших. Майже всі, за винятком може одного Земки, галичани, під захистом і протекцією гетьмана галичанина Сагайдачного, ці діячі своєю київською діяльністю довели гуманістичний рух до найвищої точки розвою, а разом з тим це був воюючий український гуманізм і його останній величавий подвиг. Новий протектор гуманістів козацька верства не завагалася замінити інтелектуальну зброю гуманістів на більш рішучу зброю шабель і мечів, і коли вирішення справи української народності перейшло на поле кривавого бою, роля гуманізму скінчилася. Але ще перша половина 17 ст., час архимандритів Плетенецького, Копистенського й Петра Могили, — це ще останній блискучий, продуктивний і інтелектуально переможний акт українського гуманізму. Акт перемоги інтелектуальної підготував перемогу військову Богдана Хмельницького.

Праця київських гуманістів так само складається з трьох складників: інтелектуальна творчість, школа й друкарня. Школа, що потім перейменована в Академію, увійшла в славу пізніше, а в праці кінця гуманістичної епопеї головне місце належить друкарні.

В 1614 чи 1615 році архимандрит Єлисей Плетенецький купив від спадкоємців Федора Балабана стрятинську друкарню, що після смерті його й відходу Беринди "пиллом припала" і, перевізши її до Києва, приступив до організації друкарні в Лаврі. Першою книжкою мав вийти великий том, ще не бувалий в українській праці — "Анфологійон" — більше тисячі сторін фоліо; але таке заповзяття в новій друкарні природно затрималось і вийшло лише 16 січня 1619 року,

а його попередило скромніше видання "Часословця", що появилoся десь 1616 або 1617 року. Але все ж справжнім початком друкарської продукції київської друкарні треба вважати саме Анфологiон, видання, з приводу якого проф. Грушевський слушно завважив, що він "остався взагалі одною з найбільш інтересних пам'яток нашої графіки ... весь графічний апарат сеї єдиної в своїм роді книги, при всій своїй нескладності, незвичайно інтересний: книга незвичайно багата на графічну оздобу — я б сказав необрахована й марнотратна в своїй друкарській техніці. З сього погляду вона стоїть одинцем, але, загалом сказавши, печерська друкарня виявила значну гойність".

Безпосереднім технічним завідуючим друкарнею спочатку був, здається, Памва Беринда з титулом "типокараводець, всего типу правитель"¹⁵, всією справою друкарською завідував Тарасій Земка. В Лаврівській друкарні вийшла більшість головних творів, що мали завдати найтяжчі удари противникам православної віри і української народности, як твори полемічні, так і філософічні та богословські трактати Петра Могили та інших, філологічні — Беринди, історичні Гізеля, географічні Кальнофойського, вірші Саковича і т.д. У Києві, завдяки Печерській друкарні, виявився остаточно і в усій силі інтелект і запал українського гуманізму, що відстояв в критичну переломову добу українську народність. У Києві гуманізм став під протекцією молодого козацтва, передав йому справу боротьби за Україну і таким чином, виконавши свою історичну місію, славно закінчився, а роля друкованої книжки, значення заложених гуманістами друкарень пережила гуманізм і в різних історичних обставинах виконувала й далі виконує своє призначення. Як пережиток гуманізму також майже до кінця 18 ст. залишилась верства "інтелігентного пролетаріату", цих бурсаків, спудеїв, бакалярів, мандрівних дяків, що, як в добу гуманізму, мандрували від одного мецената до другого з своєю освіченістю, так і продовжували переходити від одного заможнішого дому до другого, як вільні учителі молодших поколінь. Ця наспокійна, непосидюча армія мандрівних дяків не все і не завжди була на висоті педагогічної й наукової мудрости, але їй не слід мавоважити вже хочби тому, що наприкінці свого існування вона виявила такий вицвіт своєї продукції, як філософ Сковорода, хто знає скільки здібних людей було між тими бакалярами та мандрівними дяками впродовж століття перед Сковородою? Документів їх праці й науки не залишилося, та й не могло залишитися.

¹⁵ Некрасов: *Книгопечатание в России в 16 и 17 веках*. "Книга в России" ч. первая. Москва 1924. Стр. 113.

Б. Доба козаччини

З кінцем гуманізму в Україні прийшли бурхливі часи козаччини, що в середині 17 ст. в десятиліття Хмельниччини прийшла до свого розцвіту, а потім майже півтора століття поволі хилилася до упадку. Розбурхане море народньої маси в революційній боротьбі проявило багато сил, що непомітно ховалися в народній гушці й очевидно в таких часах прямування до освіти, а значить і попит на книжку значно піднявся. Але ідейний рух гуманізму, що наповнював українську книжку ідейним змістом, вже ущух і друкарські центри книжкової продукції поволі, але відверто входять на комерційні підприємства, на продукцію ходового краму. Особливо це виявляється, коли Україну поділено між Польщею та Московщиною. Під Польщею головним продуцентом книг лишилося Львівське братство та розвинулася значно продукція книг у Почаївській Лаврі, перше видання якої, "Зерцало Богословія" Кирила Транквіліона Ставровецького, вийшло в 1618 році. У Львові братство конкурентної друкарні не допускало: воно знищило судовими процесами друкарню Андрія Скульського, дорогою великих коштів, а все ж перекупило друкарню Михайла Сльозки, хоч і після його смерті; навіть спроба заснувати власну друкарню львівського єпископа Арсенія Желиборського, приятеля братства і відомого ворога митрополита Петра Могили, скінчилася тим, що Желиборський видав три книжки, а потім, щоб не сваритися з братством, пререніс свою друкарню до Унева.

Далеко гірше для братства скінчилася боротьба з другим єпископом Йосифом Шумлянським, що теж засновував свої друкарні у Львові. Шумлянський, що міняв релігію як рукавички, — уроджений православним перейшов на католицтво; щоб дістатися на єпископську катедру знову повернувся на православ'я; ставши єпископом. Шумлянський хотів привласнити собі великі доходи братства від друкарні і для того дістав від короля Яна Собєского, при дворі якого мав силу, привілей, щоб братство без його цензури та дозволу книжок не друкувало. Коли братство, як ставропигієне, тому не підлягло, то навіть король покликав братство до судової відповідальности. На щастя, король так само потребував грошей як і Шумлянський, і тому братство добилося не тільки відкликання попереднього наказу, але король навіть взяв братство з його друкарнею під свою опіку. Тоді Шумлянський заложив при церкві св. Юра свою друкарню. Занепокоєне братство поспішило використати грошову скруту Шумлянського й його друкарню викупило, при чому Шумлянський зобов'язався, що в цілій єпископії ні він сам, ані хто інший друкарні не закладатиме. Але після цього

Шумлянський знову змінив релігію, спочатку потайно, а в 1700 р. явно перейшов на унію і оголосив, що попередня постанова його не зобов'язує. Після цього він з Василіянами, що жили при церкві св. Юра, знову відкрив друкарню, в якій між іншим почав друкувати ірмолай 1700 року, що був першим в Україні виданням нот для співу по-друкарськи зложеним, себто ноти друковано не з цілих клішів, а зложено, як складалися літери, одна до одної. Сам "гисер і типограф" Йосиф Городецький, що друкував, назвав у післямові це видання справою "роду російському удивительною".¹⁶ Братство знову запротестувало проти поновлення тієї друкарні, і знову скінчилося тим, що мусіло купити й цю друкарню і Йосиф Шумлянський знову зобов'язався, що ані він, ані Василіяни з св. Юра нової друкарні не закладатимуть. Та в цій боротьбі братство заломилося в принциповій позиції й само в 1708 р. перейшло на унію. Так само до унії пристала й Почаївська Лавра, що енергійніше всіх своєю друкарнею робила конкуренцію Львівському братству. Але коли в цей час видання й стояли на певному естетичному рівні, або могли похвалитися технічними успіхами, то ідейна сторона книжної справи вже, розуміється, після здачі принципівих позицій, боронених більше, ніж сто років, не стояла на висоті часів гуманізму. Отже, коли дальше видання братства чи Почаївської Лаври ще служили збереженню традиції українсько-слов'янського богослуження, то це вже було збереження форми, а не принципівого змісту. Правда, і раніше деякі з гуманістів, менше витривалі характери, як Смотрицький, Сакович, переходили на унію, але то були окремі випадки, що тільки збільшували завзяття решти. Тепер же, після здачі позицій принципівих, з унією розвинулася страшна польонізація краю, яка привела до того, що українське слово в чистому вигляді не знаходило друкованого варстату, вся світська література стала виключно польською, а друкування богослужбових книг в слов'янській одежі було власне єдиним виявом української книжності. Ця слов'янська одежа в формі правопису зберігалася в Західній Україні ще добре століття після розділу Польщі Австрійською владою аж до кінця 19 ст., а на Закарпатті й досі зберігає свою силу у вигляді прийнятого в школах правопису.

Втративши принципові позиції, перейшовши на унію, львівське братство остаточно засвоїло собі погляд на друкування книжок, як на статтю доходу і, здається, головні зусилля направляє на нищення конкурентів, на охорону своєї монополії книжкової

¹⁶С. Маслов: Українська друкована книга 16-17 вв. Київ. 1925. Стор. 58. Авантюра Йосифа Шумлянського з його друкарнями докладно оповіщена у І. Огієнка: *Історія Українського друкарства* т. І. Львів, 1925. Стор. 113-115.

продукції й руйнування всіх як приватних друкарських підприємств, так і монастирських. Процесування з Почаївською Лаврою, щоб відібрати в неї право випускати книги, здається, весь час не ущухало, пожираючи головні сили, енергію й великі кошти.

Не втішніше справа книжкової продукції стояла й в Україні під Московщиною. Тут так само не відстояли ідейних позицій гуманістів, що трималися фактичної церковної автономії і старих зв'язків з вселенськими патріярхами й вміли ці зв'язки використати (як висвячення нової вищої ієрархії, коли стара перейшла була на унію); з цих позицій було уступлено, нове безідейне духовенство пішло під зверхність московського патріярха, а разом з тим мусіло рахуватися з його контролем книжкової продукції і чим далі, тим цей контроль гіршав, аж поки не скінчилося повною забороною друкування оригінальної книжки в Україні.

Коли не стало гуманістичних гуртків в Україні, то разом з ними зник із книги, той живий нерв протесту, боротьби, обстоювання національних і релігійних принципів. Самий тип письменника дуже змінився. Коли гуманісти, чи світські чи духовні, навіть в чернечому сані, були борцями за ідею, в монастир ішли і чернечу рясу одягали, щоб в той спосіб організуватися й в організованих формах провадили боротьбу за свої ідеали, то в часах руїни літературні таланти почали йти, до монастирів, одягати чернечі рясини, щоб заховатися від бурі життя, щоб за мурами монастиря знайти затишок і по можливості безтурботно віддаватися своїм літературному покликанню, (як Данило Туптало, Дмитро Ростовський), або ще гірше, щоб робити кар'єру безпринципових і безідейних духовних урядовців на єпископських та митрополичих катедрах Московщини та Сибіру, як О. Яворський, Т. Прокопович та багато інших, що відступалися українських інтересів і свій літературний хист використовували для кращого проходження своєї службової кар'єри.

Розуміється, не зразу і не всі літературні сили продали своє перо і не зразу книголюби і книгодрукарі зрезигнували з своїх принципів засад. Це особливо стосується найславнішої української друкарні, з гуманістичними традиціями, як друкарня Києво-Печерської Лаври, або Чернігівської друкарні, заснованої останнім видатним меценатом і плідним письменником Лазарем Барановичем.

Обмежені в свободі друку, все більше й більше утискувані українські друкарні ще в 17 ст. пробують виявляти спротив московським заборонам, і якось тримаються передишками в утисках до 1720 року. В тім часі виходять ще оригінальні твори Антонія Радивиловського, Дмитра Ростовського, Лазаря Барановича, Іоанкія Ґалятівського та інших. До передруків і книг богослужбових

додаються присвяти й передмови, що самі іноді бувають науковими трактатами; в тім же часі виходять розкішні маєстатичні видання багато оздоблені гравюрами-ілюстраціями, фронтисписами, заставками, кінцівками, вузлами, ініціалами... Кілька разів повторюється розкішне видання Требника Могили, й найбільш пишне видання Києво-Печерської Лаври — "Печерський Патерик" мав кільканадцять видань; для його чотири рази виготовлювався повний асортимент гравюр з сотнями образків та композицій.¹⁷ Трохи скромніше, але все ж таки дуже пишно видано було Мінеї Дмитра Ростовського. Ще в часах Єлисавети видано було кілька пишних видань, — тоді працював такий визначний майстер гравюри, як Григорій Левицький, та книжка українська вже московською політикою була засуджена на смерть.

Чернігівська друкарня, заснована спочатку в Новгороді Сіверським, де мав довго свою резиденцію Лазар Баранович, мала задовольняти велику письменницьку продуктивність цього церковного достойника, але не могла справитися з таким завданням і частину своїх творів Баранович мусів був друкувати в Печерській Лаврі. Пізніше він переніс друкарню до Чернігова, друкував тут твори свої власні й своїх приятелів — І. Галятовського, та Д. Ростовського. Але використав цю друкарню найбільше для друкування своїх численних безконечних віршів, один із наступників Лазаря Барановича на чернігівській катедрі єпископській Іван Максимович. Цей не так обдарований, як ретельний пііта, навіть викликав уболівання Дмитра Ростовського, що друкарські кошти та енергія оберталися на друкування тих поезій. Коли чернігівська друкарня спробувала не підлягти московським пресіям, то її було навіть секвестровано.

Таким чином намагання Москви, з одного боку, відсутність гуманістичного завзяття і певна "шатость" в українських літературних робітників привели до того, що з кінцем 18 ст. українська друкована продукція звелася до передруку московських богослужбових книг з "правописанієм в літерах і просодіях (наголосах) ... згідно до ... великоросійських печатей без всякого упущенія". Так ступнево московська мова витіснила українську не тільки з книг друкованих, але і з творів поважніших історичних, філософічних і взагалі наукових, що не призначалися навіть для друку, а ходили по Україні в списках, для вжитку обмеженого кола лівобережної української інтелігенції.

Ніби знову на книжній ниві з кінцем 18 ст., повторяється той занепад, який констатував проф. Грушевський наприкінці 16 ст. і справу відродження українського культурного життя треба було починати знову й спочатку.

¹⁷ М. Грушевський: *Українські стародруки*.

В. Доба українофільства

На переломі 19 ст. українська справа стояла так само безвідрадно, коли не гірше, ніж три століття тому. Збройних сил на стороні українських національних змагань не було, в самій національній свідомості українців панували не то хаос, або хиткість, а часто просто зрада. Закріпачені народні верстви були засуджені на повну темряву й безграмотність, а шляхетську та різночинно інтелігентську верстви невпинним процесом політичним, економічним та соціальним гналося до обмосковщення. І як перед двома з половиною століттями українські гуманісти в обороні своєї народності виступали до боротьби з пером у руках і друкарським знаряддям, так і тепер за ту єдину зброю вхопилися нові українофіли, себто ті українці 19 ст., що не хотіли московщитися, а вважали потрібним освітою, науковою й літературною працею рятувати українську народність від загибелі. Єдиною зброєю українофілів, крім книжки, був тільки український театр, бо всяку спробу української школи московський уряд нищив в зародках. Таким чином українська історія 19 ст. в значній частині свого змісту є історією української літератури, театру й освітньо-наукової праці.

Щоб зрозуміти цю вагу боротьби, довершеної українофілами 19 ст., треба зрозуміти всю жохливість тієї ситуації, в якій їм довелося працювати, і того фактично порожнього місця, від якого довелося зачинати. Як у 15 ст. канцелярська мова литовської держави, з великими домішками білорусизмів, а іноді й польонизмів, витіснила стару літературну українську мову рукописних книг і гуманістам довелося знову виробляти українську літературну мову, так і на кінці 18 ст. державна російська мова, що сама утворилася на підставі української літературної, гуманістами виробленої мови, в московській одежі витіснила цю українську літературну мову, і перед українофілами знову стало завдання наново творити українську літературну мову. В основу для цього нового подвигу можна було взяти або стару літературну українську мову, утворену гуманістами, або мову простонародню, якою балакали мільйони українського селянства, в якій було утворено велику усну народню літературу — думи, пісні, казки, оповідання, приказки тощо, і яку вживалося в 16-18 ст. для поезії, інтермедій (простонародніх сцен) і почасти в козацьких судових розправах, взагалі в тих випадках, коли доводилося мати діло з простим народнім сюжетом та до того в творах, що не призначалися до друку. В Україні Наддніпрянській на переломі 18-19 ст. народня стихія взяла гору рішуче й українофільська праця направилася на опрацювання народньої мови для піднесення її на становище мови літературної.

Завдяки зовнішнім труднощам, які ставив московський уряд, справа затягалася на ціле століття, але зрештою боротьбу за народню мову в літературі та зносинах було виграно не тільки в Україні та Росії, але процес творення народньо-літературної мови захопив й Україну під Австрією. Там, правда, був більший нахил триматися старої, гуманістами виробленої літературної мови, що, до речі, була мовою церковних книг і богослуження. А як ця мова лежала в основі й московської літературної мови, то австрійські українці не спостерігаючи, або відкидаючи московську вимогу, вважали, що літературна мова одна для українців і москалів — на цьому й базувалося австрійське москвофільство, яке трималося в Галичині й Буковині майже ціле 19 століття, а на Лемківщині та на Закарпатті тримається й досі. Але все ж український наддніпрянський рух потягнув за собою Україну під Австрією, а як там завдяки конституційним можливостям, менше було зовнішнього спротиву, то цей процес ішов значно скорше, і в останніх десятиліттях 19 ст. народня українська мова, як мова літературна, ввійшла в ужиток запанувала в науковій і художній літературі і вже відвоювала собі право горожанства в державних установах; тільки церква консервативно трималася старої, минулих віків літературної мови. З розпадом Австрії правне становище української мови в Галичині значно погіршало, а на Закарпатті, що опинилося в межах ЧСР, навпаки, після мадярського режиму значно покращало.

Розуміється, в цілому тяжкому процесі такої, здавалося б нерівної боротьби, в якій у менше тривалих характерів спускалися руки і вони відходили масово до московської народности (як у 15-16 ст. до польської), коли все ж справи не було програно, то побіч українського театру головну роль відіграла українська книжка. Без школи, без власних друкарень вона була дуже обезсилена, але все ж таки врешті перемогла.

Іван Котляревський в народній мові дав початок новій поезії й театру, а його почин відразу попав у солідні руки гуртка харківських українофілів, що зібралися навколо новозаснованого харківського університету, були в близькому контакті з Котляревським і піднесли справу книжкової продукції в протонародній мові, передаючи в ній осягнення художньо-словесної творчості як оригінальної, так і сучасних їм геніїв інших народів. Тоді Квітка створив реалістичну повість і в цім роді творчості українці випередили всі інші європейські народи,¹⁸ а харківські поети часто передавали в українській протонародній мові — твори світової поезії, що тоді

¹⁸ Колесса, О. . *Генега української новітньої повісти*. Український Університет у Празі в роках 1921-26. Прага. 1927. Стор. 185-208.

появлялися, — Гете, Байрона, Міцкевича, Пушкіна тощо. Розуміються, після них колосальне значення мало огненне слово Шевченка, що власне вирішило справу, і вже після появи генія Шевченка, ясно, що ніякі репресії українського відродження не задулять.

Але як не дивно, а новий, опертий на простонародності рух, і створена ним простонародня книжка до кріпацьких народніх мас власне не доходила. Цей рух залишився інтелігентським, і книжка розходилася виключно між інтелігенцією аж поки народні маси залишалися в кріпацтві. Тільки в 1860 році П. Куліш, що завів на той час власну друкарню в Петербурзі, започаткував видавництво для широких українських мас. В тому році почавши і на протязі трьох років Куліш із своєї друкарні випустив чималу серію маленьких книжечок в 24 долю листа, коли не 32 ?, з невеликим числом сторінок, в дуже низькій ціні, спеціально для народнього вжитку. Це так звані "метелики". Як різнокольорові метелики, ці малесенькі книжечки мали в своїх різнокольорових обкладинках летіти в Україну і осідати в кожному селі під солом'яною стріхою. Змістом цих книжечок-метеликів були поеми Шевченка, менші оповідання Квітки, Стороженка, Марка Вовчка, Мордовця, самого Куліша та інших, популярні розвідки Куліша (листи з хутора). Розуміється, загальна безграмотність клала непереможні перешкоди до повного здійснення замірів Куліша, але це видання метеликів поклато початок так званого українського просвітництва і від цього часу завдання українофільства значно поширилося, власне подвоїлося, бо, крім створення національної літератури, прийшло завдання до цієї літератури, бодай як споживача, притягти народні маси. З цього часу спроби більше або менше щасливі, більше або менше продуктивні поставити широко українське видавництво для народніх мас, яке не припиняється аж до часів світової війни. В наступному десятилітті, в половині 70-х років у Києві придбав друкарню В. Давиденко, щоб друкувати українські книжки, та в нього справа не пішла. Тим часом в 60-х та 70-х роках окремими зусиллями по різних містах і по різних друкарнях друкувалося чимало книжечок для народнього вжитку.

З початком 80-х років Київська громада зробила спробу заклати постійне видавництво, використавши для того одного з своїх членів, Луку Ільницького, що придбав собі в Києві книгарню. Плянувалося почати видавати журнал для інтелігенції й книжечки для народу. А тому, що дозволу на український журнал дістати було неможливо, то журнал мав виходити як періодичні книжки—альманахи. І справді, Ільницький видав книжку "Луна" — Український альманах на 1881 р. ч. I. Але на цьому першому числі видання й спинилося. Книжки

ж для інтелігенції й книжечки для народу, п'єси для театру, підручники для шкіл книгарня Ільницького досить жваво видавала років три. У 1884 р. вже, здається, не видала нічого, а в 1885 р. на деяких виданнях появилася помітка — видання книгарні бувшої Л. Ільницького. Ільницький виявив себе людиною легковажною, попав у руки свого підручного С. Гомолинського, який його обплутав, забрав собі книгарню і видавав українські книжки до 1893 р. Хоч Гомолинський видав виключно книжки українські, — між його виданнями виходили твори Грінченка, Кониського, українських класиків, — Котляревського, Стороженка тощо, але побіч з тим він випустив дуже багато макулятури і вигляд його видання мали дуже лихий, так що задовольнити, особливо в 90-х роках, українські громади ніяк не могли. Тому в 1894 р. Грінченко почав у Чернігові своє видавництво, яке повів дуже енергійно, а Київська громада заложила свою книгарню в Києві спочатку під фірмою часопису "Київська Старина", потім назва фірми змінялася, але книгарня дуже добре працювала, торгуючи виключно українськими книжками. У 1895 році в Києві заложилось гуртове видавництво книжечок для народу, яке в 1900 році прийняло назву видавництва "Вік" і перейшло на видання книжок для інтелігенції. Менші, просвітянського характеру видавництва закладалися в Харкові. Окремі книжечки для народу українською мовою охоче видавали московські видавництва, маючи з того заробіток.

Чепурніші видання видавав Суворін у Петербурзі, Йогансон та Корейво в Києві, Фесенко в Одесі, а книжки характеру "лубочного", які, розуміється, далеко в більшому числі розходилися, видавали Ситін і Е. Губанов у Москві, Наголкін і Т. Губанов у Києві. Михайлов у Харкові тощо. В той час в Україні під Австрією енергійно видавництво для народу провадила "Просвіта", видавництво для інтелігенції книжок белетристичних і наукових не менше енергійно провадила пізніше zaloжена Грушевським "Видавнича Спілка", а спеціально наукове академічне видавництво, якого не могло бути з політичних причин в Україні під Росією, під проводом М. Грушевського дуже широко поставило Наукове Товариство ім. Шевченка.

Отже, в Україні під Росією українофіли в другій половині 19 ст. своїй праці надавали характер просвітянський. В цьому змислі їх справа стала ширше, ніж справа гуманістів 16 і початку 17 ст., але становище їх було далеко гірше. Коли гуманісти в 17 ст. могли знайти збройний захист під протекторатом козацької верстви, що зрештою на себе взяла цілу справу оборони України, і мечем здобула те, за що змагалися гуманісти пером, становище українофілів було безвідрадне. Просвітянство, відігравши своє значення, зайшло в глухий кут. Підходили часи, коли справа оборони України знову мусіла

рішатися мечем, а відповідної сили, що могла б взятися за меч, просвітянською працею, розуміється, приготувати було не можливо. Тих свідомих народніх мас, перш за все робітничих, а також селянських, що стали б до революційної боротьби в оборону України, фактично не було. Навіть гірше, поки українська праця йшла в просвітянство, в Україні почали організувати маси революційної партії російські, жидівські, почасти польські. І російські й жидівські партії провадили свою працю в напрямі неприхильному до українського руху і на ділі виходило, що українофіли опинилися від народніх мас відірваними, а серед народніх мас як і були які організації, тоді досить сильні і числом і особливо революційною боевою зарядкою, то вони були під проводом російських або жидівських інтелігентів, ворожі до українського національного руху. Так справа стояла на кінець 19 ст. і здавалася зовсім безнадійною.

Тільки в 1900 році вперше було засновано першу українську політичну партію, яка поставила собі метою організувати українські народні маси до активної й збройної боротьби. Це Революційна-Українська Партія (Р.У.П.), яка поставила своєю політичною метою Самостійну Україну, приступила до організації народніх мас на ґрунті соціяльнім. Спочатку невиразнім, а далі виразно марксівським. Тут логічно українська книжка мусіла відіграти свою останню в цім історичнім періоді ролю, організуючи маси, які б мечем вирішали справу самостійного державного життя України.

Г. Доба революції

Революційна Українська Партія працювала п'ять років і створила в Україні для масового, головним чином, селянського вжитку, книжку. Оскільки теоретична література Р.У.П. була слаба, настільки література агітаційна була сильною і, мабуть, особливо для селянства, найкращою революційною літературою, яка взагалі існувала в російській державі перед революцією. Вплив цієї книжки виявився досить швидко. Уже в 1902 році вибух у південній Полтавщині великий революційний рух селянства, в якому царський уряд вперше стрінувся з українцями як революціонерами, а не просвітянами. Енергія Української Революційної Партії наростала до 1905 року, до першого великого революційного вибуху в Росії. За прикладом Р.У.П. пробували організуватися інші українські нелегальні (чи як тоді називалося — "підпольні") партії, але ні одна інша не мала вже ні контакту з народніми масами, ані впливу на них. У кінці 1905 року Р.У.П. перейменувалася в Українську Соціал-Демократичну Партію, яка викунула з своєї політичної програми вимогу повної державної самостійности, а включила в свою програму пункт авто-

номії національної в державі Російській (елементи, що вважали національне питання неіснуючим, а самостійники які визнали тільки питання державне, від партії відійшли). Разом з тим у партійній роботі спостерігався помітний спад і на час початку світової війни значніших масових революційних українських організацій фактично не було. Замітніших революційних книжок на той час також не виходило. Отже, коли по війні вибухла революція, то майже вся українська маса була мобілізована і була озброєна для війни, а свідомих українських організацій в тій масі майже не було. Також не було організованого національно свідомого й українського старшинства. І те й друге доводилося організувати в процесі війни й революційної боротьби і тому нічого дивного, що спритна демагогічна й дуже енергійна большевицька агітація не знаходила відповідного спротиву і большевики опинилися тимчасовими переможцями; розуміється, що це сталося тому, що на той час, коли українські просвітяни мусіли уступити поле боротьби тим елементам, що мали рішити справу мечем, то ці елементи не були організовані для того, ні взагалі добре свідомі свого покликання, бо тільки в добі революції усвідомлювали собі українські завдання.

Правда, коли в 17 ст. гуманісти зійшли з історичної арени, уступаючи місце козацтву, то це останнє вже мало свою сильну організацію, воно не було витвором моменту, а складалося перед тим упродовж більше століття. Але й те козацтво, вийнявши за Україну меча проти Польщі, аж до Хмельницького зазнавало весь час поразки і то поразки дуже тяжкі, іноді здавалося рішучі. Але по тих поразках прийшла непереможна доба Хмельниччини. Тим більше зрозуміло, що в сучасній військовій українській сили, за якою черга тепер вирішувати долю України, теж були невдачі; але як після Солониці та Кумейок прийшли Жовті Води та Корсунь, так і після Крут та Базару можна сподіватися нових і світлих моментів перемоги. А поки триває передишка, усвідомлююча книга мусить робити своє діло і підготовляти прийдешню перемогу.

ЛІТЕРАТУРА

Бібліологічні вісті 1925, I-II, 36-39.

Дорошенко, Д., *Показщик літератури українською мовою в Росії за 1798-1897 рр.* Список українських книжок 19 ст.

Каратаев, И., : *Хронологическая роспись славянских книг непечатанных кириловскими буквами.* 1491-1730. СПб. 1861.

Маслов, С., *Друкарство на Україні в 16-17 ст.*, "Бібліологічні Вісті", 1924, I-III. Стор. 31-43.

- Некрасов, А., *Книгопечатание в России. — Русская книга от начала письменности до 1800 года*. Москва 1924. Стор. 64-126.
- Огієнко, І., *Історія українського друкарства* т. I. Львів 1925.
- Сопиков, В., *Опыт российской библиографии*. ч. I-У. СПб. 1813-22 (нове видання Рогожина СПб. 1904-1906).
- Українська книга ХУІ-ХУІІ*. Київ 1924
- Ювілейний збірник Укр. Університету в Празі, присвячений Т. Г. Масарикові* ч. I. Прага. 1925. Стор. 142-238.

Дмитро Антонович

IV. МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ КНИГИ

Аматори старих українських видань, естети стародруків часто з захопленням підносять високий мистецький рівень українських видань 16-18 ст., навіть до 40-х років 19 ст., і тим виданням протиставляють пізнішу книжкову продукцію в Україні, як взірць лихого смаку. На погляд таких авторів, стара книжка "і чепурна, і легко читається, і з широкими краями, і приємна щодо формату, і з красними літерами ... в часі 16-17 століття ми не знаємо книжки непропорційного розміру, з неприємно малими, або взагалі невідповідними розмірами берегів, з літерами сліпими, що в сучасний мент так тяжко читаються, розміщені в рядках аркуша абияк, — з літерами, які своєю пропорційністю зовсім не підходять до розміру аркуша, ширини рядків."¹⁹ Такі автори часто не знаходять слів для похвали мистецтва старої книги і не жаліють епітетів для огуди книги останньої сотні років. Такий стриманий і об'єктивний у своїх осудах історик, як проф. М. Грушевський, теж великий аматор і знавець старого друкарського мистецтва, особливо високо цінить "значну гойність у графічній своїй техніці" видань Київської Лаври 17-18 ст. із жалем констатує, що "нова гражданка, по московських взірцях, була гіршою заміною стильної і розкішної старої графіки",²⁰

В таких осудах багато справедливого, і, оскільки вони не доходять до екстремів, з ними тяжко не згодитися. Безперечно, сучасному розвиненому естетично смакові далеко більше відповідають і швидше задовольняють видання старого друкарського мистецтва, ніж продукція друкарської техніки особливо другої половини 19 ст. та й пізніше. Для цього існують свої причини, в яких варто розібратися, а, розібравшись, може в самі осуди книги старої й

¹⁹ М. Макарєнко: *Мистецтво книжки*. Бібліологічні Вісті. 1924, I-III. Стор. 94.

²⁰ М. Грушевський: *Українські стародруки—Книга*. Відень. 1921. Стор. 3.

новішої доведеться внести певні обмеження. В старі часи, "коли поява книжки не в тисячах, а максимум в сотнях примірників — робило цілу епоху серед культурної людности",²¹ кожна книжка була, висловлюючись сучасною мовою, виданням бібліофільським. Сам по собі вихід книжки, над складанням і друкуванням якої іноді великі друкарські організації працювали роками, наприклад, Київський Анфологон, що вийшов тільки в 1619 році, а друкарню було куплено й приступлено до друкування його в 1615 р. — це вже була подія і, очевидно, що для такої події не шкодували і певних затрат, аби видання виглядало якнайкраще, так що проф. Грушевський признає, що ця книга була "необрахована і марнотратна в своїй друкарській техніці."²²

Очевидно, відношення до книги і до її зовнішности мусіло змінитися, коли книги почали друкуватися в безмежно великому числі примірників кожної книги, рахуючи на масового споживача і переслідуючи завдання, щоб розійшлося якнайбільше число примірників, а значить і щоб кожний примірник коштував якнайдешевше. Але до самих економічних і утилітарних причин не можна зводити пониження естетичної в артости вигляду книги. Поперше, естетичний вигляд книжки, при масовій продукції мусить змінитися, а зовсім не мусить понизитися; подруге, в новіші часи не рідкість видання дорогі і з претенсіями на люксусовість, а все ж негарні. Це друге явище і з можливе з тієї причини, що в другій половині 19 ст. зникли естетичні вимоги до знішности книги, а в наслідок того знизилася "культура книги". Це явище стоїть у безпосередньому зв'язку з тим, що в вік позитивізму в половині 19 ст. взагалі в Європі прийшла течія естетичного нігілізму, коли талановитий і впливовий критик міг під оплески авдиторії проголошувати, що пара кобіт вартніща від Аполона Бельведерського і зовсім поважні люди могли дискутувати над тим, "чи потрібне мистецтво, чи ні". Але ця ультрареалістична або нігілістична течія в свою чергу була виявом течії, що загніздилася в мистецтві й опанувала ним на початку 19 ст., течії, яка відділяла "високе" мистецтво від "низького", під яким розумілося мистецтво ужиткове, яке поступово охрестила ремісництвом і, як таке, протиставила високому, або справжньому мистецтву. Це переведення межі між мистецтвом і ремісництвом було фатальним і для самого мистецтва, що замкнулося в недосяжних (хоч дуже сумнівних) високостях, і для маси, що не мала доступу до високого мистецтва, а в предметах свого застосування була відлучена від мистецького виробу. В наслідок

²¹ Макаренко, М., Там же, стор. 95.

²² Грушевський, М., Там же.

цього понизився рівень мистецьких вимог маси споживачів, а це знову фатально відбилосся на інтересах того ж мистецтва. Це явище, проти якого в 20 ст. розпочато боротьбу, але ця боротьба робить ще тільки перші кроки.

Таким чином, книжка поділила долю всіх інших ужиткових речей і як вони, так і книжка була перестала претендувати на естетичний вигляд, а була звичайним предметом вжитку. Як мало цінувався естетичний вигляд книги, можна судити хочби з того, що часто поважні автори книг вважали нижче своєї гідности цікавитися тим, який зовнішній вигляд матиме їх книга. Такий занепад мистецьких вимог не пройшов безслідно, а привів до втрати мистецького критерія, а коли його втрачено, то вже тяжко вертатися назад, а не маючи такого критерія, не можливо, очевидно, дати книзі естетичний вигляд. Безперечно, книга взагалі, а українська зокрема, під цим оглядом і досі переживає тяжку кризу.

А все ж не можна радикально ставити і рішати питання про мистецтво книги в минулому й сучасному. Справа в тім, що мистецтво можна викинути тільки із свідомости, а підсвідомо воно все таки свою силу в усіх проявах виробів зберігає. І в книзі, в тому числі, в певний час свідомих мистецьких завдань не досяглося, але підсвідомо, хай невисокий, хай нині може неприємний, все ж таки якийсь мистецький рівень книжка все зберігала, не могла від нього відділитися і можливо, що прийдуть часи, коли цей мистецький рівень книжки кінця 19 ст. будуть судити не так суворо, як нині, коли з тим рівнем провадиться гостра боротьба. Одним словом, все таки треба пам'ятати, що в кожну добу живе відповідне до доби мистецтво, — свідомо чи підсвідомо, але живе, і мистецький вигляд книжки власне тільки міняється в залежності від тої доби, в якій книжка появляється.

Українська друкована книжка за час свого існування пережила п'ять мистецьких періодів і в залежності від того змінюється її зовнішній вигляд. З'явилосся друкарство в Україні в добі ренесансу, пережило далі добу козацького барокко, слідом рококо, в першій половині 19 ст. пережила українська книжка добу клясичности, а в другій половині того ж століття цю фатальну добу еkleктизму і, нарешті, сучасність ніби характеризується збільшеним шуканням мистецтва книги.

А. Ренесанс

Традицію російських дослідників, що все, маючи звичай світ культури в Україні виводити з Москви, вважають основоположником друкарської справи в Україні — "москвитіна Федорова", прийняли чомусь і українські дослідники і зовсім безпідставно початок укра-

їнського друкарства зв'язують з виходом Львівського Апостола 1574 року. Почати з того, що дві книги — "Учительне евангеліє" і "Псалтир з часословцем" той самий Федоров (на Україні Федорович) видрукував в Україні в Заблудові²³ в роках 1568 і 1570; в самому Львові була друкарська продукція перед Федоровичем та до нас не дійшла: головне ж, що Апостол львівський і змістом і формою є стисле наслідування московського Апостола 1564 р. і не є явищем характерним для українського книжкового мистецтва. Коли шукати початків друкарського мистецтва в Україні між пам'ятками, що дійшли до нашого часу, то найкраще було б базуватися на Євангелії Василя Тяпинського, правда в дуже скромному виданні, точної дати якого встановити не дається (десь не пізніше 1570 року); але це видання подиктоване українською свідомістю, українським патріотизмом, гуманістичними ідеями, друковане по-слов'янськи із рівнобiжним українським перекладом, отже, цілковито і змістом і формою видання українське. І, розуміється, Тяпинський, коли не перший об'єктивно, то перший між відомими нам діячами подвижник українського друкованого слова. Видання Євангелії Василя Тяпинського з українським перекладом і проречистою передмовою, є видання дуже скромне, але в ньому вже помітно риси модерного тоді в Україні мистецтва ренесансу. Друковане в два стовпці, обведені лініями (стовбець тексту слов'янського, і рівнобіжно стовбець тексту українського), з великими фігурними ініціалами з початком розділів і з заголовками, зложеними з малих ініціяльних літер, при всій своїй скромності зберігає приємний вигляд, і може бути щодо техніки зразком провінціального, але шляхетно-стриманого в окрасах видання, — що свідчить про елегантний і освічений смак видавця. Власне всі окраси полягають в ініціялах, що складаються з читких літер в прямокутниках заповнених рослинним ренесансовим орнаментом.

Першим українським великим виданням, що було справжньою подією на увесь слов'янський світ, було, розуміється, величаве видання Острозької Біблії, почате складенням у 1577 році і видане в 1581. Дослідник графіки Острозької Біблії (також у збірнику — Українська книга 16-18 ст. Київ 1926, Стор. 68. Труды Українського Інституту Книгознавства т. І) вважає, що вона являє собою пам'ятку графічну суто українську. Вона є разом з тим, і першим друкарським твором графічно-українським. Порівняння шрифту в Острозькій Біблії із шрифтом першого льокального українського стародруку

²³ Дехто вважає, що Заблудов є на білоруській території.

²⁴ Репродукція у М. Грушевського: *Культурно-національний рух в Україні в 16-17 ст.* Київ 1912, (Відень 1919), стор. 57 також 55 і 61.

²⁵ Клименко, П., *Графіка шрифту в Острозькій Біблії*, Київ 1925, стор. 15.

львівського "Апостола" чи заблудівських друків Федоровича вказує цілковиту різницю графічну шрифтів Острозького й Львівсько—Заблудівських друків. Шрифт Львівсько-Заблуівський подібний до шрифту московського "Апостола". Острозька Біблія — це характерний пам'ятник книги доби українського ренесансу. Досить пишна, але стримана в своїх окрасах, що складаються з заставок, кінцівок та ініціалів, друкована в два стовбці, елегантним шрифтом, близьким (за сучасною термінологією) до курсиву, може відповідати вимогам найвибагливішого смаку.²⁶ Сама та риса, що окрасами вона на переобтяжена, але стримано оздоблена, є рисою характерною для доби ренесансу, шляхетний смак який не допускав тієї пересиченості ілюстраціями та окрасами, яку так любила пізніша доба барокко. Проф. М. Грушевський, що пристрасно любить мистецтві якраз бароковому, в скромності графічній Острозької Біблії має нахил бачити ощадність або й скупість князя Острозького, як мецената. Але мабуть, стримано шляхетні окраси цього видання цілковито задовольняли вибагливий смак освічених гуманістів, що гуртом в Острозі над цим виданням працювали. Заставки, особливо ті, що на першій сторінці, зі спущеними краями (в формі літери г) і прекрасно вписаними між ними заголовком, по чорному тлу вкрита вибагливим рослинним орнаментом, витримано, зрештою, в тому характері, що заставки львівського "Апостола" 1574 р. і пізніших деяких львівських видань ("Октоїх" 1630 р. тощо). М. Макаренко, досліджуючи орнаментацию української книги 16-17 ст., про ці заставки каже: "Виключно рослинного походження елементи, що складають заставку ... виконали гарні майстри. Широкі листя аканту цілком готичних форм вільно скомпоновано з дуже витриманою декоративністю з площинним розумінням розміщення. Квітки, гранати, садовина — все це має певне своє місце й так природно, так зручно скомпоновано, що приходиш до висновку, що komponував ці заставки грамотний художник, а різав — майстер з великими технічними знаннями та вмістю, що пройшов довголітню школу. Ні в якому разі не міг виконати ці малюнки з їх високими та технічними досягненнями хоча б і найкращий майстер школи, що тількино починає свою діяльність. Рука досвіченого, однаково як і сміливого, майстра почувається в усіх залах листів та гілок, у штриховці і в накладці її, головним чином, в декоративності композиції та виконанні рисунку."²⁷

²⁶ Репродукції у І. Свенціцького: *Початки книгопечатання на землях України*. Жовква, 1924. Табл. X-XI і М. Грушевський: стор. 59, 69, 71, 73, 117, 125 та інших виданнях.

²⁷ Макаренко, М., *Орнаментация української книжки 16-17 ст.* Українська книга 16-17 ст. Київ, 1926. Стор. 194. Труды Українського Наукового Інституту. Кн. т. I.

Високі витягнуті ініціали Острозької Біблії, так само як і заголовки, вирізані в довгих (на п'ять рядків шрифту) прямокутниках на чорному тлі й обвиті рослинним орнаментом, дуже гарно допасовані і з шрифтом друку, і з заставками. П. Клименко знаходить деяку подібність цих заставних літер з такими ж літерами Пересопницької (рукописної) Євангелії і близьку подібність із заставними літерами Литовського статуту 1529 р., але гадає, що вони розвилися з заставних літер рукописної "Тверитинівської Євангелії" 1561 р.²⁸ Нам здається, що заставні літери Острозької Біблії мають дещо спільного з малими ініціалами Євангелії Тяпинського, з яких там зложено заголовки.

Кінцівки Острозької Біблії відмінні від заставних літер, а здебільшого виконані досить спільною лінією, комбінуючи основний плетений орнамент з мотивами орнаменту рослинного по краях.

Випускний лист або "форта" Острозької Біблії повторяє ту саму архітектурну раму, яка вже перед тим була друкована в "Апостолі" московському 1564 р. та у львівському 1574 р. Тільки в Москві й у Львові цю раму було використано для ілюстрації — в ній було вставлено зображення євангелиста Луки, а в Острозькій Біблії в цю раму вставлено назву книги і взагалі весь текст випускного листа. Цей перший приклад вживання архітектурної арки, як рами, в порожньому місці якої вставляється текст випускного листа, за прикладом Острозької Біблії прищепився в українському друкарстві на довгі часи. Рисунок арки дуже мінявся, іноді навіть втрачав архітектурні форми, а все зберігав арочний просвіт, в якому вставлявся текст форти. Від цієї традиційної композиції випускного листа почали відступати тільки в половині 17 ст., як знаменитий Требник Могили 1646 р. а, наприклад, в "Трубах" Лазаря Барановича 1674 р. текст форми вміщено в просвіті, що наподоблює не просвіт арки, а верхню площу закритої книги застьобнутої двома застілками і запечатаної сімома печатями.²⁹

Менше стримані, але далеко більше багаті й різноманітні окраси, ніж у виданнях Острога та львівського братства від доби ренесансу нам дають видання Стратинські з друкарні Балабанів, керовані Памвою Бериндою. Тут два видання — "Служебник" 1604 р. і "Требник" 1606 р. — виявляють найбільшу пишність, яку взагалі допускає смак пізнього ренесансу. Ілюстрації, форти, заставки, різноманітні ініціали друковані червоно (циноброю), як і цілі рядки

²⁸ П. Клименко: стор. 64.

²⁹ Репродукції в праці С.Маслова: *Етюди з історії українських стародруків*, Українська книга 16-18 ст. Київ. 1926. стор. 95, 97, 99 і 103. Труды Українського Наукового Інституту Книгознавства, т. I.

тексту та окремі прописні літери, — все це робить стрятинське видання найпишнішими й найвибагливішими українськими виданнями доби ренесансу.³⁰ Орнамент рослинний поруч з архітектурним у стрятинських окрасах все вживається, але відступає центральні місця лицевим оздобам, себто фігурам людським, звіриним та пташиним або цілим образковим позиціям та картушам із написами або гербами. Ілюстрації требника з 1604 р. представляють в ренесансових прямокутних рамах із півкруглим внутрішнім обмеженням угорі поодинокі монументальні постаті вчителів в церкві. Ці ілюстрації з Стрятина перейшли до Львова та інших міст і більше сотні років оздоблювали львівські видання требників і службників. Рослинні орнаменти в заставках розположено закругленими масами, в них уже не відчувається готицького загострення і нема різних кутів. Зате дуже мало заставок з чисто рослинним орнаментом, а майже скрізь в центрі заставки вміщено картуш з гербом Балабанів або лицевим рисунком а часто фігурні зображення переплітаються з рослинами. Так само й літери прописні вже не мають готицької видовжености, навпаки, широко закруглені, а орнамент, завжди скомпонований із фігур та рослин, наближує загальний рисунок літер майже до квадрату. Архітектурна декорація форти на обох стрятинських виданнях та сама, вона теж представляє ренесансову арку з пілястрами, рясно вкритими скантованим орнаментом, на пілястрах вази з акантами є між пілястрами пласкувата дуга з головою янгола посередині, що підтримує гірлянди овочів, знизу перекладинка між пілястрами з гербом Балабанів. В цілому чистий ошатний ренесанс без всяких відгомонів готики, ціла арка лишає дуже велике тло посередині для напису, покриваючи лише самі краї форти, і тому ренесансова легкість і стриманість композиції цілої форти не порушується. Цікаво на прикладі "Службника" 1604 р. констатувати інший, ніж тепер, підхід до розміщення слів напису: принцип декоративности панує над сьгоднішніми вимогами логічности. Тому слова назви "Божественя літургія" розміщено так: у верхньому ряді великими червоними орнаментованими літерами вміщено: "Божестве—", а в другому ряді чорними вдвічі меншими простолінійними літерами поставлено "ня літургія". Розуміється, в сучасному виданні таке розміщення заголовного напису на обкладинці виглядало б як несмачний претенсійний модерн, а в стрятинському виданні — це не тільки не дратує ока, а, навпаки, цілий декораційний ефект форти — цілковито досконалий. Такі переноси слів на половині з рядка в рядок на випускних листах і

³⁰ Репродукції в І. Свенціцького: Таблиці 18-19. Стор. 3, 13, 19, 29, 31, 35, 37, 41, 44, 49, 57 і 61; у М. Грушевського: Культурний рух ... Стор. 74, 131, 147, 149.

пізніше зустрічаються нерідко, бо вимога зовнішньої ошатності й декоративної урівноваженості рішуче панують у композиції випускного листа над іншими вимогами. В книзі Кирила Транквіліона Ставровецького — "Зерцало богословія" 1618 року у верхньому ряді більшими літерами зложено: "Книга нарицаемая", а в другому ряді вже звичайними літерами стоїть "Зерцало богословія. из" далі в третьому: "бранна"...і т.д. Правда, напис цієї книги зложений трохи по-дилетанськи для того часу й ніби свідчить, про лихий стан друкарні автора, що була тоді розташована в Почаївському монастирі й в той спосіб випустила перше почаївське видання. Бо, мабуть, друкувала книгу "в монастиру почаевском в маестности его милости пана Андрея Фирлея" мандрівна друкарня Транквіліона, яку цей гуманіст ієромонах в Почаєві щойно вставив. Але ренесансова арка, що вкриває теж лише береги форти, зоставляючи весь простір для напису, незвичайно елегантна: дві круглі колони по боках легко перевиті виноградною лозою на спільній базі: внизу і з легким орнаментованим архітравом вгорі роблять смаковиту вибагливо ренесансову прямокутну раму для напису.³¹ Це перше видання в Почаєві може є останнім виданням ренесансового смаку.

Можна б до доби ренесансу зачислити також перше велике видання Києво-Печерської друкарні — "Анфологiон" 1619 року. Підставою для цього служили б не тільки легкі елегантні ренесансові орнаменти, але ще більше численні ілюстрації, дуже відмінні від ілюстрацій пізніших видань.³² Коли пізніші бароккові ілюстрації переймаються західноєвропейською манірою, крізь яку тільки пробивається український смак, то для майстрів ренесансу характерно, що вони старі українські традиції вдумливо поєднують з західноєвропейськими впливами. Цим характером комбінації західноєвропейських впливів з основою української декоративної традиції відзначаються прекрасні й дуже численні ілюстрації та окраси вдумливого й талановитого майстра київського Анфологiону, що підписувався літерою "Г".

³¹ Репродукція у І. Свенціцького: таблиця 23, там же.

³² Репродукція у І. Свенціцького: табл. 49-51 та ст. 14; у М. Грушевського: Стор. 25, 32, 139, 165, 167 і в Трудах Укр. Наук. Інституту Книгознавства, т. I. — Українська книга 16-18 вв. Київ, 1926. Стор. 201, 202.

Б. Барокко

Стриманість шляхетного смаку, характерна для доби ренесансу і відповідна до мистецької інтелігентности гуманістів 16 ст., але з третім десятиліттям 17 ст. барокко і барокковий нахил до нестриманих розкошів і величавої пишности вступив у свої права. Новий смак не задовольнявся естетичною вибагливістю невеликих книжок, не обтяжених та не пересичених оздобами, а, навпаки, вимагав великих форматів, пишних і рясних оздоб, величавих композицій. Самий стиль мови стає піднесеним, нестриманим у панегіричній екстазі, величання маючих владу сучасників, а зовнішність книги мала дорівнювати тому піднесеному стилю. Служежна книга, кожне замітніше видання присвячувалося комусь із можновладців, присвяти складаються в найбільше вишуканих і величавих виразах, часто навіть не рахуючись з дійсністю, а пишність книги мусить іти з тим в парі, бути гідною того надуманого маєстату особи, якій вона присвячена; одним словом книга прямує бути маєстатичною. Розуміється, видання таких книг коштувало дуже дорого і далеко не кожна друкарня могла собі дозволити або знайти кошти на великі коштовні маєстатичні видання, яких вимагав барокковий смак; а цей смак так швидко собі засвоїло нове шляхетство з козацької верстви, — як те, що й можновладство собі здобуло з шаблею в руці, так і духовна шляхта, що часто так само зручно володіла мечем, як і хрестом; а не рідко ті самі особи міняли світську зброю за духовну, а при тому поруч з хрестом не забували орудувати і мечем. В кожному разі ці можновладці не жалували грошей на книгу, але з умовою, щоб книга дійсно була пишною і маєстатичною. В ці часи ввійшло в звичай справляти книжні філіянти в ковані срібні, іноді золочені, іноді обсажені дорогоцінним камінням оклади, що теж не рідко були творами скульптурно-сніцерського мистецтва. Нема нічого дивного, що навіть така стара друкарня, як львівського братства, що провадила свою діяльність на певних меркантильних засадах, не могла встояти на висоті вимог часу. До того ж вона ще погоріла 1628 року. І хоч вона старалася задовольнити вимоги пишности та рясних оздоб такими виданнями як Євангеліє 1644 року з безліччю окрас та ілюстрацій,³³ або Тріодь цвітна 1663 року,³⁴ але для цих видань іноді набирали окраси та ілюстрації від різних майстрів, назавжди сплунувані між собою, вже вживані раніше, так що й пишніші видання братства все ж не цілковито позбуваються меркантильного обрахунку, що не відпо-

³³ Репродукції в І. Свенціцького: табл. 101-110 там же.

³⁴ Там же таблиці 115-120.

відає до вимог пишности. Вже багатий друкар-підприємець Михайло Сльозка у Львові в деяких своїх виданнях виступає пишніше, ніж братство, напр., його "Апостол" 1654 р.³⁵ Єдина велика друкарня, що має можливість здійснити мистецтво друкарського мистецького смаку барокко, це тільки Києво-Печерської Лаври, та хіба в кінці 17 й на початку 18 ст. значних досягнень доходить друкарня чернігівська. Та все ж упродовж доби барокко добру сотню років київська друкарня на цілому протязі часу є єдиною, яка випускає справді пишні, розкішні, маєстатичні, імпазантні видання.

Уже перше велике лаврське видання — "Анфологон" було досить пишне, хоч зберігало ще характер ренесансовий. Той же характер мало й невелике, але повне смаку видання 1622 р. віршів на похорон Сагайдачного. Це були перші кращі видання друкарні, що за Єлисея Плетенецького переховала свою першу організаційну добу. У 1624 році Плетенецький помер, а його друг і наступник на архимандрії Захарій Копистенський енергійно провадить друкарську справу далі. За Копистенського (1624-1627) і наступника архимандрита Петра Могили (1627-1648) лаврська друкарня особливо розцвітає й видає розкішні мистецькі видання. Мистецький провід, очевидно, перебував у руках Памви Беринди, що виявив свій мистецький хист ще в Стратині, і його приятеля Тараса Земки. Обидва вони померли в 1632 році. Ще під проводом архимандрита Копистенського видала лаврська друкарня розкішним виданням книгу Тріодь постна 1627 р. велике видання *in folio* більше восьми сот сторінок з безліччю ілюстрацій, заставок, кінцівок, прописних літер. Ілюстрації в ній, так само ініціали — це робота різних майстрів, стиль зраджує часами німецькі впливи, але часами в ілюстраціях зістрічаються характерні деталі українського побуту: заставки іноді скомпоновано з жанром мотивів місцевого характеру; прописні літери теж не в одному характері; вони з орнаментом або тільки рослинним, або тільки лицевим, або й мішаним.³⁶ Серед великого числа лаврських видань із часу архимандрита Петра Могили особливо зазначаються видання Службника 1629 року і Тріоді цвітної 1631 року, а вже по смерті Беринди і Земки, Євангеліє учительное 1637 р. і найліпше видання, як найбільше досягнення й самого Могили й лаврської друкарні — Требник 1646 року. Цей Требник — одно з величавіших видань українського друку до нині. Всі ці чотири видання *in folio* найменше з них — Службник — має до 600 сторінок, а найбільше — Требник

³⁵ Там же, таблиці 112-114.

³⁶ Репродукції в І. Свенціцького: Стор. 13 та 27 і табл. 52-57 в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства т. І. Українська книга 16-18 вв. Київ. 1926. Стор. 208; в Бібліографічних Вістях 1924, I-III. Стор. 97.

має понад 1.600 сторінок. Ілюстрації Службника 1629 р., іноді великі на цілу сторінку, є дальшим кроком засвоєння західного стилю, так само як і кінцівки, а заставки вжито ще старі стрятинські, але як вони своєю ренесансовою стриманістю вже не задовольняють барокового смаку, то тут їх ще обведено з трьох сторін рамою друкарського складу, що сточує цілу сторінку; це, розуміється, дає певну пересиченість і взагалі ефект сумнівної вартости.³⁷ Оздоба Триоді цвітної 1631 р. близько подібні до оздоб Триоді постної 1627 року, особливо в заставках, що komponуються здебільшого з прямокутників з рідким, але в сильних барокових завитках, рослинним орнаментом, іноді з янгольськими лицями, а в центрі композиції картуш із дрібним, але чітко нарисованим образком евангельського сюжету.³⁸ "Євангеліє учительное" 1637 року незвичайно багате на великі ілюстрації жанрового характеру, в яких деталі фантастичні перемішано з деталями, запозиченими від німців, італійців, навіть голляндців, а також деталями з сучасного українського антуражу.³⁹ Прописні літери, так само як і ілюстрації, великі, масивні, багаті декоративно, з рослинним і лицевим орнаментом, а кінцівки, навпаки, не так великі й скомпоновані з легшого й прозорішого багатого на вигадку лицевого та візерункового орнаменту.⁴⁰ Знаменитий Требник Могили 1646 р. не так багатий на ілюстрації та оздоба, але зате його ілюстрації та оздоба далеко вищої мистецької вартости,⁴¹ а самий фоліант "дуже розкішний у письмі, в чисто друкарській виправі".⁴²

По смерті Могили, архимандритом Лаври був Йосиф Тризна (1647-1656) і це був перерив у видавничій діяльності Лаври на час козацьких війн. Але після Тризни архимандритом став Інокентій Гізель (1656-83), видавництво знову оживилося й особливо "заслугує увагу велике видання Патерика Печерського, що вийшло 1661 р. і повторне 1678 р. з розкішними гравюрами талановитого печерського гравера Іллі",⁴³ По смерті Гізеля архимандритом став його енергійний помічник у друкарській справі Варлаам Ясинський (1684-1690), який видав першу частину "Четих Миней" Дмитра

³⁷ Репродукції в І. Свенціцького: Там же, табл. 58-59 і стор. 7; в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства, т. I., стор. 204, 205 і 214.

³⁸ Репродукції в І. Свенціцького: Там же стор. 3, 18 і 22.

³⁹ М. Макаренко: Мистецтво книги, — Бібліологічні Вісті, 1924, I-III. Стор. 98-99.

⁴⁰ Репродукції в І. Свенціцького: Там же. Табл. 60-86 і в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства. Стор. 161 і 215.

⁴¹ Репродукції в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства, Стор. 157, 209 та 215.

⁴² М. Грушевський: *Українські стародруки*. Стор. 3.

⁴³ І. Огієнко: *Історія українського друкарства*. т. I. Львів, 1925. Стор. 265. Репродукції М. Грушевського: *Культурний рух...* Стор. 29, 71, 205.

Ростовського, видання, яке удалося, на думку Грушевського, "гарно, але скромніше й холодніше"⁴⁴, але це, правдоподібно, треба пояснити тим, що в цей час лаврська друкарня, що досі орудувала тільки ритими деревляними гравюрами, стала вживати гравюр різаних на міді. Це був цілий переворот у друкарському мистецтві. Появилися в Лаврі (також і в Чернігові) високоталановиті гравери на міді "коперштихарі". З гравюрами одного з них Л. Тарасевича в 1702 р. Лавра видала одне з найкращих своїх видань — "Печерський патерик" 1702 року.⁴⁵ В кінці 17 та на початку 18 ст. лаврській друкарні робить конкуренцію друкарня в Чегнігові, де Лазар Баранович потрапив зібрати видатні літературні сили й талановитих майстрів гравюри.

В добі барокко друкарні часто використовували старі кліші ще з часів ренесансу, особливо кращі, як стрятинські, куплені з друкарнею до Лаври, але вживали їх відповідно до нового смаку. Оскільки ж книжні оздоби заготовлялися нові, то виробляли їх з декоративною пишністю, відкидаючи стриманість, а часто і логічну якість доби ренесансу. Особливо змінилося опрацювання декорації випускного листа — форти. В добі ренесансу вона наслідувала архітектурну арку, цей мотив тримався довгий час і в добу барокко, але тратив архітектонічну ясність. Рисунок усе прямує зайняти більше місця, стати масивніше, поле для напису зменшується й часто тратить форму просвіту арки, як у форті Євангелії учительської 1637 р., де центральне поле обрамовано по боках пілястрами з великим бароковим фронтоном угорі, а внизу, замість рівної поземної лінії, теж щось на взір фронтона з вибагливим рисунком, що врізується в напис.⁴⁶ Форте Требника Могили 1646 р. вже зовсім не наслідує архітектурної арки, а представляє велику символічну концепцію двох десятків образків розположених широкою рамою, залишаючи по середині порівнюючи невеликий простір для довгого напису. Тому, уступаючи місце на полі випускного листа складним і вибагливим гравюрним композиціям, як правило, барокової титули втискуються в порівнянні невеликі просвіти компактних і досить густим складом дрібних, як на вимоги обкладинки, літер. Ясних, чітких, великих написів на книгах, як у добі ренесансу, в добі барокко майже не і зустрічаємо.

⁴⁴ Грушевський, М., : *Українські стародруки*. Стор. 3.

⁴⁵ Репродукції в *Бібліологічних Вістях*, 1924, I-III на табл. між стор. 54-55 і 90-91.

⁴⁶ Репродукція в *Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства*. Стор. 161.

⁴⁷ Репродукція там же. Стор. 157.

В. Рококо

У 18 ст. знову зайшла зміна художнього смаку від тяжкої пересиченості оздобами і маєстатичності зовнішнього вигляду книги ніби відчувається втома і новий смак знову вимагає більшої легкості, замість попередньої піднесеної величавості, лагідної миловидності; знову повертається, або й спеціально розвивається смак до невеликих, але вибагливих елегантних книжок. Замість тяжких і складних композицій на випускних листах появляються легкі картуші, в яких не густим письмом вписується заголовки книжок. Один із найкращих граверів того часу, коперштіхар Григорій Левицький перед 1736 р. випустив обкладинку, що зберігалася при рукописному підручнику піітики митрополита Довгалевського. Тут замість архітектурної рами, рамка, сильно заокруглена з фантастичного рослинного, легкого, але химерно заокругленого орнаменту на двох так само химерно викручених ніжках. Вгорі легко злітають у повітрі два "путто", тримаючи корону. Це типово для доби рококо, форма дуже відмінна, навіть просто протилежна старим смакам барокко; в ній немає найменшого натяку на величавість, а все пораховано на легку, на наш сучасний смак може трохи зманерізовану, елегантність. До простоти й ясності доби старого ренесансу вона стоїть не в меншому протиставленні, ніж до величавості барокко. Того ж стилю й дрібну композицію у формі картуша має на випускному листі перше видання (після більше, ніж столітньої перерви) почаївської друкарні "Служебник" 1734 р.⁴⁹

Почаївська друкарня, що власне в добі рококо заложилася (в 1630 р.) без старих традицій, є найбільше характерною для цієї доби. Оздоба почаївських друків — ілюстрації, заставки, прописні літери, оскільки не куплені старі, або не копіюють старі речі є характерними творами мистецтва рококо.⁵⁰ Особливо привабливі в своїй кокетливій манірній грації кінцівки, наприклад, в формі амура, що злітає з двома лавровими гілками, або букета з овочів, чи ваза з квітами.⁵¹ Особливо привабливу пікантність тим графічним дрібничкам надає пристосовання цих суто французьких мотивів до української провінції, якою зрештою був Почаїв.

Але і столичний Київ із першорядною на європейський стиль друкарнею відходить від старого барокко і переймається новим духом часу. Один із кращих граверів доби кінця барокко часів

⁴⁸ Репродукція в Трудах Укр. Наук. Інст. Книгознавства. Стор. 283 і окремо і П. Попова: *Матеріяли до словника українських граверів*. Київ, 1925. Стор. 69.

⁴⁹ Репродукція в І. Свенціцького; Там же табл. 44.

⁵⁰ Репродукції там же. Табл. 14-48.

⁵¹ Репродукції там же. Стор. 64, 52, 43, а також 30, 36, 40, 44, 45, 46, 50, 51, 60.

Мазепи, що ще в 80-х роках 17 ст. в Чернігові ілюстрував панегірик Лазарю Барановичу, як типовий патетичний майстер барокко,⁵² в 1705 році ілюструє панегірик харківському полковникові Захаржевському в зовсім іншому стилі. Цілий випускний листок відведено на зображення придворного городика, з боскетами, альтанкою і "лябіринтом кохання" в центрі та символічними жіночими поставами "Gratia, Amor, Charitas." Один стиль і дух рококо ніби в повному розцвіті. Угорі в небесах три пупто легко злітають із гербом Захаржевських, а весь напис приміщено в малому картуші внизу композиції. Одна з ілюстрацій цього панегірика і, очевидно, того ж самого майстра представляє "залізні сходи марса" до арки з троянд увінчаної двома "пупто" з гербом Захаржевських, а "Pallas, Prudentia, Wigilandia mars" по боках і восьмеро полонених, внизу на сходах виглядають зовсім як кавалери й дами галантного віку, хоч деякі з них мають східні турбани або стрижені козацькі чуби. Отже, в цілому виданню розлитий стиль, дух, елегантність і зманерованість доби рококо.⁵³

Ніби більшу відданість старим традиціям виявляє стара лаврська друкарня, в нових виданнях "Печерського Патерика", якими так уславилася в попередій добі. Ілюстрації видання 1702 р. Л. Тарасевича мали такий успіх, що їх повторено в копіях різаних на дереві у виданню 1768 р.⁵⁴ в тому ж звичайному для видань Печерського Патерика великому форматі 12 x 16. Копіювалося ці гравюри Тарасевича на дереві й пізніше, наприклад, Л. Ланицький 1792 р. Того ж стилю й характеру дотримувався майстер, що, здається наново різав деякі ілюстрації для видання Печерського Патерика 1777 р.⁵⁵ Отже, на прикладі видань Патерика ми бачимо випадок свідомого консерватизму. Славне минуле протистояло духові часу і нові видання трималися старовини наперекір новим прямуванням. Так бувало й в інших випадках: тому видання Київської лаври в силу традиції й 18 ст. іноді мають вигляд бароковий.

⁵² Репродукції в ювілейному збірнику на пошану Балагія. Київ. 1927. Стор. 672, 674, 676, 680, 690.

⁵³ Репродукції в Трудах Укр. Наук. Інституту Книгознавства т. I. Стор. 177 і 347. В окремій відбитці з цього видання: П. Попов: *Матеріяли до словника українських граверів*. Київ 1926. Стор. 133).

⁵⁴ Репродукції у М. Грушевського: *Культурний рух ...* Стор. 223, 225, 227, 229, 233, 235, 237, 239, 241 243.

⁵⁵ Репродукції в *Бібліографічних Вістях*. 1927, т. III. Стор. 87 і в окремій відбитці — П. Попов: *Матеріяли до словника українських граверів*. Київ. 1927. Стор. 11.

Г. Клясичність

Перехід від рококо до клясичности — це взагалі один із найбільше різких переходів у творчості українського народу, який знає історія українського мистецтва. Дуже різко цей період позначився й у мистецтві книги. Почати з цього, що цей перехід в'яжеться з радикальною зміною друкованих шрифтів і способу друкованого письма. Це так званий перехід від церковного письма до "гражданки", чи письма цивільного або світського. В 1787 р. лаврська друкарня завела в себе гражданку і цим цивільним друком видала три видання, що власне можна вважати за початок цивільного друку в Україні. Правда перед тим були поодинокі спроби видань гражданським шрифтом в Єлисаветі в 1765 році та в Почаєві в 1772 та 1778 рр., але там у названих роках вийшло по одному виданню і на тому справа скінчилася. Отже, то були спроби тільки, без продовження, а в друкарні Києво-Печерської Лаври це був справжній початок, після якого видання гражданським шрифтом у більшому чи меншому числі виходили в Лаврі майже щороку, аж поки не засновано було в Харкові університет і при ньому друкарню, що почала у великому числі щороку випускати книжки гражданським шрифтом.⁵⁶

Вже сама зміна шрифту, розуміється, основно змінила вигляд книги, а до того технічні винаходи й удосконалення друку ілюстративного матеріалу та оздоб ще зміцнили ґрунтовну зміну зовнішнього вигляду книги, ціле мистецтво книги зійшло на інші шляхи. Коли раніше, до кінця 17 ст., книга в Україні оздоблювалася дереворитами, себто виключно відпечатками рисунків вирізаних на дереві, а в 80-х роках 17 ст. почала послуговуватися також каперштихаством, себто відпечатками рисунків, зроблених на мідяних плитах, то тепер прийшли нові способи, як літографія — себто перевід рисунку на камінці друкування з каменю, гальванопластика — хемічно-технічний спосіб переведу рисунку на метал, а з металю друкування на папері й, нарешті, ксилографія, спосіб, що пізніше майже витіснив на деякий час усі інші способи друкування ілюстрацій та оздоб. Ксилографія, це спосіб травлення рисунку на дереві й виготовлення дерев'яного кліше на спосіб більше-менше подібний до того, як травлять рисунки на металевих плитах. Але ксилографія появилася в Україні власне вже в кінці доби клясичности, і особливо панувала в друкарському мистецтві в другій половині 19 ст. як гравюра на дереві.

⁵⁶ Є Благовещенська: *До історії друкарень російського цивільного друку на Україні*. Бібліологічні Вісті 1929 р. ІУ. Стор. 33-46.

До зовнішньої зміни книжки в Україні причинилася в цьому часі й зміна мови, бо теж у кінці 18 ст. появилася перше видання "Енеїди" 1798 р. що вважається початком нової української літературної мови, основою для якого послужила не стара українська книжка, але сучасна простонародня українська мова. Від нині доводиться відрізнити поняття "книга в Україні" і "Українська книга", себто книга в народній мові, що прямує виробитися в мову літературну й чого впродовж сотні років, наперекір усім перешкодам, цілковито осягла. Але ця нова українська книга, книга народньою українською мовою, виходить не тільки в Україні, але й в Петербурзі та Москві, і в столицях навіть більше й частіше аж до 70х років 19 ст., ніж в Україні. Енеїда Котляревського вийшла в Петербурзі в 1798 році, а в Харкові перші твори українською мовою появилися друком тільки після заснування університету, а першу книжку українською мовою видано 1819 року. В Києві ж перша українська книжка вийшла тільки в 1837 році.

Уже перша українська книжка 1798 р. зовсім відмінна від старих сучасних їй українських видань церковного друку. Вона позбавлена оздоб, має інші пропорції, ніж було прийнято в стародруку в Україні — формат порівнюючи високий і вузький (20 x 11,5), щоправда, пасує до тексту, як відомо, написаного коротким віршем (чотиристопним ямбом). Шрифт теж приємний, близький до писаного (курсив); видання в цілому скромне, не претенсійне, але приємне.⁵⁷ Тільки підходити до нього треба вже зовсім іншими мистецькими вимогами, ніж до стародруків.

В нових українських книжках, як оздоба, поперше стали появлятися "українські ілюстрації", себто спеціальні образки з українського народнього життя, українські селяни та селянки, кобзарі тощо, в українських народніх одягах, іноді з деталями української природи або побуту. Такі ілюстрації ми зустрічаємо в другому томі харківського альманаху "Утрення Звезда" при нотах до Наталки Полтавки, при всіх перших виданнях творів Шевченка, а особливо гарні літографії, здається, видруковані, рисунки в альманаху "Молодик" виданому Бецьким у Харкові в 1844 р.⁵⁸ Ті ілюстрації можуть нині видаватися трохи сантиментальними, — сантименталізм переходив тоді і через літературу, — але в них здебільшого виявляється серйозне академічне уміння, солідарна рисувальна школа, а це тримає книжку на поважному мистецькому рівні. Ще вправні й умілі художники працюють над рисунком для вузлів та інших друкарських технічних оздоб, над шрифтами. Тоді, наприклад,

⁵⁷ Точну копію першого видання Енеїди видало Наукове Товариство ім. Шевченка у Львові з нагоди століття цієї книжки.

для заголовків було створено дуже гарні кириличні й латинські шрифти з перспективними тінями, які особливо ввійшли до вжитку в початках 40-х років. Такими шрифтами зложено на випускних сторінках назви книжок — "Ластовка" Гребінки, СПб. 1841 р.⁵⁹ і "Україна" Куліша, Київ, 1843 р.⁶⁰ Окрасою обкладинок цих книжок служать прості з друкарських оздоб зложені рамки, але з великим смаком у пропорціях і виконанні, і тому на мистецьку зовнішність цих книжок нарікати ніяк не доводиться.

Г. Еклектизм

Справа з мистецтвом книжки, не тільки української, а книжки взагалі, дуже погіршала від 60-х років 19 ст. і то погіршала з двох причин: поперше, діячі мистецтва різко провадили межу між "високим мистецтвом" і ремісництвом, зачисляючи до ремісництва всі вияви прикладного (ужиткового) мистецтва, як щось нижче й не заслуговуюче уваги, та праці дійсного мистця, і над оздобами книжок пішли працювати менш удосконалені й менш обдаровані мистці, що часто й справді не дбали про мистецтво своєї праці, а, з другого боку, в широкій масі розлилася течія певного нігілізму, що взагалі відкидала потребу мистецтва, а від книжки не тільки не вимагала художнього вигляду, а просто вважала несерйозним ділом звертати увагу на зовнішність книжки. У відповідь на це вигляд книжки відразу дуже погіршав і з свого боку спричинився до втрати художнього смаку до книжки в широкого загалу. А коли загал художній смак втратить, то віднайти його не можна, а треба плекати й виробляти його поколіннями.

До вище названих лих спричинилося й те, що в пластичному мистецтві запанувала течія реалізму, яка відкинула від мистецтва всі інші вимоги, крім точного наслідування природи. В цей час було винайдено фотографію й фотографічне виображення подекуди вважалось більш гідним уваги, ніж мистецьке втілення предмету. Одним словом опанував вульгарний реалізм, проти натиску якого ще так боролися художники доби клясичности й академісти, а ідеолог мистецтва клясичности старий Вольфганг Гете писав: "Коли я зовсім точно змалюю мопса моєї коханки, то в мене буде два мопси, але ні одного художнього твору". Ілюстратори книжки й особливо майстрі книжних оздоб відкинули вимоги стилю й графічності, а почали давати реалістичні рисунки, не дбаючи про те, чи

⁵⁸ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1928 р. II. Стор. 55.

⁵⁹ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1928 р. I. Стор. 122.

⁶⁰ Репродукції в Бібліологічних Вістях 1928 р. II. Стор. 51.

відповідають вони вимогам книжної декорації. Крім того, рисувальники здебільшого не були граверами, а з їхніх рисунків кліші різали чи травили майстри гравери, і таким чином давали ілюстрації власне не в оригіналі, а вже в гравюрній копії. А коли рисунок не дуже вправно нарисований, на кліше був скопійований, ще до того не дуже досконалим рисувальником, то виходила друком річ мистецьки зовсім неграмотна; і такими неграмотними ілюстраціями заповнювалося як дешеві, так часто й дорогі видання. Коли навіть кращі мистці-малярі свого часу беруть участь в ілюструванні книжок, як Крамської, Репін, Маковський, Васнецов, Пимоненко, Мясоєдов, Нилус, Врубель і багато інших, то їх ілюстрації не прикрашують книжок, через відсутність графічного стилю. Старших рисувальників, як Трутовського, Соколова, ще рятує хай сантиментальна, але академічна стилевість. А коли Трутовський і її позбувся й переходить до чистого реалізму під впливом передвижників, — то й ілюстрації його втрачають останню привабливість. Дещо привабливішого залишається в таких майстрів, як Боклевський, Мікешин, що, крім академічної науки, ще мали "пікантність", що властиво наближує кращі їхні ілюстрації до карикатур, але це принаймні хоч оживляє й веселить книжку безрадісного вигляду. Та в українських книжках працюють здебільшого, й то принагідно слабші мистці-малярі, а часто й просто дилетанти-самоуки, й тому зовнішній вигляд української книжки цього часу дуже мало привабливий. В цей час особливо улюбленими були українські книжки з "малоросійськими" пейзажами (краєвидами) на обкладинках з тополями, хатками та гайками, садками коло хаток і т. п., здебільшого неграмотно нарисованими, зле репродукованими. Щодо найкращих майстрів цього часу треба зарахувати таких українських ілюстраторів, як звичайно плодовитий і популярний свого часу ілюстратор М. Каразим (унук основоположника Харківського університету); його рисунки-ілюстрації треба рахувати тисячами, коли не десятками тисяч. Його популярність була така велика, що стала загальноєвропейською, і найпопулярніші періодичні видавництва Парижу, Ляйпцігу тощо запрошували його до співробітництва. Найбільше шляхами Каразима йшов Амврозій Ждаха, І. Іжакевич та ще дехто і це власне була краща українська школа книжних ілюстраторів того сумного для мистецтва часу.

Зайвим до того було б додавати, що тоді мало дбали про самий друк, про літери, їх рисунок, форми та продукції, про розміщення тексту на книжній сторінці, про продукції поля друкованого й припасування до нього відповідних берегів. Всі ці мистецькі вимоги до книги або відходили на другий плян, або й зовсім їх не бралось під увагу.

Д. Сучасність

Реакція проти сумного стану мистецтва української книжки почалася тільки що кілька років перед світовою війною, але швидко повела досить енергійну акцію і за яких два десятки років безперечно осягла значних успіхів. В ім'я об'єктивізму треба завважити, що наш нинішній, такий негативний погляд на мистецтво книги другої половини 19 ст. може бути пояснений якраз тим, що наші смаки уклалися в періоді саме боротьби проти "естетики" книги того часу. В боротьбі легко тратиться безсторонність, недобачується позитивних рис, згущується негативні, гірше віддається головне від другорядного. Не виключено, що коли боротьба з "естетикою" кінця 19 ст. скінчиться, новий об'єктивний історик мистецтва книги знайде в книжках кінця 19 ст. і свій стиль і свою, може бути, привабливість. Але нині для такої об'єктивності ще час не прийшов. Реакцію проти мистецького нігілізму в українській книзі започаткували артист-графік Василь Кричевський і як видавець пристрасно закоханий у красі свого українського книжкового мистецтва, — історик М. Грушевський. Спільна праця цих двох діячів поклала початок і підвалини для нової течії в мистецтві української книги. Вони звернули увагу і в своїх виданнях спопуляризували мистецтво українських стародруків, а В. Кричевський, сам першорядний рисовальник і стиліст, глибоко зрозумів красу й логіку старого українського мистецтва й на підставі його дав свої нові композиції книжкової декорації. Першими ластівками цього звороту до старого мистецтва української книги були видання науково-популярних праць М. Грушевського, його відома "Ілюстрована Історія України", "Культурно-національний рух на Україні в 16-17 віці" і "Наша політика". Вийшли ці книжки під мистецьким доглядом В. Кричевського: для одної він підібрав ілюстрації із старих українських видань, для другої відрисовував і відреставровував старі рисунки, для третьої творив нові книжкові композиції на основі старих взірців. Праця Кричевського і Грушевського викликала загальне захоплення, відразу досить численні, хоч і не завжди щасливі, наслідування і почався новий рух українського книжкового мистецтва, який в короткому часі перервала війна. Перервала, але не припинила. Він з новою силою підіймається в часі революції. Уже в 1917 році, заснована Українська Академія Мистецтва три майстерні (з семи) присвячує в значній мірі новій книжковій графіці. Це, розуміється, майстерня самого В. Кричевського; в значній мірі тою ж працею (хоч не виключно) зайнялася майстерня М. Бойчука, але швидко й особливо заблистала, на жаль, на короткий час, майстерня Г. Нарбута. Цей майстер ще з молодих років виніс велику

любов до старого українського мистецтва. Пізніше, віртуозно опанувавши рисунком, під проводом такого міжнародного вчителя найкращих європейських майстрів, як Гольоші (з Підкарпаття) в Мюнхені, Нарбут став першорядним графіком і мав дуже великий успіх в Москві та Петербурзі. Але відірваний від рідного ґрунту, він не міг цілковито виявити своїх велетенських сил. Тільки повернувшись в Україну, під впливом Кричевського (вплив Бойчука відчув слабше) і багато від Кричевського запозичивши, Нарбут цілковито виявив свій кольосальний талант. Захоплений старим українським мистецтвом, Нарбут оживив його силою своєї здібности, надтхнув до нового життя і старе мистецтво знову в одежі 20 ст. заблищало переливними вогнями самоцвіту. Нарбут, на жаль, дуже скоро й передчасно зійшов у могилу, але вражіння оставив по собі дуже велике, власне витворив школу, яка поставила українську книгу на нинішньому непересічному рівні. Безпосередні й посередні учні й послідовники Нарбута багато працюють далі й дуже багато зробили для піднесення мистецтва української книги. З Києва їх вплив розлився по всій Україні, не рахуючися з державними кордонами, і чимало українських майстрів працюють над книжним мистецтвом і далеко за межами України.

Але хоч як високо піднесли сучасні українські майстри мистецтво нашої книжки, все ж рівняти її до мистецтва старої української книги не доводиться. Справа в тім, що сучасні майстри працюють над окрасами книжки, над ілюстраціями, обкладинками, титулами, заставками, кінцівками, книжними марками, знаками, але ще не перевели радикальної реформи того, що творить основу книжкового мистецтва, самого шрифту. Все таки шрифт гражданки не був, як шрифт стародруків, витвором України, про неї зовсім слушно висловився М. Грушевський, що "нова гражданка, по московських взірцях, була гіршою заміною стильної розкішної старої графіки". Коли нинішні прекрасні графічні оздоби книжки в'яжуться з старою українською традицією, то тим гірше вони не пасують до шрифтів, що з українською традицією не зв'язані. В такій комбінації нова українська книжка не має ще тієї цільности мистецького твору, якою могло похвалитися старе українське мистецтво. Тому творення нового спеціального українського шрифту є завданням для книжкової графіки. Успіхи сучасного українського книжного мистецтва такі великі, що маємо певне право сподіватися, що процес творення нового українського мистецтва дійде до свого логічного завершення.

ЛІТЕРАТУРА

- Грушевський, М., *Культурно-Національний рух на Україні в 16-17 віці*.
- Макаренко, М., *Мистецтво книжки* — "Бібліологічні Вісті" 1924, I-III.
- Макаренко, М., *Орнаментация української книжки 16-17 ст.* "Труди Українського Наукового Інституту Книгознавства" т. I.
- Маслов, С., *Етюди з історії українських стародруків* — там же й продовження в Ювілейному Збірнику на пошану проф. Багалія. Київ. 1927.
- Свенціцький, І., *Початки книгопечатання на землях України*. Жовква. 1924.
- Українська книга 16-18 вв.* Київ. 1926.

Симон Наріжний

УКРАЇНСЬКА ПРЕСА

Вступні уваги

Під пресою в теперішні часи розуміють майже, виключно газети й періодичні часописи. Але історично з цим поняттям треба зв'язувати і різні збірники, альманахи й деякі інші публікації, що виходили ще в часи, коли справжньої преси в сьогоdnішньому розумінні не було, а її заступали різні "сурогати" — оці самі альманахи й подібні видання. Це особливо важливо для історії української преси, початки якої датуються значно пізнішими роками, ніж у Західній Європі, і навіть пізнішими, ніж у деяких сусідніх країнах. Зародки часописів у Західній Європі маємо вже в 16 ст., а в 17 ст. виходять уже часописи в сучасному розумінні, в Польщі починають виходити в другій половині 17 ст., в Росії й Угорщині на початку 18 ст., а на українських землях лише в другій половині 18 ст. Таке припізнення має свої історичні пояснення.

Об'єктом історії української преси є насамперед ціла преса українською мовою (без огляду на правильність цієї мови, на мовні правописні розходження), а також — ціла чужомовна преса, що виходить на українських землях, і нарешті та чужомовна, що виходить поза Україною, але була присвячена українським справам, чи якось інакше була зв'язана з українським рухом або українською участю (інтелектуальною або матеріальною).

А. Початки української преси

Перші пресові видання в Галичині

Історію української преси починають тепер з 70-х років 18 ст. Умови історичного розвитку спричинилися до того, що перші пресові видання в Україні появились не в українській мові. Перша газета в Україні, що про неї маємо відомості, видавалася у Львові. Це була *Gazette de Léopol* що почала виходити з 1 січня 1776 р. Є вказівки, що вже й перед тим, скоро після прилучення Галичини до Австрії (1772 р.), львівський друкар Ант. Піллер ніби видавав якісь "повідомлення" чи "Вісті" й що видання їх ніби влада заборонила

в 1774 р., але про це не маємо певніших відомостей, та й самі публікації не збереглися.

Gazette de Léopol виходила як тижневик, французькою мовою й була подібна до старіших від неї *Gazette de Varsovie* з 1758 р. і *Gazette de Vienna* з 1759 р. Зміст львівської газети, оскільки можна судити з першого річника, що лише й зберігся (переховується в бібліотеці Оссолінських у Львові), був виключно інформаційний. Її інформації — політичні й побутові — були різноманітні й торкалися всіх визначніших міст Європи. Своїм обсягом вони відповідають телеграмам і хронікерським новинам у теперішніх газетах. *Gazette de Léopol* мала ще окремі додатки, які містили почасти звичайні вісті, що були й в самій газеті, а почасти — оповістки. Між останніми були й книгарсько-бібліографічні, — з них видно, що саме в ті часи читали в Галичині. В першому річнику газети зберігався один додаток цілий в італійській мові. *Gazette de Léopol* друкувалася в друкарні згаданого вже Піллера у Львові. Власником і видавцем її був якийсь Осуді (*Chavalier Ossoudi*). Видавалася ця газета для верхів галицького суспільства й проіснувала, як здогадуються, лише один рік.

Після появи львівської газети преса в Україні існує постійно, хоч з деякими перервами. При чому аж до 1812 р. пресові публікації маємо виключно в Західній Україні, а саме у Львові. Щодо преси, то Львів випереджує інші міста України на кілька десятиліть. Другим після *Gazette de Léopol* був Львівський тижневик польською мовою п. з. *Pismo Uwiadamiajace Galiciji*. Виходив він усього пів року (в другій половині 1783 р.), видавав його львівський німець Й. Ф. Шюц. В січні 1784 р. цей часопис переіменує назву на *Lwowskie Pismo Uwiadamiajace* й виходив ще цілий 1784 р. Видавцем цього другого *Pisma* була дружина згаданого вже львівського друкаря А. Піллера.

Після року перерви (1785), коли у Львові не виходив ані один часопис, та сама пані Піллєрова почала 1786 р. видавати у Львові аж два півтижневики німецькою мовою: *Lemberger Wöchentliche Anzeigen* і польською — *Lwowskie Tygodniowe Wiadomości*. *Anzeigen* виходив цілих десять років (до 1795) а *Wiadomości* вже 1787 р. занепали, бо не оплачувалися. З 1795 р. замість *Anzeigen* починає виходити *Lemberger k. k. privilegirtes Intelligenz-Blatt*, що протримався аж до квітня 1811 р. Всі ці часописи, крім хіба одного (*Lwowskie Tygodniowe Wiadomości*) редагувалися досить примітивно і під оглядом національним були цілком індеферентними. Пояснюється це тим, що їх видавали чужі, мало зв'язані з Краєм, люди.

Першим денником у Львові був *Dziennik patryjotycznych polityków*, що виходив у Львові у рр. 1792-98, з перервою від червня 1773 до квітня 1794. Цей часопис не тільки своєю назвою, а також і своїм

змістом та духом був польський, хоч його видавцем і першим редактором (у pp. 1792-97) був український діяч і патріот о. Михайло Гарасевич.

З початку 1795 р. у Львові зачав виходити й перший ілюстрований літературно-науковий місячник п. з. Zbiór Pism ciekawych, służący do poznania różnych Narodów i Krajów, wyjęty z Dzienników i innych Dziel Periodycznych. Містив він майже виключно переклади французьких творів на теми з історії, географії, фізики, виховання та інше. Вийшло цього місячника лише шість чисел (січень-червень 1795 р.).

На початку 19 ст. у Львові появляються й перші в Україні фахові часописи, а саме: в 1803 р. Militarische Zeitschrift, а в 1810-11 Annales Jurisprudentiae. У 1811 р. починає виходити й найстарша тепер на цілу Україну Gazeta Lwowska, а ще за рік появляються пресові видання і в Україні наддніпрянській.

Перші пресові видання на Наддніпрянщині

На Наддніпрянщині вся преса напочатку виходить російською мовою. Починається вона в Харкові, де ще року 1807 мали виходити "Харьковские патриотические листы". На це видання був уже дозвіл і від цензури, але воно все ж не здійснилося. Харків на початку 19 ст. був культурним українським середовищем. Тут був тоді заснований єдиний на всю Україну та Росію університет (1805 р.). З Харківським університетом фактично був зв'язаний і перший на Наддніпрянщині часопис-тижневик "Харьковский Еженедельник". Появився він у 1812 р. Видавцем його був харківський книгар Лянґнер а головна його роля належала проф. харківського університету К. Нельдехенові. "Харьковского Еженедельника" вийшло всього 12 чисел. Був це орган місцевого життя — життя Слобожанщини, в якому дуже цікаво представляється інформаційний матеріал. Але в ті часи на Наддніпрянщині не було ще сприятливих умов для розвитку преси й "Харьковській Еженедельник" занепав після першого року. Сталося це ніби з тієї причини, що було "в здешнем крае весьма мало людей интересующихся такими сочинениями". Але вже в 1816 р. в Харкові появляються два нових часописи: "Украинский Вестник" і "Харьковский Демокрит". Перші українські журнали на Наддніпрянщині видавалися силами й коштами тодішніх видатніших українських діячів і письменників. У виданні "Украинский Вестник" брали участь такі сили як проф. Є. Філомафітський, поет і перекладач проф. Ф. Гонорський і Григорій Квітка. "Украинский Вестник" виявляв завдання розвивати в своїх читачів любов до рідного краю й допомогти його пізнати. Головний зміст цього часопису складали матеріали з історії, географії й етнографії України. В цьому ж органі

появлялися й віршовані твори П. Гулака-Артемівського (напр. байка "Пан і собака" й поема "Соловій та Хівря"); містив свої писання й Григорій Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, тоді ще студент харківського університету, друкував дещо також і в "Харківському Демокриті" — сатиричному місячнику, що його видав В. Маслович. "Українській Вестник" існував від 1816 до 1819 року; життя "Харківського Демокрита" було значно коротшим — він виходив лише в 1816 р.

Під впливом харківської групи молодих громадських діячів були й "Харьковскія Известія" та деякі інші тодішні періодичні видання, що містили також і матеріали українською мовою. "Харьковскія Известія" почали виходити 1817 р. як тижневик. Було це видання харківського університету; редагував їх Вербицький. Проіснували вони до 1822 р. В тих же роках виходив у Харкові ще "Українській Домовод" (1817 р.) і "Труды общества наук". Від 1824 р. в Харкові почав виходити "Українській Журнал": редактором його по призначенню університету був проф. Склабовський, а одним з ближчих співробітників П. Гулак-Артемівський. Цей "Українській Журнал" проіснував до 1826 р. й здобув репутацію кращого часопису. Але всі ці перші періодичні видання в Харкові не мали довгого віку. Після припинення "Українського Журналу", на п'ять років заходить перерва, коли в Харкові не виходить ані один часопис, а в 1831 р. появляються — замість органів періодичної преси — альманахи та збірники. Над цими дальшими виданнями найбільше попрацював Ізм. Срезневський, який в 1833 р. разом з Розковашенком видав "Українській Альманах", а з 1833 р. видає знамениту "Запорожскую Старину" (вийшло 6 частин).

Та крім Харкова в цей час появляється дещо й в інших осередках Наддніпрянщини, а то насамперед в Одесі, де преса почалася також досить рано. Тут ще в 1809 р. зачав виходити тижневик "Прейс-курант приходящим в Одесу иностранним товарам и исходящим російским товарам" (виходив до 1849 р.), але ці купецькі бюлетені за пресові видання не вважаються. Тільки в 1820 р. в Одесі починає виходити французькою мовою "Messager de la Russie Meridional" а в 1821 р. й російською мовою "Вестник Южной Россіи". В 1822 р. появляється в Одесі музичний місячник "Troubadour d'Odessa", а в 1824 р. "Journal d'Odessa". В Одесі постав і перший на Наддніпрянщині щоденник. Був це "Одесский Вестник", що почав виходити в 1828 р. й проіснував аж до 1892 р. В 1828-29 рр. виходив в Одесі літературно-науковий часопис "Ареопаг"; в рр. 1832-40. "Общество Сельского Хазяйства Южной Россіи" видавало там свої "Листки", а в рр. 1833-34 в Одесі виходить "Литературные Листки". В 1840-х роках там же почали виходити й наукові органи "Записки Имп.

Общества Сельского Хозяйства Южной России" (з 1841 р.) і "Записки Одесского Общества Истории и Древностей Российских" (1844 р.) Обидва ці одеські часописи виходили аж до 20 століття.

На третьому місці в історії наддніпрянської преси хронологічно стоїть Київ. Тут ще в 1834 р. був проєкт видавати "Киевскую Газету", але на неї не дав дозволу уряд. Все ж Київ не залишився без свого видання, бо вже в 1835 році в ньому почали виходити т. зв. "Киевскія объявленія". Це видання було зв'язане з київськими контрактами, виходило в рр. 1835-38 і 1850-57; "Киевскія объявленія" появляються щоденно, але не цілий рік, а лише впродовж одного місяця січня, так що були властиво якимось сурогатом часопису. В 1837 році в Києві ж почало виходити "Воскресное чтение", що проіснувало аж до 20 ст.

В 1838 р. з розпорядженням російського центрального уряду в губерніях було засноване видання т. зв. "Губернских Ведомостей". Ці урядові органи почали виходити в Києві, Катеринославі, Кам'янці-Подільському (Подільські), Житомирі (Волинські), Харкові, Одесі (Херсонські), Чернігові а з 1850 р. й Ставрополі. "Губернскія Ведомости" виходили в Україні ввесь час, аж до революції 1917 р. В своїх "неофіційних частинах" деякі з них ще з середини 50-х років містили українські твори та багато різного етнографічного матеріалу на місцеві теми. В цьому відношенні особливо, визначалися Чернігівські Губерніяльні Відомості за час редагування Н. Білозерського, А. Шишацького-Ілліча й Г. Паливоди, коли цей орган був фактично напівукраїнським.

Західньоукраїнська преса в першій половині 19 століття.

Повертаючись до Західньої України, зазначимо, що "Львівська Газета" у Львові заснована 1811 р., виходила двома мовами: польською "Gazeta Lwowska" й німецькою — "Lemberger Zeitung". Заснована, як приватне підприємство, Краттером "Львівська Газета" була 1847 р. відкуплена урядом. Виходила спочатку тричі на тиждень, а з 1848 р. як щоденник. Редакторами Gazety Lwowskiej були й українці (Мик. Михалевич). Мала ця газета додаток Rozmaïtości, в якому містили й українські твори, але в латинській транскрипції. Крім Gazeta Lwowska у Львові в першій половині 19 ст. виходило ще кілька часописів — майже виключно літературного або наукового характеру. Літературно-науковими були Pamietnik Lwowski (з 1816 р.) і Pamietnik Galicyjski, Mnemosyne й інші. При бібліотеці Оссолінських у Львові з 1828 р. почав виходити науковий історично-літературний місячник Czasopism Naukowy Księgozbioru publicznego im. Ossolinskich до 1834 р. В 1836 р. Л. Зелінський зачав

видавати Lwopianin-a. Тому, що в цьому органі містилися виводи гербових родоводів, він мав підтримку заможніших елементів. З 1840 р. у Львові постає тижневик *Dziennik m6d paryskich*, перемінений потім в літературно-політичний *Tygodnik Polski*.

З інших західньоукраїнських земель до 1848 р. мало свою пресу лише Закарпаття і то найраніше в самому західньому місті у Пряшеві. Перший пряшівський часопис виходив у Кошицях і був спільним для обох цих міст. Друкувався він німецькою і мадярською мовами і мав назву *Kassa-Eperjesi Ertesit6 Koschen Eperjeser Kundschaftsblatt*. Почав цей часопис виходити в 1841 р. й існував аж до 1914 р. В 1844 р. в Пряшеві заснували й своє періодичне видання німецькою мовою *Dramatisches Unterhaltungsblatt*. Але цей часопис виходив лише рік. В дальших роках з'являються на Закарпатті нові часописи, а саме: р. 1845 в Ужгороді мадярською мовою спільний для Ужгорода й Кошиць часопис під назвою "*Kassa Ung6ri Hirdetm6ny6 Lap*".

З революцією 1848 р. у Галичині зноситься цензура і завдяки цьому кількість часописів там значно збільшується. При чому, львівська преса з аполітичної, якою вона з огляду на цензуру до цього часу мусіла бути, стає тепер політичною. Першою такою політичною газетою у Львові був *Dziennik narodowy* (з 24.3.1848 р.), одним з редакторів якого був українець Лев Корецький. Політичним же органом була й львівська *Rada Narodowa*, переіменована ще того ж таки 1848 р. в *Gazet-y Narodow-y*, керманичем якої був українець з роду й обряду Ів. Добрянський. Політичним антагоністом демократичної *Gaz. Narod.* була консервативна *Polska*, орган товариства земельних власників. Всі ці львівські часописи, що почали виходити р. 1848, були ворожими до української справи; особливо демагогічною в цьому була *Gazeta Narodowa*. В 1848 р. почав виходити у Львові й радикально-ліберальний *Postep*, між редакторами якого був українець з походження Іван Захарієсевиц. Ще в першому році видання *Postep* перемінився в слов'янофільську *Gazet-y Powszechn-y*. В 1848-му ж році зачали виходити у Львові й часопис для молоді *Przyjaciel Dzieci*, для ширших верств *Przyjaciel Ludu*, а також орган приватних урядовців *Urzednik Prywatny*, *Tygodnik Rolniczy* і бруковий *Kurier Lwowski*.

Події 1848 р. мали в історії галицької преси ще й ті поважні наслідки, що з цього часу появляються видання провінціальні. Першим провінціальним часописом у Галичині був станіславівський *Dziennik Stanislawowski* (з 1848 р.). А ще важливішим наслідком революції 1848 р. була поява в Галичині преси українською мовою. До 1848 р. галицька преса виходила чужими мовами — французькою, італійською, німецькою й польською (за Карпатами ще й мадярською). Заходи біля видавання часописів українською мовою

датується раніше. Ще Маркіян Шашкевич р. 1830 старався про видання у Львові українського часопису, але дозволу на це не дістав. Не був зреалізований і другий проєкт видання українського літературного органу. "Руська Трійця" виготовила до видання альманах "Зоря", але через цензурні заборони не могла його видати і тільки р. 1837 випустила цей збірник переробленим в Будапешті під назвою "Русалка Днестровая". Видано в 1.000 примірників. "Русалка Днестровая", що містила етнографічний матеріал, наукові статті й поезії видавців, — була сконфіскована в Галичині. Розвиток української преси на Західній Україні дуже гальмувався цензурними умовами.

В 1842 р. віденський уряд проєктував видання українського літературного органу латинкою. Цим виданням, що мало виходити в украській народній мові за редакцією Ів. Головацького, малося на увазі паралізувати галицькі стремління в бік Росії. Так само нічого не вийшло і з інших тогочасних проєктів — наприклад, в 1843 р. робив заходи до видання українського часопису під заголовком "Бібліотека Бесід Духовних" о. Й. Левицький; були спроби й 1845, 1846, 1847 й початком 1848 рр. розбилося на дискусії про мову видання (одні були за мовою Біблії, другі обстоювали чисту старослов'янську мову, а інші — мову М. Шашкевича й "Марусі" Квітки-Основ'яненка).

Б. Початок преси українською мовою

Перший часопис українською мовою в Галичині почав виходити аж 15 травня 1848 р. Була це "Зоря Галицька" — орган "Головної Руської Ради", що правила тоді за провідну організацію для всіх українських земель Австрії. Серед співробітників "Зорі Галицької" були визначніші політичні й культурні діячі австрійської України, як Головацький, І. Гушалевич, Б. Дідицький, Ст. Качала, Кс. Климович, А. Могильницький, Ів. Наумович, А. Петрушевич, М. Устиянович і багато інших. В цьому часописі містилися також деякі твори М. Шашкевича й Євг. Гребінки. "Зоря Галицька" виходила протягом 10 років (останнє число появилася 9.4.1857 р.) Перші роки (1848-52) вона мала переважно політичний характер, пізніше була присвячена "літературі, забаві й господарству". Першим видавцем і редактором "Зорі Галицької" був А. Павецький, а з ч. 64-го 1850 р. видання часопису перебрав львівський Ставропігійський інститут; в 1856 р. воно знову опинилося в приватних руках. За весь час свого існування "Зоря Галицька" перемінила шість редакторів, при чому дехто був редактором по кілька разів. Така часта зміна редакторів відбивалася не тільки на напрямі, а навіть і на мові часопису. Спочатку

"Зоря Галицька" виходила українською народною мовою і в народницькому дусі. З середини 1851 р. (за редагування Ів. Гушалевича) стає виразно москвофільською. Потім ще кілька разів міння напрям (з народовецького на москвофільський і навпаки); це дуже зле відбивалося як на розвитку видання, так і на відношенні до нього громадянства: кількість передплатників зменшувалася. Року 1857 зменшилася до ста і в наслідок цього занепав і сам часопис.

"Зоря Галицька" не була єдиним часописом українською мовою. В тому ж 1848 р. у Львові зачав виходити й "Дневник Рускій", що друкувався одночасно кирилицею й латинкою *Dnewnyk Ruskiej*. Був це тижневик, що його видавали спольщені українці, організовані в "Соборі Руському", для поборювання "Головної Руської Ради". Редактором його був Ів. Вагилевич. "Дневника Руского" вийшло всього 9 чисел. В 1849 р. почав виходити у Львові за редакцією М. Устияновича "Галичо-Рускій Вестник". Був це урядовий часопис, появлявся тричі на тиждень (всього вийшло 78 чисел). Містилися в ньому офіційні розпорядження й різні політичні матеріали. Крім редактора Устияновича, в "Галичо-Рускому Вестнику" співробітничали Ів. Головацький, Б. Дідицький та інші. Так само політичним часописом були й "Новини", що видавалися кирилицею за редакцією Ів. Гушалевича, двічі на тиждень. "Новини" припинилися на 26 числі: замість них той же Гушалевич почав видавати літературно-науковий тижневик під заголовком "Пчола". В цьому часописі співробітничали не тільки видатніші сили Галичини (як Головацький, А. Могильницький, Ів. Наумович, А. Петрушевич та інші), а також друкувалося дещо й з наддніпрянських авторів (нпр., Ів. Котляревського). "Пчоли" вийшло всього 19 чисел, видавалася вона гражданкою. В тому ж 1849 р. появилось ще два офіційні часописи, які друкувалися кирилицею. Це було: Общій законів державних и правительства Вестник для цесарства Австрії — *Allgemeines Reichs-Gesetz und Regierungsblatt für das Kaiserthum Oesterreich*, що виходив у Відні, і другий львівський — Всеобщій дневник земских законів и правительства для коронной области Галиції и Володимиріи с княжеством Освецимским и Заторским и Великим княжеством Краковским — *Allgemeines Landes-Gesetz und Regierungs-Blatt für das Kronland Galizien und Lomerien mit dem Herzogthümern Auchwitz und Zator und dem Grossherzogthums Krakau*.

В 1850 р. появились у Львові а також і в українській провінції ще декілька нових часописів. Цього року почав виходити у Львові тижневик польською мовою під заголовком *Pamiętnik Literacki*, у Відні появилася "Вестник, повременные письмо посвященно политическому и правственному образованию Русинів австрійской державы". Цей "Вестник" виходив тричі на тиждень замість припиненого

"Галичо-Русского Вестника", редагував його Ів. Головацький. У Львові ж стала виходити "Сельская рада" Wiejska rada, яку видавало церковне братство в мові українській і польській; вийшло цього часопису всього 5 чисел.

В 1848 р. здобувається на свій часопис і Буковина. Перша газета на Буковині почала виходити в Чернівцях (16.10.1848 р.) і проіснувала до 1850 р. Була це румунсько-німецькою мовою друкована "Bukowina" gazetă românească pentru politica religie și literatură"; ставлення цього часопису до українців було ворожим. В 1850 р. в Чернівцях зачав виходити й перший на Буковині часопис у мові українській. Був це урядовий "Общій законов краевых и правительства Вестник для корунного краю Буковини — Allgemeiner Landes-Gesetz und Regierungsblatt für das Kronland Bukowina".

Як видно з цього революція 1848 р. в Австро-Угорщині принесла для розвитку преси українською мовою значні полегші. Уряд уже не тільки що не перешкоджає видавати часописи для українського читача, але навіть і сам видає дещо українською мовою. З восьми часописів українською мовою, що виходили в Австрії в рр. 1848-1850, 6 було урядових. Але так продовжувалося не довго; вже після перших років заходить реакція, в наслідок якої зменшується кількість часописів українською мовою. Реакція протягається до 1859 р. Кількість українських органів 10-ти в 1853 р. зменшується до 5-ти в 1859 р. в цей же час розвивається й боротьба поміж народовцями та москвофілами, яка також зле відбивається на розвитку української преси західньо-українських земель.

Пресові публікації на Наддніпрянщині в 40-х та 50-х рр. 19 ст.

На Наддніпрянщині в 40-х роках починається оживлення українського видавничого руху. Між іншими публікаціями виходять і альманахи та різні збірники. Появляються нові видатні сили (П. Куліш, Т. Шевченко, М. Костомаров). Оживлення й розвиток видавництва продовжується до викриття Кирило-Методіївського братства, після чого на цілі десятиліття заходить доба утисків і гніту. В 1847 р. М. Максимович хотів видавати в Києві науково-літературний місячник "Кієвській Собеседник", але не дістав на це дозволу, бо "Государь Император изволит признавать, что число существующих у нас журналов уже слишком велико". В 1858 р. брати Лебединцеві так само безрезультатно заходжувалися в Києві коло видання духовного українського часопису. Нове оживлення настає знову при кінці 50-х років, а за кілька літ (1863 р.) було проголошено, що ніякої української мови не було, не має й бути не може — отже, не може бути й ніякої української преси.

Ще починаючи з 10-их рр. 19 ст. в деяких чисто російських журналах, що виходили поза Україною, містилися українські вірші, драматичні сцени й навіть статті українською мовою. Робилося це почасті з огляду на інтереси видавництва, щоб притягти більше передплатників з України, але були й інші причини. Українські матеріяли містив, наприклад, петербурзький часопис 1840-1845 рр. "Маяк", що його видавав українець С. О. Бурачок. У другій половині 1830-х рр. Гребінка намагався видавати, як додаток до "Отечественних Записок" Краєвського, український (мовою) журнал.

В 1841 р. вийшов "Сніп" і "Ластовка", в 1843-44 р. "Молодик"; в 1859 р. виходить "Українець"; в 1860 р. "Хата". Полегшення режиму в Росії, що зайшло в наслідок програної Кримської війни, приносить деякі можливості й для української преси. На початку 1861 р. в Петербурзі починає виходити "Основа" (в 1861 р. — 12 кн., в 1862 р. — 10 кн.) Це видання, редактором якого був Вас. Білозерський, дуже прислужилося для розвитку української історіографії (праці Куліша, Костомарова, Ол. Лазаревського, П. Єфременка та інших). Українські вірші та фейлетони попадалися в "Кіев. Телеграф", "Кіев. Курьєр", в "Черниговском Листке" та інших часописах 60-х років. В Києві ж та Полтаві виходили в цей час і рукописні українські органи. Як виявляється тепер з архівів особистої канцелярії Міністра Народної Просвіти та головного Управління Цензури, в 60-х роках, багато осіб просили дозволу видавати в Україні часописи мішаною мовою, але всі такі проекти й наміри уряд відхилював. В 1860 р. К. Шейковський і П. Левицький проєтували видавати в Києві тижневик "Голос"; в 1862 р. Чернігівці (між ними й Ол. Лазаревський) просили дозволу на видання тижневої газети "Десна"; в Харкові хотіли видавати тижневик "Українській Вестник"; в Полтаві 1861 року проєтували газету "Нива" (К. Злигостева та Ол. Кониський) і т. д.

В 1863 р., в році польського повстання в Україні, український рух був проголошений "польською інтригою" й виданий був циркуляр про заборону друкувати українські книжки й пресу. Ця заборона дуже тяжко відбилася на дальшому існуванні й розвитку української преси. Валувський циркуляр 1863 р. був доповнений новим таємним указом 18 травня 1876 р., яким заборонялося: 1) довозити в Росію "малоруські" книжки і брошури з-за кордону; 2) Друкувати й видавати в Російській імперії "малоруські" твори й переклади, крім а) історичних документів і пам'яток, але правописом оригіналу, і б) творів красною письменства, конче з додержанням загальноприйнятого російського правопису; 3) впоряджати "малоруські" вистави й виклади, а також давати слова при українських нотах.

При таких заборонах ніяка преса українською мовою, як і взагалі ніякі публікації просто не були мислимі. Правда, в жовтні 1881 р.

був скасований 3-й пункт заборон та було дозволено друкувати словники, але українські пресові видання дозволені не були. Заходи видавати українські часописи через заборону уряду не мали успіхів, напр. 1881-го р. Олена Пчілка просила дозволу видавати в Києві літературно-етнографічний журнал українською мовою п. н. "Україна", але дозволу не одержала. Такий стан в Україні під Росією фактично тривав аж до революції 1905 р. За цих кілька десятиліть появилось лише кілька альманахів та збірників ("Громада" 1878 р., Київська "Луна" 1881 р., "Рада" 1883-1884 р., друкований у Петербурзі Херсонський белетристичний збірник "Степ" 1886 р., Харківська "Складка" 1887 р., "Ватра" 1888 р., й Одеська "Нива"). Цими публікаціями українці надолужували брак української преси. В цих же роках щастило придбати в свої руки якийсь провінційальний орган російський, який вони старалися перетворити на український. Так було в 1874-75 з "Київським Телеграфом", 1881-1882 р. з Київською газетою "Труд", а в 1895 р. одеські українці здобули собі тижневик "По суше і по морю". Та їхні заміри в цьому напрямку нищила цензура, яка в Україні була значно суворішою, ніж в російських столицях.

Поза названими виданнями поважним періодичним видавництвом українським — але російською мовою — був часопис "Кіевская Старина", заснований в 1882 р. Цей науковий місячник виходив аж до 1907 р., коли був перетворений на чисто український часопис "Україна". До 1906 р. "Кіевская Старина" була єдиним за змістом українським органом у всій Україні під Росією; крім неї українським справам уділяли ще деяку увагу одеські "Южняя Записки".

Заборона українського друкованого слова в Росії спричинилася до того, що наддніпрянські діячі перенесли видавничу діяльність на Наддністрянщину. Підсилення українського табору в Галичині прийшло саме в той час коли там відбувалася боротьба між течіями народницькою, рутенською та москвофільською. Молода народницька течія за допомогою Наддніпрянщини перемагає рутенство і розвивається. З Наддніпрянщини вона дістає як матеріяльні ресурси, так і допомогу літературно-мистецькою та науковою працею. Почасті наслідком цієї наддніпрянської участі треба пояснювати й зріст наддністрянської преси з п'яти назв у 1862 р. до дев'яти назв у 1863 році і до 15 українських органів в 1876 р. Такому зростові української преси, як і українській культурній праці на Наддністрянщині дуже сприяли заборони російського уряду в 1863 й 1876 рр.

Розподіл української преси на території наддністрянської України та її числовий зріст в рр. 1849-1876 сучасний бібліограф української преси В. Ігнатієнко унагляднює такими даними:

Роки	Львів	Коломия	Чернівці	Ужгород	Відень	Будапешт	Разом	в тому	
								газет	журналів
Число назв									
1849	4	—	—	—	—	—	4	4	—
1850	1	—	1	—	2	1	5	5	—
1851	2	—	1	—	2	1	6	6	—
1852	2	—	1	—	2	1	6	6	—
1853	5	—	1	—	3	1	10	6	4
1854	4	—	—	—	4	1	9	5	4
1855	3	—	—	—	4	1	8	5	3
1856	3	—	—	—	4	1	8	5	3
1857	2	—	—	—	3	1	6	5	1
1858	1	—	—	—	4	2	7	4	3
1859	—	—	—	—	4	1	5	3	2
1860	2	—	—	—	1	—	3	2	1
1861	2	—	—	—	2	—	4	3	1
1862	3	—	—	—	2	—	5	4	1
1863	7	—	—	—	2	—	9	4	5
1864	6	—	—	—	3	—	9	6	3
1865	8	1	—	—	3	—	12	5	7
1866	5	1	—	—	4	—	10	6	4
1867	10	1	—	2	3	—	16	6	10
1868	7	1	—	1	2	1	12	6	6
1869	10	1	—	1	—	1	13	4	9
1870	9	—	1	1	—	1	12	5	7
1871	7	2	—	3	1	1	14	5	9
1872	9	2	—	1	2	1	15	5	10
1873	6	2	—	1	3	1	13	6	7
1874	8	2	—	1	2	—	13	6	7
1875	9	4	—	1	2	—	16	6	10
1876	9	2	1	1	2	—	15	7	8

*В. Розвиток Західньоукраїнської преси
в 80—90-х р. XIX ст.*

В дальших десятиліттях українська преса Наддністрянщини розвивається з новою силою. Завдяки участі видатних наддніпрянських діячів літературних і наукових (М. Драгоманів, І. Нечуй-Левицький та інші) преса позбувається свого вузького провінціально-галицького характеру й набуває рис соборности. В цих же часописах наддністрянська преса розгалужується і спеціалізується. Витворюються окремі типи преси щодо періодичности і фаху — появляються щоденні газети, часописи гумористичні, присвячені справам духовенства, торгівлі, сільському господарству, праву, педагогіці, дітям і т.д. 31 січня 1880 р. у Львові починає виходити щоденник "Діло", на пів року раніше у Станиславові появляється господарсько-промисловий часопис "Господарь и Промышленник", а 1886 р. у Львові тричі на місяць виходить сільсько-господарський "Провідник рільничих кружків"; в 1888 р. в Рогозні на Буковині засновується також господарський часопис "Добри Поради"; починаючи з 1889 р. у Львові виходить "Часопись правника, місячник для теоріє і практики". З педагогічних часописів 1888 р. появляється в Чернівцях за редакцією С. Смаль-Стоцького "Руска Школа", а в 1889 р. орган українського педагогічного товариства в Львові "Учитель"; виходять часописи для дітей, як "Приятель Детей" або "Дзвінок", та часописи для духовенства — "Листок" 1885 р., "Посланник" в Бережанах і т.д. Дуже видатним явищем, що свідчило про певний рівень української преси, було засновання у Львові Літературно-Наукового Вістника (почав виходити за редакцією М. Грушевського р. 1898, замість "Зорі" й "Життя и Слова"). Із спеціально наукових органів особливої згадки заслуговують Записки Товариства ім. Шевченка, реорганізовані р. 1892 в "Записки Наукового Товариства Шевченка", що виходять і по цей день. При кінці XIX ст. на Наддністрянщині появляється українська преса партійно-соціалістична. 1 січня 1900 р. у Львові вийшла "Воля" — двотижневик УСДРП, в 1902 р. у Чернівцях виходить орган Революційної Української Партії "Гасло", а 1903 р. популярний орган тієї ж партії для народу "Селянин"; в тому ж таки році появляється й місячник соціалістичної молоді "Іскра". В організації цих перших українських партійних видань видатна роля належала також діячам з Наддніпрянщини.

Територіальний розподіл української преси Наддністрянщини та українських колоній в Європі й числовий зріст її в рр. 1877-1904 на основі бібліографічних даних В. Ігнатієнка представляються в такому вигляді:

Роки	Львів	Коломия	Чернівці	Ужгород	Станиславів	Перемишль	Відень	Будапешт	Разом
Число назв									
1877	8	2	—	1	—	—	1	—	12
1878	10	2	2	1	—	—	2	—	17
1879	11	2	3	1	1	—	2	—	20
1880	15	2	1	2	2	—	2	—	24
1881	18	2	1	1	1	—	2	—	25
1882	16	2	1	1	1	—	2	—	23
1883	16	3	—	1	1	—	2	—	23
1884	13	1	—	1	1	—	2	—	18
1885	15	2	1	2	1	—	2	—	23
1886	16	2	1	2	2	—	2	—	25
1887	17	1	1	1	2	—	2	—	24
1888	14	2	2	1	1	1	3	—	24
1889	22	1	2	1	1	1	3	—	31
1890	21	1	2	1	1	1	3	—	30
1891	26	1	3	1	1	1	3	—	36
1892	26	2	2	1	1	1	2	—	35
1893	24	2	2	1	1	1	4	—	35
1894	12	—	1	—	1	1	—	—	15
1895	14	—	2	—	1	1	—	—	18
1896	10	—	1	—	1	1	—	—	13
1897	13	—	1	—	1	1	—	—	16
1898	13	—	1	—	1	2	—	1	18
1899	14	—	1	—	1	2	—	1	19
1900	16	—	1	—	1	2	—	1	21
1901	17	—	1	—	1	2	—	1	22
1902	18	—	1	1	1	2	—	1	24
1903	20	—	1	1	1	2	—	1	26
1904	22	1	2	1	2	2	—	1	31

Як видно з цієї таблиці українська преса Наддністрянщини в рр. 1877-1904 дуже зростає й поширилася територіяльно. В усіх головних центрах Західньої України (Львів, Чернівці й Ужгород) і деяких провінціальних осередках появилось по кілька нових органів. Загалом же українська преса Наддністрянщини помітно удосконалилась, придбала собі читачів і значно окріпла.

Г. Преса після революції 1905 року

Указ 18.5.1876 р. щодо української преси фактично лишився в силі аж до революції 1905 р. Тільки революційні події між іншими здобутками знесли й заборони на українське друковане слово. На основі маніфесту 17.10.1905 р. російський уряд виробив нові правила про пресу (24.11.1905 р.), в яких не було вже нічого про обмеження українських видань. В умовах заведеного тоді в Росії "конституційно-демократичного" ладу починається розвиток і української преси. Але розвиток цей посувався в тяжких обставинах — без досвіду, в умовах боротьби, без контингенту читачів, без економічної бази й т. под. Все це треба було творити, виробляти й здобувати, побороючи різні перешкоди. До того ж і "конституційні вольності" на практиці існували не дуже довго — незабаром на українську пресу в Росії посипалися нові удари в формі заборон, конфіскацій, кар, арештів діячів преси і т. інше. Треба було великої праці й жертвенности окремих діячів і цілих груп, щоб і в цих умовах щастило все ж дечого досягти.

В листопаді 1905 р. в Лубнях на Полтавщині появилось перше число тижневої газети "Хлібороб". Цей часопис почав виходити "явочним порядком" ще до видання нових правил щодо друку (перше число 12.11 ст.ст.). Був це перший на Наддніпрянщині часопис українською мовою. Виходив він заходами місцевої української громади. Про видання його багато дбала родина Шеметів (особливо Вол. Шемет), яка ще перед революцією 1905 р. проектувала внутрішніх справ. "Хлібороб" був енергійно й талановито редагований у національному дусі, мав кількатысячний тираж і робив велике вражіння. Але життя його не було довгочасне. Четверте число "Хлібороба" підпало конфіскації, та на п'ятому видання було заборонено. В. Шемет р. 1906 заходжувався відновити "Хлібороб" під назвою "Хліборобська Справа", але видання не здійснилося. Та ще в тому ж таки 1905 р. у Полтаві починає виходити українською мовою популярний тижневик "Рідний Край". Видавався він також заходами місцевої громади. Перше число його вийшло 24.12 за редакцією М. Дмитрієва й Гр. Коваленка. "Рідному Краю" пощастило вижити. В 1908 р. він був перенесений з Полтави до Києва і згодом перетворився в місячник (за редакцією Ол. Пчілки). В тому ж 1908 р. почав виходити при ньому додаток для дітей під назвою "Молода Україна".

З інших задумів і проєктів щодо видання українських органів на початку революції нічого не вийшло. "Времен. Правила о периодической печати" видані в Петербурзі 24.11.1905 р. ніби дозволяли українські видання, а в той же час не був скасований і указ 1876 р. На

його основні деякі провінціональні начальники не давали дозволу на українські часописи. Адміністрація ж заборонила видавати в Києві "Вільне Слово". Так само з причин адміністративних не здійснився й замір Єв.Чикаленка видавати щоденну радикально-демократичну газету "Громадське Слово", яку мав редагувати С. Єфремов і яка мала видаватися з сотисячним тиражем по копійці за число. Єв. Чикаленко ж оголосив у Києві видання місячника "Нове Життя" за редакцією С. Єфремова, але Київська адміністрація його також заборонила. Придушена й була справа видавати в Києві соціал-демократичну щоденну газету "Праця". І таких заборон з боку адміністрації можна було б згадати багато. Та вони все ж не в силі були знищити зовсім української преси. В 1906 р. провадиться завзята боротьба за її розвиток. В цій боротьбі українська сторона виявила багато завзятости й упертости. Коли адміністрація припиняла якесь періодичне видання, українці починали заходи, щоб відновити його під іншою назвою, з іншими видавцями й редактором.

Преса українською мовою в Росії поволі розвивається — збільшується кількість органів, зростає число працівників й читачів, її впливи стають чим далі ширшими й значнішими. В 1906 р. появляються вже кілька часописів в самій Україні, а деякі навіть в російських столицях. В Києві починає виходити перша щоденна українська газета "Громадська Думка", (перше число 1.1.1906 р.), що потім аж до війни виходила під назвою "Рада". Тоді ж у Києві почав виходити за редакцією Б. Грінченка місячник "Нова Громада", а в 1907 р. його заступив перенесений сюди зі Львова Літературно-Науковий Вістник. Останній об'єднав у Києві письменників усієї України і став всеукраїнським органом. Інші українські часописи, що почали виходити 1906 р. не подержалися довго. Занепад їх пояснюється різними причинами, серед яких не останною були нагінки з боку уряду й адміністрації. І все ж, не зважаючи на тяжкі репресії, яких зазнавала в цей час українська преса, в 1906 р. виходили в Росії українською мовою 23 органи. З них 9 було припинено з наказу генерал-губернатора, а частина припинилася сама, не витримуючи високих кар (200-300 руб.). Крім того, багато органів і не почало виходити в наслідок адміністративних заборон. Особливо переслідував уряд соціал-демократичні часописи. Впродовж 1906 р. з наказу адміністрації були заборонені такі: соціал-демократична газета "Боротьба" у Києві на четвертому числі; місячник "Вільна Україна" в Петербурзі, якої вийшло 4 числа, а 5-6 було сконфісковане; київська газета "Громадська Думка" була припинена на 21 числі; катеринославська "Добра Порада" на 4 числі; в Катеринославі ж на 1 числі припинили тижневик "Запорожжя",

що його почав видавати Дм. Яворницький; на першому числі припинили в Одесі тижневик "Народню Справу" д-ра І. Луценка, "Слобожанщину" в Харкові і т. д. Заборони мотивувалися різно, (здебільшого неблагонадійністю), але ще частіше українські періодичні видання заборонялися або припинялися без пояснення причин.

Українська преса на Наддніпрянщині розширялася й територіально. В 1905 р. пресові органи українською мовою появилися в Лубнях, Полтаві й Києві; в 1906 р. — в Катеринославі, Одесі Харкові, Прилуці на Полтавщині, Звенигородці на Київщині і Хотині на Поділлі, а в 1907 р. ще й на Холмщині. Головними осередками української преси все ж залишаються Київ, Полтава і Катеринослав. В перших роках по революції (1905-1907 р.), особливо розвивається партійна соціально-демократична преса. В цей же час з'являється видання типу літературно-наукових місячників (як "Нова Громада"), виходять журнали-тижневики (напр. Московська "Зоря") і навіть сатирично-гумористичні журнали (як Київський "Шершень", що виходив в 1906 р.

Майже одночасно з розвитком преси з українською мовою на Наддніпрянщині, українці подбали й про видання інформаційного часопису українського в російській мові. Для ознайомлення російського громадянства з українською справою в 1906 р. почав виходити в Петербурзі "Укр. Вестник" (за редакцією М. Славінського). Проіснував цей часопис недовго, але роля його — особливо за першої Державної Думи — була дуже велика. В 1912 р. у Москві почала виходити "Українская Жизнь" — місячник типу грубих журналів.

Розвиток преси українською мовою в Україні під Росію, почавшись з революції 1905 р., не припинився аж до світової війни, хоч деякі пізніші роки й були для нього досить тяжкими. Перед світовою війною на Наддніпрянщині виходила одна щоденна газета ("Рада" в Києві), п'ять місячників (також усі в Києві: "Літературно-Науковий Вістник", радикальніша "Українська Хата", з 1909 р., педагогічно-шкільне "Світло" з 1910 р., соціально-демократичний "Дзвін" з 1913 р., ілюстрований мистецький місячник "Сяйво" також з 1913 р.). Крім того, у Києві ж виходило; два наукові органи — Записки Українського наукового Товариства у Києві (з 1908 р.) й того ж Товариства кварталник "Україна" (з 1914 р.); тижневик "Маяк" (з 1913 р.), згадуваний уже "Рідний Край" перенесений р. 1908 з Полтави і додаток до нього "Молода Україна", два популярні економічні двотижневики — "Рілля" (з 1911 р.) замість давнішого "Українського Бджільництва") й "Наша Кооперація" (з 1913 р.). Київ у цей час був признаним осередком української преси. Але й поза ним виходило дещо українською мовою. Так, ще з 1906 р. виходила в Могилеві на Поділлі (потім перенесена до Києва) тижнева "Світова Зірниця"; в

Катеринослави з 1909 р. двічі на місяць виходили "Дніпрові Хвилі", в Полтаві з 1913 р. також півмісячник "Життя й Знання", а в Петербурзі виходив неперіодичний орган українського студентства "Український Студент". Усього українською мовою перед світовою війною виходило 17 часописів. З них значна частина була досить добре зорганізована — мала своїх сталих співробітників, між якими були і видатні журналісти, і придбала собі певний контингент читачів. Гірше стояла справа з матеріальним забезпеченням видавництв, особливо таких як щоденник "Рада", що вимагали більше витрат. Десятьтисячні дефіцити видання покривалися пожертвами українських меценатів (найбільше Є. Чикаленко, В. Семиренко та інші).

З українських часописів, що виходили перед світовою війною, але припинилися раніше 1914 р., крім згаданих уже, треба назвати ще тижневик "Сніп" у Харкові (1912 р.); "Село" (1909-10) і його продовження "Засів" (1911-12), гарно редаговані популярні часописи для селянства, спинилися через урядові переслідування. Були й інші.

В багатьох часописах, що виходили перед світовою війною, на Наддніпрянщині мовою російською, містилися також і матеріали мовою українською. В деяких кооперативних та земських часописах українські матеріали складали аж до половини видання. З таких треба назвати кооперативний часопис у Києві "Муравейник Комашня", орган сільського господарського Товариства у Харкові "Хлібороб", "Вестник Золотоношского Сельско-Хозяйственного Общества" "Газету Гадячского Земства", "Полтавскую Земскую Газету", часопис "Огни" в Києві і багато інших.

В цих же роках не припинявся розвиток української преси й на Наддніпрянщині, де він відбувався в умовах австрійського парламентаризму. Числовий розвиток українською мовою в усій Україні в десятиліття перед світовою війною представляється такою таблицькою:

Роки	Число назв Разом	Україна		Поза межами України
		Наддні- прянщина	Наддні- стрянщина	
1905	39	7	28	4
1906	81	32	37	12
1907	51	11	34	6
1908	47	9	33	6
1909	59	11	37	11
1910	84	14	49	21
1911	104	16	59	29
1912	95	16	51	28
1913	48	17	21	10
1914	42	16	16	10

З неї виходить великий зріст всієї преси в порівнянні з попередніми часами. В. Ігнатієнко, який зібрав ці дані, вирахував, що темп розвитку преси українською мовою в рр. 1905-1914 був у 105 разів швидший, ніж у першій період (до 1834 р.) і в 14 разів жвавіший, ніж в рр. 1834-1905. Особливо сильно зросла в цей час преса на Наддніпрянщині, хоч загально кількісь українських органів її ще далеко не дорівнюється кількості українських органів західно-українських земель. Дуже значно зросла в цей час також преса поза межами української етнографічної території. На чужині найбільше пресових видань (аж до 75%) виходило в З'єднаних Державах Півн. Америки й у Канаді.

Д. Українська преса за світової війни й революції

Початок світової війни щодо української преси відновив у Росії урядову тактику з-перед 1905 р. Українське культурне життя взагалі, а з ним і українська преса, була придушена — друковане слово опинилося під забороною. Але потреба в українських часописах громадянством відчувалося вже так сильно, що заборона легальних органів породжує нелегальні видання.

Вслід за оголошенням війни російський уряд заводить військову цензуру (31.7.1914 р.) і видає наказ про заборону друків українською мовою. Та фактично ще перед тим, вже на другий день війни, була припинена єдина на Наддніпрянщині щоденна газета "Рада". З цього часу настає перерва в розвитку української преси на Наддніпрянщині, а з успіхами російського війська — нищиться українська преса і в Галичині. Життя української преси продовжують у цей час еміграційні видання — головно в Америці, Німеччині та Австро-Угорщині. На Наддніпрянщині в часі війни легально продовжували виходити лише кілька органів, але й вони мусіли вживати приписаного урядом т. зв. ярижного правопису. Ці легальні видання мали характер літературних альманахів чи збірників. Для прикладу згадаємо одеську "Основу", що була спробою продовжувати припинений Літературно-Науковий Вістник — вийшло її 3 кн., в 1916 р. замість "Основи" почав виходити "Степ"; в Харкові виходило "Гасло", почало виходити "Слово"; замість "Маяка" появилася "Згода", але була припинена на 2 числі.

В наслідок урядових заборон і цензурних утисків розвиваються нелегальні видання, що виготовлялися на шапірографах та міміографах у невеликій кількості примірників. З нелегальних органів найраніше (15.11.1915) почала виходити "Зоря" — орган середньоскільників м. Києва та Всеукраїнської Юнацької Спілки (вийшло

всього три числа по 30-50 примірників кожного). За нею почала виходити "Боротьба", орган Київської групи с.-р. "Боротьби" вийшло 5 чисел на міміографії в кількості 200-300 примірників кожного числа. Як партійний орган, "Боротьба" поширювалася скрізь по партійних організаціях України. В грудні 1915 р. вийшло одно число органу рад.-демократ. Спілки "Вільна Думка" (на міміографії, в кількості 30 примірників) і тоді ж таки літературно-політичний часопис "Юна Україна" — орган Миргородської філії Всеукраїнської Юнацької Спілки (рукописний, появилася лише одно число). Були й інші нелегальні видання, але всі вони виходили в дуже незначній кількості примірників і припинилися фактично ще в тому ж 1915 р. Далі виходило лише соціал-демократ. "Наше життя" в Петербурзі та "Слово" — орган учнів військової фельчерської школи.

Після відходу російської армії з Галичини умови для української преси там значно поліпшилися. В 1915 р. відновилися давні газети "Діло" та "Українське Слово" (якийсь час замість "Українського Слова" виходило "Нове Слово", а в 1916 р. на Наддністрянщині буйно відновлюється українська преса (газети, журнали). Та особливо розвивається за війни українська преса на чужині. В 1915 р. виходить у Швейцарії (Женева) соц.-дем. "Боротьба", у Болгарії (Софія) "Робітничий Прапор", у Відні "Вістник Союзу Визволення України" (1915-1917) і "Просвітні Листки" — орган полонених українців Ведлярського табору. Перші 7 чисел "Просвітніх Листків" були друковані на машині. 1916 рік приносить розвиток української преси в таборах полонених українців в Австрії й Німеччині, які видавалися за підтримкою Союзу Визволення України. З них найбільше поширеними були "Вільне Слово" у Зальцведелі й "Розсвіт" у Раштаті. Співробітниками цих часописів були самі полонені, хоч організаційну роботу на початку перевели предстваники Союзу Визволення України. Таборів часописи виходили аж до повороту полонених в Україну. Дуже важне значення в часі війни мали українські органи чужомовні (найбільше німецькі), що видавалися на чужині для пропаганди української справи. Всього 1916 р. було 27 органів української преси. З них в межах Росії — 6 органів, на Наддністрянщині — 12 і на чужині 9 органів.

Числовий розвиток української преси в роках 1917-1922 В. Ігнатієнко представляє такими даними:

Рік	Число назв	Україна				Комуністична преса в Україні				
		Нових назв в році	Наддніпрянина	Надністрянщина	Поза межами Укр.	Газети	Журнали	Російською мовою виходило укр. назв	Українськ. мовою	Російськ. мовою
1917	172	151	106	21	45	84	88	751	—	4
1918	252	223	218	15	19	125	127	321	1	6
1919	243	182	173	49	21	154	89	222	21	30
1920	139	71	79	36	24	72	67	151	63	120
1921	181	64	77	55	49	60	121	188	75	169
1922	168	51	43	68	57	68	100	287	43	146

З цієї таблиці видно, що з революції 1917 р. преса українською мовою, як на Наддніпрянщині так і на Надністрянщині, сильно зросла, але особливо на Наддніпрянщині. Впродовж перших років по революції (1917-1919) кількість пресових органів в Україні, що виходять українською мовою, постійно збільшується. Видання української преси появляються не тільки в центрах, а також і в другорядних осередках і навіть у глухих провінціональних пунктах (як Тараша на Київщині, або Широке на Катеринославщині й т. под.). Українська преса в цей час стає дуже різноманітною щодо напрямів і змісту. Маємо органи партійні і безпартійні, громадські, земські й кооперативні, наукові й релігійні і т. д. Раптове зменшення, що настає в розвитку української преси в 1920, пояснюється московською окупацією України. Большевицька влада монополізує всі видавничі засоби в своїх руках і видає лише свою офіційну, себто партійно-комуністичну пресу. В наслідок такої комунізації преси в Україні зберігає свої партії тут преса російською мовою. Коли в перші роки революції кількість органів російською мовою значно зменшується (з 751 в 1917 р. до 222 в 1919 р.), то під московським пануванням в Україні кількість їх зростає (з 155 в 1920 р. до 287 в 1922 р). Комуністична преса в Україні, як своїм змістом, так і зовнішнім виглядом, від початку являла виразні ознаки упадочности.

За останнє десятиліття ця комуністична преса в Україні перебула деякі зміни — вона то "українізувалася" то "деукраїнізувалася", значно мінялося також і число назв. За відомостями "Радянсько-

го Книгаря" в 1932 р. в Советській Україні видавалося 1126 газет; в тому числі центральних 30, обласних 14, районових та міських 382, великотиражних (при підприємствах і колгоспах) 700. З загальної кількості 426 газет (без великотиражних) українською мовою виходило 373, решта видавалася мовами національних меншостей (російською, жидівською, німецькою, польською, болгарською, молдавською, татарською й грецькою). Як не велике число газет в Советській Україні, воно все ж не свідчить ні про загальний розвиток української преси, ні про її національно-український характер. Вже наступні (1933 і 1934 рр.) значно змінили наведені в "Радянським Книгарі" дані щодо преси на некористь українців.

Про розвиток укр. преси свідчать й його забезпечують видання західноукраїнські та еміграційні. По цей бік советського кордону останні десятиліття появилось багато нових українських органів, що своїм змістом охоплюють усе життя — політичне, громадське й культурне. В останніх роках появляються вже навіть такі спеціальні органи, як присвячені кіно або фотографії. Значно поліпшився за останній час і зовнішній вигляд українських періодичних видань — все більше виходить ілюстрованих мистецьких публікацій. Більш досконала організація української преси виявляється і в заснуванні нових пресових осередків, якими є пресові бюро в Берліні, Брюсселі, Женеві, Лондоні, Празі й інших європейських містах.

Дуже важним явищем в історії останнього десятиліття є територіальне поширення української преси. Преса українською мовою збільшується не тільки в Галичині й на Буковині, де традиції її давніші, — вона розвивається також і на Волині та Закарпатті, де успішно поборює мовні й різні інші перешкоди. Такі факти, як поява в 1931 р. чисто українського органу ("Слово Народа") в найзахіднішому українському пункті — Пряшеві, та "Рідного Слова" югославських українців (1933 р.), або перехід на фонетику клерикальної ужгородської "Свободи", є дуже показними в історії українського національного відродження.

Українські періодичні видання збільшуються і удосконалюються також і в українських колоніях за океаном. Численна й давня українська преса існує в З'єдинених Державах Америки й у Канаді; окремі українські органи виходять також в Південній Америці (в Аргентині й Бразилії) та на Далекому Сході. Помимо свого партійного, релігійного чи соціального забарвлення все це є преса національно-українська, не тільки своєю мовою, а також і своїм змістом і духом. Досить поважним виданням репрезентується й преса української еміграції в Європі.

ЛІТЕРАТУРА

Бібліографія української преси 1816-1916. Київ. 1930.

Ігнатієнко, В., *Українська преса (1816-1923). Історико-бібліографічний етюд.* Київ. 1926.

Кревецький, І., *Перша газета на Україні.* Київ 1927.

Кревецький, І., *Початки преси на Україні 1776-1850.* Львів 1927.

Дмитро Чижевський

УКРАЇНСЬКА ФІЛОСОФІЯ

Що таке філософія?

Саме слово *філософія* є грецьке та визначає "любов до мудрости". Стародавні греки вживали це слово поперше в тім самім значенні, що наука, знання. Але помалу починається наукова спеціалізація, постають окремі "конкретні" науки, що займаються кожна якимось своїм спеціальним предметом. Значення слова "філософія" змінюється та для неї залишається якась сфера дослідження поза межами окремих конкретних наук. Філософія працює десь "поперед" окремих наук, "глибше" ніж вони, або підіймається "вище", ніж конкретні науки, обіймає питання "ширше", ніж вони.

Філософія досліджує з одного боку засади, "передпосилки" окремих конкретних наук, себто ті засади, з яких ці науки виходять, приймають їх на віру; до того філософія не обмежується "передпосилками" якоїсь однієї конкретної науки, а шукає передпосилок, що є спільні кільком, а то й усім конкретним наукам; філософія перевіряє та вияснює ті шляхи, якими окремі науки шукають правди. В цьому сенсі говоримо, що філософія працює "поперед" окремих наук або "глибше" ніж вони (працю філософії в цім напрямку звемо "теорією пізнання", *гносеологією*, *логікою та методологією* наук або "методологією" тієї або іншої окремої науки, напр., математики, біології, історії тощо.

Висновки окремих наук філософія хоче звести до купи, подати цілу картину там, де окремі науки є в стані дати лише малюнки окремих уривків світу, дійсности. Тому дехто з філософів не лякався навіть такої праці, як утворення філософичної *енциклопедії* наук. Але в інших випадках філософ обмежується зведенням до купи, виясненням, обробленням дат якоїсь окремої науки (говоримо про "філософичну енциклопедію наук", але також про *філософії окремих наук*: "філософію історії", "філософію біології", хемії, мовознавства і т. д.).

Нарешті залишилась для філософії ще й власна сфера дослідження — це, поперше, уся людська діяльність поза межами наук. Людина не лише займається наукою, але й просто живе, та в житті щось діє, чинить, людина вірить у щось, має якусь релігію; нарешті

продукує мистецькі твори — починаючи з народної пісні та народного мистецтва, і кінчаючи театром, літературою, малярством і т.д. Філософія розглядає й їх, шукає в них "єства", (того, що залишається те саме, якби не були різні окремі випадки, з'явища, появи: напр., шукає того, що є в усіх релігіях, хоч як ці релігії — від поганства до християнства й є різні), та "сенсу" (значення, змісту...). Говоримо про *філософію мистецтва* або *філософію релігії* або про *етику* (філософію людського чину взагалі), або й про "філософію архітектури" — "філософію театру" або "поезії" і т. д. В цьому сенсі філософія йде "вище", ніж окремі науки.

Та філософія не залишається при цих питаннях, а звертається до дослідження "єства" або "сенсу" людського життя в цілому, та світу в цілому, нарешті до Бога. Філософію, що займається цими питаннями, зовемо найчастіше: *метафізика*.

Різні напрями у філософії

Ми не можемо давати тут нарису усіх тих різноманітних напрямів, що існують у філософії, як і в інших науках. Звертаємо увагу лише на ті, що знання про них придасться нам, щоб зрозуміти думки українських філософів, про яких буде мова.

Зробимо це як пояснення сенсу *слів*, з якими нам доведеться в дальшому зустрічатися.

Якщо філософ буде свої погляди (в тій чи іншій галузі) на якійсь одній основі, виходячи з одного "принципу", то таку філософію зовемо *моністичною* або *монізмом*. Якщо філософ виходить із двох принципів — говоримо про "дуалізм", якщо у багатьох — про "плюралізм" (див. далі вираз "плюралістична етика").

Вважає філософ, що основа всього в світі є *матерія*, зовемо його філософію *матеріялізм*. Коли ж який філософ говорить про душу, духи, як про першооснову, першопричину всього в світі, то маємо справу з *спіритуалізмом*.

Окремої уваги заслуговують такі слова, як *раціоналізм*, *емоціоналізм* та інші. Вони визначають, що філософ, про якого йде мова, надає окремій ваги тим чи іншим формам людського душевного життя *рацію* — розумові, або *емоцію* — почуттю.

Окремого пояснення потребують ще два слова, з якими будемо зустріватись далі.

Містика — слово це часто вживають або просто як те саме, що й "релігія", або щоб визначити щось таємниче, незрозуміле, загадкове, темне, або в релігії, або й взагалі в житті та світі. Слово це значить у філософії щось інше — всяке вчення, що учить про

сполучення, поєднання людини, людської душі з Богом зємо "містиком". Отже, містики — це не всі релігійні люди та не всі релігійні філософи; — на прикладах "українських містиків" (Сковорода) зрозуміємо значення цього слова ще більше.

Ідеалізм, ідеаліст: ідеалізм є у звичайній мові віра в щось вище, ліпше в "ідеали" ... а ідеаліст — людина, що вірить в ідеали, та відповідно до цього живе ("непрактична людина"). У філософії слово "ідеалізм" визначає вчення про те, що думка (ідея) має значення, та навіть головне значення в життю окремої людини, або й народів, в пізнанні, та й в зовнішньому світі; ідеалізм є визнання, що ідеал — думка є могутня сила ... Ідеаліст є такий філософ, що поділяє це вчення. — Ідеалізм є складне філософічне вчення. Отже, тут повного пояснення цього слова дати не можемо. Деякі доповнення читач знайде в розділі про українського філософа П. Д. Юркевича.

Філософія в стародавній Україні

Філософія в Україні є значно старша, ніж звичайно гадають. Вже зараз по прийнятті християнства (988) в Україну приходять від греків різноманітні релігійні та повчальні твори, а пізніше і література історична; в цих творах зустрічаємо хоч би коротенькі згадки про стародавніх грецьких філософів, а також деякі уривки з їхніх творів, — здебільшого окремі речення повчального змісту, але почасти зустрічаємо і окремі думки суто філософічні. Так у стародавній Україні стали відомі хоч би імена старих грецьких — рідше римських філософів — та дещо про їх світогляд. Хоч би про найбільшого з стародавніх грецьких філософів — *Платона* знайдемо силу уривків, з яких можемо скласти цілий його портрет, що не протирічить в цілому дійсності, хоч з Платона і зробили передвісника християнства (його навіть мальовано на іконах); але звернено було увагу і на його думки, що з християнством мали мало спільного.

Увагу заслуговує також і той факт, що в античній Україні помалу стає відома й релігійна література з філософічним забарвленням, а саме, твори *отців церкви*. Не треба забувати, що дехто з отців церкви писав твори цілком філософічного змісту (а в Україні були якраз в слов'янських перекладах відомі твори напр., Іоана Дамаскіна, Максима Ісповідника або твори, що за їх автора раніше вважали Діонісія Ареопагіта, що повні філософічних думок, які нав'язуються почасти до Платона, почасти до Платонового учня — *Арістотеля*).

Одна з українських сект у 15-16 ст. шукала задоволення своїм філософічним інтересам також в старо-жидівській та арабській

філософічній літературі, в Україні були зроблені й переклади з тієї літератури, що причинилися в першу чергу до вироблення філософічної мови.

Зокрема проявляються в Україні заняття теологією, коли в 16-17 ст. починається релігійна боротьба, коли приходять впливи католицизму та протестантизму, постає унія, а православна церква переходить до оборони своєї віри словом та пером. Постають школи, зокрема й такі що мають вже характер високих шкіл — головне в Острозі, потім в Києві — Київська Академія, та друкарні, з'являються шкільні та приватні великі бібліотеки. Разом із впливами західньої філософії середніх віків (т. зв. *схоластика* — це слово не треба розуміти так, як це часто роблять, як назву для якоїсь "мертвої" або "сухої" науки: схоластика мала своїх визначних філософів, що мають значення ще й тепер; в Україні були відомі найвизначніші з філософів середніх віків, зокрема *Тома Аквінський*), скріплюється вплив західніх отців церкви, яких раніше мало знали (філософічне значення має головне *Августин*), але й *новітньої філософії*. Студіюючи каталоги бібліотек того часу, знайомлячись із змістом філософічних викладів (латинською мовою) по стародавніх українських школах та читаючи т. зв. "полемічну літературу" українську (мовами українсько-слов'янською, латинською, польською), бачимо з подивом, що в Україні знали дуже багато з новітньої філософічної літератури, та до того знали найрізноманітніші її напрямки. Навіть і підручники вживали почасти для тих часів віком модерні ...

Самостійні філософічні праці були нечисленні (як залишимо на боці писані курси філософії). Але не бракувало спроб перекладів. Зокрема треба звернути увагу на діяльність *Сим. Тодоровського*, який вже в 18 ст. переклав та видрукував у Німеччині кілька творів німецьких містиків — також філософічного змісту. *Кирило Транквіліон Ставровецький* видав ще 1618 р. своє "Зерцало Богословія", в якому знайдемо й філософічні розділи.

Дальший розвиток філософії був підготований, підготована була почасти й філософічна мова.

Григорій Савич Сковорода
(1722—1794)

Григорій Савич Сковорода — найбільш відомий з українських філософів, можна сказати єдиний відомий з українських філософів. Але відомим став він головне через своє життя, в яким він у великій мірі здійснив свої філософічні та релігійні погляди: ця суцільність його особистості залишила глибоке враження не лише в колах

освічених, а й серед селянства; постать Сковороди стала темою легенд та оповідань. Його поетичні твори — пісні, що хоч і писані вони мовою, яка від сучасної літературної мови значно відрізняється, — мають велику літературну вартість і залишилися до останніх часів в народній пам'яті.

Сковорода народився в с. Чорнухах на Лубенщині 1722 р., після науки в місцевій школі дістався до Київської Академії, де і вчився з 1738- 50 р., з дворічною перервою, яку пробував в Петербурзі, в придворній капелі імператриці Єлисавети. 1750 р. він їде до російської церкви в Угорщині, в Токаї, та, користуючись цією нагодою, відвідує Відень, Пресбург, Будапешт та околиці. Можливо, що за кордоном зустрівся він і з якимись прихильниками та знавцями західньої (німецької) містики, але він міг знаття її дістати і в Києві

За 2-3 роки повертається Сковорода в Україну. Впродовж 15 років він учительує, то приватно, то по різних духовних школах (у Переяславі, у Харкові), але 1769 р. кидає вчительську діяльність; з того часу починається його мандрівне життя та розквіт його літературної діяльності. Він робиться "ченцем у світі": "постійного помешкання не мав він ніде, вважаючи себе пришельцем на землі в повному сенсі цього слова" — пише про нього його приятель М. Ковалінський, що залишив нам чудовий життєпис Сковороди. Сковорода жив то в одного, то в другого із своїх приятелів українських, поміщиків або священиків; під час своїх мандрівок пише свої твори — у формі розмов — які сам переписує та розсилає своїм приятелям. У одного з своїх приятелів Сковорода і помер 1794 р.: на могилі його написані його власні слова: "Світ мене ловив, та не піймав".

Сковорода вважав, що філософія є саме життя. "Головна мета життя людського, голова діл людських, є дух людини, думки, серце. Кожен має свою мету в житті; але не кожен — головну мету, себто не кожен піклується про голову життя. Один піклується про череву життя, себто усі свої діла скеровує, щоб дати життя череву; інший — очам; інший — волоссю; інший — ногам та іншим членам тіла; інший — одягам та подібним бездушним речам; філософія або любов до мудрости скеровує усе коло діл своїх до тієї мети, щоб дати життя духу нашому, благородство серцю, світлість думкам, як голові всього. Коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне, — то й усе світле, щасливе, блаженне. Оце є філософія".

"Філософічне життя" Сковороди Ковалінський описує так: "Філософія, оселившись у серці Сковороди, давала йому найщасливіший стан, можливий для земнородних. Вільний від пут усякого примусу, суєти, турботи, піклування, він знаходив усі свої бажання виконаними через їх незначність. Стараючись про зменшення своїх

природних потреб, а не про поширення їх, він користався задоволенням, що його не мав ніхто з найщасливіших. — Коли сонце, запаливши незчисленні світильники на смарагдотканій плащениці, щедро постачало трапезу почуттям його, тоді він, приймаючи чашу радощів, незмішаних ні з якими піклуваннями життєвими, ніякими зідханнями пристрастів, ніякими розсіяними суєтними і смакуючи радощі високим розумом, говорив: дяка всеблаженному Богу, що потрібне зробив легким, а важке непотрібним! — Коли втома в роздумі змушувала його змінити працю, тоді він приходив до престарого пасічника, що жив недалеко від пасіки, брав до товариства любимого свого пса, і троє, громадою ділили один з одним вечерю. — Ніч була йому для відпочинку від напруження думок, що непомітно знесилюють сили тілесні; а легкий та тихий сон був для уяви його картиною з'явищ, які дає гармонія природи. — Час опівночі звичайно присвячував він молитві, якій у тиші глибокого мовчання почуття і природи наслідувало роздумування про Бога. — Тут у мить починалася боротьба і серце його ставало полем битви: самолюбство зняряджувалося укупі з паном нашого віку, світлим розумом, властивими тілесності людській слабостями й усіма створіннями і нападами з усієї сили на волю його, щоб полонити її, розсісти на престолі свободи її і бути подібним Всевишньому. Думка про Бога, навпаки, кликала його до вічного, єдиного правдивого блага усюдишущого, усе сповняючого, і змушувала його скористати з усього зняряддя Божого, щоб змогти протистати хитрощам премудрости. — Небо й ад боряться у серці мудрого, і чи може він бути вільний, без діла, без чину, без користи людству? Так, час опівночі проводив він в скружній боротьбі з силами темного світу. — А ранок, що саяв після цього, вдягав його в світло перемоги і в урочистості духа виходив він у поле поділити прославлення своє з усією природою. — Такий був образ учителя його! Не орю, ані сію, ані купую, ані воїнствую, — так писав він приятелю своєму із самотности; відкидаю усяке життєве піклування. Що ж роблю? А це — завше благословляючи Господа, співаємо воскресення Його... Ах друже мій! ... сидячи дома, ходячи шляхом, засипаючи та прокидаючись: приймай та обертай усе у благо, задоволений тим, що є; з приводу усього, що з тобою трапляється, не ставай безумно проти Бога; завжди радуєчися, за все дякуючи, молися. — Можна було життя Сквороди назвати дійсним життям“.

Так пише Ковалінський. Нам впада у вічі, що з одного боку йде мова про "боротьбу", "битву", "мету", "зусилля", з другого — Скворода ніби радить однаково "з подякою Богові" приймати усе, щоб не трапилося з людиною. Зрозуміємо це протиріччя лише познайомившись з усією системою думок Сквороди в її цілості.

Розуміння думок Сковороди утруднено тим, що, ідучи за старою традицією філософії, він, як багато інших представників "Київської школи", змальовує свої думки образами та картинами. На його думку, так висловлені думки в Біблії, так саме захована правда в усьому світі. так саме криється вона в душі людській. Але якщо навіть і винайдемо під покровою образів ("символів" або "емблем") в Біблії, в світі, або у нашій душі заховані там думки, які не є такі прості для розуміння, бо вони, гадає Сковорода протирічать собі, є *антитетичні*.

Увесь світ складається з протилежностей. "В цьому цілому світі — два світи, з яких складається один світ: світ видимий і невидимий, живий і мертвий, цілий і розпадливий. Цей — риза, а той — тіло. Цей — тінь, а той дерево, цей — матерія, а той іпостась, себто основа, що утримує матеріальний бруд так як малюнок тримає свою барву" ... В природі "не знайдеш дня без тьми і світла, а року без тепла та зими". Все в світі утворюють протилежності ("антитези"), складаючись в єдність: "утворюють єдине — їжу — голод" та насичення, зима і літо — плоди. Тьма і світло — день. Смерть і життя — всяке створіння". "Так стоїть весь світ. Протилежне підтримує протилежне". Те саме сполучення протилежностей знайдемо і в житті людському — де "солодощі є нагородою гріхові, а гіркота мати солодощів", "плач веде до сміху, а сміх у плачі криється". Ніби посміхаючись вичислює Сковорода оці протилежності в житті: "де... менш золота — менш потреб, менше рукомесел — менше марнотратів, менш наук — менше дурнів, менш прав — менше беззаконників, менше знаряддя — менше війн, менше чести — менше страху, менше солодощів — менше жалю..." Тому то й усе добре, гарне, красне, видатне, святе знайдемо під злим, незугарним, недобрим... — Сковорода йде в цих поглядах не лише за філософами (т. зв. "*діалектиками*"), але й за християнською наукою бо, напр., і в посланнях апост. Павла весь час підкреслюється, що в релігійному переживанні християн сполучені протилежності, антитези; "Бог вибрав немудре, щоб посоромити мудре, і немічне світу вибрав Бог, щоб посоромити міцне, і незначне і пригнічене світу вибрав Бог, щоб посоромити значне"; "в честі й безчесті, хвалені й ганені, як спокусники, але правдиві, невідомі й знайомі, вмираючі оживаємо, карані невмираємо, смутні й завжди веселі, бідні багатьох збагачуємо, нічого не маємо і все посідаємо". Сковорода іноді натякає на подібні слова ап. Павла.

З антитетичною філософією Сковороди тісно зв'язаний його *дуалізм* вчення, що світ є подвійний: "Увесь світ складається з двох природ, одна є видима, друга невидима. Видима природа зветься створінням, невидима Богом. Ця невидима природа або Бог про-

никає та утримує ціле створіння". Видимий світ-створіння Скворода порівнює з тінню дерева — Бога. Ці "дві природи: вища та глибока, вічна та тлінна утворюють усе". "Внутрішній", "вищий", божественний, невидимий світ є міцніше, кріпше, постійніше, аніж змінний, непостійний видимий світ, є його суттю, єством та основою: "як часто чуємо про повітря? — Чи не спираються птахи на повітрі? Воно міцніше за залізо. Але дерев'яну стіну можна легше помітити. А повітря вважають за пустоту. Чому? Бо його не легко помітити. Стіну легше намацати. Скорше побачити різні барви. А повітря не таке гарне. А проте воно міцніше за камінь та залізо ... Повітря захищеніше та здається, що воно не має ніякої сили, хоч гонить кораблі, рухає море, ламає дерево, руйнує гори, скрізь проникає та все з'їдає, а саме залишається ціле. Бачиш, що природа не така, як ти міркуєш. У ній те сильніше, що невидніше. І коли щось так захищене, що його не можна намацати ніякими змінами, то в тому то й є сила. І коли ми ледве можемо переконатися в існуванні повітря, хоч воно шумить, гримить, тріщить та тим самим дає знати про своє існування; то як ми можемо помітити те, що очищене від усякого матеріального бруду, захищене від усіх наших змішань, тріску та змін, блаженно перебуває у вічному спокої та в спокійній вічності" — себто Бога. Бог є основа світу, єдине тривке, кріпке, місце буття у світі. Матерія є цілком пасивна, несамоцінна, "ніщо" як висловлюється Скворода, а Бог "у весь світ... утримує в русі...", є буття усякою створінню. Сам одушевлює, годує, упоряджує, виправляє, захищає, і за своєю волею, що є загальним законом, або статутом, знов повертає в сиру матерію, або бруд; а ми це зовемо смертю". "Усе створіння йде за керівництвом Творця. — Хто кличе породу солов'їв та дроздів у ліси та сади, жайворонків у поля, а жаб у води та болота? Хто веде річки до моря? Хто притягає сталь до магнету? Хто піднімає дрижке полум'я догори? Це наш Бог, що над усім панує та в усьому господарює".

Так само як увесь світ — подвійна і людина. І в людині Скворода (як і отці церкви та містичні філософи усіх часів) розрізняє *зовнішню* та *внутрішню* людину. Є дві людини — земна та небесна — в тій самій людині. Це дійсна людина описана у Сквороди з якостями божественними, як "жива", "божественна", "ціла", як "сонце", "голова", "зерно", "єство" людини. "Ти тінь, тьма та тлінність" — звертається Скворода до (зовнішньої) людини: "Ти — сновид твоєї дійсної людини. Ти одяг, а вона тіло. Ти ніщо, а вона у тобі істота. Ти бруд, а вона у тобі краса, образ та плян". "Дійсна людина" є самому Богові рівна: "дійсна людина є своєму вічному Отцеві єством та силою рівна, єдина в кожному з нас та ціла в усякому". Окремі люди — ніби тільки відбитки дійсної людини в дзеркалі. "Чи був ти

коли в царському палаці? Чи стояв ти посеред кімнати, (де всі чотири стіни та двері були покриті дзеркалами? — Стань на рівному місці та накажи поставити навколо себе сто дзеркал в колі. Тоді побачиш та переконаєшся, що твій тілесний бовван має сто постатей і всі ті постаті залежні від нього. Коли дзеркала забрати, то всі копії заховуються в своєму початку і своєму оригіналі, як вітки в їх зародку. Але наш тілесний бовван є лише тінь дійсної людини... Її всі наші боввани є лише дзеркаловидні тіні, які, то з'являються, то зникають..." Сковорода зве дійсну людину також "безодня" або "серце" людини. Ця "безодня" є "ширше усіх вод та небес": "О серце! безодне усіх вод та небес ширше!... Яке ти глибоке! Усе обіймаєш і утримуєш, а тебе ніщо не вмішує! "Все в (зовнішній) людині залежить від "серця": думки серця... непомітні, ніби їх зовсім немає, але з цієї іскри постає велика пожежа, виникає повстання та руїна; від цього зерна залежить усе дерево нашого життя"...

Ця постійність світу та людини з'ясовує нам те, чого ми не зрозуміли в біографії Сковороди Ковалінського, — треба плекати в собі дійсну людину, що живе в дійсному ("невидимому") світі та боротись проти зовнішнього світу та проти власної зовнішньої людини. Коли "дійсна людина" є зерно в нас, то треба очистити це зерно від лушпиння, від усього, що належить до "зовнішньої людини", тоді виявиться в людині її "внутрішнє", її божественна природа. Це є *обоження людини*, про яке вчили вже отці церкви та й старогрецькі філософи... Це обоження є, як бачимо, разом з тим "самопринизення", відмовлення від власної ("зовнішньої") волі, — треба "вбити свою волю", через цю животворчу смерть зовніш. людини внутрішня людина "воскресає" або "народжується вдруге" для обоженного буття. Людина стає подібна до Бога, зливається з Богом (*містика!*), знищується в цьому "святому джерелі"; "Люблю джерело та голову, ключ і початок, що точить вічні струмки із пари серця свого... Ріки приходять. Потоки висихають. Струмки зникають. Джерело вічною парою дихає, яка живить та прохолоджує. Джерело саме люблю та зникаю... О серце моря! О пречиста безодне! Джерело святе! Тебе єдиного люблю. Зникаю в тобі та преображаюся..."

Але Сковорода не вимагає від усіх людей, щоб вони йшли тим самим шляхом. Навпаки, він припускає, що шлях самоудосконалення є в кожній людині свій власний. Люди не рівні один одному, Сковорода висміює "рівну рівність, яку дурні у світ ввести хочуть", та вчить про *нерівну рівність* — вираз, що так підходить до його антитетичної філософії: "Бог багатому подібен фонтану, що заповнює різні посуду за їх обсягом. Над фонтаном напис: нерівна всім рівність. Ллються із різних рук різні токи в різні посуду, що стоять

навколо фонтану. Менший посуд менше має, але в тому є рівний більшому, що так само є повний". Дійсне призначення кожної людини — в ній самій, а не поза нею. Бог, царство Боже в нас самих: Скрізь Бог... де ж Його ближче шукати, як у тобі самому"; море від нас далеко, а Бог наш у нас, у серці нашому"...

Через своє покликання, через працю, що для кожної людини є "природовідповідна" досягає людина досконалости та щастя: "мертва зовсім є душа людська, яка не віддала своєму природовідповідному ділу, подібна до каламутної та смердючої води"... "Ліпше бути природовідповідним котом, аніж з осячю природоневідповідністю львом". Сковорода вважає, що й він сам, обравши для себе мандрівне життя, пішов за покликанням Божим; "Світ подібний до театру: щоб грати в театрі з успіхом та похвалою, беруть ролі відповідно до здібностей... Я довго міркував над цим, і по довгих спробах побачив, що не можу грати в театрі світу ніякої особи вдатно, крім низької, простої, безпечної, самотньої; я обрав цю ролю, узяв її та задоволений"...

Ми бачимо, що антитетична філософія Сковороди є суцільна та викінчена система. Усі її думки в'яжуться одна до однієї, та їх Сковорода здійснив у своєму житті. Тому ми з повним правом уважаємо нашого філософа за одне з найвизначніших з'явищ у духовній історії України.

Сучасники Сковороди

За часів Сковороди ще цілий шерек українців працювали на полі філософії переважно в Росії. Можна сміливо сказати, що головні автори філософічних творів російською мовою, а також перекладачі, що виробили російську філософічну термінологію, були українці (між ними *Гр. Полетика*, ймовірний автор "Історії Русів").

Найбільш визначні представники української думки мали все ж виразно релігійні інтереси та в багатьох пунктах дуже наближаються до Сковороди, утворюючи з ним, так би мовити, "містичне тризір'я" української філософії: це Паїсий Величківський та Семен Гамалія.

Паїсий Величківський, що народився та помер тих самих років, що й Сковорода (земляк Сковороди з Полтави), працював, що правда, поза межами України. Учень Київської Академії, він приймає чернецтво і перебуває на Афоні та в Румунії, обновлює та оживляє християнство та зокрема аскетичне чернецьке життя в Румунії... Величківський сам написав небагато (невеликі аскетичні трактати та листи), але обробив в слов'янській мові величезну збірку вибраних творів отців церкви "Філокалія" або "Добротопобіє", що подає

головно *етичні та аскетичні уривки з творів отців церкви*. Збірка ця була надзвичайно розповсюджена в Україні та в Росії та не тільки зумовила собою цілий характер народньої правословної релігійности в 19 в., — мала великий вплив і на секти, але впливала і на представників філософії (напр., на т. зв. "Слов'янофільські поезії"). Головний зміст "Філокалії" — змалювати шлях удосконалення людини та засоби боротьби зі злом (що персоніфікується як диявол); мета цього удосконалення — "обоження", як і в Сковороди, та й в окремих питаннях знайдемо в "Філокалії" багато спільного з Сковородою...

Семен Гамалія — молодший за Сковороду (1743-1822) вихованець Київської Академії, де міг — треба гадати — познайомився з західноєвропейською містиккою. Виїхавши до Росії, Гамалія брав діяльну участь в русі т. зв. "масонів", що в ті часи цікавились переважно містичною літературою Заходу. Гамалія переклав твори найвизначнішого німецького містика нових часів: Я. Беме (17 ст.) в 22-х писаних томах, твори французького послідовника Беме — Сен Мартена та інших. Але діяльність його була головно — особистий вплив на людей на яких він, як свідчать учасники, мав великий вплив, завдяки своїй блискучій красномовності, своєму вмінню підходити до людей та своїй силі переконання. Ми маємо свідоцтва про те, як він у коротший час навертав до віри людей, що стояли на ґрунті тодішнього модного невір'я французької просвічености. — Лише бліде уявлення про особу та думки Гамалії дають його листи до друзів та "учнів", які було видано після його смерті. Зміст листів — повчальний, та Гамалія рахується з тим, що люди, яким він пише, читають містичну літературу (крім Беме, напр., ще Арндта, якого перекладав С. Тодорський). Думка про *внутрішню людину* є, як і в Сковороди, провідною думкою. З цієї думки випливає критика усіх *зовнішніх* благ та принад світу, критика що змістом (не формою) нагадує Сковороду. У протилежність до Сковороди та Величківського, не бачимо у Гамалії безпосередніх впливів творів отців церкви.

Західня філософія в Україні в першій половині XIX віку

Вже кілька менш видатних сучасників Сковороди прокладали шляхи в Україну для західньої філософії. Ширші впливи заходу — переважно Німеччини — зустрічаємо в Україні в 19 віці. Ці впливи зустрінемо і в Київській Академії і в нових високих школах в Україні — університетах в Харкові та Києві, "Ліцях" — в Одесі та Ніжині.

Провід у світовій філософії на межі 18-19 віків мають німці, т.зв. *філософія німецького ідеалізму*, головними представниками якої

є Кант і його послідовники та продовжувачі: *Фіхте*, *Шеллінг* та *Гегель*.

Кант був ідеалістом головне в "теорії пізнання" ("гносеології"). Він вчив, що пізнання людське не просто є копія, відбитка зовнішнього світу, а що в пізнанні головну роль грають "думки", що не із світу, а з людини самої виходять. Фіхте, Шеллінг та Гегель шукають думок у світі самому — в природі, в історії людській, в державі, в мистецтві й т.д. Кант займався головню "гносеологією", останні "німецькі ідеалісти" утворюють "системи", в яких філософія вчить про весь світ; значення Гегеля особливо є в тім, що він окрему увагу звертає на історію.

Перший переклад Канта на російську мову (одного з головних етичних творів Канта) зробив українець *Яків Рубан* та видав в Миколаєві 1803 р. Філософією Канта зацікавились два підкарпатці: *Петро Лодій* (1764-1829), професор філософії у львівській українській теологічній школі "Студіум рутенум", а потім в Кракові та Петербурзі. Лодій переклав етику одного представника школи Вольфа, Бавмайстера (Львів 1790 р.) на слов'янську мову з домішкою української та російської; а в Петербурзі видав логіку, в якій використує м. ін. і думки Канта (1829 р.). *Василь Довгович* (1783-1849), уніятський священик на Підкарпаттю цікавився і Кантом і Фіхте та Шеллінгом; про філософію Канта Довгович написав латинський твір у двох томах (невидано); залишився невиданим більший латинський філософічний словник Довговича; натомість вийшло друком кілька філософічних творів Довговича мовою мадярською. В Харкові короткий час (1807-1809) викладав політичну економію послідовник Канта, німець *Л. Г. Якоб*, що друкував (німецькою та російською мовами) підручник філософії в дусі Канта.

Одним з найкращих професорів у Харкові був (1806-1816 рр.) німець, послідовник Фіхте *Й. Б. Шад* (1758-1834). В часи свого перебування в Харкові Шад видрукував (латинською мовою) логіку (1812); тут видано і виклад філософії (природи) "природне право" (1814) та промову про "звільнення Європи" (від Наполеона 1814), в якій подав і коротеньку теорію нації: перша праця про національне питання в Україні. Шад скупчив коло себе і певну кількість учнів, з яких дехто був уже підготований у Київській Академії; з кола учнів Шада вийшло в рр. 1813-25 кільканадцять друкованих праць філософічного змісту, між іншим переклад одного із творів Фіхте (1813). 1816 р. Шада було вислано з Росії. Але ще рр. 1825-1830 улюблений вчитель Гоголя *М. Білоус* (ов) викладав у Ніжинському ліцеї за підручниками Шада.

Катедру Шада зайняв підкарпатець *А. І. Дубрович* (1782-1829) малоталановитий послідовник Шеллінга. Але філософію Шеллінга

тоді проповідував уже в Росії українець *Данило Михайло Кавун-ник-Велланський* (1774-1847), вчився в самого Шеллінга в Єні, проф. в Петербурзі, що мав вплив і на російських романтиків. В Харкові викладав та писав критичні та естетичні статті шеллінгіянець, німець *Й. Хр. Кронеберг* (1788-1838), в Одесі був професором шеллінгіянець *К. Зеленецький* (1802-1858). Та найбільше значення має вплив Шеллінга на видатного українського діяча, етнографа та історика *Михайла Максимовича* (1804-1858), який, між іншим, один з перших зробив спробу дати характеристику української душі, а також звернув увагу на роллю історії для філософії (див. далі про Гегеля). Велике значення має і вплив філософії Шеллінга на (росіянина) *П. С. Авсенєва* (арх. Теофан; 1810-1852), проф. Київської Академії та Університету; з Авсенєвим були в зв'язку та знаходилися під його впливом члени "Кирило-Методіївського братства."

Мабуть, найбільший вплив у слов'ян взагалі мав з німецьких філософів Гегель. В Україні зокрема були його послідовниками *О. М. Новицький* (1804-84), та *С. С. Гогоцький* (1813-1889), професори Київської Академії та Університету та деякі учні, як видатний український педагог *Мих. Тулов* (1814-1882), харківський історик *М. М. Лунін* (1806 або 1807-1844), відомий український поет та професор в Харкові *Амвросій Метлинський* (1814-1870). *О. Новицькому* та *О. Гогоцькому* належить багато видатних праць, головню з історії філософії. За межами України працювали проф. *Петро Редькин* (1808-1891), в Петербурзі та Москві, основник російського гегелянства *Мих. Станкевич* (1813-1840), та філософ та літературний критик, приятель Толстого та Достоевського *М. Страхов* (1828-1896).

Ми навели цей довший список імен, щоб наочно показати, що філософічна думка в Україні не завмирала, та що, як українські філософи тоді не писали по-українському, (бо й філософічна та взагалі наукова ново-літературна українська мова не була ще тоді добре вироблена), але праці філософічної на українському ґрунті не бракувало, та українці навіть приносили західню філософію до інших країн — до Росії, Угорщини та Польщі...

Філософічні погляди українських письменників

В 30—40 рр. 19 ст. філософічні думки починають впливати на ширші кола українського суспільства. Це помітно зокрема в українських письменників та діячів. Хоч з них ніхто не займався ближче фахово філософією, а проте погляди кожного мають чимало філософічних складових частин. Можемо сказати навіть, що деякі пункти українського руху не можемо остаточно зрозуміти без зна-

йомства з філософічними думками українських письменників та діячів.

Треба згадати в першу чергу *Миколу Гоголя* (1809—1852), відомого, як видатного російського письменника, в творчості якого українські елементи грають найвизначнішу роль. Гоголь розвинув свій світогляд не стільки в своїх художніх, скільки в спеціальних творах ("Сповідь автора", "Вибрані місця з листування з приятелями") та в приватних листах.

Основою усіх інтересів Гоголя є *інтерес до людської душі*. Гоголь твердить, як і Сковорода: "серце людини є безодня невідомома: тут ми щохвилини помиляємось", "душа людська — криниця не для всіх приступна". Але до пізнання людської душі можна все ж таки дійти шляхом *самопізнання* ("пізнай себе" — говорить Сковорода) — "Знайди лише ключ до власної душі: коли ж знайдеш, тоді тим самим ключем відімкнеш душі усіх". Такий ключ є для Гоголя не розум, а *почуття*, "емоція", в першу чергу естетичні художні переживання. Слово та поняття "серця", що його Сковорода вживав для визначення усїєї глибини людської душі, вживає Гоголь у вужчому сенсі (який більше відповідає вживанню слова "серце" в народній українській мові), в сенсі емоціональному. — Згідно з таким уявленням про людину, що головним, найглибшим в її є почуття, емоція, надає Гоголь почуттю головної ролі і в своїй етиці та в своїх уявленнях про суспільство: головну роль в житті окремої людини та суспільства він уділяє тим силам, що впливають на людське почуття: а це є *мистецтво* та *релігія*. Від мистецтва та релігії чекає Гоголь оновлення, відродження окремої людини та людства.

Головне завдання людини "праця над собою". "Візьмись за господарство людської душі. Тільки там знайдеш щастя". Бо "людська душа — це скарб, про який нам усім треба дбати якнайбільше". "Вища насолода — милуватися красою душі, що є окрасою та перлою Божих створінь". — Завдання "господарства наших душ" (Сковорода говорить про "економію душевну") є розборкати, розбудити душу, зробити її "живою душею". До цієї мети Гоголь шукає шляхів, особливо, для окремої людини ("внутрішня аскета" або "внутрішній монастир", як він висловлюється, але — поруч з цим і шлях мистецтва, [краси], що освітлене та керується релігією), але також — та головним чином шляху суспільного, — перебудови цілого суспільства на основах естетичних та релігійних. До "господарства наших душ" веде шлях також через господарство в звичайному розумінні цього слова. Кожна людина повинна знайти "своє місце" у світі, у суспільстві, місце, на якому її поставив сам Бог, та на якому вона повинна виконувати доручення, "заказ" самого Бога

(згадаємо "покликання", про яке говорить Сковорода). "Людина виправляється та удосконалюється лише при ділі... Ставши при ділі, людина стоїть на землі. Тільки на землі можна сіяти зерна". Гоголь утворює собі ідеал суспільства, що є релігійно-зороване та релігійно-скероване. Цей ідеал є наскрізь естетично-забарвлений.

В протилежність до Сковороди, Гоголь не знайшов повного вислову своїм думкам. Його життєвий шлях закінчився трагічно: він вмирає майже цілком самотний, бо незрозуміли його і його найліпші приятелі; але думки його знайшли відгук пізніше (між іншим, у Достоєвського) та знов зустрічають увагу лише в наші часи. З українців Гоголь вплинув значно на Куліша.

Коли Гоголь залишив український ґрунт та став російським письменником, в Києві зібрався цілий гурток української молоді, між ними найвизначніші українські поети: Шевченко (1814—1861) та Куліш (1819—1897), професор, відомий пізніше український історик М. Костомаров (1817—1885) та М. Гулак (1822—1899). Вони заснували т. зв. "Кирило-Методіївське братство", що знаходилось під впливом західньої "романтики", між іншим пробудження інтересу національного питання, та, розуміючи християнство в дусі такої романтики, прямувало до національного відродження України та до самоудосконалення в дусі своїх християнських ідеалів. "Київська молодіж, про яку мова" — згадував пізніше Куліш — "се була молодіж високої чистоти душевної, апостольство любови до ближнього доходило в неї до ентузіазму", вона "вдохновлялась чудесами християнської проповіді серед спізненого римського царства"... Значний вплив на братчиків мав вже відомий нам шеллінгіянець П. Авсенев.

Захоплюючись ідеєю нації, естетикою, християнством, вірячи в те, що "закон Божий написаний в серці людини Божіим перстом", братчики вірили, що вони зможуть утворити новий лад в Україні — та, мабуть, і в цьому світі, надхнувши духом своєї любови та благословення кращих людей у панських сім'ях "та разом з цими людьми досягнути ширшого впливу... Добро України "можливе тільки при виповненню заповіту нашого божественного Спасителя". Тому треба "прямувати до здійснення Божої правди, до панування свободи, братерської любови та народнього добробуту"... Усі слов'янські народи повинні з'єднатися в одну родину. Завданням слов'янства "зм'якшити схвильовані нещастями душі народів розв'язанням соціальних завдань, поворотом блага, що вказане Спасителем". Цілу історію людства з цього пункту погляду накреслив Костомаров в невеликому творі "Книгах буття українського народу". Неправда, неволя, панування "панів та царів" над пригнобленим людом є відступництво людей від Бога. Поворот до

заповітів Божих, до первісного християнства і є здійснення того "релігійного соціалізму", кажучи модерним словом, до якого прямували братчики та зв'язаний з "воскресінням України", якого вони чекають.

Не диво, що царська поліція 1847 р. усіх заарештувала та порозсилала по усяких далеких кутах, з яких дехто й вибрався лише через десяток років.

Братчики в пізніші роки де в чому позмінювали свої погляди, але основний настрій їх — віра у "воскресіння України" та в зв'язку з цим в зміну ладу як не всього світу, то хоч би Росії, залишився той самий. Для нас найцікавіші провідні думки, якими жили визначніші братчики: Костомаров, Куліш, Шевченко — ті, хто відіграв в національному відродженню України найбільшу роль.

Костомаров сполучав захоплення романтикою філософів Шеллінга з християнством та цікавістю до містики (Тома Кемпійський). Найцікавіше для нас твір Костомарова з р. 1861 "Дві руські народності" (росіяни та українці), в якому хоче подати нарис українського народнього характеру. Костомаров вважає різницю між росіянами та українцями старою (з 12 віку). Російська основна риса є практицизм, який лише на зовнішність іноді перекидається в містицизм. Основні риси розходження такі: 1. в росіян панує *загальність* (Бог та цар) над особистістю, над окремою людиною, українець вище цінить окрему людину, аніж загаль; 2. росіяни "*нетерпимі*" до чужих вір, до чужих народів, що до них вони ставляться з погордою, до чужих звичаїв, до чужих мов і т. п., в Україні люди "звикли з незапам'ятних часів чути у себе чужу мову, і не цуратись людей з іншими обличчями та з іншими звичаями", ворожнеча до чужих народів вибухала лише, якщо чужинці "ображали власні святощі" українського народу; 3. росіяни нарід *матеріальний*, українці прямують "одухотворити весь світ"; 4. росіянин *мало люблять природу*, не плакає квітів, "має якусь ненависть до рослин", українець любить природу, тому то й "українська поезія нерозривна від природи, вона оживлює її, робить учасницею радості й горя людської душі; трави, дерева, птиці, тварини, небесні світила, ранок і вечір, весна і сніг — усе дихає, мислить, почуває разом з людиною, усе озивається до неї чарівним голосом то участі, то надії, то осуду"; 5. так само і *любов до жінки* — матеріальна у росіян та духовна — в українців; 6. в *релігії* увага росіян спрямована на зовнішність, на форму, на літеру, в українців "неможливо щоб постав якийсь сильний розкол з-за обряду, з-за букви", їх релігійність є внутрішня; 7. в *супільній житті* у росіян панує ціле над одиницею, загальне над окремою людиною, що є цілком придавлена, пригнічена, для українця такий порядок цілком неможливий, вони цінять "особисту сво-

боду", у росіян панує насильство (монархія), в українців — добровільна спілка (Федерація). Ця спроба характеристики (з якої ми подали лише головніші пункти) дуже цікава та залишається й тепер одною з найширших та найглибших. Усе життя народа виникає — на думку Костомарова — із внутрішньої глибини його духа; Костомаров уявляє собі цю глибину народнього духа, як ніби заховану "у великій народній могилі" (в минувшині), — це є звичайне романтичне уявлення.

Куліш часто міняв свої політичні думки та ідеали. Але основа його думок залишається завше та сама. Це уявлення про те, що сутне в людині є глибина душевна, яку Куліш і зве "серцем". "Серце" є "глибоке", "таємне", "невідоме нікому". Про це співає Куліш і в своїх віршах:

Ой *серденько* закритие
тихий раю, тихий раю.....

ніхто тебе не нівечить,
бо не знає, бо не знає.
Глибокий колодязь
тільки дно блищить:
твоя думка *глибше*
у *серці таїть*ся.....
Серце чисте, милостиве,
дар найкращий Бога,
найпевніша, найпростіша
до небес дорога.....
Мій храм у серці.....

"Коли б ви знали, як глибоко в морі ростуть коралі, що з них намисто нижеться! Отже, ще *глибше* на дні душі людської *затаїлися* поетичні речі, що ними, мов дорогими коралями, людська душа закрашається. Треба угоджати тільки Богові, а Бог говорить нам через наше серце..." Добро єсть на світі — єсть воно в моєму *серці*. В людині, голос серця якої ми чуємо "живу душу": "невимізоване слово — живий голос живої душі, а всяка душа нам рідна, як сестра братові, і горнемось ми до неї, як сирота до свого на чужині". "Красен Божий мир, а ще красніша душа чоловіка, і тягне вона до себе непобідимою силою. Великі скарби своєї благодати розсипав Бог у своєму красному мирові, а ще більшими скарбами збагатив чоловіку душу. І не того нам хочеться жити, щоб тільки на світ Божий дивитися: ще більш нам хочеться в чужі душі входити і благодатні скарби на скарби міняти". В серці, на дні душі людської — і минуле, і передчуття майбутнього...

Куліш шукає противенства між "внутрішнім" та "зовнішнім" не лише в людині, а і в світі, і в історії. Він хоче збудувати ідеал України на "серці", на "внутрішньому", відкидаючи "зовнішнє", що є чуже, штучне... Куліш мріє про "воскресіння" України, що спить в могилі. Це воскресіння буде усуненням усього чужого. Дійсне, сутнє українське було, на його думку, вже десь у минулому, на початках української історії. Тому Куліш кличе до "повороту" до минулого. Куліш розвиває "хutorянську філософію", відкидаючи місто, міську культуру, як чужі українському народові, —

. підемо в левади,
в поля, в луги, в гаї широкошумні
. піснями тут ми з Богом розмовляєм,
вселенна серцю нашому відкрита

"Народня простота дає людині чисте *серце*... Ніяка наука такого правдивого серця не дасть. Наукою ми тільки розум собі прибільшуємо". На селі, на "хutorі", що живе старим та вічним, наукою Євангелії: "оставайтеся при своїй городянській філософії, а нам дозвольте... селянську філософію проповідати, взявши її прями-сенько з Євангелії...", з цієї вічної книги, — в той час як в містах, щодня, то якась модна, модерна правда".

О тихі хutorи, великі у малому,
великі тим, що є найлучче, краще в нас!

ви любі втелеща кохання і надхнення
від каменюк людей без *серця* і ума!
Ще не зазнали ви принуки просвіщення,
ще вас не поняла академічна тьма:
подайте ж гасло нам нового воскресіння,
справдить обіцянку Священного Письма,
що істину колись ми *серцем* зрозумієм
неволю розумом перемогти зділієм.

"Та й уся українська народня культура з її мовою, з її поезією (піс-нею) є ділом *серця*; велика бо сила в просторому народньому слові і в простій народній пісні, а тайна тої сили — в людських *серцях*, а не в людському розумі. Те слово *серцем* люди вимовили..."Чужомовні вчителі залишилися чужі народові, бо нарід *в серці*, сам того не знаючи, був від усіх їх розумніший; тим і не кидав свого рідного слова, не забував рідної пісні"...

Суцільний є і світогляд *Шевченка*, хоч керують ним і інші думки: поперше думка про людину, як вона є, яку хоче Шевченко звільнити від гніту політичного, поставити перед лице Бога, без посередництва "царів та панів", що замість правдивого Бога підсувають людині "візантійського саваота"; нарешті хоче Шевченко і безпосереднього зілляння людини з природою... Це центральне ставлення людини в думках Шевченка досить виявляється в тому, що Україну він зображує завжди, як людину — як "бідну матір", "стару матір", "заплакану матір", або невільника, або й інші пригнічені народи (кавказців), як людину — Прометея, прикутого до скелі...

Микола Гулак цікавився та займався філософією та писав навіть фахові твори, що цікаві й тепер.

Ми могли б підібрати до думок Кирило-Методіївців подібні ж думки з західних філософів (романтиків). Але нас найбільше цікавить те, що думки окремих українських письменників нагадують одні одних та й думки Сковороди, про якого вони майже не знали... Треба думати, що тут виявилися спільні риси українського духа.

Памфило Данилович Юркевич

Найвизначнішим українським філософом у 19 віці був, без сумніву, *Памфило Данилович Юркевич*, професор філософії в Київській Духовній Академії, а потім в Московському Університеті. Юркевич — син священика з Полтавщини (1827-1874), вихованець Київської Академії, був не лише видатним мисленником, але і блискучим письменником та дуже добрим викладачем, слава якого довго ще трималась у Київській Академії. Відомий український письменник Іван Нечуй-Левицький описує Юркевича під іменем Дашковича в своєму романі "Хмари"; між іншим описує успіх лекцій Юркевича в Академії: "Молоді студенти, приїхавши з усіх кінців Росії, вже чули про його, вже ждали чогось незвичайного... В його аудиторії було повнісінько студентів, які сиділи цілими лавами й купою стояли у порога, прийшовши з інших курсів.. Дашкович промовив перше слово і всі ряди голов, наче по електричному потоку разом схилились уперед, насторчившись слухати. І цілу лекцію так держались голови — і його мисль лилась чиста, як кришталь! Не було там ні одного слова зайвого, не до діла..." Московські слухачі Юркевича — відомий російський історик Ключевський та славний російський філософ Вол. Соловйов свідчать так само; Соловйов пише: "Юркевич був глибокий письменник, чудовий знавець історії філософії, зокрема старої, і дуже добрий професор, що читав незвичайно цікаві для фахівців і змістовні лекції..."

Але в Москві на Юркевича накинута тодішня ліберальна преса, а саме з тієї причини, що Юркевич різко виступав проти матеріалізму, який тоді вважалося чомусь єдиною можливою основою "прогресивного" світогляду. Хоч газети та часописи виступали проти Юркевича головню з особистими нападами, без знання науки та філософії, але вплив його був цими нападами знищений, студенти від нього відштовхнуті.

Деякі праці Юркевича (напр., про Платона й Канта) мають велике фахове значення, але дати їх виклад нефахівцям — не легко. Ми зупинимось переважно на провідних думках Юркевича, залишаючи на боці деякі його думки — важливі та цінні, але такі, що цілком ясными ми могли б зробити їх лише фахівцям.

Юркевич хоче усунути однобічності і матеріалізму, і ідеалізму, хоче їх до певної міри примирити. Матеріалізм, з'ясовує усе у світі з зовнішніх причин, ідеалізм — з "єства" кожної речі. Юркевич визнає подвійну зумовленість усього — зумовленість зовнішніми причинами — з одного боку, та зумовленість кожної речі її власним єством, зумовленість внутрішню. Так є в фізичному світі, так є і в людині, що не лише приймає до себе зовнішні впливи, а й діє активно та свобідно, ставиться "критично" до всього, що приходить до неї ззовні.

Поруч з "тим, що є" (це є і зовнішній, фізичний світ і душа людська) стоїть *ідея* (думка). Ідея не є те саме, що усі предмети в світі. "Ідея" не є сила (як це думає ідеалізм), а є лише *вимога* "норма" для того, що є. Ідея є те, чим предмети *повинні* бути... Ідеї можуть бути здійснені тільки через діяльність розумних істот — людей. Людина є в тому посередник між ідеями та світом... В дальшому розвитку своїх думок Юркевич багато в дечому перехоплює думки пізніших західних філософів.

В центрі думок Юркевича стоїть також думка про "серце", як основу душевного життя: цю думку ми вже зустрічали і в інших українських філософів. Філософічне пізнання розумом не є здібне схопити та зрозуміти все буття. Поза межами розуму стоїть та вища і глибша діяльність людської душі, що її Юркевич зве "серцем". "Серце" — це є життя почуття, емоції людські. Юркевич дуже подрібно обгрунтовує значення "серця" для всіх сторін людського життя, — "холодний розум" не може вияснити релігійної або мистецької чинности людини, не може дати людині етичних правил, як чинити в житті. Тут значнішу ролю грає почуття, напр., любов до людей, до Бога... Але почуття керує і нашим пізнанням, лише завдяки почуттю ми пізнаємо світ не як холодну мертву машину, а бачимо в ньому *Життя, красу, таємничість* та схоплюємо його як *ціле*. Думки навіть і починаються, "зароджуються в серці", а

розум лише надає їм обґрунтування та сувору "логічну" форму... "Древо пізнання не є древо життя" — каже Юркевич. *Живе знання* переливається через рамці розумного пізнання, та якраз це живе знання керує людиною в її цілості. Це живе знання дає нам "серце", а не "голова". І тут Юркевич перехоплює думки видатних філософів сучасності; зокрема згідні з Юркевичем інші видатні українські філософи (Сковорода, Гоголь, Куліш). Тепер ті ж думки розроблює земляк Юркевича В. В. Зінківський.

Сучасність

Останніх п'ятдесят років уже ближче зв'язані з нашим часом; тому визначаємо їх, як "сучасність". В розвитку філософії за ті часи змінилися різні настрої: з 1860-1900 р. можемо говорити про певний підупад філософії. Протифілософічний настрої виявлявся в пануванні *матеріалізму* широких кіл суспільства та в розповсюдженні таких філософічних течій, що зветься "*позитивізм*" (твердження про неможливість якогось власного філософічного пізнання) та "*спеціалізм*" (вимогою, щоб філософія займалась філософічною обробкою питань окремих наук). Пізніше по 1900 році прийшло нове оживлення інтересу до основних питань філософії, почасти під впливом філософії Канта...

Українці не мають, здається, нахилу до скрайніх теорій. Важко було б назвати на українському ґрунті приборника матеріалізму (яких чимало було в росіян). Позитивізм обороняв *Вол. Лесевич* (1837-1905), який однак, зм'якшував його однобічність філософією Канта. Визначніші українські мисленники поставили філософію на послугу окремих наук ("спеціалізм"): *Ол. О. Потєбня* (1835-1891) займається головно філософією мови, *Л. І. Мечник* (ов) (1833-1888), *М. Зібер* (1844-1888) — (вплив Маркса) займається соціологією — наукою про суспільство; пізніше — почасти під впливом філософії Канта українці переходять до праці над питаннями про пізнання (гол. методологія) — напр., видатний політико-економ Михайло *Туган-Барановський* (1865-1919) та видатний правник *Богдан Кістяковський* (1868-1920). Ще пізніше вчені, фахівці окремих наук, переходять від своїх наукових питань до загальних питань філософії: так мінералог *Вол. Вернардський* подає цінні думки до філософії природи, вказуючи на ту величезну роль, що її грає в геологічних подіях — в цілому житті землі жива матерія, живі істоти... Історик *В. Липинський* (1882-1931) переходить від історичної праці до філософії історії. Не бракує тепер і українських філософів-фахівців, що

працюють почасти в Радянській Україні, почасти в Галичині, почасти на вигнанні.

Головні риси українського світогляду

Якщо запитавмо, чи виявляється в розвитку української філософії якийсь спільний напрям, чи бринять в українських філософів якісь спільні мотиви, то можемо сказати, що на це питання відповідь буде позитивна. Вже в Кирила Транквіліона Ставровецького на початку 17 ст., в українських містиків 18 ст. на чолі з Сковородою, в українських мисленників 19 ст. (Гоголь, Куліш, Юркевич, але також Максимович, Костомаров), та у декого з наших сучасників (зокрема Липинського, Зіньківського) знайдемо кілька спільних думок, що є в них виразніші та сильніші, аніж в західній філософії.

Вже ті впливи, що їх мала на українську філософію західна думка, є характеристичні — в українських філософів зустрічаємо — впливи отців церкви (Сковорода, Гоголь, Юркевич), барокко (Сковорода; барокко належить до найцікавіщих з'явищ також в українському мистецтві та літературі), романтики (весь майже 19 вік та в значній мірі сучасність). Але і в порівнянні з цими "джерелами" деяких думок українських мисленників у останніх деякі риси є виразніші та яскравіші. Згадаємо коротко деякі з цих рис.

Емоціоналізм виявляється у високій оцінці життя почуття. Почуття, емоція оцінюється не лише як цінний елемент етики та релігії, але навіть як шлях пізнання (Гоголь, Юркевич). — *Філософія серця* (Юркевич) є характеристична для української думки. Але ця "філософія серця" має не лише той сенс, що високо оцінюється почуття: "філософи серця" вважають, що в душевним житті людини глибше, аніж "свідомі", самій людині ясні душевні переживання, лежить їх "основа" — а саме "серце" найглибше та захована в людині "безодня", яка породжує та зумовляє собою так би мовити "Поверхню" нашої душі. (Сковорода, Величківський, Гамалія, Гоголь, Куліш, Юркевич). — З цією думкою зв'язане твердження що *людина є малий світ*, мікрокосмос (К. Тр. Ставровецький, Сковорода, Гамалія, Гоголь). — Безумовно характеристична риса душевної вдачі видатних українців, що знайшли вираз і в їх етиці — це — в певних умовах — нахил до *духовного усамотнення*, що Гоголь зве "духовний монастир" (Сковорода, Гоголь, Максимович, Куліш). — Це усамотнення духовне веде українців до визнання великої цінности за окремою особою, визнання для кожної людини права на власний, індивідуальний етичний шлях, — те, що ми могли б назвати *аморалістичною етикою* (Сковорода, Гоголь). Але між окремими різними

типами людей повинна панувати не боротьба, а згода та "гармонія" — "м и р", є для українських філософів — основне, до чого людина та суспільство мають прямувати: "мир" між людьми та "мир людини з Богом" (Київська школа, Сковорода, Гоголь, Юркевич, Куліш). Виявом цього прямування до гармонії між людьми та між думками є безумовно те, що українські мисленники завжди прагнули зайняти примирливе становище — віддати справедливість, справедливую оцінку навіть тим думкам, що є протилежні їх власним, навіть ворожим течіям. Крайні течії в якому то не було б напрямі не знаходили відгуку. — До ідеалу гармонії зовнішньої приєднується ідеал *г а р м о н і ї в н у т р і ш н ь о ї*, що є для українських мисленників найвищим ідеалом, метою, до якої вони всі прямують. Чи багато з них досягнули цього ідеалу — судити важко. Сковорода, може, найбільше до нього підійшов. — *Р е л і г і й н е з а б а р в л е н н я* яскраво виступає в історії української думки.

Боротьба думки коло оброблення та вислову оцих провідних ідей української філософії ще далеко не закінчилася. Українці, як і всі інші слов'янські народи, — ще не подарували світові "*в е л и к о г о ф і л о с о ф а*", себто мисленника, що міг би повести за собою світову думку. Якщо такий філософ прийде, він, розуміється, зможе надати цим думкам останньої обробки та ясности.

ЛІТЕРАТУРА

Загальна: Дм. Чижевський: *Нарис з історії філософії на Україні*. Прага, 1931. В цій книзі знайдемо розділи філософів, про яких ми говоримо в нашій книзі. Доповнення в статті В. Заїкина "Поступ", 1928 р. число 3-4. М. Грушевський: *З історії релігійної думки на Україні*. Львів. 1925.

До розділів 1 та 2. Як довідника можна вживати книги Я. Ярема: *Ввід до філософії*. Прага. 1934.

До розділу 3. Старі часи: В. Щурат: *Українські джерела до історії філософії*. Львів. 1908.

До розділу 4. Г. С. Сковорода: Дм. Балагій: *Г. С. Сковорода. Український мандрівний філософ*. Харків. 1926. Збірник "Про Сковороду" Одеса. 1922. (Стаття М. Гордієвського). Дм. Чижевський: *Філософія Г. С. Сковороди*. Варшава. 1934. В. Петров статті в "Життя та Революція", 1927, чч. 4 та 8; "Записки історично-філософічного Відділу Української Академії Наук", 1927, том XIII-XIV. Популярні брошури — М. Возняка, Д. Балагія та М. Яворського, Васильківського, В. Білого. Вибрані твори Сковороди в перекладі на сучасну українську мову — Гнат Хоткевич: *Гр. Сав. Сковорода. Український філософ*. Харків. 1920. До розділу 5. Сучасники Сковороди: Загальні твори.

До розділу 6. Західня філософія на Україні в першій половині XIX ст. Загальні твори. Крім того: І. Мірчук: П. Лодій... В "Abhandlungen des Ukrai-

nischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin т. I (1928) — (українська стаття) І. Бірчак: *Український філософ В. Довгович*. "Науковий Збірник на пошану академіка М. Грушевського". том II. Київ. 1929.

До розділу 7. Філософічні погляди українських письменників: Загальні твори . М. Возняк: *Кирило-Методіївське Братство*. Львів. 1921. П. Зайцев: Стаття в "Наше минуле", 1918, книга I. Про Костомарова — В. Петров: "Життя і Революція", 1929, числа 2-3. Про Куліша — Д. Дорошенко: *П. Куліш*. Київ, 1918 або Берлін, без року. В. Щурат: *Філософічна основа творчості Куліша*. Львів. 1922. В. Петров: *Куліш в 50-ті роки*. Том I. Київ. 1929. Про Шевченка: Ст. Смаль-Стоцький: *Шевченко. Інтерпретації*. Варшава. 1934. Ст. Балєй: *З психології творчості Шевченка*. Львів. 1916.

До розділу 8. Юркевич: Моя книга (згадана в загальних творах).

До розділу 9. Сучасність. Моя книга. Про Потебню: К. Чехович: *Потебня. Український філософ-лінгвіст*. Варшава. 1930. К. Чехович: *Погляди Потебні на українську справу*. Львів. 1929. Про Лесевича: М. Журливий: *В. Лесевич, яко філософ*. Одеса. 1915. Моя стаття про В. Липинського в "Дзвонах", 1932.

До розділу 10. Український світогляд: моя книга. Костомаров в "Творах", Львів. 1906.

Дмитро Антонович

ДОХРИСТІЯНСЬКА РЕЛІГІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Дати характеристику української дохристиянської релігії надзвичайно важко. Відомостей про дохристиянську релігію дійшло до нас дуже мало і то в джерелах дуже сумнівних. Почати з того, що автори всіх старих літературних пам'яток були християни і з ненавистю ставилися до віри старої часів дохристиянських. Крім того, часто буває важко установити, які фрагменти в пізніших списках старих творів є автентичні, а які є пізнішими вставками переписувачів, що також, як християни, вважали потрібним згущувати фарби щодо "нечестія і поганства" старих часів. Ці переписувачі могли давати вставки від себе до старих текстів, найменше журячись правдоподібністю своїх полемічних проти поганства випадів. Так само діяли і пізніші редактори, що перередаговували старіші літописні списки.

Взагалі старі літературні твори, з яких доводиться здобувати відомості про стару дохристиянську віру українців, це пам'ятники або літописні, або проповіді проти, власне, вже не "поганства", а двовір'я, себто призначені для християн, які побіч Христової віри не позбулися старих дохристиянських обрядів. Ці проповіді здебільшого постали в 12 столітті, але дійшли до нас в пізніших списках не раніше 14 століття. Літописи теж, як відомо, підлягали літературним редакціям, вставкам і перерібкам; при тому треба пам'ятати, що і перші автори і пізніші редактори, компілятори, переписувачі однодушно були тенденційно настроєні проти поганства. Нарешті при бідності і непевності наших відомостей про стару релігію може певним джерелом бути і такий чисто літературно-поетичний твір нашої старої письменности, як "Слово о полку Ігореві", але і воно є пам'ятником по-християнськи настроєного дружинно-придворного середовища; автор його, а може автори різних частин цього твору, були християни-книжники, теж не ворожі християнським тенденціям. Отже, непевність і тенденційність усіх відомостей про дохристиянську релігію стоять поза всяким сумнівом.

Але на цьому не край. Коли б тільки це, то обережною і витриманою критикою та розбором може удалося б відділити автентичне від пізніших вставок, правду від тенденційного вигадання. Та

трудність ускладнюється ще тим, що спочатку у християнських письменників панував погляд, що дохристиянські боги — це біси та що про них зовсім не благочестиво згадувати, і тому ті письменники, що могли ще знати про стару релігію, уникали про неї оповідати. Коли згодом погляд про дохристиянську релігію трохи зм'якшився і в старих богах бачили вже не бісів, а "тварі", цебто речі або тварини, створені єдиним богом і нечестиво нерозумним темним людом обожествлені, то на ті часи вже автори, що припускали можливість писати про поганську віру, щоб її поборювати, фактично вже тієї віри самі не знали, або в ліпшому разі мали поняття про зовнішні вияви поганського культу, але зовсім не були освідомлені про внутрішній сенс, про зміст поганських вірувань. Так що до успобленої тенденційности старих джерел прилучується ще й ігнорация авторів тих джерел.

При такому стані може найбільше цінними моментами в старих записах про дохристиянську віру є ті, в яких не йде мова про стару віру, про старих богів, але де оповідається про якусь важнішу подію історичного значення, а згадка релігійного характеру приходить, так би мовити, для самого автора непомітно, без того, щоб він на цьому уступі запису спеціально спинив свою увагу. До таких записів відносяться в літопису оповідання про договори з греками. Тут, розуміється, всю увагу автора звернено на те, щоб оповісти про самий договір, а вкінці, як деталь, сказано, що царі візантійські на вірність договору цілували хрест, а Олег з дружиною ходили на роту і клялися своєю зброєю і Перуном, богом своїм, і Волосом, "скот'їм богом". Це сказано про договір 907 року. Про договір 945 року розповідається знову докладно, а вкінці описується присяга, що Ігор, прийшовши "на холми, де стояв Перун", клявся на зброю і золото, а християнську Русь водили присягати до церкви св. Іллі. Нарешті, так само в договорі 971 року Святослав клявся в ім'я Перуна і "Волоса, бога скот'їя". Це власне може й всі автентичні відомості, які маємо про стару віру і назви двох богів — *Перуна* та *Волоса*, очевидно головніших богів, іменем яких князі й дружина клялися. Решта імен старих богів, що зустрічається в літописах, правдоподібно, пізніші вставки, і взагалі матеріял сумнівний. Із наведених же вище відомостей про три договори з греками можна зробити ніби висновок, що бог Перун був головним богом князя і дружини і ним клянуться князі з дружиною. В 945 р. Ігор кляється тільки Перуном. А в 907 і 971 роках Олег і Святослав клянуться крім Перуна ще й "Волосом, богом скот'їм". Обидва рази пояснення додане до Волоса, що він "бог скот'їй", здається треба розуміти в тому сенсі, що скотина тоді була, так би мовити "монетна одиниця", замість відсутніх грошей рахували на скотину. Отже, *Волос* був свого роду

Меркурієм, богом торгівлі, головним богом купців, і договори, що мали торговельний характер, мусіли бути скріплені, крім військового елементу князя та дружини, що клялися іменем Перуна, ще й торговим елементом з клятвою на головного бога торгівлі "Волоса скотья бога".

Коли вищеприведені міркування можуть здаватися дещо хиткі, то всі інші здогади про стару релігію українського народу ще менше певні; а оскільки опрацювання і досліди над в'ясненням тієї релігії все ж провадяться досить енергійно, то із обережності краще подати деякі думки і висновки окремих дослідників, не беручи відповідальності за їх непомильність.

Вже Буслаєв, займаючись питанням про стару дохристиянську релігію слов'ян, бачив у ній дві доби: стару — з головним богом Сварогом і нову з богами Перуном і Волосом. Перша стара доба була ніби загальнослов'янська, друга власне руська. Це останнє твердження Буслаєва було заперечуване, бо ім'я бога Волоса зустрічається і в південних та західніх слов'ян. Але загально думку про два періоди в дохристиянській мітології — старий — з богом Сварогом на чолі і новий — з головним богом Перуном, прийняли і академік М. Грушевський¹ і Ф. Корж², який рішуче стоїть на тому, що ім'я Сварога не є вигадкою, бо в 11-13 століттях вигадати його було нізвідки. Навпаки, проф. Є. Анічков³ вважає, що бога Сварога не було зовсім, що це ім'я постало від імени Сварожич, що зовсім не був богом, а був огнем при стодолі. Тому, коли в літописі появляються пізніші вставки з іменами богів князя Володимира Великого, то імени Сварожича немає. Але, гадає Є. Анічков, що коли був огонь-сварожич, то пізніше могли для нього придумати батька бога—царя Сварога. Але разом з тим Є. Анічков вважає, що і культ бога Перуна дуже недавній, власне заведений Володимиром Великим, як культ головного бога держави, якому мали підлягати всі інші боги тих народів, що підлягали київській державі Володимира. Тому, вважає проф. Є. Анічков, Володимир підніс значення бога Перуна, як головного бога держави і як символ державного об'єднання у Києві, а свого дятка Добриню післав спорудити бога Перуна і в далекому Новгороді, своєму найдальшому, але важливому для Києва пункті на шляху із Варяг в Греки⁴. М. Грушевський відкидає новаторство Володимира в ділі наса-

¹ Грушевський, М., *Київская Русь*. т. I. СПб. 1911. Стор.391.

² Корж, Ф., *Владимірові боги*. " Сборник Харьковскаго Общества" т. 18 (На пошану М. Сумцова) Стор. 51-58.

³ Анічков, Є., *Язичество и древняя Русь*. СПб. 1949. Стор. 291.

⁴ Анічков, Є., *Ор. сіт.* 315-322. Ще раніше погляди на Сварога, як головного бога слов'ян, відкидав Ягіч, а за ним Фамінцін, Махаль та інші.

дження культу Перуна, що, як видно, був у князів і дружини головним богом і за Олега і при всіх князях Ігоревичах (що, до речі, себе тоді Рюриковичами не називали і легенди про Рюрика ще не знали. Ця легенда про Рюрика, Синеуса і Тривора є значно пізніший варіант київської легенди про трьох братів Кия, Щека і Хорива, що також не була легендою дуже старою, а була легендою правдоподібно вже літературного походження).

Так само і Є. Голубинський⁵ вважає, що Володимир нічого нового в дохристиянській релігії не запроваджував, що Перун стояв і за Ігоря та Святослава і "Володимир не мав потреби ставити там Перуна, або він тільки замінив застарілу статую на нову". Щодо посилки Добрині з метою поставити статую Перуна у Новгороді, то Голубинський питається: "Що може значити, це поставлення одного ідола, як не те, що з початку кожного князювання було у звичаю поставляти по головніших містах по новому ідоліві, або просту безглуздість, що вифантазувалася у літописця (або його пізнішого переписувача) для його власної мети?".

Так кожна точка, кожне твердження щодо старої дохристиянської релігії українського народу викликає у найповажніших дослідників діяметральню поротилежню погляди і твердження. Так більшість російських дослідників вважає, що принесення людей в жертву Перуніві практикувалося. Є. Анічков це рішуче твердить в своїй монографії⁶, але це переконання у нього виростає із того, що людські жертви давно тривали в північних московських дебрях, де волхви різали богам "старую чадь". Але практика у фінських народів не може бути доказом практикування людських жертв у Києві. Факт людської жертви вважає доведеним і А. Шахматов⁷ у випадку 983 року, коли дружина Володимира хотіла принести в жертву Перуніві сина одного з дружинників — Тура, що виявився християнином і не згоджувався видати свого сина, теж християнина, на заколення. Це ніби викликало обурення всієї дружини, що умертвила і батька і сина, і в особі батька, що звався Тур, або Тури, Шахматов і бачить першого мученика в Україні і в назві Турової божниці бачить церкву, присвячену цьому первомученикові Турові.⁸

⁵ .Голубинський, Є., *История русской церкви*. т. I. (первая половина) Москва. 1901. Стр. 150-151.

⁶ Анічков, Є., *Op. cit.* стор. 238.

⁷ Шахматов, А., *Как назывался первый русский святой мученик?* "Известия Императорской Академии Наук", 6 серия. 1907, XI. Стр. 261-264.

⁸ Дехто з дослідників (Рожнецький) вказує, що згадка про Турову божницю є аргументом для доказу існування у Києві германського культу Тора. М. Грушевський вважає за неможливе, щоб християнська церква називалася божницею Тора чи Тура. Стр. 392.

Але й відносно цього факту академік М. Грушевський зовсім слушно ставить питання: "чи не маємо тут до діла просто із спогадами про забиття варяга християнина за зневагу старих богів і чи не з'явилася людська жертва як наслідок літературного опрацювання під впливом книжних взірців?" Таке питання тим більше слушне, що релігійний фанатизм у колі визнавців многобожжя є річчю незнаною. Прихильники многобожжя, як правило, не переслідують богів інших племен чи народів, коли ті племена собі і покоряють, то щонайбільше вимагають, щоб і боги покорених племен визнали зверхність богів племені — переможця. Тому племена переможців своїх головних богів оточували меншими богами племен переможених. Якогось же переслідування на ґрунті різнобожжя не було. Легенди про намагання нав'язати своїх богів — це здебільшого вигадки пізніших християнських письменників. Навпаки, релігійний фанатизм є властивий визнавцям Єдиного Бога (юдеям, християнам, магометанам), що вважали свого бога єдино істинним і справним, а всіх інших богів або просто бісами, або в кожному разі богами неправедними. Тому всі переслідування християн звичайно мали під собою ґрунт християнський фанатизм і непошану християн до поганських богів та знаважання тих богів з боку християн. Пізніше ж християнські автори звичайно справу обертали і фанатизм приписували поганам, а самих християн представляли як невинні жертви поганського звірства, мучеників, що невинно постраждали. Подібне християнське літературне опрацювання легенди, як гадає акад. М. Грушевський, могло мати місце і в київській події з Туром. І взагалі акад. М. Грушевський висловлюється в тому сенсі, що існування на Русі 9-10 століть звичаю приноситься в певних, особливих випадках людські жертви видається все таки сунівним⁹.

Крім такої розбіжності думок у дослідників старої дохристиянської релігії, підноситься ще одна думка, що взагалі порушує питання про єдину релігію всього населення Київської Русі. Так Є. Анічков гадає, що не можна говорити про релігію всього населення, а тільки про кілька релігій. Так релігію з головним богом Перуном Є. Анічков вважає за релігію князя і його дружини; міське торгове населення мало релігію з головним богом Волосом, а сільське населення мало ще інші вірування, якими міродайні державні чинники того часу просто не цікавилися і про них не згадували. До князювання Володимира Ігоревичі мали свого бога у себе в дворі теремному, де трималися із своєю дружиною, з якою жили спільним життям і почували потребу, щоб усі члени дружини і князя були зв'язані однією вірою. Тому в справах віри князь радиться з

⁹ Грушевський, М., *Op. cit.* Стор. 404.

дружиною, через те Святослав не хотів приймати християнства, що дружина його тому противилася. Коли ж все таки до складу дружини входили християни, то це вносило небажаний розклад, і коли нарешті Володимир з дружиною перейшли на християнство, то почасти також і для того, щоб знищити в колі дружинників і різницю у вірі. Коли раніше Володимир виніс статую Перуна із теремного свого двору на холм, то цим призначив бога свого і своєї дружини для загального почитання, як головного бога держави. Цим актом, як каже Є. Анічков, Володимир з дружиною перейшли на християнство, то почасти також і для того, щоб знищити в колі дружинників і різницю у вірі. Коли раніше Володимир виніс статую Перуна із теремного свого двору на холм, то цим призначав бога свого і своєї дружини для загального почитання, як головного бога держави. Цим актом, як каже Є. Анічков, Володимир з дружиною "із збройної сили звернувся в політичну владу."¹⁰ Поставивши Перуна, як головного бога держави, оточили його іншими богами, богами народів, що підлягали київській державі, і ті боги мусіли скоритися перед Перуном, як молодші боги, подібно як їхні народи корилися під владою Києва. Цим ніби пояснюється, що коли Володимир з дружиною перейшли на християнство і відкинули Перуна, то людність поставилася до цього байдуже, як до зміни княжого ритуалу, що населення менше обходить. Тому офіційне охрещення пройшло легко. Але елемент, що стояв в опозиції до князя та дружини, став в опозицію і до християнства і всякі стихійні та політичні нещастя (голод, мор, війна, посуха тощо) приписував зраді старим богам і час до часу підіймав заворушення. З заведенням християнства прийшла нова християнська ієрархія, а стара державна ієрархія перейшла в опозицію, провадила протихристиянську агітацію в масах народніх, появлялась час до часу в містах, але, не маючи успіху, не уміючи свого руху організувати, терпіла поразки і відступала від міст до народніх мас.

Який був круг богів Володимирових, так би мовити, менших богів із кругу Перунового, сказати важко. Старші редактори літопису, тих богів не перелічують. А і ті старіші редакції укладалися більше ніж через півстоліття після заведення християнства. Перелічення тих богів прийшло в літописних списках пізніших редакцій, що прийшли через сто-півторасти літ після заведення християнства. Очевидно, таким літописним свідоцтвам багато віри надавати не можна і в ліпшому разі в іменах переслідуваних богів треба бачити почасти поетичну вигадку, почасти казкові перекази, а найпевніше

¹⁰ Анічков Є., стор. 320. (За Ключевським: курс русской истории. т. I. г. Москва. 1906, стор. 174).

— це імена богів, що жили в народніх віруваннях різних племен і народів, підлеглих київській державі, — жили побіч офіційно признаного християнського Бога. Очевидно це були імена богів, яких треба було понизити, скомпромітувати, представити давно покинутими богами.

Отже, перелік богів вперше зустрічається, як гадають, тільки в третій редакції київського літопису, що складалася не раніше самого кінця 11 століття (1095 року); в цій редакції вперше появляється опис бога Перуна та імена менших богів, що стояли побіч нього. Тут сказано, що Володимир поставив "кумири" Перуна древляна, а главу его сребрену и ус злат и Хърса, Дажьбога, Стрибога, Симарьгла, Мокошь...

Отже, цю вістку літопису ми не маємо ніяких підстав трактувати, як дійсний опис подій, що мали місце за більше ніж сотню років перед тим, як зроблено цей запис, але можемо найбільш взяти на увагу, що імена тут наведені були знані через 100—150 років після прийняття християнства і, очевидно, християнські письменники вважали потрібним їх поборювати. Це тим більше правдоподібно, що подібні імена вставлено і в поучення проти двовір'я, так зване "Слово нікоего Христорлюбця" і в перекладену з грецької мови повість про "ходження Богородиці по муках" і нарешті деякі з цих імен зустрічаються в "Слові о полку Ігореві". Коли впродовж півтора-двох століть офіційно християнство в містах закріпилося, то християнські проповідники вже боролися не з прихильниками поганської віри, а з громадянами, що вважали себе за християн, але не розумілися на християнській догматиці і трималися старого ритуалу. Часто прихильниками того ритуалу були і християнські священнослужителі. Проти них направляли свої проповіді освічені християнською книжністю проповідники. Щождо "Слова о полку Ігореві", то цей поетичний пам'ятник 12 ст. власне вже називає не богів, а їхнє потомство, — їхніх внуків. Бояня називає: "Велесов внуце, вітри — Стрибожі внуці", двічі згадуються сили "Дажьбога внука". Можна думати, що автор Слова деяких богів очоловічує, не вважає більше за богів, а просто за визначних предків своїх сучасників. В незовсім ясному реченню названо ім'я бога Хорса, але очевидно під цим треба розуміти якусь територію на сході від київської держави, мешканці якої, ще не прийняли християнства, а поклонялися Хорсові. В Дажьбогові дехто хоче бачити бога сіверян, що складали Ігореве військо і ніби тому Ігореві полки називаються унуками цього бога.

Але коли в розумінні позитивних відомостей про нашу дохристиянську релігію багато непевного і неясного, то навпаки, можна з певністю винести кілька тверджень характеру негативного — а саме

про те, слідів чого у нас, ні в літературі, ні в переказах не збереглося. Так, з певністю не про яку генеологію богів дохристиянських у нас говорити не доводиться. Навіть усі боги, що в літературних джерелах названі, всі чоловічого роду; богинь зовсім немає. (Можливо, що богинею була якась фінського племені, що підлягало київській державі). Ще характеристичніше, що немає ніяких натяків на існування дуалізму, цебто двох начал (добра і зла). Всі боги добрі, всі дбають про благо людини. Деякі боги може трохи небезпечні, але ніколи не злі. Коли начало зла прийшло з християнством в Україну (у вигляді диявола чи сатани), то і цей образ втратив в Україні свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу.

Коли князь і дружина прийняли християнство офіційно в кінці 10 століття, то християнська ієрархія підняла боротьбу з новонаверненими християнами міста та продовжувала її кілька століть, домагаючись викоринити поганські обряди, або двовір'я. Щождо селянських мас, то приведення їх до християнської віри взагалі треба датувати на кілька століть пізніше, а з слідами двовір'я ще провадилося боротьбу у 18 і 19 століттях. Але ця боротьба провадилась так само з обрядовістю поганською, отже з зовнішніми виявами, а внутрішнього змісту тих обрядів уже не розуміли, як не розуміли і християнські провідники 12 століття.

Взагалі, що стосується до вірувань селянської верстви, то старе аристократичне письменство, як і взагалі вищі класи населення ними зовсім не цікавилися і в старих літературних джерелах шукати звісток про них не приходиться. За відомостями про вірування селянських мас треба звертатись до матеріялів етнографії, які єдині можуть трохи внести світла в цю ділянку. Народні обичаї, перекази, взагалі матеріял фолклору українського, досить багатого, досліди старіших пережитків у фолкльорі подекуди проливають світло на деякі риси народніх дохристиянських вірувань. Але щодо висновків із фолкльорного матеріялу, то треба бути дуже обережним. Здебільшого прийнято думати, що релігійний культ українського селянства, це був культ природи, правдоподібно отриманий більше з сонцем, ніж із місяцем. Принаймні основні українські обряди сполучені з поворотами землі; колядування та щедрування з зимовим поворотом земної кулі на літо, веснянки із весняним рівноденством, купальські обряди з літнім поворотом землі на зиму, і коляда з осіннім рівноденством. Так ніби уцілів народній сонячний календар. Але дехто з фолкльористів знаходить якісь менше виразні пережитки, що вказували б і на місячний культ. Обичаї похоронні й поминальні вказують на віру в загробне життя померлих. Мабуть

виявлявся культ природи і в тому, що народня фантазія заселювала ліси, води, поля, болота різними потворами та духами, що під впливом християнства злилися в поняття нечистої сили, але це належить до явищ порівнюючи недавніх.

В кожному разі на селі як християнство, так і сполучене з ним поняття порівнюючи недавнього походження і, як константує Ф. Вовк¹¹ поняття про чорта тісно сполучене з біблійними та середньовічними теологічними поняттями. Український чорт, як зрештою і його західноєвропейські родичі, нещасливий бідолаха, що на превелику силу заселює своє володіння кількома заблуканими душами. Це жалюгідна істота, недогадлива, що завжди попадає в неприємне для себе становище... Ця відсутність у світогляді українського народу як в найдавніших часах, так і пізніше, начала зла, як рівнозначного з добром, лихого духа, що постійно змагається з духом добрим, накладає характерну печать на ввесь народній характер і на всю народню культуру. Маса народні, що довго zostались чужими християнству, як кажуть етнографи¹² зберегли найбільш старовинні вірування, що сполучені з культом небесних світил, а все інше має пізніший і, очевидно, наносний характер. Це дозволяє нам думати, що християнство в центрах і спізнене на селах лягло в Україні на ґрунт, вільний від усякого фетишизму. Правдоподібно, цим треба пояснити і те, що в Україні ніколи не було сектанства, що зароджується, як відомо на ґрунті обмежено-формального відношення до предметів почитування. Із всіх ухилів від православної віри в Україні поза державно-політичною акцією спостерігалось тільки рухи чисто раціоналістичні — соцініянство в минулому і баптизм в сучасності.

Досліди дохристиянської релігії в Україні провадяться вже від давнього часу, але головним їх успіхом треба вважати те, що вони розвіяли чимало легенд і неправдивих тверджень про стару дохристиянську релігію, але зате дуже мало збагатили наші правдиві відомості про неї. Можна сказати, що ці досліди виявили, як мало ми знаємо про стару релігію і як обережно до відомостей про неї треба ставитись. Науковий підхід до теми подають відповідні уступи в книгах:

Грушевський, М., *Історія України-Руси*. т. I. Київ. 1913.

Вовк, Ф., *Студії з української етнографії та антропології*. Прага 1927.

¹¹ Вовк, Ф., *Етнографіческія особенності украинскаго народа*. "Українскій народ в его прошлом и настоящем" т. II. Петроград 1916. Стор. 607

¹² Вовк, Ф., там же, стор. 613.

Корж, В., *Владиміровы боги*. "Збірник Харківського історично-Філологічного Товариства", т. 18 на пошану М. Сумцова.

Анічков, Є., *Язычество и древняя Русь*. Петербург. 1914.

В цих книгах показано докладніше літературу предмету. Крім того, більша література існує, що трактує предмет дохристиянських вірувань не обмежено територією України, але в загальнослов'янському масштабі. Головніші праці в тій галузі, це досліді А. Веселовського, А. Брікнера, Л. Нідерле, А. Фамінцина і багато інших.

УКРАЇНСЬКА ЦЕРКВА

1. Заведення християнства

Археологічні дані та писані історичні відомості виразно свідчать, що українська територія з давніх часів знаходилася під сильним культурним впливом народів близького Сходу, а від 8 ст. до Христа — під виключним впливом греків, численні колонії яких, що були розкинуті в Криму та вздовж північного берега Чорного моря, від устя Дунаю до устя Кубані: Херсонес, Пантікапей, Ольвія, Тірас, Танаїс, Німфія та інші, були тими осередками, через які впродовж довгої низки століть, греки піддержували торговельні зв'язки з Україною й передавали її населенню свою матеріальну й духову культуру. Часта зміна народів у наших степах не нищила цих культурних впливів, — часом тільки припиняла їх, алеж після короткої павзи, вони знову зміцнювалися. Отакі стислі зв'язки з грецьким світом спричинилися й поширенню християнства на нашій території, чому в значній мірі допомагала й присутність у грецьких колоніях жидів. Коли ще можуть викликати сумнів традиційні оповідання про початок християнства в Криму в II ст., то звістки про існування тут християнських громад в середині III-го віку вже цілком певні. Томи, Пантікапей (чи Боспор) і Херсонес були тими осередками, де в кінці III і IV вв. вже існують церковні організації з єпископами на чолі. Християнство поширюється серед готів, що утворили сильну державу на півдні України. Теофіл, готський єпископ, бере участь в засіданнях першого вселенського собору в Нікеї (325 р.), там же бачимо й єпископа боспорського.

Далі, в IV ст. постають єпархії херсонеська й готська, або готейська в Криму, а за ними в 5-7 ст. постають єпископські катедри в інших місцях. В 5-8 ст. бачимо понад Чорним морем єпархії суразьку, фульдську, захійську та інші. Все це свідчить про широке розповсюдження тут християнства. З 5 ст. поволі займають Україну слов'янські племена й у 8 ст. вже міцно сидять вони по чорноморських та озівських берегах, мають постійні зв'язки з греками й піддаються їх культурним впливам. Утворення Києво-української держави в 9 ст. допомагає зміцненню таких зв'язків з греками. Військові походи, дипломатичні зносини й особливо торговельні

зв'язки України з Візантією утворюють сприятливі обставини для поширення християнства серед наших предків. Спершу приймають його верхи нашого громадянства, а від них воно переходить і в низи. Брак потрібних для того джерел не дає можливості простежити оцей процес повільної християнізації нашого народу. Стародавня традиція наша вказує сліди християнства в Києві ще в 9 ст., у зв'язку з переказом про князів Аскольда та Дира. З певністю можна твердити, що в першій половині 10 ст. в Києві вже була церква св. пророка Іллі. Болгарські походи Святослава ще дужче збільшують впливи християнства, і в останній чверті 10 ст. кількість його прихильників стає настільки великою, що ставиться питання про перехід державної влади на бік нової релігії. Боротьба партій християнської, з одного боку, і сторонників старих національних вірувань, з другого, часами дуже загострювались. Великий князь Володимир Святий (980-1015), з мотивів державно-політичного характеру, оцінивши значення міцної організації християнської церкви для державного будівництва, рішуче стає на бік християнства й десь коло 988 р. охрестився сам з своєю родиною й почав ширити християнство скрізь по своїй державі. Богослуження на слов'янській мові, в перекладах св. Кирила та Методія, полегшували справу розповсюдження запозиченої від греків релігії й вона вільно скрізь знаходила собі прихильників. Поганство наших предків, ще слабо розвинене і мабуть не оформлене в релігійну систему, що не мало сильної зовнішньої організації, не мало храмів і виробленої жрецької верстви й було більше зв'язане з сімейно-родовим побутом, ніж громадським, не в силах було дати поважний опір християнству з його розвинутою догмою і дуже солідною та складною церковною організацією, й остання, при активній участі державної влади, витісняла поганство. Чим ближче до Києва лежала місцевість, тим легше прищеплювалося тут християнство, в далеких же північних краях (як у Новгороді) не обходилося без зовнішнього примусу. Залежало це від культурного розвитку краю. Кадри священників та єпископів провадили справу розповсюдження християнства. Наступники св. Володимира, особливо Ярослав I (1019—1054), продовжували розпочату справу. Поганство остаточно уступило своє місце християнству в 11 ст. У північних країнах над Волгою та в Новгороді в 11 ст. виявилися кілька разів слабші спроби поганської реакції, алеж без помітних наслідків. Все таки широкі маси не здібні були засвоїти духу християнської віри, а в більшості обмежували його зовнішніми формами, що прикривали його внутрішній зміст та дух, а тому людність ще довго трималася, разом з християнством, і попередніх поганських поглядів та звичаїв, — була власне прихильною до двох вір — поганської та християнської. Найбільш по-

мітним було таке явище в глухих, далеких від культурних осередків місцевостях. З часом таке “двовірство” під впливом церкви слабало, а проте елементи поганства — в формі різних повір’їв, поглядів та звичаїв — залишилися назавжди серед населення тих просторів, що охоплювалися колись українською церквою.

2. Християнська церква в Київській державі.

Володимир Св. в цілях тіснішого зближення з Візантією оженився з сестрою грецьких імператорів, царівною Ганною, і піддержував зв’язки з греками. Християнське богослуження мало величезне значення в справі поширення християнства та втілення його в народні маси. Тому й сам Володимир і його наступники виявляли жваву будівничу діяльність — старанно будували церкви. Так Володимир поставив в Києві Десятинну церкву, церкву св. Василія, Спаса на Берестові та інші; будував він церкви і в інших містах. Син його Мстислав поставив церкву Богородиці в Тмуторокані й Спасо-Преображенський Собор у Чернігові, другий син — Ярослав збудував у Києві Софійський собор. Князь Святополк поставив головну церкву Михайлівського монастиря в Києві. Літопис подає чимало прикладів будови кам’яних церков різними князями по різних містах Києво-Української держави: на Волині, в Галичині, Любомлі, Холмі, Полоцьку, Смоленську. За прикладом князів йшли бояри та взагалі багаті люди, а потім і цілі громади поодиноких місцевостей. Церкви наділялися іконами, книгами, літургічними убраннями, дзвонами та інш. Кам’яні церкви вимагали великих коштів, а тому вони були рідким порівнюючи явищем, переважно ж будовано дерев’яні церкви як по містах, так особливо по селах. Кількість їх була досить значна, принаймі в містах. В Києві, напр. під час пожежі 1124 року згоріло коло 600 церков. Церква була не тільки місцем богослуження, а й осередком громадського, економічного й освітнього життя, бо біля церкви відбувалися зібрання для вирішення громадських справ, виникали ринки (ярмарки), засновувалася школа та шпиталь, а через те парафіяльні церкви мали особливо важне значення. Разом з парафіяльними церквами, в нас виникли й монастирі — чоловічі й жіночі. Наші князі були фундаторами й монастирів, за їх прикладом йшли й приватні особи. Перші монастирі бачимо в Києві, а серед них перше місце належить Києво-Печерському монастиреві, заснованому в другій половині 11 в. преподобним Антонієм та Теодосієм. Він послужив зразком та прикладом для всіх наших монастирів, був освітнім центром, дав багато церковних діячів і мав взагалі велике значення в релігійному життю українського народу аж до самої революції 1917

року. Головна його церква — Успенська, або велика лаврська є цінним пам'ятником нашого стародавнього будівництва. Ченці-аскети стали ідеалом християнського життя для нашого народу, й від них він засвоїв аскетичний погляд та обрядовий ригоризм, що затримується до наших часів.

Українська православна церква знаходилася в залежності від константинопольського патріярха. Залежність ця була досить слабкою й власне обмежувалася тільки тим, що патріярх призначав і ставив для нас митрополита. Далі вже влада його, можна сказати, ні в чому не виявлялася. До здобуття Києва татарами (1240) в нас було 22 митрополити. Наша традиція вважає за першого митрополита Михайла, тепер же першим називається Леон, або Леонтій, що вмер після 1004 р.; останній — Іосиф (з 1237р.) Всі вони були греками, більшість з них не знала навіть мови своєї пастви. Виняток роблять тільки митрополити Іларіон (1051 р.) та Климент Смолятич (1147 р.): були вони українцями й вибрано їх без відома константинопольського патріярха. Звичайно митрополити наші жили в Києві, катедральною церквою була св. Софія. Дехто з дослідників твердить, що до збудовання Ярославом зазначеної церкви, перші митрополити сиділи в Переяславі. До складу київської митрополії входили всі землі Києво-Української держави; з поширенням її території, збільшувалася й розмір митрополії; в міру того, як зменшувалася наша стародавня держава, скорочувалася й територія митрополії. Зріст слов'янської колонізації на півночі Східньої Європи спричинився поширенню тут і меж Київської митрополії. Частина цієї розлеглої території, головним чином вздовж Дніпра, належала до власної єпархії митрополита, більшість же її було поділено поміж різними єпархіями, кількість яких була не завжди однакова. Ще за Володимира Великого (ніби 992 р.) виникли єпархії Чернігівська, Володимирська на Волині, Полоцька, Білгородська, Новгородська, Ростовська, Туровська й Тмутараканська. За Ярослава I утворено Переяславську та Юр'ївську (Юр'їв в Росії, тепер Біла Церква); далі йдуть: Смоленська. (1137), Галицька (до 1167 р.), Рязанська (до 1207 р.), Володимирська на Клязьмі (1214 р.), Перемиська (коло 1220 р.) та Угровська (за Данила Романовича). Таким чином, до часів Батия Київська митрополія мала в собі, крім митрополітальної, 16 єпархій. Кожний єпископ у своїй єпархії був цілком самостійний, а підлягав митрополитові лише в загальноцерковних справах, а митрополит брав участь у виборах єпископа, хіротонізував його й, у випадках провини його, судив, часом викликав для участі в церковних соборах. Багато наших єпископів було з греків. На справу виборів єпископів мали вплив і наші князі, які дбали про матеріальне забезпечення церкви та її ієрархії, надаючи їм кошти та земельні

маєтки. В Новгороді, де вже 11 ст. народне віче стало вище князя, вибори місцевого єпископа залежали цілком від народу: віче його вибирало, посилало на посвячення до митрополита, а іноді навіть позбавляло вже поставленого ієрарха його архипастирських прав. Новгородський архиєрей перший здобув від митрополита в 1165 р. титул архиєпископа. Для помочі єпископові в справах єпархіяльних, коло нього знаходився крилос, себто собор пресвітерів, що виконував його доручення.

У внутрішньому своєму життю Київська митрополія керувалася канонами вселенської церкви, постановами своїх власних соборів та приписами державно-церковного змісту (як "устави" св. Володимира та Ярослава I). До патріярха зверталися тільки в деяких рідких випадках. Упродовж домонгольської доби вже склався в нас той лад церковного життя та звичаї, які спостерігаємо за часів пізніших. Вже тоді в Україні запанувала та неприхильність до Риму та взагалі до латинства, що особливо яскраво виступає в 16-18 ст. Неприхильність цю бачимо і в нашому літопису (Володимир Великий заявляє польсько-німецькому місіонерові: "отци наші сего не прияли суть"), і в полемічних писаннях наших митрополитів (Іоанна II та Никифора) та інших авторів. Правда, наші князі провадили дипломатичні зв'язки та торговельні зносини з західноєвропейськими країнами, вступали нерідко в родинні зв'язки (особливо в 11 ст.) з монархами латинського заходу, але це зовсім не ослабляло згаданої неприхильности до католицизму. Православний грецький схід цілком відповідав духові та релігійним потребам українського народу, і він звідти брав собі погляди, освіту та культуру. Богословські та взагалі літературні твори з Візантії переносилися до нас і в перекладі на слов'янську мову ставали джерелом знання та освіти для наших предків.

3. Відділення московської церкви від української.

Татарська навала 1237—1240 рр. мала величезні впливи як на політичне, так і церковне життя українських земель. Київ, що ще в другій половині 12 ст. втрачує своє попереднє значення, тепер зовсім підупадає. Серед поодиноких земель Києво-Української держави зростають нові політичні й культурні осередки. Серед українських земель домінують тепер Галич та Волинь. В північних краях, поруч з Новгородом та Володимиром, з 14 ст. починає зростати Москва, що поволі підбиває собі інші князівства понад Окою та Волгою. Білоруські землі та більшу частину українських забирає Литовська держава (в 14 ст.), а землю Галицьку Польща Казимира Великого.

Отже, йдуть нові політичні впливи та взаємовідносини, яких не було до 1240 р. Територія Київської митрополії розбивається між Литвою, Польщею, Новгородом, Москвою та іншими. Київському митрополитові доводиться мати справу не тільки з різноплеменною владою, а й різновірною. Така різниця й політична боротьба поміж зазначеними державами сильно утруднюють його положення. Близькість татарських кочовиків та небезпечність життя в близьких до степів місцевостях примушують наших митрополитів шукати собі спокійного місцеперебування. Кирил III (1245—1281), Максим (1283—1305) та св. Петро (1308—1326) не сидять на одному місці, а міняють свої осідки, найдовше перебуваючи на півночі у Володимирі на Клязьмі, а Петро — у Москві. Князі московські найбільше подобаються митрополитам, які від часів Петра енергійно піддержують московську політику, чим настроюють проти себе інші політичні центри. Наслідком цього з'являються спроби поділу єдиної митрополії. Поруч з Київською митрополією виникають у XIV ст. митрополії Галицька й Литовська. Першу спробу зробив галицький князь Юрій Львович: в 1303 р. було утворено Галицьку митрополію, а першим митрополитом був Нифонт. До складу її входили Галицька, Перемишська, Холмська (бувша Угровська). З досить значними перервами вона існувала на протязі XIV ст. З ініціативи Ольгерда виникла Литовська митрополія, що охоплювала єпархії великого князівства Литовського. Першими митрополитами були Теодорит, висвячений болгарським патріархом (1353 р.) і Роман (1355—1361). Та ці обидві митрополії довго існувати не могли, бо патріарх царгородський підтримував єдність митрополії, більше схилився на сторону Москви, та й деякі митрополити самі переходили до Москви й тим самим поновляли єдність Київської митрополії. Так робили Петро галицький, Кипріян литовський, а литовський митрополит Григорій Цамблак (1415-1418) сам відмовився від катедри й тим допоміг Фотію (1408-1431) поширити свою владу й на Литву. Тому-то Київська митрополія зосталася єдиною й охоплювала свою домонгольську територію до половини 15 ст., коли Москва рішуче сепарувалася від Києва. Приводом до того послужила поява на Київській митрополії грека Ісидора, прихильника Унії з Римом. Константинопольський патріарх користався своїм правом призначати київських митрополитів, і в цій справі інколи на нього впливав візантійський імператор. З початку 15 ст. Візантія знаходилася в страшній небезпеці: Турки-Османи збиралися пожити кінець її політичній самостійності. Імп. Іоан УІІІ Палеолог (1425—1448) шукав собі порятунку на заході в папи і, щоб схилити його на свою сторону, погоджувався на унію, себто на підбиття східної церкви владі римського єпископа. Для здійснення своїх

нові латинські єпархії та парафії (в Києві, Вильні, Перемишлі, Львові, Луцьку). Дві церкви жили спокійно, кожна сама по собі, й справа з'єднання їх у формі фльорентійської унії не мала ніяких наслідків. Найбільший прихильник такої унії митрополит Ісидор вибрався до Італії, а його наступник і учень Григорій сам мусів був відмовитися від унії в 1458 р. і вмер православним. Мало говорить на користь унії й т. зв. "лист" Митрополита Михайла до папи Сикста IV (в 1476 р.). Оцінювати ці явища церковного життя необхідно з огляду на політичну ситуацію середини 15 ст., бо православне населення від верхів до низів не думало відмовлятися від своєї віри, в противному разі всі спроби унії залишили б по собі виразний слід.

В 16 ст. Польща й Литва, як і вся Європа, переживають часи надзвичайного успіху реформації, а потім вступають в добу католицької реакції. Причини реформації в Польщі й Литві ті ж самі, що і в інших краях. Вона тут буйно розвинулася, поширилася у формі німецького лютеранства, швейцарського кальвінізму, соцініянства та інших й мали такий успіх, що ставилося вже питання, чи зостанеться Польща латинською державою, чи перетвориться на протестантську. Затримала її при панстві лише сильна хвиля контрреформації та те, що Сірісмунд I та Сірісмунд II Август стояли на стороні католицтва, поміж самими протестантами була незгода, а єзуїти розвинули широку акцію. Серед населення Польсько-Литовської держави реформація викликала зріст національної свідомости та освіти, хоч разом з цим внесла чимало безладдя в церковне життя католиків, і православних. Чимало представників русько- православного магнатства й шляхетства перейшло на бік протестантів; потім, під впливом католицької реакції, вони, як і протестанти поляки, перейшли на латинство. Зате серед православного населення появляються школи, що виховують молодь в православному дусі. Про їх заведення дбають і поодинокі особи (як князь Острозький, що заснував Острозьку Академію й кілька інших шкіл), і наші організації релігійно-філантропічного характеру. Наші міста в 16 в. розвиваються і в економічному, і в культурному відношеннях та грають значну роль і в житті громадському. Православні міщани творять організації, що, з благословення вищої православної ієрархії й з дозволу світської влади, містяться коло церков або монастирів і називаються братствами. Вони об'єднують місцеве православне населення, заснують школи, шпиталі, друкарні для видання потрібних книжок; вони притягають до себе не тільки міщанство, а теж і шляхту, навіть селянство. Першим визначним містом росту братського руху був Львів, де Успенське братство дало блискучий приклад для цілої Київської митрополії. За його зразком поступово виникають братства у Вильні, Більську,

Берестю, Перемишлі, Могиліві, Минську, Києві, Луцьку та в багатьох інших осередках. Львівське братство, школа якого довго була найкращою з наших шкіл; за її зразком організують свої школи й інші братства, в тім числі й Богоявленське братство в Києві (1615), школа якого потім перетворилася в знамениту Київську Академію. З 80-х років 16 ст. братства мають таке велике значення, що впливають на життя всієї православної церкви і стежать за діяльністю самих єпископів, більшість яких тоді не була на висоті свого призначення. Константинопільський патріарх з огляду на позитивне значення братств, надає деяким найбільш визначним братствам право ставропігії, себто звільняє їх з-під влади місцевого єпископа й бере їх під свій догляд (так було, напр., з Львівським братством — 1589 р. Київським — 1620 р., Луцьким — 1622 р. та інші).

5. Розкол української церкви.

В кінці 16 ст. сталася подія, що внесла розкол і довголітню зепеклу боротьбу в лоно православної церкви й українського й білоруського народу, — це Берестейська церковна унія. Їй звичайно уділяють багато уваги всі дослідники минулого Польщі й України, при чому постанови її пояснюють одні політичними мотивами того часу, інші — непорядками в православної церкви. І той, і другий погляд треба вважати єдиностороннім. Таке складне явище, як Берестейська церковна унія, викликана багатьма причинами як внутрішнього (для церкви), так і зовнішнього характеру. Тут мають місце історичні обставини, соціально-економічні умови, напрям державної політики, культурно-освітній стан православної ієрархії, моральний рівень її, внутрішні взаємовідносини в православної церкві — все це, разом з специфічними особливостями доби та настроєм пануючих чинників Польсько-Литовської держави після Люблінської унії 1569 р., і викликало згадану церковну унію. За думку про неї, не без впливу латинської ієрархії, вхопилися єпископи — луцько-острозький єпископ Кирило Терлецький та львівський єпископ Гедеон Балабан; незабаром останній відстав від тої думки, а замість нього явився володимирсько-берестейський єпископ Іпатій Потій, мабуть єдиний ідейний сторонник унії. Вони, власне, й перевели цю справу, бо тодішній митрополит київський Михаїл Рагоза та інші єпископи були пасивними людьми. Кирило Терлецький та Іпатій Потій поїхали в Рим (1595 р.) і там дали згоду на унію від імені всієї православної церкви. Такий вчинок двох єпископів викликав сильне обурення в Україні-Русі. Прихильники унії зібралися в Берестю для урочистого проголошення єднання з Римом в жовтні 1596 р. Туди ж прибули й православні: єпископ Гедеон

плянів імператор підбирав собі серед православного духовенства прихильників своєї ідеї. Патріярхом він зробив свого однодумця Іосифа, а той і призначив київським митрополитом Ісидора, що з-за свого грецького патріотизму дав згоду брати участь на соборі у Фльоренції. Справді, він був там, стояв за унію й повернувся до своєї пастви, вже як представник папи, з титулом кардинала. В Москві він зустрів сильний опір, а тому й мусів тікати звідти й держався деякий час в межах Литви та Польщі, хоч і тут він не зустрів прихильників, не вважаючи на підтримку світської влади та литовського духовенства. Влаштувавшись в Італії, Ісидор добився призначення на київського митрополита теж прихильника унії Григорія Болгариновича, що потім відмовився від унії. Москва тим часом добивалася затвердження вибраного в митрополити собором єпископів Іону, рязанського єпископа. Заходи Ісидора в Царгороді та пізніші політичні події перешкоджали такому затвердженню. Тоді московський собор 1458 р. ухвалив самостійно, без патріярха, проголосити Іону митрополитом, при чому йому було дано титул "митрополит московський і всея Руси", між тим, як попередні митрополити, й ті що жили в Москві, всі титулювалися: "Київський і всея Руси". Від цього часу на території єдиної Києво-Української митрополії бачимо вже дві: Московську й Київську. Перша з них охоплювала московську державу (претендуючи на Новгород), а друга — православну людність Литви та Польщі. Тут знаходилися такі єпархії: Смоленська, Чернігівська, Полоцька, Холмська, Перемиська, Львівська, Володимиро-Берестейська, Луцько-Острозька та Турово-Пинська. До цих дев'яти треба ще додати єпархію самого митрополита. Смоленська та Чернігівська єпархії, як прикордонні, часом належали до Москви, а Львівська в 1414-1538 рр. підлягала безпосередньо митрополитові. Київські митрополити 15-16 ст. живуть не в Києві, а в Новогрудку або Вильні й володіють великими земельними маєтками в різних кінцях великого князівства Литовського. Звичайно митрополита вибирав за згодою великого князя литовського, собор єпископів, в патріярха ж просили тільки благословення й ставили самі наші єпископи, не посилаючи його до Царгороду. Митрополит висвячував вибраних на місцях кандидатів у єпископи, стежив за їх діяльністю і в потрібних випадках скликав собори. Митрополити й єпископи наші походили з шляхетської верстви, що виправдувалося не тільки звичаєм, а й державними законами ("плебей не може бути прелатом") а на їх вибір впливали великі князі литовські, що разом з тим були, після 1385 р., й королями польськими; в цьому відношенні не обходилося й без зловживань з боку світської влади, особливо ж в першій половині 16 ст., в зв'язку з т. зв. правом патронату.

4. Церква в часах Литовсько-Руської держави.

Від часів Ягайла Православна церква в Литві (не кажучи вже про Польщу) сходить на другорядне місце; католицизм був релігією державною й упривілейованою в порівнянні з православ'ям, і православні зазнають деяких обмежень у правах. Це видно з привілею Ягайла 1387 р. та з акта Городельської Унії 1413 р. Тут русини (православні) не допускаються до участі в господарській раді, до воєводських та каштелянських урядів й до користування шляхетськими гербами. Митрополити та єпископи взагалі ніколи не брали участі ані в сенаті, ані в соймі. В кінці 15 ст. було видано розпорядження, яким заборонялося православним будувати нові й поправляти старі церкви. Деякі польські історики заперечують факт існування такого розпорядження, алеж у пам'ятниках 17-18 ст. зустрічаємо згадки про нього. Гуманістичні впливи та реформацийний рух 16 ст., в зв'язку з ростом шляхетських прав та привілеїв, поліпшили правне становище православної церкви. В 1563 та 1568 рр. Сигизмунд II Август своїми привілеями відмінив обмеження для православних. Акти Люблінської Унії (1569) забезпечували їй правне положення; алеж особливе значення в справі забезпечення рівності всіх християнських визнань у Речі Посполитій має Варшавська Конфедерація 1573 р.

Державні потреби втягали галицько-волинських князів 13-14 ст. в справи та інтереси західноєвропейських держав; тепер більше, ніж до того, доводиться Україні зв'язуватися з народами латинського визнання. Отже, й православної церкві неможливо було уникати зносин з представниками латинської церкви. Вже Данило Романович, в цілях звільнення України від татарського панування, веде переговори з римським папою про злучення церков і при цьому дістає від папи королівський титул. В зв'язку з цими подіями, очевидно, появляється на I Ліонському соборі (1245 р.) якийсь український архієпископ Петро. В першій половині 13 ст. доходило ніби то до унії православної церкви з римською, та з того нічого не вийшло, так само, як із того, що митрополит Григорій Цамблак, на бажання Витовта їздив на Констанцький собор (р. 1415). В 13 ст. інтенсивно провадять місіонерську діяльність в Україні ченці Домініканського ордену, але без жадних наслідків. Вони обслуговують лише те католицьке населення, що появилось в Україні та Білій Русі вже в 14 ст. в містах, яким українські й литовські князі надавали німецьке (магдебурзьке) право. В цих містах католики (німці, поляки та інші) знаходилися в упривілейованому положенню, в порівнянні з руськими (православними). Ягайло та Витовт збільшували католицьку людність, піддержували старі та заводили

Балабан (львівський) і Михаїл Копистенський (перемиський), багато представників чорного й білого духовенства, братств із поодиноких земель. Православні утворили свій собор під головуванням патріяршого екзарха архимандрита Никифора. Таким чином одночасно в Берестю відбувалося два собори — уніятський (що складався тільки з вищого духовенства) і православний, постанови яких були цілком протилежні. Король Сігізмунд III був на стороні уніятів, визнав їх постанову і проголосив унію з Римом доконаним фактом, а на протести й постанови православних не звернено було уваги. Опираючись на прихильність короля, енергійну підтримку католицького духовенства та польсько-латинського громадянства, архиереї-уніяти поволі забирали собі церковні й монастирські маєтки, творили кадри підвладного їм духовенства, поступово знаходили собі прихильників серед міщанства й серед селянства. Поширення унії викликало безконечні судові процеси та заколоти в масах. На другого уніятського митрополита Іпатія Потія підготовляли атентат, який скінчився тим, що в нього було відрубано кілька пальців. У Вітебську місцевий уніятський архієпископ Йосафат Кунцевич настільки настроїв проти себе православних міщан, що вони його замордували (1623). За це Вітебськ було позбавлено маґдебурзького права, 19 особам відрубано голови, коло сотні міщан, що втекли від суду, заочно приговорено до смерті, а майно їх забрано до скарбу. Заколоти були і в інших містах. Взагалі між православними та уніятами йшла вперта боротьба, не даром унію названо "кістю роздору". Перш за все почалася боротьба літературна, появилася багато полемічних творів, де одна сторона боронила себе й нападала на другу. З боку православних виступали найкращі вчені сили, й їх твори й досі зостаються цінними пам'ятниками українського письменства, як "Апокрисис" Христофора Филалета, "Тренос" Мелетія Смотрицького, "Палінодія" Захарія Копистенського. Братства видавали ці полемічні твори. Одночасно з літературною боротьбою йшла й боротьба правна на ґрунті соймового законодавства. Тут виявляли сильну акцію православні магнати та шляхта, які нерідко виступали спільно з протестантською шляхтою. На ґрунті правному було зроблено дуже багато, бо до половини 17 ст. не проходило ні одного сойму, де б не ставилися справа "греків-дізунитів", себто православних, і наслідки були дуже важні. Так, у 1609 р. православним пощастило юридично обмежитися від уніятської ієрархії, в роках 1632-34-му православні добилися своєї власної, визнаної державою (упривілейованої) ієрархії з київським митрополитом Петром Могилою на чолі: йому підлягали єпархії Луцька, Львівська, Перемиська, Холмська та новоутворена Білоруська.

Верстви світського православного населення особливо енергійно боронили свою віру; виразником настроїв мас у цьому відношенні було козацтво. Воно завжди відстоювало інтереси православної церкви, й там, де впливи козацтва були сильні, себто в Україні, унія не мала успіху. Завдяки козацтву, в Києві унії обмежилися тільки Видубицьким монастирем, а лаври не могли захопити. Завдяки козакам і Петрові Сагайдачному, єрусалимський патріарх Теофан у 1620 р. поновив православну ієрархію з митрополитом Йовом Борецьким на чолі. Нунцій Торрес свідчить, що козаки своїми просьбами, погрозами та збройно перешкоджають поширенню унії. В 1632 р. вони через депутацію до сойму відстоюють права своєї церкви. Козацькі повстання відбуваються під гаслом православ'я. Зборівська умова 1649 р. вимагає, щоб в землях, підвладних гетьманові козацькому, зовсім не було унії. Гадяцький трактат Виговського з Річчю Посполитою (1658) теж не визнав церковної унії. Пізніші козацькі делегації до польського уряду гостро виступають проти унії. Для прикладу можна вказати на депутацію гетьмана Петра Дорошенка на Острозьку комісію в 1670 р.; в наказі тій депутації (§§ 2-3) гетьман домагається рішучих заходів проти унії. Навіть в 18 ст. козацтво нищило все, що нагадувало унію. Те саме робили й гайдамаки. Тільки з кінця 17 ст., коли більшість шляхти, під впливом політичних та соціально-економічних обставин після 1654 р., перейшла на бік латинства, православні братства підупали, а козацтво, відігравши свою історичну роль, втратило своє значення, — тоді православна церква, зоставшись без своїх проводирів та оборонців позбавилася своєї ієрархії. На унію перейшла в Західній Україні більшість народніх мас. Багато шкодило тоді православ'ю те, що після 1654 р. частина Київської метрополії опинилася в межах Московської держави, а частина зсталася в Польсько-Литовській державі. Наші митрополити Сільвестр Косів (1647—1657), Діонісій Балабан (1657—1663) і Йосиф Нелюбович-Тукальський (1664—1675) не співчували Москві, й коли та почала заходи підпорядкувати українську церкву владі московського патріарха, вони стали на бік Польщі. Живучи на території останньої, названі митрополити не мали можливости керувати церковними справами лівобережної України, а тим часом Москва добилася зміцнення своїх виключних впливів і на церковні справи в Польщі. В 1685 р. вона, за допомогою турецького уряду, вирвала в константинопольського патріарха Діонісія ІУ згоду на те, щоб київська метрополія перейшла під канонічну залежність від московського патріарха, який висвятив на київського митрополита колишнього православного луцького єпископа князя Гедеона Святополк-Четвертинського. З другого боку, завдяки своїй перемозі над Польсь-

ко-Литовською державою, Москва придбала собі правну підставу вмішуватися у внутрішні справи Речі Посполитої, й керувати тут церковними справами її православних громадян. В 1686 р., в Москві, між Польщею й Москвою, було вироблено умову, т. зв. Мир Гржимультовського (або "вічний мир"), яка підтверджувала Андрусівську умову 1667 р. Дев'ятий пункт цього миру давав право царському урядові, в цілях оборони православних від утисків з боку уніятів, втручатися у внутрішні справи Речі Посполитої, православне населення Польщі віддавалося під протекторат московського царя. Хоч сойм затвердив умову 1686 р. тільки в 1710 р., а проте Москва відразу ж почала використовувати своє право. Приклади такого втручання її в інтересах польсько-литовських православних бачимо часто впродовж 18 ст., тим більше, що трактатами 1768 р. та 1775 р. це право Росії значно поширювалося й зміцнювалося. Завдяки цьому, православні парафії та монастирі в Польщі підлягали київському митрополитові, а той, в свою чергу, до 1720 р. підлягав московському патріярхові та містоблюстителеві патріяршого престолю, а потім російському Св. Синодові. В межах Польщі зосталася тільки одна православна єпархія — Білоруська, єпископи якої призначалися з Петербурга, за згодою, правда, польського короля. Всі ж інші православні монастирі та церкви, що лежали поза межами Білоруської єпархії, підлягали київському митрополитові, а той значну частину їх передав у завідування своєму коадіюторові — перяславському єпископові, що з 1733 р. став самостійним архиереєм. Церковна залежність польських громадян від чужоземної ієрархії викликала різні незручності для самих же православних у Польщі й була зовсім неприпустимим явищем з погляду інтересів держави. Проте, впродовж довгого часу польський уряд нічого не робив для того, щоб пожити кінець такій ненормальності. Лише чотирилітній сойм (1788-1792) звернув на неї свою увагу. Широкий лібералізм та дух релігійної терпимости, в зв'язку з глибоким патріотичним почуттям, що панували серед соймових послів, викликали корінну зміну в положенню православ'я в Речі Посполитій. Православ'я користується рівними правами з католицизмом і унією, звільняється від залежності російської церкви, має свою власну ієрархію й творить автокефальну церкву. Православна людність повинна була сама виробити собі організацію церковно-релігійного життя, й для того в червні 1791 р. було скликано в Пинську спеціальний з'їзд православного духовенства та мирян. Це т. зв. "Пинська Конгрегація", що й виробила плян радикальних змін у положенню православної церкви.

Намічена реформа в положенню православної церкви не була переведена в життя: другий і третій поділи Польщі стали тому на

перешкоді. В 1793 р. Волинь, Поділля та Київщина ввійшли до складу Російської імперії. Впродовж 18 ст. унія тут, в зазначених землях, як і скрізь у межах Польсько-Литовської держави, мала великий успіх. Коли перед 1596 р. в межах Речі Посполитої налічувалося десять тисяч православних парафій, то в кінці 18 ст. їх треба було лічити тільки сотнями. Алеж народні маси все вважали унію за примусово їм накинену релігію. При першій же нагоді селянство верталось до православ'я. Так було в Білій Русі, після першого поділу Польщі, так було й в Україні, і якби уряд Катерини II не ставив штучних перешкод тому, то справу "возсоединенія уніатов" було б переведено значно раніш 1839 р.

6. Обмосковлення православної церкви.

Упродовж 18 ст. Київська Митрополія під гнітом московської церкви зазнала значних змін. Було скасовано право вибору митрополита та єпископів; поволі відмінялося виборне начало щодо нижчого духовенства. Рівночасно й рівнобіжно провадилося нівелювання українських земель з чисто московськими як в політичному, так і церковному відношеннях. Петербурзький уряд робив це руками українців. Від 1700 р. з Київської Академії викликають до Москви та Петербургу наших учених ченців, й ті займають в Росії аж до часів Катерини II всі архиєрейські катедри, виключно керують церковними справами в бажаному для уряду дусі. З одної сторони вся російська церква піддається сильним впливам церкви української (що докладно висвітлив академик К. Харлампович у своїй праці "Малоросійское вліяніе на великорусскую церковь"), а з другої сторони — йшло омосковлення української церкви, особливо від часів Катерини II. Митрополит київський втратив своє значення першоєрарха для інших архиєреїв, втратив всяку над ними владу і став звичайним єпархіяльним владикою. Завдяки цьому порвався церковний зв'язок білоруських земель з українськими, знищено стародавню традицію. В 19 ст. на території Білої Русі постали єпархії: Могилівська, Минська, Полоцька, Віленська; в 1900 р. утворено ще Гродненську. Українські ж землі поділено на такі єпархії: Харківську, Чернігівську, Полтавську, Катеринославську, Херсонську (1837 р., катедра в Одесі) Таврійську (катедра в Симферополі), Подільську (катедра в Кам'янці), Волинську (катедра в Житомирі) і Київську; в 1907 р. постала ще Холмська єпархія. В десятиох українських єпархіях налічувалося в 1900 р. православного населення 19 мільйонів. В другій половині 19 ст. серед українського населення на Херсонщині постала секта протестантсько-раціоналістичного характеру, що відома

була під назвою штунди або штундизму; пізніше вона зливається з баптизмом, що помічається скрізь по Україні, в тому числі і в Галичині. Порівнюючи кількість цих сект невелика, а проте вони добре організовані й для пропаганди мали свої органи в мові російській, і тільки після світової війни бачимо з їх боку спроби користуватися українською мовою. Духовна преса й школа дуже мало звертали уваги на потреби української пастви. В кожній єпархії виходили т. зв. "Єпархіяльня Ведомости", в Києві та Харкові існували поважні богословські органи — і всі вони були зняряддям омосковлення нашого народу. Духовна школа московила кандидатів священства. Для того існувала одна Духовна Академія в Києві, де завжди було до 200 слухачів і десять семінарій, які в 1911 р. мали 3724 учнів, з яких до 17% були світського походження. Не зважаючи на постійну, систематичну русифікацію православної церкви в Україні, ми тут бачимо зусилля зберегти український елемент у богослуженню. Протоієрей В. Гречулевич (1870) дає перші зразки проповіді в українській мові. Не дивлячись на лихі обставини, приклад його не зостається без наслідувачів. П. Морачевський перекладає на українську мову четвероєвангелію. П. Куліш мало не всю Біблію. В 1906-1908 рр. Св. Синод видає українську Євангелію. До того часу Євангелія в українській мові було в Росії забороною книжкою. Бачимо спроби видання популярних книжок релігійного змісту українською мовою. Ставиться питання про українську мову, як мову богослужбову. Дореволюційний режим ставив непереможні перешкоди цим заходам розмосковлення православної церкви в Україні. Повна можливість перевести це розмосковлення явилася тільки в 1917 р. Московське та омосковлене духовенство і переважно вища ієрархія гостро встають проти розмосковлення. Почалася запекла боротьба між ієрархією та прихильниками розмосковлення церкви в Україні. Ця боротьба привела до розколу. Прихильники повної українізації утворили окрему Українську Автокефальну Православну Церкву, правне становище якої було затверджено Директорією Української Народної Республіки (1 січня 1919 р.). На чолі Автокефальної Церкви став митрополит Василь Липківський (з 1921 р.). На жаль, незвичайний спосіб утворення української ієрархії в певній мірі ослабив її авторитет, а релігійні переслідування з боку большевицької влади припинили зріст автокефального руху. В 1930 р., під натиском большевиків, Автокефальна Церква сама себе ліквідувала. Однак рух у напрямі розмосковлення православної церкви серед українського народу не припиняється й зараз помічається в межах Польщі та в Америці.

7. Доля уніятської церкви.

Непорівняно в кращих умовах знаходилася в зазначену добу уніятська церква в Польсько-Литовській державі. Її фаворизувала державна влада, жваво підтримувала католицька ієрархія, а також і католицька шляхта. Користуючися такою підтримкою, такі уніятські митрополити, як Іпатій Потій (1599-1613) та Йосиф Вельямин Рутський (1613-1637) зміцнили положення уніятської церкви, відібрали в православних багато монастирів та церков, збільшили кількість уніятського духовенства. Рутському довелося видержати ту боротьбу, що православна шляхта вела за свою церкву на соймах. Він же, за допомогою Риму та латинського духовенства, ослабив наслідки православних на сеймах 1632-1633 рр. і помішав православним здобути всі свої єпархії. Митрополити уніятські титулувалися: Митрополит київської, галицької і всеї Росії; жили вони у Вільні, Новогрудку, Мінську або в тій єпархії, де дехто з них був раніше єпископом. Певного катедрального міста вони не мали. До складу уніятської митрополії входили ті самі єпархії, що належали й православній київській митрополії, при чому в деяких містах уніятський єпископ був одночасово з православним (напр., у Львові, Луцьку, Перемишлі до початку 18 ст.) На початку унії єпископами робили, всупереч звичаю, й не шляхтичів, згодом вже додержується той звичай, що й в католиків та православних. Компетенція й положення митрополита та єпархіяльних єпископів були, можна сказати, ті самі, що і в православних. Тільки в 18 ст. деякі справи, що вирішались митрополитом, Рим відібрав від нього і почав вирішати сам. Для допомоги в єпархіяльному управлінню, коло митрополита й єпископів появилися помічники з духовенства, що носили латинську назву. До них належать: 1) офіціал — перша в єпархії особа після єпископа: він заступає останнього в його відсутності, а у випадку смерті єпископа правив єпархією; 2) теолог — дорадник єпископа в богословських питаннях; 3) екзамінатор — перевіряв знання кандидатів священства; 4) візитатори — об'їздили парафії й оглядали церкви; 5) декани — мали безпосередній догляд над певною кількістю парафій й головували на т. зв. деканальних конгрегаціях, або з'їздах свого духовенства.

Коло 1617 р., заходами митрополита Йосифа Вельямина Рутського (сина московського емігранта), було утворено Базилианський орден — спеціальну чернечу організацію, на зразок латинських чернечих орденів. На чолі її стояв протоархимандрит, що його вибирали на чотири роки. До 1686 р. звичайно протоархимандритами були митрополити, а від цього часу після наказу з Риму, митрополити втратили право на протоархимандритство. Орден мав величезне

значення в життю уніятської церкви. Перш за все він не залежав від єпархіяльного архиєрея. 1635 року Базиліяни добилися того, що ієрархами могли бути тільки члени їх ордену, а без згоди останнього митрополит не міг нікого висвятити. З половини 18 століття Базиліанський орден вже виключно залежить від Риму. Манастирі його поділялися на дві конгрегації або провінції — литовську, що охоплювала Литву та Білу Русь, і — коронну або руську, до складу якої входили всі українські уніятські єпархії. В кінці 18 ст. Базиліанський орден має 67 чоловічих манастирів і дев'ять жіночих. Одним з своїх завдань орден ставив виховання молоді, а для того заводив свої школи. Довгий час ці школи розвивалися слабо, особливо в Україні; але в 18 ст. вони вже користалися доброю репутацією, і в них виховувалося багато молоді. Виховання тут давалося в чисто латинському та польському дусі. На слов'янську мову не звертали уваги, завдяки чому часто зовсім не вміли читати по-церковнослов'янському. Базиліанські школи, як і самі базиліяни, спричинилися до латинізації уніятської церкви й запровадження в ній католицьких обрядів.

Згідно з самою ідеєю церковної унії, уніятська церква в Україні повинна була заховувати східне, грецько-православне богослуження й усі східні обряди; вистачало тільки признання папи за голову церкви та прийняття догмати про походження Св. Духа і від Сина (*filioque*). Духовенство зберегло своє убрання та зовнішній вигляд. Деякий час так і було. Довго уніяти користувалися літургічними книгами православного друку. Однак з бігом часу базиліяни, що знаходилися під моральним впливом єзуїтів, вводять в богослуження латинські обряди. В кінці 17 ст. уніятська ієрархія співчуває такому напрямку, а в першій чверті 18 ст. він підтвержується авторитетом церковної влади. В серпні—вересні 1720 року відбувся в Замості уніятський церковний собор, на який прибув папський нунцій Ієронім Гримальді, митрополит Лев Кишка (1713-1728), шість єпископів, представники Базиліанського ордену й чимало католицьких каноників. Головою собора був нунцій. Собор ухвалив внести в уніятську церкву всі римські догмати, зробити деякі зміни в літургічних книгах і взагалі наблизити уніятську обрядову зовнішність до католицької; ввести в тому числі і деякі латинські свята (як свято Божого Тіла). Тодішній папа Климент XI не погодився затвердити постанови Замостьського собору. Затвердив їх тільки в 1724 р. Його наступник Бенедикт XIII, та й то умовно: коли ці постанови не суперечать постановам вселенських соборів і конституціям його попередників відносно східнього обряду, "й ті постанови, не вважаючи на це наше затвердження, завжди повинні зберігати свою силу". Після Замостьського собору уніятський обряд

став латинізуватися вже церковно-урядовим шляхом. Митрополит Лев Кишка вводить у богослужбові книги латинські особливості. Митрополит Афанасій Шептицький (1729-1746) окремим листом своїм з травня 1738 р. підтверджує необхідність виправлення книг і перелічує ті слова або вирази в богослужбових текстах, які потрібно викинути. Далі йшли розпорядження викинути з святців імена деяких українських святих, відправляти таїнство охрещення латинським способом (обливанням) та інші. 1739 р. видано "Євхологій" з усякими латинськими вставками та поправками. Впроваджено було чисто латинські свята — Ігнатія Лойоли, Яна Непомука, королевича Казіміра та інш. Для більшого наближення уніятів до католиків, змінювалася й внутрішня обстановка церкви. Мінювалася зовнішня вигляд священника. Вводилось тиху (читану) службу Божу. В кінці 18 ст. вводяться органи, про що дбав між іншим холмський єпископ Максиміліян Рило. Крім духовної влади, про латинізацію церков дбали й патрони та фундатори-шляхтичі в своїх маєтках. Вони були католиками і будованим ними церквам надавали риси костьолів, хоч це й не подобалося священникові та парафіянам. За прикладом латинської церкви, в уніятській церкві впроваджено звичаї, щоб парафіяни давали на користь єпископа і священника "десятину". В 17 ст. бачимо виклади, що, крім того десятину з уніятських громад брали й латинські ксьондзи. В 1665 р. вийшов папський декрет, що забороняв латинському духовенству на Холмщині збирати цю десятину. Взагалі уніятська церква засвоювала багато зовнішніх рис церкви латинської. Наприкінці 18 ст. вона здавалася назовні єдиною церквою серед української та білоруської людности, бо православних залишалось зовсім мало. Однак серед уніятської ієрархії не було певности, що її паства не вернеться до православ'я. Занепокоєння в неї викликали гайдамацькі рухи, під час яких виявлялась неприхильність народніх мас до унії й перехід і світських, і духовних на сторону православ'я. Непокоїли її й ті реформи, що переводив чотирилітній сейм відносно положення православних в Речі Посполитій. З документів того часу видно, що оборонці унії боялися масової "апостазії". Уніятська церква в Речі Посполитій була під страхом втратити свою паству. Після 1795 року вона цілою київською митрополією (за винятком тієї території, що після першого поділу відійшла до Австрії) увійшла до складу російської держави й положення її різко змінилось. З положення фаворизованої церкви вона зайняла становище — терпимої. На білоруських і українських територіях утворено було православні єпархії. Зараз же із зміною державної влади селянство стало масово переходити на православ'я на — "благочестіє", й тільки розпорядження Катерини II та особливо Павла (таємного католика) гальмували цей перехід і затримували

селянство на боці унії. На початку 19 ст. за нею зосталося 1388 парафій (ніби то з 13 тисяч на всю Польщу), в яких нараховувалося 1.398.470 душ. За нею ж оставалося, за згодою російського уряду, чимало багатих монастирів. Взагалі уніяцькі катедри, монастирі та парафії зберегли за собою всі свої земельні володіння, навіть "підданих", себто кріпаків. Політика Павла і Олександра I була настільки прихильною до унії, що нею задоволений навіть такий гарячий оборонець уніяцької церкви як біскуп Едвард Ліховський. Після деяких вагань Петербурзького двора, в 1798 р. уніяцькі парафії було поділено поміж єпархіями полоцькою, берестейською та луцькою. До останньої належали виключно українські землі, до берестейської переважно білоруські (в ній було 900 парафій), а до полоцької — переважно литовські. В 1809 р. було утворено ще четверту єпархію литовську або віленську, з відібраних від берестейської єпархії 300 парафій. Загальний за ними догляд належав "департаментові духовних католицьких справ", на чолі якого стояв католицький митрополит Сестренцевич. Департамент цей у 1801 р. перетворено в римо-католицьку духовну колегію. Базиліяни, що в уніяцькій церкві мали велике значення та вплив ще за польських часів, за російських грають ще важливішу роль. Їх було небагато; в першій четверті 19 ст. їх лічилося 700 душ, вони володіли 20-ти тисячами кріпаків і мали капітал в 700 тисяч карбованців. Вони підтримували школи, з-за яких, російський уряд і зоставив за їх монастирями земельні володіння, й силувалися зберегти, а то й побільшити свій вплив на церковні справи. Зате біле духовенство не дуже то симпатизувало базиліянам як з-за їх упривілейованого положення в уніяцькій церкві, так із-за того, що вони часто претендували на землі білого духовенства. Тому то поміж базиліянами та білим духовенством нерідко виникали конфлікти. Так було при заміщенні митрополичої катедри в 1816-1817 рр. Базиліяни виставляли кандидатуру берестейського єпископа Йосафата Булгака, біле ж духовенство було проти тієї кандидатури, бо Булгак скрізь обстоював інтереси базиліян. В даному конфлікті перемога була на стороні базиліян. Ставши митрополитом, Булгак ще більше підвищив значення базиліян. Останні старалися не тільки зберегти в уніяцькій церкві ті порядки та звичаї, що виробилися в ній, а ще й більше латинізувати її, остаточно злити з церквою латинською. Серед білого духовенства було чимало прихильників повороту уніяцької церкви до східнього обряду, до очищення її від католицьких запозичень. Такими течіями в уніяцькій церкві скористувався уряд Миколи I, він почав підтримувати біле духовенство, серед нього вишукувати кандидатів в єпископи й через них вести підготовчу роботу до "возсоединенія" уніятів. Серед білого

духовенства знайшлася освічена й енергійна особа — Йосиф Сіماشко, який подавав владі проекти ослаблення католицького впливу й переводив широку підготовчу роботу, особливо з того часу, як його було зроблено єпископом. В 1826-38 рр. систематично переводилася праця, уніятська церква звільнилася від впливів базиліян, виводилися католицькі обряди й звичаї, впоряджались з'їзди духовенства і все це закінчилося 1839 р. актом прилучення уніятів до російської православної церкви. Від уніятської церкви на території нічого не залишилося, народні маси спокійно перейшли до православної віри. Деякі публіцисти й дослідники вважають це актом насильства з боку царського уряду й ганьблять діячів цієї справи, головним чином Йосифа Сімашка. Об'єктивне дослідження справи дає підставу твердити, що факт "возсоединенія" уніятів 1839 р. був лише консеквентним актом тієї трагедії, що переживали український і білоруський народ після 1596 року.

Після 1839 р. унія в межах Росії, а саме в Царстві Польському, залишилася ще на Холмщині. Тут вона трималася до 1875 р., алеж вже з початком 60-х років було видно, що вона довго не протримається. З боку російської адміністрації провадилася підготовча робота до ліквідації унії, з'являлися серед уніятів люди, що виявляли нахил до православ'я, і в 1871-1875 рр. відбувається, як висловлюється Е. Ліховський, "урядовий похорон унії".

Тут справа перейшла не так гладко, як у році 1839 на українських землях. З одного боку уряд допускався брутального насильства, що в ділі віри завжди впливає від'ємно, з другого боку населення в деяких верствах встигло вже до унії звикнути; крім того успіхи польонізації на Холмщині теж сприяли симпатіям до унії й латинства, а з другого боку те православ'я, що пропонувалося на місце унії було вже позбавлене українських традицій, а уявляло державну російську релігію, в якій священників було обернено на державних урядників, а церковну практику було зближено з поліційними установами, все це до громади діяло в тому напрямку, що релігійне сумління віруючих акцію ліквідації унії часто сприймало як релігійне насильство, а наявні приклади такого насильства з боку поліції, адміністрації і уряду не забарилися виявитися і це викликало рішучий спротив. Коли в 1875 р. проголошено прилучення холмських уніятів до православної церкви, то деякі парафіяльні священники, в кількості 66 осіб, подалися до Галичини, а 23 парафії відмовилися коритися доконаному фактові. В цих парафіях було арештовано кількост найбільш впливових селян і вислано почасти на Херсонщину, почасти на Катеринославщину. Дехто з уніятів перейшов на латинство.

Збереглася унія, в її історичному виявленню, тільки в Галичині та Закарпатті, завдяки тому, що Галичина після першого поділу

Польщі відійшла до Австрії, а австрійський уряд підтримував унію й не співчував фактам переходу української своєї людности на православну віру. Спершу на австрійській частині України було три єпархії: львівська, перемиська і холмська. Львівський єпископ вважався за старшого і в 1808 р. йому дано було титул митрополита Галицького й Київського. Це був примас української церкви в Австрії. В 1815 р., згідно з постановою Віденського конгресу, Холмщина відійшла до Росії, за те було створено нову Станиславівську єпархію. І тепер маємо ті самі три єпархії. Австрійський режим давав можливість уніятській людності, виключно українській, розвивати свої національні особливості і поставити унію, як національну українську церкву в Австрії. Але уніятське духовенство так було спольщене, що цією можливістю не скористалося і в дійсності національне відродження тут почалося тільки з 40-х років минулого століття, під впливом Наддніпрянської України, а уніятське духовенство виявляло свою національну свідомість у формі хворобливого москофільства, що й в наші дні має серед галичан своїх adeptів, не вважаючи на те, що велика більшість галицького населення стоїть на твердому національно-українському ґрунті. У внутрішньому житті галицької уніятської церкви відбувається те саме, що бачимо серед уніятів в попередніх століттях. Правда, в другій половині 19 ст. помічалось тенденцію повернути деякі специфічні особливості східнього обряду, наблизити зовнішність уніятської церкви до церкви східньої. З деякого часу, замість назви уніятська церква, в Галичині уживається назва "грецько-католицька", що в цілях практичних має повну рацію. Базилянський орден користується впливом; він і зараз провадить освітню діяльність, втримує чимало шкіл і провадить видавничу діяльність. В кінці 19 ст. в ньому виявляється сильна українська національна течія; члени його тепер називають себе василіянами.

Дмитро Антонович

8. Українська християнська церква в сучасності

В наші дні становище української церкви загалом дуже прикре, а що найгірше, це те, що розкол церковний запроваджений берестейською унією 1596 року, наслідки якого, здавалося, український народ вже пережив і покінчив з ними, готові знову дати себе знати, і знову засіяти сім'я незгоди в єдиному українському народі.

До світової війни межа, що відділяла українців православних від українців уніятів, проходила річкою Збручем, цебто була разом

з тим межею, що відділяла Російську державу від Австро-Угорської. По один бік, в одній державі жили українці-православні, по другий бік — в другій державі жили українці - уніати. Межа релігійна була межею державною. Виняток робила тільки певна кількість українців католиків у Російській державі, і українців православних на Буковині і в Австрії. Але українці католики в масі своїй не мали національної свідомости і вважали себе за поляків, а православні на Буковині складали в межах Австрії окрему провінцію, в якій виборювали свої права на церковному полі від румунів і в загально українському життє. Ці українсько-румунські церковні відносини на Буковині майже не відбивалися, як справа льокальна буковинська.

Оскільки свідомі українці перед війною прагнули до з'єднання єдиного українського народу, то мусіли переборювати по Збручі кордон державий і не спостерігали, що це є також і кордон релігійний. При взаємних стиках українців по обидва боки кордону давав себе відчутти кордон державний, різниці ж релігійної зовсім не спостерігалось і то тим більше, що в колах свідомого українського громадянства загалом панував релігійний індиферентизм, а то і просто атеїзм. В Україні російській в поступових колах атеїстичні погляди почали розвиватися ще з 60-х років 19 ст. під впливом позитивної філософії, а в кінці того ж століття ще зміцнилися під впливом матеріалістичної філософії, особливо історичного матеріалізму.

Так само течія атеїзму не обминула і австрійської України. Спочатку під впливом ліберальним Драгоманова, Франка і радикальних настроїв, а пізніше та течія зміцнилася так само під впливом історичного матеріалізму. Тому завдяки релігійному індиферентизмові поступових українців з обох боків кордону у їх взаємних стиках релігійна різниця була зовсім непомітною і нічим не давала себе знати.

Справа значно змінилася після війни, революції і проведення нових державних меж по живому тілі українського народу. Нові державні кордони вже зовсім не покриваються з межами релігійними і в кожній з чотирьох держав, під пануванням яких опинився український народ, ситуація церкви прийняла вельми різноманітний, але скрізь для українського народу дуже неприємний характер.

Найбільші маси українського православного населення, що складають найбільшу чисельно масу українського народу, знаходяться в Радянській Україні. Тут в часі революції заложення автокефальної української церкви, оживило заінтересовання релігійними та церковними справами в елементів українських раніше до того індиферентних. Але ще більшу релігійну реакцію викликало бруталне переслідування релігійного чуття з боку большевицького

уряду. Всяке релігійне переслідування обов'язково викликає спротив і загострення релігійного чуття в колах навіть перед тим релігійно індиферентних. Так само і в Україні. Переслідування релігії викликало зовнішнє пристосовання до безбожництва, але зате релігійне життя зійшло в підпілля і, нелегально, потайки прибирає більшої внутрішньої сили і значення, ніж те було раніше, навіть коли православ'я за царських часів силоміць нав'язувалося. Тоді люди по документах і назовні були ніби православними, а в сумлінні своїм були або атеїсти або релігійно індиферентні, тепер навпаки, люди назовні безбожники, а в сумлінню релігійне чуття часто мають особливо загострене. Релігійні репресії викликають протилежний ефект і то якраз у тих елементах людности, яка в справах совісти є найбільше сумлінною, активною і енергійною. Без реакції піддається безбожництву з наказу тільки елемент пасивний. Таким чином в Україні радянській офіційно українську автокефальну церкву скасовано; агентів слов'янської чи московської церкви обернено в агентів адміністраційного вистежування за радянськими громадянами; у великому числі активне населення удає з себе безбожників. Отже, церква ніби ліквідується, але в дійсності релігійна акція потайки зміцнюється, час від часу вибухає епідеміями містичного захоплення (а то й просто клікушества) як проявлення ікон, оновлення церковних бань та інших "чудес" і "знаменій". Тепер тяжко передбачити до яких наслідків може привести нездорова церковна політика в Радянській Україні, офіційно ж церква перебуває в стані, скрайнього, небувалого ще пригноблення, майже ліквідації.

Значна частина українського православного населення опинилася під владою Румунії: всі українці колишньої Буковини і Басарабії. Коли в буковинській церкві і за часів Австрії українці були уопліджені румунами, то з переходом Буковини до Румунії, румунізація православної буковинської церкви остаточно довершується. В Басарабії церква до війни була обмосковлена, тепер стараються обмосковлення заступити румунізацією. Таким чином духовну поживу і потіху, яку може хотіли б мати православні українці від своєї церкви під Румунією, зведено до мінімума і справа церковна українська в Румунії виглядає зовсім безвідрадно.

Найбільше скомпліковано, а може і найбільше небезпечно українська церковна справа стоїть у Польщі. Після Радянської України під Польщею по революції опинилася найбільше численна маса української людности, яка в половині є уніятською (Галичина), в половині православна (Волинь, Полісся, Підляшшя). Отже, уніятська людність від православної, державним кордоном більше не відділяється, але зате більше дає себе відчувати кордон релігійний, і за півтора десятка років співжиття православного та уніятського

населення під Польщею свідомість української єдності розвинулася дуже і дуже мало. Релігійний кордон по Збручу робить своє діло і життя українське в Галичині досі сильно відмінне від українського життя в землях, прилучених до Росії. Православні прийшли під Польщу з церквою обмосковленою, при чому це були ті землі, в яких за царських часів особливо енергійно насаджувалося обмосковлення знаменитими українофобами ієрархами москалями або українцями-рenegатами (Антоній Волинський, Євлогій Холмський, Віталій Почаївський). Опинившись під Польщею православна церква з московськими ієрархами всіми силами хотіла утримати зверхність новообраного московського патріярха, щоб зоставатись і в польській державі московською цитаделлю. На це, очевидно, не міг погодитися польський уряд і з причин політичних настоював на проголошення української православної церкви — автокефальною. Автокефалія і, значить унезалежнення від Москви в церковних справах, була, очевидно, корисною для українського православ'я, але тим запекліше проти неї постали московські елементи. Боротьба загострилася до того, що москаль православний чернець власноручно убив православного митрополита за те, що він згодився на автокефалію. Зрештою автокефалію було проголошено, отже, православна церква в Польщі є самостійною і об'єднує віруючих українців та білорусів з тих частин Білорусії, що відійшли до Польщі. Але ієрархія осталася майже вся московська і всіми силами намагається удержати в церкві старий московський лад. Отже, проти обмосковлення православної церкви в Польщі українське населення мусить провадити завзяту боротьбу, яка іде дуже тяжко і певних успіхів досягає хіба на Волині, де українці після великих зусиль здобулися на українського архиєпископа та єпископа. Але проти цих єпископів знову боряться помосковлені священники, під час українського богослуження у церкві підіймають безчинство і їх за те нагороджує митрополит у Варшаві. Отже, справа українського православ'я під Польщею стоїть погано, а найбільше свідоме українське населення в Галичині не може допомогти в боротьбі за українізацію церкви, бо воно іншої віри — уніятське. Навіть в самій Галичині ті села й околиці, що перейшли на православ'я, наскрізь москвофільські і там уважається, що православ'я — це московська віра, забуваючи про те, що більшість українського народу є православна.

Становище української церкви теж значно гіршає і особливо погіршало за час управління уніятською церквою останнього уніятського митрополита графа Андрея Шептицького. Українська уніятська церква завжди була для Риму не дочкою, а пасербицею. Польське католицьке духовенство ніколи не ставилося до уніятського, як

до рівного, а завжди з певною погордою, як майже до схизматиків. Але все таки попередник Шептицького митрополит Сильвестр Сембратович був кардиналом, отже, мав право участі у виборах самого папи, був примасом української уніятської церкви, що була з'єдинена під його проводом. Митрополит Шептицький, не зважаючи на своє майже сороклітнє перебування на митрополичій кафедрі, не тільки не одержав кардинальської гідности, так що вся уніятська церква не має ні одного кардинала, але Шептицький як митрополит втратив значення і владу примаса української уніятської церкви. Єпископи Перемиський та Станиславівський більше не підлягають львівському митрополитові, а безпосередньо римській курії, так що львівський митрополит не є більше примасом, а звичайним єпископом, а уніятська церква в Польщі зосталася розбитою на три окремі єпархії. І на тому ще не кінець. Останніми часами на бажання польського уряду, від перемиської дієцезії відділено Лемківщину в окрему єпархію, яка теж не підлягатиме ні митрополитові, ні перемиському єпископові. Отже, роздроблення і роз'єднання в українській уніятській церкві провадиться енергійно й послідовно. Уніятів на Волині підпорядковано зовсім латинському єпископові, полякові. Разом з тим енергійно провадиться і дальша латинізація уніятської церкви всупереч всім українським традиціям. Особливо це виявилось в заведенні примусового целібату для священників перемиської та станиславівської єпархій. Ця постанова мабуть... і неморальна, а в кожному разі не природна і суперечить тисячолітній українській традиції. Таким чином з огляду національного уніятська церква в Галичині за митрополита Шептицького зазнала й зазнає дуже багато тяжких ударів.

Може краще стояла б справа уніятської церкви в Чехо-Словацькій республіці, але і тут вона має своє льокальне лихо. Почати з того, що в Підкарпатській Русі є тільки одна єпархія Мукачівська, а друга, — Пряшівська єпархія, зовсім відділена від Підкарпаття і відійшла до Словаччини. Крім того в наслідок довголітнього панування мадярів духовенство на Підкарпатті дуже мадяризоване, дуже тримається своїх мадярських звичок та обичаїв і для народніх мас майже чуже. Боячись пробудження української свідомости, що дуже поступала на Підкарпатті, духовенство мадяризоване об'єднується з москофільським рухом і таким чином старається утримувати церкву або як інституцію чужу для народу, або навіть ворожу українському народові Підкарпаття. Українська свідомість в колах духовенства розвивається слабо і тільки має деякі успіхи за часів останнього єпископа мукачівського Олександра Стойки, що сам походить з українських селян Підкарпаття. Останніми часами поставлено навіть питання про заснування ще одної єпархії на Під-

карпаттю з єпископською катедрою в Хусті, з тим щоб прашівський і хустський єпископи підлягали мукачівському архієпископові, що був би таким чином примасом уніятської церкви в Чехо-Словацькій республіці й об'єднав би українців Підкарпаття і Словаччини бодай на церковному ґрунті в одну цілість.

Не дивлячись на загальне безвідрадне становище церкви на українських землях під всіми державами, які поділили український нарід, все ж виростає небезпека, що може знову загостритися роз'єднання в українському народі й взаємне поборювання на ґрунті релігійному. Вже нині ми спостерігаємо, що релігія ділить і стоїть на перешкоді об'єднанню українського народу під Польщею. Коли взяти до уваги, що з одного боку релігійний індеферентизм уступає місце релігійному піднесенню, а з другого боку проявляються агресивні тенденції до поширення одного з українських віровизнань на увесь український нарід, то з того виростає зовсім реальна можливість міжусобної релігійної боротьби, зерно якої було ще засіяно в 1596 році й яке давало себе знати впродовж століть. Єдиним захистом проти цього могла б бути якнайбільше розвинена релігійна толерантність, яка, на щастя, є властивою українському народові.

ЛІТЕРАТУРА

Література з історії української церкви дуже велика. Її досить докладно показано в книзі проф. Д. Дорошенка: *Огляд української історіографії*. Прага, 1923. на сторінках 159—160. Особливе значення має велика праця проф. С. Чистовича: *Очерки западно-русской церкви*, 2 томи. Петербург. 1882-1884, і загальна багатотомна *Історія русскої церкви* Є. Голубинського. Треба зауважити, що російські історики небезсторонні у викладі церковної історії з точки погляду православної, так само як уніятські історики в духовних виданнях василіян та інших, що виходять у Галичині. Найбільше об'єктивні сторінки історії церкви в Україні можна знайти у відповідних уступах великої історії України-Руси проф. М. Грушевського.

УКРАЇНСЬКЕ ПРАВО

Історичний нарис

На сході Європи, заселеному численними слов'янськими племенами, Україна-Русь відіграла надзвичайно важливу ролю, бо вона перша розпочала нормальне державне життя, утворила свою власну державу й правну систему та залишила найдавніші пам'ятки права. І коли на Заході Європи державне життя середовіччя характеризується державним устроєм Німеччини, Франції та Італії, то таке саме значення для слов'янського Сходу мала давня українська Київська держава. Вже впродовж доісторичної доби предки українського народу досягли високого ступеня культурного розвою, вони встигли настало закріпитися на території, що займала приблизно середню частину водозбору Дніпра, Буга, Дністра аж до Карпатських гір, та витворити значну кількість норм народнього, звичаєвого права, яким керувались в громадському й приватному житті. В основі цих норм лежали: в публічному праві — принципи народоправства, а в приватному праві — принципи рівноправності всіх у суспільному житті та стремління до індивідуальної автономії в приватному житті. За виключенням так характерного для українського народу нахилу до індивідуальної свободи, устрій життя в родових та племінних зв'язках і в примітивних племінних державах України-Руси за доісторичної доби мав багато спільних рис з устроєм життя інших слов'янських народів, а де в чому із старогерманським світом. Проте, за історичної доби державне життя українського народу пішло вже іншими, відмінними шляхами, без переважаючого впливу середовічного феодалізму.

Напередодні своєї історії українські племена жили на своїй сталій території, в примітивного типу державах-землях, в яких існували вже головний город, як укріплений центр політичного й торговельного життя, та менші міста-пригороди. На чолі держави-землі стояли народні збори — в і ч е головного города, яке тримало в своїх руках владу в державі; подекуди були й виборні князі місцевого походження: Серед цих земель центральне місце на торговельних шляхах зі Сходу на Захід із Півдня на Північ займала держава племени Полян, яке також мало назву "Русь", з головним городом Кие-

вом над Дніпром. Дякуючи своєму вигідному географічному положенню та вищому культурному розвитку населення й енергії своїх князів, ця примітивна земля-держава в 9 в. перетворюється в нормальну державу Київську та поширює свою владу на сусідні землі. За часів великих князів Київських — Володимира й Ярослава (10-11 вв.) Київська держава завершує свою державну організацію та досягає найвищого розквіту. В устрою Київської держави злучились принципи давнього народоправства з новим князівсько-дружинним порядком, що виник в наслідок реорганізації примітивної держави в нормальну. Київська державна система базувалася на складному органі державної влади, яку репрезентували: віче, князь та княжа рада.

Віче, що за доісторичних часів складалося з старших, ліпших людей землі, з часом перетворилось в установу більш демократичну, в якій брало участь все повноправне населення держави. Компетенція віча обіймала всі функції державної влади, але найголовнішими функціями його були: вибір князя, укладання з ним договору та рада з князем у важливих державних справах. Віче не мало сталих періодичних сесій і при задовольняючій діяльності князя скликалось лише на заклик князя. При незгоді з князем віче виступало проти князя, могло скинути його й шукати собі ліпшого.

Князь, з другорядного місця, яке він займав у примітивній державі, з моменту організації нормального державного життя, до чого він сам найбільше спричинився при допомозі своєї "дружини" (наймане військо князя), перейшов на перше місце в державі та став поруч з вічем землі. Державна влада поділяється між вічем та князем на підставі договору; віче передає князеві всю повноту влади під умовою здійснення її на підставі волі народу, висловленій в договорі. Звичайно, князь був носієм і виконавцем всіх функцій державної влади: законодавчої, судової, адміністративної, він стояв на чолі власної дружини й війська цілої держави та правив державою через своїх функціонерів. Поруч з центральною владою на місцях (в городах, пригородках, селах) існувала місцева народня самоуправа, яка найдовше захувала риси прадавнього родового й племінного устрою.

При князі, як його дорадчий орган, була княжа рада, яка складалася спочатку з старих дружинників, а почасти з старих бояр, пізніше лише з бояр. З боярською радою князь радився у всіх державних справах, хоч постанови ради не мали рішачого значення.

Ця проста державна система з часом ускладнювалась. За Великого князя Володимира Київська держава обхопила не тільки сусідні чисто українські землі, але й інші слов'янські на Півночі, Сході й Заході. Вже за свого життя князь Володимир посадив в

деяких землях своїх синів, а після його смерті Київська держава поділилася ще між синами Володимира на окремі князівства—землі, т. зв. уділи; в кожному уділі був свій князь Володимирового роду, а над усіма стояв великий князь Київський. Київська держава набрала, таким чином, характеру патримоніальної держави, який надала їй так звана "удільна система". В основі удільної системи лежали принципи спільної княжої династії та її права на державну владу, порядку княження по старшинству в княжому роді та моральної зверхності великого князя Київського, як старшого в династії. З погляду певности влади всі князі були між собою рівні і в своїх уділах правила самостійно, в згоді з вічем землі. Правно — ієрархічної залежності удільних князів від великого Київського князя не було, і з цього погляду удільна система Київської держави стояла ближче до системи держави федеративної, ніж фєвдальної. Спираючись на свій моральний авторитет, великий князь мав повну можливість впливати на окремих князів, як їх номінальний "батько" ("во отца місто"), особливо через "Снеми", збори всіх князів у важливих справах, що торкались цілої держави й династії.

Населення Київської держави поділялось на різні верстви: бояр, мешканців міста, селян. Всі були вільні особисто й мали рівні права: перехід від однієї верстви до другої був вільний. Було також і невилізне населення—раби, але не численне й в більшості чужого походження. Економічні фактори впливали на диференціацію населення, утворюючи фактичну нерівність між різними верствами і в межах однієї верстви, а іноді й юридичну залежність незаможних від заможних у різних формах патронату, закупництва, закладництва й інш., подібних до деяких фєвдальних інститутів.

Як публічне, так і правне життя Київської держави правувалося нормами давнього народнього звичаєвого права, яке, як і за доісторичної доби, було основним джерелом права. Поруч із ним за доби Київської Держави постало друге важливе джерело — закон у формі різних княжих уставів (статутів), княжих договорів, які так само базувались на принципах звичаєвого права. Впливи чужоземного законодавства також мали місце, особливо римо-візантійського в міжнародніх та торговельних зносінах у справах церковно-судових, почасти в галузі спадкового права. З доби Київської Держави залишився найстарший між слов'янськими й найвидатніший з усіх поглядів пам'ятник українського права, під назвою "Правда Руська". Цей пам'ятник права уявляє з себе збірник норм звичаєвого права та княжих уставів, складений в 11-12 вв. (найдавніший список, що зберігся, походить із кінця 13 в.) Як в аналогічних західноєвропейських збірниках — "правдах" (*Lex Salica*, *Lex Ripuarica*) в Р. П. переважають прецесуальні правила на судові

вироки конкретного змісту, суто формалістичні та символічні, хоч мають також і норми звичаєвого права давнішого походження, які вже втратили конкретний зміст судових вироків. Право публічне й карне не відділені ще від права приватного, цивільного. Але вже помітно звільнення індивіда з-під опіки суспільних зв'язків, його індивідуальна діяльність у значній мірі відбилася на нормах цивільного права. В Р. П. знаходимо цивільні норми, що торкаються права речового, родинного, опіки, спадкового, права зобов'язань; порівнююче значно розвинуто інститути торговельного права, торговельного кредиту тощо. Процесуальне право Р. П. містить багато примітивних норм первісного судочинства, в тому числі найдавнішу норму про управнення інституту кривавої помсти; маючи також норми, з яких пізніше розвинулося копне судочинство. Норми Р. П. мають деякі спільні риси з нормами старогерманського й римовізантійського права (напр., норми про криваву помсту, "виру" (Wergeld, розшук украдених речей — "свод", судочинство і т. ін.). Руську Правду склав невідомий автор; великий знавець тодішнього права не лише українського, але й чужого; вона не мала характеру офіційного кодексу, але безперечно містила в собі норми діючого права.

Київська держава за часів Володимира й Ярослава була для всіх українсько-руських земель не тільки державою старшого великого князя Київського, але й центром державного й культурного життя. Державний та громадський устрій Київської землі послужив зразком для устрою інших українських земель, а публічне й приватне право Київської держави розповсюдилось звідси на всі українські землі. Норми Р. П. були відомі й чинні як в Київській Русі, так і на Волині, в Галицькій землі, на Сіверщині, Мінщині, Берестю, Холмщині, в Білоруських землях: Смоленщині, Вітебщині, в Польській землі, а також в Новгороді та Пскові. Стародавнє право Київське творило ту міцну правну традицію, якою на довгі віки було зв'язано й глибоко просякнuto все життя українсько-руських земель. Воно залишилося у всій своїй силі й після того, як поодинокі землі звільнялися з-під державного проводу й впливів Київської Держави.

Після короткого періоду розцвіту велика Київська Держава почала занепадати. Внутрішньою причиною її слабости була удільна система, що спричинилася до розподілу держави на уділи та згодом привела до боротьби за ті уділи й за велике князівство Київське. Зовнішньою причиною занепаду Київської держави був натиск з південного Сходу монголів, що перетяли культурні й торговельні сполучення з Візантією й Сходом та знищили торговельне значення Києва. В наслідок цих та інших причин з'явилися центробіжні тенденції, місцевий партикуляризм, в першу чергу в землях-

уділах з переважаючою більшістю чужого населення, абож у далеких і мало зв'язаних з центром. Після занепаду великого князівства Київського центр державного життя на короткий час переноситься до Галицько-Володимирського князівства. Політична ситуація, що утворилася після розпаду Київської держави, привела під кінець 14 в. до окупації західноукраїнських земель Польщею та до приєднання всіх інших українських та білоруських земель, в тому числі й Київської, до комплексу земель Литовських. Таким шляхом утворилася нова держава — Велике Князівство Литовське, яке справедливо зветься "Литовсько-Руською державою". Литовсько-Руська держава перейняла удільний устрій українсько-руських земель. Вона складалася з удільних князівств, якими правили удільні князі під зверхньою владою великого князя Литовського. Але під впливом Польщі, в Литві скоро розпочався процес централізації, який закінчився в другій половині 15 в. скасуванням уділів та зосередженням державної влади в руках великого князя. Та все ж таки влада великого князя не набрала сили "самодержавця", як то сталося в Москві. В структурі суспільства Литовсько-Руської держави довгий час панували засади давнього українського права. Суспільні верстви, що існували за доби Руської Правди, як вищі, так і нижчі, продовжують існувати й користуватися такими ж правами, що і в Київській державі. З часом і тут наступають зміни під впливом інших політичних та соціальних умов. В 16 в. виступає нова політична сила — середня шляхта, яка за прикладом польської шляхти бореться за свої права із великим князем із родо-витою аристократією, та все ж таки родовиті пани литовські залишаються ще єдиним чинником, що поруч з великим князем тримав у своїх руках державне управління, творячи владу великого князівства. В нижчих верствах населення сталися зміни в тому напрямі, що селяни й невольні люди поступово злилися в одну верству підданих, особливо вільних, та підпали під домінальну владу панів. Населення давніх городів українсько-руських, що здавна жило спільним життям з населенням земель, не виділяючись в окремий стан, не зазнало на перших порах жадних змін. Але в 15 в. великі князі литовські, за прикладом королів польських, почали надавати городам привілеї на самоуправу на німецьким праві (Магдебурзьким), в наслідок чого змінився давній характер українських городів, вони перетворилися в "міста", а населення їх в "міщан", що користувалися правом місцевої самоуправи, мали свій суд, своє право.

При цих змінах найбільш міцним і витривалим показалося давнє українсько-руське приватне право. Високо розвинене ще за доби Руської Правди, приватне право продовжувало бути чинним та

вільно розвиватися на українських землях, а також було рецеговане в основних засадах і чисто литовськими землями. Основні принципи давнього права маєткового, спадкового, родинного, карне й процесуальне право були чинними на українських, білоруських, а почасти й на литовських землях держави. Принципи українського права не раз були стверджені великими князями литовськими через уставні грамоти—привілеї. Всі суди Литовської держави керувалися цим правом, не кажучи вже про суди народні, які за доби литовської одержали назву судів "копних". Українське право було чинним в своїй давній, звиклій зовнішній формі, а саме на "руській", тобто українсько-білоруській мові, яка в наслідок цього стала офіційною мовою Литовської держави. Відношення влади до українського права й мови базувалося на принципі, "старини не рухати, новини не вводити", тому природний розвій українського права довгий час ішов вільно, без жадної затримки. Року 1529 було ухвалено й уведено в чинність "Статут великого князівства Литовського", перший загальний кодекс для цілої Литовської держави. В статуті було скодифіковано діюче право як державне, публічне, так і приватне, матеріальне й процесуальне. З погляду системи й законодатного матеріалу Статут перейняв багато норм давнього українського права звичаєвого та своєю системою в багатьох точках наподобиював систему Руської Правди. В Статуті маються цілі низки артикулів надзвичайно подібних змістом до норм Руської Правди. Судовий процес Статуту в основі своїй має норми Р. П. та звичаєве копне процесуальне право. Крім засад Р. П. та звичаєвого права, редактори Статуту користувалися й з інших правних джерел: права польського, німецького, чеського. Цей перший, "старий" Статут був писаний і був чинним на повних 40 літ. Розвій державного та громадського життя висунув скоро потребу доповнення й змін, що й було зроблено р. 1566 через видання 2-ої редакції Статуту, а в р. 1588 — 3-ої редакції значно виправленої й доповненої. Всі три редакції Статуту було видано в "руській" мові.

Люблінська Унія р. 1569, крім об'єднання Польщі й Литви в одну складну державу, привела до інкорпорації Польщею українських земель— Підляшшя, Волині, Киїщини й частини Поділля. Але при цьому українським землям, крім Підляшшя, було признано деяку автономію місцевого управління та залишено й надалі в чинності Литовський Статут і руську мову, як в адміністрації й суді, так і в центральних установах по справах українських земель. Виняток було зроблено для українських міст з Магдебурзьким правом, де приписано вживати польської мови.

Видання Литовського Статуту було завершенням законодавства Литовсько-Руської держави. В дальшому Польща поступово за-

хоплює в свої руки керуючий провід у Польсько-Литовській Унії, впродовж 17-18 в. запроваджує польське право, а разом з тим і польську мову. Литовський Статут, який лишився чинним на українських землях і за цієї доби, був прийнятий українським населенням, як український національний кодекс та вважався за право національне українське впродовж усього часу чинности на українських землях аж до 40-х років 19 в. Самоуправа українських міст мала окреме право німецьке, Магдебурзьке, яке під впливом українського звичаєвого права було також до певної міри українізоване. За цей період (15-16 в.) на Західньоукраїнських землях, що опинилися під владою Польщі, поступово на місце давнього українського права було заведено право польське.

Козацька революція, що вибухла в Україні р. 1648 під проводом гетьмана Богдана Хмельницького, принесла з собою багато кардинальних змін, як у царині державного, так і приватного права. Революція звільнила з-під владі Польщі анексовані р. 1569 українські землі (Київщину, Волинь та частину Поділля) і привела до відновлення на їх території, а також на території давніх князівств Чернігівського і Переяславського, на лівому боці Дніпра, української національної держави під іменем "Війська Запорозького". Революція скасувала привілеї пануючої кляси панів—шляхти, передала землю до розпорядимости держави та посилила значення козацтва, як пануючої верстви населення. Державний устрій Війська Запорозького базувався на принципах народоправства Київської доби і наближався до республіканського устрою. Суверенна влада належала всьому народові, яку він безпосередньо здійснював на всенародньому вічі — Генеральній Раді.

Генеральна Рада здійснювала всі функції верховної влади: законодавчу, судову, адміністративну; вона ухвалювала закони й постанови, обирала гетьмана й козацьку старшину, вирішувала питання війни й миру, укладала договори з чужими державами, мала право суду над гетьманом і старшиною і. т. д. Влада гетьмана, як виборного голови держави, була обмежена ще під час чинности Генеральної Ради. Поза сесією Ради гетьман був повним "зверхнійшим владцею й господарем". При гетьмані існував дорадчий орган — Рада старшини і виконавчо-дорадчий — Генеральна Старшина. Як бачимо в устрою козацької держави було заховано багато давніх принципів державного устрою Київської держави. В адміністративному відношенні територія Війська Запорозького поділялася на полки і сотні з полковниками й сотниками на чолі. Міста з погляду управління поділялися на дві категорії: одні мали повну самоуправу на Магдебурзькому праві, другі — неповну, т. зв. ратушну. Всі адміністративні органи в державі були виборні. Значні зміни було

переведено в судовому устрою. Скасування шляхетських привілеїв потягло за собою припинення чинности польсько-шляхетських судів. Натомість заведено систему козацьких судів, які були в кожній адміністративній одиниці та знаходилися в такому зв'язку й залежності, як і адміністрація цих одиниць; так сільський суд був нижчим місцевим судом у селі і підлягав вищій інстанції — суду сотенному; сотенний суд був вищою інстанцією для сільського суду. першою інстанцією в справах, що виникали на території сотні, підлягав суду полковому; суд полковий був першою інстанцією для деяких справ, більш важливих, вищою інстанцією для сотенних судів полку і підлягав сам судові генеральному. Генеральний суд був найвищим судом держави, апеляція на генеральний суд ішла до гетьмана, як верховного судді держави. В складі судової колегії кожного суду були представники всіх верств населення під проводом начальника відповідної адміністративної одиниці (сільського отамана, сотника, полковника). Особливістю козацьких судів була значна й активна участь в суді населення. Судочинство переводилося усно, на українській мові.

В царині права публічного, державного й адміністративного джерелами права були постанови Генеральної Ради, універсали гетьмана й полковників. Гетьманські універсали іноді містили й норми приватного права. В царині приватного права і в судочинстві були чинними ті ж самі кодекси, що й за доби Литовської; Литовський Статут 1588 р. та Магдебурзьке право в неофіційних збірниках (на польській мові: Щербича під назвою: "Саксон" і Гроїцького під назвою "Порядок"). Як Статут, так і Магдебурзьке право настільки увійшли в життя українських земель, що вважалися за українське національне право. Поруч з цими кодексами діяло живе народне звичаєве право, яке за козацької держави прибрало переважаючого значення особливо в царині державного права, судового устрою та судочинства, а в царині карного права й процесу виявило значний вплив у бік зм'якшення суворих кар середньовічних збірників Магдебурзького права.

Року 1654 гетьман Богдан Хмельницький склав із московським царем договір, на підставі якого Військо Запорозьке вступило у військовий союз із Москвою проти Польщі та прийняло протекторат московського царя, зберігаючи повну внутрішню автономію: верховне й місцеве управління, суд, військо, фінанси, монету, державні кордони.

Зміни політичних та соціально-економічних умов життя, що настали пізніше, та загарбницька політика московських царів і впливи московського державного устрою, права і соціальних відносин, привели до значних змін. Роля й значення Генеральної

Ради поступово обмежується лише вибором гетьмана; влада гетьмана в свою чергу обмежується з одного боку владою царя, а з другого впливами козацької старшини, яка при допомозі Москви набирає більшої ваги й значення в державі. Протилежності інтересів між вищими й нижчими верствами населення, між гетьманом і старшиною, між старшиною й козацтвом приводять до нестійкості й ослаблення держави перед загарбницькою політикою Москви, яка всіми способами старається урізати права та вольності Війська Запорізького.

Спроби обмеження стверджених договором 1654 р. прав і вольностей Війська Запорізького з боку Москви помічається зараз після смерті Богдана Хмельницького, поновлюються при всіх його наступниках, а на початку 18 в. приводить до двократного скасування гетьманського уряду (з р. 1722 по 1728 і з 1734 по 1749). Поруч з обмеженням автономних прав України посилюється вплив московського права й московських порядків в державних установах, судах і приватних відношеннях. Особливо вороже відношення до української держави виявив Петро I, при якому було уведено в систему управління України чисто московські органи, заведено писемний порядок у суді на зразок московський тощо. З огляду на те, що московські урядники не знали української мови й права, р. 1728, з царського наказу, була утворена комісія з українських правників, яка, крім перекладу Литовського Статуту й Магдебурзького права на московську мову, склала також кодекс українського права під назвою: "Права по котрим судиться Малоросійський народ"; кодекс цей являється найвидатнішим пам'ятником діючого українського права 18 в. Поданий на затвердження р. 1743, він був замовчаний в московських канцеляріях аж до 1756 р., потім його повернуто для переробки і не було остаточно затверджено. За гетьманування останнього гетьмана України, графа Кирила Розумовського, р. 1763 було переведено дуже важливу реформу судів в Україні і замість козацьких судів заведено систему судів за Литовським Статутом 1588 р. Того ж 1763 р. Рада Старшини, схваливши цю реформу, відкинула вимогу російського уряду про зміни й доповнення Литовського Статуту, як кодексу республіканського, пославшись на те, що Україна має таке право, яке тільки може мати "найвільніший і найшляхетніший народ у світі" і тому такого права міняти й доповняти не треба.

Року 1764 гетьмана Розумовського було усунуто з уряду, замість нього призначено Малоросійську Колегію, а р. 1781 на Україну було росповсюджено загальноросійську адміністрацію. Цим розпорядженням московсько-російська влада скасувала автономію України, признану по договору 1654 р., та незаконно інкорпорувала українські

землі, приєднавши їх, як звичайні провінції, до складу Російської держави. Року 1793 в наслідок розділу Польщі Росія інкорпоровала й ті українські землі на правому березі Дніпра, які по договорі з Польщею р. 1686 лишилися під владою Польщі. Ще раніше, в р. 1772-1774 західньоукраїнські землі (Галичина й Буковина) були інкорпоровані Австрією.

Не дивлячись на повну інкорпорацію України, українське право продовжувало ще деякий час бути чинним на її території: чинність Магдебурзького права було припинено р. 1831, а р. 1840-1842 було припинено й чинність Литовського Статуту та замінено його російськими кодексами. З того часу аж до революції 1917 р. у Великій Україні було чинним чуже московське право і лише в нижчих судах по справах селянства було дозволено користуватися нормами народнього звичаєвого права та в російський цивільний кодекс було включено кілька норм цивільного права для Чернігівської й Полтавської губерній.

Звичаєве право

Основним і найважливішим джерелом українського права є неписане звичаєве право, що утворилося шляхом постійного дотримання впродовж віків народніх звичаїв та підпорядкування звичаєвим правилам правного життя й побуту.

З боку зовнішньої форми норми звичаєвого права відрізняються від норм писаного права-закону тим, що закон, після його ухвали й оголошення належними законодавчими органами, існує й зберігається у формі готових, незмінних, точно сформульованих і на письмі зафіксованих приписів, правна сила яких не залежить від того, як і коли вони виконуються. Тим часом, як норми неписаного, звичаєвого права зберігаються в народній пам'яті у формі певних психологічних переживань, почуття правди й свідомости обов'язку поступати так, як вказують звичаї, — назовні ж виявляються тільки в принагідні моменти у формі чину, відповідно до внутрішнього змісту звичаєвої норми.

Чин, як зовнішня форма вияву звичаєвого права, має настільки ж важливе значення, як і писана форма закону. Тому зовнішній вияв звичаєвого права супроводиться іноді особливими обрядами, завдання яких полягає в тому, щоб шляхом різноманітних зовнішніх актів зафіксувати в народній пам'яті правний чин, а разом з ним і правну норму, яку цей чин здійснював. З часом правні обряди шляхом постійного повторення в однаковій зовнішній формі набирають такого ж правного значення, як і звичаєві норми, що їх

вони супроводжують і засвідчують, та перетворюються в правні символи; порушення або невиконання звичаєвих обрядів вважається за порушення норм звичаєвого права.

Характеристичною особливістю українського звичаєвого права є його різноманітна, яскрава обрядовість, надто багата в царині процесуального права, що вимагає найбільшої активної чинності. Майже не існує процесуального акту чи інституту, які б не мали свого питомого обряду-символу. Здавна встановлені, ці обряди незмінно й точно в усіх деталях виконуються впродовж віків.

Здавна головна, ініціативна роль в українському процесі належала скривдженому, ушкодженому позовникові. За доби Руської Правди, в Литовсько-Руській державі чи й за доби Гетьманщини скривджена, ушкоджена особа сама розпочинала процес, переводила слідство й ставала перед судом з готовим обвинуваченням, з позваням-винним, якого на суд приводила з доказами, свідками і т. д. Роль суду обмежувалася тільки проголошенням санкції та накладанням кари. Розпочати процес і довести його до кінця чи припинити, покарати шкідника чи простити провину, позбавити життя, майна, свободи, чи помилувати його та задовольнитись певним відшкодуванням, це залежало від волі позовника, в тих випадках, розуміється, коли суд признав домагання позовника виправданими. Роль судових органів в українському процесі була зведена до мінімуму, до певного контролю над виконанням сторонами процесуальних правил та обрядів і до одержання гривни на користь князя і судових поплатків на користь суду. Судові органи лише "допомагають" сторонам і за це одержують винагороду "от всьх тяж, кому допоможуть", арт. 99 Руської Правди; документ 1510 р. зазначає, що судовий поплатак "дцькому" належить тільки тоді, коли він стороні, "право зводил и свел" і "суд конец тому вчинил", (Лит. Метрика, ч. 44). Такому характеру давнього процесу відповідали процесуальні акти й інституту, утворені звичаєвим правом: гонення слідом, свод, сочення, заклик на торгу, рота-присяга, лице і т. і.

Всі ці акти супроводились різноманітними обрядами — символами. Наведемо приклади. У випадках вбивства, покражі чи іншого злочину або шкоди на майні, скривджений в першу чергу розшукував сліди, що залишив злочинець чи шкідник. Потім він запрошував свідків, звичайно, близьких сусідів і людей сторонніх, "чужих добрих (вірогідних) людей" і з цією, іноді численною, "купою", що в 16 в. звалась "гарячою копою", поспішав туди, куди вів "слід". Цей обряд звався "гоненням сліду". Коли слід приводив до якоїсь хати чи отари, тоді "купа" закликала власника дому "слід відвести" від себе, тобто відвести підозріння, вказавши винного або його "слід". Хто відмовлявся слід відвести, на того падала пре-

зумпція вини, ушкоджений мав право запідозреного "потрусити", а коли при трусі знаходив "лице" — покрадені речі чи якісь інші матеріальні докази вини, — тоді "купа" брала "лице" й винного й ішла до суду, на княжий двір — за доби Руської Правди, — пізніше, на "копний двір", або до городського судді. Коли підозрілий відводив від себе слід, ушкоджений з "купою" йшли далі слідом, аж доки не знаходили винного. Коли слід приводив до чужого села, тоді купа й ушкоджений викликали представників села й вимагали видати винного або слід відвести. Якщо село відмовлялось, мусіло платити "ганьбу" (винагороду) ушкодженому й "продажу" (гривну) князеві чи судові. Гонення сліду не давало наслідків тільки тоді, коли сліду не було або коли слід виводив на битий шлях (гостинець) і там втрачався. В таких випадках ушкоджений мусів вживати інших способів: закликав на торгу, себто прилюдно оповідав про свою кривду, розпитував людей, наймав "сока", себто особу, що могла подати корисні відомості й допомогти, збирав "копу" (копний суд) і звертався до копи з таким, наприклад, закликом: "Якби ся кому трапило кого спіткати тої ночі або чути від кого, повідайте, лиха не таїте, бо кожному шкода не мила" (Акти Віленського археогр. Ком. т. 18, ч. 147).

Якщо сліду не знайдено, "сок" не зголосився й люди на копі не дали відомостей, то ушкоджений довний час не міг знайти свого шкодника. Іноді на цьому й кінчалася справа, іноді ж траплялось, що ушкоджений пізнавав свій скот, коней, зброю або інші вкрадені речі в посіданні якоїсь особи. Норми звичаєвого права, записані до Руської Правди, вже забороняли самосуд, відбирання крадених речей силою, і встановлювали для цього певний процесуальний обряд, що зався "зводом". Скривджений при свідках звертався до посідача крадених речей і вимагав доказу правного набуття їх (где еси взяв?); за такий доказ вважалось визначення особи, від якої посідач здобував речі. Тоді йшли всі разом — ушкоджений, свідки й посідач речі — до попереднього посідача — "своду", "заводці" й вимагали від нього такого ж доказу. Обряд "своду", як бачимо, подібний до гонення сліду з тією різницею, що при своді йдуть не по сліду, а по "сводам", "заводцям", до яких перейшли крадені речі. Ведення своду припинялось на "третьому своді": третій посідач мусів крадену річ віддати ушкодженому без заперечень і відшкодування, але цим актом набував право шукати "свого шкодника" по дальшим сводам. Обряди "гонення сліду" й "своду" були включені пізніше до Литовського Статуту й незмінно виконувались в копних і в козацьких судах.

З інших процесуальних обрядів можна навести ще такі: Лице (corpus delicti) відіграло велику роль в нашому звичаєвому праві.

Лице само по собі вважалось як доказ-символ, але з ним ще було зв'язано численні обряди, наприклад, — хто впізнав покрадені в нього коні, скотину, мав право і повинен був раніше, ніж "лице" подати до суду, означити його якимись певними знаками, звичайно у скотини, коней тощо урізували ухо, у птиці надрізували крила або лапки, і т. д. Це був обряд "личкування", від чого іноді цілий судовий процес звався "поличчям", "обліком". Інші речі назначували іншими способами; наприклад: "кадовб меду" надписували, урізували "поли" в особи, що спіймана на адультері (перелюбстві), вимазували догтем ворота особі неморального поводження і т. д. За "лице" вважали рани на тілі, що свідчили про "квалт", напад, бійку. Звичаєве право вимагало, щоб ще до суду "лице" було показано "діцькому", віжові, возному (допомічні судові органи), а в день суду було принесено чи привезено й показано суддям. Цей обряд був настільки ригорозним, що, як видно з судових актів 16-17 вв., позовник мусів по кілька разів "оказувати лице" суддям. З одного судового акту 1520 року довідуємось, що скривджена пані Чижова мусіла везти на суд панів-ради до Вільна та "ставити" в неділю, вівторок, четвер і п'ятницю перед судом, який відкладався з дня на день, "своїх битих і ранених слуг і трупи забитих на смерть". На копному суді ставили й показували: клячу краденую, кадовбець меду, м'ясо вепрове і шкуру яловиці, — вола посіченого, на віз уложивши, привезли, — вепрів забитих на купу привезли і т. п.

Заклад. В українськiм процесі здавна вживався особливий, рішучий спосіб доказу у формі закладу; позовник й позваний на доказ свого права ставив перед судом заклад; противна сторона заклад приймала або ні; в першому випадку змагання сторін скупчувалося на праві, ствердженому закладом, у другому випадкові вигравала справу сторона, що ставила заклад. За доби Руської Правди заклад звався "метанієм", пізніше "видачкою", "закладом". Як і "лице", заклад мав свої обряди-символи: сторона, що ставила заклад, клала перед суддями шапку ("метала", кидала шапку), промовляючи, що коли вона свого права не доведе, та втрачає заклад, який *in specie* клався під шапку (найчастіше гроші, але також і інші предмети), в рідких випадках обряд ставлення шапки символізував заклад "голови", себто життя й усього майна. Якщо противна сторона приймала заклад, то повинна була свою шапку "приставити". Кінцевим моментом обряду було піднімання шапок віжем, возним. Замість шапок в особливо важних випадках приставляли "ногу до ноги", "голінь до голені", в наслідок чого в старовину відбувався між сторонами судовий герць. Акт присяги також мав свої обряди. Коли сторона "бралася право піднести", тобто присягти, а друга сторона на це згоджувалася, тоді ця остання по-

винна була свого супротивника "вести до присяги", звичайно, до церкви, де відбувався акт присяги (з цих часів і дотепер зберігся термін: "приводити до присяги"). Невиконання обряду ведення до присяги мало також наслідки для зобов'язаної сторони, як і неявка — неприбуття, що згодилась дати присягу: втрата процесу й виправдання сторони, що свій обов'язок виконала. На обов'язку сторони, що вела до присяги, лежало також замовити священика, відчинити церкву, виготовити текст присяги (роту). В тих випадках, коли обидві сторони брались до присяги і суд признавав за ними це право, кидано жеребок ("лес"), який і визначав, кому складати присягу, а кому вести до присяги.

Поволання — цей обряд вживався в кримінальних справах. Складався він з того, що судовий урядник (він же возний), разом з родичами вбитого, вивозив трупа на ринок або до замку, або вивіз по вулицях міста й публічно оголошував ("волав"), хто є вбитий і хто його вбив. Другий обряд в кримінальних справах складався з того, що спійманого вбивця приковували до труни вбитого й лишали в такому стані аж до похорону його жертви. Виконання цього обряду за Гетьманщини засвідчено судовими актами Полтавського й Чернігівського полкових судів 1700 і 1783 рр.

Екзекуція судового вироку також супроводилась певними обрядами, особливо при покаранні різними ганьбливими карами, наприклад: вішання уздечки, хомута на шию конокрадам та виставлення їх на прилюдне осміяння, вішання на шию крадених речей і т. п. (засвідчено, що цей обряд виконувано в Україні ще в рр. 1917-1920).

Така різноманітна, змістовна і образна обрядовість надає українському звичаєвому праву характер свіжості, життєвості й публічності; вона викликає увагу до судового процесу й співучасть у ньому широких кіл громадянства, а не тільки заінтересованих безпосередньо осіб. Нарешті, обрядовість і символізм звичаєвих норм засвідчує правильність вживаних звичаїв та підносить правотворчість народу.

Закріплення й поновлення в народній пам'яті звичаєвих норм при допомозі обрядів-символів приводило до незвичайно цікавих наслідків. Документи, що збереглися до наших часів, відомості про діяльність українських судів з доби звичаєвого права, свідчать, що не тільки судді, що само собою зрозуміло, але й сторони та громада на суду під час процесу виявляли досконале знання українського звичаєвого права; сторони в процесі часто цитували правні звичаєві норми, переказуючи їх зміст в стислих реченнях. Шляхом постійного вживання впродовж довгого часу ці речення перетворились в стислі, але незвичайно змістовні, красномовні формули, в яких викри-

сталізувались основні принципи звичаєвого права й народної правосвідомості. Ці правні формули увійшли згодом до загального вжитку українського народу та стали народними приказками й поговірками.

Вже в Руській Правді знаходимо кілька зразків таких формул, записаних без сумніву з усних переказів звичаєвих норм, наприклад: "холопу на правду не вилазити" (невільна людина не може бути свідком), "в холопі і в робі вири нетуть" (за них не платять вири), "не будеть ли татя (злодія), то по сліду женуть", "убиють во пса місто" і інш. Багато формул збереглося з доби достатутової, коли суди правувались звичаєвим правом, а також з доби судів копних. Ось декілька формул того часу: "Кождий винний не отказуєть у праве" (то значить, що хто почуває свою вину, той ухиляється від суду); "годная реч вижу врядникову верити" або "вижа ніхто пересвечити не можеть" — свідоцтво віжа, як особи урядової, вважається за правдиве; теж саме: "подобно верити намеснику, нежели мужиком". "Хто землю зискуєт, тот і квалт и шкоди зискуєть", "хто зыщеть тую девку, тому і тыя имения мають быти"; "хто в пуци будеть винень, тот и в грабежах" (кого обвинили, що самовільно в'їхав у ліс, той відповідає і за шкоду, заподіяну в лісі); "хто без пригоди кого сожжеть, тот сам огню годеи", "хтося не сведомье (свідків) не шлеть, тот свою речь тратит", "ижь ся не годить на честь никому доводить" (в справах образи чести не дозволено обвинуваченому посилатись на свідків), "как богатому, так убогому страчена реч завжди плачона маєть быти под присягою"; "што судді межі ними найдуть, того мають терпіти" (формула обов'язковості судового вироку). Наведемо ще зразки формул з практики копних судів: "в сусідстві того для копи збирають, щоб шкодника дійсть могли", "невихід всігди платить шкоду", клясична формула що зафіксувала норму про вину того, хто не виходить на "слід", на суд, на присягу; "кожному шкода не мила", і багато інших.

Найбільш змістовні й влучні формули, що проголошувались на суді, закріплювались в пам'яті й повторювались і після суду в принагідних випадках, при цьому ще більше скорочувались, удосконалювались, оздоблювались ритмованою поетичною формою і на решті перетворювались в народні приказки й поговірки. Таких приказок існують тисячі: вони оздоблюють українську мову лаконічними, влучними виразами, а зміст їх зберігає для дослідників українського звичаєвого права невичерпане джерело для пізнання принципів правосвідомості українського народу. Наведемо для прикладу декілька народніх приказок. "Ліпше — моє, неже — ваше" (Номис 9697) — приказка, в якій висловлено принцип переваги індивідуального права над спільним, громадським, колективним. Обсяг

індивідуального права власності висловлено в приказках: "своя хата, своя й правда", "я на своїм такий самий дідич, як пан на своїм" (Франко, 26552, 9531). Приказки: "правда не втоне у воді, не згорить в огні", "правда з дна моря виринає, а неправда потопає" (Номис, 6688-89) походять з давньої доби, коли на суді вживали, як доказу, "мук" гарячим залізом та водою. Приказка: "копа переможе й попа" нагадує нам про копний суд, а приказки: "всі за одного, один за всіх", "хто став у ряду, держи й біду", "не взявшись за невинного, не будеш мати винного", "кожному шкода не мила" — містять в собі принципи копного суду: кругову поруку, участь в розшуку злочинця і т. інше. Влучна формула: "наше — не наше, але й не ваше" (Франко 18405), колись висловлена на суді позванню проти недоведених претенсій позовника, стала потім народньою приказкою. Приказка: "коваль согршив, а шевця повісили", влучно формулює народній посудок про судову помилку. Приказки: "карай та назад оглядайся", "винного двома батогами не б'ють", "тай над винним доброб часом ужаліти" (Номис, 4675, 7474, 7469) висловлюють принцип відповідальності розміру кари до ступеня вини й принцип милосердя, що так часто пристосовувався на народніх копних і козацьких судах. Приказка: "за ґрунтом і право йде" — висловлює принцип правового становища головної речі й належностей; цей же принцип розвинуто ще в таких приказках: "чий берег, того й вода", "чий корінь, того й плід", "в кого пчолі, того й мед", "чия вівця, того й вовна" і багато подібних. Приказка: "чия шкода, того й гріх" висловлює принцип вини, хто заподіяв шкоду. Нарешті, приказка: силою не дають, силою однімають", або "силою одняти—однімеш, а дати не даси" містить принцип переваги права над грубою фізичною силою.

Судові формули та народні приказки мають рівновартне значення в українському звичаєвому праві, як і обряди-символи. Це були способи виявлення назовні й закріплення в народній пам'яті норм звичаєвого права; обряди-символи виявляли звичаєве право у формі чину, дії, формули й приказки — в словесній формі. Обидві форми однаково сприяють закріпленню звичаєвого права в народній пам'яті та надають його нормам силу чинного закону, вічно живого й рухливого. Вони стверджують силу й значення правних принципів, утворених минулими поколіннями українського народу та допомагають творити нові принципи, нові норми для прийдешніх поколінь.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Процес розвою українського мистецтва починається десь в глибині віків. Починати його стежити треба десь може в добі мальованої кераміки неоліту, а може ще в давніших періодах кам'яної доби. Можливо навіть безпосередньо від тих часів, як льодовики з української території відсовувалися на північ і терен української землі ступнево залюднювався. Від тих найдавніших часів доби мамонта та печерного медведя знаходяться в Україні — у Києві, на Чернігівщині та по інших місцях — сліди людини і її тогочасного мистецтва. Але в нинішній стадії нашого знання мистецтво доби доісторичної є ще предметом доісторичної археології, а розвій мистецького процесу історія мистецтва може стежити тільки, починаючи з доби історичної, від часів, в яких маємо писані історичні пам'ятки. Та і в тому треба зробити певне обмеження. Перші історичні пам'ятки, що стосуються України, належать до еллінської колонізації на українській території. Але між історією еллінських колоній і старих елліністичних держав, що засновувалися, процвітали і гинули на українському побережжю Чорного та Озівського морів, ми ще не можемо з'ясувати безпосереднього процесу історичного розвою до пізніших часів заснування української держави на берегах Дніпра з центром у Києві. Між добою грецьких колоній і їх історії, а добою початків київської держави, лежить велика перерва часу і тому культурних традицій від одного періоду до другого ми ще прослідити не можемо. Тому фактично історичний процес розвою українського мистецтва ми змушені починати від другої історичної ери на нашій землі, від часів заснування української державности, при чому найстарші мистецькі пам'ятники, що зберіглися до нашого часу, не сягають часів раніших від десятого століття.

Пам'ятки мистецтва архітектурного, скульптурного, малярського, від часів еллінської колонізації, щоправда, теж зберіглися, але зв'язати їх з найдавнішими пам'ятками українського мистецтва 10 століття і пізнішими ми ще не уміємо, тому фактично змушені і історію нашого мистецтва починати тільки з 10 століття нашої ери, ці найстарші пам'ятки зв'язані уже з християнським культом. Пам'яток доби дохристиянської також отримати в історичному процесі

з пам'ятками християнської доби ще не уміємо і тому мусимо їх уважати за предмети доісторичної археології.

Починаючи історію українського мистецтва від 10 століття і до наших часів, ми констатуємо, що історичний процес розвою мистецтва в Україні поступає в тих самих рамках, як і скрізь в центральній та західній Європі. Український нарід живе спільним життям з Європою і постійно в Україні мистецька творчість розвивається в тих самих загальних формах, що і в Європі, але разом з тим в деталях у такій мірі пересякає характером української індивідуальності, що перестає бути європейським мистецтвом в Україні, але стає українським мистецтвом європейського народу. В тій самій мірі як італійці, французи, англійці, німці та інші народи мають один спільний загальний процес розвою мистецтва, а завдяки індивідуальності в деталях творять мистецтво італійське, французьке, англійське, німецьке, так до тієї ж групи народів належать і українці і побіч них творять в тих же загальних нормах мистецтво українське.

Починаючи з 10 століття європейське мистецтво переживає спільні для всіх європейців періоди загальних мистецьких форм, що в історії мистецтва називаються стилями. Ці стилі в європейських народів змінюються однаково в тому самому порядку. В нашій добі європейські народи живуть і розвивають мистецьку творчість у формах спільного всім європейському стилю, з тією різницею, що в одного народу загальноєвропейський стиль відповідної доби може виявитися трохи раніше, або трохи пізніше, але загалом, ті самі стилі чергуються у всіх однаково, в тому самому порядку і більш менш рівночасно. Зрештою більше як сотню років один народ не випереджує інших.

Ці стилі 10 століття змінюються в такому порядку: стиль візантійський, стиль романський, стиль готичний, і ренесанс. Кожен із цих стилів у часі свого розвою переживає різні фази ренесансу, а саме: чистий ренесанс, барокко, рококо, клясичність (empire) еkleктизм і модернізм; це фази ренесансу настільки яскраві, що їх здебільшого трактується як самостійні стилі.

Ця термінологія стилів в історії мистецтва є спеціальною для мистецтва, але вона стоїть у безпосереднім зв'язку з історичними періодами, що їх переживають народи Європи. Різновидности стилю візантійського, як стилі меровінгський, каролінський тощо відповідають добі заснування європейських держав, стиль романський відповідає добі фєвдалізму. Те, що наука загальної історії називає просто "доба фєвдальна", те історія мистецтва називає "доба романського стилю". Готичний стиль відповідає добі розвою міст і тій добі, коли міса перемагали фєвдальний уклад життя. Сказати: доба розвою міст, все одно, що сказати — доба готики. Ренесанс

відповідає добі заснування модерної держави і фази ренесансу відповідають фазам історії сучасної держави: барокко — доба станової монархії, рококо — доба освіченого (і неосвіченого теж) абсолютизму; класицизм (empire) — це доба французьких і взагалі получених з нею європейських революцій кінця 18 і першої половини 19 століття.

Точно відповідаючи своїй історичній добі, кожен стиль живе, виповнюється і відтворює ті головні ідеї і світогляд, якими живе суспільство його доби. Романський стиль — це стиль максимально аристократичний, пересякнений аристократизмом фєвдальної доби. Творці мистецьких цінностей тоді були фєвдальні аристократи — в поезії та музиці, менестрелі, трувари, міннезингери — це все фєвдальні лицарі; архітекти, скульптори, малярі — здебільшого члени духовного лицарства, а іноді також і світського. Життя зосереджувалося у фєвдальних замках і найхарактерніші твори романського мистецтва, — це лицарські замки, фортеці, бурги, а для духовних фєвдалів: церкви, собори, монастирі. В добу готики життя зосереджується в містах і фєвдалів заступають в мистецькій творчості міщани, бюргери, цехові майстри. Замість міннезингерів приходять майстерзингери, так що найбільший поет Німеччини в ті часи є нюрнберзький швець, архітекти, малярі, скульптори — це все цехові майстри. Характерніші твори доби — міські ратуші, міські собори, укріплення міст. В добу ренесансу життя зосереджується коло модерного панства, що бере в свої руки політичну владу, розцвітають ідеї світського життя і мистецька творчість виявляється в будові пишних палаццо — князівських палат і їх оздоб, духовні князі виводять пишні, світським мистецтвом перейняті ренесансові церкви, артисти-мистці збираються навколо князів-меценатів і їм служать. В добу барокко центрами мистецтва стають королівські, імператорські та інших монархів резиденції і відповідними ідеями звеличання монархів переймається мистецька творчість.

Всі європейські стилі, починаючи з романського, зароджувалися в італійців або французів, але їх переймали зразу або трохи згодом інші народи — німці, англійці, еспанці, чехи, поляки, українці і здебільша загальні форми мистецької творчості перетворювали, оживлювали прикметами національного генія, при чому ці прикмети переходили від одного стилю до другого; крім того вносилося дещо свого оригінального і в той спосіб і німці, і англійці, і українці мають своє національне мистецтво.

Ars una — species mille — мистецтво єдине, а виявів його тисячі. Різні незчисленні вияви мистецтва приблизно для зручності досліду поділюємо на мистецтво пластичне — архітектуру, скульптуру, ма-

лярство з галуззю останнього — гравюрою і мистецтво тонічне — поезію і музику. Цей старий поділ давно визнано недосконалим, бо галузей мистецтва не п'ять, а тисячі, бо мистецька творчість може виявлятися в усіх виробках усіх гатунків, мистецтво ораторів, мистецтво техніків, лікарів, медичних операцій; у всіх галузях наукової праці, не малу роль можуть грати і грають риси мистецького талану і мистецької умілости; нарешті, мистецтва, що комбінують різні галузі мистецької творчости, мистецтва пластичного і тонічного, як театр, цирк та інші зрілища, модерне мистецтво кіноматографу, фотографії і т. д. без кінця. Отже, лише, щоб не заплутатися в цих тисячах галузей мистецтва, додержуємося старої, хоч і дуже недосконалої методи і окремо розглядаємо українську мистецьку творчість у межах мистецтва пластичного: архітектуру, скульптуру та малярство, а з огляду на особливість української творчости, ще і окремо гравюру. В межах мистецтва тонічного розглядаємо тільки музику, залишаючи в стороні поезію, що розуміється є невиправдане логічно, але після традиції, з якою до речі нині справедливо боряться і яку здається щасливо поборюють, поезія відходить до літератури. Із скомплікованих виявів мистецької творчости зокрема спинимося на огляді українського театру. В межах можливого постараємося бодай коротко, оскільки дозволять рамці нашого загального курсу, спинитися бодай почасти, на мистецькому промислі і народній творчості, що виявляється в ремеслах нашого народу, залишаючи народню пісенну творчість і цілий фолкльор до спеціального курсу української літератури, що є властиво частиною української культури.

УКРАЇНСЬКА АРХІТЕКТУРА*

І. Українська мурована архітектура старих часів

Найстарші пам'ятки монументальної, мурованої архітектури на українських землях походять з побережжя Чорного моря — з колишніх грецьких колоній, які сягають 8-7 ст. до Христа. До таких більших міст належали Тіра над лиманом Дністра, Ольвія над лиманом Бога, Херсонес біля сучасного Севастополя, Теодосія, Пантікапей — сучасна Керч, Фанагорія напроти Керчі, Тамань, Танаїс біля сучасного Ростова і багато інших. Розсліди збережених незначних решток античних будов та інших мистецьких творів, вказують, що спочатку у 8-6 ст. були впливи т. зв. йонського стилю, з 5 ст. поширюються зразки атенські, а з початком нової ери до 2 ст. по Христі помітні впливи римського будівництва.

Знайдені фундаменти оборонних мурів міст (Ольвія, Пантікапей, Німфея, Горґінія), житлових домів, храму Аполона в Ольвії і різних уламків колон, капітелів тощо, вказують на відмінність від чистогрецьких зразків атицьких і малоазійських. Особливий інтерес мають гробівці, наприклад, у Керчі зі склепінням зложеном з клинуватого каміння. Цей новий на той час конструктивний засіб перекриття не був відомий у самій Греції, а лише в деяких грецьких колоніях — наприклад в Александрії.

Після навали різних кочовиків, що зруйнували грецькі міста, монументальне будівництво починає розвиватися наново у 4-6 ст. т. зв. старохристиянської ранньої візантійської доби. При чім, християнські храми постають саме в бувших грецьких містах, а навіть почасти з матеріялів давніших грецьких, античних будов. Найбільшим осередком старохристиянського будівництва був Херсонес. Оскільки великих розмірів воно досягло, свідчать збережені рештки фундаментів і частин стін 27 церков і каплиць. Найстарші церкви були центрального типу у формі рівнораменного т. зв. "грецького хреста". (А. таб. I, рис. 1), що вказувало б на східні впливи, далі базилика 7-9 ст. (А. таб. I, рис. 2) римського типу, що у свій час були поширені на цілому сході, округлі будови (т. зв. ротонди) у 5-6 ст. (А. таб. I, рис. 3) однонавні хрестілки-каплички (таб. I, рис. 4) і посередній тип будов поміж базилікою і хрещатою будовою (таб. I, рис. 5).

* Плани будов в Україні поміщені на стор. 516-519.

Усі будови перекривано, правдоподібно, дерев'яною стелею, а склепіння мали лише апсиди (вівтарне заокруглення) і менші ротонди. Знайдені рештки і фрагменти розкішних мозаїк та різних деталей вказують, що архітектурне мистецтво стояло тут дуже високо та приходило сюди з Греції, Малої Азії та Кавказу. Краще збережена церква св. Івана в Керчі 8 ст. близько стоїть до вищезгаданого посереднього типу (А. таб. I, рис. 5), але з більш виразним поділом на три частини чи т. зв. нави, з чотирма колонами, що підпирають одну середню баню. Зв'язки цього будівництва на берегах Чорного моря з пізнішим будівництвом у Наддніпрянщині ще науково не з'ясовані (примітка редакції).

Грандіозне будівництво розпочинається у нас в старокнязівську добу 10-13 ст., коли Україна-Русь починає жити повним державним і культурним життям.

Про зародження монументального будівництва цієї доби висловлено чимало поглядів і припущень. Вказували на впливи Царгороду, Балкану, Вірменії і Грузії і нарешті Херсонесу. Безсумнівним є, що в 10-11 ст. переважали в нас зразки візантійського будівництва т. зв. середньої доби розвитку візантійського мистецтва, що витворила особливий тип церков, поширеного перед тим на берегах Чорного моря (також в Херсонесі і Керчі), а також у Вірменії, Грузії, Болгарії і Македонії. Звичайний тип більших церков 10-13 ст. в Україні т. зв. трьохнавні з трьома півокруглими чи гранчастими апсидами (заокругленими з боку вівтаря) з 2 або 3 парами стовпів (А. таб. I, рис. 7-8). Між першою від вівтаря та другою парами стовпів проходить поперечна нава через цілу церкву. Середня найширша нава такої самої ширини й висоти, як і поперечна нава (прохід); на перехрестю їх угорі виводилася найбільша баня, з верхньою точкою цілої церкви. Менші церкви були можливо однонавні з апсидою зі сходу; в західній Україні виводились також ротонди, цебто округлі будови (таб. I, рис. 9). Характеристичною рисою церков були т. зв. опасання, цебто галерейки, що оточували будову з трьох боків, крім сходу, які збереглися в українському дерев'яному будівництві і донині. Нерідко з західного причілку піднімалися дві могутні вежі, або одна вежа в північнозахідньому куті будови. Завершували будову одна, рідше 5 або 9 бань — округлої, еліпсової і гранчастої форми. Загальні маси і зв'язаний з тим зовнішній вигляд будови, завжди підпорядковувалися внутрішнім просторовим формам, так що зовнішній поділ стін відповідав внутрішньому заложенню, а навіть форма накриття даху і бань назовні точно відповідали внутрішнім формам. Згідно з цим чисто конструктивним законом архітектурного мистецтва, будови загалом мали мінімальну кількість декоративних прикрас, а де вони й були, то відповідали логічному

змісту окремих конструктивних частин будови. Всі ці особливості плянів конструкцій, в парі з матеріялами і деталічною обробкою окремих частин, надають нашим будовам певної своєрідности, так що годі шукати цілковитих аналогій у будівництві Сходу і Заходу. Якщо першими будівничими були чужинці, то у виконанні робіт приймали участь також місцеві майстри, що пізніше почали творити самостійно. З тих останніх маємо відомості про архітектів Мілоніга 12 ст. і Олешка 13 ст. Найдавнішою і найбільшою мурованою церквою України, що зберіглася лише у фундаменті, була Десятинна, побудована Володимиром Великим коло 988-993 р. Трьохнавна з широким опасанням навколо (А. таб. I, рис. 6), у середині розкішно прибрана мармуровим облицьованням, різьбами, кахлями, фресками і мозаїками. З історії будови знаємо, що церква завалилася в 1240 р. під час облоги Батия; в сер. 17 ст., на частині її мурів була побудована маленька однонавна церква, що простояла до 1824 р., а в 1842 р. на місці старої будови побудовано російською владою нову церкву у псевдо-московському "стилі" при чому усі рештки первісної будови (в деяких місцях у висоту до 6 метрів) було зруйновано разом з незвичайно цінними фрагментами фресок, мозаїк, кахель і т. ін. До найкраще збережених будов належить велика катедря Спаса в Чернігові, 1024-1051 р., первісно трьохнавна з 5 банями і однією вежею. Найславніша і найбагатша будова княжої доби — київська катедря св. Софії 1017 р., що своїм розміром, технічними і мистецькими досягненнями є єдиним зразком архітектурної цінности для цілої східної і навіть середньої Європи. Та й не диво, бо була побудована за часів великого князя Ярослава Мудрого, який востаннє за княжих часів об'єднав усі українські землі в одну могутню державу. Первісно Софійська катедря була п'ятинавною з 9 банями, опасанням з трьох боків будови і двома вежами з західного причілку; ця остання прикрашена колонками і луками. В поч. 17 ст. будова була в руїнах, відновлена в рр. 1633-1638 Петром Могилою в межах старих мурів і значно розбудована у бароковому стилі за митрополита Ясінського і гетьмана Івана Мазепи (1690—1697). До другої половини 11 ст. усі будови української старокняжої доби епохи звичайно в загальній масі наближаються до квадрату. До таких будов, крім вищезгаданих, належать також Спас на Берестові 11-12 ст. і церква Видубецького монастиря біля Києва 1088 р. Осередком найбільшого будівельного руху, цього першого періоду, був Київ і Чернігів. Хоч до половини 11 ст. переважали візантійські зразки, але рівночасно помітні були і деякі романські впливи, що приходили зі заходу. Від другої половини 11 ст. і в 12 ст. плян церков видовжується в напрямку схід-захід, переважно через прибудову третьої пари стовпів, через що в середині постає шість

стовпів (пільонів). До таких належать: Головна церква Київської Лаври 1073 р., Михайлівський собор у Києві 1108 р., Борисоглібська церква в Чернігові 1120 р., Успенська церква на Подолі 1132 р., Кирилівська церква у Києві 1140 р. та інші. Рівночасно зусилюються впливи романські, особливо в Чернігові і Володимирі на Волині. Будівельна чинність від половини 12 ст. переноситься з Києва до менших осередків, як Переяслав, Острів, Канів, а головню на західноукраїнські землі до Галицько-волинського князівства (Галич, Володимир, Овруч, Перемишль, Камінець на Берестейщині, Більськ, Холм та інші). Перенесе-на сюди наддніпрянська будівельна традиція затримує плян Києво-Чернігів, будов першої половини 11 ст. з деякими конструктивними змінами. Позатим відмінне оброблення стін — переважно з тесаного каміння, накриття і декорація виразно романського стилю. Про це нам ясно вказує обробка фасад із двома вежами (Володимир Волинський, Овруч) портали (прикраси входових дверей,) капітелі, вітражі і підіхромічна різьба (літописні відомості про Холм). В західноукраїнському центрі староукраїнської культури — Галичі досі було знайдено коло 80 фундаментів різних будов 12-13 ст. трьохнавні і одна ротонда¹. Інша ротонда з 6 кружками всередині зберіглася в с. Горинях біля Ужгороду, 12-13 ст. (А. таб. I, рис.9). Єдина захована галицька церква св. Пантелеймона 1200 р. (тепер польський костюп) має розкішний романський портал та інші різьблені з каменя деталі, значно пошкоджені під час першої світової війни 1914-1915 рр.

З цивільного будівництва старокнязівської доби маємо лише історичні звістки про замки і міські мури в Києві, Вишгороді, Володимирі-Волинському, Галичі, Холмі. З того заховалися невеликі рештки "Золотої Брами" у Києві коло 1037 р., дві квадратні вежі біля Холма — Білавіж і Столпенська 12 ст. та округла вежа біля Камінця на Берестейщині 1270-1288 рр. Великий розвиток архітектурного мистецтва в Україні 10-13 ст. мав поважний вплив на сусідні краї, зокрема українська архітектура впливала на мистецтво Польщі, Новгороду, Володимира Суздальського і Білорусії.

З другої половини 13 ст. Україна, як відомо, переживала страшні часи руїни і знищення, коли разом з татарськими і північнокнязівськими московськими набігами ослаблялися суспільно-політичні сили, спинялися прояви культурного життя, а матеріальні засоби нищилися. Будівництво обмежувалося до невеликих будов провінціального характеру і то переважно на західноукраїнських землях.

¹ Розкопи фундаментів цієї церкви було зроблено не дуже докладно і плян (А. табл. I, рис. 9) зроблено приблизно з припущеннями. Ред.

Тому стиль готики, що був поширений тепер у всій Європі, не знаходив відповідно матеріального ґрунту в Україні і мав характер переходового стилю, тим більше, що візантійсько-українська культура попередньої доби ще довгий час постачала потрібну умілість і вироблені форми. Не зважаючи на тяжкі обставини, розвиток українського мистецтва не спинявся, навпаки, саме в цю добу готики витворювалися нові мистецькі форми, конструкції, нові типи будов. Стиль готики, що панував у цілій західній і центральній Європі в 13-15 ст. зі своїми характерними гостролучними формами склепінь перекриття, створив, та особливими конструктивними засобами та методом праці, надавав нашим будовам більшої легкості, з напруженою динамікою (рухом) видовжених форм, що ніби поривалися вгору — у просторінь.

В 14-15 ст. візантійсько-українська культура попередньої доби виявляється у формах плянів і просторому об'ємі, тоді як готична спричиняється до невеликих конструктивних змін і деталей. Прикладом таких будов служать Вірменська катедра у Львові 1363 р., церква Різдва Христа в Галичу кінця 14 ст. і церква в Межиріччю на Волині сер. 15 ст. — усі з трьохнавними заложеннями княжих часів, але з Готичними лучами та іншими гостролучним деталями. Єдиною цього рода є найстарша церква у Львові св. Миколи 14-15 ст., з деякими романськими архаїзмами. В 14-15 ст. відомий в Україні також тип т. зв. триконхових будов візантійського відродження (таб. I, рис. 10), що приходять з гори Атону в Греції, найперше до української частини Буковини (дві церкви в Сереті кін. 14 ст. і три церкви в Путні коло Чернівців (пізніше до Галичини) інтересна трьохдільна церква в Лаврові на Бойківщині 15-16 ст. і нарешті на Поділлі (три церкви в Кам'янці 16 ст., Зіньковичі, Могилеві Подільському), і Замостю.

Неспокійні часи 14-15 ст., боротьба з татарщиною і нова економічна кон'юнктура з колонізаційною політикою шляхти, спрямовували будівельну діяльність, головно коло оборонно-замкового будівництва. Навіть будови релігійного культу пристосовувалися до оборонних цілей, з грубими мурами, вежами й бійницями (стрільницями). Візантійське мистецтво вже остаточно переживалося і втратило свій зміст, українські мистці шукали стиків з західноєвропейськими мистецькими течіями. Але в церковному будівництві ці західні зразки не могли перейматися без всяких змін вже через різниці релігійні, тому в Україні запозичали переважно форми цивільного будівництва середньої Європи, перетворюючи і пристосовуючи їх до своїх обрядових потреб і побутових особливостей. До визначніших пам'яток цієї доби належать: т. зв. гальова церква в Рогатині 14-15 ст. (таб. I, рис. II) і знаменита

церква — твердиня в Сутківцях на Поділлі. (таб. I, рис. 12). Готика, у своїх вироблених західніх зразках, спочатку мала доступ лише до більших міст Західньої України, де вперше з'являються суцільні верстви міщанства й ремісництва організовані на західніх зразках (Магдебурзьке право). Ці впливи, що проточувалися рівночасно з хвилею німецької колонізації, йшли трьома шляхами — зі Шльонску (Сілезії), через західне Закарпаття і Семигород. Певне значення мав великий торговельний шлях з Італії через Угорщину і Східню Словаччину до Галичини через західні Карпати з торговельними й культурними осередками в Пряшеві і Бардієві (катедра, ратуша, 14—15 ст.). З Семигороду мистецькі течії діставалися через Буковину і східне Закарпаття (катедра в Берегові). Найбільше готичних будов мав Львів, але вони були знищені під час пожежі міста 1527 р. та при пізніших перебудовах. Порівнюючи найліпше збережена готична катедра Львова кінця 14 ст., так само як і деякі інші пам'ятки, вказують на впливи німецькі і спеціально шльонські. Приблизно до тієї самої групи належать римо-католицькі катедри в Перемишлі 1460 р. і в Кам'янці кінця 15 ст. та менші провінційні костьоли, що затримують готичні, гостролучні форми навіть у кінці 17 ст. В той час, коли римо-католицькі храми звичайно повторяли без всяких змін відомі готичні зразки, то церкви східнього обряду більш оригінальні та вказують на певну перерібку готичного стилю. Тоді між іншим усталюється трьохкамерна система плану (бабінець, середня частина і вівтар) і трьохдільність перекриття (три бані) — типова для українського церковного будівництва в дереві і камені (Ніжанковичі, Вишнівці, Риботицька Посада, Залужжя та інші, хоч зустрічаються церкви і в чисто-західніх формах (Кодня, Перемишль).

З численних замків заховали деякі готичні риси замки: в Хотині на Басарабщині 14 ст., на Волині: Осрог 14-15 ст. Луцьк 14-16 ст., Крем'янець 15-16 ст.; на Поділлі: Межибіж 15 ст., Кам'янець. Особливої уваги заслуговує, добре захований, колись славний своєю недоступністю, замок в Кам'янці-Подільському, заснований ще в 14 ст. князями Коріятовичами, та відбудований в поч. і в середині 16 ст. Плани замків, побудованих в Україні впродовж 15-16 століть були різноманітні: трикутні — Зіньків, (таб. I, рис. 13), чотирикутні — Сутківці (таб. I, рис. 14), п'ятикутні і т. д. з наріжними високими вежами, що сильно виступали поза оборонні мури.

Коли в добі готики в Україні йшла переорганізація міст за західніми зразками, що дало в мистецтві переходовий стиль з великою домішкою старої візантійської спадщини, то в ст. 15-16 наступає цілковитий зворот до Заходу, особливо радикальний з того моменту, коли вага і першенство в економічному житті перей-

шло до міст. Одначе ця орієнтація на Захід прийняла особливого забарвлення, бо коли в добу готики працювало в Україні багато німецьких майстрів, то в добу ренесансу (відродження античності) переважно італійці зі Швейцарії і Венецької Республіки. По українських містах ці майстри, вступаючи до цехів, діставали місцеві прізвіща: Петро Італієць, Петро Красовський, Петро Барбона, Домінічі Римлянин, Амвросій Прихильний та інші.

Стиль "ренесанс", — що витворюється в Італії в 15 ст. і поширюється по всій Європі замість гостролучного стилю готики, спочатку як "відродження" класичності, — дав зрівноважені, упорядковані композиції з спокійними, логічно продуманими і чистими формами, почерпнутими з античної архітектури. У поширенню цього нового напрямку в Україні велику роль відіграв згаданий торговельний шлях через Пряшів і Бардіїв, як про це свідчать ранні ренесансові форми ратуші в Бардіїві 1506—1507 рр., будови міста Коросна 20-х років 16 ст. Рівночасно постають будови в переходовому стилі від готики до ренесансу, як замкова церква в Острозі 1521 р. жидівські синагоги в Сатанові 1532 р. і Львові кінця 16 ст. (т. зв. "Золота Ройза"). Чим далі на схід, тим готичні зразки все більше спізнювалися (два католицькі костьоли в Києві, руїни невідомої будови в Лубнях).

Досить ранні свідчення ренесансу бачимо у перебудові Кам'янецького замку 1541-1544 рр., в ратушах Львова і Перемишля (за старими рисунками), також в замках серед. 16 ст.: Перемишль, Львів, Бережани, Ляшки Муровані та інші. Важним джерелом ренесансових форм для всієї України був Львів, де ренесанс з'являється в другій чверті 16 ст. (архітекти Петро Італієць, Петро Красовський), а розцвіт припадає на 70-90 роки того ж століття. До найкращих цивільних будов цієї доби з видержаними і строгими формами чистого ренесансу, належать дома Гепнера (тепер Українського Кредитового Товариства) 1570 р. і так зв. "Чорний дім" на Ринку 1577 р. Найвищі досягнення українського ренесансу зосереджуються в чотирьох будовах Львова: Вежа і дім Корнякта, Братська (Успенська) церква і Трьохсвятительська каплиця. Одна з найкращих пам'яток ренесансу, не тільки України, але цілої східньої Європи — вежа Корнякта, побудована архітектором Петром Барбоною в 1572-1578 рр. в характері вежі *Madonna dell' Orto* у Венеції, але в Йонському ордені (відміна грецького античного стилю) наближена до знаменитої італійської школи архітекта Паллядіо. Палата Корнякта на Ринку 1580 р., подібно до більшості будов Львова, з рустикою, у формах невеликих палаців Тоскани і Верхньої Італії. Трьохсвятительська каплиця (1578) і Братська церква (1591-1629), хоч проєктовані італійськими майстрами, виведені в типово-українських формах

трьохбанної церкви (таб. I, рис. 15); також деталі і різьби, наприклад, у чудових т. зв. "матобах" під гзимсом, виконувалися місцевими майстрами.

Великий будівельний рух кінця 16 і поч. 17 ст. завдячує головно організаціям братств, як виразникам українського культурного і політичного руху в їх боротьбі з чужою експансією. Ця будівельна чинність сягала далеко на захід, де тільки були по містах більші українські громади, як це свідчать братські церкви в Замостю 1589 р., Сокалі кін. 16 ст., Луцьку 1617 р., Люблині 1607 р. З початком 16 ст. будівельна чинність поширюється також на сході (Київ, Чернігів, Остер, Переяслав, Канів, Новгород-Сіверський) головно в реставраціях будов старокнязівської доби. Окрему групу займають будови перших років 17 ст. завзятого оборонця української культури князя Константина Константиновича Острозьського, з характеристичними високими т. зв. атиками (надбудови з луками і пілястрами над вінчаючим гзимсом будови) і фронтонами (Острозький замок, Межириччя, дім Острозьких в Ярославі, замок в старому селі біля Львова і багато інших. (Під кінець ренесансової доби втрачається почуття міри у пропорціях форм та їх композиціях, деталі й прикраси занадто обтяжують і переладують стіни. До таких будов у Львові належать каплиці Боїмів і Камніонів поч. 17 ст., тоді як до наступної доби переходового стилю від ренесансу до т. зв. барокко відноситься цілий ряд будинків у Львові, Кам'янці та католицьких храмів у Львові, Луцьку, Крем'янці, Ярославі. Більш своєрідними рисами відзначаються теж церкви переходового стилю до барокко, наприклад вежі Манявського монастиря в Галичині перш. пол. 17 ст., П'ятницька церква у Львові (1643-1645) і церква гетьмана Б. Хмельницького в Суботіві 1656 р., де вже відбилися впливи північної Німеччини (Данціг).

II. Українська мурована архітектура новіших часів

Другою, після княжих часів, добою розвитку українського мистецтва, його золотим віком, треба вважати 17-18 ст. — часи коли українське козацтво в боротьбі з своїми сусідами виборює фактичну незалежність України — вдруге після княжої доби. Живучи спільним мистецьким життям з західньою Європою, — Україна і на цей раз переймає новий напрямок у мистецтві цілої Європи — стиль барокко. Нові умови життя та соціального устрою з вищою верствою заможної козацької старшини створювали інші потреби, ставили нові вимоги до мистецтва — так само як це було і в цілій Європі. Спокійні, зрівноважені, логічні форми ренесансу, що взорувалися

на чисті форми античності, вже не задовольняли сучасного смаку. Для розкішного гучного життя доби барокко потрібні були більш пишні, багатші, показніші форми архітектури, пересякнуті патосом, надприродністю, спіритуалізмом. Замість колишньої краси відтепер протиставлять силу, проти спокою — рух, замість гармонії — боротьбу. Тому в архітектурі постають розкішні декоративні фронтони, портали, брами, переладовані тяжкими пілястрами, складними гзимсами, вигнутими і покрученими завитками, т. зв. волютами (слимаками) та буйною орнаментикою. Хоч зразки барокко приходили до нас з західної Європи, головню з Італії і Німеччини, та власною творчістю українського народу, що відтепер був пробуджений до нового вільного життя, — бароковий стиль прибирає своєрідних та оригінальних форм, що має у світовій літературі заслужену назву осібно українського або “козацького” барокко. Центр мистецького життя з пол. 17 ст. переноситься знову до середньої, Наддніпрянської України, де фундаторами і меценатами мистецтва стають українські гетьмани, полковники та церковні достойники, що походять з демократичних козацьких верств. Особливо багато будов побудовано гетьманами Самойловичем, Мазепою, Апостолом, та полковниками Герциком, Миклашевським, Мокієвським та іншими. Лише одним Мазепою побудовано чи відновлено у Києві понад 6 величавих будов, не кажучи про інші по цілій Гетьманщині. Перші подихи барокко з’являються майже рівночасно у початках 17 ст. у Львові (костюли Бернардинів 1600 р., єзуїтів 1613-1670 рр.) та Києві (перебудова Успенського собору італійцем С. Брачі в 1613 р.). Але самостійна творчість українських мистців розпочинається в другій половині 17 ст. та досягає найбільшого розцвіту в добу Мазепи. Новий характер української архітектури складається головню під впливом двох чинників — старої традиції мурованого будівництва, започаткованого в княжу добу, і дерев’яного народного будівництва.

Перший тип будов постав зі сполуки трьохнавної церкви — віддавна пристосованої до літургічних потреб східньої обрядовости з західнім базилічним типом барокко, що, до речі, близько стояв до візантійсько-української базиліки (таб. II, рис. 10). До таких оздоб належать великі церкви у Бережанах, Троїцька церква в Чернігові 1679 р., собор Мгарського монастиря біля Лубен, розпочатий гетьманом Самойловичем в 1682 р. (таб. II, рис.10) та дві будови гетьмана Мазепи у Києві — Михайлівський собор 1690-1694 р. і Братська церква Академії 1695 р. Хоч у цих будовах у більшій мірі помітні впливи західноєвропейські, але окремі форми і деталі, зокрема декорація, набирає оригінальних форм, що почерпнуті з народного, сільського мистецтва. Особливої своєрідности і краси

досягають форми бань, які не мають собі рівних в усій Європі. Такого самого характеру є численні перебудови і розбудови старших церков — у Києві: Софійської катедрі 1691-1705 р. головної церкви Лаври 1695-1722 р. Михайлівського монастиря, Михайлівської церкви Видубецького монастиря і т. п.

Іншим типом є будови, що в плані й просторовому об'ємі йдуть за давньою традицією українського дерев'яного будівництва трьохдільного і п'ятидільного (хрещатого) заложення (таб. II, рис.7) з 3 і 5-ма банями. Цей вповні самобутній тип будов, остільки був вироблений та удосконалений давньою культурою українського будівництва, що кожна з таких церков уявляє собою справжню перлину архітектури, як в розумінню гармонійної, логічної композиції, так і окремими пластично-розвиненими та при тім лагідними формами і деталями. І якщо підклад цієї архітектури є бароковий, проте ясними конструкціями і обмеженістю прикрас наші будови далеко відходять від чистодекоративних принципів надто перелатованих форм барокко Заходу і Сходу.

До трьохбанних церков з трьохдільним заложенням належить знаменитий Покровський собор у Харкові 1689 р. з незвичайно стрункими і високими банями, далі дві церкви Києво-Печерської Лаври, собор в Ромнах і менші будови в Сумах, Богодухові, Слов'янському та інші. Найвищого мистецького вислову і чистоти форм досягають п'ятибанні церкви на хрещатому заложенню (таб. II, рис. 7). Генеза (постання) їх у нас ще в належній мірі не з'ясована. До найстарших належать: згадана вже Сутківська твердиня, церква Адама Кисіля в Нискичинах на Волині 1653 р. та перебудована Спаса на Берестові у Києві за часів Петра Могили в рр.1638-1643. До розвиненої барокової доби належать прекрасні будови Київської Лаври: Усіх Святих 1696-1698 р., Воскресення та Павла і Петра, св. Юра Видубицького монастиря 1696 р. та інші будови Чернігова, Батурина, Ізюма. Дальшим розвитком були будови дев'ятидільні (з 9 камерами), перекриті 5-ти банями, як Троїцька церква Густинського монастиря 1672-1674 р., Преображенська в Прилуках 1716 р. (таб. II рис. 7), собор у Ніжені.

Менше перепрацьовувалися західноєвропейські зразки барокко в Західній Україні в замках, палатах, що зберіглися в руїнах на Західноукраїнських землях (Збараж, Бережани, Підгірці) і римокатолицьких храмах (Львів, Перемишль, Кам'янець). Ближче стоять до українського барокко жидівські синагоги, нерідко з розкішним атиком та бароковими прикрасами, де часами стрічаються східні мотиви левів, птиць тощо (Шаргород на Поділлі, Сатанів, Тернопіль 1672 р.). З небагатьох збережених зразків цивільного будівництва особливої популярності здобув т. зв, Дім Мазепи в Чернігові чи

власне військова канцелярія доби Мазепи 17-18 ст. — партерова будова типу міських ратуш чи ін. установ (гл. плян, А. таб. II, рис. 6.) з розкішно прибраними стінами та фронтонами. Не менше цікава кам'яниця полк. Лисогуба в Седневі кін. 17 ст., масивних форм, але значно бідніша в прикрасах. З менших кам'яниць 17-18 ст. збереглися муровані будинки в Батурині (значно перебудований дім Кочубея), Любечі (т.зв. Полуботківська кам'яниця) в с. Підусівці біля Чернігова 1690-1710 р., Козельці, Ніжені, Лубнях (т. зв. "Скарбниця"), в Прилуках (Галаганівський арсенал"). Справжніми перлами українського барокко треба вважати будови Києва другої чверті і серед. 18 ст., як Митрополичий дім біля Софійської катедри, брама Заборовського там само та прекрасні будинки Київської Лаври архітекта Степана Ковніра, серед яких особливої оригінальності досягає будинок лаврської друкарні. Часто й самі церкви оброблялися в зразках чистоцивільного будівництва, як про те свідчать прекрасні ліплені прикраси головної церкви Київської Лаври 1722—1729 р. архітекта Ф. Старченка, де окремі барокові мотиви сполучені з народньою рослинною орнаментикою.

Велика мистецька культура української архітектури доби барокко, зокрема висока техніка українських майстрів спричинилися до того, що впливи української архітектури сягали далеко за межі України. Спеціально на Московщині чимало будов постало за українськими зразками, що дало привід деяким російським мистецьким критикам та історикам говорити про "спорідненість" українського мистецтва з московським.

Від середини 18 ст. будівельний рух в Україні ослаблюється, все таки з'являється тоді кілька величавих будов у стилі рококо. Цей стиль, що є дальшим розвитком барокко, відрізняється від нього головню декоративним прибранством та деталями. На зміну тяжких і громоздких форм торжественного барокко приходять легше, делікатне і грандіозне прибранство ажурових прикрас. В Україні рококові будови постають майже виключно за проектами чужинців, наприклад — фляманець Де-Вітте, німець Шедель, італієць Меретині та ін. Тому рококо вже не має тих особливостей та своєрідних форм як барокко. Якщо будови архітекта Ковніра середини 18 ст. були виведені в оригінальних формах українського барокко, то вже Покровська церква на Подолі 1722 р. та дзвіниці Михайлівського монастиря та Софійської катедри у Києві вже мають деякі ознаки рококо. Софійська дзвіниця (закінчена в 1748 р.) монументальних форм має розкішну декорацію, що граничить з переладованістю — був це останній вияв барокового пересиченого багатства. Цілоком рококовими являються визначні будови середини 18 ст.: Андріївська церква у Києві 1744-1767 р., св. Юр у Львові

1744-1764 р., Домініканські костьоли у Львові 1749—1764 р. і Тернополі, катедра в Холмі, головна церква в Почаєві, катедра в Козельцях 1752—1763 р. Коли римо-католицькі храми притримуються характерної для рококо форми пляну близького до еліпсу (згадані Домініканські храми; парафіяльний костюл у Холмі), то церкви східного обряду майже усі в пляні заховують давніший український тип хрещатих дев'ятикамерних будов. Зі згаданих церков найбільш характерною в цьому значенні є величезна катедра в Козельці з 5 розкішними, стрункими банями тоді як Андріївська церква у Києві найбільше вражає своєю граціозною легкістю та мальовничістю, що не має собі рівної на цілому Придніпров'ю. Прекрасним зразком є також катедральна церква св. Юрія у Львові — величава будова масивних динамічних форм і ажурових тендітних прикрас. Будівничим її був львівський архітект Бернард Маретин (або Меретині), що будував також цілий ряд інших будов високої мистецької вартости — ратушу в Бучачі, можливо дім "Просвіта" у Львові та багато костюлів у Галичині. Знову у Києві таким визначним архітеком доби був Шедель, якому належить перебудова Києво-Могилянської Академії 1736-1740 р. та знаменита дзвіниця Лаври 1736-1764 р. Будинок Академії цікавий тим, що тут задержано всі особливі риси українського будівництва з посінням та галерейками, які постійно уживалися як в кам'яних, так і дерев'яних будовах. Знову величезна вежа Лаври, що має 93 метри висоти, — одна з найвизначніших творів давньої України, відзначається своєю майстерною композицією зі складною колонадою у кожному поверсі, де вже помітний нахил до клясичної простоти та логічності, хоч і не без впливів елегантного рококо.

Напрямок клясичности, як реакції проти бурхливого, напруженого стилю барокко, приходить ще в середині 18 ст. В таких спокійних логічних і навіть суворих клясичних формах введено палату у Вишнівці на Волині 1730-1740 рр., прибудову Успенської катедри у Володимирі-Волинському 1753 р. та цілий ряд менших будинків і брам у Кам'янці, Сатанові, Львові та інших містах Західньої України. Прекрасними зразками клясичности були величаві палати гетьмана Розумовського в Почепі, Яготині (проєкт Менеласа), Глухові (архітекта А. Квасова) і Батурині. Величезних розмірів палата в Почепі будована за проєктом француза Де-ля-Мото, українським архітеком О. Яновським у 1796 р., дає широку площу спокійних архітектурних мас, але з сухими і одноманітними лініями деталей. Зате справжнім мистецьким твором була палата в новій столиці України — Батурині, побудована за проєктом англійського архітекта Чарлза Камерона в рр. 1799-1803, де вже помітні впливи стилю Людовика ХУІ (гл. плян А. таб. ІІ. рис. 2). Не менш інтересна

величезна палата Завадовського в Ляличах архітекта Д. Кваренгі, 1794-1795, де цілий комплекс будов творить колосальне півколо, а головний корпус у виточених формах т. зв. паладієвського стилю типу *Villa rotonda* коло Віценци в Італії. В релігійному будівництві кінця 18 ст. у більшій мірі затримувалися старші українські традиції у формах заложення та бань, хоч саме прибранство було вже в клясичних зразках, переважно у стилі Людовика ХУІ-го (церкви фундації Розумовського, також св. Миколи в Хоролі 1790 р. у с. Вишнянах біля Хорола 1794 р. та інші).

В кінці 18 ст. і в 19 ст. український нарід зазнає найгірші дні царської російської реакції, яка поступово але рішуче і жорстко, ліквідує автономність України, касує військо, гетьманат і цілий автономний адміністраційний устрій. Національний і культурний гніт відбиваються в значній мірі і на мистецькому житттю. Замість вільної артистичної творчости з'являються нові будови, роблені за шабльоновими проектами надісланими з Петербургу і Москви, не пристосованими не тільки до мистецького смаку українців, але навіть до підсоння України. Нарешті в 1800 р. виходить указ російської влади, яким зовсім забороняється будувати церкви українського типу. Замість того від середини 19 ст. з'являються обридливі церкви у псевдовізантійському і ніби "московському стилі".

Не дивлячись на це, українська творчість не вгасає, пристосовує шабльонові проекти до свого смаку і дає ряд нових своєрідних творів.

Як відміна клясичности в початку 19 ст., який мав замилювання до спокійних монументальних форм римського взірця, широких зовсім гладких стін, округлих колон т. зв. дорійського ордену, півкільних вікон та ступінчастих низьких та гладких атиків над колонадою. Одначе і стиль ампір мусів зробити багато уступок українським будівничим традиціям, особливо у маленьких провінціальних палатах та будиночках, де ганки, галерейки й мансарди (поверх, що уміщено під самим дахом будови) набирають своєрідних, українських ціх. З визначних українських архітектів цілої доби можемо згадати В. Ярославського в Харкові (будинки у Харкові, на Харківщині і Херсонщині) і А. Меленського в Києві (Контрактовий дім, перебудова бурси, розбудова Подола 1811 р.). Відтепер найбільше розвивається міське будівництво. Постає цілий ряд нових ратуш (Харків, Полтава, Київ, Львів, Чернівці), що знаменують собою останне зусилля самоурядування українських міст. Всі вони квадратного заложення з квадратовою вежею простих і холодних мас та гладких понурих стін. Таким самим характером відзначаються тріумфальні брами, колони-пам'ятки, які в той час любили ставити з нагоди різних подій. Одну з кращих колон, за проектом архітекта

К. Меленського, було поставлено у Києві в 1802 р. з нагоди повернення Києву віднятого в кінці 18 ст. Магдебурзького права і сполученої з ним самоуправи міста (пізніше, щоб стерти усякі сліди цього символу, російські урядові кола стали називати колону пам'ятником "Хрищення Руси"). В першій половині 19 ст. при новому адміністративному поділі України у стилі ампір постає більшість державних будинків Полтави, Чернігова, Києва, та на Запорізьких степах — в Одесі і Херсоні. Остання стадія клясичности наступає у другій половині 19 ст. за часів царя Миколи I, коли будови набирають особливо понурих і суворих форм, прикладом чого може служити будинок університету у Києві. З церковних будов у стилі ампір найбільше заховалося на Харківщині і особливо Полтавщині (Хорол, Ромен, Лубни, Пирятин, Прилуки). У заложенню вони переважно хрещатої форми (А. таб. II, рис. 9) — собор у Хоролі 1800-1808 р., що близько стоїть до давніших будов 17-18 ст., але лише з однією середньою банею на округлому гладкому підбаннику. З більших будов цієї доби походять собори в Одесі, Херсонесі і Кременчузі, що належать до течії академічного клясицизму, який почав плекатися в офіційних технічних школах Росії. Досить поширений був також тип зовсім округлих будов (ротонд) з колонадою або без них, яскравих ампірових форм, як церква в с. Кукавці 1806 р. і в місті Шатові на Поділлі, церква Різдва на Подолі у Києві 1809 р., "Аскольдова могила" у Києві 1810 р., церква Гошівського монастиря у Галичині 1842 р. та інші. Перетворення клясичних зразків в українському народньому дусі у більшій мірі виявилася на західньоукраїнських землях, як це, наприклад, свідчить катедральна церква в Чернівцях, побудована у 50-х роках 19 ст. на п'ятидільному заложенню з трьома банями, подібно до буковинських дерев'яних церков.

Від середини 19 ст. міське будівництво житлового і громадського призначення, у зв'язку з пануючим у цілій Європі утилітаризмом і меркантильністю, переймається еkleктизмом, себто мішаниною різних історичних стилів не тільки в різних об'єктах, а також в одній будові. Серед різних фаз еkleктизму та різноманітних мистецьких напрямів, особливо поширюється т. зв. віденський неоренесанс. Загальне архітектурне обличчя наших головніших міст, навіть незалежно від бувшого австро-російського кордону — Києва, Одеси, Харкова, Львова, Чернівців. Перемишля, Херсонеса, а навіть Ростова і Катеринослава на Кубані — власне завдячують цій віденській моді. Зокрема в цьому характері побудовані більші міські театри у Києві, Одесі, Львові та інші громадські будови по містах. Рівночасно в техніці будівництва в Наддніпрянській Україні помічається поступовий занепад, який особливо зусилюється під кінець 19 ст. Річ у

тому, що російська централістична влада у боротьбі за опанування усіх ділянок культурного та економічного життя в Україні, з особливим завзяттям нищила українське міщанство зв'язане з ним ремісництво, яке своїми цеховими організаціями ставило чималий опір централістичним прямуюванням Москви. Постійні утиски цехів кінчилися цілковитим їх скасуванням в році 1900. Безперечно, що цеховий устрій ремісництва в той час уже віджив свій вік, але коли у західній Європі стара система навчання у цехових організаціях поступово замінялася сіткою державних ремісничих шкіл, то в Україні з моментом ліквідації цехів, російський уряд замість того, не тільки не створив закінченої сітки фахової освіти, але навіть не дав мінімальної кількості ремісничих шкіл. Отже, коли в давні часи в Україні в цехових організаціях постійно виховувалися молодші кадри добрих ремісників, зокрема мулярів, теслярів, каменярів, різьбарів та солідних технічно-підготовлених будівельних майстрів, то з занепадом цехових організацій та браком фахових шкіл, старих майстрів та ремісників не було ким замінити, або приходили робітники мало підготовлені та без потрібного технічного знання. Наслідком цього було, що багато будов другої половини 19 ст., а навіть початку 20 ст., особливо на провінції, були не тільки безвартісні з мистецького боку, але також технічно-примітивні, так що чимало їх понищилося і розвалилося... Це завжди гостро відчували наші мистці та архітекти. Але усякі заходи для створення місцевих шкіл, як вищого, так і нижчого типу, здебільшого розбивалися об тверду стіну централістичних прямувань Москви, яка засновувала такі школи у себе а передовсім у Петербурзі та Москві. Туди власне мусила їхати українська шкільна молодь, звідтам і приходила "нова мода" в будівництві, майже завжди запізнена з Західньої Європи, але "приправлена" у московському дусі. І так, в другій половині 19 ст., під впливом національного романтизму на Заході (відродження романського стилю) у Росії постав націоналістичний напрям, що дав псевдо "візантійсько-руський" стиль. Він насильно впроваджувався в Україні в церковному будівництві (собори в Житомирі, Харкові, Катеринославі та інші), не рідко даючи жахливі немистецькі зразки. До цього часу належать урядові "реставрації" дорогоцінних пам'яток нашого будівництва княжої доби, коли, наприклад, були розібрані та знищені будови Херсонеса 4—10 ст. Десятинна церква у Києві 10 ст., перебудовані: катедрa у Володимирі-Волинському 12 ст., церква в Овручу 12 ст. та інші — та на місці їх побудовані безвартісні будови ніби у "візантійському стилі". У більш витриманих візантійських формах і бодай хоч технічно краще побудовано Володимирський собор у Києві та Олександрівську церкву у Кам'янці в перших роках 20 ст.

На західньоукраїнських землях, що були під Австро-Угорщиною, течія романтизму спрощувала переважно форми романського і готичного стилю. Правда, були спроби українських архітектів додавати деякі мотиви "свої", себто візантійські, але через брак свого мистецького центру та особливо школи — ці спроби були здебільшого невдалі.

В найновіші часи будівництво в Україні переживало усі фази еkleктизму, які панували в мистецтві Європи, включно і т. зв. стиль "модерн", на західньоукраїнських землях відомий більше під назвою віденського сецесіонізму. В цьому стилі, який панував порівнюючи недовго — в останніх роках 19 ст. і перших роках 20 ст. — побудовані м. ін. величезні залізничні двірці (станції) у Жмеринці на Поділлію і у Львові, останній за проєктом відомого українського інженера-архітекта Івана Левинського (1851—1918), якому належать також інші будови Львова, як готель "Жорж", Торговельно-промислова палата, будинок "Дністра" і дім Василіянок та інші.

З початком 20 ст. поміж українськими мистцями і спеціально архітектами поширюється течія відродження українського архітектурного стилю. В поширенню цієї ідеї та в практичному переведенні її в життя велику роль відіграла "Українська Громада" студентів Інституту цивільних інженерів в Петербурзі, де першим головою (від 1905 р.) був архітект Сергій Тимошенко. Цей мистецький напрямок можна поділити на дві течії: перша — для створення своєрідного українського стилю старалася використовувати мотиви українського барокко, друга — народне дерев'яне будівництво. До першої течії належать великі житлові доми архітекта Альошина в Києві та Фетісова в Запоріжжю (Катеринославщина). Друга течія започаткована церквою єп. Партенія Левицького в Плішивцях на Полтавщині 1902—1906 р., де використані форми знаменитого Запорозького собору у Самарі (гл. розділ про українське дерев'яне будівництво). Визначним твором, що належить до цього другого напрямку, є будинок Земства у Полтаві (тепер український державний музей), побудований визначним нашим архітектором Василем Кричевським з участю мистця-малюра Сергія Васильківського. З інших архітектів відмітимо праці Жукова (шкільні будинки на Харківщині), Мощенка на Полтавщині і в Галичині — Івана та Льва Левинських, Олександра Лушпинського, Романа Грицяя, Василя Нагірного. Сполучення форм кам'яної архітектури українського барокко з дерев'яним будівництвом знайшли прекрасну творчу перерібку в працях архітектів Сергія Тимошенка та Дмитра Дяченка. Першому належить цілий ряд вілл та проєктів церков, другому — проєкт історично-археологічного музею у Кам'янці-Подільському 1913 р., школи на Полтавщині та головний корпус

сільсько-господарської академії в Києві 1928 р. Ініціативі цього архітекта належить також заснування у Києві Товариства Українських Архітектів — Українського архітектурного інституту в 1919 р., який був 1924 р. приєднаний до мистецького Інституту в Києві.

В найновіших часах по війні і революції найбільшого поширення здубуває західноєвропейський напрямок конструктивізму, що оснований на принципі функціоналізму — пристосовання кожної частини своєму практичному призначенню, цілковитого усунення декоративних прикрас і непотрібних додатків. Конструктивізм широко послуговується залізо-бетоновими конструкціями, склом та іншими новими будівельними матеріалами, має значення для великих елементарних геометричних мас, легких широко-закроєних перекритть, великих гладких площ, терасових композицій, плоского даху. До кращих будов конструктивного напрямку належать Електрівня у Києві, суконна фабрика у Кременчузі, будинки Дніпрельстану, будинок каси хворих у Львові і величезний комплекс будов "Держтресту" у Харкові.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонович, Д.: *Скорочений курс історії українського мистецтва*, Прага. 1923 (літограф).
- Голубець, М.: *Начерк історії українського мистецтва*, т. I Львів 1922. Львів (провідник), Львів 1925.
- Ернст, Ф.: *Київські архітекти 18 в.*, Київ, 1918. Київ (провідник), Київ 1930.
- Павлуцький, Г.: *Камен. церков. зодчество на Украине*. "Исторія русск. искусств." Грабаря, т. II.
- Сіцинський, Є.: *Оборонні замки Захід. Поділля.*, Київ, 1928.
- Січинський, В.: *Конспект історії всесвітнього мистецтва*. Прага. 1925, II вид. Прага 1928 р. — *Архітектура старокнязівської доби 10-13 ст.*, Прага, 1926. — Серія монографій "Українська архітектура" (ротонди, Сутківці, Бардіїв, Вежа і дім Корнекта Лаврів).
- Січинський, В.: *Ukrajinska architektura — L'architecture ukrainienne, "Umění slovanů"*. Vrnо 1924.
- Таранушенко, С.: *Мистецтво Слобожанщини 17-18 вв.* Харків 1928. *Труди 16 Археол. съезда*, т. I-II, Москва. 1911.
- Щербаківський, В.: *Архітектура у різних народів і на Україні*, Львів 1911.

III. Українське дерев'яне будівництво, його постання та найстарші зразки

На цілому просторі Європи найбільша кількість і то найцінніших зразків дерев'яного будівництва зберіглося в Україні, звідти той великий інтерес до українського дерев'яного будівництва в літературі слов'янських та інших народів, що постав ще в початку 19 ст., та який в останні роки в Західній Європі набув особливої інтенсивності.

Завдяки відповідним кліматичним і господарським умовам, Україна від найдавніших часів розпоряджала великими засобами будівельних лісів — від м'яких пород шпилькових дерев до таких прекрасних видів твердого дерева, як клен, явір, осика, ясеня і нарешті липа, груша, тис, бук і дуб. Тому саме в дерев'яному будівництві українці відзначалися великим майстерством і мають свою давню культуру та, вироблені впродовж багатьох століть, своєрідні зразки.

І коли в будовах, призначених для житла, творчість була обмежена в рамках побуту і матеріальних засобів, то ціла умілість майстрів, ціла вигадливість і творча думка найбільше виявлялися у будовах громадського, оборонного та релігійного призначення. На жаль, більші житлові будинки зберіглися в дуже обмеженій кількості, а будови замкового, чи загалом оборонного призначення зовсім зезли, даючи місце мурованим та земляним будовам новішого типу. Порівнюючи краще заховалися будови релігійного культу, принаймі ми маємо деякі зразки навіть із 16—17 ст., правда, в дещо переробленому вигляді. Однак зберіглися деякі літературні і графічно-документальні матеріали, які дають можливість відтворити давніші конструктивні засоби, типи і форми будов, що були вироблені у значно давнішу добу. Крім того в деяких найглухіших і недоступних місцях (напр. в Карпатах) зберіглися дуже архаїчні типи будов, які дають певне поняття про давніші форми українського дерев'яного будівництва.

Археологічні розкопи селищ неолітичної доби і будинки старокнязівських часів в Україні (Київ, Білгородка) стверджують, що ще тоді уживали спосіб зложення стін при допомозі укладення балок у поземому положенню, як це ми бачимо у всіх існуючих дерев'яних будовах в Україні. Таке укладання дерева у "зрубках" — в поземому положенню є типовим для слов'ян, тоді як у германських народів уживався спосіб повисно-уложених балок, пов'язаних поміж собою т. зв. штунтами. Оскільки слов'янський спосіб є давній, і де саме мусимо шукати його джерела — про це свідчать писання римського архітекта I ст. по Христі Вітрувія, що описує життя осілого населення Чорномор'я та різьби на колоні Трояна в Римі II ст. по Хр., де виображені будови Даків, що колись заселявали наші Карпати.

Деякі фрагментарні відомості про спосіб і форму перекриття будов, що в дерев'яній архітектурі уже впливають на загальний вигляд спорудження, — дають нам описи грецьких, арабських та інших письменників. І так історичні розшуки, ґрунтовані на текстах Геродота, Ксенофонта і Дідора, ознайомлюють нас із народом, що замешкував в околицях Понта "в домах зроблених, як вежі, закінчених пірамідами". Арабський письменник Ібн-Даст, описуючи житло слов'ян княжої доби (IX—X ст.), пише: "...В землі Слов'ян холод буває такий великий, що кожний викопує собі рід льоху (ями), який покриває дерев'яним гостролучним перекриттям (дахом), який бачимо і на їх християнських церквах".

У збережених найстарших зразках українського дерев'яного будівництва релігійного призначення і на старих рисунках неіснуючих будов якраз бачимо перекриття гостролучної форми чи то у формі піраміди. Таке саме перекриття мають і вежі-дзвіниці найстаршої дати, з дуже давніми формами, що ведуть нас до колишнього замково-оборонного будівництва. Загалом дзвіниці мають першорядне значення для питання замково-оборонного будівництва в Україні, тому спинимося над тим більш докладно.

Дзвіниці в Україні ставляться, звичайно, окремо від церков, часами навіть у значному віддаленні від них. Лише в тих місцевостях, які були в сусудстві до заходу (поляків, словаків, мадярів) або сходу (Московщини) будували дзвіниці разом із церквою (Лемківщина, почасти Бойківщина, Закарпаття, Слобожанщина).¹

Хоч найстарші збережені зразки дерев'яних дзвіниць походять з початку 16 ст. (Потилич), але цілий ряд даних вказує на їх давню місцеву культуру, що сягає доби готики. Коли в перші часи християнства не було підходящих типів будов (храмів, палаців, хат), які могли б бути пристосовані і перетворені для потреб нової релігії, то оборонні та замкові вежі для церковних дзвіниць дуже надавалися, і тому дзвіниці були цілком природним продовженням цього рода будівництва. Знаємо також, що в Україні церкви і особливо монастирі пристосовувалися до оборонних цілей не тільки в середньовіччю, але і в століттях 16-18. Способи оборони переймалися з Центральної Європи, де храми на провінції, якщо не були під охороною міських та інших укріплень — уявляли собою оборонний пункт. Не робили в цьому розумінні виключення і дерев'яні храми, часто з комбінуванням мурованої оборонної огорожі зі стрільницями. Прикладом такої будови може служити існуючий дотепер костюл в Гервартові біля Бардієва (Закарпаття), згідно старому рисункові Мишковського 70-их років минулого століття. В

¹ Можливо, що поєднання дзвіниці з церквою задержалося як архаїзм, як пережиток з доби готики, коли це явище було загальним. Ред.

таких будовах огорожених сильними парканами та мурами з стрільницями, дзвіниці грали ролю обсерваційних і оборонних веж. Знаємо також, що в Україні зберіглися з доби 16-17 ст. муровані церкви, костьоли і синагоги твердинного характеру, спеціально пристосовані для оборонних цілей, з амбразурами для стріляння, бійницями тощо (Кам'янець, Рогатин, Сутківці, Острог, Луцьк та ін.) Маються відомості, що в старовину в нижчих частинах дерев'яних дзвіниць робилися комори для зброї і різного військового приладдя подібно до замкових веж. Таку зброю а навіть гармати при церквах в Галичині здавалися австрійському урядові ще в початку минулого століття.

Збережені зразки дерев'яних дзвіниць, особливо в Західній Україні, говорять про особливу давність архітектурних форм і то більшу, як форми самих церков, біля яких вони стоять. Побудовані в монументальних формах, міцній конструкції із довготривалого матеріалу (переважно дубового) вони не потребували частого ремонту а тим більше знесення. Крім того, дерев'яна конструкція дзвіниць дозволяла частково вставляти новий матеріал, не змінюючи зовнішнього вигляду. Таким чином архітектурні форми дзвіниць значно поволіше змінювалися, як форми самих церков, затримуючи свій архаїчний замковий і цивільний характер. Отже, коли прийняти до уваги особливо давню традицію будівництва дзвіниць і ту консервативність, з якою мінялися архітектурні форми в дерев'яному будівництві взагалі та особливо у дзвіницях — прийдемо до висновку, що збережені типи дзвіниць постали значно раніше 16 ст.

Конструкція дзвіниць буває двох родів: старша — рублена з брусів або віблеків (балки оброблені лише з трьох боків)зложених у поземному положенню і новіша, яка зустрічається частіше, слуповохрещата. В одному і другому випадкові ціла будова спочиває на грубих підвалинах, а ці останні на камінню чи на цілому підмурованню.

Найстарші збережені дзвіниці Галичини квадратної форми з "опасанням" чи "фартухом" (виступаючий дашок) в нижній частині сильно похиленими до середини стінками, виступаючою верхньою частиною (поверхом) та високим пірамідальним перекриттям, часто зломаною лінією даху (Потилич, Стара Сіль, Дрогобич, Верінь, Бусовисько, Крипники). Такої самої форми бачимо вежі-дзвіниці зарисовані на гравюрах Києва 1638 р., Кам'янця 1672 р., Клевхова 1688 р., рисунках Бардієва 18 ст. та інших. Така форма веж зустрічається у замковому будівництві Центральної Європи, що сягає часів готики; відома і в культурному дерев'яному будівництві Чехії, Шльонська, Словаччини 15-16 ст.

Сильно звисаюча верхня частина дзвіниці та опасання при самій землі — є власне характерною рисою оборонних веж. В цих виступах

(в мурованих вежах т. зв. аркатурний фриз) робилися отвори (діри), через які сипали на наступаючого ворога каміння, пісок, виливали гарячу воду, смолу тощо. Камінь, що кидався з отвору, падав на похилий дашок опасання (в мурованих вежах похилий мур) і силою наразу та фізичного закону кута падання, відбивався від похилої площі та далеко досягав наступаючого ворога.

В еволюції (зміні) мистецьких форм часто бачимо подібне явище, коли первісне, практичне, конструктивне значення втрачується, але залишається певна традиція, складається певна естетична уява про красу і змінена форма живе ще довгий час, втрачаючи одначе своє первісне практичне значення. То саме сталося зі способами будови і формами дзвіниць.

Не підлягає сумніву, що кожна доба світового мистецтва відби-валася на формах дзвіниць, але тому, що тип веж-дзвіниць був у нас усталений в добу готики, то послідовні впливи ренесансу, барокко, рококо, ампіру викликали незначні зміни головно в прикрасах, формах покриття, банях і деталях. Перетворюючи форми мурованого будівництва і різні стилістичні впливи, нарід все таки зумів дати оригінальні, своєрідні зразки мистецької творчости.

Основний тип дзвіниць, який ми окреслили вище, по мірі поширення по всій Україні, часто упрощувано, а розміри поменшувано. Та разом з тим, в руках народнього майстра ця нескладна схема набуває незвичайно великої різноманітності форми. Пропорції мас безконечно міняються. Навколо будов з'являється опасання в кількох поверхах і то різної величини. (Тисьмениця, Старий Лисець, Курники, Ялове, Гуклива). Дуже міняється висота і форма даху. Але найбільше вигадливості й дотепу бачимо у "голосниках" (вікна під дахом дзвіниць). Їх кількість міняється від 1 до 6-ти з кожного боку квадрату, уживаються також подвійні і потрійні вікна. Форма їх незвичайно різноманітна: квадратова з півкільним, еліпсовим, чи шостикутним закінченням, трикутна, п'ятикутна, шостикутна, округла, еліпсова, у формі сегменту, півеліпсова і т. д.

Квадратові дзвіниці, побільшуючи свої розміри і кількість поверхів, часами виростають у складні архітектурні композиції з широким опасанням, прекрасно різьбленими колонками та критими галереями, які у свій час були поширені в міських будинках. Зразком таких розкішних будов можуть служити дзвіниці 18 ст. в м. Печеніжині, пов. Коломия, в с. Ясениці Замковій, пов. Самбір а також на Волині, на Київщині і Полтавщині.

Крім квадратних дзвіниць, відомий тип восьмигранних дзвіниць (Шумляни у Галичині) або квадратних в основі й восьмибічних у горішній частині з восьмигранним стіжковим накриттям (найбільше на Буковині і Гуцульщині).

В дальшому добовому розвитку, з'являються вежі з банями безпосередньо на пірамідальному перекритті і бані з підбанниками ("вісімкою") різної форми в залежності від стилів (ренесанс, барокко, рококо, ампір) — так само як і в самих церквах.

Намітити історичний розвиток церковного дерев'яного будівництва тим тяжче, що в різних місцевостях зустрічаються деякі відмінні типи будов, зміна форм не скрізь наступала одночасно в залежності від світових стилів. Тому часто, дуже давні типи будов мають рік заложення новіших часів (наприклад, в недоступних, глухих місцевостях у горах), тоді, як в інших випадках, дуже старі будови є зразком вже дальшої (новішої) еволюції форм. Можемо також вказати на цілий ряд прикладів, коли дослідники, бажаючи відшукати первісні і найстарші типи будов, брали за головну їх ознаку — примітивність і простоту форм, не беручи на увагу явища регресії, коли відбувається дегенерація форм, що часто залежить від соціальних і господарських відносин, — значить, що певна громада чи фундатор, не маючи коштів на більшу будову, задовольнялися примітивною церквою; також непоказні (скажім однозрубні) церкви будовано також в часи лихоліття, руїни, коли загалом засоби нищилися.

Тому для нас мають особливе значіння ті недоступні закутки, де зберігся дуже давній, первісний тип будов, який служив основою для дальшої зміни форм в історичному розвитку.

Такою околицею є передусім Бойківщина в Карпатах у джерел головніших річок південного і північного спаду Карпат — Сяну, Дністра, Опору, Ужа, Ляториці. Тут заховався дуже інтересний тип будов, первісний найперше щодо своєї конструкції. В закладу є це типова для українського будівництва, трьохдільна (трьохзрубна) будова з середньою прямокутною частиною і двома бічними теж прямокутними, близькими до квадрату, зрубами т. зв. "бабинцем" і вівтарем (А. таб. II, рис. I і таб. VI). Проф. Г. Павлуцький звернув увагу, що трьохбанні (а значить і трьохдільні) — церкви зарисовані ще на мініятурах Ізборника Святослава 1072 р. і Київському Псалтирі 11 ст.; про "церкви з трьома верхами" оспівують також найстарші українські пісні, що походять зі старокняжої доби. Муровані трьохдільні церкви відомі у нас в Галичі 12 ст., Рогатині 14-15 ст., Риботицькій Посаді 16 ст., Львові 16 ст. (таб. I, рис. 15) та інші. Також найстарші дерев'яні церкви, дату яких можна встановити документально, були всі трьохзрубні (Потиліч 16 ст., гравюри Києва, Крехова та ін. з 17 ст.).

На Бойківщині організація просторового об'єму трьохзрубної церкви відбувалася з точним додержанням центральности. Всі три зруби перекриті однакою ступінчасто-пірамідальним перекриттям.

Панує над цілою будовою середня грубша вежа, дві бічні вежі хоч і не зовсім симетричні, але своїм об'ємом майже однакові і не порушують загальної рівноваги.

Особливої уваги заслуговує конструкція і самий спосіб будування бойківських церков. Зложені вони у зруб зі смерекових, букових або інших брусів, які укладаються у поземому положенні від основи аж до маківки. Такий спосіб будування примінювався в усій Україні, про що свідчать найстарші збережені церкви Галичини і Правобережжя. Лише в новіших часах почали уживати "кроков" для перекриття зрубів банями і то так, що всередині ціла або частина бані була закрита. Таким чином зовнішній вигляд бойківської будови конструктивно і формально відповідає внутрішньому вигляду, включаючи лише вежу над бабинцем, яка поверхова, в горішній частині т. зв. слупово-хрещатій конструкції. Крито дахи і стіни гонтою; не покривається гонтою лише нижня частина стін під т. зв. опасанням, роля якого так само як і гонти на стінах — хоронити зруб від замокання та вогкості.

Ступінчасто-пірамідальне перекриття бойківських церков свідчить про незвичайну давнину; можна думати, що ця форма з'явилася вже в часи готики (14-15 ст.), як це припускали Дідушицький і Мекловський.

Хоч бойківський тип церков був цілком усталений і конструктивно з'ясований, але народня творчість все ж таки знайшла вихід для свого безупинного поступового розвитку. А саме, зміна архітектурних форм йшла в напрямку помножування ступінчастого перекриття від двоповерхового (Топільниця, Лениця, Збої) до триповерхового (Бориня, Якимчиці, Ужок, Кострини, Сухе та ін.), чотириповерхового (Перехресна, Таламат) і п'ятиповерхового (Середня Турка, Вижне Студене). Далі на пірамідальному накриттю з'явилися вісімки, які у свою чергу помножувалися, так що постав складний тип бойківських будов, від п'ятиповерхових (Бутля), до шстиповерхових (Вижне Висоцько, Кривка), семиповерхових (Вижня Бутелка, Нижне Висоцько, Комарники) і нарешті восьмиповерхова — у Ясеніві. Своє завершення знайшов цей тип будов у сферичних банях, які насаджувалися на всіх трьох вежах (Крива, Ботелка, Вижня). Одначе, вісімка і баня з'являються вже наслідком загальної еволюції перекриття дерев'яної церкви.

Оригінальний вигляд бойківських багатоповерхових церков з численними ступінчастими переходами і дашками давав привід деяким дослідникам і аматорам шукати подібности з норвезькими церквами і навіть індійськими пагодами. Одначе деяка подібність зовнішнього вигляду норвезьких та українських будов залежить не від спільних культурних течій, лише від однакового матеріалу,

який в деяких комбінаціях витворює однакові форми. В дійсності, конструкція норвезьських будов зовсім відмінна, а різниці конструктивні дали і відмінні архітектурні форми і зокрема пляни будов. Також пляни і просторове розподілення індійських пагод немає нічого спільного з нашими будовами.

Переважає більшість бойківських церков побудована у 18 ст., лише одна, можливо, у р. 1641 (Перехресна на Закарпатті), але в найстарших церквах сусідніх місцевостей з Бойківщиною, а навіть на цілій Галицькій рівнині і Волині зустрічаємо ознаки того самого "бойківського", себто первісного типу церков з пірамідально-ступінчастим перекриттям (у Галичині: Потилич 16 ст., Підвисоке 1604 р., Знесіння біля Львова 1605 р., Крехів коло 16 ст., Торки 1661 р., Воля Висоцька кін. 17 ст., Водники 1729 р. та інші).

Коли порівняти бойківський тип з будовами інших сусідніх з Бойківщиною місцевостей, як напр., церкви на Лемківщині з бароковими банями, від чого деякі дослідники називають їх "лемківсько-бароковим типом", то бачимо, що в цих ніби інших типах, ціла основа і внутрішні просторові форми залишилися типово "бойківськими", лише зовнішня декорація прийняла інші додатки. І так в деяких будовах на пірамідальному даху додані лише невеликі барокові маківки (Новоселиця, Збої, Бодружаль, Кожуховці та інші — всі на Закарпаттю) або більші бані, з дуже розвиненою вежею-дзвіницею спереду, західньо-католицького характеру (Плоске, Міроля, Петна, Мілик, Тим'я та інші).²

IV. Типізація українського дерев'яного будівництва та його історичний розвиток

Пірамідальна форма перекриття зрубів, як примітивна і найпростіша, могла затриматися лише в глухих закутках, яким є напр., Бойківщина, — на рівнині розвиток дерев'яного будівництва йшов далі. І так передовсім з'являється восьмигранний підбанник (вісімка) і баня над кожним зрубом. Трудно з певністю твердити, що прийшло раніш, але більше доказів є на те, що спочатку робили баню просто

² Можна також думати що плян і відношення трьохділів лемківських церков ближчий до готицького типу і тому архаїчніший, ніж тип бойківських, який є вже переходовим до типу трьохдільної української церкви, що вироблявся в добі ренесансу. В бойківських церквах східній і західній верхи, хоч ще не зовсім однакові, то в кожному разі вже зрівноважені й симетрично оточують центральну баню, як це характерно для всіх триверхих українських церков, починаючи з 16 ст. Тим часом лемківські церкви ще цієї зрівноваженості не мають, а, як в часах готицьких, західній верх, що служить дзвіницею, є самим високим, центральна частина нижча, а східня (вівтар) зовсім низька і мала. Ред.

на пірамідальному перекритті, а пізніше — баню з підбанником і в деяких місцевостях спочатку могла з'явитися вісімка перекрита стіжковим перекриттям, а пізніше вже сферична баня.

З будов перекритих банями безпосередньо на пірамідальному даху без вісімки можемо вказати на дуже архаїчну (стару) форму бані у вигляді шолома або грушки — у селах Галичини Ковчий Кут, Крехів поч. 17 ст., Цішки 1701 р. та інші.

У будовах з вісімкою, перехід від квадратної форми зруба до восьмибічної досягається при допомозі клинів-межилучників чи т. зв. пендетивів трикутної форми — спосіб чисто візантійський, що у нас в Україні був відомий з перших часів християнства. Цікаво, що в дерев'яному будівництві інших, навіть слов'янських народів цей спосіб перекриття не зустрічається.

Вісімка з клином-межилучником постійно уживається в церквах Гуцульщини. Загалом гуцульські будови мають свої особливості і творять до певної міри особний тип. Плян тут завжди у формі рівнораменного "грецького" хреста у вигляді п'яťох зрубів квадрата або шостикутних (виключаючи, середнього зрубу, який завжди квадратний (А. таб. II, рис.4). Походження п'ятизрубної хрещатої дерев'яної будови в Україні ще в належній мірі не висвітлене. Проф. Й. Стржиговський, наприклад, вважає їх первісним типом християнського будівництва в Україні, що прийшов з візантійського, спеціально вірменського будівництва. Муровані хрещаті будови відомі були в нас в Херсонесі (в Криму) 4-6 ст., але в старокнязівську добу не зустрічаються. Пізніше знову з'являються в Україні в 17 ст., перебудова церкви Спаса на Берестові у Києві 1638-1643 р., церкви в Нискиничях на Волині 1653 р.). Характерні особливості гуцульських церков, крім хрещатого заложення, наступні: середній квадратний зруб переходить угору у вісімку перекриту високим восьмибічним стіжковим перекриттям із невеликим заломом (заокругленням) коло гзимсу. Над чотирма іншими зрубами звичайно буває звичайний хатній дах з фронтончиками — як на гуцульських хатах; на гребні даху часто бувають маківки.

П'ятизрубні будови, крім стисло гуцульської території, поширені також в сусідніх землях — на Буковині (напр., церква манастиря Путна, перенесена з с. Воловець), в Галичині; в повітах Коломия, Снятин, Калуш, Станиславів. В інших частинах Галичини зустрічаються загалом рідко та здебільшого постали в пізніші часи, коли перебудовували і розширювали трьохзрубні церкви.

Щодо п'ятибанних церков на п'ятизрубному заложенню, то їх у Галичині є дуже мало і то переважно новіших часів, зате досить поширені вони на Київщині, Полтавщині і Слобожанщині, відомі також на Поділлі і зовсім рідкі на Волині і Чернігівщині.

Зате саме у Галичині, і почасти на Бойківщині, зберіглися особливо інтересні трьохзрубні і переважно трьохбанні церкви з артистично виконаними піддашшями чи опасаннями, часто в двох поверхах, що йдуть навколо цілої будови чи лише одного бабинця. Ці піддашшя завжди мають дуже гарні різьблені колонки і шостикутні отвори продовгастої витягнутої (в поземому напрямку) форми. З таких чудових зразків відмітимо будови у Середній Турці на Бойківщині 1700 р., Торках біля Перемишля 1661 р., Кути — Золочів 1697 р., Цішки 1701 р., Хотинець Яворівського повіту 1615 р., Хоросно 1615 р., Долина 1690 р., Дрогобич — церква Хреста і Юра, Лишнянський монастир 1705 р. та інші. Це справжні шедеври народньої творчості. Будували їх майстри, великого хисту та теслярської вишколеності. Про це говорять і загальні маси будови згармонізовані у суцільну композицію і окремі ритмічно-продумані архітектурні форми і нарешті майстерно виконані деталі. Одну таку церкву надало перенесено до Львова.

Певні відміни дають будови Буковини й Закарпаття. На цьому останньому, особливо в горах, ціле будівниче мистецтво було занесене з Галичини, про що свідчать і самі архітектурні форми і навіть підписи майстрів-будівничих і малярів, що приходили з Галичини, особливо у 17-18 ст. Відомі навіть випадки, коли цілі будови перевозилися з Галичини. Крім згаданих вже бойківських, лемківських і гуцульських будов, тут на румунсько-угорському пограниччю, можемо назвати два ясноокреслені типи. Перший в Карпатах від Виж. Верецького до Волового має типову для українського будівництва трьохдільність, але бабинець і середній зруб, а часами і всі три зруби, перекриті спільним дахом на чотири схили. Над бабинцем, на досить високій вежі квадратного заложення, панує барокова баня. Однак на цій вежі, по українському звичаю, дзвонів не чіпляють, а будують окрему дзвіницю. Більшість цих будов навколо бабинця має дуже гарні галерейки, часто поверхові, з прекрасно різьбленими колонками (Торунь, Буковець, Пилипець, Гукливе, Дашковиця). Другий тип — на закарпатській рівнині — від Хусту до Рахова — псевдоготичного характеру, наслідуючи форми готичних будов Угорщини і Семигороду. Хоч тут в заложенню також дотримано трьохдільності, але бабинець такої самої ширини як середній зруб, а вівтарна частина видовжена і гранчастої форми. Особливістю цих будов є дуже висока, вузька вежа над бабинцем, завершена високим спичастим псевдоготичним перекриттям, часто з маленькими вежочками на чотирьох кутах вежі. Так само як і в попередньому типі, зустрічаються тут галерейки з гарно різьбленими колонками великої теслярської умілости (Данилово, Салдобош, Сокирниця, Шендрово,

Майданка). Також і в'язання зрубів має тут велике багатство конструкції з різноманітними штучними формами замків (сполучення балок на кутах будови). Всі будови Закарпаття переважно 18 ст.

Буковину можна поділити на дві частини: один тип будов близько стоїть до Гуцульщини, другий спливаєтья з будівництвом подільським. Крім того є ще спеціальний тип церков, який деякі дослідники називали "хатнім", що у наслідок чисто господарських відносин матеріальної неспроможности бідніших осель (Ширівці Долішні, Задібрівка, Трустинці на Холмщині, Норончів, Волока та інші).

Загалом же на Буковині поширений т. м. нормальний український тип трьохдільної церкви з трьома або одною банею, при чім цей тип прибрав деяких питомих "буковинських" особливостей. В заложенню середній зруб здебільшого восьмикутний (Рівна, Буск, Калинківці, Барбивці). Вісімки бань досить високі. Восьмигранчасті стіжкові бані, подібно до Гуцульщини, теж мають невеликі заокруглення коло самого гзімсу вісімки. Загалом, пропорції цілої будови і окремі форми більш витончені та тендітніші, ніж у гуцульських будовах.

На великих просторах української рівнини вже тяжче намітити окремі типи будов, тут має більше значення стилістична зміна форм, поруч з розвитком пляну і просторового об'єму будови. Все таки виразну групу складають церкви Поділля і Волині трьохзрубні з одною і трьома банями. Старші зразки цих будов, що збереглися переважно в західній і центральній частині Поділля, мають над бабинцем і вівтарем звичайне перекриття (часами з фронтончиками), тоді як середній зруб перекритий восьмигранною невисокою і мало розвиненою банею (біля Львова — Кошелів 1738 р.) Старе Село 1742 р., у Рогатинському і Блідському повітах; в центр. Поділля — Княжпіль, Залучче, Довжок, на Волині — Горошиці, Вілія, Ковель). Одначе найбільш поширеними являються трьохбанні церкви мало розвинені (Черепин біля Львова, Старі Хутори 1725 р., Деражня 18 ст.) або більше розвинені — у кількох поверхах, часами з подвійними вісімками (Чортків 1738 р., Жовква 17-18 ст., Рогатин — св. Миколи, Ярмолинці 1744 р., Іванківці 1748 р., Божиковці 1777 р., Малі Хутори 1783 р. та інші). Ці будови прибирають значно шляхетніших пропорцій, форми видовжуються, переважає вертикалізм, бані і деталі вже бароккові, але перетворені народною творчістю у своєрідній стиль, що як ми казали вище, має назву українського або козацького барокко. У середньому і східньому Поділля зустрічається дуже високі і стрункі трьохбанні церкви з великою кількістю поверхів, які наближаються вже до церков Центральної України, цебто Київщини і Полтавщини. До таких прекрасних зразків Поділля

належать будови в Біляках 1743 р., Слободі Шаргородській 1748 р., Вонячині 1757 р., Якутинцях 1783 р., Кацмазові 1774 р. та інші. Як бачимо з наведеної хронології, після розквіту українського будівництва в кінці 17 і поч. 18 ст., доби Мазепи, приходить досить оживлена будівельна діяльність у середині 18 ст., зосібна на Правобережжі.

Щодо Галицької рівнини, то можна вказати на незначні відміни у будовах центральної, північної і західньої Галичини. Але і в цих останніх двох округах будівництво має деякі особливості лише тому, що зберігло певні архаїзми: в північній частині (Рава Руська, Сокаль) — спокійні форми ренесансових бань, у Західній Галичині — пережитки "бойківського" типу та ознаки західньокатолицького будівництва. Але і на крайньому заході української Галичини дерев'яне будівництво в основі затримало свої характерні особливості, відмінні від будівництва польського.

Будови середнього Придніпров'я (Київщини і Полтавщини) відзначаються великою видовженістю форм і, під впливом головно стилю рококо витонченими і легкими банями. Спеціально на Полтавщині звертає на себе увагу розвинена форма маківки у вигляді видовженого шолома. Ближче до подільських будов стоять церкви в селах Київщини: Сніжки, Вишопіль, Конель 1748 р., а більш розвинені зразки з подвійними вісітками на Київщині — Росошки побудована Іваном Гонтою в 1763 р., Сverdликів, Мошурів, Тараща.

Рівночасно зі зміною зовнішніх форм у добу барокко і рококо (17-18 ст.) міняється також план будов. Основна форма плану з трьох прямокутників (близьких до квадрату) зложених по одній осі зі сходу на захід, міняється у восьмибічну форму (А. таб. II, рис. 1-3). Ця гранчаста форма спочатку з'являється лише у вітварі, або вітварі й бабинці (рис. 2), або лише в одному середньому зрубі і нарешті у всіх трьох зрубках (рис. 3). Ця еволюція йде приблизно в часовому порядку і особливо яскраво виявляється у 18 ст., коли під впливом барокко і рококо на Придніпрів'ю форма зрубів набирає найбільшої п'ястичности і випуклости, що відповідає і зовнішнім формам перекриття.

На Слобожанщині дерев'яне будівництво постало щойно у 18 ст. руками тих переселенців, що приходили з Правобережжя. Все ж таки під впливом своєї доби (барокко і ампір), соціальних відносин, географічного положення та інших обставин, слобожанські церкви відмінні у деталях: при великій кількості поверхів, спідні частини значно масивніші, тоді як верхні і особливо куляті маківки — дуже тонкі, часами навіть непропорціонально до основи. З трьохбаних будов відмітимо церкви в Березках, Межириччю, Левківці, Черкаській, Лебедині, Дементиївці, Бішкіні.

Походження п'ятизрубних церков з 5 банями, як ми вказали, ще в належній мірі не висвітлене. Збережені чудові зразки п'ятибанних церков Придніпров'я належать до найкращих досягнень української будівельної умілости. В почутті пропорції та гармонії форм, ці будови можуть служити зразком архітектурного компонування, як, наприклад, церква у Яришеві біля Могилева Подільського перш. пол. 18 ст., Старому Дашеві на Київщині, Лісовичах на Київщині 18 ст., Ромнах побудована П. Кальнишевським у 1764 р. (тепер у Полтаві) і дві майже найкращі дерев'яні будови Придніпров'я — церква Медведівського монастиря і с. Березянки на Київщині 1766 р. (тепер не існує). Досить поширені п'ятибанні церкви також на Слобожанщині: Рубцове, Артемівка, Вільшана, Золочів, Олешня, Мерефа і одна з найкращих — у Гороховатці Куп'янського повіту, що має 5 поверхів чудово сполучених в одну цілість.

Немов би завершенням старої української умілости бароккової доби, постає грандіозна запорізька катедра в Самарі на Запоріжжю, що має аж 9 зрубів, кожний завершений стрункою п'ятиповерховою банею. Церква була побудована в рр. 1773-1779 архітектором Якимом Погрибняком, що походив з Харківщини. (Схема плану — А. таб. II, рис. 5).

Дерев'яні будови інших християнських культів (католицькі, протестантські) збереглися в дуже обмеженій кількості у Західній Україні.

Деякі з католицьких костьолів є зовсім у характері церковного будівництва — трьохзрубного і п'ятизрубного заложення. Прикладом перших може служити костьол у Гривальді, перероблений з церкви. До других належить костьол в Яблоніві під Коломиєю, побудований, правдоподібно, українським майстром, хоч баня тут уже західнокатолицького барокового взірця. Інші католицькі костьоли у заложенню базиліканського типу — однонавні, а частіше двохнавні (двохзрубні) з гранчастим закінченням вівтарної частини. Перекривається головну наву на два схили, при чому спереду буває вежа з гостролучним або бароковим закінченням.

Прикладом католицького костьолу німецького походження, може служити одна з найстарших будов на Закарпатті в селі Гервартові, заложена німецькими колоністами в 1480 р. з оборонними камінними мурами навколо цілої садиби. Її форми нічим не різняться від мурованих західноєвропейських храмів пізньоготицького стилю.

Великий інтерес збуджують жидівські синагоги чи божниці. Цікаві вони передосім тим, що затримують риси колишнього міського будівництва у дереві стародавньої України. Заложення синагог у всій Україні одного типу. План синагоги складається з головної квадратної зали, до якої прилягає одно або два вузькі приміщення

для жінок, часто на поверсі. Крім того є сіни, заля зібрань (кагальних провідників) і часами школа релігійної громади "хедери"). Головна заля звичайно вища від інших приміщень, часто буває розмальована орнаментом і символічними зображеннями рослин і звірів — левів, оленів, зайців, слонів, однорогів, биків, птахів, риб тощо. В залі, в особливій різьбленій шафі т. зв. "урен-койдеш", що стоїть на підвищенню посередині однієї стіни, постійно зберігається "Тора". Посеред залі на підвищенню — "біма" зі столом, на якому читають "Тору". Над столом з Торою звичайно роблять кіоск з накриттям. Досі не було встановлено, звідки саме прийнявся в Україні тип синагог, зокрема плян будови.

В Україні перекриття синагог мало чим відрізняється від перекриття інших містечкових будов, колишніх "дворів" і палаців шляхти. Дах перекривався здебільшого на чотири схили, з фронтончиками на зразок гуцульських, при чім самий дах — як у всіх барокових будовах — у кілька ярусів чи як кажуть "підперезаний". Назовні, особливо з головного фасаду (від входу), синагоги часто мають опасання і галерейки на різьблених колонках, так само як в міських будинках з "підсіннями". Головна заля синагоги часами має цілком "церковну" баню на вісімці із шатровим завершенням. Але ця баня ховається з даху і назовні її не видно. Також і окремі деталі як вікна та інше в характері церковного і цивільного будівництва. Все це промовляє за те, що будівничими синагог були ті самі майстри, що будували церкви та міські будинки. М. Берсон між іншим говорить, що не знає таких випадків, щоб будівничими синагог були самі жиди.

Одна з найстарших дерев'яних синагог на Сході Європи зберіглася у містечку Заблудові на українсько-білоруському пограниччю, побудована, правдоподібно, в другій половині 16 ст. і реставрована в роках 1646 і 1712. Може вважатися однією з найкращих зразків дерев'яного будівництва взагалі. Ціла побудована з кедрового дерева, лише в деяких місцях дуб і сосна, як сліди пізньої реставрації. Головний фасад тут розділено не на три частини; саредня частина має верхню галерейку з інтересною "висячою" конструкцією арок (луків) на різьблених колонках. Дві бічні поверхві будови, у формі замкових веж, мають самостійне пірамідальне накриття з ломаною лінією даху і фронтончиками. Усі фронтони, також даху середньої залі, незвичайно гарно виложені шалівками (вузькими дошками) під "паркет", що надає будові ще більшої конструктивної та композиційної витриманости.

Дуже інтересні синагоги донедавна були на Коломищині, де взагалі процвітало теслярське майстерство. З кращих зразків відмітимо синагоги в містечках Яблонів, Печеніжин, Гвоздець.

Найбільш поширеним типом, бо найпростішим, є синагога в Гвоздцю. Подібні до неї — в Роздолі, Жидачеві, Фельштині під Хировом, Ходорові, Камінці Струмиловій та інших місцях Галичини. Синагога в Печеніжині зовсім в таких самих формах і деталях, як один з міських будинків в Яблоніві на тій самій Коломийщині. Синагога в Яблоніві (1650—1670) цікава не тільки своїм фасадом з піддашшям, але також настінними орнаментальними мальовками, виконаними від руки. Прекрасним зразком будови з ганками і бальконами є синагога у місті Яришеві на Поділлі 18 с., і неіснуюча тепер — в Острополі. Інші численні дерев'яні синагоги, що донедавна були по цілому Поділлі і Волині, походили переважно з 18 ст. і звичайно представляли собою майже кубічну будову, закриту зі всіх боків, майже без ганків та типовими "заломаними дахами". До таких належали синагоги на Волині — у Луцьку і на Поділлі — в Михалполі й Лянцкоруні.

Розвиток українського житлового будівництва в дереві у великій мірі залежить від сільської хати. Українська хата в уявленні своїх і чужих, має найбільше привабливих рис мальовничості та утільності. Серед садків і квітів поетично виглядає гладко обмазаний чисто побілений будиночок із гладко зачесаною і рівно підстриженою солом'яною стріхою. Сильно напущена стріха дає глибокі і сильні тіні, які на тлі синявої побілки дають різні відтінки синього і фіолетного кольору, що контрастують з гарячожовтим або брунатним кольором стріхи. Ця кольористична скаля не рідко зусилується розмальовуванням стін по призьбі, навколо лиштов дверей і вікон і нарешті орнаментальним розписом над вікнами і по під стріхою. Не менше усталений і цілковито однаковий по всій Україні внутрішній вигляд і розположення хати. Найбільш поширений тип трьохдільної хати (сіни, мешкальна хата й комора, або хата, сіни часами ще з коморою). Окремі частини такої хати, входи, освітлення, меблі й прикраси підпорядковані побутовим коженденним потребам праці і відпочинку, так що нема тут нічого зайвого і непотрібного.

Щодо матеріалу, то переважна більшість хат і зокрема Середньої України складається з дерева і глини (у різних формах), але в так званій лісовій полосі (Карпати, Полісся і почасти Чернігівщина) хати будують виключно з дерева. І тоді у більшій мірі уживається різних різьблених деталей як сохи (слупи) піддашшя, ганки та інше. Особливої майстерності в обробці дерева досягають гуцули, хати яких, напр., т. зв. "осідки" дають особливу цілість усіх частин (також господарських будов) та окремих деталей.

Більш дерев'яні будинки по селах та при городах поставали в наслідок поширення розвиненого типу трьохдільної сільської хати: ділено сіни на передпокій та кухню, а кожну хату (т. зв. "правичку" і

"лівичку") — дві житлові хати — покої. Назовні такий будинок, в загальних рисах мало чим відрізняється від звичайної сільської хати, мав хіба бароковий "підперезаний" дах, при вході розвинений ганок, а часами мансарду — як результат впливу міського будівництва.

Міське дерев'яне будівництво, що постало під впливом інших соціальних і господарських відносин, відмінне від будівництва сільського. Загальне розложення, плян і зовнішні форми міських будинків мало найбільше ознак мурованого будівництва доби ренесансу. Міщанський дім був звичайно дуже вузький і довгий і своїм вузьким причілком виходив до вулиці, де було згідно з приписом маґдебурзьського права, лише по 2-3, рідше 4 вікна. Вздовж цілого дому (посередині чи збоку) йшов довгий проїзд чи прохід, що проводив на двір. З боків проїзду розміщені різні приміщення житлові, господарські. Такі дерев'яні міщанські будинки, заїзди і корчми ще й досі заховалися по менших містечках Західної України, хоч їх кількість з року в рік постійно зменшується.

Якщо плян міських дерев'яних будов постав під впливом ренесансового мурованого будівництва, то зовнішні форми зберегли багатو своєрідних рис, особливо в деталях, бо ж будівничими їх були ті самі місцеві майстри, що будували церкви, костьоли, божниці та більші сільські двори.

Майже обов'язковою рисою міських будов було відкрите з вулиці підсіння чи піддашся, також переняте з мурованого міського будівництва доби ренесансу і барокко. Дах звичайно з "гуцульським" фронтоном, прикрашений штучно уложеними шалівками, вікнами, розетками тощо. В більших таких будинках була також мансарда з бальконом (особливо в добу ампіру) на різьблених і точених колонках, або галерейка — як на дзвіницях чи опасання церков. Такі самі були і міські ратуші, лише в більшому розмірі та більш розвиненими формами.

Дерев'яних міст збережених у цілості в Україні тапер не існує. Чи не єдиним прикладом є містечко (тепер село) Потиліч біля Рави Руської, де зберігся цілий дерев'яний ринок з ратушем і три дерев'яні церкви 16-17 ст. з дзвіницями-вежами. Окремі дерев'яні будинки ще заховалися у більшості в галицьких, волинських і подільських містечках. На жаль, цілий матеріал далеко не зібраний і не опрацьований.

Найкращі зразки міського дерев'яного будівництва були в тих околицях, де процвітало теслярство та були свої майстри. Такі, наприклад, містечка на Коломиїщині як Яблонів, Гвоздець, Печеніжин, Делятин, Пістринь дають велику силу прекрасних варіацій і того самого типу будов з підсінням і розкішними фронтонами. Інтересні зразки заїздів і будинків з мансардами, підсіннями, ганками

і балконами були ще донедавна під Львовом, в Бібрці, Дрогобичу, Крем'янці на Волині, Кам'янці та інших містечках Поділля й Волині. Незвичайно гарні будинки з піддашшями і галерейками були також по містечках західної частини Галичини. Наприклад, один з старих рисунків дає нам поняття про місто Мушину на крайньому заході польсько-українського етнографічного кордону.

Донедавна були також знані більші хати і будинки заможніших селян, міщан та української старшини на Лівобережжю, наприклад, у Лебединцях Прилуцького повіту. Ця остання будова незвичайно цікава, як одна з найбільш вдатних спроб відродити у середині 19 ст. український архітектурний стиль. Розподілення приміщень із різними ганками, верандами і галерейками дає тут цінний зразок вільної, мальовничої композиції в характері українського будівництва (А. таб. II, рис. 8 таб. VI). Не менше цікаві деталі — вікна, двері, колонки, меблі і ціле внутрішнє урядження великої мистецької вартості. Будинок Галагана побудував архітект Червінський в 1854 р., на підставі зібраного ним матеріалу зі старого українського будівництва в дереві. Надпис на сволюку найкраще свідчить про наміри будівничих: "Сей дім збудований для оживлення переказів про життя предків в пам'яті нащадків!"

Закінчена цілість і гармонійна сполука окремих форм старої дерев'яної будови поширювалась також на ціле оточення, на другорядні будови та огорожу, що творили одну стилістичну і композиційну цілість із головною будовою. В церковному будівництві великої оригінальності досягли різні каплички (придорожні і при церквах), часами у формах маленьких церковок, вхідні брами, фіртки, огорожі та інше, що нагадують нам оборонні будови дерев'яних замків. У Галичині і на Закарпатті зустрічаються розкішні входові церковні брами у вигляді закритих чи відкритих рундиків з гарними сохами, в'язанням балок і перекриттям.

Брами і фіртки звичайних хат, більших дворів і міських будинків у давнину також мали масивні форми замкового характеру, з грубими окутими дверима, перекриттям і залізними запорами, прентами і колодками. Надзвичайної різноманітності а навіть віртуозності форм та мистецької продуманості досягали деталі: піддашшя, підстрішшя, підсіння, опасання, ганки, рундики, галерейки закомарки, балкони, голосники. Вже сама термінологія говорить, оскільки цей рід прикрас був в Україні улюблений та мав давню будівельну культуру. Дотепна конструкція в'язань, зрубів із штучними замками, сох (стовпів, слупів) і. т. зв. "лук" (поперечних із скісних брусів отворів) давав потрібну мистецьку форму, що має безконечну кількість типів і відмін. Центром уваги залишалися сохи, майстерно

різьблені й карбовані, в різних геометричних фігурах, також точені на токарських варстатах і різьблені, переважно шрубоватими мотивами. З інших деталей будов найбільше прикрас припадає на входові двері до церков та інших будов. Форми їх та оброблення всіх одвірків часто наслідують готичні, ренесансові і клясичні зразки. Питомі дерев'яні форми шостикутні, що строго відповідають дерев'яним конструкціям. Саме укладання і сполука балок і луток дверей має вже певні мистецькі форми. Одвірки часто різьблені геометричним візерунком і складною різьбою з деякими елементами стилю ренесансу і барокко. Розкішні зразки таких різьб переховуються у київському і полтавському музею. В останньому звертають на себе увагу різьба з улюбленими українськими мотивами виноградної лози. У церквах над дверима часто буває різьблений хрест із написом про час будови і назва будівничого, рідше з іменем фундатора. Поза тим у церквах зустрічаються різьби на балках і гзимсах, що відділяють окремі частини або поверхні будови. Це переважно плястично розвинені геометричні фігури, зубчики, "волові очка", "перли", плетення та гачкуваті вирізи. В хатах та інших будинках різні орнаментальні різьблені прикраси мають вінчаючі балки (в'язання і пошивне) та гзимсові дошки, що звисають над площею зруба, фронтонів, ганків тощо. Велику різноманітність форм мають також "нарізки" дощок (шалівок), якими оббивають ганки, галерейки тощо у повислому положенні. В середині хат і будинків звичайно, прикрашали різьбою сволоки (головне — середня балка стелі), переважно геометричними мотивами зізд, розеток та інше, не рідко написами про рік будови та різними афоризмами.

Велика культура українського дерев'яного будівництва старих часів створила остільки своєрідні зразки, такі вироблені типи будов та окремі форми, що у світовій літературі українська архітектура особливо дерев'яні церкви, фігурують під назвою українського типу, відмінного не тільки від дерев'яних будов сходу і заходу, але також інших слов'янських народів.

В кінці 18 і на початку 19 ст. разом з російською експансією, скасуванням української самоуправи, розгромом українського війська та господарським визиском України, прийшло нищення української мистецької культури. І так поступово занедбувались старі вироблені традиції, давніша умілість дерев'яного будівництва, яка зовсім зникла коли хижакським господарством, як на Придніпров'ю, так і в Галичині, були знищені будівельні ліси. В першій половині 19-го ст. ще трохи розвивалося будівництво церков у стилі ампір на Лівобережжю, зокрема на Слобожанщині, але вони далеко не дорівнюють чудовим зразкам 17-18 ст. Переважно це будови з однією банею (Брусилів на Київщині), дуже часто на хрещатому

пляні (на Слобожанщині: Городня, Хухрі, Охтирка, Шиповате). Інтересним зразком була п'ятизрубна церква з 5-ма банями у селі Ворожба Лебединського повіту архітекта Дідашенка, недавно, на жаль перебудована. Довше трималися традиції українського дерев'яного будівництва у Галичині, але будови кінця 19 ст. тут зовсім втрачають гармонійні форми старих часів. Сталося це, як ми вище з'ясували, через складні причини економічної перебудови ремісничих організацій. Старі форми цехового устрою були заступлені новими робітничими організаціями, а давній спосіб навчання, що переводився у цехових організаціях та окремими майстрами, заступлений спеціальними промисловими і технічними школами. Нічого й казати, що українці, як нарід "недержавний" не були допущені, ні на сході, ні на заході українських земель, до творення тих шкіл новішого типу — там насильно спрваджувалося чуже мистецтво. Так українська мистецька культура була засуджена на нидіння і знищення, доки самі українці не взялися до творення власної культури і мистецтва в нових умовах політичного й господарського життя.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонович, Д.: *Із історії церковного будівництва на Україні*, Прага, 1925.
- Zaloziecky, W.: *Gotische und barocke Holzkirchen in Karpatenländern*, Wien, 1926.
- Obminski, J.: *O cerkwiach drewnianych w Galicji*. Sprawozdanie Komis. do bad. hist. sztuki, t. IX, Kraków.
- Павлуцкій, Г.: *Деревлянное церковное зодчество на Украине*. История русск. искусства I. Грабаря, т. II.
- Січинський, В.: серія монографій "Українська архітектура" (Крехів, Хата, Бойківщина, Потилич, Гуцульський оседок). *Деревляні дзвіниці і церкви Галицької України 16-19 ст.*, Львів 1925. *Drevené staviteľství na Makovici*. Praha 1934.
- Таранушенко, С.: *Хата*, Харків, 1921.
- Щербаківський, В.: *Українське мистецтво*, I. Відень 1913.
- Щербаківський, В.: *Українське мистецтво*, II. Прага 1926.

Дмитро Антонович

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА

Початки української скульптури губляться в глибині віків разом з початком історії українського народу. З певністю можна твердити, що скульптура в Україні процвітала як у формах монументальних, так і в формах дрібних пластичних виробів ще задовго до розповсюдження в Україні християнства. Розуміється, з оповіданнями літописів про зображення дохристиянських богів у Києві і спеціально про Перуна, що ніби мав срібну голову та золоті вуса, поважно рахуватися не можна, бо літописні оповідання про це склалися щонайменше через дві сотні літ, або ще пізніше, після того, як вже тих дохристиянських богів не існувало і пам'яті про них заховатися не могло. Але монументальні кам'яні скульптури, так звані кам'яні баби, були широко розповсюджені по всіх теренах українських земель і вони могли справляти враження на пізніших літописців, що могли їх приймати за зображення богів, і згідно до них описувати, які в Києві були поганські боги. В дійсності ті кам'яні баби, це були останки різних культур і різних народів, що в різні часи мешкали в Україні. Дрібніші скульптурні вироби теж знаходять археологи, по всій Україні і ці вироби також з різних часів і належать до пам'яток різних народів, що або жили в Україні, або мали тут свої колонії, або кочували або переходили через Україну, або що, нарешті, були в зносінах з населенням України; в цім останнім випадку їх скульптурні вироби попадали в Україну шляхом торгівлі, військового рабунку чи ще в який інший спосіб. Археологи стараються ці знахідки привести до системи, і багато в тому напрямі зробили, але все ж в нинішні часи говорити про розвій скульптурного мистецтва в Україні в добі з-перед початків другого тисячоліття нашої ери ще не маємо можливости. Найстарші пам'ятки української скульптури мабуть не старші початків 11 ст. і вони відносяться до доби християнської. Правда, знаходяться у Києві і старші мармурові скульптури з давніших часів, але ці твори не були витвором київського скульптурного мистецтва, а старовинними творами привезеними до Києва через яке півтисячоліття після свого постання. Очевидно, такі твори до української скульптури зачисляти не приходиться і про них мова може бути ніби остільки, оскільки ці пам'ятники чужого

мистецтва були взірцями для українських майстрів і в той спосіб мали свій вплив на українське мистецтво.

До таких пам'яток належать, наприклад, мармурові саркофаги, чи великі мармурові труни в соборі Софії у Києві, із яких один більший без всяких підстав, називають труною великого князя Ярослав. Цей саркофаг роботи може четвертого століття і мабуть зготовлений десь у східніх грецьких провінціях; він упродовж півтисячоліття відслужив свою службу, а коли вже всяка згадка про покійника, що в тому саркофазі був похований, зникла, то самий саркофаг було, певне, продано до Києва для нового похорону. В кожному разі білий мармур, це камінь, що в Україні його немає і тому в старовину в Україні різьбити мармуру не вміли і всі старовинні скульптури з мармуру правдоподібно не місцевого виробу, а привезені з чужини. Зате в Україні багато інших порід каменю, особливо на Волині, гарного, рожевого шиферу, порівнюючи не твердого каменя, зручного для різьблення і найстарші кам'яні скульптури українські різьблені із шиферу. Поруч з тим в Україні розвиваються з найдавнішого часу виробы металевих здебільшого дрібних бронзових або мідяних речей, особливо натільних хрестів, хрестиків та ікон і іконок, але це все вже виробы не давніші мабуть 11 століття і відносяться до часів християнського культу, з яким своїм призначенням та оздобами здебільшого пов'язані.

Отже, найстарші пам'ятки української скульптури — це речі, різьблені з каменю, почасти відливані з металю. Це вже само по собі свідчить про широке розповсюдження в Україні скульптурної творчости в давнину в різних технічних засобах; бо техніка скульптури з металю є ліплення та відливання, іноді карбування; особливо складного знаряддя і великого ремісничого уміння вимагає техніка відливання скульптури з металю, те ліярницьке ремесло, що в старовину називалося — людвисарство або конвисарство. Скульптура з глини вимагає тільки ліплення та обпалювання, що, очевидно, значно простіше. Дрібні ж виробы з металю, особливо з благородних (дорогоцінних) металів, вимагають або карбування, або сніцерської детальної обробки. Всі ці різновидності скульптурної творчости в Україні напевне вже процвітали в 11 ст. і пам'ятки їх дійшли до нашого часу.

І. Українська скульптура візантійсько-романського стилю

Коли в науці історії українського мистецтва ще досі панує розбіжність думки щодо походження нашої архітектури і джерело її досі бачать одні дослідники в Царгороді, інші в Корсуні (Херсонесі кримському), інші в Болгарії, нарешті, на Кавказі та Закавказьких країнах, то відносно скульптури такої великої розбіжності немає. Тут уже майже прийшли до згоди, що християнську скульптуру в Україну, так само як і малярство, як і письменство і літературну мову разом з християнством було занесено із старої Болгарії та тих болгарських земель, що в старовину називалися Тракією. Церква українська спочатку десь аж до половини 11 ст. була залежною від охридської митрополії, отже, немає нічого дивного, що і всі галузі християнського культу, в тому числі й мистецтво, було також принесено із Болгарії. Вже найстарші орнаментальні скульптури, які збереглися в Україні і відомі нам, а такою найстаршою річчю правдоподібно треба вважати саркофаг, знайдений біля Десятинної церкви, що належить не пізніше як до першої половини 11 ст. а може ще й до кінця 10 ст., вражає подібністю свого орнаменту до орнаментальних скульптур охридського собору. Це саркофаг із місцевого волинського матеріалу — червоного шиферу, — з якого виготовлено стінки, віко (покришка на два скати) та днище; постамент саркофагу покладений із рожевого цементу, того самого, що був головним будівельним матеріалом найстарших київських церков. Цей саркофаг, що був відкопаний ще в 1826 році, залишився під землею потім довгий час, але тепер, на превеликий жаль, постановою нинішнього уряду в Україні його зруйновано. Базу зовсім розбито і викинено, а стіни саркофагу, що були стягнуті залізними штибами, геть вивернуто, розібрано на окремі шиферні дошки і так занесено до київського музею. На щастя, перед зруйнуванням було зроблено фотографію з нього, так що хоч по фотографії можна знати, як цей саркофаг виглядав. Він складався з двох довгих прямокутних стінок віка. Цих шість шиферних дощок крило не дуже рясним, але гарним добре скомпонованим і шляхетно-простим дуже рясним, але гарним добре скомпонованим і шляхетно-простим орнаментом. Довгі стінки саркофагу оздоблено архітектурним орнаментом: на стіні вирізьблено 7 простих пілястрів на однаковій віддалі один від одного; ці пілястри вгорі трохи розширюються, ніби мають капітелі і на ці капітелі спираються арокки, що зв'язують пілястри між собою і півкругло обмежують вгорі поле між капітелями; в кожному полі, так обмеженому пілястрами з боків і арочкою згори, вміщено по черзі або пальмовий лист або хрест.

Сім пілястрів образують шість піль покритих арочками, і на трьох полях (через одно) пальмові листки, на трьох видовжені (так звані римські) хрести: один пальмовий лист стоїть просто і рівно, два інших трохи зігнуті — похилені один до одного. Пропорції пілястрів і віддаль одного від другого, так само пропорції арочок та півокруглий їх вигиб, так само як пропорції кожного обмеженого ними поля віднайдені майстерно і тому цілий цей архітектурний орнамент справляє враження дуже лагідне та ритмічне. П'ятикутне поле кожної з бічних коротких стінок саркофагу вкрито зображенням так званого "пророслого хреста", себто хреста, з якого виростає два пальмові листи, що розходяться на боки і ніби роблять підставу хреста. Рисунок пророслого хреста дуже простий, рослини м'якою гарною лінією загинаються вгору, не образуючи ніяких зайвих завитків, і ціле зображення дуже добре удекорує п'ятикутне поле бічної стінки саркофагу. Найскладніший порівнюючи з іншими орнаментами цього саркофагу, так званий "плетений орнамент", вкриває дошки верхнього віка саркофагу; але як для звичайно вибагливого плетіння та викручування плетеного орнаменту і цей орнамент є дуже простий. Образовується цей орнамент висіченою ніби стрічкою, зложеною з трьох стуг, що, тричі перекручуючись між собою, образують чотири округлі поля; навколо цих піль далі в'ється та ж сама стрічка ще перекручуючись навколо себе, так що навколо кожного округлого поля є чотири завертки. В кожному округлому полі вміщено пальмету або зірку. Композиція цього орнаменту є найближча до орнаментальної композиції одного із пілястрів з іконостасу Софійського собору в Охриді, роботи з XI століття. Дослідник київського саркофагу М. Макаренко каже, що ця орнаментальна композиція "повторює охридську. Ніякого сумніву не може бути в тому, що і ту і ту річ виконували майстрі однієї школи, навіть більше — однієї майстерні. В цих пілястрах — певне і красномовне свідчення про залежність київських різьбарів від охридських". І закінчує М. Макаренко свої досліди над цим київським саркофагом Десятинної церкви таким висловом: "Саркофаг Десятинної церкви всіма своїми зовнішніми формами і декоративними мотивами відповідає вже самому кінцеві 10 або початку 11 століття. Гадаю, що працювали над його виконанням приїзджі майстрі з країн балканських, а не з Херсонесу. До такого висновку спонукує нас, поперше, відсутність пам'яток подібного виробництва в самому Херсонесі і, подруге, наявність багатьох аналогічних творів у Болгарії та інших країнах Балканського району в зазначені часи". Крім того, дуже важко відмітити, що вже в цьому найстаршому з відомих нам пам'яток української орнаментальної скульптури ми маємо вже орнаменти різного характеру; орнамент

рослинний, (пальмове листя), геометричний (хрести, зірки), архітектурний (пілястри з арокками) і плетений (стрічка велика на віку й деякі зірки зроблено в спосіб плетива). Ця різноманітність орнаменту є характерна для всієї романської орнаментальної скульптури в Україні, тільки в інших пам'ятниках вона ще збагачується привнесенням мотивів орнаменту звичайного.

Наступний крок далеко складнішого й вибагливішого плетіння з слабеньким додатком орнаменту рослинного та архітектурного (волюти) представляє романська капітель, найдена у Чернігові біля Борисоглібського собору в 1860 році. Це капітель із білого вапняку, що закінчувала пілястр, приставлений до стіни; тому в цій капітелі різьблено тільки три сторони — велика передня і дві менші бічні. Різьблення цієї капітелі дуже глибоке, так що плетиво мало не відділяється від тла, на якому покладено, рисунок плетива дуже складний та вибагливий. Вгорі і в долині цієї капітелі додано по смузі "шнурового" пасу, що виглядає як скручений мотуз. Академік Айналов, що спеціально досліджував цю капітель у Чернігові, писав, що "ця дорогоцінна капітель заслуговує того, щоб занята саме почесне місце в одному з Чернігівських музеїв, не тільки з причини своєї краси та оригінальності, але із причини своєї історичної важливости, як єдиний пам'ятник такого роду. Значне число мармурових капітелів, що переходять у Києві в Софійському соборі, уявляють орнаментацию візантійського стилю, листя та хрестів у різьбі ремісничої техніки 10-11 століть. Чернігівська капітель із білого вапняку, і уявляє собою складну різьбу плетеного орнаменту". Коли б хотіли шукати подібних капітелів до чернігівської, то треба б було звертатися не до південного сходу, а до романської скульптури заходу. Подібні капітелі можна бачити у Гільдесгаймі і далі на захід у Везоні (Франція) і ще далі в Піренеях. Отже, це говорило б про прихід романських впливів на Україну безпосередньо з заходу, звідки прийшовши, вони наслілися на візантійське, щоправда, вже романізоване мистецтво, принесене з Болгарії.

Найбільше орнаментальної різьби збереглося на чернігівських та київських плитах, які образували перегородки у церквах, особливо служили парапетами на хорах, а можливо також деякі служили перегородками частини іконостасу. В соборі Спаса у Чернігові і в київському Софійському соборі збереглося чимало таких плит, що й досі служать як парапет на хорах. На жаль, у Чернігові їх більше, ніж на половину закрито давнішим замурованням, а через те київські плити з рисунків далеко більше відомі; рисунок на київських плитах далеко складніший і вибагливіший, ніж у чернігівських, і дуже різноманітний; на кожній плиті рисунок інакший

але техніка різьби на київських плитах однакова, а саме орнамент різьблено так, що вирізьблено тло, яке через те заглублене, а не вирізьблені частини каменю образують орнамент; таким чином у різьблених плитах київської Софії ми бачимо дві поверхні: рівну поверхню орнаменту і поверхню видовбаного тла; переходів між цими двома поверхнями немає. Деякі з київських плит зовсім подібні до таких самих плит у Болгарії. Навпаки в чернігівських плитах, що віком подекуди старші від київських плит, а різьблені орнаменти мають далеко простіші візерунки, ніж у Києві, так старанно правила двох поверхнів не дотримують. Одну з плит Чернігівського Спаса пощастило відкрити від замурування і виявилось, що вона вкрита плетеним орнаментом. Орнамент образує смуга стрічки скантованої по краях, яка, обертаючись навколо себе по середині кожного краю плити, вирисовує посеред плити великий ромб; ближче до коротких країв плити ця ж сама смуга ще обертається, образуючи більші кола, що заповнюють кути плити назовні ромба; в цих колах вміщено розетки, а посередині в ромбі вміщено велике коло з двома гостро видовженими листками по боках, що йдуть до кутів ромбу; в середині кола в самому центрі плити — рівнораменний хрест, а чотири поля між кінцями хреста знову заповнено серцевидними листками. В цій плиті знову бачимо комбінацію орнаменту плетеного, рослинного і геометричного. Київські плити вже подекуди мають і звіриний орнамент, як птаха з розправленими крилами на взір орла або сокола. Київські плити здебільшого мармурові, отже, мабуть у значній частині привезені з болгарських майстерень, а чернігівські з малинового пісковика. Досліджуючи ці плити Києва та Чернігова, М. Макаренко міркує, що "в шуканнях прототипу композиції наших плит доведеться з найбільшою увагою поставитися до тих шляхів, звідки могли прийти до нас форми мистецтва християнських часів. Насамперед Херсонес. Він не дає нам жадної пошукуваної риси. Отож Херсонес доведеться обминути. Увесь схід від Дніпра для наших шукань не дасть користи. Найближча до нас країна, що має художні скульптурні твори аналогічні до наших, буде Болгарія.

Там у святій Софії м. Охриди маємо досить багато різьбарських на камені творів, що своїми мотивами, композицією, технікою різьби й матеріалом відповідають нашим плитам. Ті самі стьожки з боковими валками утворюють кільця і кола. Як і на наших плитах, в них розміщено хрести, з ширшими на кінцях раменами, розетками і навіть так само як в одній чернігівській плиті. В середині кільця по боках великого кола вміщено так звану п'ятикутну зірку. Одним словом — маємо ту саму основну композицію, подібні мотиви й рисунок їх і таку саму техніку виконання. Навіть плити мають таке

саме призначення, крім піластрів. Вони належать до 11 століття. Там же в Болгарії, на місці старої болгарської столиці "Преслав" знайдемо плити з рельєфною різьбою, зовсім подібно до наших плит. Різьблені, вкриті орнаментом плити так любили в Україні в княжу добу, що ці плити подибуються не тільки у великих центрах, як Київ та Чернігів, що був центром великої і далеко розсіяної Сіверської землі, але знаходяться плити, щоправда, скромнішого розміру, та з простішим орнаментом і по інших містах старокняжої України-Руси. Одну цікаву округлу плиту з червоного шиферу знайдено біля старої з княжих часів церкви у Переяславі. Це невелика плита, зовсім кругла, має цікавий візерунок: посередині коло, концентричне до цілого круга плити, оточене ніби трьома смугами з концентричних кругів, але ці смуги на певних розмірених пунктах обриваються і загибаються, образуєючи невикінчені кола з малесенькими кружечками всередині. Ні в Києві, ні в Чернігові такого типу орнаменту ніби не зустрічається".

Закінчуючи огляд орнаментальної скульптури доби Київської Русі, себто періоду часу до кінця 12 віку, М. Макаренко приходить до висновку, що скульптурні твори, що постали тоді на українському ґрунті "виконали майстри візантійсько-заморського кола художніх принципів та їхні безпосередні учні—майстри київського походження. Вплив болгарсько-балканських художніх шкіл в українському різьбарстві великокняжих часів ще раз підкреслює давно відому істину про наші колишні щільні зв'язки з культурними центрами Балканського півострова. Слова Святославоу: "хачю жити в Переяслові на Дунаю, яко ту єсть середя землі моєй"... дають уявлення про наші стосунки до цих земель не лише в 10 столітті".

Коли до такого висновку приходить М. Макаренко, досліджуючи саму орнаментальну скульптуру старокняжої доби, то цей висновок мусить ще більше зміцнити, коли ми звернемося від орнаментальної скульптури до фігуральної. На жаль, фігуральної скульптури збереглося порівнюючи дуже мало, тільки у Києві у вигляді знову таки різьблених плит, що знайшлися біля церков Михайлівського монастиря, Печерської Лаври та хіба ще уламки знайдені між руїнами церкви св. Ірини, або в інших місцях старого київського міста, про які зрештою тяжко щось сказати. Але дві плити з двома верховими їздцями на кожній, що збереглися в Михайлівському монастирі, та дві плити з Печерської Лаври збереглися досить добре. На жаль, тільки вони досі мало досліджені, а плити з Печерської Лаври фотографічно навіть неопубліковані. Дещо докладніше досліджені і ширше з опублікованих по різних виданнях фотографії відомі рельєфи Михайлівського монастиря. Це дві плити з червоного шиферу і на кожній представлено по два озброєні вершники, що

їдуть один назустріч другому. Техніка різьби цих рельєфів та сама, що й техніка різьби орнаментальних плит Софійського собору, себто тло видовбане, а "плескувата поверхня рельєфа з глибокими врізами контур замість повільного заокруглення, перпендикулярна реброві рельєфного зображення, що в сумі справляє вражіння різьби з дошки", як описує ці рельєфи останній їх дослідник, московський професор О. Некрасов. Він звернув увагу на те, що на кожному рельєфі представлено по два їздеці, озброєні із списами, з плащами, що розвиваються по вітру у них за плечами і з німбами навколо голови. Це останнє, здається, свідчить, що представлені вояки зображують святих, хоч професор Некрасов припускає, що це можуть бути й київські князі. Але професор Некрасов звернув увагу на те, що на кожному рельєфі один їздець їде на коні, що виступає поволі, так що одна нога стоїть, а друга підійнята, а назустріч йому скаче другий їздець в галоп і обидві передні ноги коня підійняті разом рівнобіжно. Із цього О. Некрасов робить досить далекосяглий висновок, що прообраз першого можна шукати в старому еллінському мистецтві, тоді як галопуючих коней ні грецьке, ні римське мистецтво ніби то не знало, і прообразів для них О. Некрасов через те шукає на сході в пам'ятниках іранського мистецтва. Але О. Некрасов зробив ту помилку, що, оглядаючись за пам'ятниками старого грецького мистецтва, обмежився виключно пам'ятниками Атен і мистецтва від Атен залежного грецького і пізніше римського. Тим часом він не доглядив, що на півночі Греції, якраз у Тракії звичайною і розповсюдженою була, як це показав відомий болгарський дослідник, професор Софійського університету Богдан Філов, композиція, що так і називалася "Тракійський їздець", в якій так само їздець скаче на коні в галоп, передні ноги коня підійняті разом високо і рівнобіжно між собою і так само плащ розвівається за плечима.

Отже, не має потреби ускладняти справи шукання східних мотивів і об'єднувати їх з еллінськими, бо і другий мотив так само добре пояснюється з грецьких традицій як і перший, тільки треба звертатися не до Атен, а до Тракії, себто до землі, що входила до складу болгарського царства. Так само немає потреби робити натяку і припускати в особах представлених з ніби портретами київських князів, бо знову таки в болгарській іконографії постійно, коли представляють двох святих воїнів, то це бувають св. Юрко і св. Дмитро Солунський, місцевий болгарський (македонський) святий. На другому рельєфі можна теж простіше побачити святих воїнів, правдоподібно Федора Страталата та Федора Тирона, ніж київських князів, що з німбами навколо голови, як святі, не зображувалися.

Отже, коли зміст пари рельєфів Михайлівського монастиря нас приводить до джерел знову таки болгарських, то ще з більшим переконанням теж саме мусимо сконстатувати щодо другої пари рельєфів з Печерської лаври. Ці рельєфи представляють, як кажуть дослідники, один — царя, що їде в колесниці, другий — Самсона, що розриває пашу лева. Ці два рельєфи zostалися не досліджені досі, навіть фотографій з них не опубліковано, а тільки контурний рисунок. Тим часом академик М. Петров, оглядаючи уважно ці рельєфи, завважив, що колесницю царя везе пара не левів а пантер. М. Петров із цього спостереження не зробив ніякого висновку, а висновок тим часом сам собою напрошується. Діло в тому, що в старому еллінському мистецтві тільки одна особа представлялася на колесниці запряженій пантерами, — це бог Діоніс. Але коли, на одному із рельєфів представлений бог Діоніс, то за правилами еллінської іконографії відразу треба оглядатися за другою особою так званого Діонісового круга, що завжди зображувався в парі з Діонісом, іноді навіть у тій самій колесниці, це найближча особа до Діоніса півбог Гераклъ. І розуміється, коли на одному рельєфі представлено Діоніса, то на паристому до нього мусить бути Гераклъ, якого ми в дійсності й бачимо у виконанні одного з своїх подвигів, власне забиттю Немейського лева. Очевидно, це помилка було називати особу другого рельєфа Самсоном, а не Гераклем, хоч композиція представлення і того і другого героя, що розривав лева, є та сама. Але коли в лаврських рельєфах ми маємо зображення з Діонісового циклу, то це знову нас приводить до Тракійського терену, бо Діоніс був льокальним богом Тракії, — в Тракії спеціально культивувався тип Діоніса, і в Тракії десь знаходився і центр Діонісового культу, місто Діонісополіс. Таким чином і ці два рельєфи приводять нас до ременісценцій старого мистецтва на території болгарського царства.

Таким чином огляд скульптури як орнаментальної, так і фігуральної з першої доби візантійсько-романського стилю в Україні, з часів до кінця 12 століття свідчать про те, що українська скульптура прийшла тоді в Україну з Болгарії і очевидно болгарські впливи давали себе відчувати ввесь час, хіба лиш подекуди на них наслоювалися безпосередньо романські впливи заходу.

Рішучу перемогу західніх романських впливів в українській скульптурі приходить сконстатувати в другім періоді цього стилю, в часі 12-14 століть. Це був час занепаду Наддніпрянщини, час, коли головне життя українського народу пульсувало на північно-західній частині української території в князівствах Галицько-Волинських і місцевостях Белзької землі. Тут у цей час постали центри такі, як: Галич, Володимир, Холм, потім Львів і

пам'яток українського мистецтва того часу треба шукати головню по цих містах. На жаль, цих пам'яток скульптури від того смутного і неспокійного часу залилося дуже небагато, але оскільки залилося, то вони свідчать, як і пам'ятки архітектури, про те, що українське мистецтво в той час остаточно романізувалося і для цих пам'яток треба шукати аналогів в романському мистецтві західньої Європи. Тут передовсім характерною пам'яткою являються скульптурні оздобы пишного романського порталу церкви св. Пантелеймона в Галичі; портал оточений цілою анфіладою пілястрів та колонок (колонки іноді в спосіб звичайний в романському мистецтві пов'язані посередині між собою парами), а вгорі по капітелях колонок і пілястрів пробігає характерний романський фриз із аконтового листа. На жаль, нічого не залилося крім блискучого опису в літописі від пишної скульптурної декорації собору в Холмі, але, судячи по описі, це була типова різьба романського стилю з різнокольорових мармурів, різьба багата і в орнаментальні і фігуральні сюжети, автором якої був мабуть славний на свої часи, як літописець його називає "великий хитрець" на ймення Овдій. Це перше імя майстра скульптури, найстаршого скульптора, якого знає історія українського мистецтва.

Відливання скульптури себто скульптури з металю від доби візантійсько-романської залилося чимало, але це все здебільшого дрібні речі: маленькі натільні іконки, хрестики звичайні або енкалпіони (себто такі, що розкривалися, та всередині були вкриті рясно скульптурами); інколи були також або прості, або складні, так що могли закриватися і на кожній сторінці мали святі зображення. Що ті хрести та іконки були не тільки привозні, але й місцевої роботи, видно з того, що нерідко, особливо на хрестах, зустрічаються зображення місцевих святих, не визнаних на чужині, отже, і в зображеннях на хрестах, якби ті хрести відливалися на чужині, цих святих ми б не бачили.

Ще з дрібних металевих скульптур того часу збереглося чимало мадальйонів і особливо монет із скульптурними зображеннями Київських князів. Монети були вже не відливані, а карбовані (чекан) і уявляють перші спроби свого роду скульптурних портретів. Монети мають і відповідні написи. На червінцях князя Володимира Великого ми читаємо: "Се Володимир на столі, а се его злато". На одній стороні монети представлений Володимир у короні на престолі з хрестом, як берлом, а з другого боку монети часто буває представлений той знак, що під назвою "Тризуба" прийнятий як герб української держави. Можна думати, що уже в часах Володимира Великого, як і пізніше, це був знак українсько-руської держави, а значення цього старовинного знаку вже і тоді не знали.

II. Українська скульптура готицького стилю

Мистецтво готики принесли в Україну німецькі майстри з північно-східньої Німеччини. Можливо, що був і другий шлях з південного заходу через Угорщину, але цим шляхом здається мистецькі впливи обмежилися Закарпаттям. В кожному разі в Західній і Північно-Західній Україні готицьке мистецтво прийнялося у формах цегельної готики північнозахідньої Німеччини десь ще правдоподібно в 14 столітті. Готицьке мистецтво розлилося по Україні й трималося тут упродовж 15, 16 століть, а в глухіших містах провінції ще воно жило й у 17 столітті, а Данило Щербаківський у своїй спеціальній розвідці довів, що в орнаментальній церковній структурі форми готики міцно трималися ще і в 18 столітті. Це мистецтво готицького стилю не лишило в Україні таких величавих монументів, як у Західній Європі, але в скромних формах творчости воно пустило в Україні глибоке коріння, лишило по собі глибокі сліди і пережило слідувачі, що по нім приходили мистецькі стилі, відійшовши з центрів до провінціальних закутків. В часах готики найбільше українське життя зосереджувалося в північно-західній Україні, і в 15-16 століттях там найбільше розвивався процес мистецької творчости, бо і Наддніпрянщина переживала дуже тяжкі потрясення, для Києва цей час був добою найбільшого лихоліття; але і в Києві в 15 столітті в часах князювання князів Олельковичів, все таки спостерігається певне оживлення мистецької продукції. Власне князь Семен Олелькович відновив "на старом основаніи" церкву Печерської Лаври і справив новий образ, чи краще сказати кілька образів, виконаних скульптурним рельєфом, троє яких збереглися до наших часів, замуровані в стіну лаврської дзвіниці. Образи представляють: Діву Марію так звану "оранту", себто в позі молення з підійнятими молитовно вгору руками.

Така сама композиція Діви Марії дійшла до нас в мозаїці Софійського собору, але пропорції Богоматері зовсім інші, ніж у мозаїці. В структурі 15 століття, згідно з вимогами готицького стилю, всі пропорції тіла дуже витягнуті, руки і ноги, навпаки, дуже маленькі, а голова більша, але, головне, округла, з розвинуною черепною частиною, як округла велика куля. Це все характерні риси скульптури готицького стилю. Постаті святих Антонія та Феодосія печерських на двох так само скульптурних образах по боках Діви Марії мають ті самі стилеві відзнаки.

На кінець середніх віків схолястична наука, що культивувалась тоді в Європі, досягла, перед занепадом свого найбільшого розвою; під вплив розвинутої схолястики підпала також і мистецька творчість, і в цім часі в мистецтві з'являються глибоко задумані і величаво

розвинені композиції, перейняті іноді премудростями схолястичної символіки. До таких композицій належить скульптурна різьблена ікона Софії премудрости Божої, що дійшла до наших часів у двох копіях з 15 століття¹.

Оригінал цих ікон мабуть був Київського походження. Композиція ікони складається з семи менших, двох більших округлих медальйонів, зображення церкви, евхаристії тощо. Докладне розшифрування складної символіки цієї ікони дається не так легко.

Крім різьби з каменю та дерева, в готицьку добу далі розвивалося в Україні мистецтво ліярництва чи конвисарства, себто скульптури з металю, ливарники якого творили іноді і монументальні твори. Найчастіше це були, правда, дзвони та гармати, іноді вкриті артистичним скульптурним орнаментом. В 14 і 15 століттях головним центром ліярництва в Україні було місто Львів, але як майстрі конвисарського мистецтва в більшому числі збиралися тут німці і, як видно, це мистецтво перебрали до своїх рук. Старшою пам'яткою цього мистецтва у Львові є знаменитий дзвін св. Юра, відлитий "при князи Димитрії игуменом Евфимеем" 1341 року. Цей дзвін має вгорі дві пасми скромного, але з артистичним смаком виложеного скульптурного орнаменту².

У львівських актах із 1382 року згадується про якогось відливача дзвонів Миколу Nikol fusor campanorum, а в 15 столітті згадок про відливачів дзвонів та гармат значно більше: згадують їх акти з титулом здебільшого pixidarius або kannaengiesser. Ці майстрі, крім відливання дзвонів та гармат, відливали також декоративні скульптури та виконували обов'язки майстрів біля міського годинника. В історичному музею міста Львова переховується готицька бронзова гаківниця, відлита у Львові в кінці 14 або на початку 15 століття. Найкраща пам'ятка бронзової готицької скульптури у Львові — це дракон, відлитий вже на початку 16 століття, що переховується у промисловому музею. Це частина групи св. Юра, що побиває дракона, але статую Юра в 17 столітті було замінено іншою барокового складу, тоді як дракон ще вповні є твором готицької уяви і нагадує тих химер, яких так багато було розміщено на заході по великих готицьких соборах.

¹ Репродукція в книзі М. Голубця: *Начерк історії українського мистецтва*. Львів 1928. Стор. 143.

² Знімок з цього дзвону уміщено у Грушевського в *Ілюстрованій історії України* на стор. 143.

III. Ренесанс

Мистецтво ренесансу занесли в Україну майстри-італійці з північної Італії з берегів північно-італійських озер та з італійських кантонів Швейцарії. На березі Луганського озера Lago di Lugano є мале містечко Кампіоне, яке в 14—15 століттях постачає майстрів для цілої північної Італії і головних її міст, як Мілано та Венеція. Ці *maestri Campionesi* вибудували в Мілані знаменитий мармуровий міланський собор, ще чимало соборів та пам'яників по інших містах північної Італії, у 16 столітті, під назвою *Lombardi* працювали у Венеції і мандрували далі на схід до Дальмації, Угорщини і в 16 столітті у великому числі прибули в Україну. Мандрували ще далі на північний схід аж до Москви, де вивели найстаріші частини московського Кремля. У 16 столітті їх дуже багато було у Львові і вони принесли в Україну ренесансове будівництво та скульптуру. Але ренесансове мистецтво не витіснило вповні старого мистецтва готичного, що вже мало за собою в Україні принаймні двоохсотлітню традицію. Правда, з більших центрів, як Львів, мистецтво ренесансу витіснило поступово готику, але в провінції готика трималася ще не тільки ціле 16 століття, але і добру половину 17 століття. Вже після ренесансу принесли італійці в Україну стиль барокко, а готика все ще доживала свого віку, так що подекуди стиль барокко безпосередньо приходив у готику. Тому відносно деяких пам'яток 17 століття можуть бути вагання, чи їх визначати як пам'ятники мистецтва готичного чи барокко, як, наприклад, церква П'ятниць у Львові або церква у Сутковцях на Поділлі.

Час ренесансу в Україні порівнюючи не довший, — десь друга половина 16 століття та початок 17, — але і за цей час встигли вивести в Україні прекрасні пам'ятки архітектури і оздобити їх дуже рясною орнаментальною ренесансовою різьбою. Разом з життєрадісним ренесансовим орнаментом італійські майстри принесли в Україну й тип італійських скульптурних надгробків, теж досить життєрадісних, а в кожному разі позбавлених елегічного суму і трагічного сприймання смерті. Цей тип італійських, властиво фльорентійських надгробків складається із саркофага, вставленого в прямокутну виїмку в стіні; на саркофазі покладено постать покійного, що зображує швидше сон людини, ніж її смерть; навколо життєрадісний ренесансовий орнамент із дітей, що тримають китиці квітів, зелені, овочів, вази з пишними букетами тощо. Цей тип пам'ятника завжди виведений при стіні і навіть усунений до стінної виїмки.

Найбагатший надгробок цього типу в Україні — це у Київській Печерській Лаврі надгробок князя Константина Острозького 1534

року. Від первісного пам'ятника уцілів тільки саркофаг з чорного мармуру, поставлений на трьох білих левах із білою постаттю князя Константина Острозького в позолоченій короні на голові із великим золоченим ланцюжком, одягненим поперех панциря. Постаць князя лежить на саркофазі з подушкою під головою, наче спить, спершись на лікоть правої руки і з відбитим берлом у лівій; обидві ноги трохи зігнуто¹.

Цілу постаць заковано в сталеву зброю. Дуже пишні надгробки того ж складу було випрацювано в Бережанах для членів дому Сенявських, в тому числі особливо пишний подвійний надгробок Миколи та Яреми Сенявських. Майстром цього пам'ятника був мабуть майстер Гайнріх Горст, німецького походження; другу пізнішу серію бережанських пам'ятників опрацював Jan Phister sculptor civis Brzeżanensis. Львівський майстер Савастян Чесек у 1572 році виконав того ж типу пам'ятник Катерини Рамултової в Дрогобичі. Чотирикутна виїмка в стіні обрамована з боків орнаментованими пілястрами з іонійськими капітелями, вгорі сильно розвинений карниз, на якому вміщено картуш, а зверху хрест. В центрі на похилім віку саркофагу представлено так само лежачу постаць Рамултової, що наче спить, опершись на лікоть правої руки; нижню частину пам'ятника зруйновано.

У 1892 році в Сяноку знайдено дуже гарний фрагмент мабуть подібного надгробку: це плита, що очевидно робила центральну частину пам'ятника, а на цій плиті представлено заковану в броню постаць якогось гетьмана з непокритою головою і з шоломом, окремо висіченим в ногах у покійника. Що вона представляє гетьмана — видно з того, що в правій руці у покійного булава, тоді як лівою він підпирає голову; поперех панциря, так само як у Острозького, пишний золотий ланцюжок двічі обхоплює ший і звисає до пояса. Робота скульптурна дуже добра, особливо гарно опрацювано голову покійного, обрамовану вусами та бородою з розчесаним на два боки волоссям; на обличчю майстерно віддано і вираз легкого сну, гетьман ніби спить, ніби мрійливо в півсні про щось марить, заплющивши очі. В літературі висловлено здогад, що це пам'ятник Севастіяна Любомирського, що вмер 1558 року.

В тому ж складі замовляли собі домовини багатші українські магнати, єпископи, церковні та світські достойники. Особливо пишну серію таких нагробків було випрацьовано в замковій каплиці Сенявських у Бережанах. Цей тип з Італії нанесли в Україну італійські майстри, але в кінці 16 та на початку 17 століть у тому самому

¹ Знімок з цього надгробку у Грушевського в *Ілюстрованій Історії України* на стор. 178 і у М. Голубця в *Начерку історії українського мистецтва* стор. 239.

характері виводили надгробки й місцеві майстри та німці, що в більшому числі знову почали з'являтися в Україні.

Особливо великий вплив зробили італійці на українську скульптуру орнаментальну. У Фльоренції в 16 ст. пишній і елегантний колісь орнамент під впливом Мікель-Анджельо із скульптурної творчості видалили і стали кохатися у величавих статуях серед холодних мармурових просторів. Північні ж італійські майстри спротивилися впливові Мікель-Анджельо і навпаки розвинули в 16 столітті особливу надзвичайну рясність скульптурної орнаменталії. Мілянський собор, Павійська Чертога, Палац Дожів у Венеції і багато інших будівель північної Італії пишаються казковим багатством ренесансового орнаменту. Цю ж любов до орнаменту північно-італійські майстри занесли і в Україну і тут залишили чимало пам'яток орнаментальних оздоб. З часом багато погинуло їхніх будівель, але і досі у Львові, Замостю, Язлавці та інших містах Західньої України зберіглося чимало будівель, рясно оздоблених ренесансовим орнаментом італійського походження. Пізніше, в 17-18 ст. ця пристрасть до скульптурного орнаменту розпилася і по Наддніпрянщині у вигляді оздоб церков, іконостасів, віттарів, світських будинків, стала характерною для козацького барокко.

В 16 столітті італійські майстри у Львові пишним декоративним скульптурним орнаментом оздобили виведені ними будинки львівських патрициїв на Ринку та на прилеглих вулицях, деякі костьоли й церкви, як каплицю Боїмів або Камнянів біля католицької катедри у Львові, або православному тоді каплицю біля волоської церкви. Саму волоську церкву, виведено італійськими майстрами, обведено вгорі орнаментальним карнизом класичного складу: цей карниз складається, як в старовинній Греції, із тригліфів та метопів (квадратових плит, вставлених між тригліфами) і кожну метопу оздоблено фігурною або орнаментальною скульптурою; тут на метапах бачимо сцени благовіщення та інші євангельські події, а то і просто розети або й українські семиконечні ставропігіянські хрести. По деяких будинках уцілило оздобу, тільки частинно, навколо вікон або одвірків, іноді на вулицю, іноді у дворі, іноді спеціального призначення оздобу, як, наприклад, прекрасно виконані символи винарні у вигляді голови лева з гроном винограду в пащі на дверях дому ч. 4 при Руській вулиці., де очевидно містилася тоді винарня. Ці ж італійські майстри занесли один рослинно-декоративний скульптурний мотив, що особливо став улюблений в Україні, — це виноградна лоза з гронами обвинена навколо колони; цей мотив зберігся на колоні "Чорного дому" в Ринку, і на півколонах по боках порталу каплиці біля Братської церкви; в пізніших століттях укра-

їнські майстри особливо полюбили цей мотив та вживали його на різьблених колонах іконостасів і взагалі в дерев'яній різьбі.

VI. Барокко

Мистецтво барокко, так само як і ренесанс, було занесено в Україну безпосередньо з Італії, батьківщини цього стилю; там перші джерела для нього відкрив у своїй творчості великий Мікель-Анджельо Буонаротті, а геніяльний вияв його в Римі дійшов до своєї повноти і величавости в скульптурних та архітектурних творах Лоренцо Берніні. Берніні в архітектурі та скульптурі все одно, що Рубенс у малярстві або Шекспір у театрі — це великі світові генії і найвищі точки осягнень мистецтва барокко. Батьківщиною цього стилю був Рим, де його підхопили і використали дуже влучно для своїх інтересів єзуїти; для єзуїтів працювали часто вельми талановиті учні і послідовники Берніні; чимало майстрів мистецтва-барокового стилю було і між самими патерами членами єзуїтського ордену. Ці отці єзуїти занесли барокко і в Україну. Здається чи не головну роль в популяризації барокового мистецтва в Україні треба признати майстрові - архітекторові, єзуїтові Джакомо (Яків) Бріано (1586—1649), що був присланий в Україну із Риму спеціально як вправний архітект; він завідував єзуїтським будівництвом у Львові, Перемишлі та Сандомирі. Хоч можливо, що ще раніше від цього майстра - єзуїта у Києві вже в бароковому складі працював Себастьяно Браччі, що зрештою і зовсім осів у Києві, але слідів його мистецької праці не збереглося. Можливо, що італійські майстри прибували тоді в Україну не тільки з заходу через німецькі землі, але також із півдня, через венуезькі колонії. В кожному разі в Україні мистецтво барокко роздвоїлося: в Західній Україні (Підляшшя, Галичина, Волинь, Поділля) воно зберегло форми єзуїтського барокко, що зосталося ближчим до свого першого джерела в Центральній та Східній Україні (Слобожанщина та Чорномор'я) воно сильно модифікувалося і прийняло зовсім оригінальне забарвлення так званого козацького барокко. Різниця між цими двома галузями в основі одного стилю особливо яскраво виявляється в архітектурі, менше в скульптурі, хоч добре помітна в скульптурі декоративній, найменше її знати в малярстві.

Той дух пориву, неспокою, що такий характерний для мистецтва барокко, в скульптурі найперше дав себе знати в надгробках, в мавзолеях, поставлених над покійниками по церквах та каплицях. В той час як ще в добу ренесансу покійників на мавзолеях представляли спокійно лежачими, з головою обертою на руку ніби

у сні, тепер у добі барокко покійників ніби пробудили зі сну і частіше представляють стоячими або в цілий зріст, або обтятими більш чи менш незручно і вставленими в нішах. Відомий пам'ятник Адама Кисіля уявляє пишну і багато удекоровану нішу, виведену в церкві села Нискиничі на Волині. В ніші поставлено прямовісно постать покійного досить незручно втяту по коліна. Кисіль представлений з великою бородою, хоч на змальованому портреті Кисіль представлений тільки з вусами і голоною бородою, що напевно більше відповідає дійсності, хіба що відпустив бороду перед смертю, з непокритою головою й увесь закований в броню; навіть на руках тяжкі крицеві рукавиці. Досить пишний орнамент навколо ніші тягнеться високо вгору, майже до церковної бані, а, спускаючися вниз, додолу не доходить, так що зостається вражіння, що цілий великий монумент ні на чому не стоїть⁴.

Нелогічність досить характерна для доби барокко. Так само стоїть і постать Станіслава Жовківського, висічена на плиті рельєфом. Цілий пам'ятник не зберігся; до нашого часу уціліла тільки ця одна плита, що тепер вмурована в стіну церкви в середині католицької катедрі у Львові. Постать представлена так само закутою в крицеву броню, як і постать Кисіля, так само непокрита голова з великою бородою; у Жовківського до поясу прив'язаний великий меч, а панцир лежить долі біля ніг; з другого боку так само біля ніг герб роду покійного, а зовсім внизу під ногами звичайна епітафія. Робота, вже мало делікатна в пам'ятнику Кисіля, в пам'ятнику Жовківського ще менш артистична, так що постаті на пам'ятниках бароккових не можуть рівнятися до досконаліше опрацьованих постатей на мавзолеях ренесансових. В дуже пишно удекорованій каплиці Кампіянів всередині, що просто вражає розкішшю матеріялу різнокольорових мармурів та іншого півдорогоцінного каменю, поставлено мавзолеї членів роду Кампіянів. Головний надгробок Павла та Мартина Кампіянів поділений трьома пілястрами на два великі поля; центральну і головну частину кожного з яких займають великі епітафії, а над епітафіями в півкруглих тимпанах вставлено погруддя покійних. Над ними мармурові медальйони з євангелистами, а по боках цих медальйонів вміщено постаті чотирьох учителів церкви. Цікаво, що праця цих рельєфів і в медальйонах з євангелистами і в рельєфах учителів церкви далеко вибагливіша і навіть артистичніша, ніж у бюстах самих покійників. Але згідно з традиціями пишного барокко видно, що більше уваги

⁴ Знімок із цього нагробку вміщений у М. Грушевського *Ілюстрованій історії України* на стор. 311 і у М. Голубця в *Начерку історії українського мистецтва*, стор. 241.

звернено на дорогий різнобарвний матеріал та на інкрустації орнаментів, ніж на артистичність скульптурної праці.

Ще характеристичніше для доби барокко надгробок в каплиці Боїмів у Львові, поставлений для Юрія Боїма з дружиною і цілої його родини. В центрі надгробку уміщено скульптурну групу Пієта (Мадонна з тілом Сина на колінах), а по боках схилені на коліна постаті Юрія та його дружини. На самім верху надгробка ціла стояча постать благословляючого Спасителя й Господа Ісуса Христа, а нижче в кілька ярусів поставлені навколішки діти та унуки Юрія Боїма. Можна сказати, цілий рід Боїмів з півтора десятка осіб вміщено в одному монументі і всі в повних постатях. Майстром автором цього монументу був Гануш Пфістер (1573—1645) родом з Бреславу, який не пізніше 1612 року настало переїхав в Україну, оженився у Львові, хоч спочатку працював у Бережанах над мавзолеями родини Сенявських. Переїхавши до Львова, він і далі писався "sculptor civis Brzezanensis". Це був один із талановитіших в Україні скульпторів доби барокко. Головні його праці, це так звана друга серія мавзолеїв Сенявських у Бережанах, потім мавзолей Януша та Сузани Острозьких у Тарнові 1621 року та надгробки і скульптурні вівтарі у Львові.

Побіч Пфістера, а, можливо, ще й дещо раніше від нього, працював у Львові скульптор Яків Тривалий, що робив надгробок у Кросному, на якому підписав своє ім'я, називаючи себе львов'янином. Мабуть він брав участь, як не був головним автором скульптур каплиці Боїмів. Ця каплиця з фасаду вся до пересичення вкрита скульптурами в два яруси, переділені сильним карнизом. У нижньому ярусі поділеному шістьма різьбленими та орнаментованими колонами, крім скульптурно оздоблених вікон та дверей, ще вміщено дві ніші з посталями святих, а у верхньому ярусі ще більше пересичення скульптурами статуями, рельєфами, орнаментами та архітектурно скульптурними деталями.

Не менше рясно, ніж ззовні, вкрито скульптурними оздобами каплицю Боїмів і всередині. Ціла баня, що покриває каплицю, поділена на квадрати і в кожному вміщено погруддя святого, або ангола; вівтар складається із цілої серії великих та менших образів, виконаних рельєфами і переділених різьбленими та рельєфно орнаментованими архітектурними деталями: колонами, пілястрами, архітравами, арками тощо. Це все так перобтяжено скульптурами, що між ними вище поданий надгробок роботи Пфістера видається навіть досить скромним.

Тоді у Львові увійшло до вжитку загальне бажання оздоблювати церкви вівтарями, зробленими скульпторами, так що і замість мальованих ікон, між пишною скульптурною орнаментикою, вста-

вляється скульптурні чи рельєфні ікони. Із таких вітварів зберігся зложений з фрагментів скульптурний вітвар роботи Яна Білого; ще багатший скульптурний вітвар покриває три стіни абсиди костюлу Марії Магдалини з 1615 року, а ще один, так званий "Запалинський" цебто фундації львівських патриціїв Запалів, у захристії католицької катедри. В центрі має розп'яття з доброю постаттю фундатора на передньому пляні. Вітвар оточують по боках дві масивні колони, на постаментах яких вміщено маски левів, дуже енергійно ліплені і досконало опрацьовані.

Крім скульпторів, різьбарів каменю, працювали в Західній Україні також скульптори-конвисарі або людвисарі. Так називалися відливачі металю. Головним центром цього ремесла і мистецтва у добу барокко в Україні зоставався Львів. Одною з більше відомих львівських майстерень була майстерня родини Франковичів, що майже ціле 17 століття переходила від одного члена родини до другого. Франковичі відливали в своїй майстерні найбільше дзвони та гармати, іноді з дуже вибагливими та артистичними орнаментами, але виготовляли також і самостійні металеві скульптури. Основоположник Юрій Франк, або його син Каспер Франкович були авторами доброї статуї крилатого закованого в броню архистратига Михаїла, що пробиває списом дракона (про якого мова була вище). В кінці 17 століття майстерня Франковича перейшла до Юрія Лотринга. З того часу в львівському промисловому музею зберіглася артистично виконана праця, що представляє дельфіна з гербом міста Львова — цебто з левом в брамі. Остання артистична праця львівського людвисарства відома й досі; це сім апостолів, що зберіглися в тому ж промисловому музею з 1740 року. Після цього артистичних праць львівського людвисарства чи конвисарства здається не появлялося і традиція цього старого львівського мистецтва здається увірвалася.

У східній чи центральній Україні, де скульптура придбала великого значення, як декорація, головним чином, пишної архітектури козацького барокко, відрізняється більше матеріалом скульптури, ніж стилем виконання. Коли в Західній Україні скульптори-різьбарі працювали головно в камені, майстри козацького барокко різали переважно з дерева. Різали цілі постаті і рельєфи, іноді складні композиції. В музею харківського університету перед війною зберіглася ікона, різьблена високим рельєфом, що представляла розп'яття, сцени страстей, інші алегоричні персонажі і 12 апостолів в ряд, і все це досить свіжої і артистичної праці. Із дерева різали виносні хрести із рельєфно різаним розп'яттям та іншими сценами, але це більше відноситься до дрібної скульптури, що сусідує із сницарством. Ще більше, ніж фігуральна скульптура, в Центральній

та Східній Україні розвинулась дерев'яна різьба орнаментальна: обрамлення ікон, вітварі і навіть цілі іконостаси. Якраз в добу барокко іконостаси, що раніше в церквах були не високі, розвинулися в цілу багатоярусну стінку, що перегороджувала церкву, підіймаючися вгору аж до висоти найвищої церковної бані. Бароккові багатоярусні іконостаси уявляють собою іноді густо різьблені високі стіни, що склалися з колон, арок, архітравів, що разом з тим служили обрамленням ікон, але при тому пишалися іноді тонкою вибагливою різьбою. До революції уцілів розкішно різьблений іконостас в одному з бічних притворів Софійського собору в Києві з 1689 року. Самі іконостаси в добу барокко стали незвичайно вибагливими й фантастичними.

Поділи на ряди чи яруси ікон ошатною різьбою часто переводилися не рівними поземними лініями, але зигзагуватими, що підіймалися то опускались і виступали вперед та відступали назад, так що і сам іконостас одними частинами виступав на церкву, другими відступав у глибину до вітваря. Різьба іконостасів часто була позолочена і справляла вражіння тонкої і вибагливої мистецької праці. Київські сницарі також осягали великої артистичної умілости в срібних виробх риз для ікон, оправ на Євангеліях, в цілих плащаницях, як, наприклад, славна плащаниця подарована Мазепою в Єрусалим, потім у виробх церковного начиння - виносних хрестів, паникадил, чаш, дарохранильниць тощо.

Ліплена скульптура найбільше розвинулася в працях із стукко і пишно оздоблювала як церкви доби козацького барокко, так і світські палати. Особливо на церквах оздоби, хоч розміщалися довкола одвірків, вікон, карнизів, але в своїй пишності розвивалися так, що вкривали іноді і цілі стіни від вікна до вікна, не лишаючи на цілій стіні іноді вільного місця, не вкритого скульптурним орнаментом. Мотиви цих декоративних орнаментів були здебільшого комбіновані із візерунків геометричних, рослинних, тваринних, іноді і людських голів, а найчастіше ангольських крилатих голівок, або і цілих крилатих аморів. Такими скульптурами особливо рясно вкриті церкви Мазепиної будівлі як на провінції, так і у Києві, як церква Миколи Великого біля Лаври та інші. Ті мотиви скульптурної орнаменталії, що в добі ренесансу італійські майстри занесли до Львова, як, наприклад, обвивання колон виноградною лозою, або гірляндами рослин підтримуваними анголятами, чи декорація площин акантовим листом, все це розійшлося по всій Україні в 17 столітті і стало працею українських майстрів, ще рясніше, ще багатіше, і ще вибагливіше. Над порталами церкви Великого Миколи в Києві біля Лаври анголи тримають корони, а колони по боках вкриті гірляндами, або обвинені виноградною лозою, а ще ошатніша

Братська церква на Подолі має ті ж самі мотиви, а між них входить характерний український мотив скульптурно представлених українських рушників, ніби розіп'ятих над дверима порталів, при чому ці рушники підтримуються ангольськими голівками.

Комбінація західноєвропейського орнаменту удосконаленого і збагаченого місцевими мотивами вкриває не тільки церкви, але й світські палати як так званий дім Мазепи у Чернігові, митрополичу палату в Києві, тимпани на фронтоні монастирських службових будівель у Лаврі. Декораційна орнаментальна скульптура дуже пишно розвинулася в Україні в часах барокко, і силою інерції трималася й далі, розвивалася ще впродовж майже цілого 18 століття, коли тяжкий і пишний барокко відступив перед новим легким та галянтним стилем цього галянтного віку.

V. Рококо

Постійна напруженість, пишність, гін за величавістю та імпортантною, зусилля до титанічності та велитенських виявів мусіли стомити суспільство і викликати реакцію. І справді, реакція прийшла у 18 столітті і виявилася у мистецтві може не стільки новими формами, скільки більш новими, протилежними до духу барокко прямунаннями. Після прагнень до пишності і тяжкої величавости прийшло прямунання до простоти і легкої галянтности. Тяжкі перуки наче з левиною гривною, що носили люди в добу барокко, заступили легкі білі пудровані перуки, тяжкі брокати придворного одягу заступили легкі шовкові камзоли, паради в пишних залах королівських та магнатських палат заступили галянтні забави в парках на свіжому повітрі. Важка ієратична симетрія, що була правилом бароккової декорації, уступила місце шуканню умисного порушення симетрії, і тому улюбленою деталлю декоративної орнаментики стала річ, що по самій природі не може бути симетричною — саме ракушка (*rocaille*) — і ця ракушка, відповідно вистилізувана, стала необхідною частиною майже кожної декоративної композиції і, як найхарактерніша деталь, дала назву цілому мистецькому стилю; від цієї *rocaille* все мистецтво середини 18 століття дістало назву рококо. Хоч це стиль більше декоративний, але він переняв всі вияви творчости, проте розмах барокко був такий міцний, що традиції його не ущухали, а подекуди пересякали всю добу рококо. Особливо в архітектурі постійно будівництво 18 століття продовжують називати іменем барокко, або в тій самій добі відрізняють течію барокко від течії рококо. Це не зовсім правильно, але в скульптурі та малярстві, як галузях мистецтва більше декоративного, що іноді

спеціально служать завданням декоративности, мистецтво стилю рококо виявляється повніше і маркантніше.

Оскільки стиль рококо безпосередньо виходить із барокко, як реакція на деякі його спрямування, то традиції барокко і головне його велетенський розгін зостаються здебільшого міродатними для стилю рококо. Те ж роздвоєння, що намічалось в добі барокко між мистецтвом Західної України, з одного боку, і мистецтвом Центральної та Східної України, з другого, зберігають свою силу. Мистецтво рококо в Західній Україні продовжує розвивати засади єзуїтського барокко, а в Центральній та Східній Україні засади козацького барокко. А оскільки самі засади мистецтва були дещо інакші, то в своєму розвої вони ще більше розійшлися і різниця стала маркантніша. Але тенденція розвою в дусі рококо і тут і там зоставалася та сама і до певної міри ту різницю згладжувала.

В Західній Україні продовжувала розвиватися скульптурна різьба з каменю, а виробництво скульптур металевих ніби ущухло; в Центральній Україні продовжувала розвиватися скульптурна різьба із дерева, дуже розвинулося сницерство, що часами підіймалося до великих творів металевої скульптури, а також розвинулася далі ліплена скульптура із стукко як декорація тогочасних будівель.

В Західній Україні в добу рококо розвинулася особлива пристрасть наповнювати церкви та костьоли статуями святих та цілими групами, а також цілими рядами камінних статуй доби барокко, але в них часто більше експресії, завжди багато руху, вони так само неспокійні, іноді цей рух і неспокій в слабших творах переходить в певну зманерованість і неприємну претенсійність. Але в кращих творах вони справляють вражіння акцептованою рухливістю і темпераментним поривом. До кращих творів скульптури рококо у Львові треба віднести численні ряди скульптур у костьолі Домініканському і споріднені з ним скульптури костьолу св. Мартина у Львові, чи парафіяльного костьолу в Бучачі, та Францішканського костьолу в Перемишлі і ще деякі окремі твори по провінціальних церквах та костьолах. Автором цих, коли не всіх, то в більшості, скульптур був, як можна догадатися, один з майстрів Фессингерів, що також, як архітекти, працювали у Львові та Перемишлі.

Дещо інакші скульптури на фасаді катедри св. Юра у Львові, автором яких катедральні архівні записи називають майстра правдоподібно німецького походження неznаного ближче Пінцеля. В записях катедральних, що зберігаються в Українському Національному Музею у Львові, позначено, що Пінцелєві заплачено 1759 року за "кам'яну статую святого Юра на фасаді катедри, а також за дві статуї св. Льва папи і св. Анастасія з орнаментами". З того запису виходило б, що Пінцель був автором усіх трьох скульптур на фасаді

св. Юра, що збереглися до наших часів. Але трудно повірити, щоб св. Юрій на коні і тих двох святих, що стоять по боках порталу, робив той самий майстер. Статуя св. Юрія на коні, що списом пробиває дракона, навіть для доби рококо визначається колосальним темпераментом, поривом могутнього руху: кінь летить нестриманим галопом, лицарська постать св. Юрія в броні та в шоломі, враз дуже елегантна, але також міцна в геройському пориві, довгим списом пробиває стоптану під ногами коня крилату химеру: в пориві руху дуже мальовниче і напружено нервово розвиваються за вітром грива коня, плащ св. Юрія, накинений поверх броні, та стравсові пера шолому. Поруч із св. Юрієм зовсім інакше виглядають статуї св. Анастасія та св. папи Льва. Ці статуї в противенстві до стрункого лицаря св. Юрія дещо присадкуваті, ніби тяжкі, темпераменту та експресії в них значно менше, деталі, особливо складки роздертого одіння, опрацьовано зовсім інакше. Мимоволі приходить думка, що хоч гонорар за всі три скульптури дістав один майстер Пінцель, але в дійсності біля св. Юрія і двох святих по боках порталу різьбили два різні майстри. Крім цих статуй катедра св. Юра оздоблена групами дітей на сходах, характерними миловидними путто, а також вибагливими погруддями, ліхтарями та вазонами з квітами все висічене з каменю. Дуже складні скульптурні композиції та окремі статуї біля головного вітаря в середині цекви св. Юра.

Багато скульптур здобило також церкву в Почаєві, поставлену архітектором Гофрідом Гофманом з Бреславу, але всі ті скульптури з наказу російського синоду було знято. Здобили скульптури і світські палати, особливо міські ратуші. Дуже гарна ратуша з 18 століття, поставлена в Бучачі, була оздоблена 12 групами подвигів Геркулеса — тепер з них залишилося тільки чотири.

Коли в Західній Україні всі скульптури, як статуї святих по церквах, так і декоративні, були різьблені із каменю, в Центральній Україні здебільшого скульптори різьбили із дерева і то не тільки статуї святих по церквах, а також часто і декоративні статуї на свіжому повітрі. Навіть знаменита група Самсона, що роздирає пашу лева, у Києві на Подолі, що є типовим міським фонтаном, і та у 18 столітті, була вирізана з дерева.

Статуї по церквах в Україні російський синод заборонив та нищив, тому їх мало зосталося, але були раніше церкви, по яких цілі іконостаси були різьблені, так що замість мальованих ікон були різьблені статуї або рельєфи. Такий, наприклад, іконостас був на Київщині в селі Чоповичах, з якого статую євангелиста Матвія переховали в київському музею. Різьба не дуже зла, не позбавлена певної експресії: руки і схил голови характерні для зманерованости стилю рококо, широке одіння пишними складками декорує цілу статую.

У харківському музею зберіглася повна експресії сидяча статуя Христа в терновому вінку, роздягнена, з ознаками муки, що терпить тіло, і з виразом страждання в психологічно опрацьованому обличчю. Це так званий "Фрасоблиивий Христос". Ціла серія статуй старозавітних пророків зберіглася до революції при церкві Покрови у Полтаві. Цю церкву було поставлено коштом кошового Кальнишевського у Ромнах, а пізніше перенесено до Полтави. Пророки представлені в трохи дивних орієнталізованих шатах з масою дрібних м'яких складок, а святий Іван Предтеча навіть з академічно напівоголеними персами і рукою.

Видко, що майстер вже не чужий був до академічної науки мистецтва, що саме тоді входило в силу і ставало впливовим фактором мистецької творчості. На жаль, ті фактичні академії пластичного мистецтва, що існували в Україні у формі лаврської школи, заложеної в 17 столітті у Києві і у формі "дополнительних класів" заложених у 18 столітті у Харкові при тамошньому "колегіумі" з кінцем 18 століття у Харкові зовсім було закрито, а у Києві фактично було зруйновано і зведено до стану іконостасної майстерні. Українські майстри змушені були за академічною наукою мистецтва з того часу їздити до московських столиць; у другій половині 18 століття їх навіть примусом посилали з України до Петербургу та Москви, де своїх майстрів бракувало і ті столиці жилилися творчістю чужинців з Заходу та майстрами з України.

Але побіч академічного мистецтва по українських містах і особливо в Києві в 18 столітті процвітало мистецтво цехове, зокрема в декоративній скульптурі. Незвичайно багата декоративна скульптура розвинулася в двох напрямках: як скульптура ліплена для оздоби зовнішніх частин будинків, і скульптура різьблена із дерева та золочена, для оздоби будівель, особливо церков усередині. Поруч з цією останньою також дуже розвинулась скульптура сницарська (ювелірство).

Ліплена скульптура із стукко в добу рококо надзвичайно пишно удекоровує українські муровані будівлі як культового призначення, так і світські. Дзвіниця Софійського собору, дзвіниці дальших печер у Лаврі або церква царя Константина на Подолі геть цілі вкрито ліпленими скульптурами, головню рослинними та геометричними орнаментами, а в дзвіниці Софійського собору навіть вставлено в цілий зріст постаті святих і в тому числі архангола Рафаїла. Церква оздоблюється скульптурами навколо вікон та дверей, та по карнизах і фронтонах, але іноді ці оздоби розвиваються так пишно, що вкривають розходячись від архітектурних частин, цілі стіни церков, не оставляючи на них порожнього місця. Особливо багато оздоблені скульптурами церкви Великого Миколи, Братства, головна церква

Лаври та церква над головною брамою до Лаври, фронти церков Петра і Павла, та золотoverxого Михайлівського монастиря, по варварському знищеного большевиками коло 1935 року. Варварство нечуване для двадцятого століття і зовсім неможливе в культурній країні. Пишно оздоблено скульптурами брами Михайлівського монастиря (теж знищена) та Софійського, фронти митрополичої палати та службових будівель у Лаврі. В цих оздобах головними мотивами являються архітектурні деталі, як карнизи, капітелі, волюти, потім рослинні орнаменти, квіти, листя, цілі герлянди, сюди ж входять звіриний і людський орнамент, особливо у формі ангольських голівок та цілих постатей анголів. Часто зустрічається виноградна лоза з гронами, акантовий лист, а іноді і такий специфічно український мотив, як український рушник над дверима чи вікнами, підтримуваний на кутах анголами.

В середині церков дерев'яна золочена різьба своєю майстерністю, художньою досконалістю, вигадливістю, пишною ошатністю далеко перевищують все, що в цьому роді витворило мистецтво Західної Європи. Іконостаси від землі до верху церкви з великим числом іконних рядів зложені із тонко різьбленого, прозорого як коронки та ще вибагливішого ніж на коронках орнаменту переділюють церкви. До революції в одному Києві зберігалось кілька десятків таких дорогоцінних іконостасів. Іконостас Андріївської церкви в своїй скульптурній вибагливості доповняється усією церквою оздобою, між якою видне місце займає казальниця (катедра), яку підтримує велика фігура різьбленого золотого ангола. Все такий самий пишний іконостас був у Софійському соборі весь золочений, з надзвичайно пишною різьбою. Ікони нижнього яруса розділені були в цьому іконостасі великими колонами, наскрізь прозорими, які так рясно обвито розетами, рокайлями та іншими мотивами, до анголів включно, що навіть саму колону значно деформовано. Цей іконостас вікінчений був у 1747 році і тоді ж для нього було поставлено київськими сницарями (це були Волох та Завадовський) срібні царські ворота дуже вибагливого сницарського куншту: внизу цих воріт цар Давид у крицевій зброї і пишній мантиї, а від нього між рослинним орнаментом виростають юдейські царі з коліна Давидова, анголи, євангелисти, а ще вище благовіщення з повними, викованими як округла скульптура постатями Діви Марії і архангола Гавриїла. Подібних чудес різьбарського і сницарського мистецтва від доби рококо чимало можна було бачити по багатьох церквах Києва і Лівобережної України, властиво Гетьманщини.

VI. Клясичність

Декоративна пишність, що в оздобі будинків та церков як ззовні, так і всередині, що так розвинулася і дійшла до крайніх меж ошатності в добу барокко і особливо рококо, мусіла викликати реакцію, і реакція проти такої рясної пишності орнаментальної скульптури наступила в кінці 18 століття. Шукаючи спокою та простоти після форм неспокійних і вибагливих попередніх стилів, суспільство звернулося до клясичности, як її тоді розуміло; в формах клясичного мистецтва шукало спокою естетичного, а в прикладах клясичної історії та побуту шукало втілення ідеалів етичних простого та чесного життя. Під проводом захоплення клясичністю скінчив свій вік старий лад Європи, під тим же прапором розгулялася велика революція у Франції, найсуворіші ідеали клясичности виявилися в добу імперії Наполеона, чому й самий стиль називають часом "ампір", але під прапором клясичности прийшла і реставрація і виступив на історичну арену третій стан — верства буржуазії чи міщанства. В зв'язку з цим і ціла доба клясичности в мистецтві ділиться на три періоди. Перший, цебто так званий стиль Людовика XVI, чи власне стиль, коли почалося захоплення клясику, але від форм рококо ще не зовсім відійшли. Це так би мовити переходовий стиль від рококо до клясики; цей переходовий стиль у Варшаві, а потім і взагалі в Польщі, а разом з тим в Правобережній Україні, що належала тоді до Польщі аж до Дніпра, називали стилем Станіслава Августа, по імені останнього польського короля Понятовського, за часів якого особливо відбудувалась Варшава. Другий період власне найпевнішого розвою і осягнення, найбільшого наближення до мистецтва клясичности римської, це стиль імперії, чи "ампір", що в Україні охоплює приблизно першу третину 19 століття. В цей час декораційна скульптура вже перестала рясно здобити будівлі, а в дуже невеликому числі ще можна її зустріти як оздобу на будинках, рельєфи клясичних сцен, або звірів, що оздоблювали колись і античні будівлі. Так один із львівських будинків початку 19 віку оздоблений рельєфами гріфів гарної роботи. Третій період клясичности, коли вже у суспільному життю виступила як важніший чинник буржуазія, і міщанські смаки запанували, здрібнивши форми шляхетського ампіру, цей третій період носить назву від імені прославленого віденського майстра маблів - Бідермаєр. Для Лівобережної України перша доба стилю Людовика XVI (чи Станіслава Августа) покривається часом царювання Катерини II, доба стилю ампір більш-менш покривається часом царювання Олександра I, і третій період - Бідермаєр є теж більш-менш одночасний з царюванням Миколи I. Тому в Росії, до якої в цім періоді насильно

асимілювали і з якою хотіли злити в тих часах Україну, стиль клясичности носить назву відповідно до цих трьох монархів.

Процес приживання України до Росії в той час переводиться так енергійно, що і кращих майстрів з України забирали до Московщини і школи мистецькі були тільки на Московщині, так що і колонії українських майстрів мистецтва опинилися в цей час фактично в Петербурзі і процес розвою української скульптури в цей час треба стежити по працях майстрів українців, що мусіли тоді працювати в Петербурзі.

Великороси ще мало тоді жили з західною культурою і самі майже не мали видатних майстрів, а виписували їх з-за кордону, або використовували майстрів українців. Найбільше в добу клясичности визначилося три українські скульптори: Михайло Козловський (1753-1802), творчість якого характерна для першого періоду клясичности, Іван Мартос (1754-1835) найбільший в Росії скульптор, якому не дорівнювали і чужинці в Петербурзі і творчість якого є типова для доби ампір (другого періоду клясичности) і третій Кость Климченко (1816-1849), творчість якого вже характерна для часу Бідермаєр.

Михайло Козловський учився у французького майстра в Петербурзі проф. Жилле і мабуть від нього набрався елегантії, що получена з духом рококо, просуває у всіх його роботах клясичного змісту. Така його бронза, як "Мінерва і геній Художеств" нагадує золочену групу на тогочасних годинниках, а крилатий геній художеств виглядає зовсім як амур доби рококо. Рельєф Козловського з мармуру на пам'ятнику Меліссіно, хоч і повинен представляти тугу за померлим, але туга і гарної жінки і крилатого генія не дуже глибока і щира. Так само духом жартівливого рококо віє і від клясичних статуєток Козловського крилатих анголів та амурів, і від жінок, каріятид, що Козловський робив з клясичною повагою і жартівлива грація яких пробивається з цих творів, ніби на перекір автору. Особливо характерний для творчости Козловського пам'ятник, поставлений в Петербурзі на майдані Суворову. Суворов зовсім не має портретової подібности, а представлений, як молодий бог війни, Марс, закутий в зброю, в шоломі поверх зброї із витягнутою шпагою в руці. Пропорції цього батька війни елегантні і він далеко більше скидається на каваліра до танцю в менуеті, ніж на грізного окуреного порохом димом бога війни. Але весь пам'ятник скомпонувано зовсім згідно з духом клясичности.

Іван Мартос родився в Ічні в козацькій родині. Його батько був сотником ічнянської сотні і, кажуть уже був добрим різьбарем. Традиція переказує, що він різьбив іконостаси ічнянської церкви і скульптури цього іконостасу теж. Так що Іван Мартос першу школу

скульптури міг мати вже у себе дома. Академічну освіту мусів по-бирати вже в Петербурзі, але найбільше його великий хист до скульптури зформувався за кордоном, у Римі, у майстерні славного Канови. Працюючи там, Мартос багато рисував під проводом Помпео Баттоні та Рафаеля Менґса, цих світил західноєвропейського малярства доби клясичности. У 1779 році Мартос повернувся з закордону вже як викінчений майстер, як скульптор, рівного якому не було в усій російській державі. Призначений до академії мистецтва у Петербурзі, був професором, а пізніше і ректором академії. Більше ніж за півстоліття своєї праці Мартос залишив по собі в мarmorі та бронзі велике число скульптурних праць. Найкращий період праці Мартоса, це час від повороту з-за кордону приблизно до війни двадцятого року. В цей час постало велике число надгробних пам'ятників з мarmorу та бронзи на цвинтарях Петербургу та Москви; у Києві за працю Мартоса вважають надгробок Іллі Висоцького біля Видубецького монастиря. Надгробні пам'ятники, це найкращі твори Мартоса, праця над ними найбільше відповідала лірично-елеґійному характеру Мартосової вдачі, як схарактеризував його барон Вранґель "поета мрійної й сумовитої грації". Це визнавали вже сучасники Мартоса, бо музика Глінка казав про нього, що "його мarmorу плаче". Справді, чуттям щирого непідробленого суму наповнені зажурені постаті надгробників Мартоса; від них віє глибоко перенятим сантимоном, що ніколи не переходить у вульгарний сантимоменталізм. Найбільше відомий з репродукцій пам'ятник княгині Олени Куракиної, цієї блискучої красуні Петербурга, що в молодому віці зійшла в могилу.

Пам'ятник мarmorувий, скомпонований з медальйону з портретом спочилої, а над медальйоном схилилася засмучена горем статуя "Благочестя", — жінки в прекрасних клясичних формах з відкритими руками та плечима, а далі прикритої грецьким хітоном; ці гармонійні форми ніби зломлено і прибито тяжким горем. Бронзова статуя на могилі княгині Галшки Гаґариної поставлена у цілий зріст на круглому постаменті, без найменшого підкреслення або різкої акцентації промовляє елеґійним замкненим в собі настроєм.

Пам'ятники Івана Матросса поставлені по містах на майданах, менше удалися майстрові, ніж пам'ятники надгробкові. А якраз такі монументи найбільше опрацьовував Мартос наприкінці своєї діяльности. Між цими монументами особливо славний найменш вдалий твір Мартоса - пам'ятник Мініну та Пожарському у Москві; крім того Мартоса роботи пам'ятник Ломоносова у Архангельську та цареві Павлу I на селі в Аракчеєва. В Україні роботи Мартоса стояли пам'ятники цареві Олександрові I в Таганрозі, цариці Катерині у Катеринославі, герцогові Ришельє в Одесі і може найбільше вдалий

із монументів — пам'ятник Потемкину в Херсоні. Із всіх цих пам'ятників в Україні після революції майже нічого не залишилося.

Кость Климченко теж мусів по науку звернутися до петербурзької академії, але, скінчивши її, виїхав за кордон, осів у Римі і там власне пройшла творча діяльність його короткого життя. В Римі Климченко виконав статуї Нарциса, що дивиться у воду на постать Бакханки. Ці праці при всій своїй талановитості, вже не мають величавости клясичних статуй, а, згідно з добою Бідермаєра, швидше являються напівжанровими статуями. У 1849 році царським наказом Климченка було викликано з-за кордону для праці в церкві Христа-Спасителя в Москві, але зразу по приїзді Климченко скінчив своє життя. Ще раніше від Климченка помер його старий сучасник Василь Демут-Малиновський, білорусин, учень Козловського, що особливо прославився пам'ятником на могилі свого учителя. В 19 столітті білорусини видали чимало талановитих майстрів у різних галузях мистецтва, але вони, завдяки дуже малій національній свідомості серед білорусинів уважали себе здебільшого за "малоросів".

УІ. Еклектизм

У шістдесятих роках минулого століття проти клясичности почалася сильна реакція. Оскільки клясичного мистецтва найбільше трималися академії, то скульптуру та малярство доби клясичности прозвали академізмом і в мистецтві молоді майстри почали завзяту боротьбу проти академізму під прапором нових тоді в мистецтві ідей реалізму. Під впливом реалістичних поглядів майстри другої половини 19 століття прямували якнайдокладніше наподоблювати реальне життя, відходили від величавости клясичних форм, а прагнули віддавати дійсні живі форми, незалежно від того — оскільки вони пластичні. Рельєфи також перестали трактувати як скульптуру на гладкому рівному тлі, але наподоблюючи натуру, опрацьовували її, наче мальовані образи, передне її тло горельєфом, а далі, віддаючи і лінійну і повітряну перспективу, переходили в ледве намічений барельєф. Цей реалістичний напрям на перших початках, поки пластика клясичности ще не зовсім зникла, давав добрий ефект, скульптури виходили живі, а при тому в талановитіших майстрів і досить пластичні та монументальні. В цьому аспекті найвидатнішим українським майстром був Пармен Забіла (1830-1890), родився в м. Монастирищі, Ніжинського повіту, умер у Лос Анжелос у Америці. Був небожем українського поета Віктора Забіли). Хоч Пармен Забіла вже був ворогом академізму і клясики, але з науки в академії все ж таки виніс знання клясичної форми і чуття шляхет-

них пропорцій. Статуя відомого емігранта Герцена на його могилі в Ніцці роботи Забіли, стоїть як жива. Вже Забіла не одяг її в грецькі хітони, як це робили б його попередники, але представив Герцена в його звичайному одязі із схрещеними на грудях руками. Безперечно, ця статуя подекуди наближається до фотографічного наповодження, але в ній ще надто чується розуміння живої форми та енергійна ліпка. Свого часу мав великий успіх Забіла з погруддям Шевченка, що у вісімдесятих роках було розповсюджено у великому числі гіпсових відливів. Також Пармен Забіла робив погруддя Гоголя для пам'ятника в Ніжені. Пізніше виїхав до Америки, звідки й не вернувся.

На чотири роки від Забіли старший Віктор Бродзький родом з Волині, з дрібної шляхти, вже не мав ні пластичного розуміння, ні енергійної ліпки, як Забіла, але різьбив мармур в реальній манірі, солодково натуру прихорошуючи. Завдяки цьому він мав у сучасників далеко більше успіху. Його майстерня в Римі була однією із модніших свого часу; його праці скуповували члени царської родини та титуловані особи. Із його пам'ятників найбільше цікаві поета Тимка Падурі під Києвом, пам'ятник Пшездецької на Поділлі. У Кракові Бродзький зробив колосальний (п'ять метрів заввишки) пам'ятник Маврікія Понятовського.

На вісім років від Забіли молодший Федір Каменський, автор одного із перших бюстів Шевченка (1862 року) не міг звільнитися від академічної маніри, хоч і намагався бути реальним. Його статуйки дітей, хоч і одягнені по сучасному селянському, але з-під тієї одежі чується заучений академічний гіпс. Колись мала великий успіх мармурова група "Перший крок", що представляла молоду матір, що вчить дитину ходити. Пізніше Каменський, так як Забіла, переїхав до Америки, жив спочатку в Канзасі, потім у Фльориді, а нарешті в Нью Йорку, де був покликаний як професор скульптури.

Відомий одеський скульптор Борис Едуардс може краще інших знайшов синтезу, щоб злучити старі академічні традиції з новим реалізмом. Найбільше він різав з мармуру групи та статуї на релігійні теми. Для Харкова виконав Едуардс пам'ятник Каразіна.

Леонід Позен (1849-1921) вже зовсім вільний від академічних традицій, але разом з тим і зовсім позбавлений чуття монументальності. Він найбільше вславився дрібними статуєтками та групами із теракоти або воску. Звичайними сюжетами Позена були жанрові групи із українського сільського життя. Позен залюбки ліпив українські вози з волами і групами селян та селянок на возі та біля нього. Ця дріб'язкова маніра зле дала себе відчутти, коли Позен взявся до великого пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві. Саме погруддя Котляревського, і не монументальне, і, не пластичне,

власне є слабим місцем скульптурної частини пам'ятника. (Архітектурна його частина просто жахлива). Дещо рятують ситуацію три горельєфи на пам'ятнику та сюжети Енеїди, Наталки-Полтавки та Москаля-Чарівника. Удатніше від інших власне горельєф до Енеїди, що представляє троянців (запорожців), як вони ладнають човни у дорогу на березі моря. Горельєф, як і обидва інші, трактований зовсім як мальований образ з майстерно відданою перспективою і дуже живою групою запорожців на першому пляні. Але цих горельєфів не видно здалека, а щоб їх роздивитися, треба підійти зовсім близько до них як до дрібно намальованого образу. Розуміється, що засіб, щодо монументальної скульптури міського пам'ятника на майдані, не підходить.

Дещо повертається до академічних традицій Володимир Беклемішов родом з Катеринославщини (род. 1861 р.) У Беклемішова шляхетні форми як в портретових бюстах, так і в статуях. Коли він не опанував монументальною скульптурою, бо йому недобре вдався пам'ятник Єрмаку в Новочеркаському, то в сальоновій скульптурі він був майстром добрих традицій. Однією з кращих його праць є погруддя Шевченка без шапки в кереї, накинутій на плечі, з книжкою в руці. Голова Шевченка трактована реально, зовсім жива, так само як і рука, що тримає книгу, а керея, прикриваючи погруддя гарними й плавними лініями, що спадають в долину, дає гарну силу і всій скульптурі надає певної монументальності.

Учень, хоч майже ровесник і товариш Беклемішова, Федір Балавенський, не перейняв від Беклемішова шляхетної монументальності в портретових погруддях, але його портрети дуже подібні і зовсім живі. Однією з кращих праць Балавенського є бронзове погруддя Марка Кропивницького на цвинтарі у Харкові на могилі батька українського театру. Великі ж монументи вже Балавенському зовсім не вдаються. Так він не мав успіху з проектами пам'ятника Шевченкові, хоч маленькі бюсти Кобзаря може належать до кращих в тому роді. Наближення до реалізму і відхід від кращих традицій клясичності вплинули на скульпторів в той спосіб, що вони втратили шляхетність форми і чуття монументальності. Це дало свої наслідки, коли в початку цього століття хотіли поставити у Києві пам'ятник Шевченкові. Молоді майстри 20 століття ще не увійшли були в силу, а старші 19 століття виявили своє безсилля.

Щасливіше інших вив'язався із свого завдання білорусин Михайло Мікешин, що уважав себе за українця, з пам'ятником Богданові Хмельницькому у Києві. Правда, проєкт цілого пам'ятника, скомпонований Мікешиним дуже невдалий, але його і не поставили, а від цілого пам'ятника виконали тільки верхову статую Хмельницького на коні — скульптуру досить сильну і енергійну.

В Галичині в кінці 19 століття підтримував традиції доброго мистецтва доби класицизму Петро Війтович, якого поляки прозвали "нашим Фідієм". Він працював у Відні та Будапешті, а у Львові скульптурами своїми декорував фасади великого львівського театру, головного залізничного двірця, промислового музею та костьолу св. Гелжбети.

На який десяток років молодший від Війтовича Григорій Кузневич, більше відчув подиху реалізму, що виявилось у нього в певнім нахилі до жанровості і скульптурної здрібнілості. В цім аспекті Кизневич має дещо спільного з Позеном. Він учився в Італії і в Римі виконав статую "Перший хлібороб", а у Львові для Промислового Музею свою найкращу працю — "Гончар", що представляє старогрецького майстра скульптурно опрацьованих ваз.

На українські теми працював у Львові ще Роман Левандовський, але його погруддя Шевченка і особливо "Запорожець" виглядають дуже спольонізовано.

VIII. Сучасність

З початком 20 століття, коли взагалі оживився мистецький рух в Україні, коли в майстрів мистецтва, з одного боку, момент національної приналежності із стадії пасивної потенції розвинувся до активної свідомості, з другого боку українські майстри, як такі, почали шукати зв'язків з поступовішим мистецтвом Заходу та з національними українськими традиціями, — всі ці моменти благодійно вплинули і на розвій української скульптури. Появилися молоді майстри вже в першому десятилітті нового століття, що виявили в своїй творчості чимало сили, енергії, поривів та класичного світовідчування. Перший в молодому поколінню звернув на себе увагу Михайло Гаврилко (1882-1919), скульптор з великим бурним, не завжди зрівноваженим темпераментом. Із рідної Полтавщини Гаврилко подався до краківської академії, а звідти до Парижу. Але наука за кордоном не пригнітила його дужої індивідуальності. Він зискав скоро популярність на австрійських українських землях своїми повними енергій погруддями Шевченка, а на першому конкурсі в Києві визначився його пересичений рухом проєкт пам'ятника Шевченка. На жаль, буйний майстер-романтик не зморований своєї голови у вихрі революційних подій і у Полтаві був замордований большевиками. Перед смертю Гаврилко встиг виконати декілька бюстів Шевченка в Лівобережній Україні і насильна смерть увірвала його працю над останнім його оригінально задуманим Шевченковим погруддям.

Дещо молодший за Гаврилка Михайло Паращук, що так само удосконалював свій хист в Парижі, особливо здобув собі реноме як скульптор-портретист. В протилежність Гаврилкові, Паращук є майстер вповні зрівноважений, однаково дужий і в портретах реально трактованих і в стилізованих з підкресленням скульптурної маси та форми і властивостей матеріалу (переважно бронзи або мармуру).

Із праць Паращука особливо удатними були психологічно опрацьований бюст польського письменника Пшебишевського, монументально трактований бюст мюнхенського професора архітектури — Мецензефі, реалістично виконана голова поета Богдана Лепкого та свіже ескізно схоплена голова саського принца Йогана (брата останнього саського короля). Упродовж останніх двох десятиків років Паращук осів у Болгарії в Софії.

Із київської школи Балавенського вийшов Василь Іщенко, що пізніше так само удосконалювався в Парижі, де підліг помітним впливам модної тоді французької школи Родена. Але тяжка дійсність в Україні і відсутність свободи для мистецької творчості фатально вплинули на пластичний хист Іщенка.

Так само жертвою большевицького режиму впав і многонадійний майстер Іван Севера. Сам родом з Західної України, скінчив мистецьку освіту в Римі, звідки вивіз не тільки удосконалене майстерство, але й шляхетні традиції італійської клясичности; до переїзду в Україну виконав прекрасний автопортрет, голову композитора Якименка, що тепер знаходиться у Празі в Музею Визвольної Боротьби України, і кілька алегоричних постатей. З переїздом до Харкова його мистецька продукція заглухла.

В тяжких большевицьких кліщах знайшла вихід для свого пластичного хисту хіба тільки Ж. Діндо, що дала кілька побутово-селянсько-робітничих постатей, трактованих монументально з розумінням маси і скульптурної форми. Але позатим в умовах большевицької дійсности українські скульптурні таланти нидіють і нищаться.

На українських землях поза межами большевицького панування теж українська скульптура не знаходить відповідних обставин для кращого розвою: на Буковині молодий експресивний майстер Панас Шевчукевич зовсім залишив скульптуру і занявся медициною, у Львові працюють А. Коверко та Литвиненко, але всі найсильніші українські скульптори працюють на еміграції. Паращук, як сказано, працює в Болгарії — у Софії, найбільше українських скульпторів працює в Чехії у Празі. Тут, розуміється, головну ролю відіграє відомий скульптор, майстер звіринних форм, К. Стаховський. Значення Стаховського в українській скульптурі не обмежується до

прекрасних статуєток звірів — бронзових, теракотових, як "Носоріг", майолікових або дерев'яних, як орієнтальний "Бик", покірна, але могутня сила якого так досконала відтворена масивним бльоком, ніби глибоко майстерно опрацьованого дерев'яного матеріалу; К. Стаховський, як професор Української Студії Пластичного мистецтва, утворив у Празі цілу школу українських молодих скульпторів, між якими визначається Євген Норман (із Басарабії), з великим хистом до карикатури в пластиці. В цім сенсі краща його праця — портрет Крамаржа в Музею Визвольної Боротьби України в Празі; у Стаховського починала свою працю Оксана Лятуринська, здібна молода скульпторка і поетеса; її бюсти, акти, і особливо живі, але витримані в скульптурному стилі, жанрові статуєтки знаходяться також у прязькому українському музеї В. Б. У. Велику втрату школа Стаховського понесла після самогубства Степана Колядинського у 1926 р., молодого, але може найбільше обдарованого українського скульптора. Майже весь його мистецький дорібок, що складається з великих тек з рисунками та окремих скульптур із мармуру, дерева та гіпсових відливів також зібрано в музею В. Б. У. Нарешті під впливом К. Стаховського в Берліні відомий український гравер В. Масютин зайнявся медалями і створив свою знамениту серію (коло 40) українських медалів, з яких, на жаль, тільки три відпито в бронзі.

Окремо від українських кіл живе і працює в Празі скульптор Михайло Бринський, що мистецьку освіту здобув у Відні., і там же визначився ще в 1912 році своїм монументом для робітників, поляглих у 1911 році у Відні під час соціяльних заворушень. В часі війни Бринський виконував монументи для поляглих українських вояків у таборах українських полонених, а в Празі працює головним чином для України, що під большевиками, хоч і не знаходить у них належного признання.

У Берліні працює український скульптор Федір Ємець. Це головним чином майстер бронзи та взагалі твердого металю. Ємець бронзу не тільки відливає, але кує і карбує і твори його суворі, тверді, але виразні у формі. У нього навіть голова дитини виглядає як металева глиба з виразними і енергійно виконаними пластичними формами.

Найбільшу, можна сказати, всесвітню славу за кордоном придбав українець скульптор Олександр Архипенко, що скінчив тим, що, як Каменський та Забіла, також переїхав до Америки, де знайшов популярність і повне признання свого сильного і оригінального таланту. Багато обдарований від природи, озброєний удосконаленим володінням техніки і майстерства як клясичного рисунку, так і пластичної форми, а ще до того і барвної колористики, Архипенко з молодю віддався експериментам, переживав всі скрайності

мистецьких течій нервового і неспокійного. часу розгубленого в шуканнях Парижу. Архипенко платив данину скульпто-малярству, комбінуючи вигнуті стилізовані із пофарбованої бляхи форми з фарбованим же тлом; уже цими експериментами справляв глибоке вражіння в Парижі, здавалося б звиклому до всяких експериментів. Але логічна умотивованість, зрівноваженість і краса чистих форм і незвичайно чистих кольорів виділяли праці Архипенка, підіймаючи їх від ексцентричного експерименту до справжнього мистецького осягнення. Переїхавши до Америки, Архипенко захопився ще й експериментами кінематики, але з роками угомонився і здається знайшов себе остаточно в ідеально чистих, викінчено рафінованих скульптурних формах еллінської архаїки, як про це свідчить хоч би ідеальна його праця в Українському Національному Музею у Львові.

ЛІТЕРАТУРА

- Голубець, М. *Начерк історії українського мистецтва*. Львів. 1922.
- Грабар І.: *История русского искусства*, т. У. *История скульптуры*. Н. Врангеля.
- Макаренко, М.: *Скульптура й різьбарство Київської Русі перед-монгольських часів*. "Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва", т. І. Київ 1930.
- Толстой И. и Кондаков, Н.: *Русскія древности в памятниках искусства*, т. ІУ. Петербург. 1891.
- Некрасов О.: *Рельефні портрети ХХ століття*. "Науковий Збірник за рік 1925", т. ХХ.
- Айналов И.: *Летопись о начальной порь русскаго искусства*. С. Петербург. 1904.
- Кондаков Н.: *Иконографія Богоматери*. т. ІІ. С. Петербург. 1915.
- Loziński, W.: *Sztuka Lwowska. XVI-XVII w.* Lwów. 1898.
- Верещагин, В.: *Старый Львов*. Петроград. 1915.
- Badecki, K.: *Srednowieczne ludwisarstwo lwowskie: i ludwisarstwo lwowskie za Zygmunta I.* Lwów 1921.
- Крип'якевич, І.: *Історичні проходи по Львові*. Львів. 1932.
- Степанова, О.: *Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби*. "Мистецтвознавство", т. І. Харків. 1928-29.
- Карера, F.: *Grobowiec ks. K. Ostrogińskiego i medal jego syna*. "Sprawozdanie Komisiji Historiji Sztuki". т. VII.
- Wolowicz, H.: *Wiadomość Historyczna o pomniku A. Kisiela*. "Tygodnik Petersburski". 1893. n. 39.
- Модзалевський, В.: *До історії українського ліярництва. (Про людвисарів та конвисарів)*. "Збірник секції мистецтва", т. І. Київ. 1921.
- Bochniak, A.: *Ze studjów nad rzeźba Lwowska w epoce rokoko*. Kraków 1931.

Кузьмін, Є.: *Київські надгробки*. "Київські збірники історії й архітектури, побут й мистецтво", т. I. Київ. 1930.

Ернст, Ф.: *Надгробок Румянцева-Задунайського в Київській лаврі*. "Збірник лекцій мистецтва", т. I. Київ. 1921.

Дмитро Антонович

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО

Коли відносно української скульптури з непохитною певністю можемо твердити, що вона практикувалася в Україні ще за часів дохристиянських, бо як від монументальної, так і від дрібної скульптури тих часів зосталися твори, що дійшли до нас і які пильно збирають археологи, то щодо українського малярства, здається, теж треба припустити, що воно так само в Україні практикувалося в добі дохристиянській, але ця наша думка не може бути висловлена так само певно, категорично, а мусить залишатися швидше в характері припущення і то дуже імовірного, а не категоричного твердження. Мабуть українське малярство, бодай як засіб декорації, таки існувало ще в часах дохристиянських, але пам'яток його до нас не дійшло; бо мальована кераміка, яку збирають археологи, ще не є малярство, хоч обумовлює у малярів, що ту кераміку розмальовували, певне уміння рисунку. Декораційні мальовила грецького типу, що зберіглися в мізерних останках у південній Україні, являються пам'ятками надто специфічними й то швидше пам'ятками грецького малярства на українській території, ніж дійсно українського малярства. Академік Айналов, який всіма можливими аргументами доводить, що малярство в добу дохристиянську в Україні вживалося, мусить обмежуватися посередніми доказами, бо все ж безпосередніх для ствердження свого переконання не має. Отже, ми припускаємо, що, мабуть, малярство в часах дохристиянських в Україні існувало, але непохитно довести цього не можемо. Тим самим і не знаємо, який воно мало вигляд і характер та які його особливості.

Категорично можемо говорити про малярство, в Україні вже пов'язане з християнським культом, найстарші пам'ятки якого дійшли до нас від 10 століття. Прийшло в Україну малярство у формах малярства візантійського стилю, хоч, можливо, і не з держави візантійських імператорів. По всій Європі в тих часах, аж кінчаючи 18 століттям, а подекуди й довше, малярство, оскільки було, то було малярством візантійського стилю. Це малярство, хоч і виросло безпосередньо з малярства античного, але перейшло дуже велику еволюцію, дуже сильно модифікувалося, навіть основи малярського світовідчужання радикально змінило. Коли старе кля-

сичне малярство в своїй засаді було реалістичним і частіше життєрадісним, то християнське малярство якраз з цими засадами рішуче пірвало й замість принципів реалізму перейшло на принципи стилізації декоративности та замість життєрадісности повернулося до принципів аскетизму. Такий перехід дався не легко, але до 10 століття, коли християнське малярство прийшло в Україну, цей процес уже був майже закінчений. Треба пам'ятати, що взагалі в християнстві були сильні вагання, чи припускати скульптуру й малярство як галузі християнського мистецтва, чи їх зовсім заборонити. Пригадаймо, що кількома хвилями й наворотами здіймалися руки іконоклястів (іконоборчества) і питання, чи можна припускати в християнському культі зображення Божества, дуже гостро дебатовалося. Взагалі однобожні релігії семітського походження здебільшого не дозволяють ні скульптурного ні малюваного зображення Божества, тож ні ікон, ні інших зображень Божества не має в магометанців і жидів. Коли в християн зображення Божества збереглося, то це виключно завдяки глибокій творчій праці, яку у виробленні стилізованих форм для зображення Божества перевело візантійське мистецтво.

Ускладнялася справа тим, що людина взагалі не може представити Божества інакше, як у формах людських. А відповідно до аскетичного світогляду, людина є посудиною гріха; форми людини і усіх членів людського тіла це — за середньовічним християнським світоглядом, форми наскрізь гріховні й створені для гріха. Отже, виступила перед мистецтвом глибока філософська колізія: як поняття Божества, себто ідеал безгрішности, втілювати, представляти в гріховних формах людського тіла. І послідовні фанатики мали нахил зображення Божества заборонити, тим більше, що вони ж із запалом нищили зображення античних богів, виконаних іноді в ідеально прекрасних людських формах глибоко вистудіюваних в античному мистецтві. Зовсім логічне було обурення християнських фанатиків від спроб, у тих самих формах античного мистецтва (а іншого культурний світ не знав) відтворювати і зображати християнського Бога. І коли візантійське мистецтво все таки для християнства зберегло право зображення Божества, то цим самим воно урятувало для християнських народів пластичне мистецтво, але для цього, зовсім зрозуміло, воно мусіло радикально відвернутися від принципів античного мистецтва й заступити їх зовсім іншими принципами, що відповідали християнському культowi. Коли форми людського тіла наскрізь гріховні, то візантійське мистецтво так мусіло було стилізувати й модифікувати ці форми, щоб вони були або зовсім виснажені, або ще краще, їх закрити одягом так, щоб вони по можливості й не вирисовувалися під одінням. Коли

тіло є посудина гріха, то, представляючи Божество у формі людського тіла, треба було знищити, по можливості, все тілесне й навпаки показати все духовне, або те, що може бути одухотворене. Тому в зображеннях візантійського мистецтва ми здебільшого бачимо постаті, все тіло яких закрито від голови до п'ят, великими одіннями й непокритими здебільшого залишаються тільки обличчя та кінці рук і ніг.

Руки й ноги здебільшого вистилізовано, — витончено і неприродно витягнуто та представлено підкреслено виснаженими. Обличчя здебільшого теж виснажені з витягнутими тонкими носами, непропорційно малими устами, зате, з великими широко відкритими очима. Уста, це ще знаряддя гріховне, а тому зменшується, очі ж — це якраз той орган, за допомогою якого можна віддати найбільше одуховлення того Божества, що заложено в людині. Отже, в основі стилізації візантійського мистецтва заложено прямування, представляючи Божество в людських формах, представляти ці гріховні форми так, щоб вони можливо менше нагадували людські форми, а були, так би мовити, формами абстрактними.

Візантійське малярство мусіло було справитися з парадоксом зображувати тіла так, щоб вони виглядали безтілесними. І з таким, здавалося б не до виконня завданням візантійське малярство справилося, справилося кількавіковою працею, вистилізовуючи людські форми, стараючись забути спокусливі життєрадісні форми античного світу; а вистилізувавши їх, візантійське мистецтво мусіло було їх декоративно розмістити, щоб окремі постаті розміщалися в небесній гармонії, а не в життєвому безпорядку. Тому візантійське мистецтво в стилізації й декоративності осягло виняткових успіхів і до цього часу імпує цими своїми рисами. В пізніших віках і в модерні часи виринали течії, що намагалися наблизитися до візантійської стилізації та декоративності, але ніколи не могли наблизитися до справжньої величі візантійського малярства, що свою стилізацію й декоративність плекало століттями, напружуючи всі творчі мистецькі сили.

Це високе візантійське малярство прийшло в 10 столітті в Україну. Прийшло воно в двох видозмінах — у формах малярства монументального, себто декоративного розмальовування на стінах, і у формах малярства "книжкового", себто у формах мальованих рисунків у текстах книги — "мініатюр". Монументальне малярство в свою чергу прийшло в двох технічних видозмінах: у формі стінного малювання й у формі мозаїки — себто образів не мальованих на стіні, а виложеними різнокольоровими кавальчиками каміння, скла й смальтів, себто штучних різнокольорових спеціально для мозаїки вироблених камінців.

Стінне малювання в нас здебільшого називають фресками, так що ділять монументальне малярство на мозаїки та фрески. Але назва фрески зовсім в Україні невиправдана й її краще не вживати, бо фрескою — малюванням *all'fresco* по-італійськи називають спосіб малювання на стіні по свіжому тинку: коли на стіну накладається свіжий тинк, то знову ж, поки він не висох, і розмальовується так, що тинк на стіні висихає разом з малюванням. Очевидно таке малювання дуже тривале й тримається на стіні поки тримається тинк. Але техніка цього малювання дуже складна й через те поза Італією дуже рідко де зустрічається малювання *all'fresco*. Здебільшого поза Італією, а в нас в Україні завжди, коли розмальовували стіни, то розмальовували їх по сухому тинку — *all'secco*. Цей спосіб малювання по стінах не такий тривалий, але в нас вміли дуже добре тинк приготувати й вигладжувати для малювання, так що й в нас як мозаїка, так і стінні малювання вже витримали тисячі років і, розуміється, тривали б і далі, другу тисячу літ, на славу нашого мистецтва, якби сучасна большевицька влада в Україні навмисно їх не нищила, починаючи від 1935 року. Від того часу про деякі малювання й мозаїки й то найкращі й найцінніші доводиться говорити, опираючись на фотографії, бо модерні варвари їх понищили.

1. Українське малярство доби візантійсько-романської

Найстарші пам'ятки малярства, що збереглися в Україні, походять з кінця 10 століття — це фрагменти стінного малювання з Десятинної церкви в Києві. Сама церква, як відомо, до нашого часу не достояла, бо частинно завалилася ще в старовині, а ту невелику частину, що перестояла всі лихоліття, було зруйновано вже в 19 столітті. Але перед війною було переведено старанно навколо церкви розкопки, було з'ясовано частини фундаментів старої церкви й знайдено кілька, хай дуже невеликих, але все ж таки цінних, фрагментів стінного малювання, з яких до певної міри можна міркувати про самий характер малювання Десятинної церкви. Ці фрагменти представляють частини облич правдоподібно святих. Рисунок їх упевнений, як можна думати, належить майстрові, що перейшов солідну школу й мав тверду й вправлену руку. Але, що особливо цікаве, і що найбільше відрізняє ці малювання від пізніших малювань у соборах Чернігова та Києва, це світлі, живі барви, тоді як барви пізніших малювань темніші й суворіші. В малюваннях Десятинної церкви ще більше чується відгомону ясної елліністичної

успособлености, тоді, як пізніше ніби усталюється більше аскетичний смак і разом із тим нахил до темніших брунатних кольорів. Така різниця виразно виступає, коли порівнювати ці фрагменти Десятинної церкви з краще й далеко певніше збереженими фрагментами з Чернігівського собору, мабуть найстаршого (після Десятинної церкви) пам'ятника малярства, що зберігся до наших часів. Не повна жіноча постать (як відгадують, — св. Теклі) Чернігівського собору, що був вибудований, а певно й розмальований трохи раніше від св. Софії в Києві, представляє постать святої, геть повинутої в плащ і відкритим обличчям. Загальною гамою тонів вона вже значно темніша від малювання Десятинної церкви й ближче до малювань київської Софії, хоч є пам'ятником малярської школи, відмінної від тих шкіл, що працювали в Києві над розмальованням Софійського собору. В кожному разі різниця між малюванням Софійського собору й старішої Десятинної церкви, настільки значна, що її ставлять у зв'язок з тим розвоєм аскетизму, що буйно розцвів у Києві за князя Ярослава, маючи своїм огнищем заснований тоді Києво-Печерський монастир. Академік Никольський підкреслює "відмінність більш оптимістичних, гуманних і ліберальних настроїв старшого християнства Володимирової доби, від пізнішого понурого аскетизму" часів Ярославових, а проф. Приселков, приєднуючись до цього погляду, він збудував свою теорію, що Володимирове християнство було походження західноболгарського, охридського і тільки в 1030-х роках ця єрархія охридського походження була заступлена царгородською, що дала новий напрям її ідеології у життя". Ці погляди поділяє й проф. М. Грушевський¹, а проф. Сичев із порівняння одного з фрагментів малювання Десятинної церкви, з малюванням Софійського собору констатує живіші життєрадісніші традиції елліністичних шкіл у малюванні Десятинної церкви часів Володимира Великого, в протилежність до більш аскетичного світогляду, що виявлявся в малюванні доби Ярослава в Софійській катедрі, що сталося під впливом нових зв'язків з Царгородом². В кожному разі величавість замислу й виконання поліхромії Софійського собору хоч не можна остаточно внести попередні традиції елліністичного малярства доби Володимира, але обумовили на кілька століть розвій малярства на українських землях у напрямі ліквідації елліністичних ремінісценцій.

Величавість поліхромії Києво-Софійського собору — явище в історії всесвітнього мистецтва виняткове. В 11 столітті мало який

¹ М. Грушевський: Три академії. Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва, т. I. Київ. 1930.

² Н. Сичев: Древнейший фрагмент русско-византической живописи, Seminarium Kondakovianum т. II. Прага. 1928.

із європейських народів міг собі дозволити на таку розкіш, а в землях західніх слов'ян або німців в 11 столітті нічого подібного постати ще не могло³. Поліхромія св. Софії складається з мозаїки й стінного малювання. Майстрів для цього привозили з країн грецької культури, але певно з різних місць, бо навіть із Царгороду ледве чи можна було вирядити до Києва в такому великому числі майстрів мозаїки й стінного малювання. І справді, як в мозаїці, так і в малюванні твори св. Софії зраджують різні школи. Але своєрідним київським явищем є те, що одна й та сама церква оздоблена в одних частинах мозаїкою, а в других побіч стінним малюванням. Такої комбінації поєднання мозаїки й малювання в землях еллінської культури, як і далі на захід не зустрічаємо. Київська Софія оздоблена мозаїками в головній куполі, на парусах під куполою, в головній апсиді (вівтарі) і на тріумфальній арці до головного вівтаря. Всю решту церкви, як головного корабля, так і всі 4 бічні вівтарі з кораблями долі й на хорах і обидва опасання та хрещальня й сходи на хори в обох вежах вкрито стінним малюванням здебільшого сучасним до мозаїки, себто 11 століття за винятком пізніше прибудованих частин у 18 стол., що тоді ж було й розмальовано. Але всі мозаїки й значна більшість малювання походять з 11 століття.

Композиція зображень у святій Софії щодо змісту і розміщення сюжетів виключає якубудь випадковість, але виявляє один суворий плян витриманий від найвищої точки собору — великої куполі, через головний вівтар аж до західних з заходу дверей, захоплюючи в цей плян і бічні притвори та інші частини церкви. У верхній куполі на самій горі у великим медальйоні представлений Христос-Вседержитель (пантократор), як єдиний Бог християнської церкви; навколо цього медальйона, нижче куполею йдуть зображення чотирьох арханголів, а ще нижче між дванадцятьма вікнами барабану головної куполі представлено 12 апостолів. Нижче барабана на чотирьох парусах (трикутниках, якими крита куполя на чотири стовпи, що її підтримують) представлено чотирьох євангелистів. Тоді в головній апсиді вгорі в цілий зріст представлено Богородицю з піднесеними догори руками (оранта) на головному тлі (постать коло 5 метрів висока). Нижче представлено таїнство Євхаристії (головний символ єднання чоловіка з Богом), а ще нижче учителі церкви (стовпи, на яких тримається церква) на тріумфальній арці з боків Благовіщення, а вгорі в трьох медальйонах деїсус. На стовпах представлено постаті

³ Французький дослідник візантійського мистецтва Габріель Міллет каже: "Греція і Русь зберегли для нас від часів 11 ст. чотири поважні цикли мозаїк, що мають найбільше високий інтерес: Свята Софія в Києві, *Nea moni* на Хіосі, св. Лука у Фокиді й Дафні біля Атен." *L'art Byzantin* (в колективній історії мистецтва за редакцією А. Мішеля, т. I, част. I, стор. 191. Париж. 1905).

святих або в цілий зріст, або погруддя в медальйонах. Далі йдуть стінні малювання з зображенням подій Старого й Нового Завіту, трактованого не по Чотириєвангелії, але згідно з оповіданням апокрифічної Першоевангелії Якова Молодшого — цього може найпоетичнішого оповідання про життя Христа й Діви Марії. Нарешті біля вхідних дверей на заході традиційний Страшний суд. В бічних притворах святі, на честь яких виведено притвор, в хрещальні відповідні сцени до охрещення, а на сходах на хори дуже цікаві світські сцени із життя як візантійських імператорів, так київських князів. Ці останні світські малювання до циклю не належать, але всі інші композиції розміщено в стрункій системі, про яку акад. Покровський каже: "В цілій історії мистецтва сходу й заходу ледве чи можна вказати таке грандіозне явище, як система візантійської іконографії, що її прийняла Русь у спадщину від Візантії, і як таке воно не могло з'явитися раптом, але складалось поступово. В ній відбувся поступовий розвій релігійної думки, обряду, вимог і запотребувань; іншими словами, в міру того, як розвивалось церковне життя, розвивалось мистецтво й іконографія і сліди цього розвою даються стежити рівнобіжно як у письменстві, так і в мистецтві. Наприклад: придушення Несторіянських суперечок і затвердження догмату про почитання Богородиці ставить на чергу питання про іконографію Божої Матері й являються спроби до її розрішення. Розвій літургійного обряду приводить до розвою сакраментальної іконографії; іконоборство проявляє полемічну редакцію псалтирних ілюстрацій; збірники старих оповідань про життя святих викликають цілі серії зображень святих; приведення до єдності розпорошених переказів про Божу Матір у бесідах Якова Кокиновафського рівнобіжно виявляються в циклах мініатюр, що стосуються цього предмету й у стінописах Києво-Софійського собору⁴.

На всіх київських мозаїках постаті представлено окремими фігурами й навіть в Євхаристії, єдиній мозаїковій композиції, де зібрано більше постатей, вони представлені так, що одна не торкається другої: посередині престол з киворієм, по боках два анголи з рипідами й двічі представлена постать Христа: на один бік він подає хліб, на другий вино й з кожного боку плавним ритмом до нього підходять по шість апостолів; в сцені Благовіщення з одного боку вівтаря представлено Богородицю, а з другого боку архангола, — з кожного боку по одній самітній постаті. Кавалочки непрозорої смальти, якими виложено постаті, не місцевого виробу, а правдоподібно привезені майстрами греками з тих міст, з яких їх

⁴ Н. Покровський: *Новое церковное искусство и церковная старина* - Святильник 1913, т. I. стор. 15-17.

виписано й очевидно з різних країн, бо в різних мозаїках різні типи смальт, що, очевидно, зраджують різне походження й різні смаки майстрів; теж різні якості самих кавалочків смальти. Всі мозаїкові постаті й композиції представлено на золотому тлі, при чому золоті кавалочки тла вже прозорі, бо із скла спідсподу позолоченого. Це робить тло легшим, ніж самі постаті, що рельєфніше виступають із золотого тла. З огляду на те, що тло заґрунтовано не завжди рівно кавальчики золоченого скла положено під кутами і тому часто дають несподівані ефекти, переломлюючи й відблискуючи проміння світла.

Композиції малювань далеко складніші й скомплікованіші, ніж композиції мозаїк. Наприклад, в недавно відкритій композиції Воскресення Христового, Христос представлений ступаючим на повалені адові ворота і за руку виводить Адама з аду, а за ним різних старозавітних святих. Тут уже майстер не боїться пов'язати між собою окремі частини; цікаво, що в цій композиції з боку льожі представлено князівську (може імператорську) родину, що приглядається цій сцені. Благовіщення в стінописах представлено двічі (як воно відбувалося згідно з первоєвангелією Якова Молодшого — перший раз біля криниці, а другий раз у хаті Діви Марії. Але і в стінописах більше ніж складних композицій представлено окремих святих і небожителів, хоч у медальйонах, хоч у цілий зріст. Для розмальовування стін теж майстрів мусіли звозити з різних місць і вони представляють різні школи: в одних гама тонів ясніша, в других суворіша. В одних більше виявляються ремінісценції елліністичних шкіл, другі далі відійшли по шляху стилізації. Але мало того, очевидно, для такої великої праці як розмальовування цілого Софійського собору взагалі не вистачило майстрів стінописів і їм на допомогу мусіли покликати майстрів мініатюристів, що не звикли до широкого стінного письма, а більше при звичаєні до дрібненького малювання книжкових ілюстрацій. Це видно з порівняння мальованих на стіні хоч би образів св. Наталії й св. Андрія. Це два симетричні, сказати б паристі образи, а разом з тим яка між ними велика різниця. В той час як св. Наталія написана видно вправним майстром стінного малювання широкою манірою, монументально, святий Андрій, як повна протилежність, вималюваний дрібничково, без найменшої монументальности, видно майстрові зовсім непривично малювати широким письмом величаві стінні малювання, а його рука звикла до дрібненького малювання у книзі. Але такі малювання, як св. Андрія попадають між розписами св. Софії рідко; здебільшого характерною ознакою малювання виступають осягнення суворого, величавого й монументального стилю з більшим

або меншим, іноді дуже далеким відгомоном старого канону елліністичних шкіл.

Коли мозаїки й стінописи св. Софії в Києві виявляють собою власне твір візантійського мистецтва 11 ст. на київському ґрунті, то цього не можна сказати про мозаїки й стінописи наступного 12 ст., пам'ятки яких донедавна зоставалися в кількох місцях. Очевидно приїжджі майстри, що працювали над оздобами св. Софії й можливо інших храмів 11 ст., мусіли взяти собі як помічників, місцевих робітників і в той спосіб заложити в Україні школу мозаїстів і стінописців, які вже самостійно працювали над оздобами наших церков 12 ст. Твори мозаїстів ще донедавна зберігалися на стінах Михайлівського монастиря і тільки в четвертому десятилітті 20 століття модерні витончені варвари їх знищили, щоб не існувало єдиного пам'ятника українського мозаїчного мистецтва 12 століття, і для того зруйнували весь Михайлівський монастир. Композиційно мозаїки Михайлівського монастиря повторювали той самий порядок зображень, що ми бачили й в Софії, тільки в Михайлівському монастирі збереглися лише евхаристія й з нижнього ряду пара святих, в тому числі св. Дмитро Солунський.

Мозаїки Михайлівського монастиря так само на золотому тлі виложені із кавальчиків непрозорої смальти й каміння місцевих українських пород. Тому вони не такі блискучі, як у св. Софії; очевидно, техніка українських майстерень не могла дорівнювати високій технічній удосконаленості еллінських майстерень, але тим вони цінніші для нас, що виявляють місцеву українську творчість. Самий образ Дмитра Солунського, чубатий, з українською зачіскою, з овалом обличчя і швидше по-словянськи, ніж клясично закругленим, щоправда ще в римській броні, але не по-римськи трактований, зраджує місцеву київську творчість. Образ евхаристії, що близько наслідує той самий образ із св. Софії, в деталях від нього відмінний: престіл не має киворія, а анголи над ним схрещують рапіди, зате навколо престолу зображено вітарну перегородку, цей примітивний ще, український іконостас. Христос так само представлений двічі, але знову відповідно до місцевого звичаю, подаючи хліб, і має в другій руці потир, а з іншого боку, подаючи вино, тримає чашу; апостоли по шість з кожного боку підходять не в такому суворому ритмі, як у св. Софії, але більше оживленими групами. Покійний київський професор А. Прахов про ці мозаїки писав: "Подивіться на дві мозаїки: евхаристію софійського вітаря й евхаристію михайлівського вітаря і для прикладу порівняйте апостолів, що підходять справа до Христа з чашею: ви мимоволі віддасте перевагу михайлівському зображенню: скільки природности в рухах і у виразі благоговіння в першій нахиленій постаті, скільки шляхетної грації

в другій. Наскільки постаті вирости й стали стрункі. Стиль вагається, бо в принесенні з Візантії форми руська фантазія, опанувавши їх, починає вносити живі спостереження: себто на наших очах починається той органічний творчий процес, що поміг, наприклад, італійцям, скориставшись з усього, що могла дати їм Візантія, повести діло мистецтва — шукання краси зовнішнього й внутрішнього життя людини — далі й далі до феноменального удосконалення в творах 16 століття. Століття 11 було для нас добою навчання, століття 12 початком самостійної художньої діяльності; так, самостійної, бо український учень візантійського учителя вже почав стежити дійсність і вносити свої спостереження в мистецтво⁵.

В святій Софії ще всі написи зроблено в грецькій мові, а на евхаристії Михайлівського монастиря напис уже в мові тодішній книжній слов'янській.

Очевидно, ще живіше, ніж мистецтво мозаїки, привилося в Україні й розвивалося малярське мистецтво і в тому числі стінопис. Бо від 10 століття й аж до наших часів ми маємо спромогу стежити, як це мистецтво розвивалося в нас, яку переходило еволюцію й як в залежності від доби та обставин модифікувалося. Коли в 10 столітті у Десятинній церкві й в 11 столітті в св. Софії стінопис є твором візантійських майстрів на київському ґрунті, то в 12 столітті це вже творчість місцевих українських шкіл, що постали в Україні під впливом діяльності майстрів візантійських, виписаних в Україну для виконання великих малярських антиприз. Пам'ятники стінопису з 12 століття уціліли в Києві в церкві Спаса на Берестовім (невеликий фрагмент — половина округлого медальйону із зображення ангола), потім у руїнах церкви біля Остра т. зв. "Юркової Божниці": тут зберігся розпис цілої вівтарної апсиди, що наслідувала мозаїчну композицію головних вівтарів Софійського та Михайлівського монастирів у Києві. Але найбільше й найцікавіші стінописи з часів 12 століття зберегла нам Київська церква св. Кирила за Подолом.

В Кирилівській церкві так само в апсиді головного вівтаря представлено було той самий комплекс сюжетів, що засобом мозаїки був зображений в Софійському й Михайлівському монастирях, а мальований по стіні ми бачимо й в церкві біля Остра. Очевидно, цей канон зображень в апсиді головного вівтаря був загальним і вважався обов'язковим для кожної церкви. Але особливо цікаві в Кирилівській церкві в південному притворі на честь св. Кирила цикль малювань із дій цього святого. Тут представлено, як св. Кирило повчає в різних місцях і на соборі церковному, і в царя, і в церкві і т. д. Всі композиції витримані в педантичній симетрії; окремі постаті

⁵ Труды московскаго археологического общества. т. XI. в. 3, стор. 24-25.

трактовано іноді в характерних позах і з виразистими головами, хоч самі постаті в монументальності та величавості незаперечно уступають перед постатями Софійського собору. Зрештою стиль розпису Кирилівської церкви так само відноситься до розпису Софійського собору, як мозаїки Михайлівського монастиря до софійських мозаїк, себто окремі постаті менше величаві, але більше оживлені і в деталях проникає в них спостереження сучасного життя. Так в композиції "св. Кирило вчить в соборі" представлений візантійський імператор в імператорських орнатах досить схематично й абстрактно; а в композиції "св. Кирило вчить царя" представлений очевидно український князь далеко реальніше й оживленіше, а в одягу (вишитий поділ сорочки) ніби зраджує деталі місцевої князівської ноші. Дуже поетична композиція раю, що представляє Діву Марію з Христом на колінах на троні серед саду порослого райськими деревами й квітами з групами праведників по боках. В раю так само витримана божеська симетрія не властива земному життю.

Від 13 століття цього найтемнішого періоду нашої історії, від якого залишилося найменше пам'яток, все ж маємо досить значні фрагменти розпису по стінах з монастиря в Бакоті на березі Дністра, монастиря висіченого на горі в скелях. Тут так само бачимо ряди святих поставлених відокремлено між собою. Тут ці постаті святих досить живо представлені, але в монументальності й величавості ще більше втрачають і часами доходять просто вже до здрібнілості. Очевидно вже почувається зміна часів, обставин, смаків, і на зміну монументального, величавого аристократичного стилю візантійсько-романського, почувається наближення міщанського, здрібнілого але більше оживленого, з нахилом від абстрактної стилізації до натуралістичних подробиць, остаточного звільнення від елліністичних ремнісценцій малярства готицького стилю.

Щодо малярства окремих переносних образів, то від них так мало чого залишилося, що тепер дуже тяжко про них висловити якусь певну усталену думку. Оскільки можна догадуватися, то окремі переносні образи малювали тим самим складом, що й монументальне стінне малювання. Знаємо напевно, що майстрі, які фахово займалися малюванням образів, в Україні були, а Печерський Патерик наводить навіть ім'я особливо визначного в Києві артиста маляра, киево-печерського ченця, майстра Аліпія, який на замовлення благочестивих киян малював окремі образи для іконостасів. Але праці його до наших часів не збереглися.

II. Українське малярство доби готицької

Малярство доби готики в Україні вперше зазнало безпосереднього стику з малярством італійським, що саме в 14 столітті залишило "візантійську маніру" малювання й під впливом великого майстра Джотто зробило велитенський крок до реалізму. Всі італійські видатніші майстри малярства 14 століття змагались потрапляти в сліди Джотто й тому ціле італійське малярство того століття є творчістю школи або напрямку джоттизму. Правдоподібно один і пізніших майстрів джоттистів прибув в Україну й тут на найзахіднішій межі України лишив серію стінописів виразно джоттівського напрямку. Дещо з тих стінописів збереглося й досі в каплиці в Горянах під Ужгородом, в т. зв. горянівській ратунді. В селі Горянах була раніше збудована з часів візантійсько-романських округла будівля (правдоподібно хрещальня), а в 14 столітті до неї вже в готицькому стилі прибудували невеликий церковний корабель, обернувши стару хрещальню у вітвар. Очевидно зразу після цієї перебудови було стіни розмальовано як у вітварі, так і в прибудованій частині сценами здебільшого з Нового Завіту й постатями окремих святих. Стінопис зберігся не дуже добре, але, на щастя, залишився не реставрований і деякі композиції, як Благовіщення або поклін трьох царів у вітварі, а Розп'яття та особливо Покрову в самій церкві можна добре розібрати. Всі ці малюнки зраджують італійську джоттівську школу, а особливо Покрова представлена так, як це стало після Джотто традиційним у фльорентійському, а потім і взагалі італійському малярстві: Діва Марія стоїть у цілій зріст із молитовно зжовленими руками, два ангели по краях підтримують поли її мантиї, а під покровом тієї мантиї натовпи віруючих на колінах. Всі обличчя вимальовані в характерних джоттівських взірцях.

Від приходу джоттівської школи в Україну можна було сподіватися великих наслідків, але далі Ужгороду на схід італійський впливи не пішли й джоттівське малярство в Горянах в Україні залишилося як унікалом.

Натомість у Західній Україні розвинулась своя питома українська школа малярства органічним процесом еволюції від великих малярських шкіл, привезених в Україну греками. Ми вже знаємо, що грецькі взірці з 11 століття викликали до життя українські школи, які модифікували еллінське малярство в напрямі до втрати на величавій монументальності, а зате придбанням більшої оживленості. Ще далі в тому напрямі малярство пішло в 13 столітті як це показують фрагменти з Бакоти, і ще новий крок, фактично в тому ж напрямі, ми тепер можемо сконстатувати на порівнюючи

недавно, вже по війні, відкритих фрагментах стінного малювання у вірменському соборі у Львові.

Ці малювання 14 століття ще мають постаті по-старому великі, але в детальному виконанні зовсім здрібнілі, постаті високі, але неприродно тонкі й витягнуті; традиційна стилізація переходить у безпомічну метушню накопичених ліній, а при тому в деяких дрібніших деталях дуже влучні натуралістичні подробиці. Коли стінопис 13 століття з Бакоти вже еволюціонував в цьому ж напрямі, то в тім чується переходова доба від романського мистецтва до готицького, але в основі ще мистецтво романське. Стінопис 14 століття у вірменському соборі у Львові теж є твором тієї ж переходнової доби, але в основі мистецтво вже готицьке тільки з пережитками з доби романської.

Вповні ясно определене малярство готицької доби, коли вже цей процес від романської величавости до готицької оживлености закінчився, представляють циклі стінописів 15 століття, що збереглися переважно на етнографічно польських землях. Процес розвою малярства в Україні був такий імпозантний, українські малярські школи осягли такого розвою, що Польща не могла їм протиставити власних мистецьких осягнень і мусіла була послуговуватися українськими майстрами. Так, що в польських римо-католицьких костьолох у 15 столітті працюють українські майстри й творять стінні розписи з греко-українською традицією та слов'янськими написами.

Коли ми кажемо про натуралізм цього готицького українського малювання, то, розуміється, цей натуралізм треба розуміти не в сучасному змислі, а в порівнянні до старого українського малювання романо-візантійської доби. Треба все пам'ятати, що українські малярські школи почалися від грецької науки і хоч уже її дуже модифікували, але основи декоративного малярства ще довго дають себе відчувати, може аж до 17 століття, а подекуди спеціально в іконографії затрималися й до наших часів.

Власне елліністичні ремінісценції в готицькому малюванні зникають зовсім, але залишається візантійський змисл декоративности й прямування до декоративного трактування стінопису й образу українських майстрів майже ніколи на довший час не покидає.

Між циклами українських стінописів 15 століття за старший, мабуть, треба вважати стінопис люблінської замкової каплиці, розписаної майстром Андрієм з учнями в 1415 році¹. Це разом з тим і найбільший цикл стінописів, бо вкриває всі стіни церкви, і вівтар, і стовпи, і склепіння. Головним чином представлені сцени

¹ Проф. І. Огієнко пропонує читати дату напису на люблінських стінописах, як рік 1418. - І. Огієнко: Люблінські написи 1418 р. Варшава. 1928.

Нового Завіту, але зустрічаються окремі сцени й Старого Завіту, і окремі постаті святих, отців церкви, анахоретів, арханголів і інші, як у цілий зріст, так і в погруддях, а іноді й в медальйонах. В композиції панує ще символізм, — наприклад, будинок, в якому відбувається тайна вечеря, намальований на тлі композиції, але столи круглі й апостоли сидять навколо столів в живих групах, а не так, як пізніше за часів ренесансу й за італійським прикладом тайну вечерю стали представляти за довгим столом, а Христос і апостоли сидять, як у театрі на сцені лише по одній стороні столу, обличчям до глядачів. На тайній вечері люблінської каплиці апостоли всі дванадцять сидять групами довкола округлого столу, Христос у центрі композиції з німбом довкола голови, а з боку на тлі міської стіни (готицької) ще раз повторений Юда, що виходить із вечері й впевненим кроком іде виконати свій намір, а на шиї в нього сидить чортик. Цікаво підкреслити, скільки натуралістичного спостереження в ритмі Юдиної ходи.

Трохи інакше скомпонована тайна вечеря в Сандомірському соборі: стіл, так само круглий, стоїть під пеленою, перекинutoї з одної вежі до другої і це символізує знову таки ту хату, в якій відбувається свята вечеря. Христос з німбом довкола голови сидить з боку композиції; це відбирає всяку ієратичність цілій композиції, і навпаки, цілість виглядає, як жанровий образок; апостоли пляномірно сидять довкола столу, іноді в позах, що свідчать за уміння автора спостерігати й віддавати в малюнку життєві подробиці, не пориваючи з принципом стилізаційної декоративності. В Сандомірському соборі ця тайна вечеря є одною з чотирьох композицій, що збереглися на одній стіні головного вівтаря, де, крім тайної вечері, ще представлено "Вхід до Єрусалиму", "Поцілунок Юди" і "Вознесіння Христа". Тепер відкрито другу стіну малювань у тім самім вівтарі, на якій представлено сцени з життя Христового після воскресення: жінки біля гробу Христового, жінки повідають апостолам про воскресення Христа тощо.

Знову великий цикл з українського стінопису вкриває в соборі на Вавелю в Кракові всі стіни й склепіння каплиці Чесного Хреста (чи Ягайлонської); тут так само представлено події з Нового Завіту й анголи поодино або в ангольських соборах. В тому числі "Тайна вечеря" може найбільше ієратично представлена, ніж в обох попередніх композиціях: вона найбільше симетрична, німби не тільки навколо голови Христа, але й усіх апостолів, крім Юди; ціла композиція настільки симетрична, що ніби складається з кількох овальних кіл: основне коло лінії, що закреслює стіл; майже також, трохи більше, коло творять голови апостолів, круглі німби збільшують вражіння панування в композиції геометричних кіл.

Будинок, в якому відбувається вечерея, представлений на тлі образу, теж дуже симетричний, а голова Христа ще обведена симетрично півколом центральної куполи будівлі. Але при всій урочистості ієрастичної композиції, апостоли розміщені хоч дуже симетрично, але разом з тим дуже живо й так само з численними натуралістичними подробицями. Ці стінописи не знати хто саме виконував, але з підпису знаємо, що їх виконано в 1470 році.

Ця традиція готицького стінного малювання, що дістала собі признання й за етнографічними межами України, і при дворі польських королів, трималася ще й в 16 столітті, як ми бачимо з невеликих фрагментів стінного малювання, що збереглися в церкві у Лаврі. І на цьому фрагменті ми виразно бачимо частину декоративної будови з перекинутою над нею пеленою, як в сандо-мірській тайній вечері, тільки тут і пелена ще виразніше, натуралістично представляє тканий український убрус; на передньому тлі збереглися голови святих церкви в німбах, але, як видно, в досить оживленій групі.

Від готицької доби пам'ятники малярської творчості дійшли до нас не тільки у вигляді стінного малювання, але вже збереглися й окремі образи, мальовані на дерев'яних дошках. Останніми часами українські музеї у Львові придбали декілька дуже цінних образів, які датують 14 століттям. Не маючи підстав наперед відкидати таке датування, все ж мусимо бути найбільше обережні й почекати аж поки в літературі появляться докази аргументації такого датування, щоб мати змогу критично оцінити підстави того датування й тоді зайняти до нього відповідне становище. Але датування ряду образів 15 століття і початком 16 вже ніяких сумнівів не викликає. Ці образи особливо докладно розібрано й здебільшого репродуковано в солідній праці директора Національного Музею І. Свенціцького: "Іконопис галицької України 15-16 вв." (Львів 1928). Описавши й подавши репродукції кількох образів з 15 століття, як "Молення" (Деїсус) із Стариск, прекрасні "Преображення" із Цеперова та з Бусовиськ, і особливо "Євхаристію" з Доматирия, на якій апостоли підходять до Христа не в плавному ритмі, як це представлялося в романсько-візантійській добі, а гуртом, товплячись один на одного, при чому дві половині причастя хлібом і вином представлено не симетрично, але в обох випадках Христос стоїть зліва, а апостоли до нього товпляться з правого боку. Розуміється, тут і натяку немає на ту ієрастичну величавість і небесну симетрію, але далеко більше життя, як це буває в церкві, коли віруючі товпляться до священика за причастям. Додавши до цих ікон з 15 століття ще кілька чудових образів з початку 16 століття, особливо "Деїсус" з Волцнева й фрагмент тої ж композиції з Лисянич, І. Свенціцький

закінчує висновком: "мистецтво це без маніри, без випадкового глядання чогось неозначеного, без примусу майстерства, лише прекрасне простотою й силою рисунку, дуже близького до дійсності, навіть у подробицях, було надхнене ясністю замислу й довершене руками, що вповні володіли технікою пластичної мови в передачі не тільки художнього замислу, але й краси та поваги реальної дії. Мистецтво це, виявлене ось тут на невеликій скількості пам'ятників іконопису, було вислідом безперечного розцвіту її."

III. Ренесанс

Коли малярство готицької доби було логічним продовженням української традиції, що власне започаткувалася ще в 12 столітті, якої прагнення позбавити малярство ієратичної монументальності, а більше наблизити до реального життя, але переводило це власними силами, зберігаючи відданість принципам візантійської декоративності, то в другій половині 16 століття, коли ввійшли в силу світські засади ренесансу, той самий процес ускладнився запозиченням реалістичних успіхів малярства на заході, особливо в Італії, Нідерляндах і Німеччині. Ми знаємо, що ще в 14 столітті італійське мистецтво прийшло в Україну в формах джоттизму (каплиця в Горянах в Карпатській Україні), але тоді воно не зробило впливу на українське малярство й в історії нашого малярства залишилось епізодом без наслідування. Проте в другій половині 16 століття знайомство українських майстрів із західноєвропейськими школами привело до незаперечних впливів західного малярства на українське. Але з одного боку сила старих традицій і відданість принципам декоративності, з другого боку обережність і вдумливість, з якими українські майстри сприймали західні впливи, не підглядаючи їм, не мавпуючи, а тільки сприймаючи й перетворюючи в горлині власної мистецької творчості, зробили те, що недовгий вік малярства чистого ренесансу в Україні, що тривав може яких півстоліття, був може одним із найбільше глибоких, найбільше напружено творчих періодів у цілім українському малярстві. Це був час, коли й чужого навчались і свого не цурались.

З одного боку, традиції готицького малярства жили довго й консервативніші майстри продовжували триматися старих звиклих готицьких форм і впродовж другої половини 16 і першої половини 17 століть, трималися впродовж цілого часу, доки поступовіші майстри сприймали західне мистецтво ренесансу й поєднували його зі своїми, вже не стільки візантійськими, скільки староукраїнськими традиціями, бо розуміється, за чотири століття традиції грецьких

шкіл встигли стати українськими. Так що побіч нового ренесансового малярства жило в Україні й старе готицьке, аж поки його не змело в 17 столітті нове революційне в нас барокко. Але й тоді старі традиції, хоч може відірвалися від мистецького процесу, але, замкнувшись в іконографічному майстерстві, дожили майже до наших часів.

Але очевидно історичну роль в малярстві другої половини 16 століття грають ті свідомі майстри ренесансу, що своїм глибоким напруженням творчих сил привтілили українському малярству елементи малярства західнього, не перейнявши їх просто механічно, не перекопіювавши їх, але запозичивши з них те, що там було найкращого і пов'язавши в одну цілість з кращими з власних традицій і в першій лінії з традицією декораційности.

Позичали українські майстри з малярства італійського, нідерландського й німецького, а найбільше, розуміється, з малярства, що перед тим святкувало у Фльоренції в 15 столітті справжні перемоги в малярстві геніальних досягнень. Від життерадісного малярства фльорентійського кватроченто, було чого повчитися, що ця наука таки дійшла до України, було справді благодійним для українського малярства. Яскравим представником цього напрямку, засвоєння деяких рис із фльорентійського малярства до українського вжитку, був майстер Федуско із Самбора. На жаль, про цього майстра ми більше нічого не знаємо, як тільки одну його працю — образ Благовіщення, що до світової війни переховувався в житомирському церковно-історичному музею. На щастя, на образі зберігся напис, з якого ми знаємо, що виконував цей образ майстер Федуско з Самбора на замовлення шляхетної Мотрони Іваницької.

На образі зображено дві постаті: Богородиці й архангола Гавриїла, обидві з дещо диспропорційно великими головами й з дрібнішими нижніми частинами тіла; обидві завинуті в одіння з м'якої матерії, що на Богородиці м'якими ніби втомленими складками спокійно падає дотолу, а в архангола звивається від пориву швидкого руху, з яким архангол злетів до Діви Марії помахом дужих барвистих крил. Рухи в обох дуже живі: в архангола рішучі, у Діви Марії, навпаки, зовсім нерішучі й дуже влучно віддають здивовання, замішання й покору Пречистої. Такі композиції Благовіщення в італійському, а зокрема фльорентійському кватроченто досить часті; а сама неправильність пропорції персонажів та затяжки й дещо великі голови в дуже подібних виглядах є властивою одному з другорядних фльорентійських майстрів, що називався Нері ді Бічі. Але коли обидві постаті Благовіщення ніби зрисовані з якогось італійського оригіналу, декорація назагал витримана в старих українських декораційних традиціях: дві високі будівлі роблять тло для двох

постатей, при чому ці будівлі складніші, ніж на старших українських декораціях і ніби виведені на італійський лад, а одна над головою Діви Марії ніби має відкриту італійську лоджетту, а арка склепіння, що в центрі лучить ці дві будівлі, має виразно характер італійського ренесансу. Тло золоте, що ушляхетнює загальну декоративність, але чого після 14 століття в італійців майже не трапляється. Отже, старий український принцип декораційности поєднано з італійським представленням персонажу; і це зовсім не надає цілому образу еkleктичного вигляду, бо всі елементи композиції й виконання продумані, з'єднані й злиті до однієї цілоти.

Поруч італійських впливів може ще частіше в українських образах доби ренесансу зустрічаються наслідування німцям, і може найбільше нюрнберзької школи. Наприклад, Воскресення Христа з села Березова, що нині переховується в Національному Музею у Львові, в розположенні Христа, анголів і жовнірів так близькі, і начебто змальовані з образу нюрнберзького майстра Міхаеля Вольгемута, а жовніри навіть одягнені і мають уніформи, ніби нюрнберзькі лядскнехти 16 століття. А разом з тим вершини гір і будівлі Єрусалиму на задньому тлі виконані умовно, стилізовано згідно з старою українською декораційною традицією.

Так само на триптиху Страстей у Львівському Національному Музею, що походить з Угерець Ліських, на великому розп'ятті в центрі й на численних сценах мук Христових довкола поєднано німецьке трактування персонажів і композиційне їх розположення з умовно стилізованою декорацією тла окремих сцен. В муках Христових, де "Христа б'ють", кати у вигляді німецьких лядскнехтів, ніби зрисовані з аналогічних образів Гольбайна батька, а тут же поруч (верхній образ) сцена представляє Христа перед Пилатом і трактована в старих українських традиціях: Пилат, представлений в старому князівському одязі вояка, як звикли їх представляти на українських мініатюрах, і ґанок Пилата, ніби киворії, умовно здійсмається над Пилатом та Христом. Знову старі українські традиції майстерно поєднано з запозиченням від німців, але глибоко вдумливою творчою працею з'єднано до однієї цілоти.

Нідерляндські впливи на українське мистецтво доби ренесансу, себто до 17 століття, почуваються найбільше в портретному малярстві. Світський ренесанс покликав до життя цей перший світський рід малювання. Українські магнати часів ренесансу хотіли мати свої портрети й до їхніх вимог майстрі пристосовувалися. Наслідуючи в портретах нідерляндців, українські майстрі вже не зверталися до рафінованих точних флямандських примітивістів 15 століття, а більше позичали від нідерляндців їм сучасних, що вже були отруєні знайомством з італійським малярством і своєю маніру

малювання старалися італізувати, а в дійсності маніризували. Але спеціально портрет нідерландський і в цей сумний час мандрування стояв на високому рівні досконалости, робив благодійний вплив на мистецтво українського портрету. І справді портрет князя Константина Острозького визначається непересічними якостями. Велике обличчя князя обрамлене пишною розлогою бородою дивиться з портрету, як справжнє обличчя видатної людини ренесансу, сина свого часу. Воно світиться розумом, енергією, рішучістю, далекосяглим плянуванням різних політичних комбінацій, а разом з тим сластолюбні уста, похотливо дихаючий ніс і блиск очей показують, що цей князь політик і полководець уміє цінити й насолоду життя й сластолюбних утіх, так само, як насолоду боротьби й перемоги. Те саме вражіння доповнює й його одяг, що складається з великої футром виложеної князівської шапки й кованого сталевого панциря, в який закуто сильну, могутню постать цього князя войовника, що вмів викувати долю свою й свого не дуже старого та невисоко шляхетного, але їм возвиличеного роду. І тут цікаво як довкола шиї з-під сталевого панциря просмикнутий пишний білий комір сорочки добре пласної й облямованої тонкими й дорогоцінними голландськими коронками.

Також подиву гідний портрет Раїни Могиланки, сестри митрополита Петра Могили, дочки молдавського господаря, відданої за князя Вишневецького, могутньої державниці маєтків на Волині й безмежних просторів на Лівобережжю. Ця елегантська й шляхетна пані, одягнена згідно із звичаями українських магнаток у національний одяг, пошитий ще з легких тканин, без вжитку тяжких брокатів, якими будуть себе пізніше заковувати гетьманші та полковниці. У Раїни Могиланки ще немає бароккової тяжкості, яка прийде пізніше, але все легке, елегантське, кокетливе, а разом з тим шляхетне; і шляхетності не шкодить певна дещо наївна провінціалність, що виявляється хоч би в тому, як поверх хустки, що по місцевому обвиває голову й закриває волосся і як очіпок є вже закінченим головним убором, а тим часом кокетлива пані поверх нього ще одягає твердий еспанський капелюшок з аграфом і перами, що саме тоді ввійшов у моду в західній Європі.

Так українське малярство в добу ренесансу, що після чотирьох століть, що було малярством виключно релігійним на послугах церковного культу, перейшло на службу світських меценатів і потрапило стати легким, елегантським, світським малярством. Поєднавшись з мистецтвом Західньої Європи, потрапило сентизувати кращі надбання свої й чужі, не боючися новизни й не занедбуючи шляхетніших рис власної старовини, яка не без боротьби, але все

ж у наступній добі мусіла відступити перед новими надбаннями й запозиченнями.

IV. Барокко

Стиль барокко прийшов в Україну в самім початку 17 століття і то безпосередньо з місця свого народження — з Італії. В перших роках 17 століття майстрі барокко, спочатку архітекти, вже працювали в Києві і в Західній Україні, — це тоді, коли ще не тільки ренесанс, але в глухішій провінції ще доживав віку старий готицький стиль. Прибували італійські майстрі доби барокко в Україну двома шляхами: головно через землі австрійської корони з Італії суходелом і морським шляхом через Крим і бувші генуезькі колонії.

В малярстві подих мистецтва барокко дав себе відчутти дещо пізніше, ніж у архітектурі, але коли відчувся, то раптом дав себе знати виразним зворотом у шляхах малярської творчости. В той час як в добі ренесансу українські майстрі малярства сприймали закордонні мистецькі впливи обережно, вдумливо, комбінуючи чуже, запозичене з кращими традиціями українських малярських шкіл, і творячи в той спосіб оригінальну українську школу ренесансового малярства, в добі барокко це зовсім змінилося: в цій добі українські майстрі якось залишили свої старі декораційні традиції і декораційну стилізацію рисунку, а раптом сприйняли осягнення європейських, головно флямандських малярських шкіл і передовсім підлягли впливу великого флямандця Рубенса. Ніхто так як Рубенс в Європі не вмів виявити в малярстві величі аристократії і аристократія всієї Європи вхопилася за мистецтво його і його наслідувачів, щоб пишно декорувати свої палати та церкви, а єзуїти особливо енергійно використовували це малярство, щоб робити імпазантнішими свої костьоли. З цим малярством єзуїти з'явилися і в Україні, щоб, використовуючи цю могутню зброю, ширити між схизматиками своє католицтво; православні українці мусіли так само були скористуватися засобами цього мистецтва, щоб зробити пишнішими свої церкви і якось протиставитися навалі єзуїтів. Крім того у другій половині 17 століття бароккове мистецтво припало дуже до вподоби новому українському шляхецтву, що тільки вийшло з козацької верстви і спішило позолотити свої недавні герби. Тому немає нічого дивного, що разом з потягненням до пишности та розкошів українці захопилися барокковим малярством і так само українські майстрі малярства разом і беззастережно сприйняли впливи цього мистецтва і передосім впливи Рубенса.

Щоправда, в першій половині 17 століття між українськими меценатами ще доживали віку аристократи-консерватисти, що

кохалися в старих традиціях українського мистецтва і зоставалися йому вірними. Між ними на першому місці треба назвати Петра Могилу, що відбудував і прикрасив в Києві ряд церков. В числі відбудов Могили однією з головніших праць була відбудова мурованої церкви Спаса на Берестові, збудованої десь ще в 12 столітті, але наполовину зруйнованої. Могила відбудував цю церкву в складі п'ятибанної української церкви і всередині сказав всю розмальювати в старих українських традиціях, які він ще вважав за грецькі. Напис на одній з композицій, уложений віршами навіть каже, що ці малювання виконано "перстами греків", з чого думали, що для розмальювання цієї церкви Могила спроваджував майстрів з Греції. Але напис уложено не греками, тільки київськими елліністами, що поплутали в тексті стару клясичну еллінську мову з новою візантійсько-грецькою мовою, крім того і помилок допустилися; тому їх вираз, що малювання роблено "перстами греків" треба розуміти в тому сенсі, що малювання зроблено в старому т. зв. "грецькому" складі, себто в старих українських традиціях декоративно стилізованого малярства. І справді малювання цієї церкви стоїть ще на тих засадах, якими розмальювали свої циклі майстри 15 століття, від майстра Андрія в Любліні починаючи і аж до майстрів церкви в Лаврові. Тільки малювання часів Могили вже не має тієї свіжості і безпосередности, що ті старіші малювання, бо, очевидно, ті старі принципи малювання вже не одушевлювали ліпших майстрів 17 століття. Але церкву Спаса на Берестові розмальювали десь у сорокових роках 17 століття, а рівно 50 років пізніше, в дев'ятого десятих роках того ж століття київські майстри з доручення нового пишного мецената, гетьмана Івана Мазепи, розмальювали нововідреставровану Мазепою церкву над головною брамою до київської Лаври. Тільки 50 років відділяють ці малювання від малювань сусідньої церкви Спаса на Берестові, але великі серії стінних малювань цих двох церков між собою зовсім не подібні, як пам'ятки зовсім різних і здавалося б дуже між собою віддалених періодів часу. Малювання церкви Спаса, це, так би мовити, останній грандіозний вияв старих українських традицій у стінному малярстві, а малювання церкви над воротами Лаври, це знову перший грандіозний вияв нового малярства, вільного від традицій старої декоративності і стилізації.

Над розмальюванням стін Троїцької церкви над лаврською брамою у Києві працювало чимало майстрів і може не одночасно. Можливо, що деякі композиції перемальовано, або й наново виконано трохи пізніше, на початку 18 століття. Але кращі малювання відносяться до 90-х років 17 століття і виявляють виразний домінуючий вплив Рубенса, як це видно хоч би з процесії святих

дів і жінок; намальовані Рубенсовим складом, ці жінки виглядають не дуже святими, а, навпаки, як звичайно в Рубенса, добре угодованими, з випещеними тілами, елегантно і пишно вбраними світськими дамами. Що в деталях їх пишних убрань подекуди виявляються частини специфічно українського одіння, надає цим образам особливої цікавості вияву барокового рубенсового напрямку на українському ґрунті.

Разом з повівом барокового складу в українських церквах, осягли надзвичайної пишності та ошатності церковні іконостаси: вони власне в цім часі почали підноситися до самої стелі церкви і то в найвищому місці під головною банею; число рядів ікон дуже збільшилося, ікони засвоїли звичай триматися золотого тла, а для більшої пишності і це тло почали робити не рівним, з рельєфно тисненим візерунком рослинного орнаменту. Особливо славні барокові іконостаси з 17 століття збереглися в західній Україні в церквах: рогатинській, св. Параскеви у Львові і особливо, самий пишний, в селі Богородчанах, куди його було передано із скиту Манявського. Образи богородчанського іконостасу малювання майстра Іова Кондзелевича. Дуже можливо, що Іов Кондзелевич переїхав із своїми учнями та підмайстрами до скиту Манявського з Києва, де він, правдоподібно у 1698 році, викінчив іконостас для вищезгаданої Троїцької церкви над лаврською брамою; але ікони того іконостасу не підписані, тому з певністю цього твердити не можна, тоді як ікони богородчанського іконостасу зберегли подекуди виразні і докладні підписи. Малювання ікон богородчанського іконостасу (в репродукціях опубліковані Національним Музеєм у Львові, де тепер часово той іконостас переховується) свідчить, що майстер Іов Кондзелевич був не тільки талановитий, але й дуже освічений майстер свого часу, не тільки дістав солідну малярську освіту, але й удосконалив її подорожами по чужих землях. Його праця зраджує знайомство автора і з італійським малярством і німецьким та нідерландським; особливо це виявляється в іконах із складними композиціями як Вознесення Христа, або Успення Діви Марії. Коли центральна частина образу зраджує знайомство майстра з італійськими композиціями, то на передньому пляні "невірний жидовин" з одсіченими руками зраджує впливи "німецько-голландські", а краєвид з архітектурними деталями в глибині образу навіть має в характері дещо від українського тогочасного міста.

В добу барокко в Україні вперше появляються школи з навчанням мистецтва. З певністю можна сказати, що навчання різних галузів мистецтва солідно було поставлено в київському колеґіюмі, що в 18 столітті став академією, але на українське малярство, здається, ще більше вражіння справила спеціальна мистецька школа,

заснована при Києво-Печерській Лаврі з майстрами італійцями на чолі. Мабуть впливам цієї справжньої на ті часи академії мистецтва треба пояснити, що деякі образи, вийшовши з цієї школи, ставали, так би мовити, канонами, наслідування яких появлялося по всіх просторах України. Такий канон намісного образу Христа-Учителя з розкритою Євангелією в одній руці і благословляючою другою рукою в 90-х роках 17 століття вийшов мабуть з київської школи і став взірцем для цілої України від Поділля та Волині аж до Слобожанщини. Такий образ з Поділля переходується в Київському музею, зовсім подібний до нього з Чернігівщини був на виставці 14 археологічного з'їзду в Чернігові; такі ж образи з Волині переходувалися в житомирському музею, а проф. С. Таранушенко опублікував декілька репродукцій таких самих образів на Слобожанщині. Це свідчить не тільки про те, що київська школа мала великий вплив на малярську творчість в Україні, але й про авторитетність цього мистецького осередку.

В добу барокко широко розповсюдився звичай малювання портретів, але для портретного мистецтва ця доба не дуже щаслива. Українські портрети доби барокко не мають уже тої вдумливості і психологічного опрацювання, що мали в попередню добу ренесансу, і тих високомистецьких якостей, які проявляються пізніше в 18 столітті. Бароккові українські портрети, це здебільшого не дуже тонко намальовані, розраховані головним чином на зовнішню імпазантність, портрети. Вони представляють світських або духовних достойників часто в цілий зріст, в пишних одіннях з аксесурами їхньої родовитості (герби), іноді досить сумнівної, і більше переслідують завдання панегіричні, ніж чисто малярські. Хіба винятком з цього загального правила являється творчість талановитого львівського майстра Василя, що був придворним майстром короля Яна Собеського, якого й портретував; той портрет нині переходується у Флоренції в Музею Уффіції.

У. Рококо

В добу барокко українське малярство так зжилося з західно-європейським і зв'язалося з ним такими тісними вузлами, що коли на заході тяжке і пишне барокко уступило місце в 18 столітті легкому та елегантному рококо, то ця заміна, що пішла з Франції і швидко розлилася по всій Європі, зовсім не забарилася виявитися і в Україні. І цікаво, що Україна черпала нові впливи не через інші рухи, не через сусідні землі, що самі сприйняли нове мистецтво із Франції та передали в Україну, а тільки безпосередньо із Франції, не

спізняючись, а може випереджуючи в цім сусідні народи. В лаврській школі малювання збереглися з тих часів т. зв. "Кунстбушки" (Kunstabuch), це книги-альбоми, в яких зібрані рисунки, що мали бути учням взірцями для рисування і відрисовування; в цих кунстбушках між іншими знаходяться деякі рисунки, що коли не оригінали, то безпосередні знятки з рисунків таких чільних майстрів, батьків французького рококо, як Ватто або Буше. Ті ж кунстбушки показують, як швидко українські майстри сприйняли нові засади малярства, бо поруч з поданими рисунками знаходяться рисунки безперечно місцевого походження, але, зроблені в новім характері. Це дуже цікаві рисунки, що представляють місцеві типи, наприклад, козака з оселедцем на голові і з бандурою в руках, в козацькій одежі, вирисованого дуже майстерно, але в характері ґалянтного каваліра доби рококо. Цей новий спосіб рисування відразу перейшов і в малярство, в якому негайно угніздилися не тільки новий спосіб рисування, але також і нові гама кольорів легких, світлих життерадісних тонів з домінуванням барв рожевої і блакитної.

Але як не близько українське рококо зв'язане з західноєвропейським, воно все ж має свої специфічні відміни, В Україні доба рококо є разом з тим і добою останніх часів козацької України, добою коли Україна втрачала останні права своєї автономії. Меценати доби рококо, як Кальнишевський, Розумовський - останній кошовий запорозький, останній гетьман український, а також і інші останні лицарі козацької України, надали веселому мистецтву рококо елеґійний серпанок, властивий останнім людям завмираючої доби; це поєднання елеґійности з ґалянтною веселістю надає дуже пікантний характер всьому мистецтву 18 століття в Україні і в тому числі особливо малярству. Разом з тим мистецька продукція дуже зростає; ніби останні люди козацької України розуміють, що їх часи минають і поспішають у пишних пам'ятниках мистецтва увіковічнити свою добу, її блиск і велич. Тому рококо в Україні зберігає в значній мірі пишність, статність, а інколи і урочистість форм, вироблених в попередню добу барокко.

Нарешті в добі рококо ще далі просякає до мистецтва світський дух, що в малярстві переймає і церковні образи. Ікони малюють так само в світлих радісних кольорах, суворі брунатні тіні з них зникають, як зникає й суворість рисунку сухих виснажених облич, а натомість приходять святі з м'яко нарисованими округлими рожевими обличчями. Вони часто мало нагадують святих небожителів, а швидше елеґантних членів тодішнього ґалянтного суспільства. Наприклад, сцена відвідин святої Єлисавети Дівою Марією із сільської церкви на Переяславщині: якби не вінець легко зазначеної авреолі над головою св. Єлисавети, то можна було б

подумати, що це зовсім не ікона, а жанровий образ, що представляє двох молодих дам 18 століття на порозі будинку однієї з них серед краєвиду романтичного парку, які так любило малярство рококо брати як тло для образів.

Коли світський характер так переймає навіть церковні малювання, то, розуміється, в цім періоді малярство особливі успіхи мало робити в світській ділянці і дійсно зробило передовсім щодо портретового малярства. Правда, новий дух рококо приходиться у портрети 18 століття поступово, іноді починаючи з деталей або навіть аксесуарів, але потроху опановує і цілу зовнішність зображуваних персонажів. Так портрет полковниці переяславської, жінки полковника Сулими, по барокковому імпазантний; поза зображеної дами напружено поставна, одягнена вона в тяжкі негнучкі брокати з пишними, золотом тканими, візерунками, на голові кораблик виглядає як тяжка футрова шапка, але, згідно з духом часу, ця дама тримає в одній руці малий елегантний молитовничок, а не тяжкий фоліант, а в другій руці квітку, яка так мало гармонізує з цією так мужественною особою; а лаконічні аксесуари на тлі портрету вже зовсім у дусі гальянтного рококо; з одного боку малий в легкому орнаменті герб Сулимів, а з другого боку маленька медальйон-іконка, повішена на шовковій стрічці, деталь, яка б не прийшла до голови майстрові народнього, імпазантного барокко. А от сучасний цьому, а може навіть і трохи старший, бо виконаний коло 1726 року, портрет гадяцького полковника М. Милорадовича вже зовсім пересяк і духом і стилем рококо. Обличчя рожеве, напудроване і підбарвлене, вуса вже не спущені по-українському додолу, а закручено, як голочки, округлений овал обличчя, легко опушений борідкою, козацька шапка на голові виглядає як модний тоді берет, керя виглядає як гусарський ментик і в цілому пан полковник Милорадович на цьому портреті виглядає швидше як паркетний шаркун, а зовсім не степовий козак-рубак. Така ж зміна зайшла і в портретах міщанської верстви. У Львові в музею Ставропігії збереглася серія портретів українських львівських міщан, членів славного колись львівського братства. Ці портрети з 17 століття тяжкі в п'ятикутних масивних полях виглядають дебело, але дуже поважно. Навпаки, у 18 столітті з приходом рококо обличчя братчиків м'якшають, лагідніють, тратять силу й мужність, а виглядають трохи збалими. Навіть зовнішній обріз портретів вже не тяжкий п'ятикутний, а м'яко вигнутий у формі ніби вази, і цей обріз оздоблений візерунками з характерними для стилю "рокайлями" і легкими рослинними завитками.

В добу рококо між старшими майстрами малярства деякі особистості вибилися із свого оточення і стали славними майстрами

свого часу. До таких майстрів належать Григорій Левицький (помер 1769), що більше відомий як гравер, а особливо Олекса Антропов (1716-1795). Цей майстер розписав у Києві за допомогою Григорія Левицького іконостас і всі ікони Андріївської церкви. В цій роботі, як молодий ще учень, починає і син Григорія Левицького, Дмитро Левицький, пізніше один із найславніших українських майстрів портретового малярства. О. Антропов також більшу славу здобув як артист-маляр портретовий. Портрети його роботи писані трохи підкресленими лініями, ніби вирізані. Жіночі портрети Антропова являються справжніми документами епохи. Ці немолоді жінки, повні здоров'я, з природним розумом у очах, з пристрасними устами дихають темпераментом, дужою 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 о. Дублянського, сповідника цариці Катерини II живо дивиться обличчя розумне і енергійне, швидше обережного дипломата, ніж слуги вітваря. У своїх портретах Антропов ніколи не забував дуже майстерно вирисувати на одіннях своїх моделей вибагливі рисунки шовкових та брокатових тканин, діаманти і самоцвіти царських шифрів, панегій та медальйонів.

Антропов починає собою ряд визначних українських портретистів, які в наступній добі, під кінець 18 та на початку 19 ст. осягають вершин портретного мистецтва, яких навіть французькі дослідники цінують нарівні з найкращими англійськими та французькими майстрами того часу.

VI. Клясичність

Мистецтво клясичности, опанувавши смак поступовішої частини європейського суспільства в останній третині 18 століття, надзвичайно швидко розлилося й по всій Україні, де припало до смаку всім верствам населення — від найпишнішої верхівки магнатів до закріпаченого і найупослідженішого селянства. А творчі сили українського народу, розбурхані в попередніх часах, силою інерції продовжували давати незвичайно талановитих майстрів мистецтва, що спеціально в галузі малярського мистецтва не тільки дорівнювали, але й перевищували найкращих європейських майстрів того часу. Та трагічна доля України, що привела її саме перед цим до співжиття з Московщиною в межах однієї держави, дуже від'ємно відбилася в цій добі на розвиткові українського мистецтва. Справа в тім, що Московщина не могла йти за віком і не мала своїх скільки

небудь здібних майстрів і мусіла їх спроваджувати або з-за кордону, або з України. Використовуючи своє домінуюче становище в російській державі, Московщина в найбрутальніший спосіб нищила в Україні всі вогнища мистецтва і мистецької освіти, а найздібніших майстрів мистецтва навіть примусом переселявала до північних столиць — до Москви та Петербургу. В самім кінці 18 ст. було зруйновано визначний мистецький осередок у Харкові, що, під назвою додаткових клас при Харківському колегіумі, був справжньою академією мистецтва. Коло того ж часу було й мистецьку школу при Києво-Печерській лаврі zdeгровано до стану звичайної іконописної школи з невисоким рівнем іконописного ремесла, а ще трохи згодом було закрито й Києво-Могилянську Академію з тим, що на її місці було відкрито суто і обмежено теологічну духовну академію. Так штучними репресіями Московщина досягнула того, що в Україні не залишилося визначних мистецьких осередків, і хоч Україна ще продовжувала давати великі талановиті особистості, та вони мусіли були переїздити до Московщини, а Україна оберталася щодо мистецького життя в глуху провінцію. Таким чином впродовж цілого 19 ст. констатується таке ненормальне явище, що осередки українського мистецтва збиралися поза етнографічними межами України, головню в столицях Московщини.

Ще в попередню добу Олекса Антропов вже мусів був майже всю свою діяльність зосередити в Петербурзі та пізніше в Москві. Але й там Антропов зібрав навколо себе цілу колонію українських учнів, між якими був відомий портретист Петро Дрожжин (1745-1805), який виконав дуже добрий груповий портрет свого учителя з родиною. Та найбільше славний між учнями Антропова, розуміється, великий український майстер портретового мистецтва Дмитро Левицький (1735-1822). Дмитро Левицький, син талановитого гравера Григорія Левицького, що був приятелем і помічником Антропова, будучи ще молодим 17-ти літнім юнаком, разом з батьком, помагав Антропову в розмальовуванні Андріївської церкви в Києві. Після скінчення праці в Києві, Антропов забрав з собою Дмитра Левицького до Петербургу, та так там Левицький і залишився на все своє довге життя. У Петербурзі Левицький швидко виявив свій геній і став найкращим портретистом свого часу, не тільки на всю російську державу, але й на всю Європу. Хіба що англійські портретисти того часу могли дорівнювати Левицькому. У 1770 році Левицький став академіком і професором портретового мистецтва в академії, а в 1780 році був іменований "придворним портретистом" цариці Катерини II, яку не один раз портретував. Недавно ще один портрет Катерини II, невідомий раніше, роботи Левицького знайдено на острові Мальті, де він оздоблює парадну гофмайстерську залю

мальтійських лицарів. Портрет роботи Левицького, що представляє славного філософа 18 ст. Дідро і знаходиться в Женеві й досі служить окрасою тамошнього музею. Французький дослідник Люї Рео каже про цей портрет: "Філософ Дідро, якого Левицький мав нагоду пізнати під час його перебування у Петербурзі, представлений недбало одягненим з відкритою шиєю, по-артистичному: цей дуже добрий портрет, більше подібний і більше проникливий, ніж портрет роботи Ван Лоо, належить історично-мистецькому музеєві Женеві, де він заслуговує тим більше бути відзначеним, що це єдина праця, яка може на заході дати поняття про великого портретиста", бо портрет Нарішкиної, — єдина робота Левицького в Парижі в Луврі, — не належить до кращих творів нашого майстра. Розцвіт діяльності Д. Левицького припадає на 70 та 80 роки 18 ст. Може найбільшу славу Левицькому робить серія портретів т. зв. "смолячок", себто вихованок Смольного Інституту в Петербурзі. На цих портретах молоді панночки представлені у цілий зріст, здебільшого в сценах пасторалів або балетів, які вони виконували. Вони відповідно одягнені і приміщені на тлі парків або декорацій, що представляють романтичну природу. Від цих портретів в значній мірі віє ще добою рококо і вони особливо яскраво свідчать, що хоч Левицький вже й належить до доби класицизму, але в нього ще багато залишилося від доби рококо.

Коли дух рококо ще почуватється в творчості Левицького, то цей дух значно слабший, майже зовсім вже не чується в працях учня Левицького, другого великого українського портретиста Володимира Боровиковського (1757-1825). Боровиковський родом з поважної козацької родини на Полтавщині (син значкового товариша Луки Боровика з Миргорода) власне здобув мистецьку освіту ще в Україні і тільки, коли з наказу Катерини II мусів був переїхати до Петербургу, то дещо удосконалився там під проводом Лампі і Левицького. Коли Левицький почав старітися і тратити зір, Боровиковський заступив його як найкращий портретист на початку 19 ст. Бенуа справедливо каже: що в Боровиковського багато спільного з Левицьким, але й велика різниця. Левицький не має засвоєної маніри і тому ліпші його портрети зовсім не подібні між собою, тоді як Боровиковський засвоїв собі маніру, від якої вже не відхилився. Тому можна навіть мати сумнів, чи дуже подібні портрети Боровиковського до представлених осіб, бо вони надто подібні між собою. Але маніра Боровиковського була чарівна маніра, — пише Бенуа — "і кожний його твір дає величезну насолоду чудовою, ним вишуканою гамою сірозелених, білих, блекложовтих барв, серед яких він з таким виїмковим смаком умів покласти брудно-жовтий тон турецької шалі або ніжноблакитний шовкового

поясу. Краще всякого англійця розв'язував він найскладніші, здавалося б, неможливі зіставлення барв... Саме мальовання Боровиковського, його пензель, його система накладання барв, коли і не посідали тієї невловної тонкості та емалеватості, що за кращих своїх часів посідав Левицький, то все ж самі по собі були чарівні... Коли порівняти малювання Боровиковського з сучасними йому західноєвропейськими, то можливо знайти хіба в англійців щось подібно чарівне; мало того: доведеться дати перевагу нашому майстрові, що стосується чисто технічної удосконаленості, перед такими майстрами, як Рессель і навіть Генсборо. Але він, як і Левицький, уступав останньому власне в розгадці, в одуховленню зображуваних осіб, або й цілої своєї доби. В цім відношенні Боровиковський уступав і Левицькому. Всі ці позитивні риси портретів Боровиковського ми бачимо на портреті його земляка, що в Петербурзі став вельможою, міністром часів Олександра I, а то саме, — Дмитра Трошинського, на якому, поруч із чарівним малюванням, виступає і офіційність міністра і пишна обстановка доби клясичности.

Та коли Левицький більше, Боровиковський менше, але несли з собою ще дещо із духа рококо, то рішуче цього позбавився їх третій земляк Антін Лосенко (1737-1773).

Для історії не тільки українського малярства, але й малярства цілої російської держави знаменною є дата 1753 року, коли цариця Єлисавета дала указ, щоб трьох хлопців з придворної капелі, що спали з голосу, віддати в науку малярства до портретового майстра Івана Аргунова. Цих хлопців було привезено до капелі з глухівської співочої школи, тому часто Глухівів зазначають як місце їх народження; але це невірно. Ці хлопці були: Кирило Головачевський (1735-1823), Іван Саблучок (1735-1777) та Антін Лосенко. Всі троє виявили в Аргунова значні успіхи, вступили до Академії і пізніше стали професорами Академії. Найскромніший між ними своїм талантом Кирило Головачевський залишився в Петербурзі, був сумлінним портретистом і прожив свій довгий вік при Академії, де був інспектором клясів.

Другий — Іван Саблучок (його прізвище часто переробляли на московський лад — Саблуков), скінчивши Академію, енергійно домагався повороту в Україну, за якою, як видно, дуже тужив в Петербурзі і потрапив настояти на своєму: бо справді в 1767 році Саблучок вже переїхав до Харкова і тут під назвою "додавочние классы", заснував при харківському колегіюмі справжню Академію мистецтва, яка процвітала три десятиліття і була закрита в 1798 р. Від самого Саблучка до нас дійшов тільки один портрет пана Юрєва, що свідчить, що Саблучок був видатним майстром портрету.

З його учнів із харківської школи вийшли такі майстри малярства: Василь Неминущий, Семен Маяцький та Лаврін Калиновський. Коли Саблучок у 1777 році помер, то його заступив, як професор "добавочних класів" спочатку, недовго, Неминущий, а потім два останні. І Маяцький і Калиновський після харківської школи їздили удосконалюватися до Петербургу в Левицького; Маяцького Левицький відпустив до Харкова з такою характеристикою: "про успіхи в малюванні сумніватися не можна, якби не ввійшло в мозок самолюб'є". Для Калиновського ж Левицький виклопотав ще закордонну подорож і Калиновський закінчив свою малярську освіту в Італії. Заступивши Саблучка у харківській школі, Маяцький провадив молодші класи, а Калиновський старші.

Антін Лосенко, після школи в Аргунова та в Академії, спочатку працював як типовий майстер доби рококо: такий його портрет пастелями Хлюстиної — рум'яна голівка з пудрованим волоссям і віночком на голові, такий його *interieur* в характері Шардена "в майстерні". Обидві ці речі свідчать про Лосенка, як про дуже видатного майстра доби рококо. Але Лосенко за визначні успіхи в Академії дістав закордонну подорож і двічі їздив до Парижу. Там у Парижі він попав у центр клясичного малярства, захопився ним, наскрізь перейнявся їм, вернувшись до Петербургу, могутнім поривом потягнув усе малярство цілої російської імперії на нові шляхи клясичного малярства. Грунт для того в Московщині не був відповідним і не відразу послідовники нового малярства здобулися на видатніші осягнення, але сам Лосенко в своїй експансивності скоро перегорів і в 36 років, вже як директор Академії, зійшов у могилу. За життя Лосенко славився як автор великих клясичних або релігійних полотен, як "Володимир та Рогніда", або "Принесення в жертву Ісаака", і вони справді визначаються дуже добрим рисунком та композицією, але все ж і нині в творчості Лосенка нам більше промовляють його повні характеру й енергії портрети, в тому числі і автопортрет, ніж академічні композиції. Так само й в Боровиковського ми високо цінімо його портрети й мало беремо на увагу його релігійне малярство. Треба мати досить точну мистецьку підготовленість, щоб тепер розуміти красу й мистецьку удосконаленість історичного та релігійного малярства тих часів, тим більше, що справді між талановитими тодішніми майстрами працювало багато нездарних професорів Академії, між творами яких, як в морі, тонуть праці справді талановитих майстрів клясичности.

Одночасно з вищеназваними великими українськими майстрами, що працювали в Петербурзі, один талановитий український майстер присвятив свої сили рідному краю, але за кордоном російської держави. Це був Лука Долинський (1750-1824) родом із Білої Церкви

на Хвастівщині. Щасливою нагодою він попав у протекцію до львівського владики Льва Шептицького, що дав йому можливість завершити мистецьку освіту у Відні. Скінчивши там з відзначенням Академію, Долинський повернувся до Львова, де й осів на все життя. Працював Долинський головню над прикрашенням церкви св. Юра у Львові, для якої виконав малювання по стінах, стовпах і образи для іконостасу. Академік В. Щурат свідчить, що в 1863 році Ф. Лобеський високо оцінив ці праці Долинського, як "націховані природністю, гармонією, силою кольориту без яркості, гарними формами і сміливим, легким та виразистим вжиттям пензля". Крім св. Юра, Долинський виконав дуже багато праць для інших церков у Львові і поза Львовом у Західній Україні й особливо багато праці поклав у Почаєві, де малював по стінах і окремі образи. Як справжній майстер доби клясичности, Долинський, хоч не був з фаху портретистом, залишив також серію портретів, головним чином львівських владик і західньоукраїнського духовенства.

По смерті Боровиковського в 1825 році в клясичному малярстві всієї російської держави почувається ніби застій, а подекуди навіть і реакція проти клясичности з напрямом до реалізму. Цей рух заініціював теж українець (грецького кореня) з Ніжина Олекса Венеціанов (1779-1847), учень Боровиковського, і зібрав у своїй майстерні досить значну групу учнів. Але його скромне мистецтво не було як слід оцінене сучасниками, а коли в тридцятих роках знову заблиско запізненным блиском клясичне малярство в творчості Карла Брюлова, то учні Венеціанова всі перебігли до цього модного і зрєклямованого професора. В числі учнів Брюлова були й останні українські майстри клясичного малярства, як Іван Сошенко, Тарас Шевченко, Дмитро Безперчий та інші. Між цими, так би мовити, епігонами клясичного малярства, перше місце належить, розуміється, Тарасові Шевченкові, генієві українського слова, що з фаху був майстром малярства й мав дуже великий малярський талант. Многогранний геній Шевченка також дуже всебічно виявився і в пластичному мистецтві. Тут творчість Шевченка яскраво виявилася і в різних галузях малярства; Портретовому, жанровому, пейзажовому, релігійному. Крім того, Шевченко щасливо пробував своїх сил у скульптурі і в гравюрі. Як гравер Шевченко володів досконало технікою гравюри на металі, а також на камені (літографія). Особливе признание мають гравюри Шевченка; як гравер, він дістав гідність академіка, але можливо, що тепер ми найбільше цінили б Шевченка як рисівника. Однаково високо стоять його рисунки олівцем, і тушею, і сепією, і акварелею, і іншими засобами рисування та заливання.

Як майстер останньої доби класичності (часи Бідермаєр), Шевченко уникав великих академічних полотен, а його творчість найкраще виявлялась у невеликих інтимних речах. Правда, він не все уникав і більших образів олійними фарбами, як відомий його образ "Катерина", але особливу йому малярську славу, здобули портрети, як елегантні жінки, так і повні індивідуальності чоловічі. В релігійних образах Шевченко давав оригінальну композицію, делеку від загально розповсюджених композицій, як "Розп'яття", що так неподібно до всіх інших образів Розп'яття, що ми звикли бачити в кожній церкві.

В пейзажах Шевченко не тільки віддавав свій власний настрій, але й індивідуальні характерні ознаки тих краєвидів, які він зарисовував. Зовсім інакше виглядають у нього краєвиди азійських пустель, і зелено-блакитних гір і степів України; але в Україні Шевченко в іншому характері трактує різні, виразніші краєвиди Правобережної України і м'якші, перейняті ліричним настроєм краєвиди Лівобережжя. Цілу окрему групу в творчості Шевченка займають його автопортрети. Вони такі різноманітні, від молодечих портретів у Петербурзі під час науки в Академії, і цвітучих мужніх портретів, роблених в рідній Україні, а потім цілої серії автопортретів на заслання, по яких крок за кроком можна простежити, як недоля заслання поступово ламала цей могутній організм, і нарешті автопортрет після заслання, по яких можна простежити, як близиться до могили цей колосально сильний духом, але зломлений тілесно великий чоловік. Його автопортрет у перших часах заслання і другий, зроблений в останніх часах нидіння в Новопетрівському форті на живі очі показують, що переніс Шевченко за десять років поневіряння в азійській пустелі в солдатській шинелі. Ми повинні бути дуже вдячні Шевченкові спеціально за те, що він залишив нам велику серію своїх автопортретів, що являються, власне, мальованою автобіографією геніяльного поета.

В добу Шевченка, останні майстри доби класичності пустили в люди, вперше в українському малярстві жанрові образи і вони швидко зайняли в малярстві головне місце. До того часу діапазон нашого малярства обмежувався до портретів та композицій релігійних або історичних. З початку класичного малярства появився у нас пейзаж, як самостійна галузь малярського мистецтва, а з кінцем доби класичності появився в нашому малярстві і жанр, цей останній в другій половині 19 ст. в добу еkleктизму та реалістичних і поступово-громадських ідей, які опанували тоді малярство, зайнявши у малярстві чільне місце, яке перед добою класичності в усіх періодах належало релігійним образам, а в добу класичності — портретові.

VII. Еклектизм

Уже в попередню добу класичності, в останнім її періоді молодші українські майстри малярства, здебільшого учні Брюллова, як Тарас Шевченко, Дмитро Безперчий (1825-1913), навіть Іван Сошенко (1806-1786) були типовими майстрами своєї доби, це значить були майстрами третього періоду класичності, так званого Бідермаєрцайт, тому вони вже не малювали великих академічних полотен, а їх творчість мала більше інтимний характер, це були невеличкі і нерепрезентативні, а призначені для родинної інтимної обстанови невеликі портрети; ці майстри навіть охоче залишали олійні фарби для акварелів та олівців, що більше надавалися для дрібних оздоб громадян того часу. Тоді увійшло до вжитку і розвинулося мистецтво силуетів. І все, що творилося найкращого в мистецтві того часу, мало інтимний характер. Консервативніші майстри, що продовжували триматися велитенських полотен з історичними або релігійними композиціями, талановитих індивідуальностей з-поміж себе не виділяли, і їх мистецтво загинуло. В той час у талановитіших майстрів воно далі чарувало, але саме своєю інтимністю. Це означало, що мистецтво менше обслуговувало пишні палати магнатів та вельмож, а більше пішло на послуги середніх верств населення, міщанських кіл, середньозаможного міщанства. Цей соціальний здвиг мусів дійти свого органічного розвою та природного завершення, і це виявилось в мистецькому рухові, що звалило остаточно класичність, чи як тоді висловлювалися — академізм. Вже через два роки після смерти Шевченка в стінах петербурзької Академії, що була природним огнищем для української мистецької молоді (бо в Україні Академія вже не існувала), вибухла ціла революція: студенти Академії під проводом українця Івана Крамського з Острогорського на Слобожанщині, що мали кінчати Академію і заложили мистецьку артіль для вільної праці нового суспільства. Той соціальний здвиг, що вже раніш намітився до праці для середньозаможної верстви суспільства, скоро проявився в тому, що соціальна тенденція опанувала мистецькою творчістю, дала їй певний поступовий громадський напрямок (по-російськи — направлення) і загіздила в малярському мистецтві так зване "направленчество". Ця течія полягала в тому, що майстри силкувалися по можливості точніше (фотографічніше) віддати дійсність, але сюжети для своїх образів при тому брали або з простонародного життя, або коли панського, то з метою показати хиби того панства, хиби тогочасної соціальної дійсности, ("облічительное направлення"), переймалися соціальною проблемою, або тенденцією і своєю малярською творчістю переслідували завдання більше тенденційно-малярські, ніж мистецько-малярські.

Тоді майстрі оголосили війну проти формули "мистецтво для мистецтва" (своєю дорогою формули беззмістовної і дурної), а висунули формулу мистецтва на службі громадських ідеалів. В шістдесятих роках ця течія мистецтва "з направленням", поєднавшись з аналогічним рухом в тогочасній літературі, зміцнилася, а з початком сімдесятих років адепти цього нового тоді мистецтва організувалися в товариство "передвижних виставок", яке тріумфувало і в Україні аж до кінця століття. По назві цього товариства і все малярство останньої третини 19 століття часто так і називається "передвижництвом". Це товариство пересувних виставок поставило собі завданням щороку уряджувати велику виставку образів, переносючи (передвигаючи) цю виставку від одного до другого більшого міста. Відкривали виставку в Петербурзі, потім "передвигали" її до Москви, а далі до Києва, Харкова, Одеси, до всіх більших українських центрів. В Україні ці виставки в українській громаді викликали ентузіазм, бо молода тоді українська громада одушевлювалася тими самими громадськими напрямками, які пропагували ці виставки.

Основоположниками товариства Передвижників були українці М'ясоїдов, Крамської, Ге, найталановитішими співробітниками їх теж були українці — Рєпин, Кузнецов, Бодаревський, Нілус, Пимоненко та інші; найяскравіші вияви тенденційности мистецтва передвижників спромігся дати українець Ярошенко, найвидатнішими пейзажистами передвижників теж були українці — Куїнджі, Лагоріо, Дубовської, майстром історичного жанру був теж українець Литовченко. Поза українцями товариство передвижників підпірало остзейські німці — Перов, Кладт, Клевер; росіяни, за винятком пейзажиста Шишніна і майстра історичних образів Сурікова, в цім товаристві були на других ролях: ціла ця доба передвижницького мистецтва аж до кінця 19 століття більше відноситься до українського мистецтва, ніж до російського, яке воно офіційно репрезентує; але для українського мистецтва ця доба не надто щаслива, бо вже в ній ми не зустрічаємо таких геніїв малярського мистецтва, як хоч би Левицький та Боровиковський в попередній добі.

Оскільки центр ваги нового малярства полягав не в мистецьких осягненнях, а в заглибленні громадсько-публіцистичної тенденції, то і не дивно, що найталановитіша і найбільша постать українського малярства того часу Микола Ге (1831-1894) був власне більше глибоким філософом, ніж артистом малярем. Його творчість висунула глибоку філософічну проблему "двох правд" і з широкою філософською ерудицією цю проблему опрацьовувала. Ця проблема захопила Ге ще замолоду, і він вилив її в образі "Тайна вечера".

Головною постаттю в цім образі, розуміється, являється Юда — якого Ге представив як ідейного націоналіста. Тридцять срібняків для Ге ролі не грають, це тільки деталь, щоб забрудити образ Юди, який у очах майстра був ентузіястом юдейського націоналізму; він пішов за Христом у надії, що могутня проповідь Христа відновить жидівське царство. Коли ж Юда переконався, що Христос має зовсім інші інтернаціональні, вселюдські аспірації, для яких жертвує національними інтересами жидівства, тоді Юда мусів відректися і погубити Христа. Глибока й хвилююча проблема, образowo поставлена майстром-філософом Ге, по нині і ще довго зостанеться актуальною; хіба нині ми не переживаємо часів боротьби інтернаціонального соціалізму з соціальним націоналізмом, які Ге символізував в постаттях Христа та Юди своєї "Тайної вечери". Та ж колізія двох правд панує в образі Катерини II над труною Єлисавети, туж проблему почав Ге виливати в нескінченному образі Шевченка на допиті у генерала Дубельта, а ще повніше ту ж проблему двох правд виявив Ге в образі царя Петра і царевича Олексія. Царевич Олексій втілює всю упертість і завзяття національного консерватизму Москви, а Петро I символізує брутальну силу інтернаціонального деспотизму. Цей образ став центральним образом першої передвижної виставки. Ця проблема двох правд, двох противників, що кожен глибоко вірить в свою правду і за неї готовий загинути, переслідувала Ге до кінця днів: їй привячена і остання велика композиція Ге "Голгота", де дві ці правди символізують Христа і розбійника, що обидва умирають, кожен за свою правду. Цього образу царська цензура не допустила до виставки. Може найярікше цю проблему двох правд Ге висвітлив в образі "Христос перед Пилатом", коли інтелігентний, широко-освічений Пилат ставить Христові питання: "Що є істина"? А Христос стоїть перед ним у вигляді тупого, обмеженого фанатика, але з кошмарно твердим, крицевим поглядом, який примуше повірити, що фанатична обмеженість Христа перемагає філософічну широкість епікурейця Пилата. Цей образ Ге був би епохальним, якби в захопленні філософічної проблеми Ге не далеко відійшов від мистецькості виконання. Постаць Пилата із спини, з відставленою рукою так жахливо зле мальована, що псує ціле враження образу. А тим часом Ге міг бути і був добрим майстром, особливо в реалістичних портретах, як портрет Костомарова, який Ге відписав Науковому Т-ву ім. Шевченка у Львові, де він і знаходиться, або портрет Н. Кониської (з дому Петрункевичів), невістки Ол. Кониського, або в портреті власної невістки і багато інших.

Віртуозніше як майстер малярства, але далеко поверховніше ніж Ге, був учень Крамського Ілля Рєпін з Чугуєва під Харковом (1844-

1930), що в кінці 19 століття уважався найбільшим майстром малярства на всю Росію. Талановитий майстер Микола Ярошенко (1846-1898), що дав кілька дуже сильних портретів, зійшов на революційні теми, і його тенденційно революційні образи "В'язень", "Студент", "Отруїлася" більше переслідують мету революційної пропаганди, ніж мистецьких осягнень. Микола Бодаревський, Микола Кузнецов та інші передвижники, розуміючи реалістичне малярство, як наближення до фотографічності, заповнювали щорічні передвижні виставки, що після тріумфів у сімдесятих-вісімдесятих роках минулого століття, вже в дев'ядесятих стали цікавими і своєю сірістю лише підкреслювали, що малярство мусить залишити громадську тенденційність, а обернутися до шукань за чисто мистецькими осягненнями.

На перших переносних виставках живий рух почувався в малярстві пейзажному. Особливий успіх мав Архип Куїнджі (1842-1910) своїми українськими краєвидами, ефективно освітленими здебільшого місячним сяйвом. Куїнджі (справжнє прізвище — Шаповал) був учнем Івана Айвазовського (1817-1900), що власне був ще представником пейзажного малярства доби класичності. Айвазовський (українізовано в паперах він звався Гайвазовський) походив із вірменської родини, що ще в 14 столітті переселилася до Галичини і там проживала понад 400 років. Батько майстра переїхав у Крим, оселився у Феодосії, де і родився майбутній майстер українського пейзажу художник Айвазовський. Родившись на березі Чорного моря, він море дуже полюбив і став малярем Чорного моря. Спочатку він ще малював українські степи, а пізніше став виключно мариністом. Прославившись мариністом у Європі та Америці, Айвазовський поклав початок цілій школі українських мариністів, між якими особливо визначалися Руфим Судковський з Очакова, Лев Лагоріо з Феодосії, Гаврило Кондратенко, Микола Гриценко і багато інших.

В трьох найбільших містах України: у Києві, Харкові та Одесі українські пейзажисти фактично в тому часі зложили три групи трохи відмінні між собою, але всі досить численні. У Києві найсильнішим пейзажистом в кінці минулого століття був Сергій Святославський, але найбільшу славу здобув Володимир Орловський, що учився у Сошенка і з рекомендацією від нього до Щевченка поїхав у Петербург; у Петербурзі ж прославився своїми краєвидами киянин Кость Крижицький; у Києві мали успіх Володимир Менк і майстер виключно українських краєвидів родом з польської родини — Вжеш, так само А. Сабатовський. Під кінець століття між київськими пейзажистами визначався Петро Левченко, але його цікавіші праці відносяться до пізнішої доби.

Не менше, ніж київська, визначилася в малярському мистецтві група харківських пейзажистів, між якими особливо вславилися слобожани Микола Дубовський і близький до нього Кость Первухин; творцями реалістичного пейзажу лівобережної України були харків'яни — Микола Сергіїв, Михайло Ткаченко і особливо Сергій Васильківський (1854-1917), краєвиди якого, зажди невеличкі, високо цінилися. Від свого звичаю малювати невеличкі образи Васильківський неохоче відступав, малюючи три великі пано для дому Полтавського земства.

Між пейзажистами Одеси найбільшим майстром являється Іван Похитонів (1850-1923) родом з Херсонщини. Працював Похитонів найбільше за кордоном, головню в Парижі, де навіть французів дивував тонкою незрівняною віртуозністю своїх невеличких краєвидів. Похитонів свого часу зробив безперечний вплив на Васильківського, що завдячував тонкості виконання своїх краєвидів Похитонову, хоч і не міг вповні йому дорівняти. Між одеськими майстрами, що спеціалізувалися на українських краєвидах, визначалися Герасим Головка, Микола Околович, Г. Лодиженський, С. Горонович та інші. Одеський порт залюбки малювали Олександр Попов, Володимир Бальц, Петро Ганський та інші. До одеської групи треба зарахувати ряд майстрів походження грецького, караїмського, молдавського, але це все майстри, що родилися в Україні, підлягли українським впливам і коли не українізувалися свідомо (українська свідомість за царських часів до революції 1905 року, особливо в Одесі була дуже невелика), то несвідомо або краще півсвідомо українізувалися їх мистецька творчість. Між цими майстрами особливо визначався Кириак Кастанди, але до них треба ще зарахувати таких майстрів, як Микола Алексомати, Євген Буковецький, Олександр Стиліануди, Борис Егіз, Катерина Петрокіно, Ерато Маврокирдато, Олександр Бисталь, Євген Посполітаки і багато інших.

Як не низько в тих часах — під кінець вісімдесятих років стояла українська свідомість, але якраз тоді і то серед одеських майстрів вперше виявилось почуття окремішности від москвинів і прагнення створити український осередок мистецтва паралельний до столичних, але районуво український. Як вислід такого прямування було десь коло 1889 року заложено товариство "Южно-русских Художников в Одессе". (В тих часах постійно українці ховалися за назвою "южно-руссов", так, що і журнал "Київська Старина" був присвячений дослідям "южно-русской" історії).

Основоположником одеського товариства Южно-Русских Художників був свідомий українець талановитий артист-маляр Лев Скадовський (1846-1892), близький приятель Олександра Русова. Сам заможний херсонський поміщик (як і Микола Кузнецов та

—

майстер українського історичного жанру Віктор Ковалів — член одеської громади, автор образу "Остання рада на Запоріжжі") Скадовський хотів відтяти українських майстрів від російських столиць і заложити українське товариство передвижників. Ніяких інших програмових завдань Скадовський одеському товариству не ставив, крім того, що членами товариства мали бути майстри з України і переносні виставки уряджувати виключно по українських містах. Однодумців Л. Скадовський, хоч сам постійно жив у себе в маєтку недалеко від Миколаєва, знайшов в Одесі. Основоположниками товариства Южно-руських художників у Одесі, крім Л. Скадовського, що, на жаль, швидко помер, були ще Микола Кравченко, Опанас Розмарицин, Кириак Костанди, Олександр Попов, Микола Кузнецов, Григорій Лодиженський, та скульптор Борис Едуардс. Пізніше до товариства пристали українці художники як одесці, так і з поза Одеси, як Левченко, Пимоненко, Ян Станиславський з Києва, Іван Рашевський з Чернігова, Леонід Пастернак, Петро Нілус, Герасим Головков, та інші з Одеси. Товариство після смерті Л. Скадовського тяжко боролось з матеріальними труднощами, але його виставки мали успіх в Одесі, в Харкові та по інших містах України. Товариство працювало до самої революції.

VIII. Сучасність

З кінцем 19 століття передвижництво вивітрилося, опозиційно настроєне суспільство в поступовіших елементах перейшло до революційної тактики і "направленіє" передвижників вже перестало імпонувати, воно видавалося застарілим і наївним. Разом з тим опозиційно настроєні майстри з "направленієм" перемогли академізм і самі щасливо увійшли до академії, з якою стільки воювали; увійшли як переможці, як нові професори. Але доля на забарилася проти цих нових професорів озброїти нову мистецьку молодь, яку не задовольняв тенденційний реалізм передвижників з опозиційною закраскою. Нова молодь цікавилася мистецтвом, а не громадськими течіями. І передвижники тільки завоювали свої позиції та здобули петербурзьку Академію, як незабаром опинилися в стані консерваторів, щоб не виявляти реакціонерів відносно молоді, яка рвалася вперед до нових мистецьких осягнень. З передвижниками зоставалися або менше обдаровані елементи з молоді, або слабші мистецькі індивідуальності. Між ними були й добрі майстри, як учень Рєпина, унук Шевченка, Фотій Красицький, що добре рисував, дав добрі рисовані портрети Шевченка, але як майстер мистецтва без композиційної винахідності і без тяжкого відчужання фарб. Його товариш

Михайло Козак при тих самих хибах ще й далеко слабший рисувальник. Трохи вище їх стоїть західньоукраїнський майстер Модест Сосенко (1875-1920), що свідомо ухилився від надто поступових мистецьких течій і, закінчуючи мистецьку освіту в Парижі, умисне обрав собі учителів між солідними академістами. З Парижу Сосенко вернувся до Львова, солідний майстер реалістичного напрямку без імпресіоністичних ухилів. Його портрети і автопортрет добре зроблені, яскравої характеристики; жанрові образки, як хлопці на плоті, дуже живі, але мало цікаві.

Між тим за кордоном реалізм вже давно зробив сміливий крок від фотографічного і академічного реалізму до розв'язання проблеми світла і світлотіні, віддання тремтіння сонячного світла і розбивання світляних хвиль, але це мистецтво довго не знаходило adeptів між українськими майстрами. Першим українським майстром, що пристав до імпресіонізму і то в найбільше конвенціональній формі, була Марія Башкірцева (1860-1884), але її приклад не знайшов наслідувачів. Власне Башкірцева прожила майже увесь свій короткий вік за кордоном у Франції та Італії і для процесу розвою українського малярства зосталася сторонньою. Її мистецтво добре виводиться із французького, але осторонь ця талановита дівчина стоїть в мистецтві українському. В Україні для її мистецтва за її життя час ще не прийшов.

Власне імпресіонізм прийшов в Україну два десятки років після Башкірцевої, прийшов від науки Яна Станіславського (1860-1907), професора краківської Академії, родом з Київщини і киянина, що все своє життя і талановиту мистецьку творчість присвятив українському краєвидові. Станіславський виховав більшу групу українських пейзажистів імпресіоністів, що учились в краківській Академії. З початком 20 століття Петербурзька Академія з професорами передвижниками занепала, а Краківська, навпаки, розцвітала творчістю групи молодих професорів, adeptів поступовіших течій мистецтва, головне імпресіонізму і символізму. Між цими краківськими професорами особливо визначалися імпресіоніст Ян Станіславський та символіст Станіслав Виспянський. Обидва вони мали на модерне українське малярство дуже великий вплив. З огляду на високе реноме в тих роках краківської Академії досить значна група молодих українських майстрів замість до Петербургу подалася до Кракова, куди по мистецьку науку вдавалася вся молодь із Західньої України (тоді австрійської). І таким чином в Кракові зібралася група української мистецької молоді, яка й поділилася на два напрямки: імпресіоністів — учнів Станіславського і символістів — учнів безпосередніх або посередніх Виспянського. Вплив Станіславського був благодійним для українського малярства. Між учнями Стани-

славського ми маємо таких талановитих пейзажистів як Іван Труш, елегантний і рафінований майстер, потім Микола Бурачек, що найближче підійшов до Станиславського і продовжував його працю над українським краєвидом. Учнями Станиславського були і Віктор Масляників, поет українського степу, і пікантний рисувальник Іван Бурячок; під впливом Станиславського гарні і тонкі краєвиди давав Михайло Жук. Молода група українських пейзажистів імпресіоністів ввійшла в українське мистецтво і заразила декого із старших майстрів, що ще були в стані переродитися. Так моменти імпресіонізму появились в М. Пимоненка, і зовсім до імпресіоністів перейшов Петро Левченко (1859-1917), залишивши свою давню маніру фотографічного пейзажу, перейшовши до сонячних світляних імпресіоністичних краєвидів. Імпресіонізм захопив молодого учня одеських реалістів Василя Лепикаша (1887-1920), що з правовірного учня Г. Лодигенського обернувся теж в свіжого сонячного імпресіоніста.

Наскільки благодійним для українського малярства був вплив Станиславського, настільки був шкідливим вплив Виспянського, цього маляра між літераторами, і літератора між малярами. Виспянський приніс свій символізм до Польщі не з перших джерел, не просто з Франції, а з гіршого варіанту символізму, преперованого для німців колись славним Беклином. Наскільки беклінізм слабше від французького символізму, настільки виспянщина слабше від беклінізму і настільки ж український символізм слабший від виспянщини. Тим часом Виспянський потрапив заразити своїм прикладом усіх українців, що вчилися в краківській академії та не замкнулися в рамках пейзажу і школи Станиславського. Шкідливий вплив літературного символізму Виспянського багато псує таким талановитим майстрам, як Михайло Жук, Іван Кулець, Іван Северин та інші. Вплив Виспянського підірвав навіть могутній талант Олекси Новаківського. Можна сказати, що при всіх своїх незвичайних здібностях Новаківський усе життя поборював в собі краківську виспянщину, але так до кінця перебороти її і не здолав. І гуцульський народній герой Юрко Довбуш у Новаківського обертається в якогось краківського кшижака. Цікаво, що від'ємного впливу виспянщини мабуть через посередництво Новаківського підляг і такий тонкий та чутливий перед тим пейзажист, як Петро Холодний (батько 1876-1930). Цікаві часами і в композиціях, коли в них панує краєвид, як в образі "Князь Галич" Холодний стає неприємним в літературно-деклямаційних претенціозних образах на взір "Ой у полі жито". Вітражі Холодного, виконані для Братської церкви у Львові, подекуди нагадують невдалі і неприємні вітражі Виспянського у Кракові; так само вітражі Виспянського у Кракові більше псують, а не прикрашують ті церкви, по яких ті вітражі розміщено.

Від цих талановитих, але заражених виспанщиною, майстрів видібно відрізняється близький до них характером свого хисту Олександр Мурашко (1875-1919). Учився в Петербурзькій Академії, де засвоїв засади здорового реалізму, але не довів його до скрайности, фотографічности, Мурашко ніколи не вдавався в ніяку символіку. Завершивши свою мистецьку освіту в Парижі, Мурашко сприйняв дещо трохи від імпресіонізму, але теж на вдавався і тут у крайність і не допускав ефектам світла панувати над кольорами, гама яких у Мурашка незвичайно багата. Пишність барв, вибагливість кольориту, яскравість освітлення уміє Мурашко поєднати з точним реалізмом, що вибивається як з цілої композиції, так і безлічі деталей, спостережених гострим оком майстра.

Тоді як в українському малярстві зазначилися такі великі здвиги, переходячи якими воно змагалось дігнати європейські досягнення, від яких геть відстало в другій половині 19 століття, в той саме час в тишині архітектурної майстерні харківського архітекта Бекетова зрів і формувався великий і різноманітний хист видатного майстра; про цього майстра не вгадували, що він не потягнеться за європейськими взірцями, але знайде взірці для своєї творчости в старому українському народньому мистецтві і дасть почин для нової оригінально української, так би мовити, національної течії в українському малярстві, для якої тяжко знайти аналогію в мистецтві інших народів. Називається цей майстер Василь Кричевський. Тяжко сказати, яка галузь пластичного мистецтва є спеціально йому питома: архітектурна декорація, пейзажне малярство чи графіка. Дуже тонкий рисувальник, В. Кричевський однаково впевнено твердою рукою виводить і архітектурні викреси, і графічні рисунки, і акварельні пейзажі або й олійними фарбами, пeverх яких часто карбує рисунок олівцем. Малюючи краєвиди, В. Кричевський залюбки спиняється на краєвидах з архітектурними деталями. Незалежно від В. Кричевського, за кордоном, головню на студіях візантійського та старовинного єгипетського та асирійського мистецтва, до дуже близьких висновків прийшов другий майстер — Михайло Бойчук. Вдачею повна протилежність Кричевському, що найкраще працює в самотині і затишку, М. Бойчук є більше проповідник, учитель і ідеолог мистецтва, ніж майстер мистецтва. Власних праць Михайла Бойчука відомо мало, але із тих, що zostалися в манастирі Студитів у Львові, видно, який М. Бойчук вибагливий та досконалий стиліст. Декораційна стилізація, оперта на традиціях українського декораційного мистецтва - такий завіт Бойчука, що встиг створити цілу школу вже відомих українських майстрів. Найближчим до Михайла Бойчука в своїх декораційних композиціях стоїть молодший брат і учень Михайла Бойчука Тимко Бойчук (1896-1922), праці якого

являються втіленням мистецьких ідей старшого брата й учителя. Коли творчість В. Кричевського шляхетно-архітектурна, творчість братів Бойчуків далеко демократичніша й протонародніша, але не менш вибагливо декораційна. Між учнями та послідовниками Михайла Бойчука, крім Тимка Бойчука, визначилися М. Касперович, С. Наліпінська, О. Павленко, Іван Падалка, В. Садляр і багато інших.

У 1917 році в Києві було założено Академію Мистецтва з такими професорами як Василь і Федір Кричевські, М. Бойчук, Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Жук та інші. Академія відразу стала на дуже високому рівні, але революційні негоди завдали по всій академії тяжких ударів, які академія все ж витримала, урятована головно М. Бойчуком та його учнями. Вона й досі є визначним огнищем українського мистецтва. Але саме мистецтво в Україні обмежене політичною програмою, стисненою до пролетарських сюжетів, як це видно з образів М. Світличного та О. Сиротенка і задихається як у тюрмі. Багато українських майстрів через те виїхало або до Західньої України, або працює на еміграції.

ЛІТЕРАТУРА

- Голубець, М., *Начерк історії українського мистецтва*. Львів, 1922.
Шміт, Ф., *Мистецтво старої Русі-України*. Харків, 1919.
Сычев, Н., *Древньйшій фрагмент русско-византійской живописи*. — Seminarium Kondakovianum II Прага, 1928.
Петров, Н., *Южно-русскія иконы*. — Искусство в Южной Россіи 1913, XI-XII.
Свенціцький, І., *Іконопис Галицької України XV-XVI віків*. Львів 1928.
Кузьмин, Е., *Украинская живопись XVII в. Грабар. Історія русского искусства*. т. УІ.
Чукин, І., *Д. Левицький*, Київ 1930.
Чукин, Д., *Боровиковський*. Харків 1931.
Ернст, С., А. П. Лосенко. — *Старые Годы*. 1914, I.
Бенуа, А., *Історія русскої живописи в XIX в.* С. Петербург 1902.
Ковжун, П., *Ukrainische Kunst der Gegenwart*. Berlin 1938.

Дмитро Антонович

УКРАЇНСЬКА ГРАВЮРА

Гравюрою називаємо, у відміну від творів малярства, зображення не безпосередньо виконане, а спрацьоване на твердому матеріалі в зворотному вигляді, а потім відтиснуте. Вигода таким способом виготовляти зображення є в тому, що оригіналів малярського твору завжди буває один, а коли майстер повторить декілька разів свій твір, то це вже будуть повторення, або копії творів малярського мистецтва, тоді як гравюру можливо відтискувати у великому числі примірників, і всі відтиски однаково будуть оригіналами.

Гравюри бувають різних ґатунків в залежності від матеріялу, на якому спрацьовано відворотне зображення, та в залежності від способу його опрацювання.

В залежності від матеріялу, на якому заготовляється відворотне зображення (назв'їм його "Гравірувальна дошка"), знаходиться спосіб виконання гравюри: коли гравірувальна дошка є дерев'яна, то майстер з неї витинає ті частини, яких непотрібно на гравюрі, а залишає ті, які пізніше покриває барвою і відтискує. Отже, при такому способі зображення дістається від тих частин дерев'яної дошки, яких не зачеплено вирізувальним ножом (ритком), та які складають верхній шар гравірувальної дошки, що намазані фарбою, відтискуються; вирізані з дошки глибші частини не відбиваються зовсім. Такий спосіб виготовлення гравюри німці називають Hochdruck (високодрук) бо відбивають зображення високі, не зачеплені ритком частини гравірувальної дошки, Такого способу "високого друку" вживається, коли матеріялом для гравірувальної дошки служить дерево, а тому цим способом виконані гравюри називаємо "дереворитами". В останніх часах, крім дерева, вживають для гравірувальних дошок іншого м'якого матеріялу (напр. лінолеум), але з м'якшого матеріялу дістається здебільшого менш шляхетні твори, і тільки найкращі майстри переборюють не шляхетні властивості м'якого матеріялу для гравірувальної дошки.

Коли матеріялом для гравірувальної дошки служить метал (мідь, криця або інший), то на металевій гравірувальній дошці видряпується (або в інший спосіб заглиблюється) у відворотньому вигляді точно те зображення, яке майстер хоче мати відбитим. Барви при накладанні на так опрацьовану дошку, заходять у заглиблення

гравюрами, цебто з гравірувальної дошки вирізувалося тло і залишилися лінії, що робили рисунок не торкнутим; отже, майстер дбав не тільки про красу ліній, що творили рисунок, про їх напрям, зворот, виріб, але зважав на товщину чи тонкість ліній і міг обдумати, витинаючи тло, кожную деталь, в кожному місці товщину чи тонкість ліній та всі інші відзнаки. В 19 столітті почали, змішувати техніку вирізування з дерева і металю, почали частіше по дереву вирізувати рисунок, а залишати тло, так що на відтисковій відбивалося чорне тло, а вирізаний рисунок на тому чорному тлі лишався білим, або в кольорі паперу не покритого вирізаними частинами дошки. В старовину, перед 19 століттям такий спосіб гравюр з чорним тлом теж іноді вживався, але ця техніка була простішою, менш шляхетною, бо тут уже лінії рисунку так не опрацьовувалися, як в дереворитах штрихових, де кожную лінію спеціально обмірковувано і обрізувано. Але, що гірше, в 19 столітті почали дерев'яні дошки і далі опрацьовувати як металеві, почали їх так само травити міцними кислотами — так звана ксилографія — яка особливо стала улюбленою в 19 столітті і лишається такою донині. Ксилографія імітує гравюру на металю, і то іноді так досконало, що по відтисковій не можна пізнати, чи на дереві, чи на металю травлено гравюру, і таким способом гравюри відходять від користовування властивостей матеріалу, а вводять момент імітації, проти чого принципово в мистецтві можна змагатися.

Призначення гравюри було спочатку подвійне: або випускати в більшому числі гравюровані аркуші з образками, іконами чи листами спеціального характеру (так звані "тезиси", цебто рисовані програми академічних диспутів) та інше, і це були гравюри на окремих аркушах, що кожен аркуш виявляв із себе цілість, викінчений твір мистецтва; такі гравюри називаємо "листові гравюри". Або знов ж часто, і в Україні частіше гравюру робилося не для самостійного вжитку, а для оздобу книги. Такі гравюри або віддруковувалися на окремих сторонах книги, або на сторінках книги поруч із друком тексту, або на оздобах сторінки з заголовком. Такого призначення гравюри називаємо "книжковою гравюрою". Книжкова гравюра являє собою або ілюстрацію до книги і тоді бувала гравюрованим образком, або орнаментальною окрасою на початку сторінки (заставна), на кінці сторінки (кінцівка), на початку книги (заголовний листок "форта"), загальною ілюстрацією перед початком книги (фронтиспис), рисунком прописної чи початкової літери (фігурна літера), обрамованням сторінки, знаком видавництва, гербом меценатів тощо. Про книжкову гравюру уже почасти була мова. Треба признати, що книжкова графіка і в старовину і в сучасній Україні робила більші успіхи, доходила вищих осягнень і була значно численніша в про-

дукції, ніж гравюра листова. Але і цієї останньої легковажити ніяк не можна.

Перша гравюра українська, яку ми знаємо (треба думати, що в дійсності це вже була не перша, але давніші не збереглися), це була гравюра в книзі львівського видання "Апостол" 1574 року. Це була доба, коли в Україні в мистецтві розквітали форми ренесансу, і ця перша відома нам гравюра має ознаки форм ренесансу, але поруч з тим і ознаки ще не остаточно віджитого мистецтва готики. Тому першим періодом розвою гравюри в Україні вважаємо добу ренесансу.

І. Ренесанс

Подібно до того як українська книга все мала нахил до ошатності і навіть пишності, особливо в часи барокко в 17 та початку 18 століть, але в добі ренесансу ще трималася в своїх оздобах шляхетної стриманості, так само і в гравюрах доби ренесансу ще немає надто пишних композицій та орнаментів, але панує вибагливо стриманий шляхетний смак, що характерний і для української книги, і всіх інших галузей мистецтва. Найпростіша гравюра, яка до нас дійшла, це була, як ми вже згадували, гравюра на дереві у львівському виданні "Апостола" 1574 р. Ця гравюра представляє апостола Луку в досить вибагливій рамі, що наслідує форми досить пишного ренесансового порталу. Власне, тут мабуть не одна, а дві гравюри, вставлені одна до середини другої. Перша, що служить обрамленням і представляє рисунок західноєвропейського ренесансового порталу, напевно як перше джерело, був гравюрою якогось західноєвропейського майстра; цей рисунок друкар Федорович вживав до своїх видань у Москві, в Заблудові, цей же рисунок вжито і в Острозькій Біблії на форті; цей самий рисунок вжито і у виданні львівського Апостола 1574 р. Цей рисунок львівського видання так близько наслідує той же рисунок з московського видання, що довго компетентні дослідники гравюри вважали, що Федорович саму гравірувальну дошку з рисунком цього порталу вивіз із Москви і вжив при друкуванні львівського Апостола, вставивши тільки зовсім інший рисунок самого св. Луки до середини. Але, здається, вірніше думати, що у Львові був рисунок скопійований і вирізана з дерева нова гравірувальна дошка зовсім подібна до оригіналу і, правдоподібно, хоч як копія, різана все ж таки місцевим українським майстром. Щодо рисунку св. Луки в середині гравюри-обрамлення, то це рисунок зовсім оригінальний, ні трохи не подібний ні до московського, ні до заблудівського зображення того ж апостола. Гравюра

металевої дошки, а з поверхні дошки барва стирається і таким чином відбиваються заглиблення, зроблені на гравірувальній дошці. Цей спосіб гравюри німці називають Tiefdruck (глибокодрук), бо відбивають зображення заглиблені частини гравірувальної дошки. При виборі металю для гравірувальної дошки здебільшого теж вважають, що чим твердіший метал, тим він є шляхетніший для виконання гравюри. Тому із металів майстри гравюри найчастіше вибирають або мідь (гравюри на міді називають мідерити), або крицю, (сталь) і тоді виготовлюють сталерити. Останніми часами вживають м'якших і дешевших металів, як цинку, чи яких стопів, але на тому також здебільшого тратить шляхетність гравюри.

Способів, якими на металевих дошках виглиблюють рисунки, є багато: в основі це або способи безпосередньо видряпувати на металевій дошці зображення гострою голкою чи штихелем (спеціальним крицевим інструментом для дряпання металеві дошки), або способом витравлювання зображення на металевій дошці кислотами чи взагалі розчинами, що травлять метал. Крім того вживають і сполучення цих обох способів: різання і травлення металеві дошки для виготовлення тієї самої гравюри. Коли металева гравірувальна дошка виготовляється травленням розчинами, то тим способом виготовлена гравюра називається офорт. Офорти виготовляються в той спосіб, що гравірувальну металеву дошку покривають тоненьким шаром лаку, а коли він застигне, тоді голкою роблять на дошці потрібне зображення. Там, де пройшла голка, лак знято, і туди проходить роз'їдаючий розчин, що протравлює відповідні місця.

Способів травлення металевих гравювальних дошок є також чимало: крім офорта частіше других вживається спосіб "акватинта", це, коли зображення наносяться на дошку, опрацьовану так, що вона ніби вкрита зерном, що робить тло зображення; потім спосіб "меццотинта" або чорна маніра, коли тло гравюри в засаді протравлюється до загальної чорноти і по чорному тлі пропрацьовують світлі місця. Є ще чимало інших способів різних гравюр на металі; для відшукування металеві дошки конче потрібно мати спеціальний станок з пресом; тоді як дереворити іноді можна відбивати ручним способом.

Крім дереворитів (гравюр на дереві) та гравюр на металі, часто вживають ще гравюр на камені; ці останні називаються "літографіями". Це відворот зображення наноситься на хемічно опрацьовану гладку поверхню спеціального каменя, заправленого в станок, і з нього відбивають гравюри, що точніше називаються літографіями.

Спеціальні підручники оповідають про різні способи гравюр, але в гравірувальному мистецтві часто майстри мають і власні ви-

находи, що їх тримають в тайні, та яких не публікують, а тому трапляється, що з смертю губиться і його винахід опрацювання гравюр.

З огляду на те, що майстерство гравюри є дуже тяжке, вимагає від майстра не тільки мистецького вміння майстра, рисівника або маляра, але, крім того, ще й багато технічного ремесла для виготовлення гравірувальних дощок і відтискування їх, — майстерство, для якого треба багато умілости, терпіння і витривалости. Оскільки майстри мистецтва таких якостей часто не мають, то вони останніми часами все частіше задовольняються тільки виготовленням зображення, а переводом тих зображень на гравірувальні дошки, чи, як їх називають тепер - "кліше", займаються майстри техніки, і роблять вони це механічним способом. Від цього якість гравюри, розуміється, знижується, бо така гравюра не є вже викінченим твором мистецтва, а на ній лежить відпечаток машинової продукції, механічного опрацювання, і такі відбитки хоч би й мистецьких зображень вже не є оригінал-гравюрами, а творами машинової продукції. Самі артисти, що обмежуються заготовленням графічних рисунків, які розмножуються шляхом механічно виготовлених клішів і машиновою продукцією, навіть при найбільшому хисті та талановитості вже не можуть уважатися за майстрів граверів, а тільки за графіків. При механічному розмножуванні їхні, іноді і дуже добрі графічні праці, часто псується технічною неідеальністю і доходять до широкої людности у вигляді далекому від вимог мистецтва. Це вже частіше творю не мистецтва гравюри, а базарної продукції.

Механічні майстерні всяких цинкографій з початком 20 століття витіснили були велике мистецтво гравюри, але останніми часами справжні майстри мистецтва звернули особливу увагу на загрозу мистецькій творчості в галузі гравюри й багато та успішно працюють над піднесенням гравірувального мистецтва, хоч де в чому може ще не дорівнюють кращим майстрам гравюри попередніх століть.

В Україні мистецтво гравюри вже від трьох століть належить до особливо улюблених галузів мистецтва, і в минулі часи кращих українських майстрів гравюри як на дереві, так і по металю доходили великих осягнень, а в 20 ст. українські майстри графіки та гравюри можуть похвалитися талантами, а українське графічне та гравірувальне мистецтво імponує Західній Європі та Америці, здобуваючи в цій галузі для українського мистецтва признання й поважну славу.

В Україні майже зовсім не розвивалася гравюра на камені — літографія, натомість високих осягнень дійшли гравюри на дереві і на металю — дереворити та мідерити. І то в старовину майстри досить досконало розрізняли техніку на дереві від техніки на металю. Гравюри на дереві переважно були так званими штриховими

св. Луки у львівському Апостолі має підпис латинськими ініціалами "W.S.". Із того старі дослідники думали, що майстром цієї гравюри був якийсь західноєвропейський майстер. Бо і справді, ця гравюра, в порівнянні з московською, виглядає далеко більше по-європейському, в ній інакша перспектива, зовсім інакші меблі, інакше і вільніше трактована ціла постать, а особливо і по-ренесансовому реалістично нарисовано голову й руки зовсім без іконографічного стилю характерних московських ікон, що ціхують цілий рисунок зображень св. Луки в московському Апостолі.¹ Але з другого боку виразні сліди готицизму в меблях на львівській гравюрі і виразний відгомін старої іконографічної стилізації в рисункові ніг і складок одяжі на ногах ніби виключають можливість припускати в цій гравюрі працю західноєвропейського майстра, в творчості якого вже не повинно б бути в сімдесятих роках 16 ст. ні ремінісценцій готицизму, як їх немає в ренесансовім обрамованню; а також звідки взялося б у західноєвропейському майстра по-українському іконографічне вистилізування ніг і одіння на ногах? Цікаво, що той самий хитон, що покривав цілу статуру св. Луки, у верхній частині трактований зовсім не іконографічно, і особливості українських ікон наслідують тільки в долішній частині. Все це примушує припустити, що автором гравюри був якийсь український майстер, що учився за кордоном і поєднував у своїй творчості західноєвропейську умілість із старими і добрими українськими традиціями. Нема нічого дивного для тих часів у тому, що свої ініціали він підписав латинкою. Дехто з дослідників пробує ці літери перевертати або читати боком, щоб вичитати ініціали якогось із львівських тогочасних майстрів, але така праця видається марною, а правильніше припустити, що майстром цієї гравюри є невідомий нам український майстер доби ренесансу, що вчився гравірувального мистецтва десь в Європі, мав ініціали В. С. і в своїй творчості мав характерну рису наших ренесансових майстрів обережно сприймати західні впливи і вдумливо поєднувати їх з найкращими традиціями українського мистецтва. По слову поета: "І чужому научайтесь й свого не цурайтесь".

Після львівських видань Федоровича, здавалося, що українське друкування книг зосередиться в Острозі на Волині під патронатом князя Острозького. Але острозькі видання, прекрасні і художні самі по собі, до мистецтва гравюри причинилися не багато. Далеко більший слід в розвою української гравюри залишили по собі художні витонченого смаку видання друковані в Стратині, де друкарня була заснована і блискуче виявляла свою продукцію під протекто-

¹ Репродукцій цієї гравюри багато по всіх майже виданнях, що торкаються початків українського книгарства або гравюри. Найкраща репродукція на VII таблиці книги д-ра І. Свенціцького: Початки книгопечатання на землях України, Жовква, 1924 року.

ратом родини Болобанів і зокрема Федора Юрійовича Болобана, передчасна смерть якого у 1606 році, на превеликий жаль, припинила художню продукцію книг і гравюр у Стратині. Але гравюри в Требнику та Службнику 1604 і 1606 років, особливо зображення учителів церкви, являються одним з найвищих досягнень української гравюри доби ренесансу. Таким високим рівнем мистецтва книги і зокрема мистецтва гравюри Стратинська друкарня повинна завдячувати висококультурному, талановитому і ученому своєму провідареві Памві Беринді, разом з яким уже в Стратині співпрацював довголітній друг і співробітник Беринди гравер і друкар Тарас Земка. Пізніше Земка з Памвою Бериндою співпрацювали в Києві в друкарні Печерської Лаври.

Між гравюрами стратинських видань особливо визначаються великі гравюри на цілу сторінку (17 x 11 см) з зображенням окремих постатей учених отців церкви, представлених в цілий ріст в ренесансовій закругленій нагорі рамці. Постаті, добре скомпоновані і нарисовані, виглядають дуже монументально.² Ці гравюри із Стратина перейняли львівське братство та інші друкарні і наслідували їх, оздоблюючи свої видання требників та службників упродовж 17 та 18 століть. В цих гравюрах вже майже немає відгомону готики. Орнамент обрамлення пізньоренесансовий, хіба деякі складки одіння постатей святих подекуди зраджують наслідуванням статуй, різьблених з дерева, та орнаменти риз святих свідчать про старі традиції ще від київських мозаїк. Це поєднання живого ренесансового рисунку та орнаменту із старими українськими декоративними традиціями взагалі характерне для глибоко-вдумливого процесу в розвоєві українського рисунку та малюнку в добі ренесансу.

В порівнянні до згаданих стратинських гравюр не так шляхетно і не так артистично в рисунку і композиції виглядають гравюри перших видатніших київських видань багатих на рисунки, таких як Амфологійон 1618 р., Тріодь постна 1627 р. і навіть службник 1629 р., хоч якраз гравюри останнього видання в монументальності композицій і артистичності виконання може найбільше наближаються до монументальних гравюр стратинських видань.

В 1627 і 1629 рр. у Києві вперше появилися вільні аркуші гравюр, як самостійні твори гравірувального мистецтва не сполученого з книжним. Особливо добрим виконанням визначається лист, 1629 р., що представляє темницю осуджених святих, означений ініціалами Памви Беринди і автором, якого Ровинський і Стасов уважають за

² Репродукція одного з тих зображень, саме Григорія Двоєлова подана у І. Свенціцького на таблиці ХІХ.

майстра, що означав свої роботи літерами Л. М. Цього майстра В. Стасов уважав взагалі за найкращого київського гравера по дереву і знаходив, що “особливо у нього добрі мініатюрні сюжети, які вирізано завжди елегантно, тонко та чітко. Не можна з певністю сказати, чи композиції всіх — досить численних образків, що він різьбив є його власні композиції, бо одні з них підписані його власними ініціалами а другі ні; але в кожному випадку він різьбив майже завжди з композицій цікавих, далеко більше елегантних та художніх, ніж більшість тих, які знаходяться у виданнях гравірованих іншими сучасними граверами. В них навіть спостерігається певний лет фантазії”. Найбільше гравюр майстра Л. М. знаходяться у вищезгаданій київській Тріоді постній 1627 р.³

Дехто припускає, що літери Л. М. означають: Леонтій Монах і належать Тарасові Земці, що був би автором цих книжних гравюр і вільного листа 1629 р. Це припущення було б імовірне, якби було доведено, що Тарас Земка в чернецтві прийняв ім'я Леонтія.

В добі світського ренесансу появилися і гравюри наскрізь світського характеру і чистого ренесансового складу. Особливо добрі світського характеру ренесансові дереворити зустрічаємо в книжці жалібних віршів на честь гетьмана Петра Сагайдачного, що вийшла в Києві у 1622 р. з нагоди смерти славного гетьмана. Між тими гравюрами подибуємо чітко нарисоване “Здобуття Кафи” (нині Феодосія у Криму): на передньому пляні козацькі чайки на морі, а позаду в горішній частині гравюри зображено саме місто Кафу, що нарисоване без орієнтальних прикмет, а так як на заході в 16 столітті пересічно рисувалося на образах місто (хоч би Єрусалим на образах входу Господнього до Єрусалиму). В тім же виданню дуже цікавий дереворит з портретом Сагайдачного. Гетьман представлений верхи на коні з булавою в руці. Рисунок гравюри енергійний, композиція монументальна, нагадує верхові зображення італійські з доби ранішнього ренесансу з-перед сотні років.⁴ Загалом в добі ренесансу в Україні розвивалася гравюра на дереві. Гравюри на металю заступили в Україні гравюри на дереві лише в останній чверті 17 століття в добу розцвіту барокко, але оскільки поруч їх утримуються гравюри на дереві, то зберігають старий ренесансовий характер, як, напр., дереворит Д. Сінкевича, що представляє Крехівський монастир.

³ Свенціцький, І.: *op. cit.* Таблиці LII -LVII.

⁴ Репродукції у М. Грушевського в *Ілюстрованій історії України* (Київ-Львів 1913) на ст. 256-257, і багато інших виданнях.

II. Барокко

В першій половині 17 століття в українському мистецтві взагалі, а в мистецтві гравюри особливо заходить великий здвиг. Полягає він не тільки в тому, що новий стиль "барокко" приніс велику зміну смаку, поставив до майстрів нові вимоги, але, поруч із змінами чисто мистецького порядку, зайшли великі зміни в обставинах життя і праці майстрів мистецтва. Коли в добу ренесансу патронами і меценатами мистецької творчости з обсягу гравюри і взагалі друку були західньоукраїнські маґнати, як Острозькі, Болобани, Ходкевичі, Четвертинські, а львівське братство ставилося і спочатку і далі до друкарської продукції як до комерційної справи, в добу барокко виступає на перший плян суспільного життя України козацька верства, що привертає давній столиці України Києву давню культурну ролю і значення. Енергійний і талановитий козацький гетьман, родом з Галичини, Петро Сагайдачний, у Києві та інших наддніпрянських містах відновлює правослану українську церковну ієрархію, здобуває для неї правне визнання і сприяє заложенню у Києві нового культурно-освітнього осередку, вписавшись з усім військом козацьким до київського братства. Коло того ж часу київське братство добуло значну фундацію від п. Гальшки Лозкової (уродженої Гулевичівни) содідну фундацію на заложення школи, що пізніше розвинулася як славна київська Академія. Одночасно Печерська лавра збройно встояла проти наступу унії і обернулася у фортецю культурної боротьби проти латинства. Архимандрит Печерської лаври Єлисей Плетенецький зумів стягнути до лаври більшу кількість талановитіших українських гуманістів і об'єднати їх у лаврі коло літературної, видавничої і мистецької праці. Особливо багато тоді зібралось у Києві уродженців Галичини. Михайло Грушевський характеризує цей вплив галичан як визначну подію: "напевне знаємо як галичан: Борецького, Копистенського, Зизанія, братів Бериндів; додати до них ще Касіяна Саковича, ректора братської школи в р. 1620-1624, і дещо пізнішого Кальнофойського. Було це перше 'нашествіє' Галичан на Київ, що під покровом і протекцією гетьмана козацького, також галичанина, заходилося культурними засобами Західньої України відродити на київським ґрунті загальнокультурне життя й привернути давній столиці України її давню національну і культурну ролю й значення."⁵

Додамо до слів Грушевського, що і сам архимандрит лаври, а згодом київський митрополит Петро Могила також перейшов свого

⁵ Грушевський, М.: *Історія України-Руси*. т. УІІ Київ 1909 стор. 411, або "Культурно-національний рух на Україні в XVI-XVII віці" стор. 221.

—

часу до Києва зі Львова, і це доповнить образ перенесення культурного осередку з Галичини до Києва.

Для мистецтва гравюри доби барокко має особливе значення, що дехто з гуманістів, що з'їхалися до Києва, були пристрасними аматорами друкарської справи, а то й граверами, як Памва Беринда і його друг Земка. При їх допомозі Єлисей Плетенецький купив стрятинську друкарню Болобанів, що була "пилом припала" і дав початок славній київській друкарні, до якої вже з інерції стягалися кращі гравери із лаври. В життєписі більшості видатніших майстрів гравюри доби барокко, особливо з 17 століття зазначено, що вони були майстрами спочатку у Львові, а потім у Києві. Правда, деякі майстри з Києва подавалися далі до Чернігова, або до Почаєва, іноді осідали в провінціальних містах, де були друкарні, але в наслідок цього постійного пересування майстрів граверів, українська гравюра не розбилася на льокальні школи, але гравери Києва, Львова, Почаєва, Чернігова та інших міст складають одну українську школу гравюри з ознаками майстрів індивідуальними, а не льокально-провінціальними.

Можна припустити, не ризикуючи помилитися, що майстрами гравюр перших київських видань були майстри, що приїхали зі Львова, хоч ми часто не знаємо їх імен і не уміємо розшифрувати їхніх ініціалів. В кожному разі із Львова перейшов до Києва найбільше продуктивний гравер 17 століття майстер Ілля. Він був ченцем спочатку у Львові в монастирі св. Онуфрія, а в Києві у Печерській лаврі. Цей майстер вперше в Україні випустив книгу без текстів, зложеною із самих гравюр — це зображення з Книги Буття на 132 аркушах. Взагалі каталогізатори гравюр вичисляють роботи майстра ченця Іллі на 415 чисел. Коли взяти на увагу неоднакову мистецьку вартість цих праць, навіть неоднаковість їх стилю — старіші в характері ще ренесансові, навіть з ремінісценціями готики, а пізніше в складі чистого барокко, — то коли до того додати підозріло довгий вік працювання майстра Іллі, то можна виправдати припущення, що під цим іменням працював не один, а більше майстрів того самого імені. Друге київське видання без текстів, а зложеное тільки з гравюр, було видання ілюстрацій до Апокаліпсису на 24 аркушах роботи ієрея Прокопія, що також, здається, перейшов до Києва із Львова. Цей майстер Прокопій був співробітником вищезгаданого майстра Іллі в ілюстрованню Києво-Печерського Патерика, видання 1661 року.

Обидва ці майстри, може кращі між українськими майстрами середини 17 століття, все ж не стоять на висоті тих вимог, які ставило мистецтво пишного і вибагливого барокко. Лишається таке вражіння, ніби в Україні того часу бракувало майстрів видатного хисту, щоб

гідно репрезентувати українську граверську умілість. Але, здається, причини того треба шукати не втім, що українським майстрам забракувало хисту, але швидче в тому, що солідна, але скромна в істоті, гравюра різана на дереві не відповідала вимогам пишности та вибагливості смаку барокко. Нове мистецтво вимагало від гравюри нової техніки, нового матеріялу. Барокко рішуче не задовольнялося хоч би пильним і витонченим вирізуванням з дерева, а вимагало блискучих ефектів, яких можна видобути в гравюрах на металю. Цей перехід від дереворитів до гравюри на міді на широку скалю доконав гравер ієромонах Никодим Зубрицький, що так само перейшов із Львова до Києва. Власне Зубрицький ще до Львова працював у монастирі у Крехові, де був ще дяконом. 1691 року Зубрицький перейшов до Львова, де працював до 1702 року. Потім якийсь час був у монастирі в Почаєві, а в 1705 році прибув до Києва. Зрештою і в Києві Никодим Зубрицький працював років чотири і нарешті осів у Чернігові, де працював з 1709 до 1724 року. Праці Зубрицького здебільшого малих розмірів, часто заставки та кінцівки або дрібні ілюстрації також рахуються сотнями (більше як три з половиною сотні); вони визначаються живістю виконання і прямуванням до реалізму. Кращий фахівець української гравюри Павло Попов вважає, що "Зубрицький все ж таки один з кращих старих українських граверів, досі ще не доцінений. Надто численні його гравюри на дереві. В них Зубрицький має свій окремий стиль. Майже на початку своєї артистичної діяльності (вже з 1703 р.) Зубрицький працював і в значно менш відомому тоді в Україні майстерстві гравюри на міді. Знайомий йому був і спосіб офорту."⁶ У відомому київському виданні "Іфики ієрополітики" 1712 р. Зубрицький умістив 62 невеликі гравюри на міді (розмір 5.3 x 7.5 см), із яких декілька зроблено офортом. Рисунки визначаються не тільки цікавою мальовничою композицією та елегантним виконанням, але, як емблематичні ілюстрації до емблематичних епіграм, свідчать про висовий на свій час літературний смак і філософічну ерудицію нашого гравера.

Часи гетьманування Мазепи, взагалі щасливі для української мистецької творчости, були щасливі зокрема і для української гравюри. Це були часи, коли козацька старшина вже встигла закріпити своє матеріяльне і суспільне становище і спішила золотити свої дуже недавні шляхецькі герби. Очевидно мистецтво пишного барокко як не можна краще надавалося для цієї мети, його оцінює модерне українське панство і направляє до нього свої вимоги та бажання. У відповідь на ті вимоги мистецтво української гравюри

⁶ Попов, П.: *Матеріяли до словника українських граверів*. Київ 1926, стор. 42.

відповіло новим жанром — гравірувальними листами, що були рисованими компліментами або просто панегіриками, що виготовлялися хоч під назвою академічних тез, хоч просто панегіричних рисунків для царів, гетьманів, світських та духовних ієрархів, до ректорів академії включно. Із кола українських майстрів гравюри не забарилися визначитися майстри, що виявили першорядні здібності в цім панегіричному мистецтві.

Таким панегіристом-компліментником з покликання був "смирений чернець" Іларіон Мигура (світське ім'я Іван) архидиякон Києво-Печерської лаври, а пізніше ігумен монастиря в Батурині. Мигура був гравером на міді, і по словах П. Попова: "присвятив себе виключно панегіричній гравюрі у вигляді портретів поважних осіб, або (частіше) "тезоіменитих" ім святих з відповідними панегіричними написами та віршами".⁷ В панегіричному екстазі Мигура часом підіймається до високої патетики, але композиційно здебільшого зостається ясным, гармонійним, а іноді величаво монументальним; разом з тим мав необмежену фантазію, особливо в декораціях гербів, арматур та інсигній.

Так само як Іван (Іларіон) Мигура, але може ще на ширшу скалю, був панегіристом і гравер Іван (в чернецтві Іннокентій) Щирський. Він працював головним чином в Чернігові, або біля Чернігова під протекцією Лазаря Барановича і не раз виконував панегіричні гравюри на честь останнього. Але своїми панегіриками Щирський сягав далі до Москви і виготовлював величезні гравюри на честь царів та "правительниці" Софії, але на тому не виходив добре. Мусів або нашвидку переробляти ці гравюри в наслідок персональних змін на троні, а то й в халепу мало не скочив, співпрацюючи з Л. Тарасевичем над панегіричною гравюрою, дошка якої фігурувала на доходженню однодумців Софії та Голіцина. Щирський не є таким винахідливим в своїх панегіричних композиціях, як Мигура, ані також удосконаленим у виконанні. Взагалі його гравюри виглядають провінціяльніше, ніж у Мигури; але великої популярності здобула одна його праця, саме академічна теза — панегірик на честь ректора Академії Колачинського. Композиція не складна: згори корогва на три кінці з зображенням апостола Петра посередині та Прокопа і Прохора по боках; під корогвою представлений будинок Київської Академії після перебудови її Мазепою, а під будинком під проводом Мінерви група студентів Академії. Ця група досить докладно представляє академічну молодь того часу і її одіння, навіть до деталей. Цікава подробиця, що в натурі І. Щирського вдача панегіриста, який не все щасливо з своїми панегіриками із Чернігова їздив від Києва

⁷ Попов, П.: там же стор. 84.

до Москви, уживалася з нахилом до аскетизму і печерного чернечого побуту, так що він скінчив тим, що в Любечу недалеко від Чернігова, на місці, звідки походив св. Антоній Печерський, заклав печерний монастир, яким управляв аж до 1714 року. Але і серед печерного життя не залишив гравірувальної панегіричної праці, якою умів притягти до свого печерного монастиря ласку і Мазепи, і київського митрополита Ясинського та печерського архимандрита Вуяховича і чернігівських єпископів — Лазаря Барановича, Феодосія Углицького, Івана Максимовича та інших. Цей гравер — релігійний аскет, так само як Іларіон Мигура — не виконував гравюр церковного змісту, як старі гравери, а працював майже виключно над панегіриками.

Найбільшими майстрами української гравюри тієї доби треба вважати двох Тарасевичів (можливо братів) Олександра (в чернецтві Антонія) і Леонтія. Особливо обдарованим і європейськи удосконаленим треба вважати Олександра, який, правдоподібно, удосконалював своє мистецтво в Авґсбурзі. Донедавна про цього майстра знали дуже мало і тільки після світової війни познаходили його гравюри здебільшого не однакової вартости. Роботи приблизно з 1672-1675 рр. зраджують ще зв'язаність майстра умовністю провінціальної школи, а праці після 1683 р., в яких О. Тарасевич виступає як видатний та вельми обдарований майстер європейського маштабу. Німецький каталогізатор Наґлер подав звістку, що в Авґсбурзі в 1678 році вийшло видання "Rosarium" Діви Марії з гравюрами О. Тарасевича. Ця, здається, помилкова звістка внесла в студіювання його творчости багато непорозумінь. Російські дослідники Ровинський і Стасов бачили "Rosarium" з прекрасними гравюрами О. Тарасевича друкований у Польщі і думали, що це копія авґсбурзького видання зроблена з оригінальними гравірувальними дошками О. Тарасевича. Між тим авґсбурзького видання ніде не існує, і мабуть правильніше думати, що його не було зовсім, але що О. Тарасевич в Авґсбурзі заготовив гравірувальні дошки, а книжку видрукував у Польщі, і тому російські дослідники бачили не копію, а оригінал. Покійний український дослідник К. Широцький мабуть якраз із цього примірника видав листівкою репродукцію форти. Другий український дослідник П. Попов вже в 1927 році знайшов також примірник Rosariuma з гравюрами О. Тарасевича, але старше видання з 1672 року, цебто перед тим, як О. Тарасевич удосконалився в Авґсбурзі; порівняння форт цих двох видань яскраво показує, як багато О. Тарасевич навчився в Авґсбурзі та як удосконалив і композицію, і рисунок. О. Тарасевич чимало гравував портретів, але в цих гравюрах ніколи не впадає панегірика, та все виявляє великий смак до обрамовання портрету, не накопичуючи аксесуарів,

а додержуючись шляхетної стриманості. Часто декорація портету у О. Тарасевича цікавіша від самого портрету, бо обличчя Тарасевичових порталів здебільшого узагальнені і позбавлені рис індивідуальності. Наприклад, портрет К.К. Клекоцького, роблений мабуть з нагоди смерті портретованого: аксесуарами, що оточують портрет, служить жалібний серпанок навколо портрету, закрита труна під портретом, смерть (кістяк) верхи на коні посилає смертельні стріли до оленя, що тікає, з означенням 12 годин, з котрих кожна є смертельна; це все представлено на тлі умираючої осінньої природи з оголеними від листя деревами. І просто чудуватися треба, як О. Тарасевич із таких безрадінних аксесуарів потрапив зложити елегантний, чарівний, лірично-елегійний образок. А разом з тим самий портрет покійного дещо нуднувато узагальнений. В кожному разі марно було б шукати у О. Тарасевича портрету, щоб своїм енергійним трактуванням, ліпленою рельєфністю, яскравою індивідуальністю, міг дорівнювати прекрасному портретові Ю. Землі праці Л. Тарасевича.

Не дурно Леонтія Тарасевича, доки не знали праць Олександра Тарасевича, уважали за найкращого між українськими граверами доби барокко. Леонтій Тарасевич у більшій мірі є майстром свого часу і смаків своєї доби, ніж О. Тарасевич. Правда і Леонтій Тарасевич у панегіриках дещо стриманіший, ніж Щирський, і особливо, ніж Мигура, але все таки над панегіриками працював. Навіть у 1688 році покинув Чернігів і подався до Охтирки до полковника Перехреста, з яким вимандрував далі до Москви. У Москві працював над панегіриками для царівни Софії та її фаворитів, покликав собі у Москві, не встигаючи сам із замовленням, товариша до праці (правдоподібно І. Щирського) і разом друкували свої панегірики "на атласах", поки не прийшов несподіваний кінець правлінню Софії та її нещасливих фаворитів. А сам гравер-панегірист разом "з товаришем" ледве ноги винесли з Москви і вернулися в Україну.

В своїх композиціях Л. Тарасевич по-бароковому пишний, але не через край, по-бароковому солідний, але не тяжкий. Оздоби портретів у Л. Тарасевича повні смаку і винахідливості, дуже ошатні, але ніколи не притлумлюють самого портрета та не перестають виконувати своє призначення бути тільки декорацією. Коли порівняти портрети Ю. Землі роботи Л. Тарасевича, то ми побачимо, що праця Л. Тарасевича в композиції солідніша, в характеристиці енергійніша, у виконню рельєфніша, але праця О. Тарасевича чарівніша. Л. Тарасевич, здається, передчасно помер у 1703 році.

В порівнянні до всіх вищезгаданих граверів доби Мазепи такі майстри як Данило Галяховський, Трухменський, Стрельбицький представляються, очевидно, як *dii minores*, хоч кожен з них визна-

чився бодай якоюсь працею, так що кожному з них безперечно належить місце в історії української гравюри побіч вищеназваних майстрів.

Данило Галяховський є автором великої і прекрасної гравюристики, присвяченої Мазепі від Київської Академії у 1708 році. Сам Мазепа в романтичній позі стоїть у весь зріст, обпершись об хрест свого герба, оточений своїми чеснотами. Це може найпишніша гравюра на честь Мазепи, пишніша ніж гравюри на його честь не тільки Л. Тарасевича, але і Мигури, хоч разом з тим вона хвилююче неспокійна, ніби автор почуває наближення рокового дня Полтави.

У Івана Стрельбицького увійшла в славу гравюра на честь гетьмана Петра Дорошенка, а поза тим це був досить вправний портретист. Коли його портрет епітафія митрополитові Варлааму Ясинському 1707 р. не може рівнятися до портрету Мелетія Антіохійського О. Тарасевича, то мало чим уступає портретові Лазаря Барановича того ж майстра; зате пишною декорацією обрамовання цей портрет роботи Стрельбицького перевищує обидва згадані портрети святих О. Тарасевича, з якими має багато спільного.

Потреба на гравюри в добу Мазепи так розвинулась в українському суспільстві, що цілі групи граверів працювали не тільки в більшому осередках тодішнього життя, як Київ, Чернігів, Львів (що підупадав), Почаїв (що починав входити в силу), але можна було знайти граверів скрізь, де була якась друкарня або більший осідок козацької старшини чи духовенства. Попит на працю граверів в Україні не ущухав, але все таки деякі гравери, іноді і добрі, виїздили шукати долі до сусідніх земель, особливо до Москви, та там і залишалися. Між майстрами, що виїхали до Москви з України, визначніші інших були Григорій Тепчегорський "маляр, гридер, куперштихатор" і особливо Михайло Карновський, один з видатніших наших, як каже; П. Попов, "граверів на міді кінця 17 та початку 18 століть. Він працював у Москві, в 1701-1710 рр. був знаменщиком на Печатному дворі, він переїхав до Москви з України, приїхавши сюди в 1697 році з Чернігова". До цього П. Попов додає: "Варто уваги, що першим осередком "куперштрихарської вмілости на Україні, джерелом її поширення відціля по всій Україні та навіть і по Росії, був Чернігів. Звідси вийшли і тут перебували наші перші і найвидатніші гравери на міді: Л. Тарасевич, І. Щирський, І. Стрельбицький, М. Карновський, Н. Зубрицький. Притягав їх сюди, очевидно, попит на їхні вироби від культурного тодішнього чернігівського осередку, починаючи від освічених архиєреїв-меценатів: Лазаря Барановича та Івана Максимовича. За цих архиєреїв Чернігів серйозно мірявся, як культурний осередок, з Києвом: і своєю колегією, і своєю "лаврою" (Троїцько-Іллінський монастир), і своєю

друкарнею, і своєю папернею. На жаль, своєрідний та визначний цей осередок української культури 17 й початку 18 століть до цього часу майже зовсім не досліджений”.

Отже, Михайло Карновський, від праці якого в Україні залишились гравюри релігійного змісту і алегоричні типу народніх малюнків, у Москві виконав тези панегірики Петру I, Степанові Яворському, а також ілюстрації та форта для книжок. Дуже вільно задумана і легко виконана Крановського форта до Аритметики Магницького.

Григорій Тепчегорський, як майстер гравюри значно уступав Карновському, але все ж був освічений майстер, вчився гравірувального мистецтва в Амстердамі, а звідтам у 1697 році був запрошений до Москви. В Москві Тепчегорський ілюстрував книги і тезиси панегірики. Особливо славився величезний панегірик Петрові I, а також тезис з портретом Дмитра Кантемира.

В цій же добі закріпилась традиція в українських майстрів їздити за кордон на захід удосконалюватися в граверному мистецтві, в наслідок чого українська гравюра, як і раніше розвивалася тими ж шляхами, що й на заході, все більше з нею зближувалася.

III. Рококо

Кінець доби барокко в мистецтві України приходить дуже швидко по трагічній акті під Полтавою, що власне був маркантним фактом умирання козацької України. Те, що було після Полтави, це вже власне було поступовим умиранням, так би мовити, агонією козацької верстви. Організм, ще в основі здоровий, напругаючи останні зусилля, ще боровся проти смерті, обстоював як міг свою автономію з гетьманською владою на чолі; із значними перервами один по другім удавалося використати випадкові кон'юктури, щоб здобути гетьманську булаву після п'ятирічної перерви по смерті Скоропадського для Апостола, а через п'ятнадцять років по смерті останнього для Розумовського. Ці останні гетьмани та останній кошовий Запорожжя — Кальнишевський, додавши до них хіба ще митрополита Заборовського та декого з полковників, — це були останні лицарі козацької України, що, наче почувуючи швидку загибель, поспішали увіковічнити в пам'ятниках мистецтва величавість і пишність славного козацтва.

Мистецтво рококо, що замінило скрізь в Європі тяжке барокко і відразу ж привелося в Україну, було мистецтвом життєрадісним, елегантним і веселим та не так в суті відповідало вимогам козацької старшини, як величаве барокко. Тому в Україні і саме рококо виглядає назовні пишніше, вживає ряснішого орнаменту, ніж за кор-

доном, а крім того поверх властивої для рококо веселости, повивається серпанком, коли не виразного смутку, то в кожнім разі елегантності. І таке поєднання життєрадісної основи із спрямуванням до бароккової ошатності і елегантним настроєм надає всій мистецькій творчості в Україні особливої привабливості і може дещо пікантної гостроти.

Старший з визначних майстрів української гравюри в добі рококо — Оверко Козачковський (як він підписувався *Abercius Kozaczkowski*) ще в сильнішій мірі дотримувався складу барокко, його пишної ошатності, як це показує гравюра, що представляє царя Давида; але окрім оздоб, що складають цю ошатність, м'які та дрібенькі складки по барокковому пишних орнаментів свідчать уже про те, що Козачковський, працюючи у 20-х та 30-х роках 18 століття, є вже в історії майстер переходною доби від барокко до рококо. Козачковський працював найбільше як ілюстратор до лаврських видань і Павло Попов констатує, що "Козачковському відомий був не тільки спосіб офорту, але й так звана чорна манера. Примірник єдиної досі відомої старої української гравюри так зв. чорною манерою, що її виконав А. Козачковський",⁸ Попов знайшов в одному з "кунстбушків" Києво-Печерської Лаври.

Центральною, найвидатнішою постаттю між майстрами гравюри доби рококо в Україні, і безперечно найталановитішим і найкращим майстром тієї доби був Григорій Левицький, як його величали в тогочасних паперах "коперштихар Григогій"⁹. Він був попом у Маячці над Ореллю і походив з попівської родини Носів, що в кількох поколіннях сиділи у Маячці на парафії. Після полтавської баталії, коли мешканців Маячки було переслідувано за симпатії до Мазепи, підліток Григорій Ніс заховався у Київській Академії, де, очевидно, із конспірації, записався під іменем Левицького (як попович — цебто з племена Левитового) і далі вже відомий під цим прибраним прізвищем, яке носили і він сам і його діти, в тому числі і старший син знаменитий майстер портретового малярства Дмитро Левицький, і дальші нащадки аж до нині (покійний член Київської Академії Наук Орест Левицький). Після Київської Академії, де, очевидно, Григорій Левицький засвоїв собі елементи рисунку і граверської умілости, він подався за кордон і удосконалювався в граверському мистецтві правдоподібно в Бреславі, звідки повернувся вже як викінчений майстер до Києва; коло 1740 року у Києві висвятився на попа і дістав, як спадщину, парафію у рідній Маячці, де відтягав від родичів

⁸ П. Попов, П.: *Op. cit.* Стор. 60.

⁹ Модзалевський, В.: *До біографії українського штихаря Григорія Левицького*. "Збірник секції мистецтв". Київ, 1921. Стор. 23-30.

родинні ґрунти. У Маячці Григорій Левицький жив до смерті, мабуть там і працював, хоч може нерідко в мистецьких справах від'їздив з Маячки до Києва, де теж купив ґрунт та хату, і до інших міст. Приятелював і співробітничав із своїм земляком Олексієм Антроповим; помер у 1769 році.

До виходу праць Попова¹⁰ думалося, що Григорій Левицький мало працював, як гравер. Але після розшуків Попова виявилось, що від Левицького до нас дійшло не менше чотирьох десятків гравюр, а можна думати, що після дальших розшуків це число ще збільшиться. Від Левицького збереглися як гравюри книжкові, так і гравюри на вільних аркушах. Книжкові гравюри представляють або ілюстрації (напр. Апостоли в Книзі Дій Апостолів), або орнаменти та декоративні рисунки. Перші відомі нам праці Левицького власне представляють декорації форт, цебто рамки для заголовних листів книг, в середину яких можна вставляти довільно заголовки тих чи інших творів; одна з них, з вписаним до неї заголовком праці Довгалевського "Hortus Poeticus" 1736 року вже має виразний характер доби і стилю рококо: це вінок, в середині якого від руки написано заголовок праці Довгалевського. Вінок скомпоновано з листів аканту з додатком галузів лаврових та виноградних; стоїть вінок на постаменті з акантових листів, вигнутих, як звірячі лапи; підпис свідчить, що цю гравюру на міді Левицький різав у Києві на Подолі, а із дати твору Давгалевського видно, що до 1736 року гравюра вже була виконана.¹¹

Інші гравюри подібного призначення, здебільшого поважніші в рисунку з майстерно виконаними людськими постатями, що мають округлі обличчя, ніжні руки та елегантні уложені складки одіння, словом, всі характерні ознаки мистецтва рококо. Пізніше у Левицького, особливо в гравюрах з окремими посталями, можна помітити нахил до класичності. Особливо славні дві привітальні гравюри, зготовлені Левицьким в другій половині 30-х років у Києві: одна на честь архимандрита Києво-Печерської Лаври Романа Копи, друга велика (на двох дошках) на честь митрополита Рафаїла Заборовського 1739 року. Гравюра на честь Копи представляє його в цілий зріст в митрі і архимандричому одінню симетрично з його патроном архиєпископом Романом, обох під покровом Божої Матері. На гравюрі більше десяти постатей в цілий зріст, багато медальйонів з емблемами, прекрасно розміщеними на тлі пишного краєвиду,

¹⁰ П. Попов: *Матеріяли до словника українських граверів*, Київ, 1926. (Відбиток з *Трудів Українського Наукового Інституту Книгознавства* т.1) і *Матеріяли до словника українських граверів*. Додаток I. Київ, 1927 (Відбиток з *Бібліографічних Вістей*, 1927, III).

¹¹ Репродукція цієї гравюри у Попова, *Op. cit.*

осяяного промінням з небес. Всі панегіричні аксесуари об'єднано до однієї величавої композиції, що представляє мальовничий образ.¹²

Гравюра на честь митрополита Рафаїла Заборовського — на двох дошках — не має такої цільності в композиції, але може ще удосконаленіша в деталях.

Григорій Левицький найбільший український майстер гравюри рококо, а може і всієї доби гравірувального мистецтва в Україні аж до 20 століття.

Побіч Левицького працювало в Києві у 18 столітті чимало граверів, але ні одного з них не можна було б до нього прирівнювати. Навпаки, Чернігів як центр гравірувального мистецтва, що конкурував навіть із Києвом у добу барокко, в добу рококо занепав, зате піднісся новий центр цього мистецтва у Почаєві. Почаївський монастир взагалі в добі рококо переживав період свого найбільшого розцвіту. В цей час там сиділи василіянські ченці, і до них на покаєння було відправлено знаменитого паливоду своїх часів Миколу Потоцького, прославленого в українських легендах під назвою "пана Каньовського". Цей Микола Потоцький, посварившись із ксьондзами, перейшов на унію, але це його все ж не врятувало від приділення на покаєння. Змушений перебувати у Почаєві, Микола Потоцький, побіч вироблювання своїх чудасій, багато поклав коштів, як щедрий меценат, на звеличання монастиря. Він фундував велику церкву монастирську, що зсталася, як одна з найкращих пам'яток української культури доби рококо. Для будування її він спровадив архітекта Готфріда Гофмана із Бреслава¹³, обдарував почаївську друкарню, уряджував в Почаєві великі свята тощо. В цей час, видання почаївської друкарні розходилися по Україні і за кордоном, роблячи тяжку конкуренцію виданням львівського братства. В тому ж часі у Почаєві зібралось чимало видатних граверів. Між ними визначаються Йосип та Адам Гочемські; Польські дослідники їх уважають за братів. Старший, Йосип Гочемський, що працював у Почаєві між 1740 та 1760 роками, дав особливо цікаву колекцію ілюстрацій, досить тонко виконаних, із життя Ісуса Христа. Це були переважно невеликі ілюстрації, сила яких полягала в тонкості виконання і які в добу рококо спеціально увійшли в моду, оздоблюючи книжечки мініатюрного формату. Адам Гочемський, здається, менше удосконалений майстер, ніж Йосип, так само працював як ілюстратор і залишив, крім релігійних сюжетів, цікаві гравюри з історії

¹² Репродукції цієї гравюри в Попова, *Op. cit.*

¹³ Твердження усіх польських джерел, що будівничий почаївського храму був покликаний із Бреслава, викликає деякий сумнів, бо в Бреславі ні між будівлями, ні в архівах немає найменших слідів цього архітекта.

славної Почаївської лаври і зарисовки місцевостей Волині. Обидва Гочемські були граверами і на міді, і на дереві.

З Почаївською друкарнею в цім часі провадило жорстоку конкуренцію львівське братство, при друкарні якого теж зібралось значне число граверів, між якими визначався гравер на міді і друкар Іван Филипович, що після Любліна коло двох десятків років працював у Львові. Гравюри Івана филиповича, як правдивого майстра доби рококо, частіше невеликого формату і дуже різноманітного змісту. У Львівському виданню Іфики ієрополітики 1760 року Филипович вмістив до семи десятків невеличких (6,2 x 9,3) емблематичних ілюстрацій. У Филиповича знаходимо ілюстрації із життя Ісуса Христа, а також він працював і листи гравюр більшого формату. Филипович випустив цілий ряд ікон Божої Матері з більшости місцевих почитаних образів, зображення католицьких святих; випрацював багато портретів світських та духовних осіб. Маючи багато праці, Филипович не всі свої гравюри однаково старанно виконував, а деякі може давав виконувати своїм не конче вправним учням та помічникам. Тому його гравюри не однакової майстерної досконалости.

Працювали українські гравери в добу рококо і по інших провінціальних містах, працювали у Києві незалежно від Лаври на власну руку, але між цими творами ледве чи дасться знайти щось видатне. Київ, Львів та Почаїв з їхніми друкарнями, це власне були три осередки, де процвітало і доцвітало старе українське гравірувальне мистецтво, що плекало свої традиції від ренесансу в добі барокко і нарешті рококо. В цих стилях українське мистецтво взагалі, а гравюра зокрема, органічно, без великих заломань, переходило від одного стилю до другого, розвиваючи лінію старих традицій. Але наближалася доба клясичности, з прийняттям якої заломались старі традиції і українське мистецтво вийшло на нові шляхи.

IV. Клясичність

В останній чверті 18 століття заломився чи, краще сказати, скінчився той процес розвою, яким жило мистецтво в Європі три-чотири століття перед тим. Так само і в Україні, яка переживала ту ж еволюцію мистецьких творчих процесів, що уся Європа. Коли в 15-16 століттях Європа звернулася до клясичного мистецтва, старалася відродити його, то із комбінації клясичного та середньовічного мистецтва склалося здорове ядро, з якого розвивався мистецький процес, переживаючи фазу ренесансу (відродження), барокко, рококо. Але в деяких відношеннях рококо цей процес

скінчило, а подекуди забилосся в глухий кут, так що суспільство знову звернулося, як до першого джерела, до мистецтва клясичного, з метою вже не ще раз його відродити, але з метою втілитися в античне мистецтво і творити в формах клясичности, зовсім відкинувши пишні форми барокко і химерні вибагливости рококо. Идеалом майстрів мистецтва стало не тільки найбільше наподобитися до античности, але творити так, як творили майстрі клясичної старовини. Так би мовити, скинувши з себе тисячолітні традиції, почати мислити й творити як майстрі клясичної доби. Розуміється, така мета була не до здійснення і мистецтво кінця 18 та першої половини 19 століття далеко не є мистецтвом доби Перікла, але в цьому мистецтві все ж почувується такий глибокий розрив з мистецтвом 17-18 століть, і так у ньому панують клясичні взірці, що зовсім виправдано стиль цього мистецтва носить назву клясичности.

Україна дуже швидко ознайомилася з цим новим мистецтвом клясичности і то з найкращих європейських взірців та радо зірвала із старими традиціями козацького мистецтва доби барокко та рококо і сприйняла новий стиль клясичности. Це було тим більше зрозуміло, що, поперше, в добу рококо процес розвою старих форм мистецтва, що в головному еволюціонував з доби готики, поступово модифікуючись у слідуючих стилях, завершився, так би мовити, дійшов до свого кінця в добу рококо і треба було починати в історії мистецтва нову сторінку, а подруге, ті суспільні верстви, для яких служило попереднє мистецтво, передовсім верства козацька, закінчили своє існування, на їх місце прийшли нові суспільні верстви, а людям нового складу, очевидно, потрібно було і нового мистецтва.

До цих причин ще треба додати спеціально в Україні нову обставину: з кінцем 18 століття ніби закінчувався політичний процес втягування України в державне російське життя, і державні столиці стали столицями і для України. До Москви і особливо до Петербургу потягнулися нові люди не тільки на уволювання фортуни, але і по освіту. Українці повезли до російських столиць своє мистецьке уміння і зайняли там поруч з німцями та західними чужинцями чільні місця, але за ними туди ж до столиць потяглася і молодь по мистецьку освіту, тим більше, що в Петербурзі саме перед тим було заложено Академію Мистецтва, а в Україні мистецькі освітні центри було понищено. І та молодь, що раніше по миистецьке удосконалення зверталася до Німеччини та інших європейських країн, тепер здебільшого прямувала до Петербурзької Академії, що на сотню років зайняла становище центра мистецької освіти і для України.

Але не треба думати, що клясичне мистецтво в Україну прийшло із російських столиць і під їх натиском. Справа стояла швидше навпаки. Українці грали велику роль в російських столицях і їхніми

зусиллями поруч з чужинцями перетягувалися російські столиці до нового мистецького стилю. Але в Московщині це удалося перевести тільки почасті. Новий стиль клясичности в Московщині прийняли тільки верхи суспільства та дуже рідка тоді група міської інтелігенції; ціла ж народня маса Московщини цього стилю не прийняла зовсім. Сприйняття його інтелігенцією тільки поглибило в Московщині розрив між інтелігенцією і народом, який до нового мистецтва зостався зовсім глухим і сліпим. Тому і процес розвою клясичного мистецтва на Московщині не пустив глибокого коріння, а зостався, так би мовити, "панською вибаганкою".

Зовсім інакше склалося в Україні, де процес розвою кожного мистецького стилю завжди був всенароднім, і нове клясичне мистецтво пустило відразу глибоке коріння, захопивши всю людність українську — від найвищих державних вельмож до найзлиденніших кріпаків. Отже, нема нічого дивного, що в розвою гравюри українська творчість пережила всі три фази клясичного стилю: переходовий, емпір, Бідермаєр.

Що під кінець 18 століття в Україні мистецтво рококо почало втрачати співзвучність із вимогами громадянства, це відразу ж виявилось в тому, що наче зникли видатні талановиті та удосконалені майстри гравюри. Вже в 70-80 рр. 18 століття в центрах граверської продукції почувається таке безладдя, що на перші місця між граверами в Україні вибиваються бердичівські гравери Троцкевич, Раковецький. Ці обидва майстри зробили собі ім'я головним чином образами, що зображували місцевості правобережної України, а головним чином будови самого Бердичева. Дехто з польських дослідників "зачисляє Троцкевича до кращих граверів Польщі того часу".¹⁴

При друкарні Києво-Печерської лаври в останній четвертині 18 століття відчувається такий брак видатних майстрів, що друкарня перебивається майстрами, які повторюють чи перекопійовують гравюри старих лаврських видатних майстрів. Такий Яків Кончаківський — гравер на міді — власне вже не виконує своїх гравюр, а знову ріже дошки, копіюючи старі гравюри Л. Тарасевича, Гр. Левицького, О. Козачковського тощо. Цебто, оскільки дошки тих старих майстрів від вжитку збилися, або чомусь попсувалися, то він виготовлював нові дошки, що, розуміється, не дорівнювали оригіналам. Таким же копіїстом старих гравюр був і Леонтій Ланицький. Власне про цього майстра до нас дійшли відомості не стільки про його мистецьку діяльність, оскільки про подію скандального характеру. Зробивши нову дошку з старої гравюри Л. Тарасевича,

¹⁴ П. Попов: *Op. cit.* стор. 116.

він, як поясняв завідуючий друкарнею, не відразу зроблену дошку здав завідуючому, але перед тим "несколько листов напечатать и краль". Очевидно цих листів було чимало, бо їх продавано у великому числі богомольцям на Подолі в крамниці Києво-Подольського мешкання "члена малярського соборанія" (цеху) Юрія Денбровського.¹⁵ Цей Денбровський і сам потайки займався гравюрою, тискаючи у себе дома листи з образками та текстами молитов, які з успіхом у своїй крамниці розпродував прочанам та київським громадянам. Так само у себе на Подолі потайки тискав і продавав образи Яків Сербин, що відрізнявся від Денбровського безперечно вищою якістю своїх гравюр. В образах Сербина чувається іскра справжнього мистецтва і безперечний нахил до справжньої монументальності. Такі ж майстри, як Леонтій Левицький та Семен Соколовський різали в лаврській друкарні книжні оздобы, і друкар свідчив: "ониє різчики в майстерстві своем не неіскусніє". Розуміється, у майстрів такого ґатунку шукати здвиг мистецтва до нових форм було б навіть недоцільно. Вони оставалися в стороні від нових діянь у мистецтві і то не через те, що хотіли бути носіями старих традицій або стати в опозицію до нового руху, а просто через те, що по інерції не були спосібні до творчої мистецької діяльності. А ці майстри складали славний колись осередок граверського мистецтва у Києві. Не краще стояла справа і по інших центрах граверської продукції в Україні. Немає нічого дивного, що коли в такий осередок попадала людина свіжа і справді обдарована, вона тікала, шукаючи джерел справжнього мистецтва.

Так було в Київській Лаврі з "коперштихаторським учнем" охтирським поповичем Грицьком Сребреницьким, цебто сином попа в селі Чернеччині біля Охтирки на Слобожанщині. Цей "Грицько попович" з своїм товаришем Іваном Хмаровським утекли із Лаври, "забравши тайно" деякі монастирські" до их майстерства принадлежачие инструменти". Лавра відразу послала наказ до ігумена приписаного до Лаври Сінянського монастиря на Слобожанщині, щоб утікших хлопців знайти та заарештувати і "под кріпким присмотром заковавши в кандали" доставили до Лаври. Цей наказ було виконано, обох хлопців настигли в хаті батька Сребреницького. Правда, Хмаровський все таки встиг утікти, але Грицько Сребреницький, здається випив чашу до дна. Але все ж скоро після цієї пригоди Сребреницький опинився в Петербурзі в академії, де удосконалювався в граверському мистецтві під проводом Чемезова¹⁶.

¹⁵ Попов, П.: *Ксилографічні дошки Лаврського Музею*. Київ, 1927, стор. 8.

¹⁶ Історію Г. Сребреницького оповіджено почасті у П. Попова в Матеріялах до словника... Стор. 103-104, почасті у Д. Ровинського в словнику русских граверов. СПб. 1985, т. II. Стор. 960-961.

Із Сребреницького вийшов добрий гравер, як це видно з гравюру, що він різав з образів відомих французьких майстрів — Греза, Бурдана тощо. В тому числі він вирізав і гравюру з образу Лагрене — "Донька годує свого батька, засудженого на голодову смерть". Але особливо цікаві портрети Сребреницького, як гравюра, — портрет княгині Борятинської, скомпонований виразно в стилі ранньої клясичности. Г. Сребреницький залишився працювати у Петербурзі, там оженився з німкою ("вільною дівкою лютерова закона") і незабаром в молодому віці помер.

Після Сребреницького взагалі впродовж цілого 19 століття краших виявів українського граверського мистецтва треба глядіти у Петербурзі. У Києві впродовж першої чверті 18 століття та ж безвідрадна ситуація, що і під кінець 18 століття. Для лаврської друкарні на самім початку століття працював послушник Іван Руденко, як різчик і виготовляв потрібні для друку "штуки", а саме "изображения в лицах, главних букв и других фигур, при тисненіи нужных". Його працею в Лаврі були задоволені і навіть у 1805 році постановили платити йому за працю 10 карбованців річно.

В другім десятилітті працював для лаврської друкарні губернський секретар, а потім послушник у Лаврі Микола Малютин, як на ті часи мабуть вправний майстер, але він головним чином обмежувався повторюванням старих гравюру. Та й цих майстрів у Києві вже не вистачало, і лаврська друкарня мусіла вже звертатися, не знаходячи фахових граверів, до сріблярів, золотарського цеху, як Федір Коробка або Гарасим Проценко. Коробка у 1817 році зробив на замовлення Лаври гравірувальну дошку, якою не можна було користуватися і тільки Малютин потрапив її переробити і пристосувати до вжитку; а Проценко, що працював для Лаври у двадцятих роках, виготовляв гравюри дуже низької якості. На цьому тлі ніби виділяється Семен Біляков, що працював для лаврської друкарні в 30-тих роках 19 століття, діставав за свою працю спочатку 50, а потім 100 карбованців річно. Після нього залилося коло півсотні гравюру на дереві, здебільшого релігійних образів; деякі з них були копіями з гравюру попередників, а деякі оригінальними творами. Про Білякова можна думати, що він свідомим у мистецтві був консерватором, розумів гармонію старого складу гравюру із старими церковними шрифтами та мабуть мав нехиті до модерного гражданського шрифту і зле з ним споєних нового клясичного складу гравюру.

Вповні розвиненого клясичного стилю гравюри українці в цей час випускали у Петербурзі, але в першій чверті, або третині 19 століття і в Петербурзі між українцями не було граверів фахівців. Майстрами цих іноді дуже добрих гравюру були українці з фаху артисти-малярі, скульптори, архітекти, навіть один лікар.

Ще при кінці 18 століття славний скульптор Михайло Козловський випустив альбом офортів із своїх рисунків, опрацьованих здебільшого Корсаковим. Але деякі листи опрацював сам Козловський, в тому числі найбільше відому гравюру, що представляє сцену в лазні. Цікаво, що, скульптор із фаху Козловський, який у скульптурі зраджує ще багато пережитків із рококо, в цій гравюрі виступає як чистий майстер класичності з обдуманною композицією і докладно вистудійованими формами людського тіла; при чому і в композиції і в рисункові тіл зраджує пильні студії фресок Мікель-Анджельо. Не дурно про нього висловився Василь Григорович: "Він був славний рисувальник. Приклонник і наслідувач Буонаротія. Козловський іноді, подібно до цього преславленого скульптора, захоплювався бажанням блиснути знаннями своїми в анатомії і переборщував у виявленню м'язів"¹⁷.

Також ще в кінці 18 століття пописався як гравер Нестор Амбодик. Лікар-акушер з фаху, видав у 1788 році книжку "Символи і емблеми избрання", яку прикрасив власноручними і не злими емблематичними ілюстраціями, виконаними в стилі класичності.

Не дивно, що той самий стиль панує і в літографіях знаменитого українського портретиста В. Боровиковського, що лишив нам одну гравюру — автопортрет і чотири літографовані листи з євангелістами, зробленими з власних образів.

Учився і трохи працював у гравюрі, як і в пейзажному акварельному малярстві, архітект Микола Алферів. Цей незвичайно інтересний діяч на ниві українського мистецтва, поміщик із Слобожанщини, був членом відомої свого часу на Слобожанщині культурної групи людей, що об'єднувалися навколо села Поповки і склали так звану Поповську Академію. Він вчився граверства в класах Петербурзької Академії. Основним його фахом була архітектура — він був учнем Чарлза Камерона і в архітектурі, в архітектурних акварельних краєвидах і в гравюрі залишався викінченим майстром стилю класичності. Таким самим майстром доби класичності був і Михайло Подолинський, що вчився граверного майстерства в школі при університеті у Вільні, де його учителем був Рустен (пізніше здогадний учитель Шевченка). Він залишив у гравюрах різаних різцем портрети визначних поляків, а портрет князя Чарторийського різав з оригіналу, намальованого Рустеном.

До цього покоління граверів, так би мовити, аматорів треба зачислити також відомого з малярства Олексу Венеціанова, що і в гравюрі, так само як і в малярстві, змагався передчасно переступити

¹⁷ Эрст, С.: *Рисунки русских художников в собрании Шварца*. — Старые Годы 1914, X-XII. Стр. 24-56.

межі клясичности і спрямувати свою творчість до реалізму, що йому зрештою не вдалося. Від Венеціянова залишилися як гравюри "кріпкою водкою", так і літографії. Це були карикатури і так звані людські картинки на події 1812 року; пізніше Венеціянов містив свої літографії в ілюстрованих періодичних виданнях. Характерною рисою для української гравюри всього 19 століття є те, що все, що було кращого в гравюрній продукції, виходило від аматорів або фахівців в інших галузях мистецтва, а що було продукцією граверів фахівців, те великої цікавості не викликало.

В кінці доби клясичности в Києві вже майже зовсім не зостається майстрів граверів. Можемо назвати за Поповим хіба одного Водецького, гравера на криці, що оздобив трьома ілюстраціями маленьку книжку — Збірник молитов на кожен день, — що вийшла з лаврської друкарні у 1858 р. Гравюрки Водецького зроблено за образками В. Барвитава.

У Петербурзі, як аматор, у 1842 році зробив портрет Катерини II Кость Климченко (П. Попов. Там же. Стор. 24) скульптор, що саме тоді кінчив академію і виїздив до Риму. У Петербурзі ж пробували своїх сил в гравюрі та літографії молоді майстри із малярської школи Брюлова, що власне своєю діяльністю закінчували мистецтво клясичности. Літографія з образів академіка Егорова і з Помпеї Брюлова робив українець із Слобожанщини М. Кашинцев, кілька літографій зробив Василь Штернберг як жанрових, так і пейзажів із стафажками, але для українців особливо цінним й широко відомим є офорт Штернберга "Кобзар з поводитарем". Цей офорт Штернберг виконав для першого видання Шевченкового Кобзаря, але його репродукували і в наступних виданнях. Раніше думали, що Штернберг робив цей офорт з власного рисунку, але останніми часами в літературі пробігла не перевірена звістка, що ніби знайдено мальований оригінал цього офорта з підписом Шевченка. Отже, виходило б, що Штернберг робив цей офорт з рисунку Шевченка, що не є неможливим, але ця звістка потребує перевірки і потвердження.

Нарешті, гравером був Тарас Шевченко, і був іменований академіком від гравюри, бо безперечно був найкращим українським гравером 19 століття. Але і Шевченка не можна назвати гравером-фахівцем, бо все ж фахово він був артистом-малярем, а гравюрою займався тільки двома наворотами. В перший раз, кінчаючи Академію, він видав у 1844 році шість офортів альбому "Живописная Украина", а вдруге більше зайнявся гравюрою впродовж останніх років свого життя, але і тоді малярства не залишав, а гравюрою займався побіч малярства.

Серія гравюр Шевченка із Живописної України — хоч сам альбом дуже велика рідкість — досить відома із репродукцій. Одна гравюра

історичного змісту (Дари в Чигирині), одна казкового (Москаль і смерть), дві побутового (Судня рада і Сватання) і два краєвиди, Видубицький монастир в Києві. Всі гравюри свого часу викликали дуже прихильну критику, і тепер ціняться не тільки як твори Шевченка, але і як майстерні твори граверного мистецтва; вони прекрасно скомпоновані і визначені майстерним розподіленням світла та тіні. Але, випустивши перший випуск альбома, Шевченко, на жаль, видання припинив і за гравюру не брався півтора десятки років. Правда, як випадкові твори траплялося Шевченкові зробити гравюру гальванопластичним способом; мабуть робив і літографії, бо техніку цього мистецтва Шевченко знав, хоч його літографій до нас не дійшло. Поважно зайнявся Шевченко гравюрою в останніх роках свого життя і залишив нам декілька гравюр з образів українських і чужих майстрів малярства, а також серію портретів та автопортретів. Портрети-гравюри Шевченка, це твори, великої мистецької умілости і як портрети, трактовкою облич з мальовничим та психологічним опрацюванням, так і визначні граверською технікою виконання. До того треба додати, що в мистецтві гравюри Шевченко найбільше учився на творах Рембрандта і особливо великих досягнень досягав у віддаванні світла та освітлення і розподіленню світла та тіней. Характерним взірцем портретної техніки з рембрандтівською світло-тінню є автопортрет Шевченка зі свічкою. Цей автопортрет Шевченко виконував гравюрою на схилі свого життя з власного автопортрету мальованого замолоду. На жаль, мальований оригінал цього портрету не зберігся, але все ж цей автопортрет свідчить про сталість мистецьких інтересів Шевченка: проблема, що його цікавила за молоду, коли він малював цей автопортрет, цікавила його і на кінці життя, коли він робив з нього гравюру.

Монументальна постать Шевченка закінчує період класичності в українській гравюрі і разом з тим відроджує українську гравюру до дальшого життя у наступних періодах її історії.

Із сучасників Шевченка не злим гравером був Дмитро Андрузький (1811-1880), що походив із дворян з Полтавщини. У Петербурзі в Академії його, як пізніше й Шевченка, підтримував земляк В. Григорович. Краща академічна праця Андрузького — дошка гравюри з Матвіївського портрету Петра I, вже майже викінчена, згоріла в пожежі печатної майстерні. Пізніше Андрузький, як гравер, працював у Монферрана, а ще пізніше робив гравюри з предметів керченської старовини. У 1862 році трохи ослаб на зір, взяв посаду виховника, в сирітському інституті у Гатчині і, як висловився у своїй автобіографії, зложив "усі грабштихи та голки, щоб більше за них не прийматись." Робив гравюрами копії з Нефа, Басина Бруні та інших.

¹⁸ Д. Ровинський: там же т. I стор. 22.

Молодшим сучасником Шевченка був майстер гравюри із Холма — Семен Загаров (1821-1847), що спочатку вчився у церковного маляра у Холмі, а потім, за протекцією князя Шаховського, дістався до петербурзької академії. Не витримав злиднів та петербурзького клімату і помер на 26 році життя, але встиг під проводом професора Уткина зробити коло 8 гравірувальних дощок. Про гравюру "Унесення Європи" з образу Гвідо Рені Д. Ровинський каже, що її "можна поставити в ряд з ліпшими працями граверів того часу".¹⁹

Нарешті до дуже запізвених академістів-клясиків треба зарахувати відомого артиста-маляра Генрика Семирадського (1843-1902). Цього майстра одні уважають за майстра російського, другі — за польського, а тим часом він належить Україні не тільки своїм народженням на Слобідській Україні і вихованням у харківській гімназії та університеті, а ще більше своїм мистецьким напрямом і цілою мистецькою творчістю. Учившись у гімназії і в університеті, Семирадський брав лекції малюнку у харківського майстра Дмитра Безперчого (1825-1913), одного з наймолодших учнів Брюллова, останнього з української групи Брюлловців. Безперчий, переживши цілу добу еклектики та реалізму, не тільки свято зберіг завіти академізму Брюлова, але зумів їх наперекір духові часу прищепити молодому Семирадському і то так міцно, що серед розгару боротьби з клясичністю та академізмом Семирадський залишився гордим і блискучим клясиком. Він виконав декілька літографій, копіюючи власні твори і в тому числі сцену з образу "Світочі християнства, що надхнув Сінкевича до написання твору „Quo vadis“.

V. Еклектизм

Стиль клясичности, як і рококо, тримався менше сотні років. Але він міцно загніздився в академіях, привчив старих професорів академій до певних шаблонів і наприкінці свого існування, тратячи свіжість сприйняття клясичних форм мистецтва, у менш обдарованих індивідуальностей прийняв безбарвний і нудний вигляд заучених трафаретів. У великому числі європейських академій майстрі, що перебивалися трафаретами, замість мистецького надхнення, позаймали професорські пости і навчання мистецтва робили досить нудним. Разом з тим вони трималися канонів стилю клясичности, так що зрештою обурили проти свого мистецтва живіше настроєну мистецьку молодь. Ця молодь згарячу обурилася не проти нездарних професорів, а проти культивованого ними клясичного мистецтва;

¹⁹ Д. Ровинський: т. I, стор. 22.

молодь, що з духом часу прагнула до реалізму, з'єднавши до купи поняття класичного стилю і відданості цьому стилю академії, самий стиль прозвала академізмом і оголосила йому війну. Тим часом лихо, очевидно, лежало не в класичному стилю чи академізмі, а в тому, що більшість академії не мала здібних, живих і талановитих професорів. Якраз новозаснована у 18 столітті петербурзька академія, що довго не могла насталитися на класичний стиль, куди її пірвав був ще у 18 столітті українець Лисенко, спромоглася стало зійти на ці шляхи лише в 30-х роках 19 століття, коли тут з'явилися талановиті професори: Басин, Бруні і особливо блискучий Брюллов. Ці професори дали хоч пізнього, але справжнього блиску академізмові і утримали мистецтво на традиціях академізму аж до шістдесятих років. Осліплені Брюловим, його учні українці вірно трималися академічних принципів усе своє життя. В тому числі не тільки скромні майстри, як: Сошенко, Андрузький, Безперчий, але й сам Шевченко. Тільки ж і пізній розквіт академізму у Петербурзі не міг остаточно закріпити стилю класичності, який виразно доживав свого віку. Уже коло 1850 року молодий тоді учень академії, по матері українського роду (по батькові москаль) Лев Жемчужников (1828-1912) признався, що "охолов до одноманітних занять по клясах і до рутинних сюжетів, які замовляли учням професори, і втратив віру в слушність академічного погляду на мистецтво". І далі оповідає: "Мене потягнуло до природи і життя". Ці останні слова власне можуть уважатися за програму нових шукань у мистецтві, які в другій половині 19 віку справді поборолі академізм, але на зміну йому принесли, побіч певних прямувань до реалізму, розметаність і рівно байдуже відношення до всіх пережитих Європою стилів, усіма вдихновляючися в залежності від індивідуальних смаків, і тим привівши мистецтво до еkleктизму. Але все ж серед того еkleктизму весь час панувала принаймні в малярстві, скульптурі та гравюрі панівна течія реалізму, хай не завжди помистецьки зрозумілого і поглибленого, іноді тенденційного, часто мало надхненого, зате наближеного до механічної фотографії, але все ж у кращих своїх проявах освяченого, як висловився Жемчужников, прямуванням "до природи і життя". Цікаво Лев Жемчужников продовжує цей свій автобіографічний запис: "Побувавши літом 1852 року на Україні, я так її полюбив, що прожив у ній, з поїздками до Петербургу, років з п'ять". В дійсності Жемчужников провів в Україні не 5, а 4 роки, бо вже в 1856 році виїхав за кордон, але Україну справді покохав щиро і як артист-гравер зробив для неї неабияку прислугу. За кордоном у Парижі Жемчужников працював у Глеза, гравюри учився в учня Глеза Міді, а техніки в техніка-друкаря гравюру Делатра. Повернувся до Петербургу (здається в 1859 р.) і знову

цікаво оповідає далі: "В Петербурзі я відразу ж побачився з Т. Г. Шевченком, що тоді уже вернувся з заслання. Ми знали один одного з причини різних обставин. Я обзнайомив його з гравіруванням лаком французьким, бо він дуже займався гравіруванням а l'eau forte і прекрасно працював". І ще один цікавий спогад, що стосується до української гравюри, оповідає тут Жемчужніков: "В цей час виник український місячник "Основа", в якому я взяв участь і написав артикул "З приводу академічної виставки". Цей артикул був спрямований проти напряду академії і зробив велике враження на молодих артистів. При місячнику "Основа" я видавав додаток, що складався із гравюр eau forte, з необхідним поясненням. Всі 50 гравюр (48 та frontispis і портрет Миколи Маркевича) я витравив, власноручно відтиснув і здав до редакції впродовж 15 місяців в числі 300 примірників кожної, значить я віддрукував більше як 15,000 примірників.²⁰

Тоді ж у Петербурзі Жемчужніков показував і навчав граверства Трутовського, Крамського, Бейдемана, Шишкина, Верещагіна та іших. Але, розуміється, найбільше діло, яке виконав Жемчужніков для українського граверського мистецтва, це були вищезгадані українські гравюри, що виходили при "Основі" і що складають великий альбом на 48 листів, крім форти, і який називається, як свого часу у Шевченка, "Живописная Украина". Це дуже рідкий альбом, якого ще в кінці 19 століття в компеті майже не зустрічалося. Один лист такого альбому під керівництвом Жемчужнікова виконав Бейдеман, чотири Верещагін, решту всі виконав сам Жемчужніков. Деякі листи він гравірував із рисунків Соколова, з образу якого робив свого часу гравюру і Шевченко. Цілий альбом умисно носив ту саму назву, що й колишній альбом Шевченка; він мав бути продовженням альбома Шевченка, але під оглядом мистецького виконання це вже твір іншої доби та інших мистецьких смаків. У Жемчужнікова вже не приходиться шукати ні обдуманого і урівноваженої композиції, ні вибагливої світло-тіні, ні епічного змісту, ані рис вибагливої шляхетности рисунку. В порівнянні до гравюр Живописної України Шевченка, листи із альбома Жемчужнікова виглядають, як звичайні squis, шкіци, накидані без обдумування і опрацьовування, але накидані часто безпосередньо і щиро, без високого стилю, але з живим відчуттям натури. В кожному разі альбом Живописної України свідчить, що зворот у мистецтві є dokonаний факт, еклектика вступила в свої права.

²⁰ Наведені цитати із Жемчужнікова взято із його автобіографії, уміщеної у Д. Ровинського — Подробый словарь русских граверов ХУІ-ХІХ в.в. С.П.Б. 1895 т.І. Стор. 308-316. Докладніше про свою працю в академії та про перебування в Україні Л. Жемчужніков оповідає в своїх мемуарах — "Запись прошлаго", перші два томи яких вийшли у видавництві Сабашнікових.

Майстрі, що переймали у Жемчужнікова майстерство офорту так само прямували до реалізму, до зображення життя, як вони його бачили, але спочатку це не завжди їм удавалося. Так Кость Трутовський (1826-1893) як не прямував до реалізму, у нього все, як і у його приятеля та земляка Івана Соколова (обидва українці з Курщини), зоставалася неперепоженою наука в академії і їх праці все стоять на межі між академізмом та реалізмом. Вони оскільки, правда, зверталися до гравюр та робили кольорові літографії-образи з українського життя, то на них українські селяни все ще зображені як пейзажи доби академізму. В літографії Трутовський працював з 1860 аж до 1882 року і залишив коло трьох десятків літографій і в тому числі десяток ілюстрацій до українських оповідань Гоголя.

Найбільше філософський вдумливий маляр другої половини 19 століття Микола Ге (1831-1894) в роках 1871-1874 захоплювався травленою гравюрою і гравірував сцени та копії з своїх малярських праць, в тому числі з свого образу "Петро I та царевич Олексій". Протилежно до Трутовського Ге, хоч з молодю і ставився побожно до пам'яті Брюлова, якого він в академії вже не застав, в своїх гравюрах представляється як майстер нової доби без ремінісценцій клясичности.

Так само майстрами реалістичного напрямку без спогадів академізму, але трохи сухими то фотографічними являються майстрі малярства, що теж училися гравюру у Жемчужнікова, а саме Іван Крамской (1837-1887) та Олександр Литовченко (1835-1890). Крамской робив офортом портрети з олійних праць Перова, Ге із портретів та образів власної роботи. Але портрети Крамского в погоні за реалізмом дещо наближаються до фотографії. Робив Крамской і літографії, в тому числі 2 ілюстрації до "Страшної помсти" Гоголя. Від романтики Гоголя у Крамского нічого не залишається, а реалістичні рисунки здаються мало правдоподібними, будучи ілюстраціями до фантастичного оповідання. Майстер історичного жанру — Литовченко зробив офорти з власного образу історично-побутового характеру, а жіночі портрети, що пробував робити з натури, залишив нескінченими. В тому ж часі виконав літографію артист, що не мав щастя, Кость Преславський. Він працював у 1860 році над образом українського кобзаря, але не мав успіху та й покинув і малярство, і літографію.

Але з великим успіхом працював офортом і літографією найбільше прославлений майстер малярства того часу Ілля Рєпін (1844-1930). Він залишив 8 офортів і 16 літографій. В літографіях Рєпін копіював образи таких майстрів як: Бронников, Брюлов, Гун, Якобій; також зробив літографію з свого популярного образу

"Бурлаки". Офортом Репін робив головні портрети, в тому числі Муссооргського і особливо вдалий офорт-портрет графині Мерсі-Держанто, яку представив лежачою на каналі. Ровинський каже, що "гравюру цю було скінчено сухою галкою з такою свободою, з таким майстерством, що вона зробила б честь і найкращому граверові".²¹

Більше всіх названих майстрів малярства працював як гравер, і особливо як графік, Микола Самокиша (він народився у Ніжені 1860 р., багато подорожував, а після революції оселився в Симферополі). З фаху майстер баталіст, Самокиша, як рисівник, є майстром рисунку передовсім коня, але також і собак та звірів. З великою енергією Самокиша віддає експресію руху, скоку, кавалерійську атаку тощо. В українській громаді Самокиша найбільше відомий, як майстер рисунків до альбому "Из украинской старины" (Видання Маркса. СПб. 1900 р. з текстом Д. Яворницького). Цей альбом складається з 21 листа, із яких на 20 олеографічні і мало цікаві барвні акварелі Васильківського: їх мають оживлювати графічні рисунки тушшю та пером Самокиші. Не всі із його рисунків рівно удатні, але до кращих належать ті, де зображені коні та козацькі походи. До найкращих треба зачислити здобуття Хотина Сагайдачним, хресний похід у Сутківцях, запорозькі гармати і побутові образки, як ярмарок в українському селі, або подорож вельможної пані на богомилля. Самокиша працював не тільки як графік, але і як гравер виконав зо три десятки офортів, головним чином баталістичних або сцен полювання.

Далеко слабший від Самокиші, хоч багато плодovitіший аквареліст, ілюстратор і графік Микола Каразин (унук основоположника харківського університету). Каразин теж баталіст. Фах його — батальні сцени з середньої Азії. Але працює і на інші сюжети. Він зробив більше як 3.000 різних рисунків, в яких умудряється не повторюватися. В тому числі Каразин ілюстрував і твори Шевченка. Всі праці Каразина не визначаються добрим смаком, але у 80-х роках минулого століття мали поводження. Між ілюстраторами Шевченка у 80-х роках виступив О. Сластіон з ілюстраціями до Гайдамаків. Ілюстрації Сластіона теж не були вдатними, але теж свого часу мали успіх. Ні Каразин, ні Сластіон самі гравюр не виготовляли, а працювали лише як графіки з тим, що їх графічні рисунки репродукувалися механічним способом. Так само і одеські майстри-рисувальники Леонід Пастернак та Амвросій Ждаха (1927). Пастернак зробив травленням тільки одну гравюру під проводом

²¹ Д. Ровинський: *Подробный словарь русских граверов 16-19 вв.* СПб, т. II. Стор. 849.

Шишкина, але залишив чимало і на свій час добрих ілюстрацій до творів Лермонтова і гострих рисунків в журналі "Артист". Ждаха ілюстрував українські народні пісні.

Всі згадані і перечислені майстрі були з фаху майстрами малярства і тільки принагідно бралися за гравюру, що було типовим явищем 19 століття. Але в другій половині 19 ст., саме вони, а не фахівці гравери, являються цікавішими майстрами гравюри, і майстрами, що все таки якось тримали прапор мистецтва і, хоч не фахово з покликання, але тримали на мистецькому хоч не високому рівні гравюру, яка, завдяки їм, перетривала лихоліття і дожила до 20 століття.

Та все таки були в цьому часі і фахові гравери, які дуже багато працювали і залишили після себе велику силу гравюр і гравюрок, але їх праця в мистецтві граверському в кінці століття скінчилася катастрофою. Це майстрі, головним чином ілюстратори, що фахово гравюрою займалися і виготовляли свої гравюри на дереві, але не різали дерево безпосередньо, а травили його на металі. Це так звані майстрі ксилографії, яка розвинулася, як ілюстративний засіб у 20 столітті.

Уже в першій половині 20 століття ми бачили, що для друкарні Київської Лаври не стало граверів, і вона звернулась до срібляків, майстрів золотарського цеху з замовленням на граверські дошки: з того виходили речі дуже далекі від мистецтва, а іноді і зовсім нічого не виходило. В другій половині 19 століття, не знаходячи майстрів у Києві, Лавра була змушена спроваджувати собі майстрів з-за кордону. Із мотивів економії Лавра шукала ксилографів, бо за металеві граверні дошки треба було дорожче платити. Спочатку Лавра знайшла дуже доброго ксилографа в особі петербурзького академіка гравірування Лаврентія Серякова (1824-1881). Серяков із селян Костромської губернії, майстер європейського реноме, дуже продуктивний, кілька років працював для Лаври, посилаючи їй свої праці з Петербургу та Парижу. П. Попов нараховує 80 більших і менших гравюр Серякова, виконаних для лаврських видань, крім того, 77 дрібніших до рахунку не входять, а ще мабуть знайдеться його праць для Лаври й більше. Рисунок Серякова ще носить відпечаток академічної звички та клясичної шляхетности, Серяков виконує і композиції на тему Святого Письма, і київські краєвиди, і фігурні літери та заставки, і всякі друкавські "кашки". Робота його справді дуже тонка й досконала. Лавра у 1864 р. навіть зробила контракт із Серяковим, щоб він на 5 років переїхав до Лаври для праці і навчання в лаврській школі молодих місцевих майстрів. Але цей контракт Лавра порушила і знайшла іншого на дешевших умовах ксилографа у Саксонії Леопольда Квааса. Цей майстер з літографом

Шенгальдом і помічниками справді виїхали до Києва і тут у Лаврі працювали й учили в лаврській школі свого мистецтва. Ксилографії Квааса ще не злі, але ніяк не можуть рівнятися з працями Серякова ні щодо шляхетности рисунку, ні щодо тонкості ксилографічного виконання. Тут у Києві під проводом Квааса удосконалювався місцевий майстер Микола Бударин, але його праці в такій же мірі не дорівнюють працям Квааса, як праці цього останнього не можуть рівнятися з працями Серякова.

В кожному разі з шляхетністю клясичного рисунку було вже остаточно скінчено і до граверів-ілюстраторів було поставлено вимоги бути можливо точним, по можливості фотографічним, і чим більше ксилографія наближалась до фотографії, тим вона більше цінилась. В цей час появилися у Петербурзі популярні ілюстровані видання, які у великій кількості потребували ілюстраторів, і ксилографи мусіли постачати для цих видань свої праці масово. Самостійної творчості, власного рисунку або композиції від граверів тут не вимагалось, а вони мусіли точно, не виявляючи своєї індивідуальности, відпродуковувати реалістичні образи малярів, злободневні події, а іноді і просто фотографії. Виданням, що найбільше потребувало таких праць, була колись дуже популярна в усій російській державі "Нива", що розходилася в сотнях тисяч примірників. Виходячи щотижня, "Нива" випускала 52 числа на рік і в кожному числі до двадцяти приблизно більших та менших "гравюр на дереві". Отже така "Нива" потребувала коло тисячі ксилографів з року на рік і, розуміється, мусіла для цього тримати спеціальних ксилографів.

Одним із кращих граверів, що працював для "Ниви", був українець з Чернігівщини Михайло Рашевський. Роботи його тонко виконані і визначаються майстерною технікою, хоч як твори мистецтва нашого ока не веселять. Рашевський працював як гравер-пейзажист. Він копіював ксилографічно краєвиди українських пейзажистів таких як: Васильківський, Лагоріо, Каразин, Кившенко, Грищенко, Орловський, Крижицький, Горонович та інші. Особливо, здається, удавалися Рашевському ксилографії з краєвидів Гороновича. Очевидно, якісь спільні уподоблення об'єднували маляра-пейзажиста, бо навіть на сторінках "Ниви" від ілюстрацій, що являються продуктом творчості цих двох майстрів, крізь фотографічний холод пробивається трохи широго тепла від затишного, інтимного українського краєвиду. Працюючи з року на рік для "Ниви", виготовляючи щороку для неї коло 70 ксилографій, Рашевський мусів багато працювати з фотографій. При чому фотографічність в його праці була головним завданням. Ми тепер байдуже перелистуємо сторінки "Ниви", і нас не цікавлять фотографічні

ксилографії Рашевського і його товаришів, але це тому, що вимоги наші далеко відійшли від вимог з-перед півстоліття перед нами. Тоді фотографічність ручної праці ставилася як найвищий ідеал осягнення для майстра гравюри, і оскільки Рашевський цього ідеалу осягав, — а тут його тонкі праці доходили до ілюзії, що справді їх можна було прийняти за технічно виконані копії фоторафій, — то мусимо признати, що Михайло Рашевський на свої часи був видатний майстер і, можливо, коли нинішні смаки зміняться, його праці будуть інакше, ніж тепер, оцінені.

Але небезпечно в мистецтві прямування до наслідування фотографії і взагалі технічних способів продукції в 90-х роках 19 століття привело до справжньої катастрофи мистецтва гравюри: це був винахід цинкографії. Оскільки від гравера вимагалось механічної точності передачі, то, розуміється, механічна цинкографія все буде точніше, ніж праця від руки, не кажучи про те, що вона далеко дешевша. І от з винаходом цинкографії гравери стали непотрібні. Техніки фотографи і цинкографи далеко точніше і дешевше репродукували ілюстративний матеріал і тому з великим успіхом швидко витіснили і заступили граверів. Можна було думати, що граверському мистецтву прийшов кінець, та так би воно мабуть і було, якби в нашій сучасності не змінилися смаки, а разом з тим і вимоги до гравюри; але для цього треба було покінчити в мистецтві з еклєктизмом другої половини 19 століття і вступити в добу сучасності з інакшими смаками та вимогами.

VI. Сучасність

Винахід цинкографії — дешевого, точного і механічного способу репродукції здавалось міг убити мистецтво гравюри, яке при кінці 19 століття майже звелось на умілість копіювання. Тепер ця умілість стала непотрібною, бо механічне копіювання цинкографією було і точніше і дешевше. Мистецтво гравюри мусіло або зовсім зникнути, або перейти до самостійної творчости. Під цим оглядом винахід цинкографії був для мистецтва гравюри благодійним, бо відібрав від неї ролю прислужника копіїста та змусив вийти на шлях самостійної творчости. Так би мовити, поставив гравюру на самостійне властиве їй місце окремої галузі мистецтва, побіч скульптури та малярства, мистецтва, що орудує самостійними графічними засобами і має самостійні графічні завдання. В наслідок цього в сучасності, в 20 столітті розвинувся, побіч малярства, як самостійна галузь мистецтва графічний рисунок. Але негативно відбилосся розршення цинкографії тим, що майстрі графічного

рисунок спокушені тим, що цинкографія зовсім точно віддає їх рисунок, перестали самі виготовлювати граверні дошки, а обмежили свою творчість на графічному рисункові, який розмножувався технічними способами. В той спосіб майстрі власне перестали бути граверами, а стали графіками, цебто тільки майстрами графічного рисунку. І хоч в цім напрямі впродовж 20 століття графічне мистецтво в Україні пішло дуже далеко, вибагливість графічного рисунку дійшла незвичайних осягнень, але в основі забуття мистецтва гравюри відбилося на графіці фатально: з одного боку графічний рисунок, який би він прекрасний не був, але оскільки він призначений до розмноження, він, поки не виданий, є твором в стадії підготовки, а не є викінченим твором; а з другого боку, коли він виходить відтисненим засобами механічної цинкографії, а не засобами мистецтва гравюри, він несе на собі печать механічної продукції, а не оригіналу мистецького твору, він не є оригінал-гравюрою. В той спосіб затрачується основний характер гравюри, яка у всіх своїх відтисках є "оригіналом". Таким чином появилася велика небезпека для мистецтва гравюри в Україні; небезпека, що гравюру буде заступлено мистецтвом графіки, яке зведеться до мистецтва тільки графічного рисунку. Ця небезпека, при механізації сучасного життя, може ще остаточно не минула, але в творчості кращих майстрів сучасности мистецтво гравюри здобуває своє право і знову появляються в Україні видатні майстрі гравюри.

Перший здвиг від еkleктизму та копіювання до самостійної графічної творчости стався приблизно на межі 19 і 20 століть. В тому часі література опановувала майже всі галузі мистецтва і в малярстві виявилася в формі літературного символізму. Зародившись у Франції, ця течія розвинулася широко у Німеччині під проводом Бекліна, а в Україну прийшла через Краків і тамошню Академію, де тоді училися талановитіші українські майстрі, як: О. Новаківський, І. Кулець, М. Жук, М. Бойчук, М. Гаврилко, М. Парашук та інші. Головним майстром краківської академії був поет і маляр С. Виспянський (1869-1907), що своє літературне успособлення прищепив і своїм учням. Від літературних впливів Виспянського не вільним зостався і Новаківський (1872-1935), чути дуже виспянщину і в графічних працях Кулеця та Жука. Під впливом Новаківського данину виспянщині заплатив і Петро Холодний (1876-1930), і молоді майстрі, як Лев Гець або Петро Обаль. До цих майстрів прилучилась досить близько Олена Кульчицька, принаймні в першій періоді своєї тридцятилітньої невтомної праці на полі українського мистецтва. Кульчицька свій нахил до літературного символізму винесла безпосередньо з віденської школи і поєднала засади західної сецесії з українською дійсністю та фантазією. Але

творчість символістів була тільки переходовим етапом, який важливий головним чином тим, що перевів графіку від копіювання, на яке зійшла гравюра в 19 столітті, до самостійної творчості.

Справжній процес відродження українського графічного мистецтва зв'язаний з діяльністю двох видатних сил української науки і мистецтва. Це були: відомий історик Михайло Грушевський і артист декоратор Василь Кричевський. Обидва, закохані в мистецтві старої української книги, звернулися до неї, як до джерела надхнення модерної української графіки. Роля Грушевського в цім русі власне була ролею ініціатора, ідеолога і видавця, але Василь Кричевський на практиці здійснив ті мрії, що в рівній мірі одушевлювали цих обох подвижників. Співпраці цих двох осіб завдячує українська графіка своїм модерним розвоєм, якого вона досягнула в сучасності. Співпраця їх, власне, виявилася в тому, що Грушевський давав вдячні науково-історичні матеріали і розвинув видавничу продукцію, Кричевський брав участь в цих виданнях як декоратор, що провадив разом із тим і ціле мистецьке оформлення ілюстрованих видань Грушевського. Видатний майстер декоративного мистецтва у всіх галузях від монументальної архітектури до малих марок та екслібрисів, незвичайно тонкий колорист в прозорих акварелях і сміло, майже графічно виконаних маслом краєвидах, у своїй графіці виступає як філософ лінії. Його продумані лінійні графічні рисунки визначаються витонченою простотою, шляхетним смаком та артистичною холодністю і глибоко продуманим розумінням та любов'ю до старої української графіки, з якої Кричевський і зробив джерело свого надхнення. Цей поворот до старих українських традицій у графіці прийшов якраз на часі, і Кричевський незабаром знайшов чимало наслідувачів. В той спосіб Василь Кричевський став основоположником нової української графіки.

Велику піддержку Кричевському подав працею та ідеями другий видатний майстер Михайло Бойчук (1882-1937). Бойчук власне не графік з покликання, а теж артист-декоратор і особливо визначний в монументальних фрескових декоративних композиціях. Але, як декоратор, Бойчук виконував і вибагливі орнаментальні візерунки, то для акцизних паперів, то для театральних марок. Бойчук був майстром дуже освіченим, основно перестудіював декораційні принципи старого Єгипту, Сходу і Візантії, пов'язав їх з принципами українського народного мистецтва і заложив оригінальний український напрям у мистецтві, що так і придбав назву школи Бойчука. Із учнів Бойчука найближче перейняв його монументалізм Іван Падалка та почасти дружина Бойчука Софія Налепинська-Бойчук, авторка монументальних ілюстрацій до Шевчекової Катерини, монументальних і майстерно скомпонованих портретів

та композицій з простонародного життя, в рисунку яких якнайбільше до речі вжито засобів народного рисунку. Поруч Налєпинської друга учениця Бойчука О. Сахновська має менше національно вистилізований рисунок, але живіша в характеристичі своїх композицій. О. Сахновська — вибаглива конструктивістка, що виявляється як у великих гравюрних композиціях, так і в малих екслібрисах. Коли і вищезгадані учні Бойчука, і багато інших, як Седляр, Павленко тощо працюють взагалі в декоративному мистецтві і в тому числі в мистецтві гравюри, то чистим майстром гравюри на дереві являється тонкий гравер мініатюрист О. Рубан. Всі учні Бойчука не тільки графіки, але й гравери, а Рубан виключно гравер на дереві, що як ніхто інший повно використовує матеріал і можливості дерев'яної гравюри, не виходить із стилю, і особливо в малих заставках з українським краєвидом, доходить просто до японського лаконізму та витонченого примітивізму.

Наслідувачі В. Кричевського, на жаль, як і сам Кричевський, не гравери, а тільки графіки, але зате або дуже тонкі рисувальники, що уміють бути пишними навіть в дрібних заставках, як Іван Мозалевський та вдумливими компоністами малої форми як Антін Середа, у якого особливо удатні дрібні видавничі марки. Багато споріднености з В. Кричевським виявляє в своїх шляхетних композиціях львівський майстер Михайло Осінчук.

Принципи геометричної композиції В. Кричевського і народного націоналізму М. Бойчука зумів звести до геніяльної синтези Г. Нарбут (1886-1920). Цей майстер приїхав в Україну під час революції у 1917 році уже маючи реноме кращого в Петербурзі графіка. Родом з Глухова, закоханий в українській старовині, пристрастний amator українського письма (уставу і скоропису), Нарбут удосконалився в рисунку в Мюнхені у Гольоші; повернувшись з Мюнхену до Петербургу, Нарбут здивував відсталу російську столицю тонкістю і віртуозною вибагливістю своїх рисунків літер, чітких і виразних силуетів, пишно та елегантно скомпонованих ілюстрацій великих і малих, однаково пересичених речами старовинної розкоші, що в безмежному числі зібрані, але так майстерно зіставлені, що не обтяжують ні великої ілюстрації, ні малого екслібрису. Але на творчості Нарбута у Петербурзі, при всій її елегантності, безмежній вигадливості все ж лежить тавро несерйозности. Ніби Нарбут надхнено і витончено рисунком тільки жартує, а до серйозної і поважної творчости не підходить. Але це без сліду у Нарбута пройшло, коли він повернувся в Україну, як Антей торкнувся рідної землі і тим придбав нової сили. Праці В. Кричевського і М. Бойчука справили на Нарбута велике враження; Нарбут повними пригорщами згрібав здобутки В. Кричевського та М. Бойчука, легко перетворював

у горнилі власної творчості і піднявся як першорядний національний майстер, український артист-графік. Незвичайно продуктивний Нарбут за короткий час свого перебування в Україні, розвинув величезну працю і засипав Україну шедеврами своєї нової творчості. Рисунки гербів, грошей, марок, бланкетів, дипломів, усіх сортів книжкової графіки — ілюстрацій, заставок, окладинок та заголовків посипалися з-під легкої руки Нарбути як із бездонного рогу фортуни. На жаль, рання і несподівана смерть увірвала працю Нарбути в самому її розгарі. Перейшовши від жартів петербурського часу до поважної праці в Україні, Нарбут зумів тут не тільки сам створити величезну колекцію графічних рисунків, але захопив своїм прикладом молодь і за три-чотири роки заснував цілу школу молодих графіків, половина яких теж передчасно зійшла у могилу, а половина і досі працює, використовуючи спадщину Нарбути.

Незрівняне уміння Нарбути рисувати літери і мистецтво художнього письма перебрав Р. Лісовський, що і тепер оздоблює українські книжки майстерними окладинками, орнаментами, видавничими марками, а особливо артистичними написами. Головним чином у книжковій графіці працюють учні Нарбути, що переїхали до Ленінграду: М. Кирнарський, добрий декоратор книги і Л. Хижинський, майстер дрібної ілюстрації, заставки екслібрису. На жаль, передчасно скінчив життя із учнів Нарбути Лесь Лозовський (1901-1922), що встиг перед смертю дати кілька дуже оригінальних окладинок до творів Коцюбинського та інших авторів. Довше працював як ілюстратор книги М. Алексеєв (1894-1934), що декорував книгу окладинками, заставками, кінцівками, видавничими марками, але особливо любив ілюструвати книжки для дітей і зокрема рисувати всяких звірів, які справді у Алексеєва і живі, і повні характеру.

Найбільше яскравою постаттю між учнями Нарбути був Павло Ковжун (1896-1939) маляр і графік, організатор і пропагатор українського мистецтва. Ковжун горів мистецькими інтересами і буквально перегорів у вирі мистецьких імпрез. Переїхавши по смерті Нарбути до Львова, Ковжун збудив цю під оглядом мистецтва приспану країну до нового мистецького життя. Коли Львів і раніше, перед Ковжуном, мав великих талановитих українських майстрів (Труш, Новаківський), істориків і критиків мистецтва (Голубець), то Ковжун перший потрапив у Львові створити об'єднання молодих майстрів (Осінчук, Гординський, Музика та інші) і пробудити інтерес до мистецтва у широкого громадянства. Сам Ковжун працював не тільки в графіці, але, і може ще більше, в малярстві, тому і кращі графічні твори Ковжуна — це власне ті, що виконані в малярській барвистій техніці. Але і в чисто декоративних книжкових оздобах

як еклібриси Ковжун має необмежену фантазію, яку навіть не зажди встигає угамувати.

Безперечно Ковжун зробив значний вплив у Львові на С. Гординського, що заявив себе, може ще більше цікавим декоратором ужиткових речей (пуделків, бонбоньерок тощо), ніж книжок. Побіч Осінчука та Гординського, найбільше цікавим графіком у Львові був до приходу большевиків Я. Музика, що своєю творчістю наближався до Осінчука, і карикатурист Е. Козак, що роками заповнював карикатурами гумористичний часопис.

Менше цікавим осередком графіки був Харків, що користався більше "київською графікою". Одначе і там висунувся свій власний талановитий графік А. Страхов. Перші праці Страхова, що належали головним чином до політичної карикатури, явилися у 1918 році в Катеринославі. Для українського Госіздату та інших видавництв Харкова майстер виконав багато окладинок та ілюстрацій, оздобивши своєю графікою¹ кілька сотень книжок.

За кордоном України більші групи графіків збиралися у Празі, де в різні часи навколо Української Студії Пластичного мистецтва сходилися такі графіви як: І. Кулець, І. Мозалевський та Р. Лісовський і їхні учні. Із учнів Кулеця в графіці працював один час І. Іванець, головним чином рисувальник-баталіст, а також автор гравюр-краєвидів, еклібрисів та заставок. В Празі ж учився і талановитий гравер В. Касіян, співець людського горя, а також пролетарської боротьби.² Але Касіянові також належать не без гострого гумору виконані ілюстрації до Гоголя. Так само празьку академію скінчив І. Анисимов, прекрасний технік гравюри як на металі всіма способами, так і на дереві. Анисимов є майстром великих листів вільної графіки і однаково сильний як в сюжетній графіці, так і в графічних краєвидах. Наймолодший між ними М. Михалевич дуже працюючий і продуктивний, який шляху свого розвою і удосконалення ще не скінчив.

Цікаву групу склали молоді майстри у Варшаві, об'єднані в товаристві "Спокій". Ця група стояла в українському мистецтві окремо і в ній особливо визначалися Петро Холодний молодший (син), що працюючи в гравюрі і літографії, може найбільше цікавим представляється в дереворитах, особливо забарвлених питомим українським гумором. До групи "Спокій" належить також Нил Хасевич, графік і гравер, особливо цікавий в своїх працях, забарвлених місцевим волинським кольоритом. Цікаві роботи,

¹ Голлербах, Э.: *История гравюры и литографии в России*. Петроград. 1923. Стор. 103.

² Хоч соціальні теми Касіяна негативні, проте життєво правдиві.

зокрема краєвиди організатора варшавського товариства Петра Мегики, книжкові графіки Андрусова та інших.

Останніми часами за кордоном поважне ім'я зробив собі в графіці Микола Бутович, різноманітний майстер, але особливо цікавий в рисунках, перейнятих українським гумором та відповідною пікантністю рисунку. Бутович майстер дуже продуктивний, зокрема як майстер книжкових окладинок та плякатів, в яких зручно використовує старі українські мотиви. Чимало останніми часами зібралось українських графіків у Парижі, де працюють М. Кричевський (син), автор цікавих графічних краєвидів, П. Омельченко, що підліг модерній французькій графічній школі, але дійшов значних осягнень, С. Гладкий — автор кольорової графіки, В. Андрієнко-Нечипайло теж кольорист і конструктивіст, В. Перебийніс, особливо цікавий майстер графічних рисунків для ужиткових потреб, як рисунки кахлів або інших будівельних частин. В плінному товаристві паризьких майстрів тяжко слідити за працями навіть талановитих українських майстрів.

Чимало українських майстрів працює в Московщині особливо в Ленінграді. Туди переїхав з України перед смертю Алексеєв, але не витримав того клімату; туди ж переїхали Кирнарський, Хижинський і багато інших. А ще більше там працює майстрів українців, що там училися та там і zostалися працювати на все життя. Віктор Замирайло не зосередив своєї праці виключно на графіці, але працював і в декоративному мистецтві; цей невтомний фантаст зостається таким і в своїх гравюрах; відома його пристрасть до творів Г. Доре, а також до його інтерпретатора гравера Панемакера, спонукала його зробити кілька збільшених копій з композицій цього майстра³. "Е. Костенко робить гравюри майже виключно на лінолеумі в кілька дощок. Майстра приваблюють кольористичні завдання, які він розв'язує часом дотепно: такі його краєвиди Фльоренції, Ленінграду, Криму"⁴. Е. Білуха спочатку підпав під вплив московського майстра Чехоніна, але, незабаром, розвинув свій талант в осягненнях досить своєрідних... В працях Білухи звертає на себе увагу його вдумливе відношення до специфічних законів книги. Це виявляється у всіх його працях, починаючи з першої окладинки...⁵. "С Пожарський графік, обдарований уродженим чуттям декораційности, що вмів знайти для кожної окладинки належне художнє оформлення,. Його праці здебільшого зовсім гармонійні в композиції і привабливі орнаменти; рисунок він опанував

³ Воинов: *Русская ксилография за 10 лет*. Ленинград. 1927. Стор. 35.

⁴ *Ibidem*. Стор. 32.

⁵ Э. Голлербах: *Книжная графика. — Графическое искусство в СССР. 1917-1927*. Ленинград. 1927. Стор. 53-54.

значно слабше“...⁶. Відрубно від цих графіків стоїть В Конашевич; “у всій повноті розвернулась графічна манера майстра в його ілюстраціях до Фета. Це одна з ліпших праць Конашевича, ... що незвичайно тонко віддає фетовську легкість та осяяність“...⁷. Також чудовий ксилограф басарабець Шиллінговський. “Його листи присвячені Ленінградові, ніби оповиті мрією про 18 століття. Шляхетні традиції старої дерев'яної гравюри в його особі знайшли одного з небагатьох відданих послідовників“...⁸. Зрештою за останні часи “графікою займалося багато ленінградських малярів та архітектів, що після своєї освіти та нахилів були далекі від обслуговування мистецтва книги. Та дехто з них так поєдналися з графічною працею, що присвятили себе їй, цілковито відійшовши від свого первісного фаху“...⁹, як це зробив архітект А. Литвиненко.

“Цікаву течію в сучасній графіці утворив А. Родченко, конструктивіст (що оперує найпростішими плякатними шрифтами та елементами друкарського набору“¹⁰. В Україні тих самих засобів вживав В, Меллер.

В той час, як вищеназвані майстри працювали в Петербурзі, у Москві визначився “один з найбільших майстрів графіки В. Масютин, що пізніше покинув Москву і залишив у ній значну прогалину“¹¹. Найрізноманітніших засобів граверського уміння застосовує в ілюстраційній праці В. Масютин, великий і вправлений майстер, що, на жаль, залишився за кордоном¹². Це правда, що Масютин залишив Москву і виїхав до Берліну, але повна правда полягає в тому, що в Берліні Масютин, що доти не знав української сучасної графіки, у 1933 р. познайомився з нею, відчув рідні бриніння найтонших струн душі і, як раніше Нарбут, теж торкнувся рідної стихії і в ньому теж прокинулася сила Антея, що із “великого майстра“ гравюри в Москві обернула його в зовсім виняткового майстра української гравюри. Як Нарбут, закоханий в старому українському козацькому мистецтві, Масютин не обертає його в забаву витонченого естета, але сприймає і відтворює із справжнім епічним успособленням як поважні монументи козацької України. Вже перші його граверні праці в Берліні свідчать про нього, як про

⁶ Ibidem Стор. 64-65.

⁷ Ibidem Стор. 66-67.

⁸ Ibidem Стор. 33.

⁹ Ibidem Стор. 42.

¹⁰ Ibidem Стор. 96.

¹¹ А. Сидоров: *Московская школа гравюры*. В збірній праці: “Мастера современной гравюры и графики”, Москва. 1928. Стор. 387.

¹² Э. Голлербах: *Книжная графика. — Графическое искусство в СССР*. Ленинград 1927. Стор. 93.

великого майстра гравюри. Але, коли він звернувся до рідної старовини, то тільки тут виявилася його справжня велич і справжній діапазон його праці. Його великі листи з портретами Хмельницького і Мазепи, — це справжні події в українському мистецтві. Можна було б сказати, що з цими працями Масютин в мистецтві української гравюри займав місце вільне після смерті Нарбута, але, поперше Нарбут був тільки графік, а Масютин віртуоз гравюри, а подруге, де у Нарбута тільки легкий жарт, жартівливі бризки генія, там у Масютина величавий патос справжнього історичного епосу.

У Москві Масютин залишив двох своїх учнів: романтика Олексу Кравченка та тверезого Олексу Усачова, що, багато завдячуючи своєму учителеві, все ж потрапили сказати своє власне слово в мистецтві гравюри. Олекса Кравченко ілюстрував Гофмана і кілька разів Гоголя, в тому числі і українське видання, а Олекса Усачов ряд років провів і працював в Україні, зріднившись з її мистецтвом. Майстер гравюри на дереві Усачов у своїх краєвидах виступає як вірний послідовник Масютина, а пізніше оригінальною манерою, своєю власною, ніби сміло розв'язує в гравюрі завдання малярського імпресіонізму.

Важко було б перелічити не то всіх, а навіть визначніших майстрів української гравюри, що працюють в Україні і за її межами. Ми не згадали в Парижі таких видатних майстрів як елегантний М. Глущенко, недавно покійна Софія Левицька, Савченко-Більський і багато інших, у Ленінграді — Каплуна, Любарського, Тирсу, в Катеринославі — Грузенберга і т. д.; для вичислювання і характеристики треба б було списати томи. Докладний словник українських граверів ще не вийшов. П. Попов не взяв на себе повного завдання Д. Ровинського, але і без того мистецтво української гравюри, як національно українське мистецтво, випередило граверне мистецтво багатьох європейських народів.

ЛІТЕРАТУРА

Матеріали до старої української гравюри, кінчаючи 18 століттям, зібрано в словниках "руських" і українських граверів. Ці словники подекуди захоплюють і 19 століття. Але, коли для століть 16-18 матеріал зібрано, хоч розуміється не вичерпуюче, то настільки повно, що на підставі його можна укладати історію старої української гравюри, — з матеріалом 19 століття справа стоїть просто катастрофічно, і чим пізніше, тим гірше.

Головні каталоги із списками старих українських граверів це:

Ровинський, Д., *Подробный словарь русских граверов 16-19 вв.* СПб. 1895 (в двох томах) і друге скромніше видання в одному томі.

Ровинський, Д., *Подробный словарь русских гравированных портретов*. СПб. 1886-1889 тт. I-IV.

Ці словники Ровинського, в яких зібрано матеріал для студій над українськими гравюрами, хоч користання ними затруднюється тим, що там перемішано українських граверів з московськими та іншими, що працювали в російській державі. Але за півстоліття видання Ровинського не могли де в чому не перестарітися і тому для нинішніх студій над українською гравюрою в рівній мірі з каталогами Ровинського необхідні каталоги П. Попова, що уложені як "доповнення" до каталогів Ровинського, але матеріал майже подвоюють, а може й більше того. Це словники:

Попов, П., : *Матеріали до словника українських граверів*. Київ 1926 (Відбитка з "Трудів Українського Наукового Інституту Книгознавства" т. I.).

Попов, П., *Матеріали до словника Українських граверів*. Додаток I. Київ 1927 (Відбитка з "Бібліологічних Вістей" 1927, III).

Невеличкий але цінний додаток до словників Попова, цінний головне для львівської гравюри, представляє праця Крип'якевича.

Крип'якевич, І., *Причинки до словника українських граверів*. — Бібліологічні Вісті. 1926, IV.

Праця, що стоїть на межі між зібранням матеріалу та систематизуванням його і монографічним опрацюванням, є прекрасне капітальне видання: "Національного Музею" у Львові з більше як півтисячею дуже добрих репродукцій:

Свенціцький, І., *Початки книгопечатання на землях України*. Жовква. 1924 року.

Друге розкішне видання, хоч, правда, з другорядним, але все ж цінним матеріалом, видав Лаврський Музей Культів і Побуту у Києві.

Попов, П., *Ксилографічні дошки Лаврського Музею*. Випуск I. Київ 1927 року.

Багато матеріалів до старої (теж і модерної) української гравюри знаходиться в Бібліологічних Вістях 1923-1930 та інших неперіодичних виданнях Українського Науково-дослідного Інституту Книгознавства.

Пробу загального нарису історії української гравюри до кінця 18 століття зробив В. Січинський в серії бібліотеки "Записок чину св. Василія Великого" ч. 17.

Січинський, В., *Історія українського граверства 16-18 століття*. Львів, 1937.

Крім названих головних праць з історії української старої гравюри існує досить велика література. Натомість для історії гравюри 19 століття, особливо другої його половини, ще нічого не зроблено. Щодо модерної гравюри, то тут знову література існує і, порівнюючи, досить велика, але ще не зроблено задовольняючого систематичного опрацювання матеріалу. Головніші праці для української графіки 19 століття показано в примітках до тексту останнього розділу

Зокрема хіба слід назвати монографії про окремих майстрів з ілюстрованими каталогами їхніх творів.

Найзамітніші між ними:

Георгій Нарбут. *Посмертна виставка творів*. Київ, 1926.

Василь Касіян. З передмовою С. Таранушенка. Видавництво "Рух". Харків, 1931.

Базыкін, М., *Книжные знаки*. А. И. Кравченко. Москва, 1924.

При тому слід згадати бібліофільські видання товариства АНУМ у Львові.

Для граверної праці Шевченка збірку матеріялу зроблено в XII томі творів Шевченка видання Українського Наукового інституту у Варшаві і там же подано літературу.

Спробу огляду української гравюри і її розвідку від Шевченка до сучасности зроблено на німецькій мові в передмові до каталогу виставки української графіки в Берліні 1933 року.

Ця ж передмова послужила основою для огляду української модерної гравюри на чеській мові в спеціальному графічному виданні у Празі: *Holaž. Praha*, 1933.

Монографічні розвідки про окремих українських сучасних графіків уміщено у львівських періодичних та наперіодичних виданнях "Українське Мистецтво" і в періодичних та неперіодичних виданнях львівського товариства АНУМ.

Вистави сучасного українського графічного мистецтва в останніх десятиліттях уряджувано в Брюсселі та в Римі. Брюссельська вистава дала привід для докладніших розвідок у бельгійському часописі *La Nervie*.

Дмитро Антонович

УКРАЇНСЬКИЙ ОРНАМЕНТ

По розгляді головних галузів українського пластичного мистецтва — архітектури, скульптури, малярства та графіки, слід ще узгляднити так зване ужиткове мистецтво, те мистецтво, твори якого виробляються масово для загального вжитку, ті твори, що оточують нас довкола в нашому життю і яких ми вживаємо, часто не звертаючи уваги на їх мистецьку вартість, або частіше на їх антимистецький, або партацький під оглядом мистецтва вигляд. Коли ми говоримо не про ужиткове мистецтво взагалі, а про орнамент тільки, то цим ми довільно звужуємо тему викладу, бо предмет ужиткового мистецтва може не мати орнаменту, а бути мистецьким твором з огляду на свою форму або колір. Але загалом предмети ужиткового мистецтва здебільшого уявляють із себе матеріал для дослідів етнографії, а не спеціально культури, або являються творами фабричної продукції. І в тому і в другому випадку власне орнамент, що оздоблює витвір ужиткового знаряддя, належить до галузі мистецтва, незалежно від того, чи є він твором ручного ремесла, чи фабричної або взагалі механічної продукції. Зрештою межі між науковими дисциплінами етнографії та культури точно не встановлено, отже, є дозволено самі предмети ужиткового значення залишити для дослідів етнографів, а в обсягу культури кинути бодай найкоротше погляд на оздобу предметів ужиткового мистецтва, що належить до мистецтва, а значить і культури, — цебто на орнамент.

Погляд на орнамент поневолі мусить бути дуже короткий і загальний, бо орнамент — це найменше досліджена галузь українського мистецтва, і студіювання його посувається дуже поволі разом під дослідом окремих галузів виробництва, як то ткацтво, вишивання, розмальовування хат чи окремих частин в хатах (печі, вікна тощо), малювання гончарських виробів, орнаментация манускриптів та друкованих книжок, різьба по дереву в домашньому вжитку, та в творах церковного та офіційного призначення, відливання чи виковування або карбування металевого знаряддя теж як для домашнього вжитку (посуд, замки, клямки, гудзики, застібки і т. д.), так і для суспільного вжитку, цебто або церковного — (дзвони, хрести, чаші, світильники тощо), або військового

(гармати, рушниці, холодна зброя і т. д.). Всі предмети ужиткового мистецтва не дається перелічити; отже, немає нічого дивного, що дослідження орнаменту окремих галузів ужиткового мистецтва здебільшого ще й не почалося, а коли дещо зроблено, то це винятково щасливі випадки.

В кожнім разі орнамент на різноманітних виробках буває опрацьований або в площині, тоді він орудує здебільшого фарбами і наближається до малярства, хоч би малювання безпосередньо й не було, а замість того було б вишивання чи ткання, — або орудує в трьох вимірах, як різьба по дереву, відливання з металів; така орнаментация вже наближається до скульптури і орудує головню формою, а кольорування здебільшого (хоч далеко не завжди) уникає. Таким чином орнамент буває або скульптурного або малярського гатунку. Але такий поділ надто загальний і тому мало помагає дослідникові в класифікації матеріялу. Більше корисний, бо вже детальніший, спосіб розподілення матеріялу за характером самого орнаменту; орнамент в основі буває п'ятьох родів: геометричний, рослинний, звіриний (цебто користується формами живих тварин), плетений і архітектурний (форми колон, арок). Але на ділі ці основи орнаменту часто дуже вибагливо комбінуються плетіння із звіриними мотивами (так званий тератологічний орнамент), при чому звірі здебільшого фантастичні (цей орнамент найчастіше зустрічається в старих рукописних книгах); комбінується і рослинний орнамент із звірями, навіть звірі не рідко входять і до геометричного орнаменту (в західньоукраїнських писанках та вишивках). Отже, мотиви орнаменту так химерно між собою переплітаються, що розподілити величезний орнаментальний матеріял за характером орнаменту було б мабуть неможливо. Зате найчастіше дається орнамент і самі витвори ужиткового мистецтва розложити за матеріялом, із якого їх зроблено; це тим більше зручно, що і характер орнаменту багато залежить від матеріялу, на якому його приложено. Не кажучи вже про те, що скульптурний чи різьблений орнамент відрізняється від мальованого чи тканого; відміни йдуть і далі: не однаковий орнамент ріжеться на дереві та відливається на металі; зовсім не однаковий орнамент малюється на писанках і на посуді, навіть не однаковий орнамент четься на килимах і на плахах, і знову інакший вишивається чи мережитья на сорочках. Коли недосвічені з мистецького боку українізатори по земствах та кооперативних союзах почали проповідувати вживання українського орнаменту непродумано, і взірці вишивок з підризників та риз почали малювати на глечиках, а вишивки з сорочок пристосовувати до оздоб будинків, то з того вийшли речі несмачні, ба навіть огидні.

Тому розгляд ужиткового мистецтва і орнаменту на них здебільшого і в спеціальних дослідях, і в загальних нарисах викладається за матеріалом, з якого ті твори вироблюються. Такі досліді покійних М. Білявшевського (про старе українське скло або вишивання), Д. Щербаківського (про золотарство або про килими), В. Модзалевського (людвисарство), Д. Пещанського (про ткацтво), М. Сумцова (про писанки) і багато інших. Часто дослідники цього типу вживають такої деталізації, що обмежують свій дослід районом, іноді зведенням до даного села: така прецизність дуже корисна при первісних дослідях, особливо в стадії збирання матеріалу, бо уточнює самий дослід; але класифікація художнього виробництва за матеріалом виробу вживається і в загальних нарисах, навіть найкоротших: наприклад, в той спосіб викладено огляд українського ужиткового (виробничого) мистецтва (мистецької промисловости) в українській загальній енциклопедії "Книга Знання" т. 3, випуск 24.

Покійний професор київського університету Григорій Павлуцький, що багато прислужився до студій над українським мистецтвом взагалі, а в кінці свого життя приступив до друкування загальної праці: "Історія українського орнаменту", праці, яку йому невблагана смерть перервала посередині, свідомо відмовився в своєму загальному викладі від класифікації різних типів орнаменту за матеріалом, хоч признавав, що "Матеріал чимало важить в утворенню орнаменту; він великою мірою впливає на форму. Історія мистецтва взагалі показує нам, що художники завсіди спеціалізувалися на певному матеріалі і залежно від нього утворювався стиль... вироблення стилістичних особливостей цілком залежить від матеріалу. А в тім, ми в своїй розвідці визнали за неможливе з'єднати плян роботи з матеріалом саме че рез те, що стиль, вироблений в одному матеріалі, занадто часто пристосовується до інших матеріалів. Отож, наприклад, ми бачимо геометричний орнамент на тканині, на дереві, на писанках, на стінах св. Софії тощо. Щоб не повторюватися, ми викладаємо історію українського орнаменту за епохами та за стилями".

Таким чином проф. Павлуцький ніби впав в певну протилежність із самими собою: з одного боку, "вироблення стилістичних особливостей цілком залежить від матеріалу", а з другого боку, "стиль, вироблений в одному матеріалі, занадто часто пристосовується до інших матеріалів". Річ у тім, що проф. Павлуцький, як занадто добросовісний дослідник, спостерігаючи два діаметрально протилежні явища, добросовісно обидва констатував. З одного боку, це показує, що орнамент уявляє собою предмет надзвичайно розсглий і надто мало досліджений, а тому й наученіший дослідник,

входячи в цей необмежений ще темний та недосліджений ліс пам'яток і матеріалів, ризикує заблукатися і впасти в протиріччя. Але здоровий сенс історика мистецтва виводить проф. Павлуцького на світліший шлях викладу історії українського орнаменту "за епохами та стилями".

Власне, якість такого викладу, мусіла привабити проф. Павлуцького, і він мусів саме цей спосіб викладу обрати, бо він був справжнім істориком мистецтва і його вабило дати загальну, по можливості повну картину розвою українського орнаменту в усіх галузях, без огляду на те, чи орнамент скульптурний чи малярський, геометричний, чи рослинний, чи звіринний, і на якому б матеріалі його не було виконано. Отже, тільки викладаючи розвій орнаменту "за епохами та стилями", можна надіятися дати образ синтетичний розвою українського орнаменту від часів найдавніших до сучасности, бо в кожній добі орнамент, як і всі галузі мистецтва, еволюціонує, і кожна доба на орнамент, який би він не був і на якому матеріалі не був би виконаний, кладе свій відбиток.

Між тим розклад розгляду ужиткового мистецтва і сполученого з ним орнаменту за матеріалом дає в кращому разі відірвані картини розвою ужиткового мистецтва в різних матеріалах, а не дає спільного образу, пов'язаного з іншими галузями єдиного мистецького процесу.

Тому не має нічого дивного, що справжній історик мистецтва проф. Григорій Павлуцький, відважно взявшись за представлення історії українського орнаменту в цілому, зовсім логічно і правильно підійшов до свого завдання. Смерть не дала йому цього завдання виконати. Якби не смерть, чи виконав би він його? Можуть бути поважні сумніви. В кожнім разі, з огляду на дуже незадовільний стан окремих спеціальних дослідів, на малу їх кількість, образ безмежно широкого предмету — орнаменту у всіх його відмінах, у всіх епохах, тоді не міг бути повним, як не можна ані на наближення до повноти претендувати і тепер, але міг бути першою доброю спробою, яка показувала б шлях прийдешнім історикам.

Коли в оглядах українського малярства, або ще більше в оглядах української скульптури, перед істориком мистецтва стоїть спокуса почати виклад не з десятого століття, а розширити рамці предмету далі в глибину віків і спробувати зібрати матеріал з часів дохристиянських, хоч від них конкретних пам'яток майже не збереглося, то ще більше ця спокуса постає, при викладі історії ужиткового мистецтва і, спеціально, орнаменту, бо фактично і пам'яток цього мистецтва археологія збрала чимало. Із дохристиянських могил археологи видобули чимало металевих виробів, а особливо орнаментів мальованих на гончарських виробах; цих останніх знаходиться в

Україні дуже багато, починаючи з неолітичної кам'яної доби, з доби так званої Трипільської культури, коли вже в Україні жило хліборобське населення, що, правдоподібно, вже було тим народом, безпосереднім нащадком якого є сучасний український нарід; в пізнішій кам'яній добі цей нарід в Україні мав таку розвинену гончарську промисловість, і пам'яток орнаментованого начиння знайдено так багато, що навіть добу Трипільської культури в археології часто так і називають добою мальованої кераміки. Не встояв перед спокусою починати історію українського орнаменту від часів найдавніших доісторичних і проф. Павлуцький. Але краще від цього утриматися, бо все таки, вдавшись в глибини доісторичні, історикові довелося б і миритися із столітними або і більше в матеріалі, іноді натикатися на матеріал незнаного походження і невідомих народів, і це все завело б історика в непевну ситуацію та збило б з твердого історичного ґрунту. Не історик, а археолог з фаху, але обережний дослідник, д-р Я. Пастернак вже не починає історії української кераміки з часів Трипільської культури, цебто часів за три тисячеліття в глиб віків, а щойно з 7-8 століть нашої ери, з доби, коли вже безсумнівний український нарід стояв на межі своєї історичної доби. Розуміється, коли робити уступки вповні законному бажанню розширити протягом часу межі нашого досліджу, то це зовсім справедливо, як то робить Пастернак, заглиблюватися взад від століття до століття, а не перескакувати через тисячоліття до періодів кам'яної доби.

Але, коли починати стежити розвій орнаменту тільки з доби історичної, навіть дещо з запізненням з десятого століття, то все таки доведеться признати, що зв'язаного історичного оповідання ще не можна зробити і мимоволі доведеться рахуватися з численними та іноді довгими пропусками, але ці пропуски в матеріалі, є надія, з часом та з продовженням дрібної дослідної праці буде потроху заповнювано.

В добу візантійсько-романську, чи як загально історики назвали її в Україні, в добу княжу, ми знаходимо в такому числі вироби ужиткового мистецтва із всяких матеріялів і в стадії так високо розвиненій, що не доводиться говорити про початки мистецтва орнаменту, а, навпаки, про добу його пишного розцвіту, про добу, яку поререджували цілі епохи сприймання і перетворення мистецьких стилів в орнаментіці. Мабуть не буде перебільшенням, якби ствердити, що десь в 11 та 12 століттях мистецтво орнаменту в Україні стояло дуже високо, орудувало найрізнішими матеріялами і всіма формами орнаменту різного походження. Деякі форми орнаменту, як, наприклад, плетений орнамент, в українському мистецтві після київської княжої доби зникає, затримуючись хіба ще

трохи в каліграфії пергаменових рукописів, але поступово зникає і там, так само цілий ряд мистецьких виробів після київської княжої доби зникає, щоб вже аж досі не відродитися: до таких творів виробничого мистецтва належить мистецтво київських перегородчатих емалів на золоті (cloisonne), мистецтво мозаїкового декорування стін і вироблення відповідних і потрібних для того смальтів, нарешті, мистецтво карбування монет, бо фактично після того і аж до нині Україна своєї монети не мала і з металю її не карбувала.

Отже, хоч від доби візантійсько-романської, завдяки віддаленості часу, мистецькі вироби попропадали, оскільки були з нетривкого матеріалу — погинули, але і того, що до нас дійшло, досить, щоб ствердити, що це була доба найбільше багата на предмети різноманітної мистецької продукції з різних матеріалів і з найбагатшим запасом орнаментальних форм, що, перетворюючись і модифікуючись, в Україні мусіли мати цілу свою історію. У великих творах декоративної скульптури багатий плетений і комбінований орнамент зберігся на шиферних саркофагах та плитах, що декорували церкви всередині, на капітелях колон чи пілястрів тощо. Тут спочатку домінує орнамент плетений, але вже не в чистому вигляді, а в комбінації з формами рослинними, геометричними і звіриними. Незвичайно багато здобуто, головню археологічними розкопами, предметів дрібної скульптури на камені і на металі: це здебільшого невеличкі натільні іконки, хрестики звичайні і так звані енколпіони дуже тоді розповсюджені; це хрестики зложені з двох частин — лицевої та зворотної, які розкривалися, і в середину яких вкладалося якусь частку святих реліквій. І іконки, і хрестики бували і кам'яні, і металеві оздоблені різьбленими рельєфами. У великому числі зберіглися металеві оздоби, як гривні плетені та кручені: їх носилося на шії як намисто, але вони на вагу були і грошевою одиницею. З плетеним, геометричним та звіриним орнаментом широко, як видно, вживалися тоді золоті, срібні та бронзові оздоби до одіння, як застібки, нарамники, підвіски, перстні, сережки, цілі ожерелля та діядеми іноді золоті і з емалями, іноді з самоцвітним камінням. Золоті та срібні монети зберегли зображення князів Володимира Великого, Ярослава Мудрого. Між орнаментами на тих монетах збереглося в основі плетеної композиції зображення, що ми тепер називаємо "тризубом", який є гербом української держави. Це знак, як видно, дуже старий, що вже мабуть самі князі, що його вживали як символічного знаку, вже певно не знали ні його походження, ні його значення. Проте це знак незвичайно досконало вистилізований і винятково декоративний. Між геральдичними знаками йому мабуть уступає навіть французька королівська лілія, що в геральдиці має славу найдосконалішого декоративного геральдичного знаку.

Справедливо славляться багатством своїх орнаментів рукописні книги з одинадцятого століття, між якими на першому місці стоять, очевидно, Остромирова Євангелія та Ізборник Святослава.

Мотиви плетеного, рослинного та геометричного орнаменту вживалися і у великому масштабі для оздоб церков та палат. Ці орнаменти і тепер можна бачити найбільше в церкві св. Софії у Києві.

Вишивок і тканин з того часу не збереглося, але про орнамент і тканий і вишиваний можна міркувати по зображеннях, що збереглися з тих часів і в мініатюрах тогочасних книг, і у стінних розписах; для студій тканих орнаментів на тканинах, що служили для одіння, а також вишивок найбільше матеріялу можна знайти між малюваннями 12 століття в Кирилівській церкві у Києві, в циклі малювань з життя св. Кирила. Взагалі тканини і шиття — це матеріял дуже нетривкий, за кілька століть зовсім перетлів, але історію і такого орнаменту, і вишиваного треба спробувати перестудіювати по мініатюрах, стінних мальовинах іконах та портретах; тут багато матеріялу від 11 або 12 століть і аж до останніх часів, до часів, з яких вже маємо оригінали і ткацтва, і вишивання.

З добою готики багатство орнаментальних форм та комбінацій відразу значно падає. У майстрів, як видно, менше фантазії, плетений орнамент поступово зникає; навіть у рукописних книгах фантастичні звірі та екзотичні рослини поступово дають місце реальній українській флорі та фауні. Орнаментальні паски, що розділюють композиції стінного малярства 15 століття, що ніби зберігають дещо від форм мотивів романо-візантійської доби, але на склепіннях їх заступають угласні монотонні готицькі смуги, і взагалі орнаментові присвячується менше місця та уваги.

У Львові зберігався з 16 століття святоюрський дзвін. Людвисарська робота дуже добра, але орнаментальних оздоб немає зовсім, якщо не рахувати зовсім прямих пружків навколо дзвону; між смужками орнамент заступлено літерами напису, який виконав Яків Скора. З кінця 14, або з початку 15 століття зберіглася теж добре відлита у Львові гаківниця, довга, ззовні восьмигранна, але теж зовсім без орнаменту, якщо не рахувати пари геральдичних левів з ядрами, що були не стільки оздобою гармати, скільки просто людвисарською маркою. В кожному разі такі пам'ятки людвисарства з доби готики у Львові свідчать, що людвисарське мистецтво не занепало, але до орнаментальної оздоби відпливаних речей уваги не прикладали. В дрібних металевих виробах, особливо в церковнім начинню, вживався чисто готицький орнамент і тривав у виробах не тільки 15, але і 16 та 17 століть; однак чим вироби старіші, тим орнаменту на них менше. Правда можна думати, що в золотар-

ських виробках церковного начиння готичний орнамент мусів бути значно розвинений, коли він тримався щонайменше до середини 17 століття в оздобах настільних хрестів, чаш і потирів, кандильниць, дарохраниць, оправ євангелій тощо. Дарохраниць навіть не тільки трималися готичського орнаменту, але цілою своєю формою наслідували готичські тринавні церкви. На печатці Володислава Опольського, останнього галицького князя з другої половини 14 століття, представлено постать князя в типовім обрамленні готичської форми (зложеної з чотирьох півкіл, що чередуються з простими кутами); тло всередині вкрито теж характерним готичським рослинним орнаментом. Але напис на печатці зроблено латинкою і не можна бути певним, що цю печатку зроблено на українських, а не інших землях цього володаря, що походив з княжат шльонських.

Дуже скромні щодо орнаментальних окрас писані книги готичської доби; щодо тканин і вишивання, то теж дали б чимало матеріалу тканини та вишивки намальовані на стінних мальовилах серед циклів стінописів у Люблінській каплиці, в Ягайлонській каплиці в Кракові на Вавелю, в Сандомирському соборі та Лаврівським монастирі. В Сандомирі та Лаврові українські ткани обриси покривають цілі композиції, а в Любліні український тканий обрус застилає стіл Авраама під час гостини трьох анголів, а деякі образи переставлено на тлі опон із шматки місцями затканої або вишиваної. Але і прості візерунки цих тканин та вишивок ніби свідчать про те, що мистецтво орнаменту не було вельми улюбленим мистецтвом доби.

В гончарських виробках д-р Я. Пастернак уважає добу готики в Україні, точніше 15 століття, добою переломовою. В цім часі з'являється "посуд, що вказує вже на фабричний виріб". В декорванні його "виступає спорадично орнамент вужиковий та прямолінійний, мальований ясноцеглястою фарбою на блідо-жовтому природному тлі посудини. Появляються нові форми, пр., широкі миски з гостро заломаними вінцями, вухо. Перша поява кахлів до печей, жовтяво-цеглястої барви, неполиваних іще, з рослинним, фігуровим та геометричним орнаментом у готичському стилі 16-17 століть, творять у гончарській продукції замкнену в собі цілість щодо матеріалу, техніки та форми.

З добою ренесансу картина міняється на користь замилювання орнаментом; орнамент буйно вривається як скульптурна оздоба архітектурних деталей (карнизів, одвірків, віконних обрамвань, капітелів і навіть самих колон), стержні яких, починаючи з доби ренесансу і аж до доби класицизму, нерідко вкривають орнаментом; настільки великою стає любов до орнаментальної оздоби.

Але орнамент ренесансу і наступних періодів так сильно відрізняється від орнаменту попередніх періодів, особливо доби візантійсько-романської, що можна думати, що поміркований розвій орнаменту в добу готики був потрібним інтервалом для того, щоб відкинути від старих форм і засвоїти нові. Ці нові форми орнаменту і орнаментальної композиції прийшли в Україну безпосередньо з північної Італії, головним чином з Льомбардії просто, або через Венецію і венецькі землі. В Україні, особливо в західньоукраїнських містах в другій половині 16 століття збирається сила архітектів і просто каменярів, скульпторів і просто тесальників каменю tagliapietra із Льомбардії, головним чином з гірських районів північної Льомбардії і італійсько-швейцарського кантону Тичіно з-над берегів озера Лугано. Не дурно на березі цього озера стоїть містечко Кампіоне, що, з 16 століття починаючи, постачало будівничих та каменярів на всю Італію. В 15 столітті, ці каменярі сприяли мистецтво ренесансу із Фльоренції і разом з тим буйний і життєрадісний фльорентійський скульптурний орнамент і розвинули його аж через край. Тим часом із початком 16 століття, під впливом Мікельанджельо фльорентійська скульптура (а за нею і римська та центральнійталійська) відмовилася від орнаменту і дала перевагу студеним рівним площинам перед площинами рясно вкритими орнаментом. Льомбардія, а за нею Венеція, не пішли за італійськими центрами, і не тільки зберегли любов до орнаменту, але й самий орнамент довели до пересичення. В наслідок цього до центральної Італії льомбардські майстри стали надто провінціями і не знаходили там праці, а мусіли подаватися на схід через венецькі землі, хорватські та мадярські аж до України. Кращі та талановитіші майстри (maestri Lombar.) осідали у Венеції, а скромніші та слабші мусіли подаватися далі та далі на схід. Отже, немає нічого дивного, що слабші із них, не витримуючи конкуренції з сильнішими майстрами, мусіли подаватися далі на схід, і ті, що дійшли до України, здебільшого були сумнівними майстрами, але на загал не були яскравими артистичними індивідуальностями, ані надто удосконаленими майстрами. Але серед натовпу тих, що зібралися в містах Західньої України, розуміється, попадали й майстри здібні, а навіть талановиті.

Отже, ці італійські майстри принесли в Україну нове мистецтво, а разом із тим замишування до веселого ренесансового орнаменту. Ці майстри вивели у Львові чимало будинків, рясно оздоблених скульптурним орнаментом, вони ж вивели та орнаментували у Львові комплекс братської церкви та каплиці і дзвіниці при ній, каплиці Кампіанів та Боїмів, а поза Львовом залишили чимало пам'яток скульптурного ренесансового орнаменту в провінціальних містечках, особливо в Єзуполі та Замості. Цей життєрадісний, в первісній основі

фльорентійський орнамент, складається найчастіше із гірлянд квітів, які підтримують "putti" — голі діти іноді крилаті, щось середнє між анголятами та амурами; ще частійше ці гірлянди або окремі рослини в'ються по колонах та пілястрах, образуєючи кола чи завитки, в яких вставлено або квітки, або ті ж діточі головки, або якісь пташки чи звірки. Між іншим, в домі одного з львівських патрициїв, лікаря Анчовського, один із цих італійських майстрів — Петро Красовський (із Карассо) вивів між двох вікон колону, яку сповив виноградною лозою з гронами по цілому стержню. Це перший задокументований в Україні взір орнаменту з виноградної лози, яка в 17 і 18 століттях стала найбільше улюбленим мотивом українського орнаменту і вживалась як оздоба колонок на українських іконостасах та вівтарях.

Але при всім замилюванню до нового орнаментального мистецтва все ж в добу ренесансу панує ще шляхетний стриманий смак і переобтяження декорації орнаментом не спостерігається. Так само і в людвисарському майстерстві: гармати вже здебільшого оздоблено орнаментом, але його ще не багато. Так на гарматі, що 1529 року відплив львівський людвисар Бартель Вайсе, приміщено два паски з квітами, що обводять гармату на початку та в кінці звуженої частини гирла; решту оздоб складають герби міста Львова та картуш з датою року виконання: отже, в цілому гармата виконана з шляхетним смаком і орнаментом не переобтяжена.

Рослинний ренесансовий орнамент загально прийнявся в Україні: прикладають його і для оздоб гармат, і для дрібніших праць, в золотарстві; перейшов він навіть і в мініятюру. Саме в тому часі була виконана славнозвісна Пересопницька Євангелія. Виконано її на замовлення меценатів князя Януша Заславського та його матері княгині Гольшанської. Почато працю над тією Євангелією у Дворецькому монастирі 1556 року, а скінчено в Пересопницькому монастирі в 1561 році. У 1701 році вона опинилася у власності Мазепи, який передав її до переяславської катедрі, а звідти вона перейшла до полтавської духовної семінарії.

Проф. Г. Павлуцький справедливо вважає цю Євангелію головним твором українського орнаментального мистецтва доби ренесансу. Він знаходить, що в основі всього орнаменту навколо зображень лежить акант, в одному місці навіть і двома амурами; амури стоять на закрутках бокових гілок; однією рукою вони ніби підтримують горішне віття орнаменту, в другій тримають труби... Дуже близьку форму до орнаменту Пересопницької Євангелії має орнаментация другого славнозвісного рукопису, написаного в Україні, Загорівського апостола 1554 року. "Тут чи не востаннє ми ще зустрічаємо плетений орнамент в заставках та ініціялах, але панують мотиви ренесансові, в яких головну роль відіграють принадно

звинуті листки аканта; сюди прилучаються ще й улюблені за доби ренесансу постаті голих діток.”.

Коли того ж часу вийшла перша у Львові книжка друкована — Львівський апостол 1574 року; єдина ілюстрація цієї книги, що представляє св. Луку, це має дещо з готицьких ремінісценцій, а обрамлення виразно ренесансове, що представляє пишний ренесансовий портал. В стилі ренесансу витримано і всі оздобы перших українських видань у Львові, Острозі, Заблудові тощо.

В кераміці каже д-р Я. Пастернак: "Посуд роблять тепер із добре чищеної глини, дуже добре випалений, темно-попелястої або ясно-жовтої барви, стінки дуже тонкі, їх поверхня шорстка, орнамент роблений зубатим, яких 2 мм. грубим колісцем: спершу суцільні вуглики, пізніше — окремі півмісячки ріжками вгору. Багатство форми дорівнює вже теперішньому... Від кінця 16 в. появляється жовта або ясно гніда полива, пізніше і зелена, спершу тільки в середині горщиків та на вінцях, опісля й на плечах черевця. Поливу дістають і кахлі до печей із ренесансовою орнаментикою”.

Відносно тканин та вишивок доби ренесансу треба б було студіювати чоловічі та жіночі портрети тієї доби та їх одіння. На жаль, уважних дослідів тканин і вишивок ні на пам'ятках стінопису для попередніх періодів, ні на портретах доби ренесансу ще не зроблено.

З добою барокко шляхетна стриманість доби ренесансу із орнаменту зникає, натомість приходить переобтяженість в орнаменті; але разом з тим і незнана до того часу пишність, ошатність, вибагливість, буйна фантазія, а іноді і справжня величність. Орнамент пишно і тяжко буяє на всіх місцях, де тільки міг знайтися, а іноді і нововведення робилося, аби дати простір буйному орнаментові.

В цей час по церквах було заведено високі в багато ярусів іконостаси, що підносилися до самої високої точки центральної бані зсередини, і цілий іконостас уявляв собою орнаментальну фантазію, не лишаючи місця без орнаменту ні на царських воротах, ні навіть на іконах, бо саме тоді ікони почали покривати тяжкими срібними ризами, виповненими орнаментом, навіть мальовано ікони на золотому тлі теж рельєфно орнаментованому рослинним орнаментом. Буйним орнаментом вкривалося не тільки іконостаси, але і вівтарі, ставники, катедри, аналої, а сницерської роботи рельєфним орнаментом переобтяжені хрести, панікадила, все церковне начиння, навіть оправи книжок праці київських золотарів, в тому числі ажурну оправу церковних робили, як і ризи на ікони, із металевих, вкритих рельєфним орнаментом, дощок. Данило Щербаківський докладно описує оправи книжок Євангелії роботи Київського майстра Федора з 1670 року і одного з кращих київських золотарів Івана Равича з

1717 року. Багато спільного з цими працями має пишно орнаментована, рельєфна срібна дошка — дар Мазепи до Гробу Господнього.

В добі барокко не жаліли скульптурних оздоб і в людвисарських працях на дзвонах та на гарматах, іноді в цілості вкритих відливаним орнаментом, а два вуха зверху гармат в цей час звичайно відливалось у формі вигнутих риб-дельфінів. Легша зброя вкривалася або сницерським рельєфним орнаментом, або орнаментом, зробленим насічкою, або викладанням (інторсія); таким орнаментом вкрито козацькі мушкети, пістолі, держалка та піхви шабель, сідла та зброя, знаки гідности — перначі, булави.

Орнамент на тканинах з доби барокко вже можна студіювати не тільки на тогочасних портретах, але подекуди зберіглися і справжні взірці пишно орнаментованих тодішніх брокатів часто, тканин золотом та сріблом і то не тільки для попівських риз, але і для жупанів світських достойників та їхніх дам.

Друковані книги теж пишно оздоблювалися не тільки ілюстраціями до тексту, але і просто орнаментальними композиціями.

Глиняний посуд у цій добі вже покривається кольоровою поливою, миски полив'яними барвами рясно розмальовуються, але для заможніших верств глиняні вироби видаються занадто декоративними і відступають перед металевим посудом теж здебільшого рясно орнаментованим.

З добою рококо рясність орнаменту не зменшується, всі речі, про які згадано, коли мова йшла про орнамент барокковий, треба б було знову повторити, тільки самий орнамент робиться легшим та елегантнішим. Коли орнамент барокко прямував до пишности і величавости, орнамент рококо прямує до елегантности та легкості. В орнаменті рококо часто, хоч не обов'язково, побіч рослинних мотивів, сполучених часто з формами живих істот, зустрічається нова форма ракушки, так звана *rocaille*, від якої самий стиль дістав назву рококо.

Але, ставши легшим в своїх формах, орнамент доби рококо все ж таки рясно вкриває ті предмети, які він декорує, що легкість його не завжди відразу спостерігається, наприклад, в іконостасах та його частинах або сницерських виробках. В добу рококо як і в добу барокко здебільшого в українському орнаменті панують мотиви рослинні, в добу барокко переважно листки аканту або виноградної лози; в добу рококо акант вже видається за тяжким і менше вживається, а натомість приходять мотиви різних куців (наприклад, троянд) та дерев. В добу барокко, коли приходять до орнаменту зображення звірів, то це здебільшого левів, з підкреслено величезною гривою, в добу ж рококо з рослинним орнаментом не комбінують хижих звірів, а охотніше ангольські голівки.

В добу рококо в мистецтві глиняних виробів приходять світлі полуди, а в кахлях часто комбінується біла полуда з синім візерунком. Взагалі глиняний полив'яний посуд утончується в кращих виробах до якості фаянсу.

В ткацтві в добу рококо М. Біляшевський констатує у нас впливи Франції, "що постачала тоді і найкращі тканини шовкові й парчеві, і гарні вишивки, мала вплив і на наші килими". Так само у вишиванні в добу рококо появляється, як стверджує Біляшевський, "шиття шовками, золотом і сріблом, що служило окрасою переважно церковних речей, що вишивались по монастирях та по заможних родинях ... чужоземні мотиви тут так перероблені, що шиття цього роду стало цілком нашим; орнамент його майже виключно рослинний".

Взагалі в добу барокко і рококо рослинний орнамент так широко розвинувся, що Біляшевський навіть висунув тезу, що "течія в напрямі уживання рослинних форм, заміна чи доповнення ними форм, геометричних і становить одну із головних рис українського орнаменту, ставить його на вищий ступінь, порівнюючи з орнаментом сусідніх народів". Але до цього твердження треба поставитися дуже обережно: поперше, в деяких галузях орнаментики геометричний орнамент залишився недоторканим до самого кінця, наприклад, у тканинах плахт або в нарізуванні візерунків по дереві на сволоках, на задках возів або санях тощо. Подруге, Біляшевський уважав питомим українським мистецтвом тільки мистецтво 17-18 століть і пережитки його, тому і спостереження Біляшевського треба обмежити щодо часу, щобто віднести не взагалі до українського орнаменту, а тільки до орнаменту доби барокко та рококо. Нарешті в твердження Біляшевського треба внести обмеження щодо простору: воно може мати свою рацію, коли це торкається центральної України, особливо до лівого берега Дніпра, але ледве чи його можна ствердити відносно Західної України, відносно земель, що лежать на захід — приблизно від лінії Богу-Тетерева. Там і в тканні килимів та частин одіння, у вишивках, в орнаментатії писанок, нанизуванні кораликів тощо залишився геометричний орнамент до наших часів. Так що робити якісь висновки відносно українського орнаменту для всіх часів і цілого простору України ще мабуть передчасно.

З добою клясичности з орнаментом і взагалі з ужитковим мистецтвом справа різко міняється. В добу клясичности академізм висунув теорію поділу мистецтва на високе мистецтво або "справжнє мистецтво" і мистецтво ужиткове, або "ремісництво". Артисти справжнього мистецтва, щобто малярства, скульптури та архітектури уважали нижчим своєї гідности не тільки працювати над ужитковим мистецтвом, а і над орнаментом взагалі. Вже декорування стін ор-

наментом і малюнком художники доби клясичности уважали за річ понижуючу артиста, прирівнювали такі декораційні роботи до малювання дахів та парканів. Нам відомо з біографії Шевченка, що коли його пан хотів зробити з Тараса майстра декоратора покоїв, то не знайшов у Петербурзі художника-декоратора в академії, а мусів приділити Шевченка, після того як він дістав у Варшаві науку від Лампі, до цехового майстра Ширяєва. На погляд і самого Шевченка і його тодішнього ментора Сошенка і цілого синкліту художників з Брюлловим на чолі, це було нещастя, з якого Шевченка, що мав стати "артистом", а не "ремісником", треба було визволити, що вони шляхетно і виконали. Це добре. Але річ в тім, як ці панове дивились на ремісниче мистецтво. У Ширяєва Шевченко вчився і декорував найважливіші у Петербурзі будівлі і в тому числі великий театр, в якому постійно бував сам цар, і який мусів бути мистецьки удекорований. Але Сошенко зовсім поважно запевняв, що Шевченко у Ширяєва малював дахи та паркани. Сам Шевченко уважав, що його визволили від малювання дахів та парканів, хоч, розуміється, ні того ні другого Шевченко у Ширяєва не міг малювати, уже хоч би через те, що ні один домовласник, коли йому треба малювати паркан чи крівлю дому, не звертається за цим до першорядного художньо-декораційного підприємства, яким було підприємство Ширяєва, що навіть вивісок для крамів вже не виконувало, а займалося художньою декорацією державних установ та приватних помешкань вельмож.

Отже, в добу клясичности артисти відвернулися від ужиткового мистецтва, як від ганебного ремесла. А коли хто з художників мусів для шматка хліба працювати над мистецьким промислом, то це були артисти "неудачники" або люди без хисту.

Коли до того додати, що тоді ж в Україні занепали цехи і з ними цехове мистецтво, а на зміну йому почала розвиватися фабрична продукція, то і на фабрики, щоб художньо опрацювати фабричні вироби, кращі майстрі не йшли, тому на ткацьких варстах, на фабриках посуду, в золотарських майстернях тощо мистецька вартість продуктів стала падати. Але в добі клясичности ще в силу інерції справа якось трималася. Доживали віку старі майстрі, входили до вжитку деякі нові гатунки виробів, про мистецьку якість яких ще все таки дбали. Вже до мистецтва гравюри, хоч воно й трималося в академії, ставилися художники досить підозріло як до півремесла, і зробили крок до того, щоб головним завданням гравюри поставити копіювання олійних образів і в той спосіб засобами гравюри популяризувати справжнє мистецтво — академічне малярство. Якраз, навпаки, до того, як в попередні часи, коли власне гравюри давали надхнення для малярських творів і

часто цикли церковних настінних малювань бували наслідуванням циклів гравюр у Бібліях та Євангеліях. Але все ж, хоч у початку доби класичности гравюра в Україні занепала, то в кінці доби появився Шевченко, який покликав граверне мистецтво на новий шлях і надхнув йому силу перетривати добу еклектизму та пишню розвинути в 20 столітті. Тільки ж гравюра орнаментальна і Шевченка мало цікавила, так що в наші часи гравери за взірцями орнаментальної гравюри мусіли звертатися до доби барокко і рококо.

В добу класичности в Україні був виявлений новий матеріал керамічний, з якого почали виробляти порцелянові (фарфор) вироби. Перша найкраща в Україні майстерня постала на Волині в містечку Корці, і порцеляна цієї майстерні, що досить близько наслідувала французьку порцеляну Севра, мала не тільки в Україні, але і в західній Європі, добре признання. Тепер порцеляна Корця, що має значку — око в трикутнику (недреманое око) іноді з підписом польськи Korzec дуже рідка і дуже дорого ціниться. Слабше ніж порцеляна Корця представляється друга порцелянова фабрика на Волині в селі Баранівка, а третя порцелянова фабрика в Україні була на Чернігівщині в Миклашевських у селі Волокитино.

Одночасно з порцеляновими виробами в Україні увійшла у велику славу фабрика майоліки (фаянс) в Межигір'ї біля Києва, вироби якої і щодо форми, і щодо кольориту, і щодо рисунків на білім тлі поливи справді стояли на високому мистецькому рівні.

Трималося також силою інерції мистецтво сницарських виробів, але зовсім занепала орнаментальна дерев'яна скульптура у церковнім вжитку: іконастаси з високих і багатоярусних — в церквах доби класичности — відразу понизилися до одного яруса і стали обходитися без орнаменту, або уживали його дуже обмежено. Взагалі стиль класичности не дуже любить орнаменту, бо це передовсім стиль чистих архітектурних форм. Але декоративне малювання стін ще було потрібне та чим далі, тим тяжче було для цих малювань знаходити здібних майстрів.

Ще тримається мистецтво вишивання, хоч виразно і не зовсім успішно шукає нових форм і комбінацій, а мистецтво тканин, особливо тканих килимів, навіть справляє своє свято. Вже не багато зосталося, і не так часто зустрічаються українські ткані килими стилю класичности, але аматорами високо ціняться і справді між іншими килимами визначаються своєю шляхетністю.

Взагалі мистецтво орнаментики доби класичности в Україні — це останні документи мистецтва українських кріпаків по панських маєтках, які часто мали закордонну школу і привозили своє мистецтво на українські села, де це мистецтво сприймалося народньою гущею, модифікувалося відповідно до українського смаку і обер-

талося в народній українській орнамент. Ці кріпацькі майстри по панських дворах в Україні заступали не без успіху функції цехових майстрів у мистецькому виробництві, доки не зміцніла фабрична продукція.

Доба еkleктизму другої половини 19 століття може найменше мала щастя до ужиткового мистецтва взагалі і мистецтва орнаменту зокрема. Молоді майстри реалісти з поступовими громадськими переконаннями епохи 60-х років, доби великих реформ, з найбільшим завзяттям кинулися до боротьби із старим академізмом і не без успіху за пару десятків років його доконали. Але головної вади академізму, його відірваності від мистецького промислу та виробництва молоді художники-реалісти просто не зауважили, як і далі не звернули уваги на ужиткове мистецтво. Воно для молодого тоді покоління художників просто не існувало. Молоді художники й далі за традицією відділяли майстерство ужиткового мистецтва від "справжнього" мистецтва і так само не йшли працювати над мистецьким виглядом виробів фабричної продукції. А фабрики тим часом заступили і продукцію цехових організацій, що підняли мистецтво орнаменту до найвищого рівня, а самі зенепали з кінцем 18 століття, і продукцію кріпацьких майстерень, що були фактично по панських дворах ліквідовані у 1863 році із остаточним звільненням кріпаків.* Фабрики, не послуговуючись мистецькими силами і використовуючи байдужість до мистецького вигляду ужиткових речей з боку радикально-демократичного суспільства, дбали тільки про дешевизну продукції, та самі найменше звертали увагу на естетичний вигляд продуктів. В цім відношенні консолідація інтересів фабрик і споживачів була повна, бо радикальні споживачі і саме мистецтво брали на підозріння, як річ ніби недемократичну, а вожд російських радикалів безперечно дуже талановитий письменник Дмитро Писарев просто проголосив, що пара чобіт потрібніша, а значить, і корисніша, ніж Аполлон Бельведерський. Тоді вигляд всіх ужиткових предметів фабричної продукції прийшов до того стану, з яким ще і тепер борються естетично вибагливіші люди; тоді не витримали конкуренції з новими фабриками старі установи продукції мистецьких ужиткових предметів: тоді закрилися в Україні всі три фабрики порцеляни і межигірська фабрика майоліки, нарешті тоді традиції орнаментального мистецтва знайшли тимчасовий притулок під сільською стріхою в селянських виробках для тих верств, які були

* Власне маніфест про скасування кріпацтва був підписаний 19 лютого 1861 року і розпублікований пару місяців пізніше. Але так звані "дворові кріпаки", які власне і працювали по панських майстернях, мусіли ще два роки на панів працювати, так що фактично вийшли на волю тільки у 1863 році.

спочатку відрізані від користання виробами фабричної продукції. В той спосіб твори ужиткового мистецтва і разом з тим мистецтва орнаменту стали творами сільської продукції — матеріалом етнографічним.

І справді, в другій половині 19 століття збирали твори українського орнаменту, як матеріал етнографічний і навіть потроху видавали: вишивки (Вовк, Літова, Олена Пчілка), писанки (Скаржинська), але їх не розглядали, як твори мистецтва, а тільки в етнографічних збірках колекціонували як свого роду екзотику і уболівали, що ці матеріали з обігу зникають, і що фабрична продукція витісняє їх. А виходити з ужитку вони мусіли, бо продукти фабрики зрештою проклали шлях і на село і витримали конкурентну убійчу для домашньої промисловости, Так-сяк на селі ще животіла в деяких галузях так звана "кустарна промисловість", вироби якої іноді зберігали старі мистецькі традиції хоч теж повільно ішли за смаком часу. В цій добі перед натиском фабричних продуктів занепало ліярництво, вироби зброї, сницерство, килимарство, орнаментальна гравюра, вироби меблів і багато інших галузів ужиткового мистецтва. Предмети фабричної продукції оточили життя всіх верств людности і незадоволення естетичним станом свого оточення мусіло викликати реакцію. Ознаки цієї реакції спочатку слабше, далі сильніше почали виявлятися в 20 столітті, і в той спосіб було започатковано новий рух у мистецтві, що творить головний зміст мистецької творчости в наших часах.

Мистецтво сучасности безперечно зробило і свідомий і рішучий крок до зближення сучасної мистецької творчости з тими мистецькими традиціями, що доживали свого віку під сільською стріхою в так званім "кустарнім" виробництві. Перш за все майстрі сучасности категорично відкинули формулу поділу мистецтва на "високе чи справжнє" і ужиткове; вони навчилися цінити умілість майстерства і признали конечність для артиста опанувати майстерством свого мистецтва. Потім вони підняли боротьбу проти антимистецьких виробів фабричної продукції. Далі для майстрів сучасности ужитково-мистецькі народні вироби перестали бути етнографічним матеріалом, бо вони звикли сприймати їх, як твори мистецтва. Перед ними постало завдання в процесі своєї мистецької творчости об'єднати принципи традиційного українського мистецтва невідомих майстрів з-під сільської стріхи із новітніми засобами та надбаннями модерного світового мистецтва.

Розуміється, до вияснення завдання і прояснення мистецьких шляхів прийшло не відразу, досі цей процес не закінчився, було зроблено, а то і досі робиться, чимало помилок і то іноді фатальних. Однією з найбільших помилок було, а може й досі є, в кожному разі

шкода їй досі відчувається від того, що модерні майстри, не усвідомивши собі спочатку мистецьких шляхів народньої творчості, кинулися її рятувати і підтримувати. Це, розуміється, було нон-сенсом, що ті артистичні кола, які збанкрутовали саме на терені ужиткового мистецтва і орнаментики, кинулисе цих речей навчати ті народні кола, що якісь традиції мистецької творчості, хай несвідомо, якраз зберігли. Із того вийшли чисті нісенітници; ентузіяст народнього мистецтва, неталановитий майстер, але відданий українському мистецтву діяч О. Сластьон (Опошнянський гончар він же) присвятив останні роки свого життя "відродженню українського мистецького стилю", для того він набудував на Полтавщині шкіл в "українському стилі" і цей стиль у нього полягав у тому, що він по стінах державно побудованих цегляних будинків насадив як окраси, взірці вишивок для сорочок, виконаних шитвом у хрестики. Розуміється такий "архітектурний стиль" крім глузування нічого не викликав. Інші знову піонери відживлення українського національного стилю навчали в Миргородській мистецько-виробницькій школі орнаментувати кераміку орнаментами із старого церковного шитва. Це досить широко в Україні поширилося, але із того, розуміється, нічого доброго не вийшло. Одушевлене найкращими замірами полтавське земство заклало цілу практичну школу мережання та вишивання з прикладанням вишиваних орнаментів з українського одіння до сальонових блюзок та інших сальонових оздоб. З того вийшов теж не смачний Wienerkunst, що і досі панує в шитві українських дам у ширших колах громадянства. Прикладів того можна навести чимало. Але помилок уникнути неможливо: з часом те, що помилкове, само одсівається і завмирає, а здорові й дотепні почини розвиваються і дають блискучі наслідки. Коли Василь Григорович Кричевський, приступаючи до орнаменталі модерної української книги, відкинув використання для цього українських вишивок, а звернувся за взірцями до старого книжкового ж орнаменту давніх часів, і, глибоко його зрозумівши, почав артистично його виконувати, це, як ми бачили з попереднього, дало блискучі наслідки. Розвинулась творчість українських графіків у напрямі декорування книги, розвинувся в тому ж напрямі смак споживача (і вже тепер комерсант видавець, коли хоче мати успіх, не сміє не дбати про мистецький вигляд видаваної у нього книжки. Кричевський зробив собі спершу ім'я в мистецтві декоруванням назовні і в середині будинку полтавського земства, яким ще і досі пишається Полтава.

В. Кричевський один з перших оцінив мистецьку вартість старих українських килимів, зібрав колекцію їх невелику, але незрівняну ні з якою іншою (згинула за революції) і, опираючись на неї, виконав

кілька візерунків для килимів, артистично виконаних у килимарській робітні Варвари Ханенкової.

Після В. Кричевського може найглибше зрозумів декоративне українське мистецтво Михайло Бойчук, що організував цілу школу із своїх учнів декоративного мистецтва, передовсім в малярстві, а потім і в інших галузях декоративного виробництва. М. Бойчук знову почав вживати плетеного орнаменту і відновив в Україні монументальне удекоровання стін малярськими композиціями і вперше завів малювання фресок (*all fresco*). Учень М. Бойчука В. Седляр знову покликав до життя Межигірську фабрику полив'яного посуду з доброю полив'яною орнаментацією. Другий учень М. Бойчука С. Колос багато причинився до відродження старого українського килимарства і дав цінні зразки українського гоблена. За межами рідного краю дуже талановита артистка Марія Дольницька блискуче відродила мистецтво емалі після перерви в Україні майже на вісім сотень років.

Не так щасливо йде справа з орнаментом і мальовничим удекорованням церков і взагалі з церковним мистецтвом. М. Бойчук дав добрі взірці стінного церковного малювання у Львові, але у його послідовників справа йде значно слабше. Навіть успіх, що мав П. Холодний у Львові з церковним малюванням і вітражами ледве чи виправданий і чи буде довготривалий. Мабуть це не стільки залежить від хисту окремого майстра, скільки від загальної кризи, що переживає християнське релігійне мистецтво. Тільки сучасні віруючі знаходять більш відповідне оточення для молитви і молитвенного настрою в старих церквах, ніж в церквах модерних.

Те, що зроблено в сучасності в напрямі розвою українського мистецького виробництва, безперечно уявляє значні досягнення. Найбільших і найповажніших осягнень наші майстри дійшли в мистецтві графічного удекоровання книжки, солідні успіхи треба констатувати в ткацькому виробництві та гончарському; цікаво, але не твердо стоять осягнення в мистецтві емалі, бо тримаються лише одним майстром. Але поза тим далеко більше належить ще зробити, ніж зроблено досі. Цілі галузі мистецького виробництва лежать ще неторкнуті працею модерних артистів: українське мистецтво сницерства, ліярництва, мистецтво кованого заліза, мистецтво виробів із скла, з порцеляни, майоліки і багато інших ще чекають своїх артистів-майстрів, щоб відновити стару славу цих виробів в Україні. В кожному разі предмети старого ужиткового мистецтва і мистецтва орнаменту нині старанно збираються по численних українських музеях і переховуються в них, як пам'ятки української мистецької творчости.

ЛІТЕРАТУРА

- Badecki, K., *Sredniowieczne ludwisarstwo lwowskie*. Lwów, 1921.
- Badecki, K., *Ludwisarstwo lwowskie za Zygmunta I*. Lwów, 1921.
- Біляшевський, М., *Дещо про українську орнаментику*. Сяйво, 1913, III.
- Біляшевський, М., *Про український орнамент*. "Записки Українського Наукового Товариства в Києві". Книга III. Київ, 1909.
- Біляшевський, М., *Старе українське скло*. — Сяйво 1913, У-УІ.
- Loziński, *Sztuka Lwowska w XVI-XVII wieku*, Lwów, 1898.
- Loziński, *Złotnictwo Lwowskie*. Lwów, 1912.
- Макаренко, М., *Орнаментация української книжки ХУІ-ХУІІ ст*. Київ, 1926.
- Макаренко, М., *Скульптура й різьбарство київської Русі передмонгольських часів*. — Київські збірники т. I, Київ, 1930.
- Михайлів, Ю., *Шляхи української кераміки*. "Життя й Революція". 1920, XI-XII.
- Модзалевський, В., : *До історії українського ліярництва*. "Збірник секції мистецтв". т. I. Київ, 1921.
- Павлуцький, Г., *Історія українського орнаменту*. Київ, 1927.
- Пещанський, В., *Давні килими України*. Львів, 1925.
- Тарнавский, В. В., *Каталог украинских древностей*, колекції, Київ 1898.
- Ужиткове (виробниче) мистецтво (мистецька промисловість)*. Конспективні нариси І. Гургули, Я. Пастернака і В. Січинського. Українська енциклопедія "Книга Знання" т. III, вип. 24, стор. 460-482.
- Szman, S., *Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie*. Poznań, 1929.
- Щербаківський, Д., *Готичні мотиви в українському золотарстві*. — Україна, 1924, ІУ.
- Щербаківський, Д., *Оправи книжок у київських золотарів 17-18 ст*. Київ, 1926.
- Щербаківський, В., *Основні елементи орнаментации українських писанок і їхнє походження*. "Праці Українського Історично-філологічного Товариства в Празі". Т. I. Прага, 1926.

Крім того значна література про орнамент і художню промисловість обмежена районово показана в "Книзі Знання" при вищезгаданих оглядах. Про народній орнамент треба ще дивитися на літературу етнографічну.

Дмитро Антонович

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Український нарід має славу народу дуже музикального. Українська пісня здобула собі признання в усьому світі. Подорож української капелли з хоровим співом у 1919 та наступних роках по Європі та Америці була загальним тріумфом; на фестивалях слов'янських хорів звичайно українцям признавано першенство. Українські селяни, співаючи без усякої науки, керуючись вродженою музикальністю, ніколи не співають в унісон, а відразу розбиваються на різні голоси і кожен веде свою партію. Український церковний спів є мабуть одним із кращих у світі із своїми стародавніми розпівами і новішими композиціями майстрів церковного співу, славних композиторів кінця 18 та початку 19 століть.

А при тому всьому, характеризуючи українську музику, відразу мусимо внести в панегіричний тон викладу дуже істотне обмеження. Не відкидаючи великої назагал музикальності українського народу, мусимо з жалем сконстатувати, що музикальність українського народу є обмежена, так би мовити однобічна. Українська музика, це майже виключно музика вокальна, зводиться до співу. Українці часто видають з поміж себе визначних співаків і співачок, між українцями часто зустрічаються прекрасні голоси, власники яких, завдяки уродженій музикальності без великого труду досягають визначних успіхів на європейських і американських естрадах та на оперових сценах столиць російських і західноєвропейських. Але зовсім інакше стоїть справа з музикою інструментальною: з-поміж українців дуже мало вийшло артистів-віртуозів інструментальної музики, і, можна сказати рішуче, ні одного великого композитора інструменталіста. Ні величавих симфоній, ані скромніших творів ні для симфонічних оркестр, ні для камерного, або навіть сольового виконання, але таких, які б видавалися над пересічністю, не доводиться шукати між творами українських музик. Навіть опер, цебто творів в основі вокальних, але в яких дуже велику, а часами і самостійну ролю виконує оркестра, скільки небудь видатних не вийшло з творчости українських композиторів, і мабуть саме тому, що український композитор не дає собі ради з оркестрою. В українській музично-театральній творчості з двох вищенаведених причин, а саме, поперше, що українці посідають чудову пісню, а подруге,

що не мають композиторів-інструменталістів, виробився спеціальний жанр, — це драматичний твір, в який дуже густо вкраплено народніх, або скомпонованих на народніх мотивах, пісень, більш або менш вдало аранжованих. Коли такий твір є в основі комічним, то він приймає назву оперети, а коли драматичний — то його називають мелодрамою. Очевидно, по такому типу скомпонована оперета не має нічого спільного з оперетою в загально світовому значенню, що під цією назвою розуміє легку комічну оперу, з пікантною музикою та пікантним же танком (паризький канкан або віденський вальс), часто з фривольним змістом та здебільшого, особливо в останніх часах, з легшою, примітивною музикою. Так само і мелодрама в світовому розумінню є одною з відмін драматичного твору і може зовсім співу не мати, та здебільшого і не має, тоді як українська мелодрама не тільки що обов'язково насичена вставними піснями, а зрештою в розмовній частині може мелодрамою і не бути.

Отже, односторонність української музикальності привела до того, що українці витворили, мусіли витворити свій специфічний, національний жанр театральних вистав, відмінних від опери, оперетти та мелодрами, а також відмінних і від французького водевіля та від німецького зінгшпіля. Розуміється, великий український нарід не може свідомо миритися з такою односторонністю, і українські композитори, особливо в останніх часах, все більше роблять спроби оперової і чисто інструментальної творчості, але в остаточному підсумкові ці спроби і донині лишаються тільки спробами. Тому в нинішніх обставинах, при нинішньому стані музики, підіймаючи про неї річ, мусимо тему обмежити виключно до вокальної музики, цебто говорити тільки про український спів.

Правда, український нарід не тільки співає, але має і свої оригінально українські музичні інструменти, тільки ці інструменти мало надаються до виконання самостійних музично-інструментальних композицій, а здебільшого мають призначення служити акомпаняментом до співу: таке призначення бандури, торбану, ліри. Інші знову струнні інструменти, як гуслі, і позичені з Італії скрипка та басоля, або знову ударний бубон служать головним чином музикою до танцю. Так зложене тріо з скрипки, басолі і бубну має в народі спеціальну назву "музика троїста" і обслуговує танці на святах і ніколи не задається на виконання чистої музики для слухання. По деяких країнах України в "троїстій музиці" басоллю заступають гуслі або цимбали, іноді кларнет або ще який інший інструмент, але призначення цієї музики завжди залишається те саме, — служити музикою до танців з досить обмеженим і невибагливим репертуаром.

Нарешті, українські духові музичні інструменти, між якими найширше розповсюдженою являється сопілка, служать до награвання

мелодій українських пісень. Сопілка — зрештою дуже примітивна дудка, яка і не надається до складніших музичних рецитацій. В белетристичній літературі, прада, іноді зустрічаються легенди про самородків фантазерів-композиторів на сопілці, але в науковій літературі записів таких сопілкових композицій не знати. Крім сопілки, в деяких місцевостях вживають більш вибагливих духових інструментів як трембіта, флюяра тощо, але район розповсюдження цих інструментів дуже обмежений, і музично вони зрештою не можуть претендувати до досягнень більших від сопілки. Свиріль, цебто комбінація кількох дудок, пов'язаних між собою вже зовсім вийшла з ужитку. Кажуть, що ніби вживання їх ще не остаточно зникло в карпатських полонинах.

Отже, загалом українські музичні інструменти справи не міняють, і українська музика зберігає свій вокальний характер. В зв'язку з цим, а може в наслідок цього немає музичного інструменту і в українській церкві. Орган в православної церкві не прийнявся і церковна музика в Україні так само виключно вокальна, цебто хоровий спів. Коли додати до того, що і в новіших часах для демократичного хліборобського та дрібнобуржуазного населення України зоставалося здебільшого недоступним фортепіано, біля якого, з 19 століття починаючи, зосереджується інструментально-музична культура, то вокальний характер української музики і далі залишається непорушним.

Коли з другої половини 19 століття почали з'являтися музики, що змагали вивести українську музику на ширший шлях, то, поперше, це були люди з поміщицького або духовного осередку, що могли послугуватися фортепіаном, але і вони в значній мірі підлягали загальному спрямованню української музики до вокальності і само фортепіано у них теж оберталось в інструмент для акомпанювання співові і в ліпшому разі для аранжування українських народніх пісень.

Цей вокальний характер української музики відбився і в товариському житті. Коли в сальонах Західної і Центральної Європи уряджується інструментально-музичні зібрання, в українському товаристві замість того часто експромтом із присутніх складається хоровий спів — явище в європейському сальоні зовсім незнане.

Таким чином і в церкві і в народньому вжитку, і у вищих верств суспільства українська музика була однаково скрізь музика вокальна, що зводилась до співу хоч церковного, хоч світського. Репертуар пісень і в народніх верствах, і у вищих класів суспільства був той самий. Десь до кінця 18 століття і обрядовість була та сама — весільний обряд однаково справлявся як під селянською стріхою, так і в панському чи старшинському колі, хіба у других

пишніше ніж у перших; і похоронні плачі так само. Тих самих фахових плакальниць, хіба в більшому числі, наймали на похорон у панській чи попівській садибі, як і в сільській хаті. Ті самі кобзарі чи бандуристи, той самий репертуар виконували і в панській господі, і на базарі, і в селянській хаті, ті самі колядки та щедрівки співалися і по селу, і в панській господі, ті самі канти та "божественні розпиви" виконували бурсаки, полюючи за "нищетким пропитанієм", і під панськими та міщанськими вікнами, і під селянськими віконцями; не кажучи вже про те, що і пани і селяни молилися в тій самій церкві і слухали разом тих самих церковних співів.

Зрештою поява народніх пісень і зміна репертуару, що постійно в народніх колах не вгаває, відбувається в той спосіб, що один автор укладає слова пісні, іноді і мелодію до них, а та пісня з готовою або підбраною мелодією на слух сприймається від однієї особи до другої, і так розходитьсь в народі і стає народньою піснею. Первісним автором однаково може бути і неграмотний хлібороб, чи чумак, чи старець, дівчина чи молодиця, як може їм бути і освічений письменник. Розуміється, при переході з уст до уст, з місцевости до місцевости дещо в словах і в мелодії пісні змінюється відповідно до народніх смаків та уподобань і з часом модифікації заходять такі, що від первісного оригіналу тексту та мелодії сливе нічого не лишається, а нові нарости і модифікації заступають первісну авторську працю. В той спосіб вже автором такої пісні фактично являється не стільки первісний творець, від творчости якого мало залишилося, а той колектив, з якого кожен, іноді зовсім несвідомо, вносить незначну модифікацію, але коли таких модифікацій наслонюється більше, то вони основно змінюють і первісний текст і мелодію.

Навіть у 19 ст., коли українські міста винародовились і в побутові та взаєминах селянства з одного боку, а у міського громадянства та панства з другого — зайшли великі різниці, то все ж і тоді поетично-музична творчість окремих музик та поетів на наших очах робилася народнім надбанням. Так, ліричні твори українських, особливо старших (до Шевченка) поетів достроювалися до мелодій і досить швидко робилися народніми піснями. Тому в числі народніх пісень ми здибуємо твори Сковороди, Котляревського, Гребінки ("Ні, мамо, не можна нелюба любить", подібно його ж російські вірші стали народніми російськими або циганськими піснями — ("Поехал казак на чужбину далеко" та інші), Афанасєва ("Скажи мені правду"), Петренка ("Дивлюсь я на небо тай думку гадаю"), Шевченка ("Реве та стогне Дніпр широкий" і інші), Руданського ("Повій вітре на Україну" та інші), Глібова ("Стоїть гора високая"), Кулика ("Чи ти ж мене вірно любиш"), Свідницького ("Уже літ двісті"),

Старицького ("Ніч яка, Господи"), Александрова ("Я бачив, як вітер берізьку зломив", — навіть не оригінальний вірш, а переклад), Біліловського ("Дайте бо жить"), і так далі аж до кінця століття.¹ Здебільшого ми знаємо авторів слів, а не знаємо кому належить мелодія, а іноді буває відомий і композитор мелодії, наприк., на слова Забіли — "Не щибечи, соловейку" та "Гуде вітер вельми в полі" автором мелодій був Глінка, і так вірші Забіли з музикою білорусина Глинки стали народними українськими піснями. Цей процес не спинився і досі: на наших очах революційні, стрілецькі, січові пісні від відомих авторів і музик стають народними піснями.

Отже, відділяти народню пісню в загальному процесі розвою української музики, як це звичайно робиться, немає власне підстав, а те що з кінцем 18 століття і в 19 столітті заможніше міське громадянство своїми музичними інтересами наблизилося до західноєвропейської інструментальної музики, завело в більших містах оперові театри та симфонічні концерти, що українські міста почали відвідувати славні європейські інструменталісти з своїми концертними виступами, це справи не міняє: бо це все поширило круг музичного зацікавлення та музичної інтелігентности громадянського загалу, але в музичній творчості українського народу майже не відбилосся. Власне воно викликало появу в великому числі українських вокальних виконавців (оперових акторів) чужих опер, далеко в меншому числі рецитаторів інструменталістів, справжніх музикальних віртуозів, але в музичній творчості українців це ще визначних наслідків не дало. Цікаво, що єдиний нині композитор українського роду, що має справді європейське ім'я — Ігор Стравинський, хоч є сином свого часу свідомих українців і батька і матері, родився у Петербурзі і ціла його музична творчість належить до великоруської культури.

Тому, кидаючи погляд на розвій української музики, не маємо потреби ділити українську музику на галузі народної музики, церковної та світської, але можемо розглядати її розвій в цілому єдиному процесі української музичної творчости. Але з другого боку спостерігаємо, що музика разом з поезією, як галузі тонічного мистецтва, є частиною єдиного мистецтва, разом з галузями мистецтва пластичного, живе в тих самих періодах, що й пластичне мистецтво та переходить ту саму еволюцію і формою і змістом свого розвитку у відповідних періодах. До того треба взяти на увагу,

¹ Не беремо на увагу, що деякі з названих пісень у тексті — це переклади з чужих мов, мелодії деяких, як "Рева та стогне..." — це мелодії від інших, не українських пісень, бо це справи не міняє. Це факти, з якими українські музики мусять боротися, як з явищем негативним, може бути вони зостануться немилими епізодами, але як факту їх викреслити не можна.

що українська музика, як музика вокальна, особливо тісно сплетена з поезією, і власне розвій пісні, думи тощо, не можна розглядати окремо від поезії (хай усної словесної творчості), а їх обох слід розглядати як частину розвою єдиного мистецького процесу.²

Вже на своєму місці було згадано³, що покійний проф. Павлуцький, викладаючи історію орнаменту, відмовився від загально вживаної системи викладу і зовсім слушно звернувся до системи викладу, як він висловся "за епохами та за стилями" і це було, як ми бачили, дуже щасливим помислом. В тій же системі слід розглядати і розвій музики, що, поперше, буде зовсім логічним, а подруге, крім інших вигод, принесе ще й ту, що процес розвою всіх галузів мистецтва буде зведено до однієї системи і демонструватиме розвій в одного народу єдиного мистецтва у всіх його галузях і пластичного, і тонічного гатунку. Цікаво, що вже д-р Ф. Стешко, укладаючи конспективний нарис історії української музики для Української енциклопедії⁴, зовсім не думаючи про інші галузі мистецтва, а особливо про пластичне, керуючись виключно процесом розвою музики, розложив матеріал, поділивши на періоди, які майже зовсім покриваються з періодизацією істориків пластичного мистецтва. Це вже показує, що зведення до однієї періодизації розвою мистецтва пластичного та тонічного не є чимсь надуманим, тільки органічно виростає із студій розвою кожної окремої галузі мистецтва як пластичного, так і тонічного. Ще одно потвердження істини старого речення: "Ars una, species mille".

1. Українська музика доби візантійсько-романської

Розуміється, про музику чим далі вглиб часів, тим треба говорити обережніше, бо, коли в пластичному мистецтві до нашого часу уціліла якась будівля, або різьблений камінь, чи малювання на стіні, то ми маємо конкретні взірці того, як мистецька творчість тоді виглядала і конкретно про неї можемо говорити. Зовсім інакше справа стоїть в галузі тонічного мистецтва, записи музичних творів,

² Тим часом, слідуючи за старою традицією, яку може вже час було б і залишити, у нас поезію розглядають як галузь літератури, а не мистецтва. Але в новіших працях видно ознаки повороту від цієї традиції; цей зворот іде, правда, досить важко, та все ж виявляється в таких дослідах, як розвідки над поезією барокко, поезію часів Бідермаєра тощо. Ще недавно не тільки поезію, але і театр розглядали як частину літератури, але тепер це виразно змінилося, і історія театру, від'язавшись від історії літератури, стала галуззю самостійного досліду в системі історії мистецтва. Розуміється, до того самого прийде і з історією поезії.

³ Розділ *Український орнамент*, стор. 416.

⁴ Книга Знання, т. III, вип. 25, стор. 497-501.

навіть тепер, є річчю дуже непевною, і ми знаємо, як багато залежить від виконавця предсталення самого твору в звуках, в яких власне твір живе; але коли і записів тих музичних творів немає, або як і є, то їх не розшифровано, а твір приходить до нас шляхом передачі від покоління до покоління з голосу на віддалі мало не тисячі років, то, очевидно, за модифікаціями та наверстовуванням не є можливим скільки-небудь точно відчистити частини первісного твору, оскільки вони в пісні збереглися, або бодай їх ремінісценцій. Тому, коли заходить річ про старовинність якоїсь пісні, то єдиним шляхом установлення тієї старовинності є критична (іноді порівнююча) аналіза самої пісні, її словесного і мелодійного складу. Так, за старі з слідами ще дохристиянських часів уважаються деякі обрядові пісні, особливо деякі колядки, щедрівки та веснянки, в яких хочуть бачити рештки пісенної української творчості з дохристиянських часів. За доказ на це вважають певний примітивізм цих пісень, що складаються із дуже коротких куплетів, з дуже малим об'ємом скалі, що іноді не виходить за межі малої терції з тонікою на першому ступені. Коли в мелодіях колядок, та щедрівок обем скалі розширюється, то це вже свідчить про пізніші наверстовування; крім того ознакою архаїзму цих обрядових пісень вважають відсутність півтональних інтервалів. Коли в цих піснях спостерігаються середньовічні церковні тонації в будові їхньої скалі, то це вже свідчило б про впливи на ці пісні християнського співу за візантійсько-романської доби. Також подекуди речитативний характер ритму обрядових пісень теж вважають за ознаку їхньої стародавності. Нарешті, безпосередньою вказівкою на дохристиянське походження деяких колядок, або веснянок служить вживання в них імен дохристиянських божеств, особливо Дажбога, а у веснянок Дід і Ладо. Оскільки справедливо, що приспів у відомій колядці після кожного рядка слів "Ой дай, Боже" в дійсності є переінакшеним словом "Ой Дажбоже", а це здається доведено, то сама колядка обертається в дохристиянський молитовний гімн старому українському божеству.

Отже, докладний розгляд старих обрядових пісень приводить до переконання про походження бодай деяких із них ще з часів дохристиянських, вони були очевидно в ужитку за доби візантійсько-романської і за цієї ж доби підлягали впливам церковного співу. Але відтворити тепер, як ці обрядові пісні звучали в першій історичній добі розвою українського мистецтва, розуміється, зовсім неможливо.

Академік Філарет Колесса старі обрядові пісні взагалі ділить на дві групи: пісні зв'язані з роковими зворотами сонця: колядки, веснянки, купальські пісні, і сполучені з родинними подіями, як весілля

або похорони. Весільні пісні Ф. Колесса ідентифікує з обжинковими, а похоронні так звані "голосіння" виділяє в окрему групу, яку характеризує як "свобідний речитатив, що не вкладається в музичні такти". Ф. Колесса вважає за "прастарі мелодії похоронних голосінь", які "характеризує монотонне варіювання одного мотиву музичного, що обертається в рамцях терції або кварта, з півтоном між другим і третім ступенем скали і визначається свобідним речитативним ритмом, приспособленим до імпровізованого тексту".

Ф. Колесса гадає, що саме з речитативів похоронного голосіння пізніше розвинулися речитативи козацьких дум, але не виключено, що попередники кобзарів козацької доби вже існували в добу візантійсько-романську у вигляді поетів і співців, що складали і виконували свої речитативні композиції в супроводі якогось струнного інструменту. До таких поетів-співців (в західній Європі їх називали б труверами, або міннезингерами, або ще як інакше, в залежності від місцевості) правдоподібно належав невідомий на ймення автор (або автори) Слова о полку Ігоревім і той Боян, про якого згадує Волинський літопис.

Більшість українських дослідників вважає, що до репертуару тогочасних співаків входили і так звані "биліни київського циклу", (не тільки київського походження, або з Києвом сполучені), які було витіснено з України пізнішими козацькими думами, а які щзповсюдилися илися широко поза межами України і зберігалися до наших часів на далекій півночі вже у великоруських редакціях. І справді, найстарші козацькі думи ніби мають в собі ще якийсь відгомін попередніх "билін", але північні великоруські редакції ні в якому разі не можуть ілюструвати тих героїчних пісень, які, правдоподібно, в старій Україні виконували українські співаки — попередники козацьких кобзарів.

Власне, питання про те, чи биліни в більшій частині зародилися на українських землях, чи вони являються продуктом оригінальної творчості великоруського народу, ще в науці дебатуються, і самі українські учені стоять не протилежних позиціях. О. Котляревський писав ще в 1862 році, що "ми не ризикуємо зробити великої помилки, сказавши, що за те, щоб великоруський епос назвати київським — нема твердих наукових підстав". Півтора десятин років пізніше М. Костомаров висловився далеко кетегоричніше, назвавши биліни "твором чистої руської півночі, виключно великоруського племені, всьому малоруському племені зовсім чужим і незвісним". Обґрунтував ці тези харківський професор М. Халанський — учень Потебні — в своїй праці з 1885 р., що називалась "Великорусскія былины киевского цикла". Рішуче протилежної думки трималися інші українські дослідники і твердили, що "билінний епос виявляє органічні

зв'язки з українською усною словесністю, — отже, не може уважатися твором якогось чужородного племені. Він не вигас в Україні з татарською добою..., а жив в Україні ще довго потім, і чи вигас чи перейшов у інші форми словесної творчості значно пізніше". Прихильниками цієї думки були такі дослідники, як М. Драгоманов, М. Петров, М. Дашкевич.

Власне цьому питанню М. Грушевський присвятив цілий четвертий том своєї історії української літератури, що вийшов 1925 року і розглядає "устну творчість пізніх княжих і переходових віків 13-17". В цій дуже великій і ґрунтовній праці Грушевський в самому початку висловлюється: "Маю те переконання, що від билінної великоруської традиції і при сучаснім стані билінних студій можна взяти чимало такого, що з певним приближенням, з певною імовірністю характеризує стан героїчної традиції в українських землях переходових віків. Часто не можна настоювати документально на тій чи іншій деталі, але в сумі є багато такого, що можна вважати правдоподібним, майже певним відгомонам української епічної традиції, скажім 14—15 і 15—16 віків.⁵ Далі, розглянувши докладно "стан билінної традиції і її розповсюдження в Україні," Грушевський приходить до висновку: "Все се доводить тепер уже цілком ясно, що принаймні дуже значна частина билінного епосу в його первісній формі мусіла постати в Україні і тут жила продовж княжо-переходових часів".⁶ Переходовими часами Грушевський зовсім слушно називає добу ґотики з 14-16 століття. Нарешті, проаналізувавши докладно богатирські цикли билін, билінно-легендарні теми, підклади билінної традиції тощо, Грушевський приходить до висновку: "З усього вищесказаного виходить ясно, що героїчний епос, представлений в нинішній билінній традиції, в переважній мірі і зложився в Україні і жив довго в українських землях, складаючись в певні цикли та виробляючи певні загальні типові поетичні образи, якими орудовано при різних перерібках і відмінах старих поем. Тому в найбільш постійних і типових загальних місцях нинішньої билінної традиції маємо безсумнівно дуже багато такого, що йде безпосередньо від нашого билінного репертуару".⁷

Не обмежуючися констатуванням українського походження билін, Грушевський схиляється до того, щоб в українській творчості шукати початки, і так званих духовних "стихів" до "Голубиної книги" включно. На жаль, історію духовного "стиха" студійовано дуже мало і старі верстви з них не вилучено, через те трудно говорити і про

⁵ Грушевський, М., *Історія української літератури*, т. IV. Київ, 1925, стор. 29.

⁶ Там же, стор. 81-82.

⁷ Там же, стор. 321.

давність українських варіантів духовного репертуару. Крім того в Західній Україні ці старші верстви покрились віршами чи кантами нового шкільного походження 17-18 століть, які поширились і спопуляризувались особливо в першій половині 19 століття, після видання почаївського Богогласника. Записи ж в Україні духовних пісень (лірницького репертуару) досі зостаються невиданими.⁸

Отже, в добу візантійсько-романську, чи інакше в добу київської та пізніше галицької князівської Руси в українській вокальній музиці був, мабуть, чималий репертуар пісень обрядових, співів епічно-героїчних, а можливо і ліричних, які почасти мабуть збереглися від часів архаїчніших; але музична творчість українська тієї доби зазнала епохальної події і сприйняла новий вокально-музичний репертуар церковного співу з кінця 10 століття, цебто з початком християнства. Ця подія може найбільше позначилася якраз на мистецькій творчості українського народу: ми вже бачимо, що з початками християнства у нас пов'язані найстарші пам'ятки архітектури, скульптури, малярства, книжкового мистецтва; так само великий вплив на українську музичну творчість мусів справити і справив церковний спів нової релігії.

Більшість дослідників дотримується тієї думки, що, як каже В. Барвінський, "церковний грецький спів дістався до київських полян від південних слов'ян за посередництвом болгарів, однак перетворений упродовж двох віків слов'янами в народному дусі, з мелодійними і ритмічними особливостями, з своєрідним підходом до тексту". Ми вже згадували, що церковний спів значно модифікував старі українські обрядові пісні. Не маючи змоги їх знищити, як пережитки грішного поганства, церква їх модифікувала, пристосовувала до нових християнських понять і, нарешті, в новому вигляді впустила до церкви. Це відбувалося мабуть довгими процесами, але початки цього процесу правдоподібно постали уже в добі візантійсько-романського стилю в Україні. Тогочасний церковний спів, як можна вважати тепер за доведене, був одноголосний. Вчили його спеціальні учителі співу та співаки, як вони називалися "демественники". Вони заводили в Україні демественний спів, навчаючи його часто на голос; в церквах вживали музичних книг, в яких ноти було написано спеціальними знаками "знаменами", тому і сам церковний спів по тих книгах у нас називався "знаменним розпівом". Чимало знаків "знаменних" нот поступово забувалося і потім не далось встановити їх значення, так що знаменні книги нині у великій частині являються нерозрішеною загадкою. Але, крім звичайних книг, вживалося в Україні ще кондакарів із спеціальним нотним

⁸ Там же, стор. 211.

письмом, що так і зветься кондакарним. Це кондакарне нотне письмо в добі готики вже вийшло з ужитку, значення кондакарних нотних знаків було втрачено, і так нерозгаданими ці письмена зостаються і досі.

Нерозібраність старих нотних знаків очевидно спричинюється до того, що ми маємо слабе уявлення і про первісний церковний спів в Україні. Але вплив цього співу на світських співах подекуди констатується, а такожт, як видно, вже відразу появилися в Україні аматори церковного співу. Як видно, Київ відразу став головним осередком, звідки розповсюджувався церковний "демественний" спів по всіх українських землях; а в Києві, як видно, головним осередком, де культивувалося "демественное пініє", була Печерська Лавра. До наших часів навіть збереглося ймення одного з лаврських співців-демestikів — Стефана, що був учнем преподобного Теодосія Печерського. У Києві ж під кінець 15 століття був відомий навіть цілий двір демestikів за Десятинною церквою.

II. Українська музика готицької доби

Як не мало ми знаємо про українську музику доби візантійсько-романської, як не обережно шляхом дріб'язкової аналізи потрібно доходити, щоб хоч частинно підняти завісу над тією чи іншою тайною музичної старовини, але все ж про спів доби візантійсько-романської ми можемо скласти собі уявлення далеко легше, порівнюючи з тим, що ми можемо знати, або на якихось підставах собі уявити про спів доби готицької. Доба готики, це найтемніша сторінка в історії української музики. Ні пам'яток музичної творчости тієї доби, ні звісток про тодішне життя до нас не дійшло зовсім. А тим часом еволюція в музиці і церковній, і в світській від доби візантійсько-романської, цебто 13 століттям кінчаючи і до доби ренесансу, цебто половиною 16 ст. починаючи, така велика, що в добі посередній між ними, цебто в добі готики 14-15 століття мусіли в українській музиці зайти глибокі процеси відживання і ліквідації одних форм і, коли не сприймання нових, то принаймні підготовки для них ґрунту. Так більш-менш певно можна прийняти, що в 14 столітті вийшли з вжитку кондакарні книжки, (кондакарі з дрібними нотними знаменами), і частина знаків стовпової (грубої) знаменної нотації. Чи в добу готики прийшла з заходу нова лінійна нотація, важко сказати; правдоподібніше засвоєння лінійної нотації треба віднести до доби ренесансу, але в кожному разі відживання старох знаменних нотацій мусіло б свідчити

про якісь здвиги в церковному співі і невідповідність для нових вимог старих нотних знамен.

Оскільки старі знамена не витіснялися новою лінійною нотацією, що вже тоді була відома на заході, а просто виходили із вжитку, так би мовити, відмирили, то не виключно, що їх витісняла наука "демественного пінія", що іноді переводилося на голос, мало користуючися письмом "знаменних розпівів". Так само можливо, що одноголосний спів у церкві перестав задовольняти і мабуть в добі ґотики почалися пошукування бодай примітивної поліфонії, і в залежності від того перестали відповідати новим потребам старі знамена одноголосного співу. Але це все припущення та гіпотези, які, можливо, і не мають під собою ґрунту. М. Грінченко констатував, що "ми втримали певний шлях задля з'ясування й розіміння нашого давнього знаменного розпіву", пропонує поновити його "за допомогою ретроспективного методу, розкриваючи основний голос (*cantus firmus*) розпіву шляхом послідовного розкриття знаменної мелодії спершу в нотно-лінійному його вигляді, потім через рукописи 19, 18 та 17 століть. Звичайно, оскільки легко простежити знаменний спів по рукописах на книжках 19-17 ст., остільки трудна ця справа з 16 століття і далі, до моменту складання давнього знаменного розпіву; тут знову доводиться користуватися лише гіпотезами".⁹ Отже, і ретроспективна метода, що так часто допомагає історикові, в данім випадку не виводить нас із області гіпотез. Тому доводиться обмежитися констатуванням, що в добу ґотики в церковнім співі в Україні майже рішучі здвиги, ґрунтовні зміни, але з'ясування цих здвигів та змін доводиться чекати від дальших розшуків і дослідної праці фахових істориків музики.

Так само сумно стоїть справа, коли ми підходимо до завдання з'ясувати ті здвиги, що зайшли в світській музиці за доби ґотики. Тут здвиги ще глибші та ґрунтовніші, ніж в музиці церковній. Бо саме доба ґотики, це була добаю, коли зникав старий український епос з правдоподібними циклами київських епопей та приготовлявся ґрунт для нового епосу козацьких дум. Правдоподібно старі "биліни" витіснялися новими козацькими думами — за цим ніби промовляє констатування в старіших думах пережитків билінного елементу. В такім разі треба думати, що старий епос в 14 столітті ще доживав свого віку в Україні, бо козацька верства в 15 столітті тільки зароджувалась, а епос її міг складатися, і дії козацтва оповиватися легендою, могли, коли вони переходили в минуле. Інакше: щоб мати свій епос, треба мати своє минуле, а в добу ґотики козацтво минулого ще мати не могло. Тому ця доба в музиці зостається для нас

⁹ М. Грінченко. *Історія української музики*. Київ, 1922. Стор. 112.

такою темною. А тим часом безперечно в цій добі гніздиться коріння того процесу, що вже міг так пишно виявитися в періодах пізніших. Коли на час, що приходить безпосередньо за добою готики, припадає, як стверджує Ф. Коллеса, доба яку "можна вважати за золоту добу в розвитку української народньої поезії й музики, як на це вказує розквіт ліричної пісні й історичної думи", то очевидно ця золота доба мусіла мати свій підготовчий період, яким і була для української музики доба готики. Щоб могло витворитися, каже Ф. Коллеса, "багатство й вироблення форм вірша й строфи у піснях кінця 17 ст., мусіли їх попередити цілі століття розумової праці й повільного розвитку української народньої поезії"¹⁰, а далі там же додає: "На перебуття довгого процесу еволюції вказує у давніх записах українських народніх пісень не тільки їх вироблена форма, а ще й високо розвинений поетичний стиль".

III. Ренесанс

Темрява, що так густо окутує процес розвою української музики за доби готики, з добою ренесансу потроху розвівається; але дуже поволі. Принаймні в добі ренесансу ми можемо категорично твердити, що одноголосний мелодійний спів було заступлено більшеголосним гармонійним співом. Але коли це сталося і з якою добою цю перемену слід зв'язати, сказати важко. Можна вагатися, чи це сталося в добі ренесансу, чи початки цього переходу зайшли ще за часів готики. В. Барвінський гадає за М. Грінченком, що вже в кінці доби готики "був в Україні більшеголосний спів, однак він уявляв собою образ спізненого примітиву. Це був так званий строчний спів, писаний трьома рядками крюків понад словами, при чому середній голос, так званий путь, вів мелодію наспівів, а два інші, вторюючи, називалися верх та низ. До тих трьох голосів долучався інколи четвертий, що був немов варіацією чи фігурацією тих трьох голосів. Гармоніка цього триголосу була дуже невпорядкована, й нагадувала перші незугарні многоголосся Заходу з якого 13 століття."¹¹

Отже, українська церковна музика дуже відставала від церковної музики Заходу, і певно добі ренесансу треба приписати полагодження цього дефекту. Із огляду розвою інших галузів мистецтва ми знаємо, що доба ренесансу все характеризувалася в Україні рі-

¹⁰ Д-р Філарет Коллеса: *Українська народня пісня на переломі 17-18 вв.* — Україна, 1928, II, стор. 61.

¹¹ В. Барвінський: *Огляд української музики.* В книжці "Історія Української Культури". Львів, 1937, стор. 698, також М. Грінченко.

шучим зближенням українського мистецтва з Заходом, поступовим відходом від старих візантійських традицій і засвоєнням успіхів західноєвропейського мистецтва. Але процес цей в добу ренесансу йде поволі, обережно: всі запозичення в Україні глибоковдумливою працею перетворюються, приводяться до згоди з місцевими традиціями і так засвоюються українським мистецтвом. Це саме стосується вповні і до української музики. В добу ренесансу українське суспільство ближче знайомиться з культурними досягненнями заходу і, засвоюючи їх собі, зближається свідомо з заходом. Тому немає нічого дивного, що українські братства старалися підняти мистецтво церковного співу в Україні, який відстав був навіть від Молдавії та Волощини. Із листа молдавського господаря Олександра до львівського братства знаємо, що в 1558 році у Молдавії вчилося співу кілька дяків з Перемишля і туди ж по науку мали післати чотириох дяків з добрим голосом із Львова.

Так чи інакше, а в добу ренесансу в другій половині 16 століття поліфонійний, так званий "партесний" спів (розложений на голосові партії) увійшов до церковного вжитку, досить швидко та добре в Україні розвивався і добре витримував конкуренцію з римськими костьолами, де поліфонійний спів було заведено раніше. Відомо, що в Луцьку братська школа підняла в братській церкві партесний спів до такої висоти, що їм заздрили луцькі отці єзуїти і намагалися інтригами його знищити. Так само славилися хори при церковних братствах у Львові, а пізніше у Києві під орудою диригентів-протопсалтів. Львівське братство у 1586 році дало інструкцію дидакалові своєї школи Руркевичеві дбати, аби в братському хорі всі чотири партії хору (сопрано, альт, тенор, бас) були заступлені щонайкращими голосами, а у 1604 році Теодор Сидорович учив хор того ж братства церковного співу на 4, 5, 6 а навіть на 8 голосів. Луцьке братство дбало про добре навчання церковного співу в братській школі "для вигоди дзвонення яко і співання церковного на крилосах обох".

Хоч поліфонію було запозичено на заході, але партесний спів, поширюючись в Україні, користався мелодіями київського знаменного розпіву; ноти таких співів записувалися так званим "київським знаменем" від п'ятилінійного дещо відмінного письма. В партитурах звичайно не зазначалося ні музичного ритму, ані інших вказівок на музичне виконання та нюансування; так само не зазначалося і темпу. В кожнім разі невмова нотація і знаменна зникає в добу ренесансу слідом за кондакарною, що зникла ще в добі готики, а замість неї устальюється лінійна, найстаршою пам'яткою якої являється Супрасльський Ірмолай 1593 року.

В світській музиці добу ренесансу Ф. Колесса уважає за добу, яка розпочинає "золоту добу в розвитку української народньої поезії

й музики, як на це вказує розквіт ліричної пісні й історичної думи, багатство ритмічних форм, поява нових струментів струнових, ліри, кобзи-бандури, нового типу народніх співців і музик, лірників і кобзарів-бандуристів... врешті й поширення нових форм танкових. У цій добі приходять до великого значення західноєвропейські впливи музики доби ренесансу, що помітно розходяться й у широких народніх масах... Згадані впливи спричинили витвір нової формації народніх пісень, яку характеризує октавна система з дуровою і мольовою скалню модуляції до доміанти, субдомінанти й паралельної тонації, впровадження характеристичної ноти і хроматики в європейському розумінню, звороти мелодій, витворені або зформовані через гармонійне розложення акордів, що вказує на вплив новішої струментальної музики. Одначе мелодії найновішої формації по найбільшій частині амальгамують оригінальним способом західноєвропейські впливи, нав'язуючи до давніх традицій, до давнього, витвореного ще попередніми століттями, музичного стилю, до народніх мотивів і ритміки". Такими словами Ф. Колесса характеризує в народній пісні ту характерну рису мистецької творчости доби ренесансу, яка полягає в позиченню з заходу нових формацій і пропущенні їх крізь горно української традиції і в перетвореному вигляді комбінація їх із старим українським скарбом.

До доби ренесансу відноситься перший запис української народньої пісні. Зробив цей запис чех Ян Благослав, що вніс до своєї граматики, написаної десь між 1550 і 1570 роками, текст пісні про Штефана Воеводу, що починається словами: "Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?" Цю пісню Ян Благослав записав десь на словацькому пограниччі в околицях Бенатки на захід від Бардієва.

Одним з важніших явищ у світській музиці доби ренесансу було появлення бандуристів і мабуть перших творів їхнього репетуару. Правдоподібно це були вже твори не зовсім примітивні, коли ще не були виробленими козацькими думами, (що зовсім не виключено), бо бандуристи вже відразу стали улюбленими артистами всіх суспільних верств від сільської хижі до королівської палати. Вже при дворі короля Жигмонта I згадується королівський бандурист українець Чурило.

В тій же добі маємо документальні звістки про українців музик-фахівців, які з цього свого ремесла мусіли і податок платити. М. Грушевський подає ці відомості за поборовими реєстрами. "Так, при поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записаний один дудар (ausculista) і один гусяр чи скрипак (сѣharedus), в Любачеві один дудар, в Тишівцях — музика — в Луцьку в 1583 записано п'ять скрипаків, у Володимирі три, в Клевані три скоморохи, в Сокалі

два дударі, в Острополю теж, в Олиці чотири, в Константинові три, в Турійську два, в Несухойжу, в Янушполю, в Красиліві, Шульжинцях, Лабуню по одному, в Нов. Збаражу чотири скоморохи, у Волочищах два, в Черникові один".¹² Треба мати на увазі, подає Грушевський, що "назви тим забавникам прикладалися досить випадково, і в термінології їх було мало докладности... Дударь означає властиво музику, що грає на кобзі але й ця назва уживалася в дійсності далеко ширше... Скрипак також означає часом взагалі музику".¹³

Розуміється, музик професіоналів тоді в Україні було більше, але їх до реєстрів звичайно не вписували, бо зараховували до "різних гультяїв", а вищезгадані попали до реєстрів випадково.

IV. Барокко

Коли в слід за Колесою та іншими істориками української музики уважати століття 16-18 за час розквіту української музики, то треба взяти на увагу, що час цих трьох століть якраз охоплює добу трьох мистецьких стилів: ренесансу, барокко і рококо; до речі, ці три століття не тільки в музиці, а в інших галузях мистецтва (архітектурі, скульптурі, малярстві, гравюрі, орнаменті), як ми бачили раніше, теж ніби були добою розквіту; і це не випадок, бо власне всі галузі єдиного мистецтва розвиваються в єдиному процесі, а цей процес саме в добі трьох названих стилів розвивається в одному напрямі: те, що в ренесансі започатковано, те в добі барокко бистрим процесом розвивається і в добі рококо знаходить своє завершення, крайні вияви та логічний кінець, так що нестриманий процес розвою мистецьких форм після рококо мусить шукати нового русла для своєї нестриманої течії. Але в добу ренесансу, барокко й рококо процес іде власне один, розвиваючись і переходячи із однієї фази в другу, відповідно до стилю доби закрашуючись. Назовні цей процес в історії відповідає добі козацькій; козацтво, власне кажучи, теж в добу ренесансу робить перші кроки, в добу барокко розвивається повним ходом і стає головною та рішучою в державі верствою, а в добі рококо доходить верхка як не політичного то матеріального добробуту, а разом із тим і логічного кінця. І весь історичний процес життя українського народу, переживши козацькі часи, шукає інших теренів для свого дальшого, інакшого але невпинного розвою. Отже, це найкраще показує, що історія мистецтва з усіма своїми галузями не є щось відірване від загальної історії України, а є частиною одного цілого історичного процесу, яким живе український нарід.

¹² М. Грушевський: *Історія України-Руси*. т. УІ. Київ, 1907. стор. 389.

¹³ Там же, стор. 390.

В зміні стилів ренесансу, барокко і рококо, коли кожен з них у власних йому формах розважає здобутки попереднього, центральним, власне середнім, є барокко; саме в добі цього стилю з властивим йому бурним поривом барокко сміливо розвиває ті нові здобутки, які в добі ренесансу сприймалося обережно, вдумливо і глибоко перепрацьовувало до погодження із старими традиціями. Синтезу для поєднання нового із старим в добу ренесансу було знайдено, поєднання осягнуто і шлях для буйного розквіту в добі барокко розчищено: той партесний спів, який в добі ренесансу було засвоєно і приведено до згоди із старими надбаннями, в добу барокко вже безудержно засвоюється по всій Україні і до кінця 17 століття опановує всі церковні піснопінія. Маючи на увазі роботу, пророблену в добі ренесансу, ми, як річ зовсім зрозумілу, можемо прийняти слова М. Грінченка, який твердить, що "по своєму музичному змістові той партесний спів був нічим іншим, як мелодіями давніх церковних пісень знаменного київського, болгарського, грецького та інших розпівів, гармонізованих три та чотириголосно, спершу для чоловічого, а потім і для мішаного хору".

Кількоголосний гармонійний партесний спів пишно розвивається в практиці церковних хорів по всій Україні, але головними музичними центрами його являються хори українських братств та більших монастирів (особливо Лаври) — в головних центрах тодішнього культурного життя у Львові та в Києві. Тут появились свої музикальні освічені диригенти-протопсалти, які іноді бували композиторами (а принаймні аранжерами), а іноді і теоретиками гармонійного партесного співу. Зберігся "Реєстр нотових тетрадей" хору львівського братства з 1697 року, в якому налічено 267 партесних співів, розписаних на три і більше, аж до 12, голосів; цей реєстр подає навіть більше десятка імен авторів цих композицій, тогочасних українських композиторів, але самі їх твори, на жаль, не збереглися, так, що імена їх нам зрештою нічого не кажуть, за винятком хіба одного імени киянина Миколи Дилецького, на свій час визначного теоретика музичної композиції.

На підставі досліду тих партитур, що збереглися до наших часів, щодо самого їх змісту, то М. Грінченко стверджує: "що був він дуже простий і звичайно відповідав тогочасним розумінням про акорд та про гармонію взагалі. Остання не виходила за межі тризвуку в його різних положеннях; кожен тон мелодії розглядався як самостійна частина акорду і зв'язаний тим акордом тон не міг вирватися з тих пут, що накладено було на нього суворими гармонійними схемами, тому й про вільний голосний рух супроводу тут не може бути мови. Завдяки цьому, часто супровідні голоси розкладалися так, що давали неприємні й досить дикі співзвуки рівнобіжних

квінт, октав, а іноді й секунд".¹⁴ Зумовлювалася така гармонійна будова "загальним рівнем знання техніки композиції", якої можна було почерпнути з сучасних теоретичних підручників. В одній з музичних граматики 1671 року сказано про чотириголосний склад, що на "чотири розногласія" компонувати треба так: "путь правий, им е поется, второе, когда отроча осмим степенем возвишається, третіе, когда ніжайший глас имущим осмим степенем обніжається, четвертое, когда от обоіх сі, от путя, на висоту, на четвертий і пятый і третій степенъ проходя, по обаче совершений третій".¹⁵

У Києво-Печерській Лаврі гармонійний спів з тих часів зберігся аж до кінця існування в Лаврі монастиря і виконувався до кінця при тому самому складі співців, а саме: "перші і другі тенори, альт та бас, при чому головна мелодія завжди проходить у другого тенора, до якого перший додає терцеву мелодію, бас же пристосовується до головних тонів гармонії. Така гармонізація виникла сама собою, без спеціальної обробки тих мелодій; клирошани-ченці були разом і творцями свого співу, який так приваблював навіть чужоземців, що взагалі дивувалися тому високому рівневі культури,¹⁶ яким визначався український нарід за козацьких часів: "по всій руській чи по козацькій землі ми, — каже Павел Алепський, що їхав з патріархом Макарієм, — дивний і гарний факт спостерігали: мало не всі вони, навіть більшість їх жінок і дочок, уміють читати і знають порядок служб церковних та церковні співи".¹⁷ З неменшою похвалою говорить про український спів і саксонський пастор Гербіній, що чув церковний спів у Києві й ставив його вище за спів західноєвропейський.¹⁸

Здається в добі барокко почали появлятися продукти шкільної творчості, напів духовні, напів світські твори-псалми і канти зложені здебільшого для хору *acappella* на три голоси з дуже фігурованим басом, який ніби виробляв варіації до інших голосів, як це називалось — "окселентував". (Окселентувати, чи ексцелентувати — від *excellenter cantare*).

В добі ж барокко появились і перші друковані ноти, до яких треба зачислити львівське видання "Ірмологіон", яке почав друкувати Шумлянський у 1700 році і яке дійсно вийшло у 1707 році. Тоді ж появились і друковані підручники до теорії музики; автор такого

¹⁴ М. Грінченко: *Історія української музики*. Київ, 1922. стор. 131.

¹⁵ Там же, стор. 132.

¹⁶ Там же, стор. 133.

¹⁷ Там же, стор. 134.

¹⁸ Ф. Стешко: *Історія музики*. — Українська загальна енциклопедія "Книга Знання", т. III стор. 499. Книга Гербінія: "...вийшла в Ені 1675 року. Опис Ірмалаю 1700 р. у Ф. Стешка "Перші українські нотодруки". — Книголюб. Прага, 1929. III-IV. стор. 13-25.

підручника композитор і теоретик музики Микола Павлович Дилецький; він родився в Києві коло 1630 року, "свобідних наук" учився у Вільні у музика Зюськ. Мільчевського і контрапунктиста Замаревича. У Смоленську в 1677 році Дилецький видав свою працю "Грамматика пінія мусикійскаго" в шости розділах. В наступному році він цю ж працю з деякими змінами передрукував у Вільні в польському перекладі під заголовком "Ідеї граматики Мусикійської", і нарешті, ще через рік, у 1679 році, осів у Москві і там ще раз видав свою Мусикійську граматику в "слов'янском діалекті", присвятивши це видання відомому московському меценатові Григорієві Строганову.

Приїхавши до Москви, Дилецький уважав своїм завданням переконати москвитян у вищості свого мусикійського мистецтва над одноголосієм московського знаменного розпіву. Як каже М. Грінченко, Дилецький "захоплено несе до росіян мелодії з Заходу, як церковні, так і світські. Своїх московських учнів він намагається навчити теорії так званих "музикальних фігур" в тому вигляді, як існувала ця теорія в 17 і 18 століттях, як теорія музичних форм, переважно для вокальної музики. Ця теорія є якраз основою всіх теоретичних трактатів Дилецького; що говорить про ключі по системі гексахордів, про конкорданції, диспозиції, інвенції, екзордії, контрапункт, каденції, про навчальну руку і т. п. Конечною метою цих всіх теоретичних правил є допомогти "ізобрітанію фантазії", особливо за допомогою фантазій "концертних". Правила музичної граматики Дилецького "восшествіе, нисшествіе, правило противное" — це власне музична середньовічна риторика; треба мати на увазі, що контрапункт в ті часи на Заході був уже дуже поширений, але повного знання його бракувало нашому музиці-вченому. Він у своїх працях стоїть ще на старій гексахордовій системі, збудованій на церковних ладах. Мажор та мінор нашої октавної системи відомий йому лише до деякої міри. Так він, наприклад, розрізняє три роди музики: "веселую, печальную і змішаную", але не надає їм значення нашого *dur*'а або *moll*'а. Аби полегшити процес будування нових музичних творів, Дилецький дає цілий ряд відповідних рецептів: так, в розділі про "диспозицію" він каже: "стих кій любо вземше ко творенію, имаши розсуджати и розлагати, гді будет канцерна, сиріч гласа со словом бореніе, такожде гді всі вкупі". Цікаве тут ще й те правило, коли радиться спочатку скомпонувати музику, а потім підібрати до неї відповідний текст¹⁹. Хоч Дилецький не був на висоті опановання теорією музики, як вона стояла в його часи в західній Європі, але для Московії його теорії були аж надто новаторськими; ще в кінці 19 століття, коли

¹⁹ М. Грінченко: стор. 138-139.

московський історик музики В. Металлов студіював Мусикійську граматику Дилецького і всю його музичну діяльність, то вважає, що вона і по характеру і по змісту його теоретичних творів значно ближча до польської музики, ніж до православного богослужбового співу.²⁰ Перевидано було Мусиківську граматику Дилецького Товариством Любителів Древньої Письменности за редакцією С. Смоленського у Петербурзі у 1901 році.

У світській музиці в добу барокко особливо розвинувся репертуар історичних дум. Уже один рух Хмельниччини появив таке число народніх дум, що у відомому збірникові Антоновича і Драгоманова пісням про Хмельницького присвячено цілий випуск другого тому. Базуючись на тому, що ці думи склалися близько до часу самих подій, Ф. Колесса взагалі гадає, що авторами дум були самі учасники тих подій, про які в думі оповідається; що таким чином думи, зародившись із похоронних плачів і далі розвиваються, на відміну від пісні, у вільній ритміці, не в'язаній жадним тактом, виходили із народніх верств і на перших кроках визначалися простою народньою мовою; "книжні слова і звороти з'явилися в думках пізніше під впливом старців-кобзарів, які їх співали". Навпаки, другий авторитетний дослідник, покійний академик Павло Житецький, настоює на генетичному зв'язку дум із шкільною літературою і вважає, щонайсильніше думової поезії були мандрівні школярі і пенсіонери церковних шпиталів. Підкріплює свою думку Житецький тим, що "мандрівні школярі були потрібні не тільки в школах, на них була потреба й у війську, де було потрібно людей письменних для військових канцелярій, Не раз траплялось, що вони міняли перо на шаблю, беручи участь у різних баталіях. Вони були свідками народніх рухів і не зрідка відігравали в цих руках не останню роль. Вражіння свої вони вкладали теж і у вірші, що добували до шкіл і шпиталів. Тут ці вірші опрацьовувалися старцями для народнього вжитку".²¹ Далі Житецький подає, що "ініціатива в творенню думи завжди належала старцям, з кола яких з протягом часу виділилися особливий тип військових кобзарів чи бандуристів. Тинялися ці бандуристи по козацьких частинах і знали про події свого часу не тільки з переказів. Це були постарілі козаки-вояки, що за старістю та з інших причин вже не володіли зброєю і входили до складу полкової музики. Вони розважали своїм мистецтвом козаків на перервах боєвих годин, а коли кінчався похід, розносили славу

²⁰ В. Металлов: *Старинный трактат по теории музыки*. 1679, составленный киевлянином Николаем Дилецким. СПб. 1897.

²¹ П. Житецький: *Мысли о народных малорусских думах*. Киев 1893. стор. 166.

про героїв по всій Україні".²² Обстоюючи близькість дум до шкільної літератури, Житецький у повну протилежність до Ф. Колесси гадав, що якраз "в старовину мова дум була менше вигладжена в народньому дусі ніж тепер".

Тяжко сказати, хто з цих двох високоавторитетних дослідників має більше слушності, тільки розбіжність їхніх думок іде ще далі. Ф. Колесса провадить різку межу між думами та історичними піснями, уважаючи, що думи мають вільний ритм, довільне число складів у рядку і зовсім не діляться на строфи, тоді як в пісні обов'язковий поділ на строфи з однаковим числом рядків у строфі і правильним чергуванням числа складів у рядку. При цьому "мелодія першої строфи творить неначе рамці або постійну форму, в яку вкладаються всі дальші строфи й вірші однієї пісні, даючи, так би сказати, автоматично однаковий ритмічний вірєць тексту".²² Житецький і різкий поділ між думами та піснями відкидає, доводячи, що досить переглянути збірники народніх пісень, щоб легко переконатись, що нерівноскладовість віршів становить звичайну їхню власність; що дуже часто можна навести цілі уривки з пісень без ніяких змін, що представляються зовсім подібними до дум.

Так чи інакше, а історична пісня в добу барокко часто поставала із військової поезії, до слів якої легко підбиралася мелодія. А військових поетів у козацькому війську не бракувало, як це видно хоч би з віршів Ерлича (може когось з його боєвих товаришів у війську Хмельницького), віршів, що деякі з них так і просяться на мелодію співу, як наприклад, вірш про погром на Жовтих Водах. До того ж типу можна віднести пісню про Берестецьку битву, вірш Шумлянського про похід Собеського під Відень тощо. Нарешті і Мазепі приписують складання віршів і пісень, як пісня про чайку.

Пишний розвій ліричної поезії в добу барокко виразно представив Ф. Колесса у вищезитованій спеціальній праці і вичерпуюче уаргументував висновки з неї. Головніші із висноків ті, що старіші історичні думи та пісні мають темою боротьбу з турками й татарами, а пізніші — боротьбу з поляками; репертуар українських пісень збагачується баладовими піснями, спленими з обставинами козацького життя; появляються насмішливі пісні анекдотичного змісту з фривольним характером; з'являється нова верства ліричних пісень здебільшого любовного змісту, що знаменують замітний зворот до вислову інтимних, індивідуальних почувань і настроїв; появляються тоді ж нові форми танкових пісень; козак і коломийка (понайбільше еротичного змісту).

²² Там же, стор. 170-171.

²³ Ф. Колесса: *Українська народня пісня на переломі 17-18 вв.* — Україна, 1928, II, стор. 50.

Увесь цей пишний розцвіт пісні в добі барокко Ф. Колесса ставить у зв'язок з появою нового типу народніх співців, кобзарів-бандуристів і лірників, та нових народніх інструментів — кобзи-бандури й ліри. Нарешті в добі ж барокко Ф. Колесса узнає "деяке зближення між народніми піснями й віршовою та пісенною літературою."²⁴

Крім того "в самій музичній будові української народньої пісні з'являються великі зміни: постає нова верства пісень із виразним октавовим устроєм, ясно означеною тонікою та ввідним тоном, а також модуляцією в паралельну тонацію."²⁵

В тій же добі барокко пишний розвій українського співу привів до того, що український музичний рух підчиняв собі і сусідню Московщину. У нас вже була мова про киянина Миколу Дипецького, що приніс до Москви розвинену в Україні теорію "музикійського" уміння. Але до Москви ще перед тим почали виїздити українські співаки та співачки: у 1652 році виїхав до Москви архимандрит Михайло, а з ним "начальний півець, творець пінія строчного" Федір Тернопольський і з ним ще десяток співців. Під Москвою патріарх Никон заложив Новоєрусалимський монастир і встановив там Службу Божу з "киїським співом"; боярин Федор Ртищев заложив теж біля Москви другий монастир і заселив його ченцями з України "ізрадними в житті і в чині, і в чтенії, і в пінії церковном". Навіть в московському "девічем" монастирі співали "старіци-києвлянки".

Після 1654 року з Москви так безцеремонно почали приходити вимоги за українськими співаками, що українська влада, — Хмельницький та митрополит Косов мусіли відмовляти на московські вимоги. Так у січні 1656 року до Києва було післано по "старця" Печерської Лаври Йосипа Загвойського, якого наказано було привезти для "начальства в партесному пінію" на деякий час. Але ще перед приїздом посланців до Києва Загвойський залишив Лавру. Його розшукувано по всіх київських монастирях, а потім було післано і до гетьмана в Чигирин, де Загвойський стояв на крилосі; але його й там не було. Доповідаючи про те воєводі князеві Федорові Болконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не забажає їхати до Москви: "похочет той старец із волі ітти к Москві і он волі его не отимаєт, а будет не похочет ітти — неволею его послать не мочно". Тим більше цікава така заява гетьмана, що в чернетці царської грамоти печерському архимандритові Йосифові писалося, щоб він надіслав Загвойського "без задержанія". Подібний випадок був із співком Ваською Пікулинським: воєвода київський дізнався через "вспівака Альошку", що є у київського митрополита

²⁴ Там же, стор. 81-82.

²⁵ Ф. Штешко: там же, стор. 500.

співак Васька Пікулинський, котрий "і начальство к партесному пінію знает", і має бажання їхати до Москви, коли на те буде згода митрополита. Післано було від воеводи до митрополита Сильвестра Косова прохання про відпуск Пікулинського, але в тому було йому відмовлено: "тот вспівак Васька у него есть, а отпустить его к государю не можно."²⁶

Розуміється, відвагу, щоб відмовити цареві і воеводам, що виконували царський наказ, могли мати Хмельницький та Косов та хіба ще Виговський. Далі ж відносини так змінилися, що про таку відвагу наступні гетьмани, доби барокко, не могли б і подумати. Ні Брюховецький, ні Самойлович, ні Мазепа ніколи б на таку фронду не рискнули. А постійні відкликання кращих українських співаків і композиторів до російських столиць і в музиці дали той самий наслідок, що і в пластичному мистецтві, а власне, що центри української творчости зосередилися в наступній по барокко добі у Петербурзі; там українські майстри мистецтва в кінці 18 та на початку 19 століть розвинули блискучу творчість, яка заложила підвалини для мистецького руху в "общейімперському" масштабі із якого і вросло "російське мистецтво", а сама Україна під оглядом мистецтва обернулася в глуху провінцію. Але Московії для доконання цього програму треба було більше сотні років послідовних зусиль, так що цей процес закінчився тільки з кінцем останньої доби козацької України, доби мистецького стилю рококо.

ІУ. Рококо

Доба рококо завершувала той процес українського співу козацької України, що, можливо, коріння свої пускав ще за темних часів готики, але зформувався в добі ренесансу і розвинувся в добі барокко. В добі рококо цей процес дійшов найвищих осягнень, але в тій же добі він дійшов і до свого логічного кінця. В цій добі спеціально визначилися як музичні центри два осередки в Україні, це Почаївська Лавра і Київська академія. Не залучаємо сюди третього осередка — Києво-Печерської Лаври, значення якої як музичного центру, не слід зменшувати, але в добі рококо її роля була консервативна. Вона була оплотом старих традицій і це її значення сказалося позитивно вже в 19 та 20 століттях, але в середині 18 століття, в добі рококо, вона рішуче має під оглядом розвою музичного процесу характер не огнища нових яскравих явищ, але

²⁶ К. Харлампович: *Малоросійське впливiє на великорусскую церковную жизнь*. т. I. Казань 1914. (Цитує за М. Грінченком, стор. 135-136.)

замкненої фортеці, де заздрісно зберігаються віками надбані вартості.

Навпаки, Почаївська Лавра і Київська академія — це два осередки, де творчість невпинно еволюціонує, тут вимовляються нові слова, якими завершуються мистецькі осягнення попередніх століть, але, як звичайно у епігонів, непомітно прокладається і шлях для ліквідації старого процесу і звороту народньої музичної творчости до зовсім іншого напрямку.

Здається, Почаївській Лаврі належить честь зародження тих напівцерковних напівсвітських творів, які, як згадано вище, появились ще в попередню добу, але розвинулися в добі рококо: це ті псалми та канти, про які вже була мова. Здається, з Почаївської Лаври ці нові вокальні твори рознесли по Україні лірники та кобзарі, а спудеї та музики київської академії підхопили їх, особливо канти, і спричинилися як до поширення їхнього репертуару, так і до популяризації кантів серед населення України. Коли можна вважати ще не доведеним, що саме у Почаївській Лаврі зародилися канти, то в кожному разі з почаївської друкарні вийшло у 1790 році друковане перше видання "Богогласника" — цієї збірки кантів та побожних пісень з текстами і нотами.

Твори, вміщені в Богогласнику, всі ці канти на честь Різдва Христового, Божої Матері, Святителя Миколи, про страшний суд тощо, не призначалися для виконання в церкві. Мелодії для них частинно підбиралися із церковних напівів, частинно із народніх пісень, а подекуди були і новими композиціями почаївських композиторів, можливо ченців-базиліян, що тоді посідали Почаївську Лавру, чи в інший спосіб продуктами шкільної творчости. Поява Богогласника мала колосальне значення і вплив його був надзвичайно великий. Цей вплив відбився і на репертуарі народніх пісень: спеціально пісні на честь Різдва сприйнялися як колядки і увійшли до народнього репертуару лірників та кобзарів і їх репертуар значно збагатили півдуховний репертуар спудеїв київської академії, мандрівних дяків, школярів і взагалі "піворізів"; канти з Богогласника послужили основою, а то й просто з них було зложено першу дію вертепної вистави, особливо тієї її частини, що відбувається у верхньому ярусі і присвячена події народження Христа.

На жаль, музична частина Богогласника ще не добре досліджена. Праці академіка В. Щурата, Франка, Щеглової тощо досліджують літературний матеріал Богогласника, а музичний матеріал ще чекає свого дослідника. До половини 19 століття вийшло не менше чотирьох видань Богогласника; Петербурзький Синод потім його заборонив, а коли зрештою у 1900 році зробив своє власне видання

Богогласника в двох частинах, то воно вже інтересу не представляло і вражіння на ширші кола не справило.

Трудно сказати, коли вперше було до богослуження введено співи, що носять досі назву "концерта". В добу рококо концерти в Україні в церквах під кінець літургії вже виконувалися, а на Московщині цей звичай концертів довго заборонявся і переслідувався. Концерти на богослуженнях мабуть почалися ще раніше, але в добу рококо вони широко розійшлися і стали улюбленою частиною Служби Божої по всій Україні. Ці концерти мали теж великий вплив на розвій церковної музики. Як річ рухома з довільним більш-менш репертуаром, концерти дали потрібний простір для українських композиторів прикладати свої здібності і демонструвати новоуложені композиції. Разом з тим концерти дали можливість зблизити ще український спів з західноєвропейським і завести до української церкви навіть виконання творів західноєвропейських композиторів, а передовсім італійських, вокальні композиції яких тоді входили в велику славу, бо італійська музика почала заливати всю Європу. Концерти в богослуженнях не тільки проклали шлях до заповнення їх репертуару італійськими композиціями, але згодом і самих італійських композиторів було запрошено в Україну з їх зовнішньо ефектовним, іноді тріскуче-феєрверковим виконанням. Розуміється, що це прийшло не відразу, але шлях до цього за доби рококо було розчищено. В ті часи в київській академії не тільки був прекрасний хор із спудеїв, але також і оркестра із великого числа інструментів. І в хорі, і в оркестрі були в репертуарі твори італійських композиторів, особливо улюблених в ті часи Палестріні і Скарлаті.

Доба рококо це був час, коли мусимо сконстатувати досить виразні потуги засвоїти Україні інструментальну музику. Тоді розвинулися в Україні "музичні цехи". Правда, деякі з цих цехів не стільки склалися з музик виконавців, скільки з майстрів, що виробляли інструменти. Так скрипковий цех у Кам'янці на Поділлі, здається, склалися із майстрів, що виробляли скрипки; але вже те, що закладалися цілі цехи виробників музичних інструментів свідчить, що на ті інструменти в суспільстві був попит.

А от київський "музичний цех", це вже був напевно цехом музик виконавців, що видно з окремих точок його статуту.²⁷ Статут цього цеху був вироблений ще в добу барокко (він, здається, був зложений у 1677 році), але розцвіт цього цеху припадає на добу рококо, на середину 18 століття. Із випису з книг міських київської ратуші видно, як цей цех обороняв свою монополію, щоб його члени були одино-

²⁷А. Назаревській: *К истории киевского музыкантского цеха*. Київ, 1913.

кими виконавцями музики на київських приватних святах і забороняв робити собі конкуренцію мандрівним музикам, Ці останні, а також і київські неорганізовані в цеховому братстві не мали права у Києві грати ні на весіллях по "дворах міщанських, ані в шинкових домах".

В середині 18 століття (а може ще й раніше) київський магістрат при "золотій корогві" мав і свою "капелю" із 16 музик. Це була постійна міська оркестра з окремим капельмайстром, з музичною школою при ній, з учнів докомплетовувався склад оркестри. Ця міська оркестра виступала на парадах, але і щодня вранці та ввечері грала зорю, а мабуть виконувала й інші музичні твори для розваги київських громадян. Отже, бачимо, що в Києві в добу рококо була вже не одна, а більше оркестр для інструментальної музики: при академії, при міській ратуші, можливо при музичному цехові.

Вплив української музики на Москощині зріс ще більше. При дворі петербурзьких цариць було організовано придворну капелю співаків, яка набиралася виключно із українців, Цікава подробиця, між іншим, що співаки придворної капелі носили одягу таку, як спудеї Київської Академії. Звіздам ця одяга стала ніби уніформною церковних півчих по всій Росії, особливо по архиєрейських хорах і в той спосіб одіння київських спудеїв, як церковно-хорова уніформа, дожило до часів останньої революції. Деколи українці завдяки участі в придворній капелі робили не злу фортуна. Розуміється фортуна співака придворної капелі Олексі Розумовського, яка привела його до шлюбу з царицею, а для України на якийсь час привернула гетьмана, уряд якого перед тим фактично був скасований, то аж така фортуна була казковим випадком. Але скромніша та солідна кар'єра для співаків придворної капелі безперечно була відкрита: Ханенко в своєму щоденнику від дня 18 травня 1748 року записує "Пожаловани полковничими рангами із півчих дворяне: Петр Лазорович — уставщик, Федор Іванович Коченевський, Кирило Степанович Рубановський да Григорий Михайлович Любисток — сліпий, а подполковничим — Пучковский". Ще Пушкін, як відомо, іронізуючи над тим, що родовід російської знаті не рідко починається в того, що їх предок "пел на крілосе с дядьками".

Басиста придворної капелі Григорій Головня перший підняв справу про видання друком синодальних книг.

Вербування співаків в Україні для російських столиць, а передовсім для придворної капелі, а пізніше для придворної опери стало звичаєм і продовжувалося навіть і тоді, як уже із столичного музичного репертуару італійська музика витіснила українську. У 1742 році, наприклад, вищезгаданий басиста Григорій Головня їздив в Україну з іменним наказом від цариці "для набранія из малоросійського народа півчих к дополненію придворного півческого хору"

і в числі вибраних співаків Головня завербував і українського філософа Григорія Сковороду, який, до речі, сам укладав псалми релігійно-морального змісту та вірші, які іноді сам клав на музику, komponуючи до них мелодії. Звичай набирати співаків для придворної капелі в Україні тримався довго ще і у 19 столітті, і відомий композитор Михайло Глінка був не останнім, що їздив в Україну з цією метою. Глінка, між іншим, вивіз до Петербургу, як співака для капелі, Семена Атримовського-Гулака, що пізніше став відомим оперовим співаком, виконавцем і автором кількох українських опер, в тому числі популярного Запорожця за Дунаєм.

Щоб полегшити справу набирання співаків в Україні, або, краще сказати, щоб цю справу ліпше зорганізувати, було в Україні для того засновано спеціальну школу співу та музики; містом для заложення тої школи було обрано найближчий до Московщини Глухів. Школа була невелика і мала спеціальне призначення вибирати в Україні найкращі голоси і підготовляти їх до участі в придворній капелі. У 1737 році тодішній "правитель Малороссіи" граф Румянцев вимагав від військової генеральної канцелярії для цієї школи "реинта такого, которий би четириголосному и партесному пенію действетельно бил искусен и других так же би кто школьников и струнной музыки обучать могли, сискать и сискав прислани билі ко мне, а содержани они будет на казенной кошті". Ця глухівська школа також виконала своє завдання і з її допомогою з України, між іншим, експортовано до Петербургу двох геніяльних композиторів, із котрих один у Петербурзі загинув, а другий зробив фортуна. Але обидва вони за доби рококо ще тільки діставали освіту, а діяльність їх належить уже наступній добі.

VI. Клясичність

З кінцем доби рококо скінчився тривіковий процес у мистецтві, що охоплює всі галузі мистецтва і пластичного, і тонічного. Взагалі в історії України закінчилася козацька доба і течія історичного процесу почала собі прокладати нове русло. Козаччина свій вік віджила, але з тим не скінчилася історія України, тільки зійшла на інші відмінні шляхи. Так само і мистецтво українського народу з завершенням розвою мистецтва козацької України не застигло, а дуже сильно змінилося: в мистецькому русі зайшли зміни такі глибокі, що багато істориків українського мистецтва уважали, що взагалі мистецький творчий процес в Україні скінчився, і що мистецтво доби клясичности вже не є мистецтвом українським. Але ці історики мистецтва забувають, що історія українського народу

не є тільки історією козаччини, що козаччина є лише блискучий епізод в історії України, так само і мистецтво козацького періоду є тільки епізодом у загальній історії українського мистецтва, процес якого не з козаччиною почався, не з козаччиною і кінчиться. Думку, що в Україні мистецтво доби клясичности не є українське, а є загальноросійське ніби підтримує той факт, що в цій добі центри українського мистецтва примусово було перенесено до російських столиць, переважно до Петербургу. Але це справи не міняє. Навпаки, якраз поглиблені процеси мистецької творчости за часів козаччини, і те глибоке розворушення всіх верств українського народу, яке завдали хмельниччина та руїна, привело до того, що з української народньої гущі генії, що в ній родилися, почали виявлятися в усіх галузях мистецької творчости. І якраз вони почали родитися тоді, коли творчі сили козацької України найбільше розвинулися, власне під кінець козацького періоду, під кінець доби рококо. Так що діяльність цих геніяльних індивідуумів вже не належить добі рококо, тільки вони працювали вже зовсім у новому напрямі, на зовсім новому петербурзькому ґрунті, в напрямі нового стилю клясичности. Вони не порвали здебільшого зв'язків з Україною, і Україна разом з ними засвоїла глибоко, не тільки у верствах шляхти чи нового дворянства, але і в народніх масах новий стиль клясичности. Тільки що Україна, позбавлена своїх кращих майстрів, центр яких перенісся до Петербургу, уявляла собою глуху провінцію, але хай провінціяльно, та все ж Україна розвивала той самий стиль клясичности, що її кращі майстрі творили у Петербурзі. Але процес від того не перестає бути українським, бо діяльність українських майстрів у Петербурзі фактично є порівнююче недовгою еміґрацією.

А великих, геніяльних майстрів у цей час Україна видала майже в усіх галузях мистецької творчости: ми вже знаємо Козловського і Мартоса в скульптурі, про Левицького, Боровиковського та Лосенка в малярстві, додамо до цього Котляревського і Шевченка в поезії, а Березовського, Бортнянського і Веделя в музиці. Що Шевченко творив зовсім не так, як старі українські поети доби барокко (Величковський) або рококо (Сковорода), що Шевченко жив у Петербурзі або за Уралом на засланні, а не в Україні, через це він не перестав бути поетом, хоч як геній належить до цілого людства, так і Бортнянський не перестає бути українським композитором через те, що жив у Петербурзі і творив зовсім не так, як автор ірмолаїв, кобзарських дум та Богогласника. Творив він зовсім інакше, бо стиль його доби вимагав зовсім інакшої творчости і тому, що однією з ознак того стилю було домінування в музиці модерної тоді італійщини, яка дуже показувалася і в творчості і Березовського, і особливо Бортнянського, хоч вдумливі і талановиті диригенти і

нині, виконуючи хорові композиції Бортнянського, уміють виявити глибоко скриті в них мелодії української пісні.

Максим Березовський (1745-1777) і Дмитро Бортнянський (1751-1825), як пишуть офіційні істриографи, народилися у Глухові. Це не вірно. Обидва вони попали до Петербургу, до придворної капелі із глухівської школи і тому в паперах капелі у петербурзьких канцеляріях їх написали, що вони з Глухова. Де ж вони дійсно народилися, звідки їх привезли до глухівської школи, ми в дійсності не знаємо, як не знаємо місця народження хочби й Лисенка, якого теж привезли до придворної капелі із глухівської школи і теж записали, що він родом із Глухова.

Максим Березовський, ще перед тим, як потрапити до придворної капелі, був у Київській Академії, де звернув на себе загальну увагу своїми композиціями. Із Петербургу Березовський був на державний кошт відправлений до Італії і там учився в музичній академії в Больонї у відомого музичного теоретика падре Мартіні. Цікаво, що одночасно з Березовським у падре Мартіні в больонській академії закінчував свою омвіту і славний Моцарт. В больонській академії був звичай ім'я одного найздібнішого майстра музики, що закінчував академію, записувати на "золоту дошку". І от конкурентами на золоту дошку у падре Мартіні і явилися Моцарт та Березовський. В цім конкурсі Березовський переміг Моцарта і на золотій дошці вписано ім'я Березовського. Він скінчив больонську академію написанням опери на текст Метастазіо — Демофонт, і цю оперу було виставлено в Ліворно на честь прибуття туди російської ескадри. Опера мала великий успіх, і Березовський з тією ескардою увінчаний лаврами виїхав до Петербургу, де йому пророкували блискучу будучність. Але в Петербурзі, серед придворних інтриг недосвідченого Березовського було затерто, і це глибоко вразило його м'яку вдачу. Князь Потемкін хотів Березовського зробити директором музичної академії, яку збирався заснувати в Кременчуці, але кременчуцька академія на ділі виявилася як один із нездійснених проєктів Потемкіна, і, доведений до розпуки, Березовський скоро наклав на себе руки, маючи тільки 32 роки. Із духовних композицій Березовського особливо славиться "Вірую", концерт "Не отвержи мене", деякі причасні стихи тощо. Все твори великого таланту. "Сила почуття разом із простотою, повна погодженість музики із словом, нова форма в самій будові концертів, загальна творча оригінальність та висока техніка композитора — це прикмети, що відзначають творчість Березовського".²⁸

Не меншу музичну здібність ніж Березовський, а значно більшу здібність щасливо промошувати свій життєвий шлях поміж при-

²⁸ М. Грінченко, там же, стор. 149.

дворними Сціллами та Харібдами виявив 6 років молодший за Березовського Дмитро Бортнянський. Він ще в Петербурзі учився музики у падре Галуппі, з яким виїхав до Італії і там у Венеції завершив свою музичну освіту. У Венеції ж Бортнянський написав дві опери на італійські тексти. Повернувшись до Петербургу, Бортнянський зумів здобути посаду директора придворної капелі, спів якої, щоправда, підняв до небувалої перед тим висоти. Крім того Бортнянський, передбачуючи події, потрапив зв'язатися з опозиційним (навіть опальним тоді) гатчинським двором Павла I і тому, коли вмерла Катерина II, позиція Бортнянського зміцніла і вже непохитною його кар'єра залишалася до кінця його 74-літнього життя. Для гатчинського двору Бортнянський також написав дві опери на французькі тексти: "Сокіл" та "Син-соперник", зложивши оркестровку на 14 інструментів для кожної. Ці опери було виставлено на придворних виставках у Гатчині. В світській музиці інструментальній Бортнянський написав симфонію та кілька сонат, але все ж більше всього вславився, як композит вокальної музики. Досі дуже популярний його півсвітський гімн "Коль славен", а в церкві і досі постійно виконуються його композиції, яких він залишив досить багато: 35 чотириголосних концертів, 21 окремих співів до Служби Божої, 14 чотириголосних гімнів, 16 двохорових тощо. Всі ці твори з боку музичної техніки бездоганні, визначаються чистотою голосоведіння. "Деякі музичні форми, як, наприклад, форма "Херувимської" пісні і досі вживаються так, як склав їх Бортнянський".²⁹ Церковні композиції Бортнянського скоро стали популярними і увійшли в церковний ужиток по всіх землях, де богослуження відбуваються за грецьким обрядом. Існує переказ, що у Відні до уніятської церкви заходив Бетговен слухати композиції Бортнянського і збереглися про його церковні співи повні захоплення рецензії французького композитора і суворого музичного критика Берліоза.

Для московського церковного співу значення Бортнянського швидше негативне, як для церковного малярства Московщини негативним було значення українського артиста маляра Антропова. Підтримані московською адміністрацією, вони наносили удари старому традиційному московському мистецтву, не маючи сили зв'язати народню масу Московщини з європейським мистецтвом. В Україні ж їх діяльність була для українського мистецтва органічним кроком вперед.

Зовсім відмінна від Березовського та Бортнянського постать третього українського великого композитора тієї доби, дещо молодшого від двох попередніх; цей тратій був киянин Артем Ведель

²⁹ М. Грінченко, там же, стор. 146.

(1767-1806). Ведель народився в Києві, учився у Київській Академії, де наука музики не була дилетанською, до Італії не їздив, а, навпаки, його завжди тягло до київської Лаври з її старими традиційними лаврськими розпівами. Музичні твори Веделя ще не видані і не відомо, за винятком кількох особливо популярних, або найбільше для загалу приступних, як "Покаянія отверзі", "На ріках Вавилонських", літургія тощо. Ведель, як композитор, можливо для свого часу був консерватором, бо ставився проти італійських течій, а, навпаки, шукав базуватися на старих українських традиціях. Це примушує особливо цінити твори Веделя в наші часи: ними ентузіазмувався Кошиць і перед революцією почав їх виводити на світ Божий із манускриптів, в яких вони переховувалися в Київській Академії.

Життя Веделя, як українського патріота, склалося дуже трагічно. Поперше, він рішуче не хотів виїздити з України до російських столиць, і це вже робило його неблагонадійним в очах царського уряду. Коли раз його власне силою витягли до Москви, він негайно утік в Україну. В Україні він брав участь в якихсь українських протимосковських комплотах, так що мусів ховатися від переслідування уряду, навіть постригся у Лаврі в ченці, але й це його не врятувало. Його в Києві арештували, засадили до "капоніру" і у темниці задушили. Від його смерті, взагалі вся темна історія його політично-підпільної діяльності зосталася невиясненою. Легенда, яку оповідав учень Веделя, пізніше теж відомий церковний композитор, Турчанинов, чи може радше історик академії Аскоченський, що ніби Веделя вже непритомного із тюрми випустили, і що він умер у Києві на волі, є сумнівною. Петро Турчанинов теж українець, теж киянин, переїхав до Москви, де дуже вправно робив солідну духовну кар'єру. Його композиторська праця, стояла в повній гармонії з його льо-льною протоіерейською кар'єрою.

Мабуть не було б помилкою разом з вищезгаданими великими композиторами згадати і значно пізніше народженого епігона тієї ж течії в мистецтві музики, але мабуть найздібнішого композитора Західньої України Михайла Вербицького (1815-1870). Церковний спів Західньої України під кінець 18 століття та на початку 19 століття (якраз в добу клясичности) значно відставав від центральної України. Коли по всій Україні вже давали себе відчувати італійські впливи, в Західній Україні по церквах дяки ховали старі традиції триголосних українських розпівів. Якраз Михайло Вербицький з усією гостротою постав проти "немузикальності" тих розпівів і явився фанатичним сторонником нової тоді для місцевих обставин італійщини і пропагатором творів Бортнянського. Перемишль у сорокових роках 19 століття явився першим огнищем музичного здвигу.

Розуміється, тепер не можна безкритично з довір'ям приймати філіппік Вербицького проти дяківських розпівів, бо ж ті дяки були носіями старих українських традицій, але з другого боку, опозиція проти них була потрібна, щоб піднести музичну творчість і зблизити з західноєвропейською. Це діло в Західній Україні довели молоді віденські диригенти, головню чеської народности. Сам Вербицький залишив чимало власних композицій як цілої Служби Божої, так і окремих Богослужебних співів. В світській музиці Вербицький скомпонував 12 оркестрових рапсодій на українські теми, декілька оперет, із яких найбільше популярна "Підгоряни", і багато композицій для хору. Особлива заслуга Вербицького перед українським народом, це композиція українського народнього гимну "Ще не вмерла Україна"; ця його композиція в 19 столітті витіснила очевидно менше вдалу композицію Лисенка.

До тієї ж "перемиської школи" з Вербицьким та його послідовниками належить і трохи молодший сучасник Вербицького Іван Лаврівський (1822-1873), автор великої хорової композиції "Осінь" і ще кількох хорів, а також церковних псалмів.

В російських столицях епігоном того ж музичного періоду української музики був Семен Артемовський-Гулак (1813-1873), діяльність якого більше належить до театру, ніж до музики. Сам автор співак із добрим голосом (бас-баритон), виступав як автор невеликих опер, які укладав, бажаючи мати добру українську роллю. Як оперовий співак він був одночасно прекрасним актором. Сам вихованець італійської школи і прихильник жанру *opera-buffa* він своїми композиціями, завжди запозиченими, викликав велике незадоволення у такого поважного критика, як Серов, що дуже високо цинив українську народню музику. Коли Артемовський поставив першу оперу "Весілля", то Серов дав нищівну критику за те, що Артемовський не використав мелодій українських весільних, а просто запозичив куплети з польського водевілю. Так само і до "Запорожця за Дунаєм" критика поставилася, як до музики, взятої з різних місць, найбільше із Моцарта — "уведення із серайля". Але це не зашкодило цій опері стати репертуарною в Україні завдяки легкості її ставити.

В добу клясичности збільшення італійських впливів, а також слідом за італійщиною знайомість з музикою французькою та німецькою підняли музичні потреби суспільства в Україні. Тоді появилися по містах України фахові оперові театри: — спочатку італійська опера в Одесі, потім мандрівне оперове підприємство, що з великим репертуаром їздило по містах України та по ярмарках; тоді ж до більших міст України почали заїздити на концерти славні музики виконавці, нарешті тоді ж замилювання до музики піднялося остільки, що багатші пани по двох боках Дніпра в своїх маєтках

почали заводити симфонічні оркестри та хори із своїх кріпаків. Одним із перших завів у себе першорядну оркестру бувший гетьман Розумовський, і та оркестра ще довго існувала після його смерті. Далі звичай тримати придворні оркестри розповсюдився широко, і такі оркестри були зовсім не рідкістю. Про ці оркестри можна приблизно сказати те саме, що говорилося про майстерні із кріпаків по панських дворах і значення їх в процесі розвою орнаменту. Роля цих оркестр була переходова. На ґрунті цих оркестр в Україні не виросли такі таланти як в Білорусії (Глінка, Драгомижський, Мюншоко); але вони підтримали музичну культуру, поки по більших центрах України, у Києві, Харкові, Одесі не було організовано вірцевих симфонічних оркестр. Можливо, що в зв'язку з цією музичною культурою на поміщицьких дворах треба поставити і те явище, що з поміщицького ж осередку вийшла і центральна постать українського музика наступної доби — Миколи Лисенка.

Нарешті, доба клясичности стала добою, коли італійщина стала просякати і в нвродні маси, бо якраз в цей час сальонові українські романси, зложені італійськими композиторами, іноді німецькими музикантами на італійський лад, стали переходити до народніх уст і широко в народі розповсюджувалися. Але і помімо того супроти твердження Ф. Колесси та інших істориків української музики, що козацький період української історії був добою розцвіту народньої пісні, можна, здається, звести той аргумент, що саме доба клясичности, час кінця 18 і початку 19 століття був часом творчости пісень кріпацьких, рекрутських (цілі збірники їх опрацював Драгоманов) і нарешті це був час пісень чумацьких, мелодії яких ніяк не водиться недооцінювати.

VII. Еклектизм

Італійські впливи і "романсовість", як тоді казали, мелодій не могли, очевидно, довго триматися в українській музиці, а, відігравши свою ролю, розчистивши шлях до дальшого зближення української музики з західноєвропейською, мусіли відступити перед новою поважною музичною творчістю. Але в підложжю до протесту проти італійщини та романсовости лежало замилування до старої народньої української пісні і зворот від італійщини доби клясичности пішов під прапором збирання народнього матеріялу і працю композитора почала заступати праця етнографа. Виправданням було те, що нові, народовецько успособлені діячі зрозуміли вищість старої народньої пісні перед новішими романсами, що із сальонів йшли мандрувати в народніх масах, заступаючи старий репертуар

народніх пісень, і нові діячі, боячися їх загибелі, кинулися їх зберігати і записувати. Все було б добре, якби ці записи дали матеріал до дальшої музичної творчости, як це сталося у росіян, де знайомість із мелодіями народньої пісні покликкала до життя таке явище, як "могучая кучка" композиторів, що дали народнім мелодіям симфонічне опрацювання, із того постали інструментальні та вокальні твори Бородіна, Римського-Корсакова, Мусоргського та інших членів знаменитої "кучки". В Україні такої "кучки" не появилось. Чому? Мабуть тому, що інструменталізм у попередніх періодах замало зробив успіхів в українському суспільстві, і Україна не мала ще своїх інструментів, що стояли б на висоті завдань часу; з другого боку, етнографічне захоплення народньою піснею привернуло українську музику до старої традиційної вокальності і музична творчість, звільнившись від інструментальних завдань, знову зійшла на свій стародавній односторонній шлях вокальної музики. Принаймні всі українські музики останніх чотирьох десятиліть 19 століття були майже виключно композиторами вокалістами.

Постать, що стоїть на переломі доби, це досить трагічна постать О. Марковича (1822-1867), багато обдарованої, вельми талановитої людини, трагічно зламаної долею. Талановитий белетрист, він чомусь авторство переуступив своїй дружині, що приняла псевдонім Марка Вовчка, але без Марковича писала тільки по-московському і в тих писаннях не виявляла ні іскри таланту. Солідний етнограф, Маркович своїх збірок не публікував і лише частину їх надрукував Номис, зробивши тим собі ім'я в етнографії і урятувавши хоч частину записів Марковича від загибелі. Як музикант, Маркович не мав ніякої освіти, але мав колосальні здібності чистого вокаліста. Він, обурений романсовістю старої музики Єдлічки до Наталки-Полтавки, десь коло 1860 р. уложив до неї нову музику; власне не музику, а нові мотиви, а на музику клав і інструментував капельник найближчої капелі. Пізніше в той же спосіб Маркович скомпонував музику до оперети "Чари". Музика до Наталки бодай в опрацюванні Лисенка зберіглася, а друга оперета Марковича загинула, як загинув передчасно і сам автор, розбитий немилосерною долею, з якою не мав мужности боротися.

Мало що щасливий у житті Петро Ніщинський (1832-1896) поет і композитор. Як поет Ніщинський має поважне ім'я і заслуги за переклади на українську мову Гомера і Софокла; як композитор він знову напіветнограф (він записав пісні з мелодіями про Байду і козака Софрона), напівчистий вокаліст. Не маючи музичної освіти, не володіючи інструментовкою, Ніщинський дав кілька надхнених хорових композицій в популярній хоровій сцені "Вечерниці". "Закувала та сива зозуля" із Вечерниць стала однією з найулюбленіших

пісень українського хорового репертуару, але музична частина Вечерниць в оркестрі більше ніж примітивна. Його романси на власні слова zostалися непоміченими українським суспільством.

Зрештою, в основі етнографом і чистим вокалістом являється і центральна постать доби еkleктизму Микола Лисенко (1842-1912). Значення Лисенка, що був центральною постаттю в українській музиці майже півстоліття до своєї смерті, справді, в еволюції музичного руху в Україні дуже велике, і воно зрештою зумовлюється не талантом Лисенка, як композитора, а напрямом його музичної діяльності. Щодо оцінки композиторського таланту Лисенка, то думки критиків, в залежності від їх табору, різко протилежні. Українська критика ставить Лисенка дуже високо, підіймаючи його до аналогії з Шевченком, з одного боку, і з Шопеном, Глінкою, Грігом, Сметаною, з другого. Знову в протилежному таборі той самий Римський-Корсаков, у якого Лисенко намарно вчився інструменталізації, а особливо Кюї та інші критики того роду мали нахил зовсім нищити і не уважати Лисенка за поважного композитора. Як здебільшого буває в таких випадках, обидві сторони не мають слушності, а об'єктивна правда проходить по середині. Безперечно Лисенко не був інструменталістом і навіть як піяніст не був феноменом. Його фортепіанові композиції не мають значення, ніколи не мали успіху і нині вже забуті. Як чистий вокаліст, Лисенко виявляє свою слабкість кожен раз там, де він спів своєї композиції супроводжує оркестрою. Оркестровий супровід в композиціях Лисенка слабе місце не тільки у великих творах, як опери, але і в окремих хорових творах — кантатах тощо. Навіть і як чистий вокаліст Лисенко є майстром малих форм. Кращі його твори, це мелодії до "Кобзаря" Шевченка, окремі пісні, романси, дуети, уривки з нездійснених опер "Гайдамаки") тощо. Але в цих малих формах Лисенко як творець-композитор українських мелодій є майстер великий. Хай більші опери Лисенка в композиції не рівні, але в них розсипано перли мелодійної творчості, як хор "Туман хвилями лягає" в "Утоплений" або спів Остапа в "Тарасі Бульбі", сольо і дуети "Вакули з Оксаною" "Різдвяній ночі", співи Яреми з ненаписаних Гайдамаків і так далі. Коли ціла опера зведена до мініатюри, як "Ноктюрн", вона є бездоганною річчю, але дуже багато тратить у виконанні з оркестрою. Діяльність Лисенка як етнографа, збирача й аранжера народніх пісень, правда, викликала певні сумніви після такої ж праці білорусина Серова, який, можливо точніше віддав характер української пісні, можливо глибше відчував її чари і видобував її суть, але Серов записав українських пісень дуже небагато і праця Серова не все приступна для дилетанта-слухача; але аранжування Лисенка і великі збірки заведених ним у ноти народніх пісень ліричних, епічних, комічних, танко-

вих, обрядових, які Лисенко видавав цілими серіями, робили справжню епоху і справді були на свій час далеко вищі від записів Коципінського з Поділля або Рубця, про якого Лисенко слушно висловився, що Рубець гармонізував українську пісню "в аскетичних ладах, розуміючи її як ідентичну з російською."

Власне, у віддаленні української пісні від російської, а за тим послідовне відділення української музики від російської, так би мовити, проведення між ними демаркаційної лінії, в цьому полягає головна і безсмертна заслуга Лисенка, в цьому його безсмертно велике значення для української музики. В старовині, за часів козацьких, українська музика опанувала Московщину і там сприймалася і засвоювалася. Після державного об'єднання з Московщиною, особливо після перенесення центрів української мистецької творчості до російських столиць, українська музична творчість сприймалася як загальноросійська. Вокальні твори Бортнянського, Березовського, Веделя, писані на церковні тексти сприймалися Московщиною як свої, тим більше, що і мова церковна була та сама, хіба з іншою вимовою. Навіть французькі тексти опер Бортнянського сприймалися, що ці твори уважалися за твори російської музики. Край тому співжиттю в музичній творчості поклав Лисенко, поклав дорогою ціною, вернувши українську музику до односторонності музики вокальної, з чим в попередніх періодах вона вже збиралася покінчити. Більше того, відриваючи українську музику від російської, Лисенко засудив її на певний час до досить тісного провінціалізму. В той час, як в добу музичного еkleктизму в центрах України таких, як: Київ, Харків, Одеса були великі оперові театри, то ці театри стали вже російськими. Дарма, що в тих театрах італійських, французьких та німецьких опер виставлялось більше, ніж російських, але загалом театр з усіма чужинними операми уважався і був російським. В тих же центрах України були консерваторії, чи музичні школи, симфонічні оркестри, що еkleктично живилися творами європейськими та російськими — але загалом уважалось, що то музика російська, а українська, відірвана Лисенком, на якийсь час замкнулася в межах вокальної музики, в межах народньої пісні та творів самого Лисенка.

Розуміється, такий провінціалізм і обмеження української музики довго тривати не могли, але все ж тривали, може довше, ніж то було корисне для загального українського музичного розвою. Отже, коли шукати аналогії для оцінки значення Лисенка для української музики, то треба признати, що це значення дуже велике, але в межах національно-українських. Лисенко — талант національний, а не вселюдський. Коли шукати аналогію для Лисенка в поезії, то треба звертатись не до Шевченка, а до Котляревського, і може

Лисенка можна з таким же правом назвати батьком української музики, як Котляревського батьком українського письменства.

Діло Лисенка відділення української музики від російської було таке велике і для свого часу сміливе, що Лисенко довгий час, років тридцять, не мав ні достойних учнів, ні наслідників, ні продовжувачів його діла до самого кінця 19 століття. Лисенко на своїй ниві працював сам один. Коли побіч Лисенка хто виступав в українській музиці, то це були або дилетанти, як Микола Аркас (1852-1909) автор опери "Катерина", що стала репертуарною і популярною якраз завдяки своїй дилетанській простоті; або ще слабші дилетанти, як Давидовський — автор "Бандури" — хорового попури з українських пісень. З другого боку були українські композитори з фаховою освітою, але які не ризикували признати розриву переведеного Лисенком з російською музичною культурою і своєю національною нерішучістю загубили свою музичну творчість, як Петро Сокальський (1830-1887) автор опери "Облога Дубна", або Юрій Козаченко (род. 1858 р.) автор опери "Пан сотник".

Працювали побіч Лисенка українці композитори польської культури, як Владислав Заремба (1833-1902), автор значного числа композицій на слова Шевченка і Михайло Завадський (1828-1887), автор української опери "Марія" (здається на сюжет поеми Мальчевського) і фортепіанових композицій, побудованих на українських мелодіях. Обидва ці композитори теж не заризикували відверто і повно присвятитися українській музиці і zostалися композиторами польських поміщицьких сальонів в Правобережній Україні.

Композитори Західної, тоді Австрійської, України були з природи речі силами і надто провінціальними і в музиці не фахівцями, а швидше дилетантами. З фаху це були здебільшого священики. В своїй діяльності вони більше горнулися до "перемиської групи", власне до Вербицького. Один був православний священик з Буковини — поет, письменник і композитор Ізидор Воробкевич (1838-1903) музично освічений більше від інших; він був автором кількох оперет та хорів і особливо популярної пісні "Над Прутом у лузі", другий був греко-католицький священик Віктор Матюк (1852-1912), автор теж кількох оперет, в тому числі "Капраль Тимко", хорів, кантат і також дуже популярної пісні "Цвітка дрібная". Музичні засоби Матюка досить елементарні, мелодія має перевагу над гармонією. На полі музичної композиції, а більше як основоположник Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові визначився Анатоль Вахнянин (1841-1900), автор опери "Купайло", яку виставляли у Харкові у 1934 році. Від Вахнянина маємо ще кілька цікавих бравурних хорів, один з яких було вжито для революційної пісні "Шалійте, шалійте". На ґрунті організації музичного життя в Австрійській Україні визначився та-

кож греко-католицький священник Остап Ніжанківський (1862-1819), варварськи замордований ляхами. Він був вельми талановитим диригентом, організатором хорів і автором як сольових пісень, в тому числі "Минули літа", так і хорових, спеціально популярного "Гуляли, гуляли". Не спиняючися на композиторській діяльності може не слабших від вчислених вище музик Західньої України таких як Порфир Бажанський (1836-1920), Йосип Кишакевич, Генрик Топольницький і багато інших в тому числі і Філарета Колесси, що раніше ніж став світової слави музичним етнографом пробував своїх сил як композитор, мусимо сказати, що всі вони фаховими композиторами не були, а, як могли, підтримували музичний рівень Австрійської України, і твори їх не дійшли навіть до України під Росією. Здається, першим професійним музиком в Західній Україні був Денис Січинський (1865-1909), що зрештою трагічно на цьому вийшов і в злиднях передчасно зійшов у труну. Твори Січинського вже не дилетантські, деякі з них справляють вражіння, наприклад, романс на слова Франка "Як почуєш в ночі"; опера Січинського "Роксоляна" виконувалася і в Києві і по інших містах України.

Таким чином, відвівши течію української музики від загальноросійського русла і направивши її між вузькими стисненими берегами власного ліговища, Лисенко плив цим руслом власне сам один упродовж останніх десятиліть 19 і першого десятиліття 20 століття. І тільки в останні роки свого життя Лисенко, якщо був прозорливим, міг побачити, що діло його життя з ним не загине, але що його вynesуть і понесуть далі молоді плечі його учнів і послідовників. Дійсно, вони виступили тільки в другому десятилітті нинішнього століття, але виступили цілою, досить численною групою молодих талантів. Як композитор в цей час визначилися із учнів і продовжувачів Лисенка Микола Леонтович (1877-1921), Кирило Стеценко (1881-1922), Олександр Кошиць (род.1875), що власне є винятково талановитим диригентом хорів і тому дуже цікавий аранжер хорових пісень, Борис Підгорецький, автор опери "Купальна іскра" та інші.

Безпосередньо учнями Лисенка були, здається, тільки Стеценко та О. Кошиць. Леонтович учився теорії композиції у Москві і тільки за часів революції викладав співи у Києві в Інституті ім. Лисенка. Після Леонтовича лишилися тільки уривки з початої ним опери "Русальчин Великдень" та понад сотня оброблених для хору українських народніх пісень. Але, як каже М. Грінченко, цього досить, щоб бачити в ньому "художника яскравого, сміливого в своїх шуканнях і нового в тих технічних засобах, що вживає він у своїх творах... Вбравши в себе всю красу української мелодії, композитор не відмовляється від власного музичного думання; свої засоби, свою техніку, свою оригінальну індивідуальність вносить він скрізь, до

чого торкається, і головною метою його композиторських досягнень є дати настрій, дати картину, мальовничу кольоритність народній мелодії, щоб слухач відразу міг відчути той внутрішній зміст народньої мелодії, який не завжди дається до зрозуміння, не завжди і не всім.³⁰ Найбільше популярні його хори "Ой пряду, пряду", "Женчичок-бренчичок", "Щедрик" та інші; в них "Композиторська техніка Леонтовича в стислих мініатюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий могутній талант".³¹

Кирило Стеценко був продуктивний композитор і залишив чимало творів вокальної музики. Але всі його біографи сходяться на тому, що він дав далеко менше, ніж могла дати його талановита вдача в інших обставинах. В своїх творах Стеценко обмежував великим романсом, піснею, хором, тріо тощо. "Конструкція його творів проста, ясна ... перевага завжди на боці мелоса та коротенької, та розвиненої досить широко і чисто яскравої, щирої і надхненої мелодії".³² Хори Стеценка та аранжовані ним пісні зараз найбільше люблені і найчастіше виконуються сучасними українськими хорами, хоч вони для виконання здебільшого тяжкі.

Олександр Кошиць власне до аранжування українських народніх пісень підходить як винятково обдарований хоровий диригент і надзвичайно надхнено уміє розложити голоси, оригінально згармонізувати так, щоб видобути на естраді якнайбільше ефекту.

Так учні і продовжувачі діла Лисенка, не виходячи за межі чисто вокальної музики, якою обмежився власне свого часу Лисенко, розвинули культуру українського співу, довели хоровий спів до верху майстерности, але за межі вокальної музики все таки не вийшли. Розширення цих меж, засвоєння українській музичній культурі музики інструментальної є завданням сучасности.

VIII. Сучасність

Безпосередні учні і послідовники Лисенка не виходили за межі тих зрештою провінціальних кордонів вокальної музики, в яких мимоволі замкнув українську музику Лисенко. Але українські музики з цим обмеженням очевидно не могли миритися. Коли безпосередні учні Лисенка ще містилися в межах вокальної музики, то їх сучасники, але учні інших чужинних шкіл виразно вважали потрібним ті межі переступити. Засвоїти українській музиці побіч вокаль-

³⁰ М. Грінченко: *Історія української музики*. Київ, 1922. стор. 273-274.

³¹ М. Грінченко, там же, стор. 275.

³² М. Грінченко, там же, стор. 269.

них осягнень також інструменталізм, разом з тим засвоїти українській музиці побіч малих і великі форми, всі роди симфонічної та камерної музики фортепіянові та оркестрові, одним словом, вивести українську музику на широку дорогу творчості в усіх галузях української музичної продукції стало головним завданням сучасности.

Вже сучасники учнів Лисенка, ті що не у нього училися, зробили рішучий крок в тому напрямі. Це були Яків Степовий (1883-1921) і Павло Сениця (род. 1879 р.). Степовий родом з Харкова (справжнє прізвище Якименко) вихованець придворної капелі, до якої попав змалку, а потім петербурзької консерваторії, яку скінчив за клясою теорії композиції Римського-Корсакова. В своїй творчості Степовий теж головним чином тримався вокальної музики малих форм з пануванням мінору. Такі його "Барвінки" — серія співів сольових, дуетів і тріо в звичайному для української музики мелодійному стилю ліричного змісту. Наступний крок в творчості Степового — це збірник "Пісні настрою" на слова Олеся. Це власне продовження Барвінків, але тут уже замість епіко-ліричної простоти приходить модуляція мелодійної лінії і досить вибагливі моменти гармонії. Далі Степовий написав досить багато романсів і взагалі сольоспівів на слова різних поетів. Але не задовольняючись самою вокальною музикою, в якій він все ж пізніше виявився, Степовий дав уже серію фортепіянових творів камерного характеру, саме невеличкі п'єси, як *Prelude, Impromptu, Valse Menuette*, тощо. Правда, в цих речах чуються впливи то Чайковського, то Гріга, то різних модерністів, але важно, що Степовий не зостається чистим вокалістом, хоч з природи мав до того нахил.

Ще рішучіше, ніж Степовий став на шлях інструменталіста Павло Сениця, учень московської консерваторії, де теорію композиції проходив під керуванням Яворського. Сениця теж заплатив данину вокальній музиці, написавши більше як півсотні романсів та дуетів, тріо, квартетів на слова різних поетів. Але, коли у Степового ще головніші твори вокальні, то у Сениці вже більші й характерніші твори, інструментальні і то іноді у великих формах. Така його українська симфонія для оркестри, оркестрова увертюра, струнний квартет, п'єси для фортепіяно, для віолончелі, для скрипки тощо. Коли Степовий в своїх фортепіянових творах зраджує ще певний еkleктизм, Сениця в своїх інструментальних творах виявляє власну індивідуальність в малюнку мелодій і тематиці твору, мистецьку умілість комбінації своїх тем. Сеницю М. Грінченко уважає за найбільш серйозного з усіх композиторів після лисенківського періоду.³³

Те значення, що в російській Україні для сучасности мають Степовий і особливо Сениця, — поворотних точок в українській музи-

³³ М. Грінченко: стор. 254-259.

кальній творчості, в австрійській Україні має їх сучасник Станислав Людкевич (род. 1879), що музичну освіту закінчував у Відні та у Ляйпцігу під проводом Греденера та Землинського. Людкевич теж платив спочатку данину вокальній музиці, але скоро перейшов до вокально-інструментальних творів, в яких полягає його головна сила. Він виступає як майстер великих форм, між якими визначається його симфонічна поема в чотирьох частинах — "Кавказ" для хору та оркестри і чимало інших вокально-інструментальних творів. Людкевич власне перший поклав край тому дилетантизмові, що панував в музиці австрійської України, і, як талановитий художник уміє перевести оригінальні теми тонко по-художньому, переплітаючи "гармонійні фарби" з "контрапунктичними візерунками мелодії". Але Людкевич виступає як чистий інструменталіст, головним чином з так званою "програмовою" музикою в таких творах як варіації на фортепіяні з оркестрою, фортепіянове тріо тощо. Людкевич має нескінчену оперу "Бар-Кохба".

Молодша генерація композиторів колишньої австрійської України слідом за Людкевичем свідомо направляє свою творчість в бік інструментальної музики. Особливо між сучасними композиторами Західної України визначаються композитори, що кінчили свою музикальну освіту в Празі в чеській консерваторії у проф. В. Новака. До цієї групи належить Василь Барвінський із своїми інструментальними творами головню камерного характеру, як фортепіянові прелюдії, концерт, "Мініатюри" тощо, два фортепіянові тріо, фортепіяновий секстет, струнний квартет, симфонічні твори як рапсодія, увертюра тощо. Дає Барвінський також і вокальні речі з дуже оригінальною обробкою народніх пісень.

Також до Празької школи належить Нестор Ніжанківський (1893-1940) син Остапа Ніжанківського, автор фортепіянових творів: Прелюд і fuga, варіації, мала сюїта, Паскалія тощо, фортепіянове тріо, польонез на симфонічну оркестру. Музичними модерністами являються: Зиновій Лисько та Микола Колесса (син Філарета Колесси), нарешті, наймолодші Роман Січинський та Стефанія Туркевія-Лісовська. Це вже учні празької школи, головним чином Новака і всі вони являються майстрами інструменталістами, озброєними професійною освітою; вони без старого галицького дилетантизму спільно направляють свої зусилля на створення модерної української інструментальної музики. Більш-менш в тому ж напрямі працює і Антон Рудницький, учень берлінської школи. Це головні творчі сили в Західній Україні в часі її недовгої приналежності до буйшої Польської Речі Посполитої.

У радянській Україні так само головні зусилля українських музично творчих сил були направлені на те, щоб вивести українську

музичну творчість із провінціалізму доби Лисенка і його учнів, і позбавити її тієї вокалістичної однобічності. При чім у радянській Україні ця справа переводиться з більшим розмахом: там по більших містах заложено оперові українські театри, створено українську філармонію. Молоді композитори звернулись до інструментальної творчості і до творення музичних композицій великого стилю. Л. Ревуцький, найбільш видатний композитор української суті і модерних форм в своїх фортепіянових прелюдях, фортепіяновім концерті, симфонічно вокальних творах і особливо симфоніях, із яких найбільшу славу має друга симфонія. В. Косенко, як і Ревуцький, досконало опановуючи фортепіянову фактуру, виявляє більше ліричну натуру в своїх творах фортепіянових, скрипкових та сумфонічних. В. Лятошинський найрадикальніше модерний, учень Глієра, автор модерної опери "Золотий обруч" та фортепіянових і скрипкових творів, квартетів, тріо, симфоній. Він може більше інших визначався як майстер інструментації, цього, як знаємо, найслабшого місця наших композиторів. не від Лисенка починаючи.

М. Вериківський — автор балетів з музикою на симфонічні оркестри, вокально-інструментальних хорів та інструментальних мініатюр. П. Козицький — автор балету "Порив", оркестрової сюїти "Козак Голота", камерних творів та інструментальних і вокальних мініатюр. З цими композиторами виступають молодші композиторські сили все в тому ж напрямі виведення української музики на широкий світовий шлях всебічної творчості.

Чи пощастить цим сучасникам вивести українську музику з її однобічності, з музики обмежено вокальної? Мусимо признатися, що свого Шопена, того генія, що розрішив би цей рух фактом своєї творчості, між сучасними музикантами ми ще не знаємо, але ґрунт для нього підговляється енергійно, а самий рух ще надто молодий.

ЛІТЕРАТУРА

Одинокий досі загальний огляд історії української музики це М. Грінчен-ко: *Історія Української Музики*. Київ 1922. На підставі цієї книжки подано конспективний огляд *Історії Української Культури* видання Тиктора, Львів 1937; В. Барвінський *Огляд історії української музики*. Стор. 691-718.

В українській енциклопедії *Книга Знання*, том 3, випуски 24-25, стор. 482-509 подано дуже стислі, але речові огляди, що всебічно трактують предмет, зложені авторами: В. Барвінський, Ф. Колесса С. Людкевич, Н. Нижанківський, Ф. Стешко. Там же подано докладніше і літературу предмету.

Найповажніші спеціальні дослідження окремих питань з історії та теорії української музики належать старшим науковим силам як К. Квітка та Ф. Колесса, так і молодшим, як З. Лисько, Л. Ревуцький та інші.

Упродовж останніх 20 років виходило чимало солідних періодичних видань, присвячених історії та теорії української музики. Особливо поважні фахові розвідки, присвячені українській музиці історичного і теоретичного змісту, було уміщено в часописі *Музика*, що виходив у Києві із 1923 починаючи і який видавало Музичне Товариство ім. Леонтовича, та в часописі *Українська Музика*, що виходив у Львові в роках 1937-1939 і який видавав "Союз Українських професійних Музик" при допомозі Т-ва імени Шевченка.

Із окремих композиторів найбільше розвідок присвячено Миколі Лисенку; ці розвідки почасти містилися в спеціально музичних загальноперіодичних виданнях з нагоди ювілеїв Лисенка, з нагоди його смерти та ювілейних роковин, сполучених з ювілейними датами його народження і смерти. Найбільше фактичного матеріалу до біографії Лисенка подано в розвідці М. Старицького *К біографію Н. В. Лысенка* "Київская Старина", 1903 р., XII; найдокладніший огляд музичної діяльності і творчості Лисенка знаходиться в розвідці О. Русова: *Ньсколько слов о значеніи трудов и творчества Н. В. Лысенка для малорусскаго народа* в тій же "Київській Старині".

Відомостей про українську оперу треба шукати або в загальних працях, присвячених історії українського театру, або в загальних працях, присвячених історії опери в Росії. Із цих останніх найбільше про українську оперу можна знайти у великій праці В. Чешихина: *Исторія русской оперы* (с 1674 по 1903 г.) С.П.Б. 1905.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Мистецтво театру є мистецтво компліковане. Воно не існує само в собі, але складається із інших галузів мистецтва тонічного і пластичного майже всіх без винятку, що існують самі по собі, як музика, малярство тощо, та ще вимагає мистецької творчості в нових галузях мистецтва, що існують тільки як складові частини для мистецтва театрального: мистецтво тонації в говоренню, мистецтво пластичного руху і пози і т. п. аж до мистецтва штучного освітлення. До речі, це останнє мистецтво, що в старому театрі минулих століть називалося мистецтвом (власне майстерством) лямпівника, було дуже цінним. З 19 століття цим майстерством почали по театрах погорджувати; в 20 столітті лямпівника заступив електротехнік, формально освітлення театру удосконалилось; але як рідко електротехнік буває справжнім артистом освітлення, так рідко ми бачимо із сцени справді поетичний цілісно-артистичний образ. А зате як часто прекрасні декорації, артистичні пози і групи, навіть краса сценічних виконавців безнадійно нищиться лихим освітленням. Іноді нищаться до такої міри, що найталановитіші зусилля інших майстрів сцени не можуть переробити лихого вражіння від зле освітленої цілоти. Ми умисне спинилися на мистецтві лямпівника, щоб представити значення для театру кожної галузі мистецтва. Справжнє мистецтво театру вимагає скоординованих зусиль всіх мистецьких сил, що складаються на театральну творчість і випад із мистецького рівня якогось одного мистецького чинника вже нищить мистецьке осягнення цілоти театрального твору. Недотягнення одного із чинників театральної творчості, буде це актор чи декоратор, чи диригент чи просто музикант в оркестрі, чи машинний технік, чи лямпівник, все одно кого з них, але нищить твір театрального мистецтва, — назвімо його виставою — нищить театральну виставу в цілому. І таке нещасливе зіпсування цілоти театрального твору одним із комплексу зібраних артистичних сил є вже неоправдане, бо твір театрального мистецтва — не живе у віках, як твір пластичного мистецтва, а живе тільки в моменті творення. Поки театральна вистава йде, твір театрального мистецтва живе, вистава скінчилася, і вже від неї zostалися тільки спогади, вражіння, а те

матеріальне, що від вистави зостається у вигляді живого і мертвого інвертаря, потомлених та виснажених акторів, запорошених декорацій, покреслених та помазаних текстів суфлерського зшитка, погашених ламп, все це найменше надається до відродження вражіння театральної вистави. Твір театрального мистецтва існує тільки в моменті його творення і тільки в цім моменті сприймається суспільством. Щоб з одного боку пізнати твір театрального мистецтва, треба безпосередньо бути присутнім при його творенню, а з другого боку, щоб вистава була твором театрального мистецтва, конче потрібно, щоб вона сприймалася глядачами та слухачами. Бо твір театрального мистецтва, проведений без глядачів, власне не існує, він в ліпшому разі є спробою, підготовкою до твору, який в моменті творення живе в творчості одних і сприйманню других. Твір театрального мистецтва не може як образ або твір архітектурний, існувати ніким не сприйманий і залишатися твором мистецтва для прийдешніх тисячоліть. Вистава театральна, коли її ніхто не бачив, власне не була, а залишилася якимсь лабораторним експериментом для випробування сил творців вистави, цебто все ж таки тільки пробою, значить підтоговою до справжньої вистави.

Звідси в театральному мистецтві виростає значення споживача мистецького твору, театального глядача. Він є активним учасником мистецької творчости, бо без нього немає самого твору. Але значення його ще виростає тим, що він мусить сприйняти твір театального мистецтва. Коли образ намальований зостається не сприйнятим, то є надія, що прийдуть роки і його оцінять. І це іноді буває, що творчість майстра малярства зостається несприйнятою, і майстер не признаний сходить до могили, а приходять роки і ті твори почи нають признаватися й сприйматися. Це не можливо для творів театального мистецтва, яке існує тільки, поки твориться і разом з тим сприймається; а зостався не сприйнятий, це значить він пропав і то пропав назавжди.

Можна зауважити, що твір якогось, наприклад, драматурга або оперового композитора може зостатися не сприйнятим спочатку, а після якогось числа років може бути сприйнятим. Але твір драматурга чи оперового композитора є тільки однією із складових частин комплексу театральної творчости. Драматичний чи оперовий твір може входити як один із складових факторів до різних колективів театральної творчости в різних місцях і в різних часах. Вистава драматичного твору Шекспіра за його доби в Англії і вистава того ж твору в 20 столітті в Німеччині зовсім не є тим самим театральним твором, та спільне між цими творами тільки те, що в цих виставах є від Шекспіра, і то не в однаковій мірі, бо звуки шекспірських творів у німецькому перекладі зовсім інакші від англійського оригіналу, та ціла різниця не тільки в звуках.

Історія літератури, як науки, включає до свого огляду і так звану драматичну літературу. Історія літератури виймає з комплексу театрального мистецтва творчість автора і студіює її незалежно від театрального мистецтва, і тому творчість драматурга для тієї науки є чимсь, що живе само по собі, незалежно від театрального мистецтва. Так само історія музики студіює творчість оперового композитора як щось, що живе само по собі. Із цього виходить, що історія літератури окремо підкреслює значення в театральному мистецтві автора драматурга, а історія музики — значення автора композитора. А вже з цього роблять другий невинуватий крок, поділяючи твір театрального мистецтва на три складові частини: твір автора, твір виконавців і сприймання глядачів. Це невірно і методологічно невинуватим. Розуміється, кожна наука може студіювати те, що вважає належним до своєї дисципліни. Історія літератури може студіювати драматичну літературу і виносити свої осуди, до речі, зовсім не обов'язкові для театрального мистецтва; так само історія музики. Але історія літератури повинна обмежувати свої осуди тільки до літературних якостей драматичного твору, а історія музики — до музичних якостей твору, але ні та ні друга не мають підстав для осудів театрального мистецтва, бо це вже виходить за межі компетенції тих наук, а тим більше за межами компетенції і історії літератури, і історії музики стоїть справа класифікації складових частин театрального комплікованого мистецтва. Тому немає нічого дивного, що роблячи невинуватий крок до класифікації складових частин театрального мистецтва, відразу впадають в помилку, виділяючи автора в самостійну творчу одиницю, порівнюючи з усіма іншими виконавцями театральної вистави.

З погляду театрального мистецтва значення автора в творенні вистави не є чимсь винятковим, щоб його виділяти із загального комплексу всіх виконавців вистави. В залежності від характеру вистави може виростати значення того чи іншого чинника театрального мистецтва: так в оперовій виставі значення автора текстів (лібретто) вже дуже стушовується перед творчістю композитора, автора музики. В тій же виставі велике значення набирають праця членів оркестри і диригента (яких в драматичній виставі зовсім немає), а ще більше творчість співаків, власників голосових органів. Майже до нуля зводиться значення автора балетної вистави і зовсім автор не бере участі у виставах піротехнічних, люблених скрізь в кінці 18 століття і досі популярних в Італії та Ніппоні. В цих останніх виставах якраз на перший плян виступає творчість того самого лямпівника-майстра світлових ефектів — піротехніка. Отже, в творчому процесі театрального мистецтва потрібна творчість комплексу виконавців (в тому числі і автора) і суспільства, що цю творчість

сприймає. З огляду на активну роль цієї останньої, мусимо признати, що театральне мистецтво, це галузь мистецтва найбільше зв'язана з суспільством, так би мовити мистецтво найбільше суспільне. Із цього виходить ще одна характерна риса. З огляду на суспільний характер театрального мистецтва і його безпосередньої потреби бути постійно сприйманим суспільством виникає прямування засобами театрального мистецтва впливати на суспільство, обертати театральне мистецтво в агітаційний засіб.

Прагнення використовувати театр, як агітаційний засіб, як знаряддя для впливу на суспільство, властиве всім країнам, але особливо яскраво це виявилось в Україні, де, можна сказати, театральне мистецтво не могло емансипуватися від призначення бути агітаційним засобом, бути знаряддям суспільної боротьби. Відколи ми знаємо свій театр, то це було мистецтво принесене езуїтами для скатоличення та спольщення України. Українські братства та українські школи сприйняли це театральне мистецтво, щоб проти езуїтів боротися їхньою ж зброєю, обстоюючи православ'я і українську народність. З переходом України з-під польської зверхности до зверхности московської знову театр став служити засобом оборони української народности від обмосковлення і в кінці обернувся мало не в єдине легальне огнище, в якому плекалося українське слово та бодай етнографічні підстави української народности. Впродовж майже півстоліття до революції український театр у підросійській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці скрізь так міцно трималися українського театру, можна сказати з певним правом, що українське театральне мистецтво було самою улюбленою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу. А ці часи в Україні, як відомо, майже не переводилися.

Про початки українського театру ми відомостей не маємо. Коли, де, в якій формі почалися українські вистави — ми не знаємо. Деякі історики уважають потрібним, говорячи про початки нашого театру, згадувати про ті *sui generis* вистави, які були в Україні за доби візантійсько-романської при князівських дворах та по народніх святах. Що якісь вистави певно були, це можна прийняти, але що то були за вистави, як вони виглядали, який мали зміст, ми зовсім нічого не знаємо, а головне немає жадних підстав твердити, що з тих вистав розвинулися пізніші вистави українського театру. З другого боку, в народніх звичаях було і подекуди досі є чимало лицедійств, в яких заложено елементи первісної драми: такі гри є лицедійством заложені в деяких обрядових піснях, особливо у веснянках, нарешті весь весільний обряд, де є ціла, так би мовити, весільна драма із співами з зазначеннями і розподіленими ролями.

Але ці зародки в народі драматичних вистав не розвинулися в театральну дію, і український театр з ними ніяк не зв'язаний. Нарешті, третє джерело театру — літургїчна драма, із якої в Західній Європі розвинувся середньовічний театр з його містерїями (рїздвяними та великодніми) і пасїями (олицетворіння страстей Христових), а пізніше міраклїями (драматизованими діями з житїй святих) та моралїте (навчальними діялогами рїзних олицетворїнь цнотливости та блудїв), в Україні не послужило для питомого розвою українського театру. Більше того, ми зовсім нічого не знаємо ні про які театрального характеру вистави в добу готики 14-15 столїть і навіть в 16 столїтті перші конкретні вїдомостї про театральні вистави до нас приходять з доби самого кїнця ренесансу або з добою початку барокко, з другого десятилїття 17 столїття. Так що, якби не особливий характер двох особливо талановитих п'єс найра-нїшого репертуару українського театру, то нам взагалї можна було б починати стежити розвїй українського театру з доби барокко. Але специфїчний характер кількох п'єс примушує нас розгляд роз-вою українського театру починати з доби ренесансу, як це ми ро-били, оглядаючи мистецтво української гравюри та друкованої книги. Але там ми так починали, бо в добу ренесансу ті мистецькї процеси тїльки починалися, а щодо театру, то ми мусимо так робити, бо про старий театр в Україні нічого не знаємо.

Перші ж і найстарші пам'ятки театрального мистецтва в Україні не зраджують нїяких слїдів органїчного розвою театрального мис-тецтва із українських первїсних зародкїв (літургїчної драми чи народних обрядїв), тїльки мають всі ознаки театральної творчости занесеної до нас із заходу і то вже в формї єзуїтського театру, який змішав до купи всі галузі середньовічного театру (містерїї, міраклї, моралїте) ще й сполучив їх з елементами ренесансового класичного репертуару. Із всіх цих елементїв єзуїти для своїх шкіл виробили театральні дії рїзних гатункїв, від найпростїйших деклямацїй до складнїших діялогїв і від простїших панегїричних вистав до складних урочистих великих драм на п'ять а то й більше дїй з прологами, епілогами, хорами, балетами та інтерлюдіями чи інтермедїями (вставленнями легкими п'єсками, що виконувалися для розваги глядачїв між діями великої поважної драми).

Всі ці роди театральних вистав від найпростїйших до найскладнї-ших було занесено в Україну досить швидко і без дуже сильних протестїв їх було в Україні прийнято і засвоєно практикою українських братських та інших шкіл. Надто велике агїтацїйне значення мали театральні вистави, щоб українське суспїльство могло собі дозволи-ти піти за голосом Івана Вишенського та його однодумцїв і відмовити-ся від засвоєння собі по школах західнього театрального мистецтва.

І засвоїли собі українські школи західноєвропейське театральне мистецтво у всіх вищезгаданих формах — від найпростіших деклямацій до найскладніших драм чи трагікомедій — всі вони майже два століття трималися в українських школах, одна форма побіч другої, до того одна не витісняла другу, тільки всі знаходили собі відповідний терен. Не можна сказати, щоб театральне мистецтво в Україні не еволюціонувало, але еволюція йшла в напрямі переходу від простішої форми до складнішої. Тому не можна гадати, що простіша форма свідчить про більшу старовинність драматичного твору, бо може бути і навпаки; всі ж форми, як деклямація, діалоги, драми жили і в українських обставинах, розвивалися одна побіч другої.

Театр, сприйнятий в Україні школами, жив і розвивався серед українських обставин як театр шкільний упродовж періодів кінця ренесансу, барокко і рококо (17-18), цебто впродовж доби козацької України. Отже, і в театральному мистецтві, як ми це вже бачили у всіх інших галузях мистецтва, періоду стилів доби козацької України об'єднані одним процесом, що за часів одного стилю прививається, за часів другого розвивається, а за часів третього завершується і кінчається. З добою класичності приходить дуже радикальний зворот у галузі театрального мистецтва, бо театр перестає бути шкільним, а стає або кріпацьким, більш – менш бродячим; як ми бачили в розвою інших галузей мистецтва, особливо орнаменту та музики, і в добу еkleктизму в другій половині 19 століття театр, як і музика, здає багато позицій, замикається в побутові форми, але зате відокремлюється від загальноросійського театру. Заплативши за це опрoвінціаленням, український театр здобуває самостійне відокремлене життя і в сучасності змагається переробити свій провінціалізм та перейти до всебічних форм і повного змісту повнотворчого театрального мистецтва.

Звичайно історики українського театру розглядають театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр козацької України, що був тоді шкільним театром, як один період шкільного театру. Але придивившись детальніше, не тяжко в українському шкільному театрі завважити і розділити ці три періоди, які, між іншим, характеризують і ту еволюцію, що її шкільний театр пережив в Україні упродовж двох століть свого існування, а саме впродовж 17 та 18 століть.

І. Ренесанс

Найстарші тексти українських театральних творів, що збереглися до нашого часу, це дві інтермедії Гаватовича (або принаймні виставлені і видруковані при його польській драмі) з 1619 року, або ще раніше деклямація на Різдво Христове, виконана на честь Львівського єпископа Єремія Тисаровського, мабуть, не пізніше Різдва 1615 року, бо в 1616 цю деклямацію вже було видруковано. Автором її був відомий український гуманіст "Недостойний ієромонах Памво Беринда Типограф".

Отже, обидва ці найстарші твори походять з так пізнього часу, що могли б бути віднесені і до доби барокко, але вони в такій мірі дихають духом ренесансу, що до барокко їх зачислити було б нетяжко. Різдвяний вірш Беринди порахований на деклямацію восьми "строки", очевидно його учнів, що мали б представляти пастухів, які перші поклонилися новонародженому Христові, оповідали про цілу подію святої ночі; увесь цей вірш написано так легко і з такою ренесансовою життєрадістю, що для доби барокко він був би анахронізмом:

"Вшеляких теди фрасунків позанехаймо
І з смутком яким колвек юж ся пожегнаймо
Жаль нехай з мешкання сердечного уступить
А на тих міст радість і весельє наступит".

В такому тоні витриманий цілий твір і являється талановитим ренесансовим гуманістичним твором. Ще рішучіше дає підставу говорити про ранній ренесансовий репертуар українського театру те переконання, що названі твори з другого десятиліття 17 століття напевно не були першими творами українського театру, але старші твори просто до нас не дійшли. Документально відомо, що уніятського єпископа Веляміна Рутського вітали в луцькій колегії українським діялогом, зрештою Іван Вишеньський ще в 17 столітті осуджував прихильність до комедії та до машкар і протестував проти машкарського і комедійного набоженства. Такі речі як деклямація плачів над плащаницею в церкві викликало з боку Вишеньського глибоке обурення. Отже, значить, не тільки в 17 столітті в церквах виконувалося ті плачі, як, наприклад, "Христос Пасхон" Скульського та "Розмишленіє" Волковича 1631 року.

Зрештою найталановитіший драматичний твір не тільки початків українського театру, а цілого театрального репертуару двох століть, "Слово о збуренню пекла" має в собі не тільки риси життєрадісного ренесансу, а ще й багато ремінісценцій готики. Ми не знаємо, коли цей твір постав, але готичні елементи в нім так знати, що якби не теоритична можливість припустити існування пережит-

ків готики в Україні ще в початках 17 століття, то ми мусіли б саме постановня цього твору віднести до століття 16, до доби переходу від готики до ренесансу.¹

Цілий твір написано легким, гнучким віршем; рух дії йде незвичайно жваво, і сліду ніде не помітно бароккової поважності та піднесеності. Мотивів не віджитої готики дуже багато: сама дія відбувається у пеклі, але пекло представлене як подвір'я готицького замку, що збирається відбивати наступ ворогів. Головний власник замку Ад, добродушний старий пан, що більше за все дорожить своїм спокоєм і зовсім не хоче з Христом ні зачіпатись, ні заводитись. Але його головний комендант, староста замкової залоги, Люципер, дуже метушливий і завзятий, хоче з Христом не тільки боротися, але і душу його захопити до пекла. Він посилає посланців стежити, що діється з Христом на землі, і перші вістки приходять зовсім заспокоюючі: перший посол приносить вістку, що Христа схопили і "водять його жиди від ради до ради, ніхто йому не дасть і раз правди...". Наступний посол приносить вістку: "Ото юж пане Аде наш, жиди Христа на кресті прибили і залізними гвоздями руці і нозі пробрили...". Третій посол приносить вістку, що Христос умирає: "Жиди все тіло його бичами ізбили і копієм бік його пробрили...". Так настрої наростає і Люципер торжествує свою швидку перемогу. Але старий Ад все має сумніви і далі радить з Христом не зачіпатися: "Моя рада така і голова старая: душі Христовой не беріте, ані єї стережіте, щоб для єдного не утратити много...". Але тут починається перелом настрою, нові посланці прибігають з вістями одна неспокійніша від другої і нарешті грізна вістка, що Христос іде на пекло. Знову майстерно настрої наростає, але Люципер не тратить відваги і готує свій замок до оборони: "Буду Його чекати аж на плац, Аде, с тобою, а гди ж він Чоловік, то ся я Його не бою. И буду с Ним менжне воевати, хоч бим мів і поле програти. До брані всі мої жолніре беріт ся, а гди який страх прийшов, то ви не смутіть ся; ставте ся противко Його менжне, а я за вами з другив войском потенжне. А ви ворота желізние рихло зачанняйте, і зводи звівши ланцухами заволікайте, і колодками моцними і твердими замикайте...". Тривожний настрої, все степенуючися, наростає далі і кінчається перша дія приходом Христа, зруйнованням "врат адових" і виходом всіх праведників з пекла. В другій коротенькій дії Ад сидить серед зруйнованого пекла, утративши всі праведні душі, і тільки один Соломон по пеклу співає і хвалиться, що Христос по нього ще раз до пекла прийде. Люципер з слугами Соломона випроваджу-

¹ Резанов висловлює певність, що *Слово* постало раніше єзуїтських впливів в Україні, бо під впливом єзуїтів цей твір виглядав би зовсім інакше.

ють з пекла: "Соломон скачучи почав співати, Люципер із Адом плакати і ридати".² Торжественно хвалебним співом Соломона вистава закінчується.

В цій цілій по суті містерії, з одного боку, повно архаїзмів таких, як вихід Христа в натуральному людському образі (в добу барокко цього не було, і Христос завжди персоніфікувався то як "Натура людська", то як "Мудрость предвічная", то як "Милость Божая" тощо) як представлення воскресення Христового у вигляді "сошествія в ад", а з другого боку стільки ренесансової життєрадостности, живости, життя і руху, що, розуміється цей твір мусів постати в добу розцвіту ренесансу в Україні, коли готицьке оточення ще не віджило свого віку. З другого боку, твір зложено з таким глибоким розумінням вимог сцени і сценічності, що, розуміється, він не міг бути початком драматичної творчости, але мусів бути твором театру, що вже мав за собою вироблені традиції.

Зовсім інакше виглядає друга, дещо слабша під оглядом театральности, але сильніша в психологічному візерункові дуже талановита драма, в головному теж пересякнута духом ренесансу, але, як видно, пізнього завмираючого ренесансу, бо наприкінці платить данину вже вимогам барокко. Цей драматичний твір називається: *Dialogus de passione Christi* відомий нам із списку 1670 року, але скомпонований напевно значно раніше, хоч безперечно в часі, коли творчість ренесансу остаточно доживала своїх часів, а барокко входило в силу. Сам автор цього діалогу рисується нам як дуже освічений гуманіст — лицар, тонкий психолог і особливо знавець та елегантний майстер зображення жіночої чутливої і жертвенної душі. Він мабуть був дидакалом, хоч звик до аристократичного товариства. Діалог він мабуть виставляв у Жовкві і то мабуть не в монастирі, як думав Франко, а швидше в магнацькій палаті Якова Собеського (батька короля) в колі шляхетського товариства, що на Великдень зібралося в гостинній господі. Рід Собеських спольщився, але українські симпатії і чуття споріднености з українським народом у всіх Собеських постійно було досить живим. Оскільки діалог виставлявся перед товариством уже спольщеним, то автор мусів в пролозі по-польськи наперед оповісти точно зміст діалогу; польською мовою і віршуванням в польській мові автор, якою як видно із прологу, володів досконало, але як український патріот самий діалог зложив у мові українській: "Така my tragedia wyslawim po Panie. A to sie wszystko ruskim dialektem stanie." Правда, в українській мові

² Текст *Слова* був опублікований друком кілька разів. Тут цитується за публікацією В. Резанова: *Драма українська*. I. "Старовинний театр український". Випуск 1. Київ, 1926, стор. 143-163.

діялогу зустрічається досить польонізмів, але не так уже багато, і ті самі польонізми сприяють вишуканості та вибагливості елегантної мови, мови не простонародної, а тієї, якою балакали освічені шляхетські кола, що ще не винародовилися, але стояли на шляху до того. Коли мова і вірш "Слова" були живі й прості, мова і вірш діялога живі, але вибагливі; в них ще немає бароккової взнесеності і тяжкості, але чується аристократичність вибраної освіченої української верстви.

Самий діалог складається з п'яти дій, але особливий інтерес представляють перші три, що відбуваються в Гефсиманському саду під час "молеяія о чаші". В першій дії ангол з тяжким сумом та неохотою виконує припис Бога і несе чашу страждань Христові. Він зустрічається з Христовою Матір'ю, що хоче за Сина випити ту чашу, але ангол мусить їй відмовити. В другій дії ангол доручає Христові чашу, хоч Христос вагається, бажаючи щоб його ця чаша обминула. В третій дії Христова Мати просить Христа відступити їй ту чашу, але Христос відмовляє і йде на смерть. Психологічні моменти і так би мовити рухи людської душі дієвих осіб, що мусять коритися суворому Божому приписові, віддані автором незвичайно тонко, детально опрацьовані. Велика гуманістична освіта автора спричинилась до того, що він, дуже тонко представляючи в основі протест всіх трьох дієвих осіб проти Божої суворости, дуже зручно уникає, щоб не впасти в блюзнірство і не вивести дієвих осіб із покори святій Божій волі. Часами чується вже небезпека, що протест готовий зірватися, але автор гуманіст незвичайно зручно утримується в межах благочестя. Кульмінаційною точкою і найбільшим піднесенням в діялозі є "лямент" Діви Марії, відданий з незвичайно тонким розумінням душі матері і жінки: трагедія матері що проважає улюбленого Сина на муки і страту, і логіка жінки, з якою вона пробує проти того боротися. Вона і до архангола Гавриїла звертається з докором: "Гавриїле Анголе, где ся забавляеш, чом мя teraz нендзної не поздоровляеш? Чом ся teraz до мене, Анголе, не спішиш, чом не мовиш: радуйся! Чому мя не тишиш?... Перед тим мя в Назареті з розкогю виталесь і "Радуйся Маріє" щораз повторялась. А teraz, ах, нестийтеж, як би теж не било, так ся рихло все теє впреки отмінило... Гавриїле, принаймії в тим мні прислужися, з Анголами другими Отцу помолися. Падь у ног Його, аби хтїв милостив бити і от моего Сина хтїв смерть отдалити..." З тією ж зручною жіночою логікою лементує Діва Марія і до самого Господа Бога: "Даруй мя тим, нехай я за Сина моего полкну смерть і всі муки з келиха Твоего. Вшак през жону грїх стался на початку в раю, нехай же тож я жона за грїх умираю. Отче Святий, ти Отець, а я Его мати, чому ж ся в Нем так як я не рачиш кохати? Ям го млеко м кормила, с перси

істочивши, а Ти поїш, залізом келих наповнивши... Ах, Отче, Отче Святий, а чи припомнялась кгда з Сином ми в Егіпет біжати казались? А тепер Сам так сродзе Його переслідуюєш, смертоносним келихом, як лотра, честуєш..."³ Дії четверта і п'ята діялога власне з трагедією вже не зв'язані, а являються даниною смакам і вимогам доби барокко і наповнені риторичними деклямаціями в четвертій дії "Серця Богоматері" з "Окруценством" (або "Тиранством"). Можливо, що останній персонаж можна з певною дозою іронії взяти як персонаж комічний, тоді б це ще трохи четверту дію оживило, але дія п'ята зовсім безнадійна, з риторичними деклямаціями Віри, Надії, Любови і Церкви. Щоб сприйняти цю риторичку, треба рішуче переробити смак з життєвості ренесансу на піднесеність барокко, яке, розуміється, має свої, але зовсім інакші, хоч часто дуже високі, поетичні якості.

✓ Першою відомою українською театральною виставою все таки вважається виставу 29 серпня 1619 року на ярмарку в Кам'янці Струмиловій (недалеко від Львова), коли дидакал Гаватович виставив із своїми учнями дві українські інтермедії між діями своєї польської трагедії на смерть Івана Хрестителя. Чи був Гаватович і автором самих інтермедій — не знати; надто вони відзначаються живим талантом творчості від нудної і риторичної трагедії. Ці інтермедії на теми народніх анекдотів (одна про найкращий сон, друга про продаж kota в мішку), на стільки майстерно по-театральному скомпоновані, що неможливо припустити, щоб вони були першими спробами української театральної творчості. З другого боку, вони пересякнуті життєвістю ренесансових творів. Цікаво, що доба барокко, з нахилом до піднесеної риторики і високого стилю, не любила простонародніх інтермедій і їм самостійного місця майже не давала. Тому від доби барокко інтермедій майже не лишилося, і ті, які випадково дійшли до нас, ніяк не можуть уважатися за вдатні. Знову інтермедії появились в українському театрі тільки в добу рококо, коли вже впав інтерес до тяжкої риторики барокових трагікомедій, які і скінчили свій вік, а інтермедії їх пережили і в різних формах дожили аж до XIX століття.

✓ У добу ренесансу також були вживані діялоги на помічні теми, як деклямації Саковича на похорон Сагайдачного 1622 р. Але частіше це були політичні памфлети у формі діялогів, або політично-агітаційні виступи, як: діялог Кіцького про оборону України 1615 р., напи саний, правда, польською мовою. Найкращі українські взірці таких творів прийшли в 18 ст., в добі рококо. Натомість доба барокко, особливо другої половини 17 ст. і першої третини 18 ст. культивувала й розвинула драматичну творчість великих форм, а власне українську трагедію.

³ Цитується за вищезгаданим виданням Резанова, стор. 185-200.

II. Барокко

В добу барокко головним огнищем українського театру була Київська Академія, що в 17 столітті була ще колегіюмом. Головні твори українського театру появилися власне в ній, а коли деякі твори постали за межами її, або і зовсім за межами України, як драми Дмитра Туптала, митр. Ростовського, якого присилувано було переїхати на північ, або драматичні твори Симеона Полоцького, що оселився в Москві, чи інших церковних достойників, то вони однаково вийшли з Київської Академії, з якою були зв'язані своєю освітою автори тих творів; ті автори по скінченні Київської Академії займали святительські катедри в Московщині і на Сибіру та занесли туди українське театральне мистецтво, із якого там виріс театр московський. Дмитро Ростовський заніс театральне мистецтво з Києва до Ярослава над Волгою, і з його почину розвинувся там театр, з якого вийшли: основоположник російського театру Волков, перший великий російський трагічний актор Дмитревской і перший видатний артист-комік російської сцени — Шумський, що, до речі, родом був українець, можливо завезений змалку до Ярослава тим же Дмитром Тупталом.

Вже старші діялоги виконували в тридцятих роках у Львові, як діялоги при плащаниці Скульського 1630 року та Волковича 1631 року, або "Вірші на воскресеніє Христово", відрізняються від деклямацій Памви Беринди своїм бароковим складом, а "Вірші на воскресеніє Христово" вже мають побіч трагедійного і комедійні моменти (оскільки вони не пізніше вставлені), цебто зраджують улюблений в добі барокко театральний засіб поєднувати в творі моменти трагічні з комічними, із чого в добі барокко і усталилася так звана трагікомедія, найбільш характерний вицвіт барокового театру.

Вже було сказано, що театр барокко не любив і унікав інтермедій, як окремих творів, а, навпаки, любив комічні епізоди заводити до поважних трагедій. Риторична барокова драма дуже любила так звані персоніфікації, цебто виведення на сцену персоніфікованих (уособлених) абстрактних понять. Так у добу барокко вже вважалося не благочестивим виводити на сцену безпосередньо Ісуса Христа, а заступали Його абстрактними поняттями, як Мудрість предвічна, або Натура людська, або Милість Божая, або Втілення Божого Сина тощо, а це поняття, що означало Христа в свою чергу персоніфікувалося до конкретної ролі (що її виконував один з учасників вистави). Так само, крім означень Христа, персоніфікувалося Віру, Надію, Любов та інші цнотливі поняття; персоніфікувалося такі поняття, як Фортуна, Блаженство, Virtus (чеснотливість) тощо, а з

другого боку так само персоніфікувалося злякисні поняття, як; Тиранство, Невірство; до них же належала здебільшого і смерть, з якою всі змагалися і боролися. Ці персоніфікації виводилися як активні особи і входили в дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами. З огляду на високий стиль і дещо риторичну піднесеність бароккових монологів, талановитіші автори визнавали потребу розважати увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, тоді як самостійні інтермедії надто не відповідали високому стилю барокка. Особливо вживав цей засіб розважати комічними вставками поважні драматичні твори Дмитро Тупала. Відомо його комічна сцена придуркуватих пастухів у дії Різдво Христово; теоретично узаконив і аргументував це правило Теофан Прокопович, автор трагікомедії "Владимир", присвяченій Мазепі, і автор підручника піітики, яку викладав у Київській Академії, і в якій опрацював правила укладання драматичного твору, що вповні відповідали вимогам бароккового стилю. Своїми правилами творення трагікомедії Прокопович став реформатором нашого бароккового театру: до нього драматичні твори не мали твердо усталених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше і менше, не було усталено і самого порядку та розвою драматичної дії. Це все упорядкування драматичної форми на українському театрі перерів Прокопович, базуючись головню на клясичних взірцях; тому Теофана Прокоповича вважаємо з одного боку реформатором українського театру, а з другого боку основоположником в українському театрі так званої псевдоклясичности. Головні правила Прокоповича зводяться до того, що "актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цього навчає як правило Горацій, так і приклад сливе всіх старих трагіків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі зробили висновок і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоч самих осіб може бути багато. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону по скінченні дії, але з попередньої яви мусить завжди лишитися хоч одна дієва особа в наступній сцені. Хоч під діями розуміються головні частини п'єси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалась та частина п'єси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій п'єсі, маєтся поза дією, щоб у другій почала розготатись сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), вона зветься *epistasis*; в третій виникають перепони та сум'яття, ця частина зветься *catastasis*; а в четвертій відбувається приступ до розв'язання

справи, це також відноситься до *catastasis*; в п'ятій кінчається вся дія, ця частина зветься звичайно *catastropha*.⁴ Продемонстрував свою теорію Прокопович на практиці своєю безперечно талановитою трагікомедією "Владимир", виставленою 3.7.1705 р. в "Православній Академії Могилянської Київської на позор російському роду от благородних російский сынов добре зді воспитуемых..." Ця псевдоклясична історична трагедія з комічним елементом, який представляють поганські жерці Жеривол, Піяр, Курояд; в карикатурних рисах досить тяжкого гумору, яким їх обрисовано, можна було бачити і сатиру на сучасну авторів частину духовенства.

Теорія і практика Прокоповича справили таке вражіння, що вся дальша театральна творчість на добрих півстоліття трималася його правил. Згідно з приписами Прокоповича було уложено найпопулярнішу тепер із тогочасного репертуару трагікомедію "Милость Божья"...виставлену в Київській Академії 1723 року; твір невідомого автора, правдоподібно Теофана Трохимовича; за приписами Прокоповича укладали свої театральні твори Лащевський, Довгалевський, Козачинський, Георгій Кониський (1718-1795) — автор трагікомедії "Воскресеніє мертвих", нарешті, в тих же правилах було уложено і трагікомедію "Патріярха Фотій" Щорбацького, що виставлена була в 1749 році.

Але з другої третини 18 століття бароккові форми театру явно почали доживати. Приходила доба рококо з вимогами легшої творчості, і псевдоклясичні трагікомедії вже суспільством тяжче сприймалися, і менше викликали одушевління у виконавців. Вже Довгалевський, твори якого було виставлено в 1736 і 1737 роках, та Кониський, що його трагедія була виставлена 1746 року, рятувалися тим, що після кожної дії свого твору виставляли інтермедію, а суспільство доби рококо власне сприймало ці інтермедії, що були написані "во вкусі Плавтовом, вкусі площадном", і зовсім байдужі були до самих трагедій. Тому було ясно, що поважніші трагедії дожили свій вік, а разом з тим і доживав з добою рококо і весь цикл старого шкільного театру, і тільки інтермедії в цій добі дійшли найвищої точки свого розвитку і скінчилися разом з добою рококо.

Коли в добу ренесансу ще траплялося, що вистави відбувалися в церкві, або на церковному дворі, зрідка могли відбуватися в магнатських палатах, то все ж здебільшого і тоді, а в добу барокко виключно — відбувалися в школах. Обстановка вистави залежала від матеріальних засобів тієї школи, де відбувалася вистава. В скромних провінціальних школах мабуть обстановка була дуже бідна

⁴ Цитовано за І. Стешенком: *Історія української драми*. — Україна, 1907 р.

і примітивна, але в Київській Академії вона була досить пишна і не тільки на ті часи. Там для вистави не тільки виготовлялися декорації, одіння, реквізит, але й складні театральні ефекти. Так, при виставі трагедії "Свобода от віков вожденної натурі людській" в Київській Академії 1701 р. в четвертій сцені другого акту на сцені — меркли сонце, місяць і зорі, мерці вставали з гробів; а в останній сцені того ж акту на кону показувалось хвилююче море з потопаючим серед хвиль кораблем, а далі на очах глядачів Йону кидали в море, його ковтав величезний кит, а в п'ятій сцені той самий кит знову впливав і викидав Йону на берег. В трагедії "Боже унічижителів гордых унічиженіє" на сцені представляли гай, "іде же через умбри орел льва хрома со льявтами ловит". Отже, декорації були від найпростіших до найвибагливіших, в залежності від можливостей школи. Одіння, розуміється, ні в історичних, ні в біблійних трагедіях ні на яку історичну правдоподібність не претендували. Завданням лицедія було із сцени виглядати інакше, ніж в життю, і одіння могло бути більше або менше фантастичне з аксесуарами ранги представляваної особи; знову таки в залежності від можливостей школи і виконавця театральне одіння могло бути примітивне чи розкішне.

Виконавцями вистави були школярі, а їх професори здебільшого бували авторами виконуваних театральних барокових творів. Отже, виконавцями театального мистецтвабула найосвіченіша верства громадянства. Розуміється, у виконання освічені виконавці вносили все своє заняття і мистецький хист. Кожна роля деклямувалася і то з добре вивченими тонами та інтонаціями, рухами рук та голови і проголошувалася з певних призначених на сцені для кожного виконавця місць. Долівку сцени здебільшого розграфлювали на квадрати і кожен виконавець знав в якому квадраті коли має стати і коли до якого переступити. Деклямувалося ролі, мабуть на розпів, в кожному разі деклямація мусіла звучати мелодійно, можливо, вона трохи наближалася до того, як тепер в церквах читають апостола чи інше Святе Письмо. Театральні твори обов'язково було уложено римованим віршем і при деклямації рими віршів відповідно акцентувалося. В кожному разі у виконанні все до деталей було обмірковано, вивчено і для дилетанства у виконанні місця не було.

Глядачами, що сприймали виставу, теж були люди вибрані. Запрошувано на виставу перш за все достойників, адміністрацію краю світську і духовну, меценатів школи, осіб, що визначалися своєю заможністю, освіченістю або іншими відповідними якостями. В кожному разі закликалося на виставу "осіб зацних" і з великим вибором. Абихто на виставу попасти не міг. Таким чином шкільний театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр доби козацької України був театром людей вибраних для вибраних. Як виконавці, так і

глядачі це був цвіт громадянства, інтелегентніші люди тодішнього суспільства. Приступним для широких народніх мас театр не був. Доба рококо, що поклала край шкільному театрові, дещо змінила в цій інтелектуально-артистичній замкненості українського театру, підготовляючи тим ґрунт для дальшої його еволюції.

III. Рококо

Власне реформа української драми, що була переведена Прокоповичам коло 1705 року, спізнилася і не дала бажаних наслідків. До того причинилися і політичні події. Скоро після виступу Прокоповича з його історичною трагікомедією, присвяченою Мазепі, наступила полтавська трагедія, яка повалила і самого Мазепу, і в Україні відбилася жорстоким терором. Аж до смерти Петра I Україна не могла вийти із стану могильної тиші, і ми нічого не знаємо про театральну творчість в Україні впродовж сливе двох десятків років, аж до 1728 року, коли театральна творчість знову подала голос і то таким твором як "Милость Божія, Україну от неудоб носимих обид людських через Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск запорожских гетьмана свободившая". Успіх цього твору був, як видно, великий, але це був фактично останній успіх великої трагікомедії. Далі і часи, і обставини, і смаки міняються. Силою інерції продовжують професори піітики компонувати відповідно до приписів Прокоповича трагікомедії, але про вражіння тих вистав, власне двох творів Митрофана Довгалевського з 1736 і 1737 років і одного Георгія Кониського з 1746 року, нам відомо, що не вони справили вражіння, а ті інтермедії, що були при них виставлені. Ще три роки пізніше, у 1749, Юрій Щербацький виставив свою і історичну трагікомедію "Патріярх Фотій" і суспільства доби рококо вона не зворушила. Це був останній виступ українського театру з поважним псевдоклясичним твором. Надто він був не на часі в добі рококо, коли з новими мистецькими вимогами їхав в Україну новопоставлений гетьман Розумовський, що перед тим об'їхав європейські столиці з веселими ґальянтними дворами абсолютистичних монархів, що святкували вирядження до острова Цітери. Одними словом, доба рококо хотіла легкого жанру, веселости, пасторалі і тяжка псевдоклясична піврелігійна драма була не на часі, а тому 1749 року з твором Щербацького свінчила своє життя.

Навпаки, веселі інтермедії, яких не любило поважне барокко, знову ожили і успіх мали незвичайний: при кожній з вистав Довгалевського було виставлено по п'ять інтермедій, та при трагікомедії Кониського теж п'ять інтермедій, отже, разом цілий інтермедійний

репертуар із 15 творів. Можна бути певним, що перед 1736 роком теж були інтермедії, яких ми не знаємо, бо до нас не збереглися, але інтермедії при творах Довгалевського, це найкращі українські твори інтермедійного жанру. Написано їх в добрій, як на ті часи, українській мові. Відбивається в них не тільки життя народне, а й найболючіші теми тогочасного життя. В інтермедіях при творах Довгалевського представляється знущання над мужиком польського пана, ошукування селянської темноти жидом і виводиться, як національного героя, заступника за обездолене і пригноблене селянство, українського козака. Деякі інтермедії перейняті національним чуттям і ненавистю до польського панства. Крім того, в інтермедіях при творах Довгалевського представлено темного білорусина, пройдоху цигана, а також введено у веселій жартівливій сцені шкільних учнів під нахвою "пиворізів", назвою, що так за ними й закріпилась. Правда, деталі і жарти з нинішнього штандтпункту не завжди пристійні й часто полягають в міцних виразах та прізвищах. Інтермедії Кониського менше талановито виконані, а під оглядом національної свідомости не дорівнюють попереднім: в них оборонцем українського покривдженого люду введено москаля, але соціальні протиривства, незадоволення селянства панами в них представлено яскраво і з симпатією автора до покривджених.

Коли до половини 18 століття інтермедії творилося, як додатки до поважних трагікомедій, то в другій половині століття, після остаточного упадку останніх, інтермедії творилися далі самостійно: від 1771 року зберіглася "Інтермедія на Різдво" з рукопису гушинського дяка Івана Даниловича і особливо цікава з 1738 року "Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець", на популярний сюжет боротьби воїна із смертю. Але опрацьовано цей сюжет, не як легкий анекдот для сміху, а в поважних тонах з філософічним угрунтованням деяких істин, як, наприклад, необхідности смерти. Своім поважним тоном ця інтермедія вже являється ніби переходом до комедій з мораллю.

Безпосередньо до жанру інтермедій прилучаються комічно-сатиричні діалоги українського сатирика кінця 18 століття, сучасника Котляревського, Іввна Некрашевича, що мав в своїй творчості чимало спорідненого з Котляревським. Його сцена — діалог двох ярмарчан, написана Некрашевичем у 1790 році, а друга — сатира на відносини парфіян до попа і до сповіді з попереднього року — мали великий успіх. Мабуть теж Некрашевичеві належить і сцена "Супліка або замисл на попа", що являється ніби безпосереднім продовженням діалога про сповідь.²

² Збірник творів Некрашевича видано Українською Академією Наук за редакцією Н. Кістяковської у Києві 1929 року.

Отже, легка сатира, веселий жарт у драматичній формі були люблені в Україні, творчість їх ключем била в добу рококо і треба було тільки талановитого автора, щоб зробив крок від них до нового комедійного твору. Цей крок зробили в наступній добі І. Котляревський і Василь Гоголь.

✓ Але в добу рококо, побіч легких жартів інтермедійного характеру, знову відродилася в Україні форма поважного політичного діалогу. Ці твори перейняті чуттям патріотизму та опозиційного настрою проти московського уряду, мабуть, якраз з огляду на свою опозиційність не могли бути надто широко розповсюдженими, але безперечно робили свою агітаційну справу. Це "Плач Малої Росії" і особливо солідно продуманий "Разговор Великороссии с Малороссией" Семена Дівовича з 1762 року.

Нарешті, в добу рококо український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народніх. Це так би мовити театр мініатюр, переносний театр в одній шухляді з ляльками замість акторів-виконавців, той ляльковий театр, що в Україні має свій окремий репертуар, і що широко відомий під назвою "вертеп".

Наш вертеп має суто обмежений репертуар, власне тільки одну п'єсу, так звану "вертепну дію", яка з часом розбилася на безліч варіантів. Але в основі це один твір, власне містерія на Різдво Христове з додатком інтермедійного дивертисменту. Містерія на Воскресення Христове, бо ні пасія мук Христових, ані який інший сюжет до вертепу не перейшов, так що наш вертеп як зложився, так і зостався на все вертепом різдвяним, і вистави його відбуваються тільки на Різдво, найбільше протягаються до великого посту. Відкрита сторона вертепної скрині затагнена занавісою, яка закриває або відкриває вигляд всередину до скрині, цебто до вертепної сцени. Сцена поділена на два яруси: верхній — небесний і нижній — земний. У верхньому стоять ясла, відбувається містерія народження Христа, ангольські хори, там сходяться поклонитися Христові пастухи і три царі. В нижній земній частині стоїть трон царя Ірода, і сам Ірод плете свої замисли на Христа, які кінчаються тим, що його хапає смерть. Тим кінчається перша дія вертепної вистави, власне різдвяна містерія, а друга дія інтермедійна вся відбувається в нижньому ярусі і складається із різних комічних діалогів побутових фігур і закінчується виходом найбільшої фігури — Запорозького Козака, який всіх перемагає, всіх побиває, а сам зостається непереможним героєм-оборонцем покривдженого люду. Запорозький Козак, воїн і гультай, виведений як ідеальний тип.

Спочатку вертеп був знаряддям мандруючих школярів, що на Різдво заготовляли вертепи і з ними ходили по селах та хуторах

широкої України, знаходячи гостинність і в панських садибах і по козацьких оселях і по заможніших селянських хатах. Збереглася жартівлива пародія на кондак "та глас п'ятий", в якому сказано: "Радуйтеся пиворізи і паки реку: радуйтеся! Се радости день приспіваєт, день, глаголю, праздника рождественського зближається! Возстаньте убо от ложей своїх і восприйміте всяк по художеству орудія, соділайте вертепи, склейте звізду, составте партеси, — егда же станете по улицах со звуком бродить, іщуше сивухи, приймут вас козаки во крови своя".

Пізніше перебрали від школярів текст вертепної дії міські робітники, що теж робили вертепи і з ними давали вистави по приватних мешканнях від Різдва до пущення. Далі вертеп перейшов і до селян, при чім подекуди селяни ходять з вертепом і ляльками, а подекуди відмовилися від вертепної скрині і ляльок, а ролі вертепних персонажів виконують самі. Розуміється, текст вертепної дії модифікується до непізнання. В такому вигляді вертеп існує і нині.

Первісний вертеп безперечно мав якийсь вплив і на Котляревського і до творення модерного українського театру причинився бодай остільки, що в Наталці Полтавці співається пісню з вертепної дії, і один з персонажів носить прізвище запозичене з вертепу.

Отже, попит на театральне мистецтво у широкого суспільства виріс, вертеп, очевидно, задовольнити вимог до театального мистецтва не міг і театр мусів зробити рішучий крок, щоб з театру замкненого, театру вибраних для вибраних, стати театром всенароднім, відкритим для всіх. Цей крок український театр зробив в добі клясичности.

IV. Клясичність

З переходом до доби клясичности український театр в своїм розвою робить такий радикальний крок, так різко міняє свої форми і зміст, що історикові театру тяжко протистати спокусі перекреслити старий шкільний театр, як річ, що вмерла, і зовсім знову починати історію нового театру 19 століття від закордонних впливів і запозичень, як річ в Україні зовсім нову, що не має коріння в минулому... Дехто з істориків так і представляв історію українського театру, як "порваний ланцюг", тим більше, що другий не менше радикальний здвиг у розвою українського театального мистецтва зайшов з добою еkleктизму, в 70-х — 80-х роках 19 століття. Так розвій українського театру і представлявся як ланцюг, що увірвався з шкільним театром в 18 століттю, а знову завязався в 70-х — 80-х роках 19

століття. Посередині зоставалося більше як пів століття порожнього місця, зовсім недослідженого, незнаного, і ті процеси, що за той час в українському театрі заходили, діяльність таких майстрів українського театру як Котляревський, Квітка, Шевченко, таких виконавців як Щепкин, Налетова, Соленик, Домбровський, Молотковська, Микульський, Дрейсх, Генделевич і багато, багато інших, якое висіла в повітрі, або зоставалася незнаою. Багато треба було зусиль, щоб підняти завісу над історією українського театру того часу та і досі деякі упередження щодо тієї доби не переборено. Головне упередження і помилка полягають в тому, що не можна до тієї доби підходити з сучасною міркою. Не можна, як тепер, уважати українським у театрі те, що звучало в народній українській мові і відкидати, уважати за неукраїнське те, що користується іншою, особливо польською, а надто московською мовою. Таке за мовою визначення національності театру може мати місце і бути оправданим після 1881 року, коли театр в українській мові відділився від театру в московській мові; до того ж часу, доки того розділу не прийшло, мусимо уважати, що прикметою доби було те, що в театрі в Україні вживалося різних мов, а польської, московської та української спеціально вживалося до громади в одному театрі і навіть в одній виставі і ті самі виконавці, іноді, знаючи лише одну мову із цих мов, виконували ролі в кожній із трьох мов. Ригористично в Україні до мови в театрі не ставилися і не мова визначала національність театру.³ Навпаки, це змішання мов української, польської та московської в театрі в Україні треба уважати однією з ознак українського театру тієї доби, доби класичности. Власне кажучи, треба поставити знак рівности між поняттями Український Театр в Україні, оскільки, розуміється, цей театр не приїздив в Україну з чужини на короткий час. Але, забігаючи наперед, мусимо зазначити цікаве явище, що театри в Україні, що були кочовими, не виїздили до Польщі чи Московщини, а театри звідтіля дуже рідко приїздили в Україну. В той час, без огляду на труднощі кордону, контакт з театром австр. України був дуже живий, і не тільки театри Житомиру та Кам'янця на Поділліу були в постійному контакті з театром у Львові, але незвичайно велике число акторів-виконавців

³ Коли Котляревський в Наталці Полтавці осуджував князя Шаховського за мову Козака-Стихотворця, то власне тому, що у Шаховського українські селяни говорять язичієм. А не-селяни у самого Котляревського говорять не з гіршими макаронізмами. А крім того протест Котляревського не перешкоджав тому, що водевіль Шаховського був улюбленою репертуарною п'єсою в Україні більше, як півстоліття. Зрештою протест Котляревського в обороні української мови, вставлений до тексту Наталки-Полтавки в порозумінню з Харківською групою українських письменників, ще не свідчить, що для цих останніх справа мови була зовсім ясною.

працювало по всіх українських театрах у Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Житомирі, Херсоні, Кам'янці на Поділлі, Таганрозі тощо, і то працювали як чільні актори. Розуміється, не приходиться поважно говорити про їх уміння московської мови, але це їм зовсім не вадило. Зайвий доказ, що не мова визначала національність театру.

Але здвиг, можна сказати, різкий перелом в еволюції театру з переходом від доби класичності все таки стався і то такий великий, що його навіть тяжко зрозуміти. Річ у тому, що старий шкільний театр в Україні не здолав у своїй еволюції відкинути від себе деякі пережитки середньовіччя, театру містерій, міраклів та мораліте. Так український шкільний театр не здолав відійти від зв'язку з релігійним змістом; цей зв'язок давав себе відчувати навіть у творах історичних, як Владимир, Патріярх Фотій тощо, бо історичні особи для драматичного твору обиралися такі, що були святими церкви, і в той спосіб самий історичний драматичний твір був свого роду середньовічним міраклем, твором на тему життя святого. Так само шкільний театр не здолав відмовитися від засобів мораліте, від деяких осіб, що персоніфікували абстрактні поняття і змішування цих абстракцій з живими персонажами. Милость Божія балакає з Хмельницьким, як однакові конкретні особи, і від цього поважна шкільна драма не відмовилася, а так з тим і умерла. Очевидно зробити перехід до драми модерної, як в Англії цього доконав Шекспир, у Еспанії Лопе де Вега, Кальдерон, у Франції Корнель, Расин, в Україні відповідного велетня не знайшлося і трагікомедія вмерла. Інтермедія, можливо, поволі доконала б цієї еволюції і вийшла б на шлях Мопієра, але рух її був надто повільний; тут власне поторібне було те підштовхнення зі сторони, чужинецький вплив, яким і скористувався Котляревський у своїй реформі, творячи Наталку-Полтавку та Москаля-Чарівника.⁴ Зрештою шкільний театр і по реформі не здолав збудитися силлабічного віршу, що був обов'язковим не тільки для трагедії, але й для інтермедії, коли за кордоном вже давно трагедія користувалася кованим александрівським віршем, а в комедії і просто вживала прози.

Всі ці новини принесла до українського театру драматична творчість Котляревського і така реформа була б колосальною, потребувала б докладнішого студіювання для її зрозуміння. Але ще глибша, ніж в змісті театральних творів, зайшла реформа в соціальній структурі театру. Шкільний театр, як ми знаємо, був театр закритий, був театр обмеженого кола глядачів і винятково інтелігентської

⁴ Для Москаля-Чарівника академік Дашкевич навіть знайшов первообраз у французькому водевілі: *Soldat magicien*. Невідомо, чи безпосередньо цим водевілем скористувався Котляревський, чи його московською переробкою — "Солдат".

верстви виконавців. Був театр вибраних для вибраних. З добою класичності ця замкненість і свого роду аристократичність театру впала і театр став всенародною приступним видовищем.

Цей здвиг ще більше реформує театр, ніж зміна його змісту, бо це вже не тільки літературна реформа, а перебудова цілої театральної організації до самих основ. Такій реорганізації на допомогу в цій добі прийшов той самий факт, що в цій же добі відіграв, як ми бачили, допомогову роль в розвою художньої промисловости, в розвою музики, це театр кріпацький. Цікаво, що в Україні і в театральному мистецтві кріпацький театр не відіграв самостійної визначної ролі, як в московському або може польському театрі, а теж його значення обмежалося до значення допомогового переходового фактора.

Перші кріпацькі театри в Україні було заложено, ще коли доживав свого віку шкіль. театр. Але про ті театри ми мало знаємо, а крім того кріпацьких театрів в Україні взагалі було дуже мало, щоб їм надавати самостійне значення. Фактично може бути, що в усій Україні організований кріпацький театр був тільки один, це театр Дмитра Ширая в селі Спиридонова Буда на Чернігівщині. Але цей один театр ще в кінці 18 століття плекав репертуар зовсім відмінний від репертуару шкільного театру і цьому останньому не зрівняний: хоч репертуар цього театру і був переважно оперово-балетний, все таки він був зовсім не той, що культивувався в шкільному театрі. Далі, виконавцями цього театру вже не були освічені і спосібніші із студентів та школярів, а зовсім неосвічені кріпаки і, головніше, кріпачки, селяни-кріпаки пана Ширая. Не кажучи про те, що на сцену вже тут виходили жінки, чого не знав шкільний театр, контингент виконавців виступав хай і добре вимуштрований, але в основі зовсім наосвічений. Нарешті, і глядачі: хай на виставах в маєтку Ширая глядачі спеціально запрошувалися і були люди більш-менш теж вибрані, але Ширай посилав свій театр на вистави до Києва, до Чернігова тощо, і тоді цей театр давав свої вистави публічно і прибути до театру міг кожен, хто хотів і міг заплатити за вступ. Отже, факт соціального здвигу dokonano у цілому масштабі, і ми вже маємо театр не вибраних для вибраних, а театр вимуштрованих професіоналів для всіх. Розуміється, від цього вже один і то немудрий крок до того, щоб знайшовся підприємець, який би зібрав вимуштрованих лицедіїв і на власний ризик давав прилюдні вистави. Цього не могло бути, поки театр був шкільний, бо школярі і гадки не припускали, щоб іти в професійні заміри, ремесло яких було б нижче їх гідности, але вимуштровані кріпаки не тільки охоче йшли працювати в приватному театрі, але бувало, що пан сам їх наймав до підприємців, за що діставав плату; в Московщині бувало, що

кріпаків акторів часто навіть продавали до театральних підприємств іноді по одинці, а іноді й цілими колективами.

Не знаємо, коли і де в Україні появився перший підприємець приватного театру (думаю, що він приїхав з Галичини), але знаємо, що під кінець 18 століття і в перших роках 19 століття вже такі підприємці з приватними театрами мандрували по Україні, головню по ярмарках, а більші міста навіть уже мали свої постійні будинки для театральних вистав. Підприємців, що збирали свої театральні дружини, відразу знайшлося чимало, але дуже рідко який з них зробив на тому фортуна. Здебільшого, навпаки, вони все втрачали і рідко хто з них міг довший час із своїм театральним підприємством утриматися. До таких більше щасливих, а може більше умілих і здібних належали: Рекановський у Києві, Змієвський у Житомирі, Жураховський та Зелинський, що з своїми театральними дружинами кочували по Лівобережній та південносхідній Україні, і нарешті, Штейн у Харкові. Мав свою театральну дружину але недовго і Квітка-Оснот'яненко. Виконавців до свого театру вони набирали з нижчих верств міської людности, з міщан, купців тощо, або з кріпаків; але цікаво, що в перших десятиліттях 19 століття цих елементів не вистачало і дуже багато виконавців було із австрійської України. Між акторами люди аристократичного походження були як білі ворони.

Виставляли ці театри все підряд: опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Мова в цих виставах була польська, українська та московська, а більше мішанина цих мов, яка в жах приводила туристів, що подорожували в Україну з Московщини. Вистави обставляли бенгальськими огнями та різними ефектами, щоб привабити глядачів видовими моментами. Течія сантименталізму та романтизму відбивалася на театрі тим, що спочатку зайшла мова на сльозливі мелодрами, а з романтизмом прийшла мода на театральні твори з різними страшними і фантастично вражаючими подіями: розбійники в лісах, криваві злочинці, мертв'яки, що повиходили з гробів, чарівники з страшними чарами, німфи, русалки, лісові духи, — це все були улюбленими персонажами романтичного театру. Того самого театрального твору в тому самому місті по двічі майже ніколи не виставляли, а для кожної вистави заготовляли новий театральний твір, щоб привабити глядачів новинкою: тому театральний підприємець, маючи на увазі цензурні труднощі, мусів заздалегідь запасатися великим числом дозволених до вистави театральних творів. Переходило їх через театр тисячі, але майже всіх їх відразу після вистави і забувалося. Самих українських театральних творів перейшло через цензуру, або в цензурі застрягло за перше півстоліття, рахуючи від Наталки-Полтавки, більше як три тисячі. Ми тепер не знаємо іноді навіть самих видатних з них.

До того, що Котляревський виступив з своїми українськими театральними творами, прийшло теж під впливом української театральної дійсності: Полтава, де жив Котляревський, була осідком правителя в Україні — Малоросійського генерал-губернатора. Театру у Полтаві не було і ці достойники аматорськими силами у себе уряджували аматорські вистави. На цих виставах особливо визначалися виконавчим хистом панна Налетова, що мала, крім того, чудовий голос і добре танцювала, і Котляревський. Коли генерал-губернатором став князь Микола Рєпнін, він надумався заснувати в Полтаві постійний театр і винайняв для того театральну дружину у Харкові від Штейна. Директором театру призначив вивезеного ним із Дрездену відомого музичного теоретика і диригента Моріца Гауптмана, але як цей останній був одночасно і архітектором і за будівничими справами постійно був відсутній з Полтави, то його заступати Рєпнін покликав у 1818 році Котляревського, який мав славу доброго актора. Котляревський фактично провадив театр у Полтаві два роки і в кожному з цих років для можливості виставляти українські твори, скомпонував по українській п'єсі: "Наталка-Полтавка" та "Москаль-Чарівник". Великий успіх цих творів викликав наслідування: Василь Гоголь, що провадив домашній аматорський театр в маєтку Трошинського, написав кілька українських п'єс, в яких, здається, ще відчувався значний вплив старих інтермедій. В кожному разі та єдина п'єса Василя Гоголя, що дійшла до нас "Простак", складається з двох частин: одна позичена із інтермедії (як порослям зайця ловити), друга з Москаля-Чарівника. Слідом за Котляревським цілий ряд українських театральних творів написав повістяр Квітка-Основяненко, в тому числі трилогію Шельменка, сантиментальну драму "Щира любов", водевіль "Бой-Жінка" і особливо популярну співогру "Сватання на Гончарівці", твір безперечно дуже талановитий. Харківський же священник С. Писаревський, мабуть під впливом Квітки, скомпонував текст опери "Купала на Івана", Костомаров написав пару історичних трагедій з козацького життя, отаман Чорноморських козаків Я. Кухаренко дав побутову співогру з Чорноморського побуту, нарешті, Тарас Шевченко в Петербурзі дав першу історично побутову драму, що прийшла на сцену — "Назар Стодоля". "Наталка-Полтавка" Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Квітки і "Назар Стодоля" Шевченка — це безперечно три найкращі театральні твори першої половини 19 століття, що і досі тримаються в репертуарі українського театру. В кінці цього періоду уже в 60-х роках 19 століття О. Стороженко дав драматично-розбійницьку драму з козацького життя — "Гаркуша", що де в чому наслідувала популярну тоді італійську мелодраму Рінальдо Рінальдїні, а в тому ж часі Гулак-Артемівський поставив

свого "Запорожця за Дунаєм". У 70-х роках харківський поет В. Александрів інсценізував народні пісні — "За Німан іду" і "Ой не ходи, Грицю".

Немає ні потреби, ні можливості вилічувати весь український репертуар того часу, але з огляду тих, що утрималися в репертуарі, видно, що до великих крайностей ні сентименталізму, ні романтики вони не доходили і смертельними жахами справити вражіння не намагалися.

Як звичайно буває в театральній практиці, найкращими театральними творами бувають ті, які скомпоновано для виконання певними відомими авторами акторами. Компонуючи ролю, автор, маючи перед собою живу людину, що ту ролю буде виконувати, мимоволі наділяє її життєвими рисами, так що та роля є цінною і для інших виконавців. Для конкретних акторів писали ролі Шекспір, Мольєр, для конкретних акторів писав ролі в Наталці-Полтавці і Котляревський.

Між Харківською дружиною Штейна, що переїхала до Полтави, було два винятково здібні виконавці: Угаров на драматичні і комічні ролі і молодий комік М. Щепкін. Налетова можливо приїхала з Харкова, можливо приєдналася до театру в Полтаві. Для цих акторів Котляревський писав ролі: Наталки для Налетової, Виборного для Угарова і Миколи для Щепкіна. Ролі в Москалі-Чарівнику Котляревський написав для Щепкіна і Налетової. Щепкін з Полтави на рік переїхав до Києва, а потім зовсім перейшов до Москви, де вважається реформатором російського театру. Налетова, втративши голос, залишила сцену, Угаров, що був хорий на алкоголізм, скоро згинув. Особливо тяжкою для українського театру була втрата Щепкіна, хоч він досить часто приїздив із Москви в Україну і виконував тут українські ролі. Замінив Щепкіна в Україні Карпо Соленик (1811-1851), винятково інтелігентний і обдарований актор, що на думку Шевченка, навіть перевищував Щепкіна в українських ролях. За Шепкином та Солеником появилася ціла школа українських акторів на ролі коміків, між якими особливо визначився Домбровський в ролі Стецька в Сватанні на Гончарівці, Дрейсих в ролі Шельменка, Микульський в ролі Чупруна (Москаль-Чарівник), Александрів в ролі дяка (з Різдвяної ночі), Молотковська в жіночих ролях, які перебрала від Налетової. Все це були актори-коміки-українці, все були і в російських столицях найкращими акторами-коміками. Коли складалися театральні дружини в Україні, то завжди дбали, щоб мати акторів на чоловічі й жіночі ролі, як це в практиці називалося, на малоросійські ролі. Це значило на комічно-побутові ролі в українській мові.

В австрійській Україні на початку століття і аж до 30-х чи 40-х років українських вистав зовсім не було. Польонізація серед уніятсько-

го населення зробила такі успіхи, що коли українці, учні Львівської Духовної Семінарії, ставили аматорські вистави, то все в польській мові. Лише після того, як Осип Лозинський у 1834 році видав "Руське весілля" і цю збірку обрядових весільних пісень учні виконали, як хорову дію, то це була перша спроба вивести українську мову на сцені. Між тими учнями був Рудольф Мох (1816-1891), який пізніше сам почав укладати українські п'єски на взір інтермедій і був автором дуже цікавого театрального твору "Справа в селі Клекотин". Ентузіастом українських вистав являється коломийський парох Іван Озаркевич, що в травні 1848 року поставив в Коломиї Наталку-Полтавку, переробивши її на покутський діалект під назвою "На милування нема силування" і повставлявши до неї покутських пісень. В жовтні того ж року Озаркевич повторив ту ж виставу у Львові на з'їзді руських учених. Ці вистави мали великий успіх і під впливом їх зорганізувався гурток аматорів українського театру в Перемишлі, який упродовж 1848 і 1849 років дав коло 15 вистав. В музичній частині цих вистав брав участь Михайло Вербицький. Здається, тоді ж були українські вистави і в Тернополі, але до заснування постійного професійного театру прийшло в австрійській Україні тільки півтора десятка років пізніше, у 1864 році. Тут австрійська Україна знову випередила Україну під Росією, на якій перший професійний чисто український театр в нинішньому розумінні було założено тільки у 1881 році. Але після заснування цих театрів тієї близькості і обміну акторами в такій мірі, як у першій половині 19 століття, вже не було.

У. Еклектизм

Стан українського театру з мішаним українсько-польсько-московським репертуаром, що видавався нормальним у першій половині 19 століття, з розвитком українського руху перестав задовольняти свідомі українські кола в другій половині століття, особливо починаючи з 70-тих років. В Західній Україні під Австрією уже з 1864 року існував самостійний український театр; відділення українського театру від співжиття з польською та московською сценами стало на порядку денному, і особливо після 1863 року, коли польські вистави фактично в Україні було заборонено і співжиття в театрі залишилося тільки з театром московським.

Над творенням окремого українського театру, відсепарованого від московського, почали працювати спочатку аматори, яких два особливо видатних кола зібралось; одно в Києві, друге в Єлисаветі.

В Києві справа почалася більш імпозантно: тут вона об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького, у якого виявився зовсім винятковий талант режисера і майстра сцени. Старицький, що виступав і як видатний драматург, особливого значення для театру набрав як режисер, що уміє не тільки надзвичайно картинно поставити театральний твір на сцені, але й приготувати його, переробивши його із повісти чи оповідання або із невдалого для театральності драматичного твору іншого письменника. Старицький був незамінним співробітником Лисенка, що пристосовував йому дуже сценічні лібретто із повістей Гоголя або творів інших письменників, як Кухаренко, твір якого Старицький з музикою Лисенка зробив сценічним і популярним. Коло Лисенка і Старицького об'єдналися аматори українського театру як Павло Чубинський, автор українського гимну і відомий етнограф, його приятель О. Русов — пізніше відомий статистик. Ці обидва аматори, як і молодший від них Орест Левицький, мали прекрасні голоси, уміли співати і були талановитими аматорами-виконавцями. На жаль, наукові покликання не дали їм присвятитися театрові. Подією в діяльності цього гуртка була вистава у Києві в 1874 році написаної тоді Лисенком опери "Різдвяна Ніч". Спогади про цю виставу і досі появляються друком з-під пера різних учасників або глядачів. Але наукова праця відтягла громадян, що єдналися в цій гуртку, від театру і ніхто з них не став професійним актором.

Інакше справа стала в Єлисаветі, де на чолі гуртка стояв великий театральний артист Марко Кропивницький, а його оточувала талановита родина Тобілевичів. Кропивницький у 1871 році вступив до театру в Одесі по контракту "на малоросійськія роли" і відразу визначився своїм великим талантом. Але всякий потяг до відокремлення українського театру, здавалось, було назавше убито забороненою українського слова на письмі і на сцені зловісним Емським указом 1876 року. Цей указ зостався неодмінним і в силі аж до революції 1905 року, і багато лиха заподіяв українському письменству і театрові. Але відносно театру цей абсурдний указ не міг фактично встояти і в 1881 році Кропивницький, граючи в театрі Ашкаренка в Кременчуці, здобув дозвіл на українські вистави і заложив для них відособлене товариство українських акторів. Це власне була історична заслуга Кропивницького, що він в той спосіб, як Лисенко музику, відділив український театр від московського і дав йому самостійне життя. Тому по справедливості Кропивницький вважається батьком українського театру, як Лисенко української музики, як Котляревський української літератури. Але акт Кропивницького удався далеко ефектніше і блискучіше, ніж Лисенка, бо Лисенко чотири десятиліття не мав у мизучній праці ні товариша, ні послідов-

ника, а Кропивницький зумів себе відразу оточити блискучою плеядою співробітників, між якими на першому місці стали три брати Тобілевичі: Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський і Панас Сакаганський і їх сестра Садовська-Барилотті. Їх доповнював незрівняний комік-резонер Максимович. В жіночих ролях заблистіли зовсім виняткові таланти драматичної героїні Марії Заньковецької і побутовий талант Затиркевич-Карпинської. Коли ця перша плеяда відійшла від Кропивницького, він виплекав другу з такими акторами як Ф. Левицький, Борисоглібська, Боярська, Зарницька, Загорський, Зимичковський та інші. Ще згодом Кропивницький зробив ще один набір акторів і виховав такі таланти як: Ліницька, Глоба, Рафальський, Гайдамака і багато інших. Зрештою всі українські актори до революції були або учнями Кропивницького, або учнями його учнів. Відділення українського театру від московського дуже дорого йому обійшлося. Власне довелося весь терен культури українського театру відступити московському театрові, а творення українського починати майже спочатку. Від старого репертуару в нових обставинах можна було покористуватися хіба яким десятком театральних творів вищепорохованих, довелося замкнутися в тісних рамцях побутового простонароднього театру, бо інші непобутові твори стали власністю московського театру, а українських інакше як побутових та інколи історично-побутових виставляти не було вільно. Тому умілість акторів обмежилася до мелодраматично-побутових тонів і засобів гри, і модерні течії європейської театральної умілости не знаходили доступу до українського театру, а як інколи і знаходили, то українські актори не могли собі дати з ними ради. В цей час московський театр закріпив свої позиції в Україні, став театром поступовим, театром нових течій у мистецтві, а відокремлений український театр зійшов на ролю театру обмеженого, провінціального, народньо-побутового.

Але які великі жертви український театр не поніс, жертвенности вистачило і праця навколо українського театру кипіла: недостачу репертуару кинулись надолужувати українські письменники. Крім Старицького, справжній талант драматурга виявив і сам Кропивницький, твори якого не так сценічні, мають слабку драматичну концепцію, але виблискують незвичайно дотепно підхопленими етнографічними деталями, влучними народніми приказками, пікантними зворотами народньої мови і дають дуже вдячний матеріал для виконавців. Визначився як драматург і Карпенко-Карий (Іван Тобілевич), з драматичними творами ще менше сценічними, але цікавими своїм сильним потягом до справжнього реалізму. На допомогу цим діячам театру поспішили і інші українські письменники, як Глібов, Мирний, Левицький-Нечуй, Олена Пчілка, не драма-

турги з покликання, письменники сторонні театрові не могли дати творів театральних, дали матеріал, який Старицький зумів використати, надавши їхнім творам театральності і сценічності та зробивши їх репертуарними.

Упродовж чвертьстолітнього існування українського театру в границях побутовості все таки приходили і нові драматичні сили, що в тих границях могли собі дати раду як Любов Яновська., що дала кілька цікавих і свіжих драматичних творів; в дусі і напрямі свого батька кілька історичних та історично-побутових драм Людмила Старицька-Черняхівська.

Зведений до меж побутового провінціального театру, український театр із скромною обстановкою і з малою оркестрою не міг собі дозволити на оперові вистави і українські співаки мусіли віддавати свої сили або московській оперовій сцені, яку вони буквально вносили на своїх плечах, хоч як Мишуга, або Дідур, або Лопатинська, хоч німецькій як Менцінський, або Носалевич, хоч італійській, як Крушельницька, а в Україні в трьох найбільших містах: Києві, Харкові й Одесі існували великі, постійні оперові театри. Навіть прекрасна співачка з могутнім голосом, співробітниця нещасливого Марковича, Меланія Загорська, і та зосталася поза українським театром і тільки встигла наспівати Лисенкові музику до Наталки-Полтавки Опанаса Марковича та серію народніх пісень, що зложили у Лисенка окремих випуск. Така співачка як Литвиненко-Вольгемут прийшла до української опери тільки після революції.

В австрійській Україні реалізатором українського театру був Юліян Лаврівський, що добився від "Руської Бесіди" заснування "театрального віділу", який за два роки зібрав у краю кошти, заангажував із Житомира актора О. Бачинського з жінкою, особливо талановитою артисткою, і відсвяткував відкриття театру 29 березня 1864 року. З перервою цей театр проіснував 50 років до світової війни і був єдиним театром в австрійській Україні. Бачинський привіз з собою великий театральний репертуар з російської України, а до того місцеві письменники старалися його збільшити перекладами та перерібками з інших мов. До перерібок особливо взялися Павлин Свенціцький (1841-1876) та І. Наумович, що тоді ще був не заробив своєї пізньої сумної слави. Виконавцями були крім подружжя Бачинських, здебільшого аматори, які вносили в свою працю не тільки ентузіазм, а іноді і справжній хист. Театр давав вистави у Львові, Коломиї, Станиславові, Чернівцях, Стрию, Самборі, Перемишлі і мав успіх. Але в кінці 1865 року справа розпалася, Бачинський розв'язав театр і від'їхав до Кам'янця на Поділля. До 1870 року не могли театру поставити і тільки в цьому році директором став Моленцький, але повів театр в москофільському напрямі і силкувався да-

вати вистави в московській мові, якої, до речі, ніхто не умів. Так справа йшла до 1874 року, коли директура перейшла до рук Теофілі Романовичової, яка провадила її до 1880 року. Це, здається, була краща доба галицького театру. На цей час театр вже мав субвенцію від галицького сойму, а "Краєвий Відділ" для догляду над театром заснував "Артистичну комісію", що проіснувала до самої світової війни.

За часів Романовичової до театру пристали такі видатні сили, як її сестра Марія, потім Ляновська, і актор Іван Гринецький, приїздив на гастролі Кропивницький. Перейшов з польської сцени на українську сильно темпераментний обдарований актор Плошевський, що на сцені і життя своє поклав, і ряд інших. Другий період, коли театр знову добре стояв, це були роки 1882 до 1889, коли він був під зарядом Гринецького та Біберовича, а коли у 1889 році Гринецький умер, то ще до 1892 року його провадив сам Біберович. Тоді до театру притягли таких акторів, як К. Підвисоцького, Осиповичеву, родом польку, але яка не покинула українського театру до смерті. Тоді ж до театру пристав і Мужик-Стечинський і його жінка Е. Стечинська. До тогочасного репертуару українського театру увійшли історичні твори Огоновського, трагедія К. Устяновича "Ярополк і Святославич", Йосипа Барвінського драма "Павло Полуботок" і деякі твори Ю. Федьковича. Тоді ж почав свою працю для театру може найздібніший із драматургів Галичини, комедійний автор Г. Цеглинський, що дістав премію на драматичнім конкурсі у 1896 році за комедію "Торговля жемчугами". Після Біберовича театр власне не розвивався і не виходив із постійної кризи, а часом бував якоюсь болячкою на тлі галицького суспільства; "наша театральна мізерія" назвав його Франко, хоч тоді театр мав і підвищену субсидію, і були талановиті актори, як: подружжя Рубчаків або Василь Юрчак (1878-1914) "серйозний глибокий народній актор"; але якось не було в театрі господаря. Не направив справи і Микола Садовський, що приїхав з Заньковецькою і провадив театр у 1905 році. Останній провідник театру Йосип Стадник провадив театр з перемінним щастям та успіхом до 1913 року. В цей час в театрі грала пані Стадникова, що пізніше перейшла до Києва і з успіхом виступала в театрі Садовського.

Ще в році 1914 театр встиг відсвяткувати свій 50-літній ювілей постановкою історичної драми В. Пачовського — "Сонце Руїни"; але в тому ж році всунулися до Галичини російські війська і знищили всі установи українського культурного життя, в тому числі і театр.

VI. Сучасність

Нинішня доба українського театру, як і музики, іде під гаслом розриву пут провінціальної побутової обмеженості; майстри театрального мистецтва і театральні діячі прагнуть до того, щоб стряхнутися від пороку побутової рутини, від старих звичок праці, відійти від побутових тонів, чи краще сказати, засвоїти, побіч тонів побутових, також широку гаму тонів і полутонів модерної театральної умілості, виплекати культуру тіла і взагалі засвоїти всі досягнення модерної театральної творчості.

Перша почала серйозно і систематично переслідувати ці прямовання Марія Старицька (1865-1930), старша дочка Михайла Старицького, солідною підготівною працею. Ще за життя Лисенка вона організувала при його музичній школі драматичні кляси, в яких дуже продумано старалася дати учням все те, чого бракувало акторам українського театру, обмеженим провінціальною побутовщиною. Після смерті Лисенка Старицька перебрала на себе ціле ведення школи, розширила програму драматичних клясів і з її школи вийшов гурток молодих театральних діячів, що під проводом Л. Курбаса заклали Молодий Театр, який відіграв помітну роль в театрі під час революції.

Далі пробувала зрушити український театр з побутового репертуару молодша генерація драматургів, а саме: Леся Українка своїми рафінованими, іноді філософічно заглибленими драматичними сценами, В. Винниченко менше глибокий, але темпераментний драматург і О. Олесь поетичними, хоч манерізовано-декадентськими драматичними етюдами. Ні одного із них твори не могли увійти до театр. репертуару, бо були не під силу для виконання українських побутових акторів. Легше увійшли в репертуар деякі драматичні твори С. Черкасенка (1876-1940), молодшого від згаданих вище, але примітивнішого. Може їм помагала якраз їхня модерність надто примітивна. Навпаки психологічно хворі декадентські етюди Г. Хоткевича, здається, і не пробували виставляти на сцені.

Нарешті, здвигові з побутового репертуару пробували зарадити і перекладачі клясичних творів світової драматургії. Власне ці перекладачі почали працювати вже давно: М. Старицький ще в роках 70-х 19 століття переклав, і то дуже поетично, Шекспірового "Гамлета". Два десятки років пізніше П. Куліш дав переклади коло десятка популярніших трагедій і комедій Шекспіра, Грінченко і Стещенко пушили переклади трагедій Шіллера, Самійленко лишив прекрасний віршем зроблений переклад Мольєрового "Тартуфа" та "Шлюб з примусом", Саксаганський у Києві ставив і дуже вдало "Розбійників" Шіллера в перекладі Черняхівського, і не так вдало

"Урієля Акосту" Гуцкова в перекладі Лопатинського; галицький театр виставляв Кальдерона "Віт Заламейський" в перекладі Франка, Загаров виставляв "Мірондоліну" Гольдоні в перекладі Грінченка, нарешті М. Рильський дав переклади, виконані прекрасним віршем трагедій Корнеля Расина і "Мізантроп" Мольєра. Ці переклади дорівнюють перекладу "Тартюфа" у Самійленка і разом з ним можуть уважатися, мабуть, за кращі переклади класичної драматургії на українську мову. Переліченими далеко не вичерпується перекладена на українську мову драматургія, в якій можна знайти і драми Лоце де Веги і мелодраму Гюго "Лукреція Борджа" в перекладі О'Коннор-Білінської, і драми Мюссе, і "Фавста" Гете в кількох перекладах, і багато інших. А чи використовується нарешті нинішніми українськими театрами це багатство класичного репертуару? В цім можна сумніватися, хоч за добрими перекладами діло не стоїть. Талановитий і вдумливий режисер О. Загаров охоче виставляв, крім Гольдоні, і Мольєрового "Тартюфа", Лесь Курбас ще в початку революції дуже цікаво виставляв з Молодим Театром Софоклового "Ойдипа царя". Вороний рвався поставити "Лукрецію Борджа" Гюго, але цього йому так і не судилося здійснити.

Шкіл драматичних останніми часами в радянській Україні засновано чимало, чимало нових театрів як драматичних, так і оперових, але дати категоричну відповідь, чи дійсно сучасні майстри українського театрального мистецтва вже пережили добу провінційальної побутової обмеженості і вийшли на широкий шлях театральної творчості, все таки важко. Поперше, вся театральна праця в радянській Україні має характер постійного експерименту з постійними змінами завдань, а подруге, щось і досі не чути в радянській Україні таких імен модерних акторів, щоб звучали так само признано, як імена корифеїв побутового театру. Зрештою і кращих постановок українських театрів за кордоном радянської України ще не демонструється. А разом з тим кожне ім'я майстра театрального мистецтва, як тільки починає, зарисовується солідніше, швидко з обр'ю зникає. Так зникло ім'я талановитого драматурга Миколи Куліша, зникло ім'я режисера Курбаса. Тепер голосніше других виступає на українському театрі ім'я драматурга Корнійчука. Чи надовго? І що власне уявляють його драматичні твори? Доводиться більше ставити знаків запитання, ніж давати конкретних відповідей.

На українських землях під Польщею спочатку відновився театр "Бесіди", але в 1922 році "Бесіда" відмовилася його переводити. Натомість в різних місцях і в різні часи виникло коло півтора десятки різних театрів, але поважно говорити можна про мистецький рівень трьох-чотирьох. В останніх часах два солідніші з них об'єдналися

і можна було від нового підприємства чекати мистецьких досягнень. Але Польща впала, прийшла нова большевицька окупація і всі карти змішала.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонович, Д., *Das ukrainische Theater. — Das geistige Leben der Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart.* Münster 1930. Стор. 145-158.
- Антонович, Д., *Театр.* Загальна енциклопедія — "Книга Знання", т. III. Стор. 509-518.
- Антонович, Д., *Триста років українського театру.* Прага, 1925. При цій книзі подано докладну бібліографію до історії українського театру. Обидві книги за 15 років трохи перестаріли.
- Антонович, Д., *Український театр.* Прага, 1923. Відбитка з часопису "Нова Україна".
- Возняк, М., *Початки української комедії.* Львів. 1919.
- Кисіль, О., *Український театр.* Київ, 1925.
- Кисіль, О., *Шляхи розвитку українського театру.* Київ, 1920.
- Петров, Н., *Очерки истории украинской литературы.* "Кієвская искусственная литература преимущественно драматическая". Киев. 1911.
- Резанов, В., *Драма українська. I. Старовинний театр український.* Т. т. I, III-IV. Київ. 1926-1929.
- Чернецький, С., *Нарис історії українського театру в Галичині, (1864-1934).* Львів, 1934.
- Чернецький, С., *Театр.* В книзі "Історія Української культури". Видання Тиктора. Львів, 1937. Стор. 663-690.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

Видання курсу Української Культури зтяглося на шість років. Розмір курсу, широта предмету, конечність зібрати до участі в ньому до десятка різних фахівців і працю їх, по можливості, об'єднати, — все це служить вистачаючим виправданням цієї затримки. Але зрештою воно все таки дійшло до кінця.

На наш глибокий жаль, дехто з учасників курсу не дожив до його закінчення. В числі живих вже немає наших високошановних і широ люблених товаришів-співробітників: Василя Олексієвича Біднова — упокоївся у Варшаві у 1935 р. і Олександра Гнатовича Лотоцького — спочив теж у Варшаві у 1939 р. З чуттям дуже глибокого жалю спиняємося над пам'яттю цих двох незамінних фахівців в історії української церкви і дисциплін з цим їхнім основним фахом получених. Проф. Біднов, крім історії церкви, багато працював над історією освіти в Україні і особливі заслуги поклав на ниві дослідів історії степової України. Він для нашого курсу дав огляди школи й освіти в Україні і огляди історії української церкви. Проф. Лотоцький, довголітній трудівник на ниві видавництва українських книжок ще за часів царської Росії, що не тільки як дослідник, але і як практик, що багато гірких чаш випив на шляху цієї праці, дав для нашого курсу історію української друкованої книги. Наше чуття глибокої туги за втратою цих двох світлих працівників на ниві української науки і культури ще збільшується від свідомости, що на посту науки їх місце досі не заступлене і не видно кандидатів, щоб цей пост заступили.

Починаючи наш курс, ми на вступі попереджували, що наш огляд української культури буде зроблено дуже неповно і то з двох причин: перша, що більшість галузів суспільної культури, як політичний розвій економічних і суспільних відносин в Україні, розвій держави і державних установ тощо відходять до курсу загальної історії України, а розвій літературної творчости має зложити окремий курс історії української літератури; так само в окремий курс має відійти огляд народньої матеріальної культури, що має зложити курс української етнографії; нарешті з причини нашої непоінформованости ми не можемо висвітлити успіхів і досягнень українців в обсязі прикладних наук і технічної культури, а також в обсязі наук гуманітарних, але не зв'язаних з предметами україністики. Ще не зроблено тих праць, на підставі яких можна було б висвітлити цю сторону

української культури. Таким чином наш курс обмежується до огляду української духової культури, та і то не повно, бо немає огляду літературної творчості нашого народу, огляду його мистецтва поезії та інших вищезгаданих дисциплін.

Нарешті, починаючи наш курс, ми завважили що для зрозуміння культури українського народу, треба зрозуміти закони, за якими культура розвивається, отже, треба студіювати Історію Української культури. Тому ми застерegli, що в представленні образу української культури ми обрали методу історичну і старалися дати зрозуміти той істричний процес, в якому постійно міняється зміст і форма виявлення різних галузів української культури. Разом з тим ми старалися показати, що в різних галузях творчості і культурного руху, всі незчисленні галузі культурної творчості власне розвиваються за спільним законом в одному валикому історичному процесі.

Для кращого зрозуміння цієї єдності, ми прийняли періодизацію, з якої виявилось, що всі галузі української культури переходять ті самі періоди єдиного історичного розвою. В залежності від фаху кожен дослідник дає тим періодам інакшу назву, прийняту в його науці, але читач повинен розуміти, про який період іде мова незалежно від того, як цей період називається. Найдетальніше ми намітили періодизацію в розділах, присвячених галузям мистецтва і назви періодів дали ті, які уживаються в історії європейського мистецтва. Тут ми дотримувалися системи восьми періодів, зводячи в силу льокальних українських обставин добу візантійського стилю і стилю романського до одного періоду візантійсько-романського, за яким послідовно приходили періоди готики, ренесансу, барокко, рококо, клясичности, еkleктизму і сучасности. Але цієї номенклатури, крім істориків мистецтва, дотримуються тільки найпоступовіші історики літератури, інші фахівці вживають загальноісторичних назв тих самих періодів, інколи деякі з них об'єднуючи між собою, інколи поділяючи їх на частини і деталізуючи.

Так період візантійсько-романський в загальній українській історії називається — Княжі часи. Інколи історики, коли їм це зручно, відділяють період візантійський романізований від чистого романського і перший називають “Домонгольською добою” або “Передтатарські часи”, а другий називають галицькою добою, або часи галицько-візантійськими. В західній Європі доба романського стилю називається добою фєвдалізму.

Добу Готики українській історик звик називати добою “литовсько-руською”, або часами литовсько-руської держави. Історики Західньої Європи цю добу називають добою “розвою міст”.

Добу Ренесансу український історик здебільшого називає добою початків Козаччини, в Західній Європі історики її теж називають добою Ренесансу або добою початків модерної держави.

Добу Барокко українські історики називають добою розквіту Козаччини і для власної зручності іноді її деталізують, ділячи на коротенькі періоди: Хмельниччини, Руїни і часів Мазепи. В Західній Європі історики називають цей період добою “станової монархії”, або “католицької реакції”.

Добу Рококо українські історики називають останніми часами Козаччини. Історики Західньої Європи цю добу після триадиції називають добою “просвіченого абсолютизму”, або менш святочно добою абсолютної монархії. Три періоди: Ренесанс, Барокко і Рококо в Україні відповідають трьом періодам розвою Козаччини, і тому історики України часто ці три періоди зводять до одного — доби Козаччини. І це має знову свій сенс і підкреслює єдність історичного культурного процесу. Як упродовж цих трьох періодів змінюються фази розвою однієї суспільної верстви — Козаччини, так і в усіх галузях мистецтва і культури в цих трьох періодах розвивається один процес, що в Добу Ренесансу складається, в добу Барокко повно розвивається, а в добу Рококо кінчається, точнісінько так, як і ціла Козаччина.

Доба Клясичности в Україні у істориків здебільшого називається добою розвою кріпацтва, а в Західній Європі — добою виступу “третього стану”.

Доба еkleктизму не має в українських істориків своєї окремої назви; у всесвітній історії її називають добою найвищого розвою капіталізму.

Нарешті сучасність і є сучасністю, яка може до історії і не належить сьогодні, але буде належати завтра. Те, що було сучасністю і до історії не належало, коли починав виходити наш курс Української Культури, тепер вже відійшло до історії і то до років історії повних великих подій, в яких багато держав загинуло, змінилася основна політична карта Європи, а що для нас головне, змінилася доля великих частин української землі і українського народу.

Крім перелічених вище назв різних періодів історії культури, деякі автори могли вживати ще й інших назв і термінів, іноді деталізуючи періодизацію, але читач мусить розуміти і сам здати собі справу, під якою назвою криється який період історії Української Культури.

Очевидно, буде не актом звичайної чесноти, але виявом справедливого почуття, коли кінчаючи цю шестилітню працю, ми висловимо щиру подяку всім товаришам-співробітникам курсу Української Культури, що не пожаліли для неї свого труду, і цілому

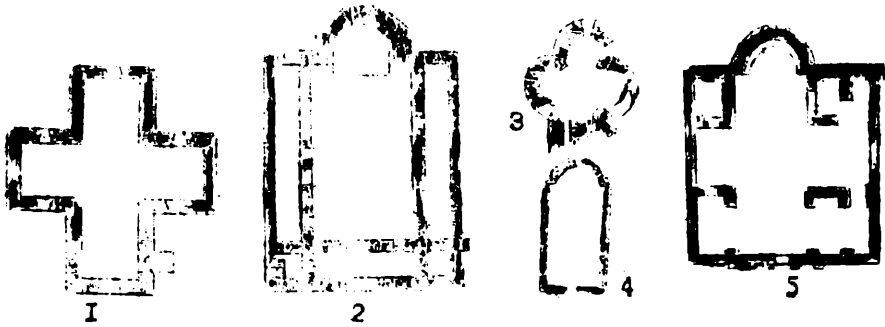
колективу Українського Технічно-Господарського Інституту — УТГІ, що не пожалував ні труду на видання курсу, ні коштів, щоб супроводити його бодай скромними, але необхідними таблицями ілюстрацій.

Д. Антонович

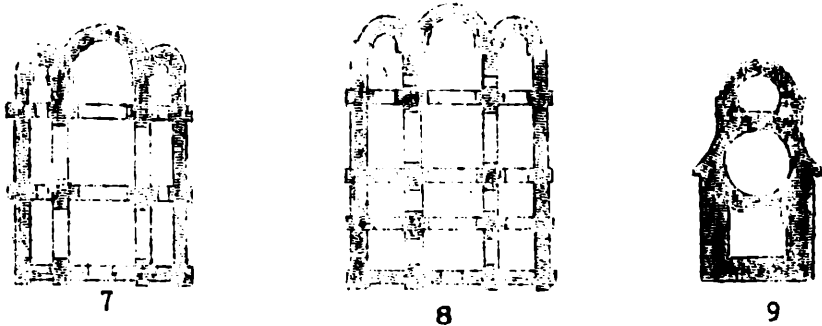
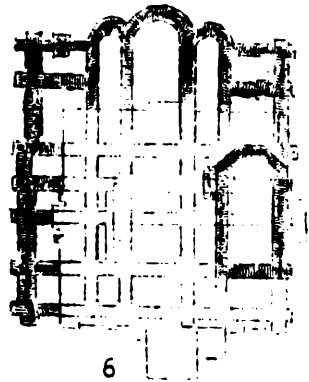
Подєбради, 30.8.1940 р.

ТАБЛИЦЯ I

Пляни будов IV-XVI століть в Україні.



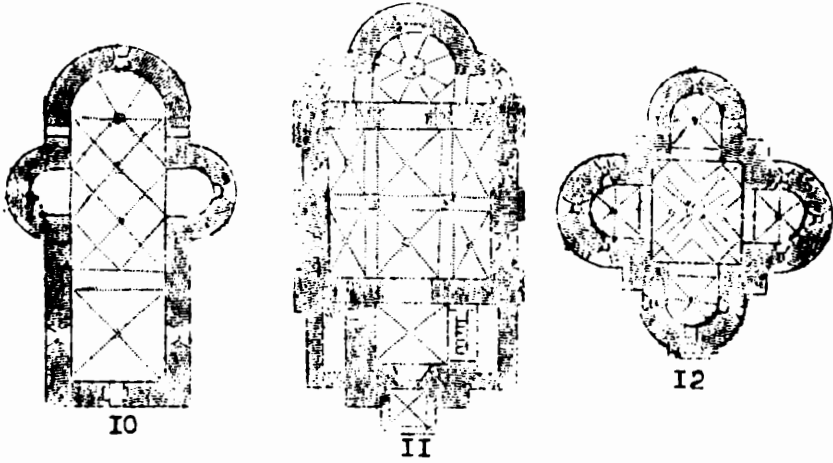
1. Хрещата церква в Херсонесі, IV-V ст.
2. Базилика в Херсонесі.
3. Баптистерій в Херсонесі, коло 600 року.
4. Каплиця однавна в Херсонесі.
5. Церква посереднього типу в Херсонесі.
6. Десятинна Церква в Києві 986-996 р.



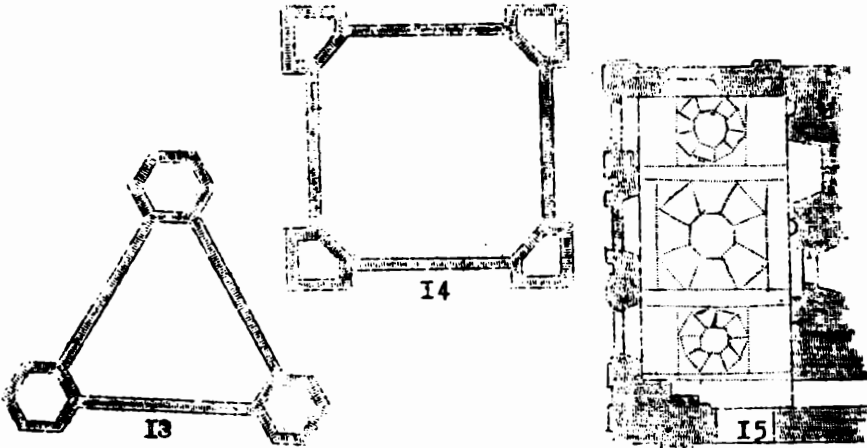
7. Тип трьохнавної церкви з 3 поперечними проходами старокняжої доби.
8. Тип трьохнавної церкви з 4 поперечними проходами старокняжої доби. Головна церква Лаври в Києві. Заложена 1073 р.
9. Ротонда в Галичу, XII-XIII ст.

ТАБЛИЦЯ I

Плани будов IV-XVI століть в Україні.



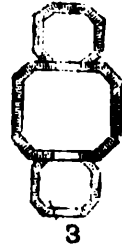
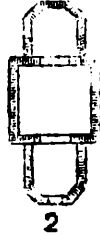
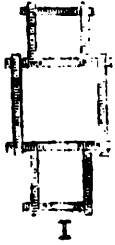
10. Стара катедра у Кам'янці, XVI ст. Тип триконтової будови.
 11. Церква Богородиці в Рогатині, XIV-XV ст. Тип гальової будови.
 12. Сутківська фортеця, 1576 р. Тип центральної, хрещатої будови.



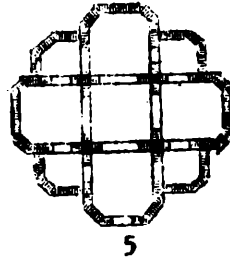
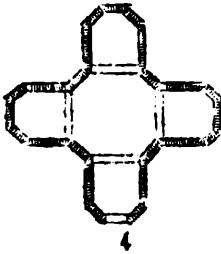
13. Замок у Зінкові на Поділлі, сер. XV ст. Тип будови трикутної форми.
 14. Замок у Сітківцях, XV ст. Тип чотирикутної оборонної будови.
 15. Трьохсвятительська каплиця у Львові, 1578 р. Тип трьохдільної і трьохбанної української церкви.

ТАБЛИЦЯ II

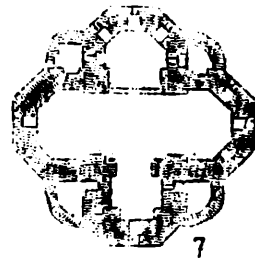
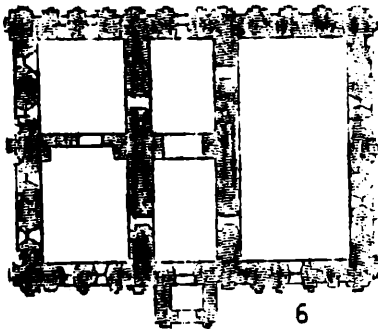
Плани будов XVI-XVIII століть в Україні.



1. Трьохзрубна (трьохдільна будова: с. Хутори на Поділлі, с. Гусна в Карпатах та ін.
2. Трьохзрубна будова з полігональним вітварем і бабинцем: Рогатин, церква Св. Духа, с. Черепин у Галичині.
3. Трьохзрубна будова з полігональними зрубами.



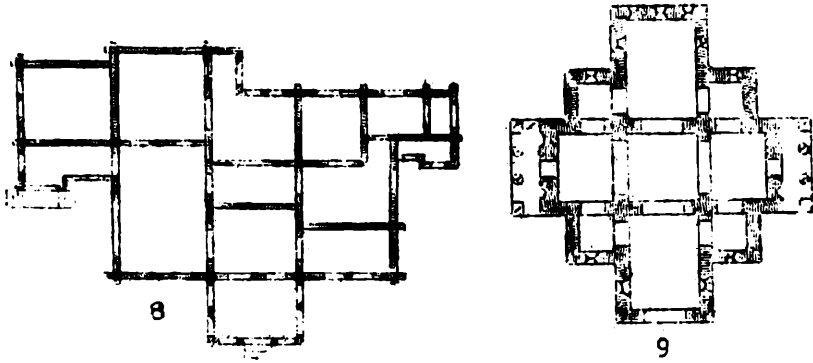
4. П'ятизрубна будова. Церква в м.Яришів на Поділлі, сер. XVIII ст.
5. Дев'ятизрубна будова. Запорізький Собор на Запоріжжі, 1770 р.



6. Військова канцелярія в добу Мазепи в Чернігові (т. зв. Дім Мазепи), кін. XVII-поч. XVIII ст.
7. Преображенська церква в Прилуках на Полтавщині, 1716 р. Тип хрещатой мурованої будови українського барокко.

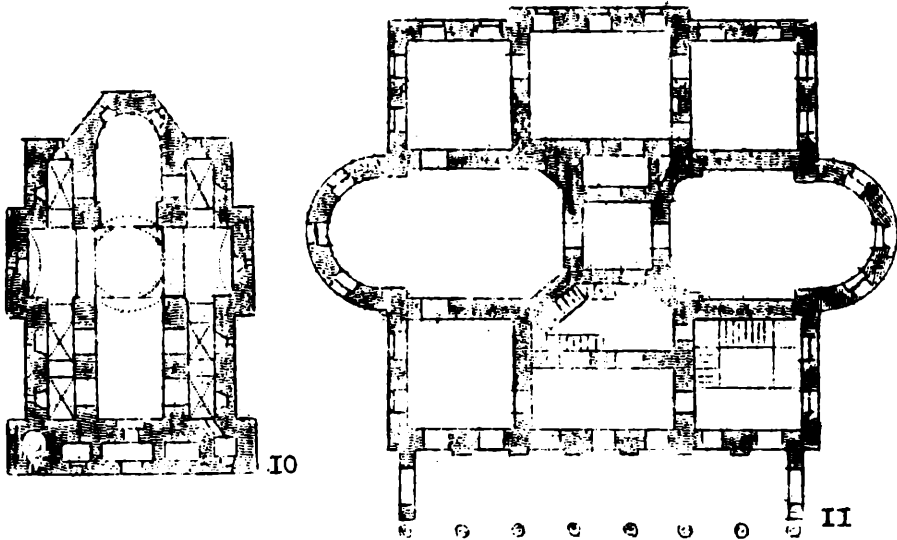
ТАБЛИЦЯ II

Пляни будов XVI-XVIII століть в Україні



8. Будинок Галагана в Лебединцях, 1854 р.

9. Соборна церква в Хоролі на Полтавщині, 1800-1808 р.



10. Собор Мгарського монастиря біля Лубен на Полтавщині, 1682-1694.

11. Палата Розумовського в Батурині, 1799-1803 р. Плян першого поверху.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Ukrainische Technisch-Wirtschaftliche Institut (UTWI) in München entschloß sich zur Herausgabe des Sammelwerkes „Die ukrainische Kultur“ als ein Werk auf der Basis von Vorlesungen an der Ukrainischen Wirtschaftsakademie (UWA) unter der Redaktion und überwiegend aus der Feder von Dmytro Antonovyč.

Der Kunsthistoriker Dmytro Antonovyč (1877—1945) war Inhaber des Lehrstuhls für ukrainische Kunstgeschichte an der Kyjiver Kunstschule, am UWA-UTWI und an der Ukrainischen Freien Universität (UFU), langjähriger Direktor am Museum des ukrainischen Freiheitskampfes in Prag, Vorsitzender der Ukrainischen Historisch-Philologischen Gesellschaft in der tschechischen Hauptstadt sowie Mitbegründer und Rektor der UFU in den Jahren 1928—1930 und 1937—1938.

Das umfangreiche Sammelwerk beinhaltet die folgenden, enzyklopädisch bearbeiteten Teile: Bildung und Schulwesen, handschriftliche und gedruckte Werke der ukrainischen Literatur, ukrainische Presse, ukrainische Philosophie, ukrainische vorchristliche Religion und die Kirche, ukrainisches Recht, ukrainische bildende Kunst (Architektur, Bildhauerei, Malerei, Graphik, und Kunsthandwerk) sowie Musik, Theater und Film. Jeder Teil ist in einzelne Abschnitte gegliedert und endet mit bibliographischen Anmerkungen und Literaturverzeichnissen. Die Autoren sind D. Antonovyč, V. Bidnov, D. Dorošenko, O. Lotoc'kyj, S. Narižnyj, S. Siropolko, V. Sičyns'kyj, D. Čyževs'kyj und A. Jakovliv.

Das Werk zeichnet farbig und anschaulich die einzelnen Entwicklungsepochen der ukrainischen Kultur nach, gibt eine sorgfältige Analyse ihrer gesonderten Zweige und beleuchtet auch die planmäßige Zerstörung des materiellen und geistigen Erbes des ukrainischen Volkes durch die Okkupanten der Ukraine. Diese monumentale Arbeit bietet dem Leser ein wahrheitsgetreues Bild von den ukrainischen kulturellen Werten, im Gegensatz zu entsprechenden Büchern aus der Feder sowjetischer Autoren, die in der Regel auf Anordnung Moskaus die kirchliche Renaissance, die Ikonographie und überhaupt den christlichen Beitrag zur ukrainischen Kultur verschweigen.

So wird diese Neuauflage der epochalen UWA-UTWI-Veröffentlichung sicherlich freudige und dankbare Aufnahme sowohl in der Ukraine als auch in der Emigration finden.

