МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

НАЧЕРК ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ

НАЧЕРК ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

ПЕРША ЧАСТИНА.

ЛЬВІВ 1922.
НАКЛАДОМ ФОНДУ „УЧІТЕСЯ, БРАТИ МОЇ“.
Число: 4.

З ДРУКАРНІ СТАВРОПИГІЙСЬКОГО ІНСТИТУТА.
ПІД УПРАВОЮ Ю. СИДОРАКА.

ЗМІСТ:

Вступ.

Первопочини і жерела мистецтва. „Краса“. Природа і мистецтво. Мистець і окруження. Оцінка творів мистецтва. Поділ і характеристика мистецтв. Архитектура Різьба. Малярство. Етапи розвитку світового мистецтва Огляд і характеристика українського мистецтва.

I. Доісторична культура українських земель.

Про праісторію взагалі. Старокамяна епоха. Новокамяна епоха. Доба мальованої посуди. Металі. Грецька старовина. Скити. Ґоти. Старовина кочовиків. Камяні „баби“. Похоронні поля.

II. Поганська культура українських племен.

Розселенне Славян. Ґеоґрафічне положенне і розвиток культури. Побут. Похоронний обряд. Курґани. Староукраїнська біжутерія. Ставники богів і храми. Мальовані божества. Бушський плоскоріз. „Світовид“. Характер мистецьких памятників на тлі посторонніх впливів.

III. Мистецтво держави Володимира і Ярослава.

Церковне будівництво. Хронольоґія важніщих будівель. Стилева характеристика. Малярство. Різьба. Мозаїки, фрески, ікони, мініятура, емаль, тканини. Ювілерство. Характеристика епохи.

IV. Мистецтво Галицько-Волинської держави.

Архитектура Володимира Вол. Перемиський собор. Будівництво Данила і Володимира Васильковича. Архитектура Галича. Храм в Коложі. Малярство і мініятура. Трірська Псалтир. Ювілерство. Огляд епохи.

V. В наймах у сусідів.

Заник традицій. Два світи. Переходовий тип в церковній архитектурі. Вплив ґотицизму. Церква-твердиня в Сутковицях. Різьба. Ікони Волині і Галичини. Лаврівська стінопись. Петро Ратенський. Вроцлавський тімпанон. Ченстохівська Богородиця. Владика. Галь. Сандомир. Люблин. Краків.

VI. Ренесанс.

„Русь переводиться". Міщанство меценатом української культури. Селянство. Відємні та додатні наслідки маґдебурського права і унії. „Европеізація" укр. мистецтва. Ренесансова камяна архитектура. Наплив італійських архитектів до Львова. Будівництво Ставропигії. Церкви Підзамча. Твердинна церква в Залужу. Богданів храм в Суботові.

VII. Галицьке малярство XVI—XVII.

Стежки і дороги нових ідей. Історія цеху львівських малярів. Статутові клявзулі. Львівські малярі-Українці. Хрін Іванович. Федір Сенькович. Микола Петрахнович. Олександер Ляницький. Василь зі Львова. Позальвівські мллярі. Ставропигійські портрети. Пятницькі мальовила. Богородчанський і Рогатинський іконостаси. Другі памятвики. Стилево-іконоґрафічні питоменности.

VIII. XVI—XVII ст. в мистецтві Подніпрівя.

Традиційна іконопись XVI. ст. Подихи нового мистецтва в орнаментиці рукописів. Ритовина. Критські малярі в Київі. В освітленню чужинця. Страшний Суд. Козак Мамай. Портрет. Портретоікона. Нові іконоґрафічні типи. Малярство Мазепиної епохи. Різьба намогильників. Закінченнє.

Література предмету.

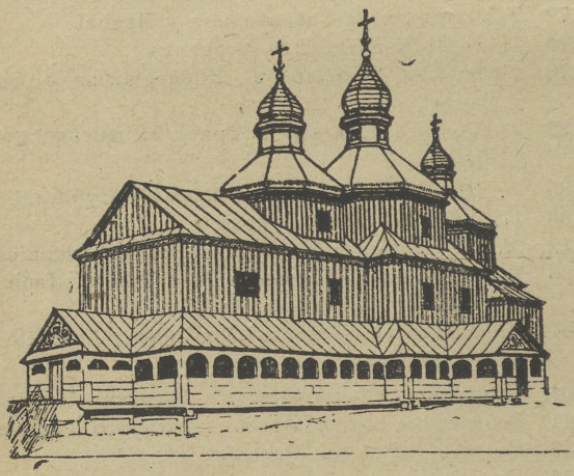
СПИС КАРТИН.

Ст. 21. Герб Запоріжського Війська — ритовина з „Віршів на погреб“ Петра Конашевича Сагайдачного. — Київ 1622. р.
„ 25. Камяне знаряддя старокамяної епохи.
„ 27. Знаряддя і окраси новокамяної епохи.
„ 35. Різьблені окраси скитської вази, добутої із Кульобської могили.
„ 36. Скитський дармовіс з тієї-ж могили.
„ 37. Різьблена орнаментика скитської вази, добутої з Чортомлицької могили.
„ 42. Заставка з рукописного евангелія XVII. ст.
„ 57. Ставник т. зв. „Світовида“. Оригінал в краківській Академії Наук.
„ 58. Хрест в с. Лопушній на чотирьох ногах, перекований зі ставника поганського ідола.
„ 62. Орнамент з поливяних кафлів в церкві в Хишевичах.
„ 65. Поливяна плитка з гербовим знаком кн. Володимира, добута з румовищ Десятинної церкви в Київі.
„ 66. Останки „Золотих Воріт“ у Київі.
„ 68. Софійський Собор перед найновіщою обновою. (Під клішею хибно подано в „нинішному виді“).
„ 71. Спаський храм в Чернигові.
„ 73. Храм св. Василія в Овручі на Волині.
„ 75. Поземий плян Пантелеймонівського храму в Галичі.
„ 77. Капітель кольони Борисо-Глібського храму в Чернигові.

Ст. 80. Христос-Пантократор. Мозаічна картина в кепулі Київо-Софійського собору.
„ 81. Лови на медведя. Фрескова картинка в вежі Київо-Софійського собору.
„ 83. Св. Кирил навчає. Фрескова картина Кирилівського монастиря в Київі.
„ 85. Евангелист Лука. Мініятура „Ізборника“, писаного для кн. Святослава 1073. р.
„ 89. Портрет кн. Святослава з ріднею з цьогож рукопису.
„ 91. Христос коронує кн. Ярополка і його дружину. Мініятура Трірської Псалтирі.
„ 93. Музика і танці, зображені на фресках веж Київо-Софійського собору.
„ 95. Так звана „Ярославова домовина“ в Київо-Софійському соборі.
„ 97. Монета кн. Володимира Великого.
„ 99. Емалієва і філіґранна оправа Евангелія, справленого кн. Мстиславом Мономаховичем.
„ 101. Святі Їздці. Різьблена плита зі стіни Михайлівського монастиря в Київі
„ 103. Срібний нараменник з XIV. ст., найдений в с. Молотові в Галичині.
„ 106. Останки фундаментів церковці над р. Лугою у Володимирі Волинськім.
„ 108. Руїни Успенського собору, побудованого кн. Мстиславом у Володимирі Волинськім.
„ 110. Останки вежі поблизу Холму, побудованої королем Данилом.
„ 112. Відтворенне первісного вигляду Пантелеймонівського храму в Галичі, доконане проф. дром О. Пеленським.
„ 114. Частина вязання головного порталю Пантелеймонівського храму в Галичі.
„ 130. Заставка Крилоського рукописного евангелія з XII. ст.
„ 133. Руїни замку кн. Любарта в Луцьку.
„ 135. Башта в Острозі на Красній горі.

Ст. 137. Церква в Лаврові.
„ 139. Башта Дерманського монастиря коло Дубна.
„ 141. Твердиня-церква в Сутковицях на Поділю.
„ 143. Софія-Премудрість Божа. Деревляний плоскоріз з XV. ст.
„ 153. Тайна Вечеря. Фрескова картина Сандомирської каплиці.
„ 155. Увязненне Христа. Фрескова картина, відтіляж.
„ 157. Вїзд до Єрусалиму. Фрескова картина, відтіляж.
„ 159. Ангел з книгою. Мальовило на склепінню вавельської каплиці Чесного Хреста в Кракові.
„ 161. Розпяттє. Відтіляж.
„ 163. Собор Ангелів. Відтіляж.
„ 166. *Л. Тарасевич* — Грецькі іконописці пливуть до Київа — ґравюра Київо-Печерського Патерика.
„ 172. Трьохсвятительська каплиця у Львові.
„ 175. Портрет Константина Корнякта.
„ 178. Успенська церква з Корняктівською вежею у Львові.
„ 182. Трійчаки з розетами із фризу Успенської церкви у Львові.
„ 185. *Т. Шевченко*: Богданова церква в Суботові.
„ 186. Печатка кн. Юрія Львовича.
„ 192. *М. Петрахнович*: Портрет Варвари Лянґішівної.
„ 195. Трехобличне зображенне св. Трійці. Іконоґрафічна новість XVI. ст.
„ 197. Царські врата Успенської церкви у Львові з першої половини XVII. ст.
„ 204. Портрет ставропигійського братчика Папари.
„ 211. Вознесенне. Ікона Богородчанського іконостаса.
„ 213. Василій Великий. Відтіляж.
„ 215. Рогатинський іконостас.
„ 217. Портрет нак. гетьмана Василя Борковського.
„ 219. Портрет Раїни Вишневецької.
„ 220. Козаки. Ритовина XVII. ст.
„ 223. Мідяна модель іконостаса Великої Лаврської церкви в Київі з пол. XVI. ст.

Ст. 225. Портрет Петра Конашевича Сагайдачного. Рисунок на основі ритовини з 1622. р.
„ 227. *Л. Тарасевич*: Умова черців з малярями. Ритовина Київо-Печерського Патерика.
„ 229. Козак Мамай. Народня картинка.
„ 231. Рай. Поліхромія Вознесенської церкви „На воротах“ Київо-Печерської Лаври.
„ 237. Портрет царя Петра. Із серії портретів на стінах Великої церкви Київо-Печерської Лаври.
„ 239. Намогильник кн. Константина Острожського в Київі.
„ 241. Намогильник Адама Кисіля в Нискиничах.



ВСТУП.

Первопочини і жерела мистецтва. „Краса“. Природа і мистецтво. Мистець і окруження. Оцінка творів мистецтва. Поділ і характеристика мистецтв. Архитектура. Різьба. Малярство. Етапи розвитку світового мистецтва. Огляд і характеристика українського мистецтва.

Досліди виявили, що нема і не було на світі людського племени, яке-б не зраджувало вродженого нахилу до мистецької творчости, на якому-б то воно рівені культури не стояло. Так само нема на світі предмету сотвореного людською рукою, на якому-б вроджене людині змагання до прекрасного не полишило свойого пятна. З хвилею, коли чоловік найстаршої епохи зміг приспособити який небудь знаряд буденнього вжитку, камяну сокиру-молот чи шкробачку, зроджувалось в нього неперепертe бажання якомога той знаряд у к р а с и т и, зробити його не тільки корисним але привабливим для ока. І тому він витрачував велитенський засіб часу і сили на те тільки, щоби украсити своє знаряддя комбінаціями ліній та зображеннями завважених в природі форм з ростинного, звіринного а далі й людського окруження. В скельних печерах, первісних домівках людини того часу, находимо до нині збережені рисунки і мальовила, які дивують нас вірністю, з якою цей напів-дикий чоловік віддавав форми тіла допотопних ревів, турів, коний, мамутів, кізлів а подекуди птахів і риб.

Одначе ні тих орнаментів ні тих первісних фіґурних зображень не можна ще назвати ми-

стецтвом. Це перші прояви вродженого людині змагання до прекрасного, яке стає справжнім мистецтвом щойно тоді, коли форма в яку виливається це змагання дає вираз певній духовій ідеї (думці).

Сотворити зразки справжнього мистецтва вдалося щойно народам, які виступаючи на історичну арену одні за другими, не були примушені добувати усього зі себе, а користуючись здобутками своїх попередників і сучасників, придавали до них плоди власних зусиль, та дорогою безперервної передачі духових цінностий поступали вперід. Так творилися — цивілізація і культура а на їх почві процвітало мистецтво.

А зродилося воно в момент, коли людина, глянувши на твір своїх рук, крикнула очарована: Ах! Яке це прекрасне!

З того моменту водить рукою обдарованої мистецьким ґенієм людини свідома туга за Красою.

Що таке — „Краса“? Що є гарне, а що ні? Нема мабуть простійшої відповіди як ця, що — „гарним є все те, що нам подобається“. В дійсности воно не інакше. Треба тільки очеркнути характер цього уподобання.

Бо лан жита, ліс, ріка „подобаються“ кожному, але не кожному однаково. Инакше мужикови, торговцеви, природникови, маляреви, поетови і т. д. Кожен з них в тому лані, лісі, ріці бачить, „щось“ що йому подобається, але кожен що иньше. Виходить непорозуміння, над якого усуненням від давен-давніх працює окрема фільософічна наука, прозвана естетикою.

Вона то, розбираючи істоту нашого уподобання каже: Коли ми висловлюємося, що нам щось „подобається“, то тим означуємо ступінь досконалости даного предмету так само, як

говоримо, що щось є приємне, корисне, добре, дійсне або правдиве. Це не є означення питоменности того предмету, який може бути червоним, круглим, важким і т. д. але його вартости для нас.

Нам щось „подобається“ значить воно гарне, вид його справляє приємність нашому зорови, дає нам вдоволення.

Алеж не все що є приємне і дає вдоволення є гарне і на відворіть. Смачна страва справляє нам приємність, дає нам вдоволення, але вона не завсігди гарна. Драма яку бачимо на сцені, справляє нам прикрість, пригноблює нас, шарпає нашими нервами, але вона є гарна. Далі, для одного приємне це, що справляє прикрість другому, але й для одного чоловіка нині приємне те, що завтра сповнить його відразою. Краса даного предмету зовсім незалежна від його корисности. Картина, різьба, симфонія, не приносять нам ніякої „користи“ в життєво-практичному розумінню цього слова, і тому уподобання в красі є почуванням наскрізь безкористовним.

Затим краса в розумінню естетики це така прикмета явища чи предмету, яка посередством почування викликує в нас уподобання без огляду на матеріяльну вартість, вірність, корисність а вчасти згідність з призначенням і досконалість даного предмету.

Така прикмета є в першу чергу питоменністю творів мистецтва.

Природа, що нас окружає, помимо деколи непонятого чару своїх форм і явищ не заспокоює вродженої людині туги за красою в повні. З цього незаспокоєного бажання родиться мистецтво, яке тим самим не є наслідуванням природи але її доповненням. Мистецтво, говорить Шілер, збирає в собі усі прикмети природи, не поділяючи її

недостач. Але це переконання не все було кличем мистецької творчости. І відсіля то походять усі ті напрями і струї, які проходило мистецтво продовж свого довголітнього шукання виразу для повені ідей і почувань, якими від споконвіку хвилюється душа людини. Тут коріниться це безупинне вагання між рабським наслідуванням природи а повною відірваністю від неї.

Не зразу теж дійшла людина до пізнання, того, що істотною передумовою краси мистецького твору є гармонія, рівновага поміж формою а змістом, внутрішна льоґіка і послідовність, яка підпорядковує подробиці основній ідеї. Пізнавши цю правду не все людина тямила на неї.

В кінці не рідко забувала людина, що мистецтво помимо своєї незалежности, а подекуди навіть висшости від природи, в ній мусить корінитися так само, як нерозривно звязане з природою усе істнування людини, творця „другої природи“, якою деколи називають мистецтво.

Основні виводи вчених про умови мистецької творчости можна звести до двох протилежних тверджень.

Найбільш поширене є твердження, якому дав наконечний вираз французький фільософ Тен, що вважає артиста і його твір плодом окруження і часу; друге твердження заперечує істнування цеї безпосередної залежности, ставлючи творця і мистецтво поза межі яких би то не було, посторонніх впливів.

В дійсности слушність лежить по середині. На творчости кожного, хоч як самобутнього артиста можна зразу доглянутися впливів середовища серед якого він живе, але ці впливи ні в чому не перепинюють вияві самобутности його ґенія.

Всеж таки славна Тенова „Фільософія мистецтва“, мимо пересади деяких своїх тверджень, була для цілих поколінь зразковим дороговказом на заворотних шляхах таємниць мистецької творчости, що й до нині не втратив на вартости.

Мистецький твір, на думку Тена, не є нічим відірваним. Картина, траґедія, творять частину усеї творчости даного артиста. Усі твори того артиста мають певні своєрідні черти, які говорять про його стиль. Коли він маляр, то є в нього свій спосіб мішання і уживання красок (кольорит) свої улюблені типи, рухи, моменти, композиція, почерк і т. д. По всім тім можна розріжнити його картину в повені других, хоча-б була вона без підпису.

Знавець означить крім того, ще й час повстання твору. Назве „школу“ — мистецький гурт, до якого даний артист належав; бо нема артистів, які-б усе, що сотворили добули зі себе, без допомоги своїх попередників і співпраці сучасників.

Такий прим. ґеніяльний анґлійський драматурґ Шекспір здається на перший погляд зорею, що впала з неба на землю, але коли приглянутися близше, то побачимо цілий ряд більших і менчих таланів, що писали в тім самім дусі і стилю, що він. Те саме дасться сказати про усіх великих артистів, яких талан видвигає на чоло цілих поколінь поменчих, часами безіменних артистів.

Розвиток мистецтва залежний від добробуту і свободи, а перш за все від істнування в народі почуття необхідности мистецтва.

Така пр. грецька траґедія Айсхиля, Софокля і Еврипіда появляється в час побіди Греків над Персами, в геройську епоху малих републик, в момент велитенських змагань, дякуючи яким Греки добули собі самостійність і першенство в культурному світі. Вона заникає в парі з упадком тієї самостійности, коли відпорна сила народу

слабне, а чарівна Греція клонить голову перед наїздником.

До речі кажучи, те саме явище завважуємо і на Україні. Епоха нашої державности трівала за коротко для цього, щоб витворити пригожі умови для розвитку своєріднього, великого мистецтва, хоча й були безсумнівні завдатки для цього. За те XVII століття коли Хмельничина зєднала під прапорами боротьби о незалежність ледви не цілу Україну, було між иньшими добою справжнього розцвіту українського мистецтва. Воно паде в міру того, як паде здобута незалежність.

Приступаючи до оцінки мистецьких творів мусимо здобутися на як найбільшу предметовість. На твір мистецтва треба вміти дивитися; це не так легко коли зважимо, що кожна епоха, кожен народ мав свою точку погляду на мистецтво і його завдання і тільки з тої точки можна його оцінювати. Тому то не можна дивуватися, що прим. мистецтво далекого Сходу, або Візантії не находить нині такого зрозуміння, як прим. мистецтво блищої нам духом Греції чи Італії. Найти силу перебороти власні уподобання і засвоєні упередження, увійти в чужий світ і зрозуміти його стремління і цілі це є „розумітися“ на мистецтві.

Такого самопоборення вимагає від нас в першу чергу наше старовинне мистецтво, яке виросло під впливами культур, які на нас уже давно перестали ділати. Думаємо про впливи Сходу і Візантії, під якими формувалося українське мистецтво перших століть нашого історичного життя.

Ловити в природі те, що скороминаюче, увіковічнювати красу, настрій хвилі, це одно

з великих завдань мистецтва. Але кожне з мистецтв виростає з питомого собі ґрунту і своїми дорогами іде до наміченої цілі.

З огляду на людські змисли, приступні для естетичних вражінь, розріжняємо мистецтва, яких красу пізнаємо зором від мистецтв пізнаваних слухом. До перших належить т. зв. плястичні мистецтва — будівництво, різьба, малярство, до других — музика і поезія.

На чолі плястичних мистецтв іде архитектура. Нерідко рівняють її з музикою. Раз через їх спільні ціхи, другий раз через ріжниці. Спільні вони в тому, що істота їхнього враження лежить в настрою. А ріжняться вони тим, що для архитектури найбільше ваги має зміст і дух, відповідно до практичного призначення архитектурного твору, а в музиці гра, іграшка, що є ціхою кожного мистецтва як такого. Архитектура найбільш звязана з життям і його вимогами, музика найбільш свобідна.

Повстала архитектура із невдоволення людини тими формами і средствами захисту, які її дає природа.

Почалася від найпростійших форм завважених в природі, а кінчиться найсміливійшими конструкціями, сотвореними ґенієм людини.

Сам камінь чи дерево, сам будівляний матеріял нічого не говорить, коли в його формі, у його відношеню до простору, в пропорції поодиноких частий будівлі, не промовляє творча ідея артиста, сила, яка вирвала матерію з лона природи, обробила і упорядкувала по своїй волі. Відповідно до того, як та ідея розпорядилася матеріялом, ділає на нас і настроює архитектурний твір.

Він може бути „легкий" — стріляти в небо „тяжкий" пригнічений до землі, привітний або строгий, холодний; може бути суцільний, гармонійний, або без звязи і смаку. Все те залежить

від творця, який розпоряджає матеріялом до найдальшої границі його податливости. Характер будівлі промовляє до нас устроєм своїх підпор і перекладин, відношенням величини стін до величини отворів вікон і дверий, конструкцією завершення та способом і мірою приноровленої різьбарської чи живописної окраси.

Чоловік це душа архитектурного твору, але його краса в великій мірі залежна від того чи будівля відповідає свому призначенню чи ні. Не можна будувати храму так, як будується тюрму і навідворіть.

Найвисше в ієрархії памятників стоїть той архитектурний твір, якого призначення ідеальне, далеке від вимог практичного життя. Такими творами були грецькі храми, в яких усе було обчислене на викликання повні естетичного враження. Але уже християнські церкви, яких конструкція ведена вимогами релігійного культу і практичною потребою поміщення тисячів вірних, стають подальше того ідеального типу архитектурного твору.

Після архитектури і музики, мистецтв, що ділають безпосередно, звикли естети чергувати малярство і різьбу, мистецтва, що ділають посередно, через життєвий змисл і до певної міри розумовання. Оба ті мистецтва найбільше з усіх наслідуючі. Щоб висловити якусь ідею в малярстві чи різьбі потребуємо до цього моделя, якого находимо в природі.

Різьба дає тілесне, трехрозмірне зображення форм природи; вона доступна і для дотику; чимсь в роді „дотику" послугується наше око, оглядаючи різьбу. З огляду на матеріял, яким користується різьба, свобода цього мистецтва в значній мірі обмежена.

Чиста, трехрозмірна різьба (не плоскоріз, який стоїть на межі поміж різьбою і малярством) примушена обмежитися до одиничних постатий (рідше ґруп) до тривалих (статичних) рухів; не може висловлювати тонкостий людського почування, які-б не були зазначені формою тіла; а знаємо як неширокий є круг тих первісних виразів почування, які можна підчеркнути рухом чи дрогненням мускулів лиця. З поміж матеріялів, якими користується різьба, на перше місце виступає мрамор і бронза. Крім цього часто вживається дерево, глина і зернистої породи камінь. А всі ті матеріяли, і кожен з них з осібна ставить до різьбаря свої вимоги, тільки в тому матеріялі допускаємий спосіб трактування форм і мистецького оброблення.

Головним мотивом різьбарського зображення є людське тіло; звіринне остільки, оскільки в його формі можна виразити певне почування чи ідею. Тіло низших звірят (птахів і гадів) надається більш для декоративних завдань прикладного мистецтва. Послугуючись людською постатю як моделем, різьбар може дуже богато виразити чим і пояснюється те, що найбільші різьбарі світа Греки, сотворили другу „камяну людськість“, заселивши нею Олімп, Атени, Рим а навіть побережа Чорного Моря.

Спроби богатьох артистів зєднати різьбарські статуї в округлі ґрупи, частіще всього заводили. Такжеж завели спроби висловити різьбою такі моменти духового життя людини, які з повною свободою опрацьовує малярство. Не можна прим. в круглій різьбі (не плоскорізі) зобразити „Вознесення Христового“ ані сонної візії, для яких треба повітря, вільного простору, а різьба своїм матеріялом прикована до землі.

Крім цього різьба, щоби викликати враження, мусить числитися з характером свого окруження,

з освітленням, краскою і розмірами окружаючих її предметів.

Будучи мистецтвом спокою і рівноваги різьба в першу чергу може дати вираз монументальности, на що рідко коли здобувається малярство.

Одначе в порівнанню зі спутаною законами природи різьбою малярство перевисшає її о ціле небо шириною засобів свого виразу. Те, що ми бачимо в різьбі, є таким в дійсности. Те, що бачимо в картині, таким нам тільки здається. Тієї улуди, цього роскішного самообману, який спроможне нам дати малярство, різьба не дасть ніколи.

Крім цього, коли різьба скована законами тяжести може нам дати зображення тільки того, що тому законови не противиться, то малярство в силі зобразити усе, що тільки доступне для людського ока. „Маляр бореться і суперничить з природою“ говорить на одному місци Ліонардо да Вінчі. Так. Він бореться, щоб її опанувати а суперничить, бо природа під оглядом красок і світла далеко богатша, аніж під оглядом форм і звуків. Далеко легше є опанувати а навіть перевисшити природу архитектови, музикови і різьбареви, аніж маляреви. Ніде в природі не найдемо чогось до тої міри досконалого, як Герм Праксітеля, грецький храм, чи соната Бетовена. Але зате облитого загравою заходячого сонця неба, брилянтної каскади водопаду, даремно б ми шукали на полотні, змальованих з такою силою, таким богацтвом краскових і світляних переливів, які бачимо в природі. Але малярство має змогу перевисшити природу вродженим собі змаганням до скріплення враження через зосередоточення усього істотного з поминенням припадковости, яка володіє в природі,

Маляр дає нам ілюзію дійсности; ми даємося йому поривати і віримо в дійсність сотворених ним форм тоді навіть, коли розум і досвід говорять нам, що це тільки ілюзія. І в тому вся сила і вартість малярства, як мистецтва.

Першим з народів, які полишили по собі зразки справжнього мистецтва були Египтяни. Вони то сотворили величню своїми розмірами хоча строгу і холодну формами, памятникову архитектуру пірамід, велитенських храмів, різьбу сфінксів і реалістичних різьб-картин свого побуту. Їхнє малярство збереглося до нас в зразках спиненої в розвою, закостенілої форми. У вселюдську мистецьку скарбницю внесли вони основу цінність — почуття і зрозуміння для монументальности (памятниковости).

Сусідна Египтови Асирія витворює стилізовано-декоративну різьбу з царства звірів, якого природу уміли Асирійці завважити і схопивши підчеркнути найбільш виразисті черти. Т. зв. „Вавилонський лев“ або „Конаюча львиця“ стоять до нині на вершинах спроможности мистецького виразу для траґедії зломаної сили, болю і смерти звіряти.

Протоптаними Египтянами і Асирійцями шляхами пішли Греки. На грецькій землі засіяло щойно сонце мистецького ґенія людини усіми чарами свого проміння. Грецьке мистецтво — архитектура, різьба і малярство, до нині не найшли гідного супірника, коли ходить о почутя міри і гармонії. Від природи не відступали грецькі артисти ні на пядь, але брали з неї тільки те, що істотне, полишаючи все припадкове і умовне на боці. Грецькі боги і богині це типові представники усього найдосконалійшого в людській природі. Грецьке мистецтво — ідеальне але не неприродне.

Рим поконав грецьку державу, але схилив голову перед мистецьким ґенієм народу. У вселюдську мистецьку скарбницю внесли Римляни ідею лука, копули і реалістичного портрету.

На румовищах Риму родиться новий світ. Нова релігія, яка проповідувала самовідречення і погорду для усього тілесного і людського, започатковує в области мистецтва упадок досьогочасного розуміння мистецьких завдань. Красу тіла понижено тоді супроти краси духа, яка найшла собі вираз в символах далеких від життя і відірваних від природи. Нова ґрупа варварських народів, для яких здобутки дотогочасної культури в парі з останками поганського світогляду Греції і Риму, були чимсь чужим і незрозумілим витворює своє мистецтво, ставить перед ним по свойому зрозумілі завдання. Історія занотовує цілий ряд мистецьких напрямків і шкіл — старохристіянську, візантійську, романську, ґотицьку, але в жилах усіх їх пливе та сама бліда, затроєна кров.

Та минає час знемоги і безсилля. Тріскають накинуті пута, в формах нового християнського світа відроджується клясичне поганство а разом з ним повертає радісне життям і сонцем мистецтво. Народжуються „нові Греки“, правда не ті уже безжурні побідники з олімпійських ігрищ але поети і мислителі з долотом і кистю в руці, які творять в Італії мистецтво Ренесансу — відродження, яке навязуючи нитку традиції з мистецтвом Греції, рівночасно перекидає мости в далеке майбутнє.

А коли племя ґеніїв вимирає, протягом кількох століть заспокоює естетичні вимоги людськости продукція епіґонів поки половина минулого століття не приносить зі собою нового відродження в области малярства, яке здобуває нові технічні прийоми і засоби вислову.

Рівночасно молода історія мистецтва в парі з удосконаленою репродукційною технікою затирає ріжниці поміж мистецькими нарічами народів світа, витворюючи одну загально, зрозумілу, всесвітню мову.

Ні здобутки дослідників української старовини, ані розбуджений мистецький рух останніх десятиліть не змогли викорінити засвоєних у широкого загалу упереджень і довести до того, щоб вираз „українське мистецтво“ перестав, хочби для освічених людий, бути фразою без змісту. Коли й приймемо на увагу те, що історія українського мистецтва іще не розроблена а загальний його характер не усталений, то всеж таки мусимо жалкувати, що важка праця не тільки чужих але й наших дослідників зацікавила такі неширокі круги громадянства. Це можна оправдати незавидними умовами життя, які раз у-раз відвертали увагу нашого загалу в бік від питань мистецької культури, але факт остане собою. Серед українського загалу немає під теперішню пору не то зрозуміння істоти і справжньої цінности українського мистецтва, але й віри в само його істнування.

До вині іще можна почути з уст свідомого, українського інтеліґента, що в нас ніколи не було і досі не має справжнього мистецтва, а те, що збирається дослідниками по музеях, що опубліковується в научних працях, це тільки докази цього, як невисоко сягали наші зусилля сотворення своєрідного мистецтва, в якій рабській залежности від посторонніх впливів стояли ми протягом свого історичного життя..

На скільки такий погляд невірний, опертий на повній незнайомости памятників і непорозумінню відносно розвоєвих законів мистецтва, побачимо далі.

Те, що українське мистецтво перших століть нашого історичного життя жило під всевладним впливом Візантії, що відтак на ньому помітно чимраз то дущі впливи західньо европейського мистецтва, та що з упадком державности українські артисти звикли іти в найми до сусідів, це ще зівсім не доказує нашої расової чи національної низшости в тому напрямі. Бо перше — впливи високо розвинутої культури Візантії не вбили нашої самобутности, хоча й придавили її на довший час; помітно це особливо в пору, коли ці впливи слабнуть. Тоді то мистецтво европейського заходу розбуджує у нас придавлену візантійщиною самобутність, яка так гарно виявила себе в архитектурі та іконописі XVII. століття, з її безсумнівними національними прикметами. Далі, закид що наші артисти ішли до чужих на службу, може ціляти в їх національну невиробленість але якраз те, що нашими артистами, жила і могутніла культура чужинців це доказ мистецької талановитости народу.

Нерідко теж можна зустрітися з поглядом, що наше мистецтво тому стоїть позаду других, що воно за малими виїмками — церковне. Виходило би, що мистецтво можна ділити на світське і церковне „першорядне“ і „другорядне“ тоді, коли мистецтво є тільки одно, незалежно від ідеї, яку висловлює своїми формами. Чи мистецтво Египту, Греції, середніх віків, тому що воно або в повні або переважно релігійне вже тим самим перестає бути мистецтвом? А чейже з такими смішними поглядами доводиться зводити бої мало не щодень.

Не в тому суть питання, чи наша мистецька культура оберталася довкола церкви, істнує в ній і для неї чи ні, а в тому, якими засобами мистецького виразу, яким рівенем досконалости вона розпоряджає для вираження живих ідей

якіб вони не були — релігійні, фільософічні, національні чи ще які.

Є ще один „закид“ з яким стрічаються памятники нашої іконописі, головно з часу, неподільної влади візантійських впливів.

— Що то за мистецтво — говориться часто — яке не визнає ні перспективи ні анатомії?

Закид, боротьба з яким, видається часами безнадійною. Людям нашого століття тяжко зрозуміти, що так анатомічна вірність як закони перспективи, могли неістнувати для цілої епохи, могли оставати поза межами цілий і замірів цілих мистецьких поколінь. Сучасники не в силі, уже тим самим, відчути величі мистецтва такого Джота, який сотворив епоху в малярстві Італії, хоча його фрески полишали дуже богато до бажання, коли ходило о перспективу та анатомію в нинішному розумінню. Того самого Джота, якого сучасник Бокачіо висловився, що його твори були „не копіями предметів, але ними самими і до тої степени обманювали людський зір, що приймав за дійсність те, що було тільки намальоване“. Людям нашого часу не легко впоїти цю істину, що на твори минулих епох треба дивитися очима їхніх творців, і ставити до них ті самі вимоги, які істнували в атмосфері їхнього а не нашого часу. Тоді тільки кожен твір стане для нас зрозумілим і умовами свого часу оправданим.

І тільки дякуючи тій загально-поширеній несвідомости ми нині ще дивимося на те, як „безпощадна рука часу а ще частіще сучасних вандалів в роді реставраторів, меценатів а навіть свого рода „знавців“ рік за роком винищує і без цього уже нечисленні останки нашої мистецької старовини. Гине з нашого обрію гнучка, чарівна лінія наших деревляних церков, що так сміливо знімалися в синяву неба, уступаючи місця мурованим

дивоглядам ніби-візантійського стилю, старі узористі ризи, цвітисті як їх століття перепалюються, щоб добути з них крихітку золота і срібла з їх ткані, старі мальовила обтовкуються, старі ікони викидуються під звіниці або паляться, як „безграмотна мазня“, щоби дати місце патентованим копіям з ілюстрованих журналів“. (Кузьмин).

А чейже, признає кождий культурний чоловік, що так не повинно, не сміє бути. Але для цього потрібно зрозуміння того, що ми тратимо винищуючи прадідівську спадщину. Мусимо усвідомити собі — чи те, що вищимо є твором мистецтва а коли так, то — що таке українське мистецтво і яке йому місце в крузі мистецтв других народів світа. З метою розсвітлення цього складного питання робимо отсе перший крок в даному напрямі, віддаючи в руки українського читача книжку, яка дала би короткий, але по можности вичерпуючий огляд того, що в спадщині наших прадідів дасться підвести під рівень мистецтва.

На цьому місци попробуємо подати перегляд його розвоєвих етапів і характеристику.

Глянувши позад себе побачимо, що український народ, якому доля присудила станути на межі двох світів, цілими століттями бути єднаючим звеном поміж Сходом і Заходом, племя, що змогутніло в безупинній боротьбі о „молоком і медом текучий“ шмат рідної землі, уже з природи річи було призначене до сотворення якогось посереднього типу культури, яка не будучи ні східньою ні західньою, мимо того не є штучним зліпком двох ріжних частин, але суцільною і самобутньою цілістю.

Інтересно, що народ, який в противенстві до своїх хочби північних сусідів Москалів ніколи не прикладав надмірної ваги до релігії, чого до-

казом хочби невиробленість його релігійного світогляду в поганські часи, а відтак історично-доказана байдужність до релігійних питань і найдальше йдуча толєранція для кожного вірування, той народ був долею примушений творити майже виключно релігійне а краще церковне мистецтво. З цього виплила ця характеристична для українського мистецтва розбіжність поміж формою а змістом, це безупинне змагання влити в традиційні форми церковщини свіжість кипучого життя. Ця туга українського артиста до життя найшла помічну руку у впливах Заходу, яким з такою упрямістю опиралися наші одновірці Москалі мало не до останніх днів.

Найкраще розвинулося у нас будівництво, головно деревляне, якого збережні памятники, мимо відносної молодости (найстарші з XVI. ст.) дають нам змогу відтворити собі форми і характер будівництва старої України, з часів перед приняттям християнства. Відноситься це в першій мірі до церков в Карпатах та на Полісю. Не рівнаючись з деревляним будівництвом, всеж таки до високого розвитку самобутніх форм дійшла у нас і камяна архитектура. Інтересні з того боку такі памятники, як церков-замок в Сутковицях на Поділі та церкви в стилю т. зв. „українського барока“ на Подніпрівю, що повстали із приміненя форм деревляного будівництва до камяного. Величність, істотна звязь поміж формою будівлі, її ідеєю а призначенням, нероздільність подробиць від цілости, почутте міри в окрасах, симетрія а перш за все ідейність замислу, це основа характеру українського будівництва, яке мимо спільних ціх для цілої української терирорії, виявляє неперебрану скарбницю місцевих відмін і типів.

Вслід за будівництвом до високого розвитку дійшло у нас малярство. З разу під всевлад-

ним впливом Візантії починає чимраз то більше свобідніти, набираючи побутових і національних прикмет, головно в XVII. ст.

Уже в найдавніщих часах тоді, коли у других народів імена поодинокох артистів гинуть безслідно, у нас вони переходять на сторінки літописів, історії в загалі. З княжих часів знаємо прим. архитекта Милоніга, маляря Аліпія, а відтак маляря XV. ст. Андрія, що малюючи фрески в Люблині підписується під своїм твором; а чим блище до нас тим більше імен артистів, тим виразніше зарисовуються їхні постаті на тлі епох. Це доказ індівідуального а не ремісничого трактування мистецтва.

Доказом великої талановитости і умілости наших малярів останутъ їхні праці виконані на замовлення польських королів в Люблині, Сандомирі і Кракові. Вони то викликують переворот в доґматичній іконописі Росії XVII. ст. а століття опісля в особах Лосенка, Левицького і Боровиковського кладуть підвалини під храм російського малярства в европейському змислі.

На рідньому ґрунті можемо похвалитися такими архитворами малярства, як Пятницький, Богородчанський і Рогатинський іконостаси в Галичині та стінопись київських церков головно часів Мазепи на Подніпрівю.

Змагання до життєвої правди виявилося крім побутових черт іконописі в портретному малярстві, яке починаючи від фресок Софійського собору і мініятур великокняжої доби, дало неперелічиму ґалерію історичних постатий XVII. і XVIII. ст. дійшовши в творчости Левицького до зеніту.

Найслабше розвинулася у нас різьба, яка улягаючи приписам православної церкви довгими віками була примушена обмежитися єдино до мотивів декоративної орнаментики, в якій одначе

дала справжні архитвори. Поширення фіґурної різьби датується в нас щойно з часів барока. З артистів европейської міри дала українська різьба Мартоса, який працював для Росії, але в її мистецтві сотворив свій „мартосівський стиль“.

На спеціяльне виріжнення заслугує розвиток української ґравюри, якої деякі памятники стоять на европейському рівені, при чому й тут прийшла до слова українська самобутність, яка пересічному знавцеви дає змогу розріжнити львівську чи київську ґравюру з поміж цілої маси других.

Інтересними зразками може похвалитися українське ювілерство.

Живучи на межі двох світів підлягав український народ а в парі з ним і його мистецтво постороннім впливам, які залежно від обставин полишали сильнійші чи слабші сліди.

Найсильніще з усіх відбився на нашому мистецтві вплив Візантії, який панував неподільно протягом цілої великокняжої епохи. Одначе уже в декоративних мотивах чернигівських церков того часу можна завважити вплив романського стилю, який зливається в гармонійну цілість з візантійським щойно на галицькому ґрунті, полишаючи по собі зразковий памятник в роді церкви св. Пантелеймона в Галичі. Вплив ґотицького стилю обмежився єдино до декоративних подробиць. Далеко більше примінення найшов стиль італійського і німецькго Відродження а відтак барока, що в сполуці з формами нашого деревляного будівництва дав, як уже сказано, інтересну новість в виді „українського“ або „київського барока“. Чергові стилі европейського мистецтва відбилися на українському помітно слабше. Розсадником т. зв. клясицистичного стилю був у нас гетьман Розумов-

ський, якому в історії нашого мистецтва належиться місце поруч Мазепи, розсадника барока.

Майже незалежно від городського, столичного мистецтва, яке повсечасно оставало під чужинецькими впливами розвивалося і цвіло українське народне мистецтво, яке зі свого боку впливаючи на мистецтво городів надавало йому той самобутній характер, про який була мова.

Під теперішню пору переживає українське народне мистецтво епоху хвилевого занепаду. Культура новочасних міст з її комунікаційними засобам, з фабричним характером продукції не могла не сягти в глибину українського села і його мистецької творчости. Все-ж таки знищити її цілковито не вдалося. Народне мистецтво живе, його стародавні традиції іще не порвані і можна вірити, що з хвилею, коли оживе в народі свідомість вартости своєрідного мистецтва, прийде момент його світлого відродження, А треба знати, що естетичне почуття українського простолюдя, придавлене руйнуючими впливами сучасного міста розвинуте так високо, що ледви чи найдеться в народньому обиході предмет буденнього а навіть короткотрікалого вжитку, на якомуб це почуття не витиснуло свого чарівного пятна. Вистане, коли уявимо собі наші сільські хати, стодоли, шпіхлірі, улиї, тини і ворота, домашню обстанову, далі величві своїми лініями, пребогаті своїми формами церкви і дзвіниці, намогильні хрести і придорожні „фіґури", а далі зразки народнього ткацтва, килимкарства, вишивок і гафтів, розмальованої глиняної і скляної посуди, писанок, різьблених виробів з дерева, глини, каміня і металів, вистане кинути хочби оком на побут українського села, щоб переконатися скільки сили а в парі з тим скільки талану вложенно там в украшення життя, в розмалю-

вання його сірого фону весельчаними красками орнаментики, натхненими лініями будівництва.

Тут то збереглися найстарші мистецькі традиції, які єднають нас з мистецькими зусиллями старокамянної епохи. Традиції ці живі, не мертвоповторювані, єднають у собі ледви не всі творчі первні цілої людскости, яка ріжними часами поділена на ґрупи, ріжними шляхами для кождої ґрупи питомими, доходила до заспокоєння своїх еститичних вимогів.

Дивлючися на зразки української народньої орнаментики і будівництва, якої кращим зразкам посвятимо окремі глави, можемо бути спокійні, що до нашої участи в культурному парляменті світа.

Отсе бувби короткий огляд і характеристика розвоєвих етапів українського мистецтва, якого близшому роздивленню посвячені чергові глави нашої книжки.

I.

Доісторична культура українських земель.

Про праісторію в загалі. Старокамяна епоха. Новокамяна епоха. Доба мальованої посуди Металі. Грецька старовина. Скити. Ґоти. Старовина кочовиків. Камяні „баби“. Похоронні поля.

Праісторією зовемо науку, яка досліджує розвиток людського життя і побуту в часах необнятих писаною історією і тому прозваних праабо доісторичніми. Наука ця, в порівнанню з другими, дуже молода; можна сказати що повстала щойно в минулому століттю. До того часу зроблено дуже небогато для розяснення питання — що діялося на землі до часу, занім люди навчилися писати. Народи старинного світа — Греки і Римляне обмежилися в своїх міркуваннях до ствердження, що людське життя на землі проходило три доби розвитку, з яких найстаршою була доба уживання камяного знаряддя, по ньому бронзового а нарешті залізного. Середні віки не докинули до розяснення цього питання нічого нового. Що більше, „учені“ середніх віків пішли в зад поза своїх греко римських попередників впевняючи, що находжена в землі доісторична посуда — є природним плодом землі, в якій родиться і росте аж до розмірів, пригожих до людського вжитку... Припущення бистріщих умів кінця XVIII. ст., які в тих находках добачували плоди рук людий, які в заранню

свого культурного розвитку стояли на рівні зі сучасними „дикунами“ поширювалися дуже слабо.

Рішучий зворот принесло щойно XIX. ст. 1854 р. найдено в Неандерталю в Німеччині череп первісного, нерозвинутого ще умово чоловіка; більш-менш рівночасно з тим на швайцарських озерах відкрито останки доісторичних палевих будівель. Два ті відкриття викликали справжню революцію і повели історичну науку новими шляхами. Від того часу принагідні і чимраз то частійші правильні пошукування — камяних, бронзових і залізних знарядів, зброї, окрас і посуди, останків доісторичних домівок, городищ і похоронних піль, творять нову історію людськости, поширюють обрій нашого знання далеко поза межі писаних жерел. З обильного засобу добутих зпід землі памятників давно-минулого життя виринають чимраз то виразніщі черти лиця доісторичної людини. Кінець кінців само слово „праісторія“ і „праісторичний“ тратить свій первісний зміст, стає научним зворотом для означення часів, які до тепер були загадкою а на наших очах стають такоюж уловимою історією, якою були для нас часи описані в хроніках і літописах.

В підмогу розкопкам прийшла ще природописна наука, яка ствердила, що розвиток кожної людської одиниці є мініятурною картиною розвитку цілого племени. А що ті самі духові і фізичні крикмети ціхують дітий на рівні з т. зв. некультурними народами, що зі свого боку відповідають рівені розвитку доісторичного людства, то з цього зіставлення вийшла для науки спромога доповнити і заокруглити ті відомости, які дають нахідки до повної картини давно минулого, доісторичного життя. Користуючись такими порівнаннями ми можемо нині говорити зовсім

упевнено про діточий, молодечий і зрілий вік людськости.

Самозрозуміло, що в краях, де природа землі і талановитість раси були пригожою основою для скорого культурного розвитку (Египет, Вавилон, Греція, Італія) там „діточий вік“ людськости минув далеко скорше, аніж в краях, які таких пригожих умов не мали.

До них належала якраз Україна, яка разом з цілою середущою Европою вибилася з колодок до історії щойно з хвилею поширення християнства.

Як в решті середущої Европи, так і в нас щойно з поширенням християнства (около 1000 р.) поширилася письменність, яка дозволила вашим предкам зберегти і закріпити історію їхніх днів в хроніках та літописах. До того часу маємо тільки відірвані і неясні звістки чужих — грецьких, римських та арабських письмеників, які ще з VII. ст. перед Христом почавши, описують нашу землю, головнож чорноморське побереже, але про наш народ згадують щойно в IV. ст. по Христі. З того теж часу, повинні би ми почати наше оповідання.

Одначе життя і культура, які цвіли на наших землях на довго перед нами рішуче не позбавлені інтересу для нас — що дорогою історичних призначень заволоділи землею з усіми її природними і культуними скарбами. Тому то, хоч коротко, згадаємо про життя на нашій землі від самих його первопочинів.

Найдавніщі сліди людського життя на наших землях, з перед яких трийцяти тисяч літ, відкрито в Київі на Кирилівській вулиці, де під грубою, на 6—10 сяжнів, верствою землі найдено кости мамута, дещо вище гієни, печерного медведя і других звірят в парі з вугіллям і кремяним знаряддям. Дещо новіщу стоянку старо-

камяної доби відкрито біля села Мізиня над рікою Десною в Чернигівщині, а ще молодшу над р. Удаєм біля села Гонців у Полтавщині.

В Галичині, покищо, не вдалося відкрити слідів людського життя тої найдавніщої доби,

Камінне знаряддя старокамяної епохи.

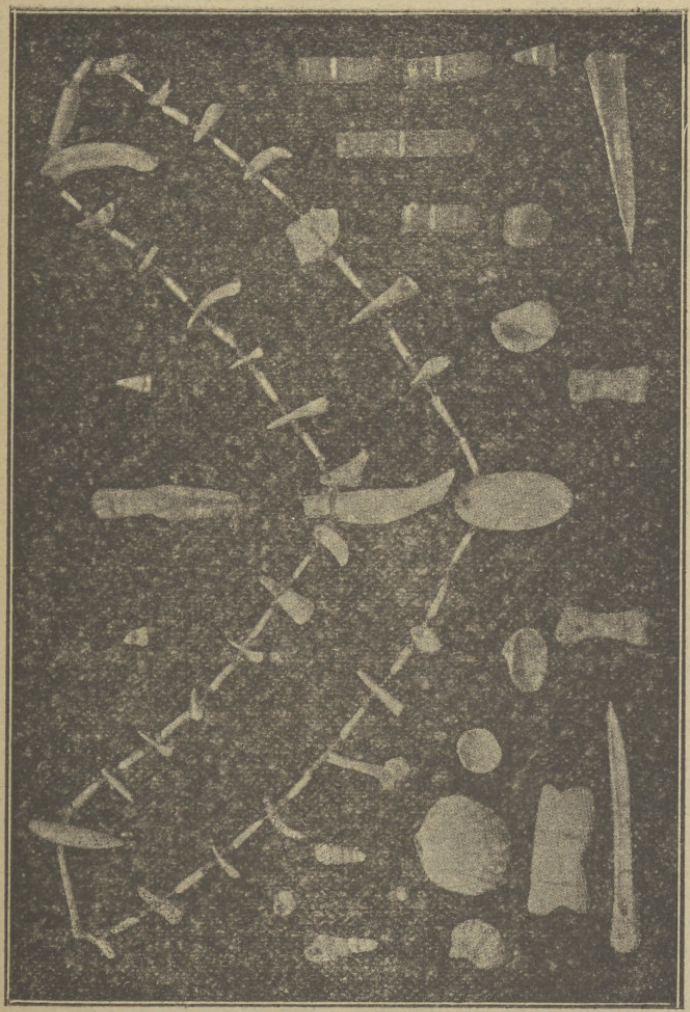
хоча сліди тогочасної фавни стрічаються доволі часто. Наддніпрянські нахідки дають приблизну картину побуту в часах, коли людина живучи напів дико займалася єдино ловами та риболов-

ством, не мала ще мабуть ніяких релігійних понять ані похоронних обрядів, послугуючись грубо обробленим камяним знаряддям. Були це первісні сокири, ножі і скробачки, копія, в парі з якими виступають кістяні голки, шпильки та гачки на рибу. Глиняна посуда була ще тоді незнана.

Всеж таки у ті давні часи, відчував той напівдикий чоловік потребу заспокоєння своїх естетичних вимогів, про що говорить — діточе-невишукано орнаментований мамутів зуб з київської нахідки та проверчені звірячі зуби і кігті, з яких роблено найстарші ожерелля.

В порівнанню зі своєю попередницею, становить т. зв. новокамяна епоха велитенський крок в перід. Стоянки її помітно численніщі, тягнуться продовж цілого простору України від Кубані по поріче Дністра. Характеризує цю добу в першу чергу поява глиняної посуди та перших спроб ткацтва. Чоловік тої доби не живе уже в принагідних, природних печерах, а копає собі землянки, які накриває хворостяною кришею. Камяні його знаряди гладкі а їх форма вигідніща для користування. З кочовика, що жив тільки ловами, робиться тепер осілий хлібороб, який вміє сіяти і розтирати зерно на муку, при чому удомашнює собі декілька диких до сього часу звірят. Своїх покійників не кидає де небуть серед степу а ховає в землю разом з посудою і знаряддям, що свідчить уже про істнування первопочинів релігії. Живучи гуртом чоловік новокамяної епохи зноситься з другими, віддаленими від себе племенами, ведучи з ними замінну торговлю.

Глиняну посуду, яку виробляє руками, покриває тиснутим і жолобленим лінійним орнаментом, який поволи і послідовно утончується і богатіє формами.



Знаряддя, різьба і окраси новокамяної епохи.

На прикінці новокамяної епохи, коли на нашій землі появляються перші вироби з бронзи, повстає тут інтересна культура, характеристична прекрасно розмальованою посудою. На Наддніпрянщині зовуть її „трипільською“ від містечка Трипіля в Київщині, де найдено її обильну стоянку; в европейській науці зовуть цю культуру „передмікенською“ вважаючи її первопочинами культури, яка до свого найбільшого розцвіту дійшла щойно в Мікенах.

Сліди тієї культури в формі мазанок невідомого призначення (домівка чи гробниця, або одно і друге) з безлічю мальованої посуди, камяних знарядів з гладженого кременя, з яких деякі мають однакові форми з металевими, та рідких виробів з бронзи, а перш за все глиняних чоловікоподібних статуеток, находимо на Наддніпрянщині, Бессарабії, Східній Галичині, Буковині, Семигороді, Румунії та північній Греції.

На наших землях стрічаємося з найгустіще розсипаними стоянками тієї культури на берегах середнього Дніпра, між Київом а Трипіллем на Буковині в Шипинцях та в Галичині на дорічу Дністра між Серетом а Збручем. Найобильніщі галицькі стоянки відкрито в Більчу Золотому над Серетом, в Городниці і Кошилівцях.

Епоха мальованої кераміки творить на наших землях замкнену в собі цілість. Вона ні не виростає з попереджаючої її культури, ані не вяжеться з черговою.

Досі іще не вирішено питання чи т. зв. мазанки, утворені з хворостяних стін вимазаних глиною і злегка випалених є домівками племени що витворило культуру мальованої посуди, чи гробівцями, або одним і другим. Більшість учених схилюється до погляду, що були це домівки про що свідчило би і те, що тих мазанок не

стрічається поодиноко і заєдно стоять вони кількома доосередними кругами коло себе.

Для характеристики тої епохи як цілости, може послужити прослідженa пок. проф. Гадачеком промислова оселя тої культури, відкрита в Кошилівцях заліщицького повіту в Галичині.

З матеріялу тієї нахідки довідуємося, що в тогочасному гончарстві було в уживанню кілька відмінних способів рівночасно.

Першим, найпростіщим способом вироблювано руками з сірої глини перемішаної з піском посуду, покриту убогою, жолобленою орнаментикою. Були це миски з плоскими днами, або глибокі на чотирьох ніжках, рідше збанки і ківшики з ухами та амфори.

Другим способом вироблялася посуда блідо-помаранчевої краски, шляхотної форми і тонкого виконання, украшена обильною орнаментикою в трьох красках: чорній, червоній і білій з відтінями.

Форма тієї посуди дасться звести до кількох основних типів. Є там прим. фляшки з ухом в виді голови вола, мисочки оперті на людських ногах замісць звичайних стовпчиків, одно начиння в виді птахи осадженої на стовпчику, друге знова в виді стоячого вола з двома головами і т. д.

Краскова орнаментика, яка покриває посуду з нутра і зовні творить найчастіще поземі полоси, поділені на менчі черточками. Головними мотивами лінійного орнаменту є рівнобіжні прямі, жмути коротких, рівнобіжних черток, хвиляста і ломана лінія, круг, лук, спіраль і рівнораменні хрести.

З мотивів ростинного орнаменту бачимо упрощений рисунок деревця, або филяствй гін повою з відногами закінченими листочками. Найчастіще стрічаємо фіґурний орнамент. На

кошиловецькій посуді бачимо упрощені рисунки вола, птахи і якогось маленького звіряти, в більчецькій — вола, коня і пса або лиса. Попадаються, хоча й рідко чоловікоподібні орнаментальні мотиви.

Третий спосіб заступлений посудою з буйним рівчастим орнаментом.

Найбогатшою одначе виявилася кошиловецька нахідка у глиняні чоловікоподібнні статуетки. Такої скількости і добору не найдено іще до сього часу ніде инде.

Найбільше тих статуеток жіночих в стоячій поставі, осаджених на одному або двох стовпчиках. Сидячі жіночі статуетки подибуються рідко. На богатьох з них бачимо зазначені краскою або різцем ожереля та стяжки, що опадають з голови на плечі. В деяких фіґурок можна розріжнити на ногах черевики, а у одної розпущене волося. На відломках двох статуеток бачимо з переду щось в роді скіряних запасок. Між иньшими є там дві фіґурки з дуже докладно різьбленими головками та одна зі старанно відданими руками. Мужеських фіґурок стрічається на загал менче. На кількох збережених примірниках бачимо щось в роді ременя, що перевішений через плоскі груди підтримує якийсь предмет, звисаючий з лівого боку. На одному відломку статуетки бачимо голову в шоломі, а на другому ногу у високому чоботі.

Збережені останки епохи мальованої посуди свідчать про високо розвинуту культуру племени, яке її витворило. Займалося воно хліборобством, скотарством та мало очеркнений релігійний світогляд — фіґурки жіночих божеств. Але хто був тим племенем? Чи були це Греки, які в мандрівці до своєї пізніщої батьківщини спинилися, щоб відпочити на українських степах, чи племя близько з ними споріднене? На всякий випадок

культура мальованої посуди є безпосередною предотечею мікенської. Появилася вона у нас нічим не заповіджена, блисла мов метеор і також безслідно відплила на південь, продовжаючи своє дальше життя і розвій далеко від місць своїх первопочинів.

Деякі вчені впевняють, що народ, який витворив на наших землях культуру мальованої посуди, прийшовши сюди, випер давніщих мешканців нашої области, які подалися на захід, а коли завойовники помандрували собі на південь вони поворотною хвилею залили опорожнені землі назад. Коли-б так в дійсности було, то входючи в епоху поширення металів на нашій землі мали-б ми до діла з тим самим народом, що витворив ранню культуру гладженого каміння. Свідчилоби про це між иньшими й те, що культура мальованої посуди зосередоточувалася над середущим Дніпром і кінцевим дорічем Дністра а не сягала по Сян і Буг, де мешкало племя о відмінній але менче розвинутій культурі. А що поміж культурою цього племени а тою, що запанувала на цілій території України по відході творців культури мальованої посуди можна завважити певне споріднення, то з певними застереженнями можна говорити про однородність племени. До речі кажучи так зв. „бронзової епохи“ — яка в краях, богатих в мідяну руду замінила культуру каміння, у нас майже не було.

Мідь а відтак бронза появляються на нашій землі і то тільки на східніх і південніх окраїнах так пізно, що занім поширилося їх вживання, уже наспіло на зміну їм залізо. Середуща Україна майже не познайомилася з цим металем. Недостача місцевих покладів мідяної руди, робить мідь а відтак бронзу такою рідкістю у нас, що позволити собі на неї могли тільки найбогатші;

загал народу далі вживав камяного знаряддя, подекуди взорованого на металевих виробах. Тому то вираз в роді „бронзова епоха“ на наших землях має тільки условну вартість на означення часу, коли поруч камяного знаряддя появляються на наших землях привозні бронзові вироби. Як мале було поширення бронзових виробів у нас, так не широкий був круг їхнього примінення. Мідяні і бронзові предмети обмежуються в нас єдино до окрас у формі запинок, гривень, спряжок до волося, шпильок і т. п.; рідше попадають предмети буденнього обиходу та зброя.

Стилевий характер привожених до нас мідяних і бронзових виробів дозволює нам догадуватися, що культурні впливи ішли в нашу землю кількома шляхами. З півдня — з чорноморського побережя, кудою приходили до нас новости з Азії і Середземного Моря, з передньої Азії та Туркестану і теперішньої Персії крізь чорноморські степи, далі з придунайських країв. Чимало ішло до нас і від Німців, що переймали культуру від Римлян та Кельтів.

Коли про етноґрафічну приналежність творців старо- і ново-камяної культури на наших землях можна з більшим або з менчим успіхом спорити, то з VIII. ст. перед Христом починає розвіватися непроглядний туман, що досі окутував нашу територію. З того туману чимразто вираз ніще вихилюються обличя національних ґруп, які чергуючись заселюють нашу землю.

Першим з народів, про який маємо безсумнівні звістки є — грецькі кольоністи, що з почином VIII. ст. до Христа почали залюднювати чорноморське побереже, приходючи сюди головно з Мілету, Гераклеї і других міст корінної Греції. Вони оснували тут торговельні факторії які перемінилися згодом у великі міста —Ольбію,

Тіру, Херсон, Пантікапей і цілий ряд других чорноморських міст, з яких до нині осталися непомітні румовища.

Ті грецькі кольоністи, вели з окружаючими їх варварськими племенами замінну торговлю, беручи від них сирівці в заміну за тканини, золоті і срібні вироби, посуду, вина і т. п. Грецький вплив був настільки сильний, що таких прим. Скитів, що мешкали на північ від чорноморського побережа прозвала історія „полугреками". Але імпорт грецьких виробів а з тим і вплив грецької культури не обмежується на найблизших сусідах. Грецьку посуду стрічаємо і в околицях Київа, Харкова та Полтави. В IV. ст. під напором заздрих на грецькі богатства варвар падуть грецькі чорноморські кольонії. Деякі, з них, як Пантікапей, стають столицями варварських держав.

В решті решт по величній культурі Греків на наших землях остали одні тільки останки кріпких мурів, могильні кургани, останки хат та катакомби з урнами і кістяками. Стрічаємо і руїни храмів та відломки статуй. В могилах збереглися розмальовані стіни, на основі яких можемо відтворити собі характер життя і побуту грецьких кольоністів, які в дечому різнилися від життя і побуту Греків матірного краю. Впливаючи на варвар, грецькі кольоністи переймали й дещо від них; варварським впливам слід між иньшими приписати те, що видержана скромність їхнього побуту замінюється тут азійською роскішю, помітною в змаганню до обильности позолоти і окрас.

Своїх покійників ховали грецькі кольоністи в золотих вінках, жовнірів у шоломах, жінок в діядемах з довгими дармовісами опущеними на чоло. Так мущини як жінки носили в ухах ковтки, при чому мужеські були менчі і скром-

нійші від жіночих. Крім цього жінки носили довгі, роскішні підвіски, прикріплені до вбрання голови, які звисали над ухами. На шиї носили ожерелля і гривні, з яких більшість дивує нас тонкістю свого виконання. Цього звичаю корінні Греки не знали; переняли його чорноморські кольоністи від варвар. Дуже вживані були перстені; одежа була з варварська цяткова золотими бляшками і позументами. Які були її форми, бачимо на мальовилах катакомб та глиняних статуетках. Характер посуди чорноморських кольоністів однаковий з посудою матірнього краю — ті самі стрункі амфори, чорно- і червонофіґурні вази з побутовими і мітольоґічними сценами, мисочки, ритони в виді турового рога, прекрасні фляшки з тонкими шийками; чимало находимо глиняних і бронзових світильників з прекрасно різьбленою орнаментикою. Із збережених відломків божеських статуй переконуємося, що вони нічим не уступали архитворам різьби матірнього краю. Їх очевидно привожено з батьківщини, але й на місцях коли не ковано нових то відливано, про що говорять збережені відливні форми.

Вплив чорноморських кольоній Греції обхопив собою мало не весь простір українських земель, сягаючи посередно навіть в Галичину.

Около VII. ст. перед Христом занотовують грецькі хроністи на українських землях появу великого, войовничого племени Скитів, які витісняючи тубильні племена заняли простори від Дону по Дунай. Були це племена іранського походження, яких ріжними часами називано ріжно — залежно від того, яке племя в дану пору панувало над другими. В VII—VI. ст. звалися вони Скитами, в IV—III. ст. Сарматами, в II—I. ст. Алянами. Деякі з тих племен займалися хліборобством, одначе більшість вела мандрівне життя

кочовиків. Ті з них, що мешкали найблизше грецьких кольоній, піддалися під цілковитий вплив грецької культури так, що як сказано, звали їх „полугреками“ або „полугеленами“.

Скити були войовничі і жорстокі; богови війни, якого символом був застромлений в багаття меч приносили жертви з невільників. Крім цього з голов убитих ворогів стягали скіру а з їхніх черепів робили собі чаші до пиття. Кромі бога війни почитали вони бога неба, плодовитости, домашнього огнища і др. Інтересний був у них

Різьблені окраси скитської вази з Кульобської могили.

звичай досмертнього побратимства (подібний звичай є ще нині у наших Гуцулів) якого церемоніял заховався зображеним на золотих бляшках. Одягалися Скити в сорочку і кафтан, деколи з футряним підшиттям. Сорочку підперізували ременем, до якого привішували сагайдак на стріли і кинджал. Штани носили вузькі зі шкіри або матерії. Чоботи мягкі, скіряні привязували до ноги. Голову накривали кучмою з довгими кінцями (щось в роді гуцульської клепані); царі носили повязки або футряні шапки зі золотим верхом. Жінки носили довгі одяги з довгими, вузькими рукавами; поверх якої накидали плащ. Знатні

Скитський дармовіс з Кульобської могили.

жінки носили на голові діядеми з дармовісами. І мужеські і жіночі одяги були цятковані нашиваними золотими бляшками, і позументами. Усі носили ожерелля і сережки; жіночі були одначе більші і кращі. Крім цього жінки носили дармовіси, що звисали з убрання голови. Царі і вельможі носили на шиї гривни, на руках бранслети і перстені зі золота, срібла а навіть міди. Уся їх зброя була обильно орнаментована фіґурною різьбою, головно кінських голов, та вкладаними пластниками зі золота і слоневої кости. Посуди вживали переважно грецького типу і походження.

В могилах Чортомлицькій і Кульобській найдено прекрасні формою і орнаментикою вази грецького виробу зі сценами із кочового життя Скитів. Вза-

галі усе, що з предметів збережених по Скитах було гарне формою і досконале викінченням, було роботою грецьких рук. Вироби самих Скитів були далеко грубші, орнаментика нерідко хибно зрозуміла. Оригінальними у відношенню до Греків були Скити хиба під оглядом свого замилування до виставности і блеску та в уживанню звіринного орнаменту, якого Греки не знали.

Різьблена орнаментика скитської вази з т. зв. Чортомлицької могили.

Найобильніщі нахідки скитської старовини відкрито на Україні в Катеринославщині (Чортомлицький Курган і Лугова Могила) та поблизу Керчі (Кульобський Курган). В Галичині найдено останки скитської культури в Бурдаківцях над Збручем, Іваню Пустім, Михалкові (два золоті скарби) Сапогові в Борщівщині, Городенці н. Дністром, Лошневі, Заздрости в Теребовельщині і в Дуплисках в Заліщиччині. Одначе

галицькі нахідки скитського походження зраджують іще дуже слабий вплив грецьких кольоній.

На території України появляється германське племя Ґотів уже в II. століттю по Христі. Вийшовши із Скандинавії, якийсь час мешкали вони на балтійському побережі, але посуваючись на південь спинилися аж на південних просторах України, де Дністер розділив їх на дві держави — Остроґотів і Вестроґотів. Остроґоти сотворили могутню державу з королем Германаріхом на чолі; з разу погани, відтак приняли аріянське християнство по проповідям епископа Вульфіли, що мав сотворити ґотську азбуку і перевів на ґотську мову біблію. На прикінці IV. ст. коли Азія дихнула безбережною повінню Гунів, могутня держава Остроґотів розпадається; недобитки того племени тікають на Крим і на Балканський півострів, де губляться серед населення.

Після двохсотлітньої гостини Ґотів на українських землях не осталося ні домів ні міст, за те в їх плоских і скринкових могилах залишилося чимало останків їхньої зброї, кінської упряжі, окрас та предметів обстанови.

На цілому просторі ґотської мандрівки від Балтійського моря по Чорне стрічаємося в тих памятниках з однородним — ґотським стилем, що виявив себе в перевазі ґеометричного орнаменту в виді — прямих ліній, кругів, трикутників і ромбів. Крім цього в окрасах слідно замилування до інкрустації кольоровим склом і самоцвітами а також і емалієвою поливою. Стрічаються мотиви звіринного орнаменту, опестреного самоцвітами і емалю. Мотиви сього орнаменту переняли Ґоти з Азії; їхньою інновацією є ця ґеометрична правильність орнаментики і прорізний ажур. Ґоти вживали переважно бронзи, деколи стопу срібла з другими металями, най-

рідше золота. Непомірно мало збереглося ґотської посуди. Усього кілька примірників бронзових казанів з ніжками і ручками, металевих зеркал і т. п.

З IV. ст. по Христі починається на степах України безупинна товкітня кочовиків, яких усе новими хвилями видає бездонна Азія. Першими являються Гуни, за ними йдуть Авари (Обри) відтак Хазари, Печеніги, Торки та Половці. В боях з останніми наїздниками застає нас історія. Останки культури тих кочовиків, розсипані тут і там по Україні не виявляють нічого нового ні ориґінального за виїмкою хиба кривих шабель та камяних „баб“, розсіяних по Україні.

Здовж цілої степової полоси Наддніпрянщини і Галичини бовваніють камяні ставники з яких одні більше, другі менче, залежно від часу і місця їхнього повстання, нагадують форми людських постатий, прозвані народом „бабами“.

Ріжні були здогади дослідників відносно походження і призначення тих камяних фіґур. Поминаючи ті з них, які супроти дальших відкрить і дослідів не устоялися, скажемо тільки, як пояснює собі їх сучасна наука.

Виявилося іменно, що простір засіяний „бабами“ починається в Азії на південь від байкальського озера в Китаю і тягнеться полосою крізь середущу Азію до Кавказу а відтіля далі в Европу аж до Віртемберґії. „Баби“ ці не однакового типу. Досі відріжнено серед них вісім відмін з яких кожна займає питомий собі простір. З того чотири відміни припадає на Азію а чотири на Европу.

В Азії — усі „баби“ зображують мущин і звязані з могилами. В Европі тільки при деяких „бабах“ стверджено звязь з похоронним обрядом.

В Азії ставлено „баби“ на круглих або чотирокутних, частіще камяних аніж земляних могилах. З разу були це великі стоячі моноліти (одностайні камінюки), які згодом покриваються знаками власности т. зв. „тамґа“, схожими на рунічну азбуку а відтак рисунками звірят, людського обличя, поки одностайний камінь не набирає чимраз то виразнійших форм чоловікоподібної постаті.

Такі необроблені моноліти, зі знаками власности були до недавна відомі тільки в Азії. Щойно 1906 р. відкрито перший европейський примірник такої „баби“ зі знаками „тамґа“ в степах Пантелихи під с. Заздрістю в Теребовельщині. Подібні моноліти хоча з відмінними знаками, найдено в Звенигороді і в Підгороддю коло Рогатина. При відкопуванню обох з болотяного ґрунту найдено і тут і там кости барана; в Заздрости найдено крім цього черепя глиняної посуди, точеної на гончарському крузі без орнаментики. Сам собою насовується здогад, що галицькі моноліти зі загадочними знаками ставило те саме, або споріднене племя, яке було творцем намогильних монолітів середної Азії.

Інтересний тип „баб“ уявляють собою ставпики розсіяні на просторі від Дону по Дніпро. Є це фіґури ковані з мягкого каміння, переважно жіночі. Мужеські постаті мають на голові шапку або шолом, часами сліди заросту, а при поясі криву шаблю завішену на двох ременях. Постаті ті стоять або сидять, держучи в руках перед собою посуду в формі плескатої коробки. Ставлено їх на верхах т. зв. „впущених“ гробів, то значить могил викопаних уже в старих курганах переважно скитських. Виразна звістка делеґата французького короля Людвика IX. черця Рубрікіса до „Великого Хана“ з 1253 р. говорить, що звичай ставлення таких „баб“ на могилах па-

нував у кочового племени „Куманів“, що тоді господарили на степах Лівобережа.

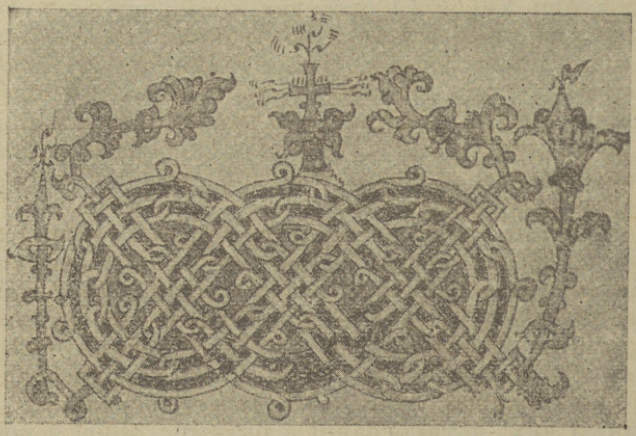
В Галичині не відкрито ще до тепер ні одної „баби“, яка підходилаб до типу „баб“ Придніпрянщини. Галицькі „баби“ це або зовсім необроблені або тільки з грубша обтесані камінюки, що дуже слабо нагадують загальні форми людського тіла. Мимо того народ зове їх „бабами“ так само, як на Надніпрянщині зове так намогильні ставники о виразних плястичних прикметах. В цілому ряді галицьких місцевостий є місця означені як „бабині“ і звязані з ними народні перекази про ставники „баб“, але самі „баби“ до нас не збереглися.

Деякі дослідники добачують перші познаки присутности славянських племен на нинішній території України в останках доволі оригінальної культури, збережених в похоронних полях Київщини, Чернигівщини, Волині і Поділя. Характеристичним для тієї культури є похоронний обряд без могильних насипів. Посуда в роді попільниць і поменчих мисок і глечиків добувана з тих цвинтарищ виконувана уже при помочі гончарського кружка.

Форма посуди характеристична — присадиста, краска глини — сіра або чорна. Орнамент лінійний або випуклий в виді шишок, або складений з кругів і хрестів витисканих деревляними формами. Стрічаємо на тих похоронних полях і грубу скляну посуду. Крім цього находимо там безліч ріжного типу і матеріялу кораликів — одні з них чотирогранні з очками, другі з розводами в виді безконечної лінії — мотив типовий для старогрецьких, фенікійських і херсонських кораликів. Бувають сережки з проверчених черепашин. Обилле більших і менчих запинок та фібул римського характеру говорилоб про вжи-

вання племенем тої культури широкої, фалдистої одежі.

В орнаментиці окрас помітне замилування до прорізів (ажуру) питоме ґотському стилеви. Крім цього примінювано спосіб точковання або зерні. Про хліборобський спосіб життя того племени свідчать серпи та останки зерна в похоронній посуді. Пряслиці та грузила говорять про ткацтво та риболовство. Тут і там стрічаємо залізні ножі. Римська форма застяжок, римська монета і скляні вироби вказують та те, що народ тієї культури оставав в живих зносинах з другими народами.



II.

Поганська культура українських племен.

Розселення Славян. Ґеоґрафічне положення і розвиток культури. Побут. Похоронний обряд. Кургани. Староукраїнська біжутерія. Ставники богів і храми. Мальовані божества. Бушський плоскоріз. Світовид. Характер мистецьких памятників на тлі посторонніх впливів.

В час, коли просторами степової України мандрували одні кочовики за другими, коли в Карпатах жили народи тракійського племени а на галицькому Підгірю німецькі племена Бастарнів, тоді славянські племена жили на схід і північ по Дніпру, в околиці нинішного Київа і вище його на Волині і Полісю. Римські письменники I. і II. ст. сповіщають, що славянські селища сягали тоді на півночі до Балтійського моря, межуючи зі селищами Литовців, Німців і Фінів. Щойно в IV. ст. по Христі, коли Аляни і Ґоти опорожнили степову полосу України, починається славянське розселення. З того часу входимо і ми на арену історичного життя, як народ з очеркненими питоменностями, під назвою Антів.

Від тоді на занятих уже постійно землях починається творити питомо-українська духова і матеріяльна культура, якої усі підйоми і упадки, зміст і характер тісно звязані в першій мірі з ґеоґрафічним положенням нашого краю. Утворюються центри і шляхи, захисти і сховки

для культурних здобутків на які отсе коротко покажемо.

На заході Карпати, на півночі непроходимі ліси і багна були найбільш консервативними областями України, куди раз занесена культура цілими століттями оберігала свій первісний характер незміненим.

Степова південна полоса була постійним помостом поміж Азією а Европою, яким безустанно мандрували орди кочовиків, через що постійна славянська кольонізація не могла опанувати тих земель мало не до самого XVIII. і XIX. століття. Довгими періодами часу лежали ті землі облогом і тому то їх роля в історії української культури в загалі а мистецтва з осібна — підрядна.

За те першорядну ролю в тому напрямі довелося відіграти територіям посередним поміж північним лісом а південнім степом, якими були — Галицька рівнина, південна Волинь, середнє Подніпрівє та Поділє. Та і з тих земель найменш безпечне і пригоже для розвитку культури було Подніпрівє, через що такий прим. Київ довго був в дійсности найдальше на схід висунутою сторожевою баштою української культури. Галичина та Волинь були довгими віками захистом, до якого ховалася українська культура перта зі сходу азійською навалою; історія знає кілька таких відпливів і припливів населення зі сходу на захід. Перший з них в доісторичних часах, коли то місцеве населення степової України тікало перед творцями культури мальованої кераміки, другий раз під напором Печенігів в X. століттю, відтак з кінцем XI. ст. під натиском Половців, татарська навала XIII. ст. та загони кримських орд в XV і в першій пол. XVI. століття. Не диво, що справжня кольонізація лівого берега Дніпра почалася щойно з XVIII. ст. і трівала мало не до кінця XIX.

Самозрозуміло, що така непевність життєвих умов і викликана нею безупинна плинність народніх мас не могли причинитися до закріплення нашого державного устрою, що оконечно паде в XV. ст., а тим менче до правильного і повного розвитку тих завдатків культурних цінностий, що лягли в основу талановитости українського племени. І тому не можна дивуватися, що ледви не уся мистецька культура Соборної України націхована такою нервозністю та що тільки у відношенню до її західніх окраїн можна говорити про щось в роді уловимої розвоєвої тяглости мистецької традиції і послідовного перетоплювання посторонніх впливів на монету української самобутности.

Іще на довго до приняття християнства ведуть українські племена торговлю з сусідами і воюють з ними, через що в хроніках Греків, Арабів, Німців та Вірмен з IX—XI. століття збереглися інтересні звістки про них.

Арабський письменник X. ст. Ібн-Фацлан, що подорожував з Баґдаду по Волзі в город Булгар і назад (921—922 р.) бачив українських купців, що прийшли зі своїми товарами над ріку Ітиль (Волгу). Довідуємося від нього, що „Руси“ були високі ростом мов „пальмові дерева“, русяві. Мущини одягалися в плащ, яким обвивали один бік і одну руку; другу руку випускали з під нього. Під плащем носили багаті шаравари, куртки і кафтани з візантійської парчі, запинані золотими ґузиками. На ногах носили панчохи і мягкі скіряні чоботи. Голову накривали шапкою з футряним обрамуванням і парчевим верхом. Кожен Рус мав заєдно при собі ніж і сокиру. Мечі в них були широкі, хвилясті, вістря — франкської (німецької) роботи.

Жінки носили на грудях металеві коробочки з кільцем до якого був привішений ніж теж на грудях. На шиї носили срібні і золоті ланцюхи по одному і більше, залежно від заможности. Велику ціну (по діргемі за штуку) мали у них зелені глиняні коралики.

Дещо пізнійший візантійський письменник Лев Діякон, описуючи вигляд і одяг князя Святослава каже, що на ньому була проста біла сорочка і тільки в усі блестіла рубінова сережка. Волося на голові гладко виголене за виїмкою чуба, в роді пізніщого запоріжського „оселедця“.

Візантійський письменник Прокопій говорить, що Славяни жили в „драних ізбах“ а з опису одного арабського подорожника довідуємося, що ці „ізби“ строєно з хворосту і обмазувано глиною, як і до тепер подекуди на Україні.

На зображеннях Траянової кольони в Римі, які представляють оселі споріднених з нами Даків (мешканців Дунаєвого понизя) бачимо навіть двоповерхі доми серед обширних дворів, окружених частоколом. В дворі стояли господарські будинки — стайні, стодоли, шпіхлірі і т. п. Будівлі були деревляні. Хати убогих складалися з одної „кліти“ або „зрубу“. Коминів не було, а дим виходив крізь вікна і двері. Заможніщі люди прибудовували до теплої кліти ще й холодну (де не було печі) і там жили літом. Будинки звалися „палатами“ або „хоромами“. Деколи ті хороми здіймалися в кілька поверхів; в нижньому були підкліти або амбари, в горішньому поверсі містилася властива домівка — одрина (спальня); високі сходи з долини вели на відкрите крильце, в роді нинішного балькона. Бував і третій поверх, де містився терем — світлиця, а над нею часто здіймалася сторожева башта.

Крівля була звичайно двохспадна, висока, а її хребет звався „кнесом“ або князьком. Кінці князька украшувано орнаментами, переважно в формі кінських голов. У заможних людий продовж князька біг мальований а навіть золочений гребінь. Убогі покривали кришу соломою, богаті ґонтою.

Кромі деревляних будинків були й муровані. Літопись згадує камяний „Ольгин двір“, а розкопки в околиці Десятинної церкви в Київі виказали сліди фундаментів якоїсь нецерковної будівлі, яку вважають останками великокняжого терему.

Долівка камяних будівель була виложена мраморною інкрустацією, якої останки відкрито в фунтаментах згаданого „терему“. В одному з літературних памятників великокняжої епохи згадується в хаті „небо полотняное з лутовами звіздами“. Тут мабуть мова про матерійні обитя стін і стелі, які східнім звичаєм завелися в домах старо-українських вельмож. Крім цього мощено стіни і долівку поливяними, орнаментованими плитками, які найдено в румовищах нецерковних будівель в Білгородці.

З обстанови були лави, столи і стільці; ліжка, які довго заступає „постіль“ появляються пізніще. З давен давних уживано скринь, замиканих найріжнороднійшими замками. На замок замикалися, мабуть і двері.

У великому вживаню були к и л и м и, якими прикривано скрині та ослони, розвішувано по стінах та стелено по долівці. Їх привозили зі сходу, а почасти виробляли на місцях.

Старо-українська посуда складалася з разу з глиняних горшків, мисок та деревляних відер скованих залізними а деколи срібними обручами.

Глиняна посуда в виді кринок, горшків, чарок з ручками, була покрита орнаментом з мотивів хвилястої лінії. В порівнанню зі стрункими фор-

мами грецької та візантійської посуди, наша була низька, присадиста. Богаті люди уживали срібної та золотої посуди візантійського або східнього походження.

На основі звісток чужосторонніх подорожників і обильного археольоґічного матеріялу, наші відомости про похоронний обряд поганської України можемо вважати в повні вичерпуючими. Із звісток подорожників находимо дуже точний опис похорону богатого руського купця з 922 р. в оповіданню згаданого уже Ібн Фацлана. Коли згаданий вельможа помер, поклали його в глибоку яму накриту деревляною кришею. Тимчасом кроїли йому одежу і заходилися над приготуванням усього потрібного до похоронного обряду, що трівало десять днів. Майно покійника розділили на три части — одну дали рідні, другу призначили на смертну одіж і все потрібне до похорону, третю призначили на випивку в той день як мали палити покійника. Відтак спитали в жінок і невільниць покійника, котра хоче бути з ним похоронена; зголосилася одна і від тоді стерегли її пильно, при чому її подруги обслугували її як паню, вмиваючи її навіть ноги.

В день похорону витягнули човен на беріг (це діялося над Волгою) підперли березовими підпорами та обставили великими деревляними статуями з чоловіко-подібними зображеннями. На човні построїли шатро і поставивши в ньому ослін покрили килимами і подушками з грецької парчі. Прийшла стара жінка, яку звали „ангелом смерти“ і почала шити скроєну для небіщика смертну одежу. До неї належала і церемонія убитя дівчини. Потім винесли покійника з тимчасової ями, а з ним разом зложені страви напої і лютню. Небіжчика убрали в підштаники, шаравари, чоботи, парчевий кафтан зі золотими ґузи-

ками в парчеву шапку зі соболиним обрамуванням і поклавши на лаву в шатрі, підперли подушками. Довкола нього розложили їжу, напитки, запашне зілля та зброю. Потім привели собаку, розсікли на двоє і кинули в човен. Те саме зробили з парою коний, яких перед тим зганяли до поту, парою волів, півнем і куркою. Прийшла черга на дівчину. Мущини підняли її тричі в гору і тричі опустили; за кожним разом вона говорила, що бачить на „тому“ світі. Після того завели її до човна. Вона почала знімати зі себе ожерелля, намиста і окраси та роздавати подругам. Мужчини подали її чарку з напитком. Узяла, заспівала пісню, в якій пращалася зі своїми подругами і випила. Подали її другу, вона заспівала довгупредовгу пісню. Випивши другу чарку увійшла в шатро свого покійного пана. Там її мущини задушили мотузом а баба прозвана „ангелом смерти“ доконала ударом широкого кинджала. Щоб не було чути її стонів мущини з надвору товкли палицями по щитах. Після того найстарший свояк покійного підпалював човен. Те саме робили всі иньші по черзі. Не минуло години, як огонь замінив судно і усе що на ньому в купу попелища. Тоді забивали там березовий паль на якому означали хто помер і за якого князя.

Оповіддання Ібн-Фацлана потверджують і доповнюють в подробицях розкопки курганів в Чернигівщині. З них довідуємося крім того, що для похорону висипувано земляне підвисшення т. зв. точок, на ньому кладено костир збиваний залізними цвяхами (в оповіданю Ібн-Фацлана заступив його човен) на кострі кладено небіжчика а разом з ним зброю, ріжне знаряддя, гроші, їжу і напитки. Недалеко покійника кладено його жінку. По спаленню засипувано попелище землею.

Похорони менче заможних людий відбувалися дещо відмінно. Другий арабський подорожник

першої пол. X. ст. Ібн-Руст оповідає: Славяне палять своїх покійників; жінки на знак жалю друть собі ножем лице і руки. Коли котра з жінок, з любови до чоловіка, схоче вмерти на його похороні, її вішають коло покійника і палять разом. Другого дня по спаленню ідуть на попелище, збирають попіл, складають в судину і ставлять на гробі; по році збирається там родина, приносить мід і їжу, справляючи поминки.

Те саме про похоронний звичай українських племен Сіверян, Радимичів, Вятичів і Кривичів оповідає повість Временних Літ: „Коли хто помре, творять тризну над ним а потім кладуть костир а на ньому покійника. Спаливши збирають кости в малу посуду і ставлять на стовпі (могилі)“. Такі могили найдено крім цього й на Волині.

Одначе крім тілопального похорону був у наших предків звичай ховати своїх покійників цілими в землі, голозно в Полян, Деревлян, Дреговичів а почасти і в Сіверян. На правобережній Україні стрічаються такі похорони найчастіще, при чому на одній области кладено небіщика у викопану яму, над якою відтак сипано могилу, в другій кладено на гладкій землі або на помості і над тим сипано курган. Нерідко вживано в тих випадках деревляних домовин в формі видовбаного в колоді подвійного жолоба або й скрині з дощок, збиваних цвяхами. Завсігди клали поруч небіщика усі його окраси, зброю і знаряддє. Могилу сипали мабуть не зразу а літами при нагоді поминок. Лицем повертали покійника до сонця, головою на захід.

З безлічі прослідженних українських курганів на перше місце висовуються кургани Чернигівщини. Іще до кінця минулого століття прослідженo там в околицях самого Чернигова поверх 800 славянських могил, приналежних Сі-

Верянам, що розкинуті трьома ґрупами по берегах рік: Десни, Стрижня і Білоуса. Около 150 могил розкопано близь місточка Сіднева над рікою Сновою (Чернигівщина) около трийцять могил начислено біля села Лавринівки на березі р. Молотечни в Новгород-Сіверському повіті та більш тисячі курганів прослідженo в околицях Переяславля над рікою Трубежем. Усі вони відносяться до поганської доби історії Сіверян і виказують три способи похоронів: з костирями, з посудою (урнами) і кістяками.

Найбільший і найбогатший з курганів, це т. зв. Чорна Могила, що стоїть в самому Чернигові в саді Єлецького монастиря. Коли знято вершок цього кургану то найдено цеглу. Під нею був стовп (останки якогось памятника) а понизше металічна маса з двох стоплених залізних шоломів, двох кільчаток і другого заліза. На внутрішній стороні одного з шоломів виявилися сліди спаленої шапки, розтоплених ґудзиків і золотих споєнь. Крім цього найдено два довгі, залізні ножі, два турові роги оковані срібними плоскорізами. На одному з плоскорізів були вирізблені лілеї, на другому ловці в кільчатках, собаки, ґрифи, півень. Врешті найдено дві золоті візантійські монети з IX. ст., що очеркує час похоронів. Понизче цього на круглому земляному насипі найдено кострище з угля, попілу, спалених — людських, пташиних і рибних костий в якому знайдено звуглене збіже, 2 стоплені мечі, 2 копії, 1 шаблю, 3 ножі, 1 дротик, декілька шматків мідяних щитів, 5 залізних наконечників копій, 7 залізних наконечників стріл, останки золотої парчі, декілька срібних ґудзиків, декілька бронзових блях, барабанчиків і кілець, 1 залізну пряжку від вудил, 2 пари залізних стремен, троє ушних срібних ковтків з розтопленими привісками, 9 кораликів, шматки кістя-

них ґребенів з різьбленими окрасами, 1 кістяну шпильку, 1 кістяну голку, 2 роди кісток до грання, декілька залізних тонких посуд з ручками, 1 мідяну посуду, 2 подовгасті залізні предмети з жолобленням, 1 залізний замок з мідяною пружиною, 4 залізні ключі, 3 серпи, 3 долота, 1 залізну сокиру, декілька залізних ножиків з кістяними черенками, 2 камені до острення, 1 пряслицю, 3 овальні камінчики, кількадесять срібних, бронзових і скляних злитків та черепки глиняної посуди. Другий великий курган прозваний Княжни Черни теж у самому Чернигові обіймав останки такогож похорону, що Чорна Могила. Між иньшими найдено тут срібне обрамуванне турового рога з різьбою і черню (цизелюванням) закінчене з узького боку вірлиною головкою. В кургані недалеко Чернигова, прозваному „Гульбище" найдено, кромі звичайного знаряддя і зброї 10 кістяних ґудзиків з позолотою і різьбою, 12 маленьких, срібних бляшок з різьбою, 6 блях ріжного виду з рисунками, 11 ромбових срібних блях з позолотою і різьбою, при чому арабська куфічна монета з IX. ст. означує дату повстання могили.

Крім похоронів з костирями розкопано в Чернигівщині кількадесять могил з кістяками і останками домовин, при чому найдені в них предмети скромнійші і менчі числом. Видно, що на костирях палили богатирів, в домовини хоронили убогих.

В могилах Київщини находимо сліди похоронів в домовинах, при чому мущин хоронено з кіньми в повній зброї. На деяких бляхах кінської упряжі бачимо рисунки фантастичних звірів. При жіночих кістяках находимо перш за все окраси — ожерелля то діядеми.

В Галичині відкрито кургани славянського типу в Підгірцях в Золочівщині.

Найважнійшими для нас здобутками з Чернигівських могил є в першу чергу ці срібні, різьблені обрамування турових рогів; це безсумнівно вироби місцевого ювілерства, яке, послугуючись грецькими та східніми зразками, старалося опанувати і засвоїти мотиви чужостороннього фіґурного та лінійного орнаменту.

На загал здобутки курганних розкопок освітлюють нам доволі ярко цю сторону життя поганської України, яка була зовнішним блеском і роскішю, полишаючи в тіни усі иньші. На основі найдених зразків можемо собі нині майже в цілій повні відтворити святочний наряд наших поганських предків.

Найбільше уваги присвячувано уборови голови. Жінки носили волосє розпущене або заплетене в коси, перевите стяжками. Подекуди украшали волося металевими вужевидними (спіральними) кільцями, якими звязувано кучері. На голову вбиралася намітка зі скіри або матерії до якої з боків причеплювано вискові кільця. Характеристичними для Славян були звитки в формі латинської букви S. Нераз зчеплювано тих звитків кілька разом, або привішувано до них довгі дармовіси, що опадали на плечі. Крім цього носили жінки на головах металеві вінчики а також повязки з нашитими металевими скобками. Наушниці носили так жінки як мущини, одначе останні носили тільки по одній (гл. опис Святослава). Були вони ріжної форми і вигляду. Раз в виді дроту з галкою, то знов в виді кільця з тяжкою підвіскою з двох стіжків; були підвіски богаті формами і зернистим орнаментом. Гарні були невеличкі золоті наушниці східнього походження з трьома орнаментовними галками на кільци. На прикінці поганської доби появляються наушниці місцевого виробу, відомі під назвою київських. В порівнанню з арабськими вони помітно скромнійші.

Дуже поширеною окрасою була нашийна гривня в виді грубого обруча, плетених дротів, або сплетеного ланцюжка.

Найбільш серед жінок були поширені ожерелля з галок — камяних, янтарних, скляних, глиняних і металевих. Їх вироблювали почасти на місци, але в більшости привожено їх з Візантії та зі сходу. Між иньшими в Київі відкрито фабрику тих галок. Кромі галок творено ожерелля з підвісок, металевих барабанчиків і скобок, бляшок та арабських монет (дірґем), до яких для привіски дороблювано ушка. Особливо характеристичні підвіски в формі півмісяців, від найменчих до найбільших; останні находимо в курганах Волині і Смоленська. В деяких місцевостях нотено так зв. „капторги", орнаментовані металеві коробочки з підвісками, що завішені на шиї спочивали на грудях. Це ті коробочки про які читаємо в звістках Ібн-Фацлана. До грудий привішувано теж орнаментовані щитики з підвісками на ланцюжках. Запинок (фібул) на Україні майже не вживали. На руках носили бранслети в виді гладкого обруча з грубим закінченням, крученого дроту а також скляні і точені на зразок корсунських. Їх привожено, але почасти вироблювано на місци. На пальцях носили перстені з металевого дроту.

Про релігію та мітольоґію поганської України довідуємося з літописі та звісток подорожників. Знаємо, що наші предки покланялися природі, при чому найстаршим їхнім богом був той, що насилав блискавку, званий Сварогом або Перуном.

Крім цього почитано бога достатку Волоса, бога сонця Хорса-Дажбога, та декілька других, підрядних.

Їм то приношено молитви, жертви, ставлено ставники а може й храми, хоча про останні з цілою певністю говорити не можна.

Згадуваний уже арабський подорожник Ібн-Фацлан оповідає, що коли „Руси“, допливши до цілі виходили на беріг, то приносили жертви богам, підходючи до високого деревляного стовпа з лицем похожим на людське, за яким стояли другі ідоли, як вони говорили — сини і дочки нашого пана.

Про старо-українські божища, що були мабуть переносні (мов грецькі ляри і пенати) говорить той подорожник при нагоді опису українського похоронного обряду. Говорить він там, як то Руси „вбили в землю чотири березові підпори а довкола них поставили великі деревляні ставники з чоловікоподібними зображеннями“.

Про істнування і характер поганських ставників довідуємося дещо і з літописі.

Так під 954 роком говориться в Начальній Літописі, про „кумир Перуна“ на якого клявся князь Ігор, переговорюючи з Греками. Відтак читаємо там, що коли князь Володимир заняв великокняжий престіл в Київі то „постави кумирі на холму вні двора теремнаго: Перуна деревяна, а главу єго серебряну, а уст злат, і Хорса, Дажбога і Стрибога і Сімаргла і Мокош“. Колиж Володимир послав свого боярина Добриню правити Новгородом, то цей „постави (там) кумира Перуна над рікою Волховом“.

Про істнування в нас поганських храмів в літописі не говориться так само, як літопись не описує вигляду наших ідолів. Одначе з висловів, ужитих літописцем при описі чужосторонніх ідолопоклонних обрядів догадуються деякі вчені (Айналов) що були в нас і храми. Слово „капища“ означувало або жертівники або храми;

при чому місця де приношено жертви звалися „требищами“.

Ідоли були переважно деревляні про що говорять записані літописю насмішки чужинців християн, які говорили нашим прадідам: „Боги ваші дерево... роблені руками в дереві сокирою і ножем“.

Та в одному з літературних жерел говориться, що божества не тільки різьблено але й мальовано. Читаємо там, що „Руси“ які придержуються іще поганства „в неділин день кланяються написавше жену в чоловічий образ твар“.

Памятників українського ідолопоклонства збереглося до нас непомірно мало. Усього два.

Перший, це плоскоріз в печері біля с. Буші над Мурафою на Поділю. Зображує він — з ліва безлисте дерево з чотирма розсохами; на останній з правого боку сидить півень. Під деревом на вколішках чоловік, повернутий лицем до дерева з чашею в молитовно піднятих руках. Позад чоловіка на підвисшенню стоїть олень з розложистими рогами.

Поміж рогами оленя видовбано, очевидно пізніще, прямокутні рамці призначені мабуть на якусь то напись. Учені догадуються, що ця ґрупа зображує сцену зі славянського дохристіянського культу. Говорило би про це жертовно-символічне значіннє півня та оленя, що в каших колядках носить на рогах сонце і другі символи. Постать зображеного чоловіка нагадує в дечому камяні, українські „баби“. Різьба виконана грубо, плоско, без плястики.

Другим памятником українського поганства є т. зв. „Світовид“ найдений 1848 р. в ріці Збручі під Городницею в Галичині. Оригінал находиться тепер в польській Академії Наук

в Кракові а ґіпсові відливи є у Львові, Вильні і Берліні.

„Світовид“ охрещений так його нахідчиками, це високий на 2·70 м. чотирогранний стовп з місцевого, твердого вапняка, покритий з усіх сторін різьбою.

Його долішня частина, висока на 63 см. зображує сильно збудовану мужеську постать на вколішках з піднятими в гору руками, що наче піддержують решту кольони. Голова в нього велика, обличе з довгими усами.

Ставник „Світовида“.

Середна полоса, відділена від попередньої поземою смугою, висока на 46 см. має на кожній стінці маленьку людську постать з великою головою в довгій по коліна одежі. Усі чотири постаті злучені зі собою руками. На двох із них помітно жіночі груди.

Третя полоса, висока на 160 см. представляє з кожного боку молодечу постать в довгій одежі з великим, круглим капелюхом, спільним для усіх чотирьох голов. Руки всіх чотирьох боків однаково схематично уложені права рука піднята, пальці на грудях, ліва рука навів опущена. На одній стіні держить постать перстень, на другій трубку, а на двох других стінах руки порожні. З одного боку ба-

чимо коня і меч на ремінях, що звисають від пояса постаті. Меч простий, мабуть в піхві. Це зразок меча, відомий нам з курганів IX XI ст. По цьому можнаб більш-менш означити дату повстання нашого памятника.

Хрест в с. Лопушній на чотирох ногах, перекований з поганського ідола.

Названо збручанський ставник „Світовидом“ по його ніби схожости зі ставником бога Світовида, що стояв колись в Арконі в Руґії, описаним середновічними хроністами.

З разу таки, як його найдено, виринули сумніви відносно його дохристіянського походження. Ці сумніви визвали оживлену суперечку серед учених, яка причинилася до розбудження зацікавлення питаннями старовинних находок в загалі.

З велитенської археольоґічної літератури, яка повстала на тлі находки „Свідовида“ звернемо тут увагу на виводи пок. професора львівського університета Карла Гадачека, який посвятив розслідженню нашого памятника чимало часу і праці. Памятник, на його думку, вповні автентичний. На ньому слідно особливу поволоку, яку стрічаємо тільки на камінню, яке довгими століттями лежить під водою. Те, що статуя, в су-

переч літописним звісткам камяна, а не деревляна, не важне. Рука, яка її викувала була гарно обзнайомлена з різьбою в дереві. Та найкрасшим доказом її дохристіянської старовини є різьба і предмет нею зображений, звязаний тісно з памятниками того часу.

Сама форма ставника нагадує старинні грецькі герми, які нерідко мали більше голов і зображували злучених разом мужеських і жіночих богів. Форму потрійної герми мала прим. грецька Гекате, з якою має „Світовид" декілька спільних черт, як прим. те, що головам відповідає цілий корпус викований на стовпі і що подібно, як на Гекатах бачимо й тут зображення в роді Харит, що побравшися за руки ведуть хоровід довкола ставника. На думку Гадачека черти ці споріднюють нашого Світовида з грецькою різьбою і дають ту певність, що тільки на тлі грецької мітольоґії можна би дійти значіння зображених фігур.

Типова мужеська постать з величезним мечем, нагадує авторови кінних героїв, яким поклонялися жителі Малої Азії та Балкану, на рівні з найвищими богами. Друга постать повинна бути жіноча, про що говорять зариси грудий, так само, як і третя з малою чаркою в руці тоді, коли в першої бачимо ріг. Ці додатки нагадують авторови матерні грецькі божества Геру, Деметер, Кібелю і Гестію. Четверта постать мабуть мужеська.

Фіґури середньої полоси, що побралися за руки нагадують йому Харит, або другі бакхічні божества.

Долішні постаті відповідають грецьким Атлянтам, що двигають цілий тягар ставника. Назву „Світовид" вважає Гадачек найменче щасливою, при чому наводить ріжниці між нашим

памятником а описом арконського Світовида у середньовічнього хроніста Сакса Ґраматікуса.

Очевидно, що кромі споріднення ідеї, збручанський ставник не має нічого спільного з досконалістю форм грецької різьби. Різьба його дуже невибаглива, плоска, скоріш ритований в камени рисунок, аніж плястичне зображення. Для нас має він вагу як зразок провінціональної мистецької продукції глухої закутини поганської України. Крім цього в звязи з літописними звістками дає бодай приблизне поняте того, як могло виглядати усіблення релігійного світогляду наших поганських прадідів

Кромі „Світовида“ найдено в Галичині декілька других поганських ставників.

Так прим. в 1850 р. виловлено в р. Липиці к. Рогатина фіґуру з чотирма головами і стількиж кругло-кованими ногами. Одначе тодішний місцевий панотець казав перекувати поганського ідола на хрест, який до нині стоїть в селі Лопушній п. Рогатином.

В 1875 р. найдено на лівому березі Збруча під Гусятином якийсь камяний ставник, але місцеві люди розбили його на шматки.

Крім цього В. Дзедушицкі в своїй розвідці п. з. „Погляд на історію штуки на Руси“ згадує, що в стіни дрогобицького костела вмуровано голову і руки якогось поганського ідола.

Окинувши оком останки нашої поганської старовини можемо ствердити, що уже на довго до принятя християнства, процвітала у нас духова і матеріяльна культура, в якій плястичне мистецтво стояло далеко не на останньому місці. Як небудь ні на основі писаних звісток ні збережених останків не можемо відтворити собі повної картини мистецького життя поганської України, все таки маємо ту певність, що

на високому ступені розвитку стояла в нас архитектура, головно деревляна, тут і там стрічаємо натяки на істнуваннє фіґурного і орнаментального малярства, широкого примінення зазнало ювілерство, при чому декоративна і фіґурна різьба хоча й не виблискувала досконалістю форм, всетаки істнувала і розвивалася.

Усе те не обходилося без посторонніх впливів, які з легкістю можна прослідити на збережених памятниках.

Найстаршим з них був арабський. Арабське ювілерство, якого зразки цілими масами напливали на Україну покликало до життя місцеві спроби, про що свідчать нахідки київських ювілерських майстерень. Зразковим приміром місцевого ювілерства визваного арабським і взагалі східним впливом є срібні окови турових рогів з „Чорної Могили" в Чернигівщині. Найсильніше ділає цей вплив в VIII ст. але вже на грані IX. він зовсім слабне.

Рівночасно з арабськими ділали візантійські впливи, які зразу ішли з Херсону, а відтак безпосередно з Царгороду. Знаємо, що коли візантійська держава зросла в силу в V ст. то її підчинилися чорноморські кольонії старої Греції, на яких чолі станув Херсонес. На довгі віки стає він північно-східньою сторожевою баштою греко-візантійської культури. Відсіля то мабуть уже охрещений кн. Володимир в парі з хрестами, книгами та іконами привіз четверню бронзових коний та дві античні статуї, які поставив коло Десятинної церкви в Київі. Відсіля то уже після приняття Україною християнства ідуть до нас перші грецькі архитекти, різьбярі (каменосірци) і малярі. Щойно після його упадку починаються в нас безпосередні зносини зі самим Царгородом.

Найслабшим з усіх, хоча помітним, був вплив Скандинавії, яка висилаючи нам своїх войовників в парі з ними обдаровувала нас зразковим оружем, покритим плетінковим орнаментом, що не остало без впливу на місцеву, головно мініятурну орнаментику.

Самозрозуміло, що не обійшлося тут без, хочби й посередніх, впливів дальшої Європи, але вони не міняють обличя нашої поганської і ранне-християнскої культури.

III.

Мистецтво держави Володимира і Ярослава.

Церковне будівництво. Хронольоґія важнійших будівель. Стилева характеристика. Малярство. Різьба. Мозаїки фрески, ікони, мініятура, емаль, тканини. Ювілерство. Характеристика епохи.

На основі звісток чужосторонніх письменників і археольоґічних находок, вдалося з цілою певністю ствердити, що не тільки деревляне але й камяне будівництво істнувало в нас на довго перед приняттєм християнства, при чому деревляне досягло високого рівеня розвитку, виробивши своєрідні прийоми і самобутні форми. Під напором дужої хвилі візантійських впливів, яким пробило до нас шлях офіціяльне принятте християнства, це питоме українському народови будівництво не гине, тільки усувається в затише села. Там розвиває його народ далі, творить нові цінности в ньому, які зі свого боку впливають на чужинецьку культуру українських міст.

Перші християнські храми на Україні були деревляні. Говорить про це велитенське їх число (в самому Київі начислює Тітмар Мерзебурський в 1037 р. — 300 церков!) і характеристична термінольоґія літописи, яка оповідає, що Володимир, принявши християнство, приказав „рубити“ і „ставити“ церкви на місцях, де до того часу стояли ставники поганських богів.

Християнські церкви в Київі стрічаємо на довго до офіціяльного приняття християнства. Вже під 882 р. згадує Іпатський список літописі церкву св. Миколи, яку мала поставити кн. Ольга на могилі Аскольда. В договорі Ігоря з Греками в 944 р. згадується церков св. Ілиї.

Церкви ті побудовано в своєрідному стилю, який з візантійським не мав нічого або дуже мало спільного.

З хвилею офіціяльного приняття християнства, будування церков усилюється з року на рік. Строїли їх в першу чергу українські князі та бояри, що в блеску мозаїчних і фрескових мальовил і мраморних інкрустацій, в монументальности їхніх форм, бачили відзеркалення власного богатства і влади. Вони то, задивлені у візантійську роскіш форм і красок, старалися перещіпити все те на український ґрунт, в більшости випадків з помітним успіхом.

Так прим. в самому Київі було до татарського погрому дванайцять камяних церков, не числючи деревляних „однодніво́к" що росли, мов гриби по дощі на ріжних місцях при ріжних нагодах. В Чернигові було вісім, в Білгородці, Овручі, Переяславі, Каневі, Володимирі Волинському, Новгород Сіверську і других городах було що найменче по одній камяній церкві.

Першою церквою, побудованою кн. Володимиром була деревляна церква св. Василія. В слід за нею „Володимир задумав построїти камяну церкву святої Богородиці і привівши мистців від Греків, украсив її іконами, посудою церковною і хрестами, які привіз із Корсуня" (Літопись).

Говориться тут про славну Десятинну церкву, яка пройшовши реставрацію за кн. Ярослава, розвалилася 1240 р. від натовпу людий, що збіглися на її хори, тікаючи перед Татарами. Видно була побудована невміло а до цього на

непевному, болотяному ґрунті. Митрополит Могила поставив на її румовищах церкву св. Миколи, яка простояла до 1824. р. Те, що нині стоїть на місці колишньої Десятинної церкви під тією ж назвою, є плодом московського ніби-візантизму першої половини минулого століття.

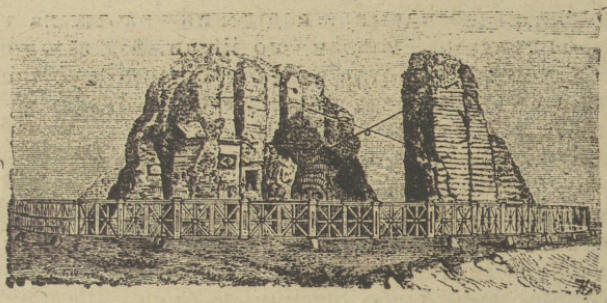
Недавні розкопки археольоґа Мілієва усталили, що первісний Володимировий храм був построєний на базилічному а не доосередному (центральному) заложенню, як пізніщі київські церкви. Зразком для нього послужили старші церкви східньо-візантійського типу з VI. і VII. ст., які стрічаємо на Кавказі, в Малій Азії а навіть Корсуні, що стояв близько до Сходу. Подібний поземий плян бачимо в чернигівській церкві Спаса. Був це видовжений прямокутник, з трьома підково-образними, вівтарними заокругленнями (абсидами), поділений здовж на три кораблі рядами кольон, що йшли від західньої стіни до самих вівтарів. Не стрічаємо тут поперечного корабля перед вівтарною частиною, з копулою над перехрестям. Пізнійші розкопки виявили, що Десятинна церква була виложена мраморними інкрустаціями, різьбленними плитами та мозаїчними і фресковими мальовилами, яких одначе в порівнанню з орнаментальною декорацією було менче авіж в пізнійших храмах. До нас збереглася частина ріжноцвітної мраморної долівки та богато поливяних плиток з ростинними, звіринними і лінійними орнаментами, при чому на спеціяльну увагу заслуговують плитки із загадочними знаками, відомими з монет Володимира, які одними означуються як його родовий герб, другимиж, як монограма імени або грецького титулу князя-„базілевс“. Знак цей став ро-

Поливяна плитка з Десятинної церкви.

довою відзнакою київських князів; на наших днях принято його офіціяльним гербом Української Народньої Республики.

В свій час була Десятинна церква найкрасшим і найбогатшим київським храмом, довкола якого пишався княжий терем та палати бояр, про які була уже мова.

Далеко більше аніж Володимир, заслужився для розбудування і украшення столиці, син його Ярослав. Літописець оповідає під 1037 р. що „Ярослав заложив город великий а в тому городі Золоті ворота, построїв соборну церкву св. Софії, а відтак церкву на Золотих Воротах святої Богородиці Благовіщення; відтак монастир св. Юрія і св. Ірини“.



Останки Золотих Воріт в Київі.

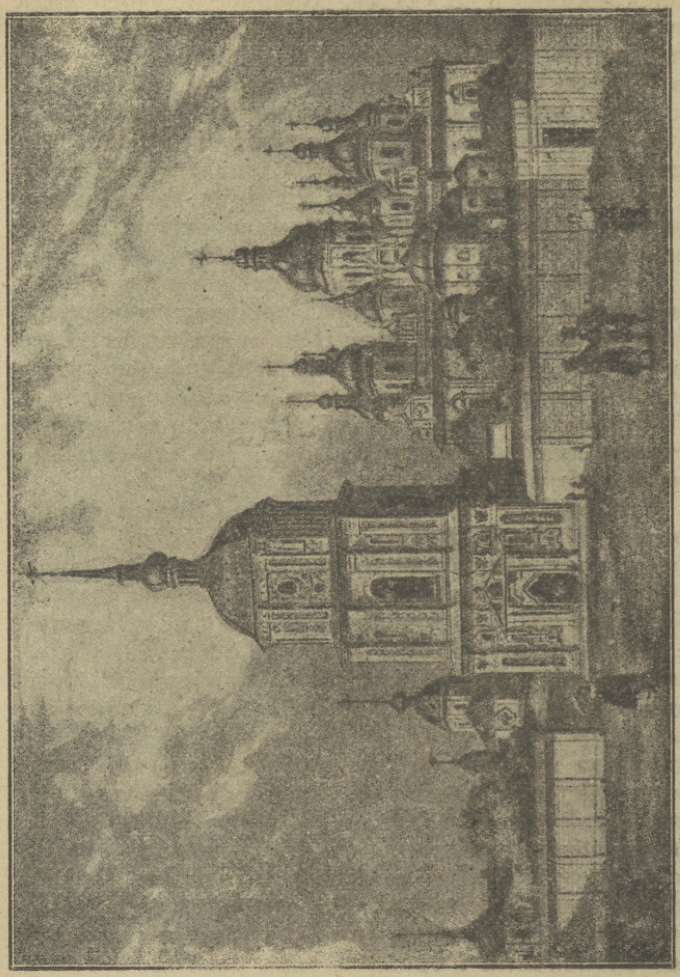
Ярослав, який навязав тісні взаємини зі столицею Візантії Царгородом, відсіля уже брав зразки для своїх будівель.

Золоті Ворота построєні около 1037 р. є інтересним зразком твердинної архитектури свого часу. Були вони зложені з двох стін, получених зі собою луковим склепінням, над яким підіймалася церква Благовіщення, що по звісткам

письменника з XVII ст. Кальнофойського мала такий сам вигляд, як збережена до нас церква на Святій Брамі Печерської Лаври, построєна в XII. ст. Поземий плян тої церкви, відповідно до умов упрощений, був квадратної форми, центрального типу; чотири внутрішні стовпи піддержували баню а рівночасно ділили храм здовж і поперек на три кораблі. Вівтарна часть, проти звичаю була закінчена прямою стіною, як на згаданій Святій Брамі.

Нині по „Золотих Воротах" осталися тільки непомітні румовища двох, нерівних довжиною стін на невисокому насипі, останках колишнього валу. Грубість кожної зі стін досягає двох аршинів а висота 14. Простір поміж ними виносить 10 аршинів з половиною. Кладка стін характеристична для будівель того часу, про що скажемо на другому місці.

Софійський Собор, що нині є гордощами не тільки Київа а й усеї Соборної України, построєний на печеніжському побоєвищі 1036 р. Це зразковий памятник візантійського будівництва на українських землях. Правда, в теперішньому стані, особливо з півдня, обставлений він масою пізнійших прибудовок, крім цього нинішна форма його криш і бань характеристична для українського Барока XVII ст. але дякуючи історичним даним і особливому способови кладення мурів, не важко розпізнати його первісний кістяк з XI. ст. В майже ненарушеній формі збереглася до нас середня частина храму, при чому заціліли не тільки стіни але й склепіння копул. Поземний його плян творив дещо видовжений прямокутник з пятьма вівтарними заокругленнями і тринайцятьма банями. З трьох боків обігала храм низька, одноповерха ґалерія, оперта на кольонах і луках. Іще на прикінці XVI ст. мав храм із заходу притвір з мрамор-



Софійський Собор в нинішному виді.

них, порфірних і алябастрових кольон. Останки цеї кольонади зберігаються в колишній хрестильниці собора. На південно- і північно-західньому рогах храму підіймаються дві круглі вежі з вужевими сходами довкола стовпа, які ведуть на хори і на відкриту колись ґалерію. Прибудовано їх, мабуть, щойно в XII. ст. 1638 р. відновляв храм митрополит Могила, при чому дещо змінено його вигляд. Ще більше перемін внесла обнова часів митрополита Ясинського і гетьмана Мазепи. Вони добудували другий поверх над дотогочасно відкритими галеріями, і перемінили візантійську форму копул на барокову.

За князя Ізяслава (1054—1068) повстає в Київі Печерський монастир, якого церква датується 1073 роком. Чотири роки будували її грецькі майстри. В 1083 р. приступлено до украшення її фресками, мозаїками і мраморними інкрустаціями. За часів кн. Святослава II. в 1089 р. церкну посвячено. Її обновлювано на прикінці XVI ст. при чому помітно змінено її зовнішний вигляд.

Кн. Святополк Ізяславич (1093—1113) построїв 1108 р. Михайлівський Золотоверхий монастир, що в парі зі своїми попередниками не зберігся до нас в первісному виді.

На прикінці XII ст. повстала Васильківська церква, якої основника певно не знаємо. В XVII ст. вважали її будівлею Володимира Великого. Проф. Голубинський приписує її кн. Рурикови Ростиславичеви з 1197 р. тоді як в Іпатському списку літописі читаємо під 1183 роком: „Посвячено церкву св. Василія, яка стоїть на великому дворі... а побудував її Святослав Всеволодич“.

З княжих часів походить ще церква Успенія на Київо-Подолі, яка зруйнована в XV ст., в XVI. піднялася з руїн.

Около 1140 р. оснував кн. Всеволод Ольгович храм Кирилівського монастиря, інтересний для нас особливо тим, що в ньому є фрески і мозаїки місцевої, української роботи та що йому, одинокому з київських храмів великокняжої доби, вдалося зберегти первісну форму свого корпусу від пізнійших перебудов. Змінена тут тільки зверхня форма копул, завдяки обнові переведеній за часів Мазепи і Варлаама Ясиньского.

1070 р. построїв кн. Всеволод Ярославич церкву св. Михайла у Видубецькому монастирі. Стоїть він за Звіринцем над Дніпром. В старовину ішов він в слід за печерським монастирем. Монгольська навала на ньому не відбилася. 1250 р. спинився тут галицький король Данило, їдучи до Орди. В XV—XVI ст. монастир занепадає; підіймається з упадку в XVII ст. Храм посвячено рівночасно з печерською церквою, що дало привід до припущень, що в ньому находяться фрески і мозаїки роботи печерських майстрів. В перве ушкодили храм Половці в 1095 р. Згодом Дніпро підмулив східню стіну, яку за кн. Рурика Ростиславича скріпив особливими відпорниками (контрфорсами) перший, відомий нам український будівничий Милоніг. Не легку мав мабуть задачу, коли про будову відпорника повстала леґенда, як про небувалий подвиг. Всеж таки на прикінці XVI ст. загрожена Дніпром стіна таки повалилася. Кромі вівтарних закапелків (абсид) збереглися до нас первісні стіни храму.

Із восьми чернигівських церков збереглося до нас — пять. Є це — Спасопреображенський собор построєний тмуторо-

канським князем Мстиславом Володимиричем, в першій пол. XI ст., Успенська церква Єлецького монастиря, заснована князем Святославом 1060 р., церква Ілинської обителі тієїж фундації з 1072 р., Борисо-Глібський собор (1120—1123) построєний Давидом Святославичем та храм св. Пятниць з кінця XII століття.

Спаський храм у Чернигові.

Чернигівські храми будовані так як і київські грецькими майстрами, не виявляють особливих відмін, творючи з київськими одну стилеву цілість. Для історика мистецтва ціннійші вони, одначе, тим, що за виїмкою копул Єлецької і Ілинської церков, та двох башт Спаського собора, построєних одна в XVII а друга в XIX

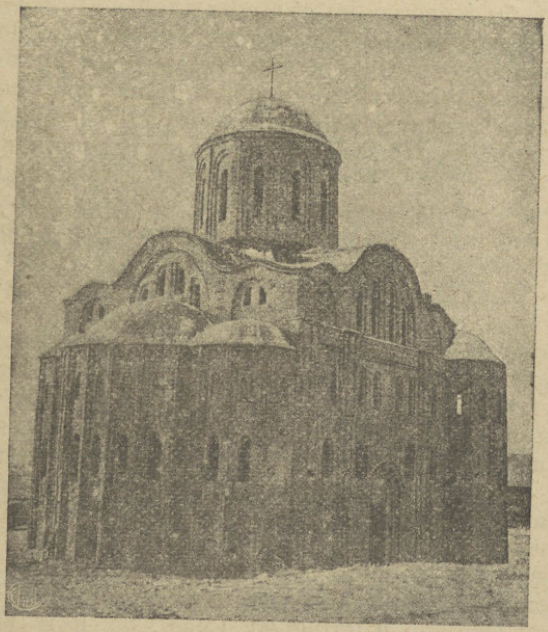
ст. чернигівські храми зберегли первісну форму своїх насад і обрисів перед пізнійшими перестроєннями.

З поміж церков других українських городів, згадаємо храм св. Василія в Овручі, збудований не за Володимира, як до недавна думано, а за Рурика Ростиславича в XII ст. Це, мабуть, остання церква чисто-візантійського стилю на Україні. Перший раз зруйнували її Татари а в друге литовський князь Ґедимін. Стояла вона в руїновищах кілька століть, поки за ініціятивою „Володимиро-Васильківського брацтва“ в Овручі, не поручено архитектови Шусєву відбудувати її такою, якою була вона в час свого повстання. По думці знатоків, вдало ся це Шусєву як неможе краще, через що нинішний овруцький храм має до певної міри історично археольоґічну стійність.

Передивляючи архитектурні памятники Київа і Чернигова домонґольської доби бачимо, що всі вони мають типово-візантійський характер. Будували їх грецькі майстри, хоча й не без помочі їх українських учнів, з поміж яких знаємо про Петра Милоніга „надворного архитекта і приятеля“ князя Рурика Ростиславича. Крім того літопись згадує під 1276 р. Олексу що був „муж хитр“, якого князь Володимир Василькович післав будувати Камянець (Литовський). За його батька будував він в богатьох містах. Посол франц. короля Людвика IX. Рубрикіс з полов. XIII ст. згадує молодого будівничого Українця. Очевидно укр. архитектів було більше, але вони йдучи слід в слід за своїми грецькими учителями не виявили своїх українських питоменностий. В усіх тогочасних памятниках так у формі як техніці помітно руку і науку грецьких майстрів, через що „Візантійська аритектура на українських

землях" це єдино вірне опреділенє тогочасного будівляного руху України.

Характеристичним типом візантійської церковної архитектури, перенесеної на Україну є центральна будівля получена з базилікою, якої поземий плян уявляє собою



Храм св. Василія в Овручі.

форму рівнораменного, грецького хреста в середині а — правильного чотирокутника на зверх. Копула, яка в римській ротунді опиралася на круглій а відтак многокутній основі, доходить до копули з барабаном, опертої на чотирох стов-

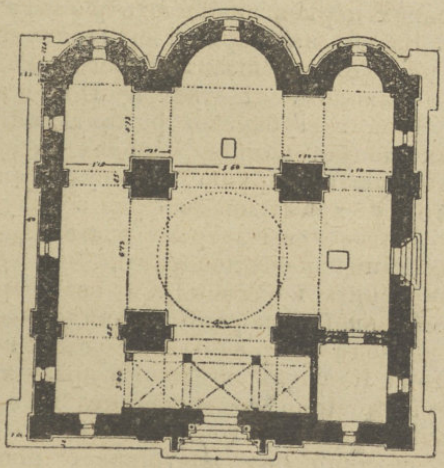
пах зєднаних полукруглими луками. Луки зєднані зі склепіннєм сферичними парусами (пендантивами, вітрилами) що становлять многоважний здобуток візантійського будівництва.

Візантійська форма перенесена на нашу почву не застигла у відірваному зразку. Противно, ми можемо крок за кроком прослідити боротьбу і еволюцію творчих ідей.

Починаючи з Десятинної церкви, з трьома неповними вівтарними закапелками будованої на східньо-візантійських зразках шестого і семого століття переходимо до Спасопреображенського храму в Чернигові, якого плян підходить до типу „Великої Базиліки" Василія І. що творить епоху в візантійській архитектурі. Вівтарні абсиди тут уже повні, займають усю ширину будівлі. Плян чернигівського собора творить, незалежно від вівтаря і притрору, правильний квадрат. В центрі цього квадрату стоїть чотири стовпи, що підтримують копулу, творючи рівночасно рівнораменний хрест в пляні. На кінцях і поміж раменами плянового хреста є симетрично уставлені стовпи, зєднані поміж собою і з центральними стовпами цілою системою луків. Усі ці стовпи творять підпорну систему копули. Новістю в порівнаню з візантійським прототипом черніговського храму є ужите стовпів замісць кольон, що потягло за собою деякі зміни технічно-конструктивних прийомів. Помітно це головно в київській Софії, де пять вівтарних абсид творить рівночасно контрфорси (відпірники) проти велитенського тягару тринайцяти копул. Тогож типу є менчі шестистовпні, трехабсидні, пятикопульні храми як Новгородська Софія, Єлецька церква в Чернигові, Лаврська і Михайлівська в Київі з XI., та Борисо-Глібський собор в Чернигові, Кирилівська церква в Київі та церква в Каневі з XII ст. Рівночасно

з повисшим типом церков поширюєть ся доволі упрощений тип чотиростовпного, трехабсидного й однокупольного храму, як прим. Лаврська церква на Воротах, Успенська на Подолі, Михайлівська у Видубецькому монастирі, та Васильківська в Овручі.

Про зовнішний вигляд українських церков домонгольської доби говорять нам в першій мірі чернигівські храми. Відповідно до



Зразок поземого пляну українсько-візантійського храму. Храм св. Пантелеймона в Галичі. XII. ст.

числа і розположення стовпів в нутрі церкви на зовнішних її стінах виступають пілястри зеднані поміж собою луками. Будучи декоративним оживленем й розчленуванем площ, мали вони ще й конструктивне значіннє контрфорсів. Криша спирала ся безпосередно на склепіннях, що надавало її филясту форму. Головною ідеєю будівництва стає очевидно копула, що пі-

діймаєть ся на високому, многокутному барабані. Вікна довгі, вузькі в абсидах і барабані характеристичні своїм обрамуванням у формі одна в другу вложених касет (скринь). Абсиди украшені полу-кольонками, що обрамовують вікна, або доходять до цокола, а то й просто звисають, мов шнурі.

Інтересно завважити, що помимо стилевої чистоти українсько-візантійської архитектури домонгольської доби, декоративні подробиці чернигівських церков виявляють романський характер. Власне на чернигівській почві бачимо першу з ряду стрічу візантійського сходу з романським заходом. І так в Пятницькій церкві в Чернигові бачимо романський фриз із звисаючих полустовпиків, опертих на консолях, що обрамовують верхню полосу абсиди. На Єлецькому храмі маємо фриз з полукруглих луків, що обігає храм з трьох боків. Це вже наскрізь західний спосіб декорації.

Прекрасним і одиноким в своїм роді зразком романської декорації є найдений 1860 р. капітель кольони Борисо-Глібського храму в Чернигові. Капітель, вважаний зразу хрестильницею, був імовірно завершеннєм пілястра або полукольони, про що говорить те, що один бік капітеля гладкий, без плетінкової різьби, що окружає його з трьох боків. Орнаментика його складена зі шнурів і плетених змій, нагадує нам плетінкові заставки та ініціяли старо-українських рукописів XI.—XII. ст. такі близькі т. зв. „скандинавській орнаментиці“.

Кромі мозаїк і фресків, про які скажемо на другому місци, украшувано внутрішні і зовнішні стіни та долівку наших церков ріжно. В богатших викладано стіни плоскорізними плитами та красковими мраморними інкрустаціями, з яких на долівці творено цілі килимові компо-

зиції. В біднійших церквах сповняли цю ролю поливяні плитки. Плоскорізні мраморні плити Десятинної церкви стоять своєю плястикою висше плоских релефів вмурованих в стіну плит і т. зв. „Ярославової домовини“, що кована в білому мраморі з кришевою покришкою, уся покрита декоративними рисунками візантійських символічних зображень.

Капітель кольонни Борисо-Глібського храму в Чернигові.

По оповіданню Патерика, того рода плити і домовини, уже в XI. ст. виковувано на Україні.

Те, що дозволює нам відрізнити старовинний український храм великокняжої доби від пізнійших прибудов, це особливий спосіб кладення мурів.

Стіни будувалися з дикого каміння і цегли з великою домішкою цементу, зглядно маси з вапна та товчених ріняків і цегли. Цегла була

тонка (около 5 см.) майже квадратної форми. Цемент укладений грубими верствами грав тут першу ролю. Цегла і шіферні плити, яких виступаючі краї творили ґзимси, були вживані тільки для зрівнювання верств. До звязування стін вживано залізних та деревляних запрут. В горішніх полосах стін і в сферичних трикутниках під копулою, кладено для облегчення, глиняні горшки, прозвані невірно „голосниками“.

Про малярство поганської України не знаємо майже нічого. Судючи по високому культурному рівені, на якому застала Україну історія, мусимо вірити, що в дохристіянській Україні малярство істнувало але ні його первісних форм ані прийомів, покищо очеркнути не дасться. Припущення деяких дослідників на тему поліхромії і малярської орнаментики первоначальних руських деревляних будівель — більше, чим правдопохожі. Кумирі, могли бути також мальовані, не тільки різьблені. Прим. в „Слові о полку Ігореві“ — вітри — крилаті. Це більше малярське, аніж різьбарське зображення.

Повна недостача памятників, примушує нас одначе вдоволитися самими тільки припущеннями.

За те усі малярські памятники, що збереглися з християнської України домонгольської доби мають наскрізь візантійський характер.

Іпатський літописний список каже, що Володимир, побудувавши Десятинну церкву... украсив її іконами, які привіз з Корсуня і розмалював стіни. Церква пропала підчас монгольської навали і нікому було спасати її сокровища. Є одначе переказ, записаний епископом Яковом Сушею, який каже, що після Володимира збереглася одна ікона, якою має бути Холмська Богородиця. Мальована на трьох кипарисних

досках спо́єних зі собою, зі слідами емалієвих окрас.

В румовищах Десятинної церкви найдено крім цього остачки мозаїк та шматок фрески, що зображує частину голови якогось святого. Строгість візантійського стилю — каже Айналов — зєднана тут з широкими формами лиця, великими, виразистими очима, тонким обробленнєм а навіть тіньованєм, червоними обрисами вій і бліло-рожевою краскою обличя".

У відносно доброму стані і повноті збереглися до нас фрески та мозаїки Київо-Софійського Собору, Кирилівської церкви, та Михайлівського Золотоверхого монастиря в Київі. Крім цього збереглося декілька ікон, мініятур та емалій, що разом узяті свідчать про стан візантійського малярства епохи Македонської династії і Коменів на областях домонгольської України. Кажемо „візантійського", бо непомітні відклонення малярства київської держави від корінно-візантійського за скромні для того, щоб можна говорити про який-небудь національний чи хочби місцевий його характер. Захоплення для величнього малярства Візантії було в нас у ту давну пору за велике, щоб хто небудь поважився докинути до його щось свого й питомого.

„Прийшли ми до Греків — читаємо в літописі — і (вони)вели нас туди, де служать Богові свойому і не знаємо чи не на небі ми були. Нема бо на землі такого виду ні краси такої"...

Загально принято, що візантійське малярство, це щось „мертвонароджене, що після короткого розцвіту доживало свого віку в стані довгого й безплодного упадку". Одначе досліди виявили дійсну животність і природний розвиток цього мистецтва, який можемо поділити на три епохи. Перша, це доба розцвіту, звязана

з іменем Юстиніяна в VI. ст. після якої слідує упадок, спричинений іконоборською реакцією. Протягом більш, аніж сотні літ (726—842) обмежуються малярі Візантії майже виключно до чистої орна-

Христос-Пантократор. Мозаїка в копулі Соф. Собору в Київі.

ментики, що й відбило ся на розписі Десятинної церкви в Київі. В X—XII. століттях за Македонської династії і Комменів переживає візантійське малярство золоту добу свого відродження. Ту епоху можемо поділити на два періоди. Пер-

ший до 1000 р. це період вироблювання форм і технічних прийомів, другий — період творчого застою з одного й досконалення техніки з другого боку. В тому власне періоді вироблюється й наконечно усталюється те, що звемо „візантійським стилем“. Характерними його рисами є сильне змагання відірвати ся від усього природного й тілесного та монументальність, яка вдаряє нас навіть в постатях найменчих розмірів, і кольористична насолода. Виїмок

Лови на медведя. Із фресок наріжних веж Софійського Собору.

творить тільки звіринний світ, зображуваний візантійськими майстрами з подивугідним реалізмом і чуткою обсервацією. В кінці третя й остання доба розцвіту візантійського малярства припадає на XIV. ст. за династії Палеольоґів. Таким чином друга епоха відродження візантійського мистецтва сходиться з епохою народжуваня ся культури християнської України домонгольського періоду,

Третій і останній розцвіт візантійського малярства в XIV. ст. не застав уже в живих великої київської держави; вона впала під напором монгольської навали. На зразках візантійського мистецтва того періоду, виобразувалася за те Новгородська іконопись XIV. і XV. ст., що зі свого боку не остала без впливу на тогочасну іконопись України.

1848 році відкрито фрески Київо-Софійського собору, що повставши в першій половині XI. ст. при обнові митрополита Могили в 1648 р. були забілені. Зараз таки їх „зреставровано" до тої міри невміло, що тільки фрески бічного вівтаря св. Михайла та фрески на стовпах головного вівтаря, можуть свідчити про свій первісний стан з часів Ярослава. Підчас обнови були вони закриті іконостасом і це їх спасло. Із обновлених фресків, осталося дуже мало без змін. 1885 року відкрито мозаїки в копулі і на внутрішніх стінах тріумфального лука. Згодом відкриття поширили ся так, що нині можна оглядати в Київо-софійському соборі мозаїчні зображення в копулі — Христа Вседержителя (Пантократора) та фраґмент Архангела. В нисшому поясі купольного барабана були зображені апостоли з яких зберіг ся до нас тільки ап. Павло і то тільки по груди. У вівтарній мушлі збереглося мозаїче зображення Богородиці в увесь ріст. Понизше Богородиці бачимо Тайну Евхаристії а ще низше поодинокі постаті Святих Отців церкви, збережені доволі неповно.

Крім цього збереглися ще мозаїки Благовіщення по обох боках тріумфального лука, Деісуса в місци стрічі вівтарного зводу з тріумфальним луком, Первосв. Арона на внутрішній стіні тріумф. лука та пятнайцять мозаїчних медальонів з циклю Сорока

Мучеників на луках, що піддержують копулу. Решту стін займають фрески.

Чотири бокові абсиди храму розмальовані. сценами з життя святих, яким поодинокі абсиди посвячені — Богородиці, Арх. Михайла, ап. Петра і св. Юра. Розпись Богородичної абсиди інтересна леґендарністю своїх зображень.

Св. Кирил навчає. Із фресок Кирилівського монастиря в Київі. XI. ст.

Стіни пресбітерії і хорів розмальовані сценами зі Старого й Нового Завіту. В кінці решта стін і стовпів покрита поодинокими постатями святих в увесь зріст, в погрудях та медальонах. В усьому розкладі поодиноких зображень бачимо певну систему, від якої візантійські малярі відступали тільки з конечности.

Найстаршим памятником світського малярства на Україні остануть фрески, що покривають стіни і стовпи в наріжних вежах Соф. Собору. Вони збереглися о много краще аніж фрески в соборі. Бачимо там широкий цикль сцен, обіймаючий около 130 фіґур, що зображують виправи, лови, сміховинні бої скоморохів, мімів, гуляк і весь імператорський двір. В супереч поглядам одних учених, які хотіли бачити в цих мальовилах зображення життя київського двора, доказували другі, що з Київом не мають вони нічого спільного. З точки артистичної вартости ці фрески це зразок малярської „скорописі" одідиченої Візантією від гелленістичного мистецтва.

Є певні дані припускати, що в головній наві собора, де тепер бачимо родину мучениць св. Софії і її дочок, були первісно портрети князя фундатора і його рідні. Відтворення цього найстаршого у нас збірного портрету піднявся арт. Кричевський.

Стиль і схема софійської поліхромії близька другим візантійським церквам XI. ст. як пр. монастиреви св. Луки в Фокиді, монастиреви Дафні в Аттиці та монастиреви Неа Мові на острові Хіос. По думці французького дослідника Діля „Софійські мозаїки стоять на лінії розвитку, що йде від мозаїк св. Луки до мозаїк Дафні, від переваги монументальних окремих постатий і більших площ до початків малярської складности і пестроти".

Софіїські мозаїки і фрески, були очевидно твором грецьких майстрів, але обставина в роді тої, що в супереч звичаєви фрески переважають своєю чисельністю над мозаїками, позваляє припускати участь місцевих сил, які не вспівши побороти технічних трудностий мозаїки, мусіли вдоволитися фресками.

Евангелист Лука з „Остромирового Евангелія“ 1057.

Невміла обнова переведена в половині минулого століття відібрала софійським фрескам ледви не усю їх мистецьку вартість. В теперішному виді мають вони тільки іконоґрафічну цінність, многоважну для історії мистецтва.

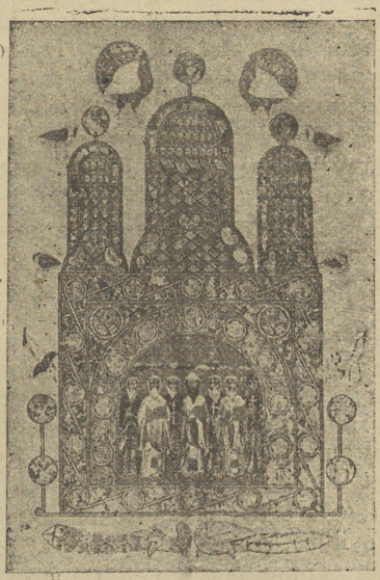
Із фресків та мозаїк Михайлівського Золотоверхого монастиря в Київі збереглося до нас далеко менче. Ще в XVII. ст. були в абсиді собора — після оповідань подорожника — Павла Алепського — мозаїчні зображення Богородиці - Оранти, Тайни Евхаристії і кілька рядів облич святих. До нас зберігся тільки середній пояс з Тайною Евхаристії. На внутрішніх стінах стовпів вівтарного лука збереглися зображення великомуч. Димитрія і архидіякона Степана. На зовнішних стінах лука відкрито 1888 р. фрески що зображують — Благовіщенне, Захарія, Самуіла, двох Святителів і двох мучеників.

Славянська напись над зображеннем св. Евхаристії послужила деяким вченим доказом на те, що — коли мистецтво і тут, як у київській Софії було візантійське, то виконанне було вже українське; навіть мозаїки могли бути твором українських артистів виобразуваних грецькими майстрами.

Крім цього стиль Михайлівських фресків не є однаковий зі стилем софійських. Відповідає він стилеви візантійських мозаїк кінця XI. і початку XII. ст. Російський дослідник Прахов узяв цю стилеву відмінність на карб творчої питоменности київських малярів, кажучи: „Порівняйте апостолів, що підходять з права до Христа з чашею. Ви напевно віддасьте першенство Михайлійському зображенню“.

Рідким памятником візантійського малярства з XII. ст. являються збережені до нас

фрески Кирилівської церкви в Київі. Відкрито їх припадково 1860 р. а обновлено в роках 1881—1883 під доглядом Прахова але й тут богато попсовано. Колись була вся церква покрита фресками але не все збереглося. Найважнійшими для нас є фрески південної абсиди нинішного „Кирилівського приділу“, в яких зображено головні моменти з життя св. Кирила. Як у Михайлівському монастирі так і тут маємо славянські написі, що приводить нас на подібне припущене, що кирилівські фрески є твором українських малярів.



Собор Святих з рукописного „Ізборника“ кн. Святослава. 1073.

Стилево належать кирилівські мальовила до тої доби візантійського малярства, в якій бороли ся дві струї — мозаїчна з простотою композиції, фронтальністю постатий, неповорушністю, роскішю олягів і малярська—жива, реалістична. Кирилівські фрески є зразком останньої.

В супереч своїй важности, Михайлівські й Кирилівські фрески досі не зовсім перестудіовані і не усі опубліковані.

Із малярських памятників України домонгольського періоду згадаємо іще останки стінописи на Чернигівщині в Острі і Старогородку.

Фрески в Острі, особливо зображенне Богородиці на престолі з двома архангелами по боках (у вівтарній абсиді) нагадують мозаїку скитійської церкви на острові Кипрі з другої пол. IX. ст. Правдоподібно таке було мозаїчне зображенне Богородиці в абсиді головного вівтаря Великої церкви Київо-Печерської Лаври, судячи по Печерській іконі Богородиці з предстоящими — Антонієм і Теодозієм.

Поруч фрескової й мозаїчної стінописі, чималу ролю в історії укр. малярства грає — іконопись.

Ікони привозилися до нас з Візантії і Корсуня але й малювалися на місци, про що маємо певні дані. „Печерський Патерик" і Літопись згадує про трьох українських іконописців — Мойсея, Аліпія Печерського і Авраама Смоленського. Найстаршим українським малярем, якого імя і деякі біоґрафічні дані збереглися до нас є монах і лікар Київо-печерського монастиря — кінця XI. і початку XII. століття Преподобний Аліпій (Олімпій).

В „Житіях" Печерського Патерика находимо його, доволі леґендарну, житепись.

Оповідається там, що малим віддали його батьки на науку до грецьких малярів, що в той час розмальовували Київо Печерську Лавру. Тут він „учася, майстерам своїм помагаша". Коли роботи над Лаврою були покінчені, Аліпій не кидав кисти а малював ікони для ігумена, для чернечої братії та світських людий. Заробіток ділив на три части: одну для вбогих, за другу купував матеріял, а третю віддавав на монастир. „Сице убо творя по всі літа, не даваше себі покоя

день і нощ". За ці богоугодні труди посвячено Аліпія в єреї. Помер він 17. серпня 1114 року.

Поза цими фактичними даними до житепису патріярха українського малярства, находимо в Патерику ще й леґенди про нього. Свідчить це про пошану, якої він і його мистецтво зазнавали серед окруження.

Портрет кн. Святослава з ріднею в „Ґаборнику".

Оповідається там, що Аліпій оздоровив прокаженого „взем іконописния вапи (краски) лице єго украси, струпи гнойния помазав". Читаємо там також, як один богатир замовив у Аліпія сім ікон з яких пять „Деісуса" і два „намісні". Два черці, що посередничили при замов-

ленню обманули богатиря, взяли від нього потрійну плату за роботу, а доски, призначені на ікони сховали. Замовник пожалівся ігуменови. Аліпій станув перед судом, який його виправдав; виновників покарано а замовлені ікони виявилися готовими.

Коли Аліпій вмирав, то ангел докінчив за нього ікону Успенія Богородиці.

Кисти Аліпія приписується дві ікони. Одна з них, що зображує Богородицю має бути в Ростовському соборі, куди післав її князь Володимир Мономах. Друга — „Цар царів" має бути в іконостасі Успенського собора в Москві. З початком XVIII. ст перемалював її К. Уланов.

В тім-же Патерику (129. ст.) згадується ще печерського черця Григорія, що будучи товаришем Аліпія малював ікони, що розійшли ся по всій Росії.

Літопись згадує про Авраама Смоленського, черця, бесідника і маляря з XII. ст. Малював він „Страшний суд" і „Пробу воздушних спокус" та сцени основані на „Житію Василя Нового".

Російський дослідник Петров начислює в своїй розвідці до сорок ікон грецького, корсунського й київського письма з домонгольського періоду, але на основі покищо зібраного матерялу не поважується робити далеко йдучих висновків. Каже тільки, що „українська (південноруська) іконопись дотатарського періоду не була зліпком ікон занесених з чужини, але була віткою живого мистецтва, захоплювала чимраз ширші круги місцевого життя та поглублювалася в ньому, приноровлюючись до його найріжнороднійших вимог".

Доказом того те, що тогочасна іконоґрафія принесена на Україну з Візантії обогачується

постатями українських святих, як Преподобні Антоній та Теодозій Печерські, князі Борис і Гліб та другі.

Мініятура Трірської Псалтирі з портретом кн. Ярополка і його дружини.

Тісно з іконописю вяжеться мініятура з якої памятників згадаємо — три розмальовані

рукописі з XI. ст. Остромірове Евангеліє 1057 р. з трьома картинами Евангелистів, Ізборник Святослава 1073 р. з трьома мініятурами — Христос на престолі, Собор святих і родинний портрет Святослава, та Трірську псалтир з 70-их рр. XI. ст. в якій бачимо крім німецьких, пять мініятур українського походження. На двох мініятурах Трірської псалтирі бачимо портрети князя Ярополка Ізяславича, його жінки і матері. Остромирове Евангеліє і Ізборник — київської роботи; мініятури Трірської псалтирі виконані по думці Кондакова в Луцьку або Володимирі Волинському.

Для нас у великій мірі інтересна орнаментика тих памятників. на загал візантійська але не без своєрідних мотивів. Основу її творять стилізовані ростини і звірі а головно мотив плетінки, що будучи споконвічною мистецькою спадщиною цілої людськости ляг в основу орнаментики Візантії, Грузії, Сербії, України, Ірляндії та Норвеґії.

Спеціальною віткою українсько-візантійського малярства являєть ся емаль. Техніка її дуже складна, могла виобразуватися тільки у вибагливій Візантії, куди прийшла вона з далекого сходу. Емалієву картинку виконувано в золоті, часами в сріблі, ніколи в иньшому металю. Спосіб рисування був двоякий. Або на золотій площі видовбувано місця куди мало вливати ся краскову поливу і того рода прийом звав ся „віконцевим“, або по обрисам рисунку на золотій бляшці прилютовувано золотий дротик, що обмежував кожну краску з осібна. Поміж перегородки всипувано ріжноколірного емалієвого порошку що топлючись на огні виповняв загороджені місця. Одна й друга техніка дуже важка, вимагає чимало знання так самого рисунку, як ювілерства та хемічної стійности склива. На Україні переважала перша техніка.

Доказаний факт що того рода мистецтво найшло змогу розвитку на українській почві свідчить про високий рівень естетичного смаку тогочасного українського громадянства.

Велику силу зразків української емалі має збірка Ханенка в Київі. Богата збірка Звенигородського помандрувала до музею американського міліардера Пірмонта Морґана.

Фрески бокових веж Софійського Собору, анекдотично-побутового характеру.

Клясичними зразками української емалі є найдений в Київі діядем із семи емалієвих картин, ожерелля із Камяного Броду та картини оправи Евангелія Мстислава Мономаховича.

Близько до емалі стоять переносні мозаїкові ікони, що як і емаль є обявом великої естетичної вибагливости. Українським памятником того часу є, між иньшими, найдена в краківському монастирі св. Андрея — Богородиця.

„Тепер уже доказано — читаємо у Ґрабаря, що найбільше тонкі мистецькі вироби існували в Київі і що нахідка предметів візантійського стилю не все означає грецький імпорт, а противно, уявляє памятники місцевої роботи в гарно засвоєному стилю, при тому речі з опреділеним призначеннєм, зі зрозумілою для артиста орнаментикою і особисто важним для його змістом“

Різьба розвинулася у нас далеко слабше аніж будівництво і малярство і то не тільки в добі всевладного впливу візантійського мистецтва, але й пізнійше Про первопочини різьби, які виявили себе в ставниках ідолів поганської України ми вже говорили. Християнство і впливи Візантії зупинюють ті первопочини на довгий час в розвитку.

Всеж таки різьба на Україні не гине, тільки змінюєть ся її характер.

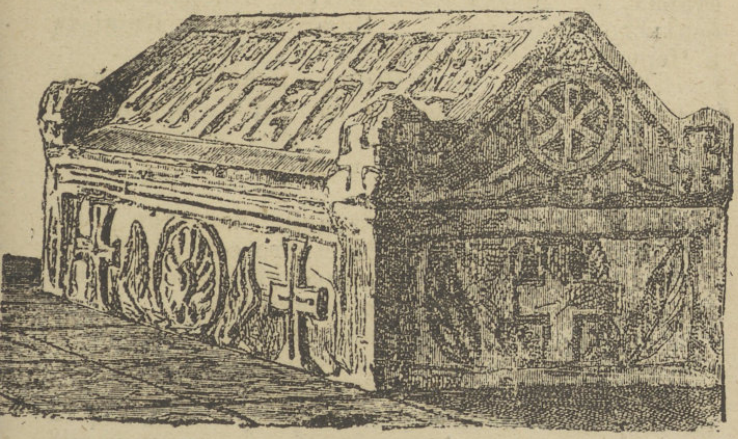
Візантійський письменник Зоцес оповідає, що від свого приятеля, митрополита Сілістрії дістав у дарунку молодого раба Всеволода і різьблений каламар руської роботи з рибячої кости, так по мистецьки украшений різьбою, що він нагадував візантійському вченому „хитре мистецтво Дедаля“.

Літопись зове побудовану кн. Володимиром Десятинну церкву „мраморною“ — дякуючи множеству мраморних інкрустацій і плоско-різьблених плит з мотивами візантійської і старохристіянської орнаментики.

Крім цього з літописі довідуємо ся про мраморні „раки“ (гробниці) в яких поховано князів — Володимира, Ярослава, Ізяслава Ярославича і Ярополка Ярославича. Княгиню Ольгу та Бориса і Гліба похоронено в камяних гробницях.

Мрамор привожено з Візантії, але плоскорізьблені гробниці виковувано на місцях, грецькими і українськими різьбарями. Літопись говорить між иньшими, що перших грецьких „каменосічців (різьбарір) і зидателів палат каменних“ привів на Україну кн. Володимир.

Стільки з писаних жерел про українську різьбу великокняжої доби. Нечисельно збережені памятники потверджують ті вістки і в дечому доповнюють.



Т. зв. „Ярославова домовина“ в Соф. Соборі в Київі.

Інтересним зразком мраморних гробниць про які згадує літопись є т. з. „Ярославова домовина“, що стоїть тепер в бічному вівтарі Софійського собору в Київі. Є це широкий, прямокутний саркофаґ з білого мрамору, покритий з усіх боків мотивами старохристіянських, символічних зображень. На зразок старогрецьких гробниць, має вона форму дому. Ярославова домовина покрита двохспадною кришею (криша ця

зберегла ся як незрозумілий уже нині пережиток в скринях наших Гуцулів) з викованими на углах виступами (т. зв. акротерії грецьких домів і гробниць). Орнаментика зложена з хрестів, моноґрамів Христа (хризм) пальмових віток, кипарисів та розет. Різьба плоска, виконана зі смаком, виріжняє наш памятник від тогочасних саркофаґів Заходу.

Стилево споріднені, хоча й убогійші орнаментикою саркофаґи найдено в Десятинній церкві, Кирилівському і Михайлівському монастирях, на Аскольдовій могилі, в церкві Видубецького монастиря, у Вишгороді у Київі та в Чернигові і Переяславі.

Неподавно, бо в 1919 р. найдено в фундаментах Десятинної церкви ще один старовинний саркофаґ, якого бокові стіни і віко покриті різьбою. Памятник передано в охорону І-шого Державного Музея в Київі.

Наскрізь орнаментальний характер має різьба хорових перил Софійського собору. Мають вони звичайно один арабесковий орнамент, виконаний доволі правильно і викінчено.

За те фіґурну плоскорізьбу маємо на плитах Михайлівського і Печерського монастиря. В стіни Михайлівського монастиря вмуровані два плоскорізи, з яких один зображує св. Юрія в симетрично-подвійному зображенню, другий св. Димитрія. Близько до них стоять плоскорізи лаврської друкарні з яких один зображує Самсона, що роздирає львину пасть, другий колісницю запряжену звірями.

В парі з тими іще напів поганськими зображеннями побідоносних Юріїв і Димитріїв виступають в староукраїнській різьбі мотиви Розпяття і Богородиці, яких стилевий та іконоґрафічний розвиток можна з легкістю прослідити на маленьких камяних та глиняних образках і ме-

талевих наґрудниках (енколпійонах), яких збереглося до нас доволі богато.

Непомірно інтересною і цінною спадщиною декоративної різьби великокняжої доби є згаданий уже капітель кольони, що зберігається в чернигівському Борисо-Глібському соборі. Орнаментика його, складена з завитків (волют) і плетених змій, нагадує старо-скандинавські мотиви.

„Цей дорогоцінний памятник — говорить проф. Айналів — гідний того, щоб заняти найпочеснійше місце в одному з чернигівських музеїв, не тільки ради своєї краси і ориґінальности, але й історичної цінности, як одинокий в свойому роді памятник“.

Монета кн. Володимира.

При убогости різьбарських памятників великокняжої України не буде зайвим звернути увагу на срібну і золоту монету, яку в перве почали у вас чеканити за кн. Володимира.

Збережені до нас зразки інтересні для нас не тільки, як продукт дрібної різьби але і як найперші спроби портретних зображень.

На найстарших українських монетах бачимо з одного боку портрет кн. Володимира в діядемі, з хрестом в руці і написю довкола: „Владимір на столі“. На обороті, візантійським звичаєм, поміщувано образ Спасителя. На деяких монетах зображений Володимир в увесь ріст, сидючи на престолі. Крім цього на богатьох монетах, замісць Спасителя маємо зображенне знаку, який

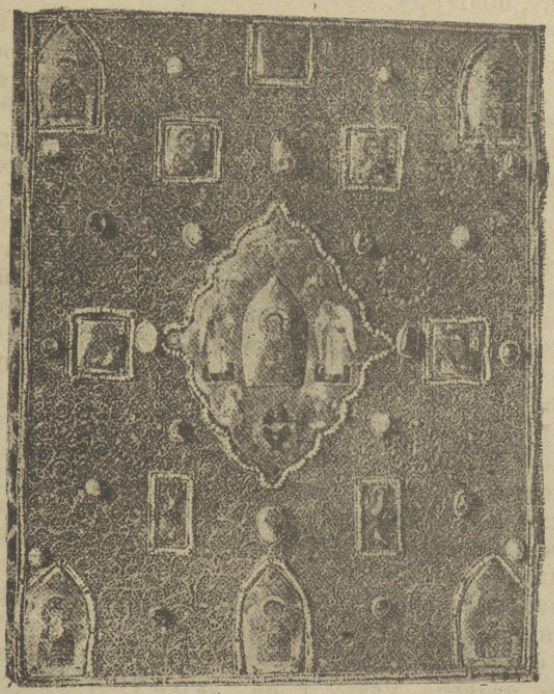
ми вже бачили на поливяних плитках Десятинної церкви. Перші українські монети чеканені, імовірно, Візантійцями звертають на себе увагу тонкістю свого виконання, одначе пізнійші, чеканені неопитними українськими майстрами помітно уступають першим, грубістю і незугарністю свого виконання.

Кромі Володимирових срібних і золотих монет збереглися до нас монети кн. Святополка і Ярослава з портретами тих князів, надписю та зображеннєм згаданого уже знаку, тільки в дещо зміненій формі. Інтересно, що Ярославові монети визначаються тонкістю виконання, що наближує їх до візантійських зразків.

Підіймаючи з гробу давно пережиту культуру великокняжої України, не моглиб ми уявити собі її повної картини, полишаючи на боці памятники її мистецького промислу а в першу чергу ювілерства. Збережені до нас у виїмково великому числі і майже неушкодженому стані памятники тієї культурної вітки, розкривають перед нашими очима увесь той блеск, усю пишноту, дякуючи якій наші володарі почували себе рівними з царгородськими імператорами. Бачимо з того, як то виблискувало життя-буття княжих і боярських дворів від весельчаних красок самоцвітів, золота і парчі. А не треба забувати, що границя поміж тогочасним мистецтвом а ремісництвом, оскільки істнувала в загалі, була дуже тонка; нерідко переходило одно в друге, або як прим. в мозаїці взаїмно себе покривали.

Український мистецький промисл великокняжої доби цінний для нас ще й тим, що якраз на його памятниках збереглося найбільше самобутніх українських черт і елементів чужих але далеко старших від нашої зустрічі з Візантією, що єднають тогочасну Україну з культурою старої Персії, Арабії і Орієнту в загалі.

„Дивлючися на памятники стародавнього українського ювілерства, поневолі дивуємося тонкости і красі роботи, чарови, якогоб могли позавидувати їм сучасні ювілери. Не має там грубости, що



Оправа Евангелія кн. Мстислава Мономаховича.

ціхує вироби Сибірі, тяжкости і схематичности лотських памятників, убогости фантазії і грубости окрас фінів і литовців; тут усе гармонійне, чарівне, а в парі з тим ярке і свіже кольоритом". (Полонска.)

Інтересно, що вплив Візантії, який так непереможно заважив на розвитку староукраїнського будівництва, різьби та іконописі, в ювілерному мистецтві не зміг витіснити самобутніх, українських типів окрас, придаючи їм тільки зверхню стилеву політуру.

Памятники староукраїнського ювілерства, дякуючи трівалости свойого матеріялу і обережности з якою оберігано їх у спеціяльних судинах, збереглися до нас мало не у всіх формах і типах. Принагідні їх нахідки і систематичні розкопки заповнили безцінними скарбами, головно російські музеї. Інтересними зразками є дві діядеми — київська і сахнівська, зложені з девяти золотих плиток („кіотів") з перегородчатою емалю. На одній діядемі на середущій плитці бачимо Олександра Македонського, піднятого двома ґрифами, що простягають голови до кусків мяса, які він держить в руках. Решта плиток украшена лінійним орнаментом.

На другій діядемі маємо прекрасне зображенне Деісуса (моленія); середня плитка має зображенне Христа, по боках Богородиця і Іван Предтеча, за ними ангели, а позаду їх апостоли Петро і Павло. Крайні плитки украшені зображеннями жіночих головок у діядемах. Помилки в грецьких написях зраджують руку українських ювілерів.

Серед безмежної ріжноманітности окрас, звертають на себе увагу т. зв. „колти", або „колодочки", яких у нас в поганську добу не знали. Нагадують вони собою годинник з дужкою в горі або таки справжню колодку. Найбільші з них досягають 6 см. Здовж хребта мають вони скобочки, куди протягалися шнурочки перел; деколи замісць скобок є просто емалієві галочки.

Колти звичайно срібні з черню (оксидованим орнаментом) або золоті з перегородчатою емалю; зображені на них голуби, сирени з людськими головами або просто арабески. Кромі привозних збереглися до нас колти місцевої роботи. На мініятурних колтах, найдених в Чернигові бачимо зображення святих у візантійських, патриціївських плащах, зіпнятих фібулами, з хрестами в руках. (Борис і Гліб). Походженне колтів ярко орієнтальне; споріднені з українськими

Святі їздці Михайлівського монастиря в Київі.

типи находимо в перських могилах Ахеменідів. Призначені первісно на пахощі, на Україні грають ролю окрас, які чіплялося до кіс або шапочки над ухами.

Дуже поширені були наушниці та ковтки; найчастійше на золотій або срібній дужці бачимо нанизано три галки украшені жемчужним, філіґранним (дротиковим) або прорізним (ажурним) орнаментом. Є це так зв. київські ковтки, які виобразувалися на арабських зразках.

В поряд з описаними уже гривнями, які знаємо іще з поганської доби, тепер поширюєть-

ся уживанне ланцюхів. Одні з них скромнійші служили до завішування на шиї медальонів та хрестів, другі так би сказати церемоніяльні— складалися зі золотих емалієвих бляшок зединених ланцюжками. Ланцюхи такі найдено між иньшими в Київі; на їхніх огнивах зі золотих бляшок бачимо емалієві зображення голубів, сирен і арабесок.

Прекрасні були нараменники в виді широкого срібного обруча, украшеного емалю і черню, якими спиналися фаллисті рукави одежі. Про нагрудні хрести і медальони, приняті у нас з Візантії, ми вже згадували. На цьому місці згадаємо іще характеристичні своїм на пів поганським, на пів християнським характером медальони, звані „змієвиками". На одній стороні такого медальону бачимо зображенне Спасителя а на другій плетінковий, змієвидний орнамент — від якого походить назва тих медальонів. Були вони явищами забобонних вірувань і носилися як амулети проти недуг; вони збереглися в уживанню до XVIII. ст. Особливо гарні зразки найдено в Чернигові і Білгороді, з яких другий є безсумнівним твором українських майстрів.

Глянувши на першу, великокняжу добу історії українського мистецтва, бачимо, що принятте християнства а в парі з тим переваги впливів візантійської культури, найшло у нас пригожу для розвитку почву. Протягом короткого, відносно, часу покривається Україна храмами, палатами і твердинними мурами, яким не було пари на тогочасному Заході, коли ходить о скінченість архитектурних форм і стилеву послідовність декорацій. Перенята з Візантії мозаїчна і фрескова стінопись, обогачується місцевими іконоґрафічними мотивами, при чому тут і там

бачимо перші спроби портретного і анекдотичного малярства. Емалієва техніка находить на Україні не тільки поширенне але приміненне своєрідних, технічних прийомів, нам тільки питомих. Грецькі малярі полишають на Україні цілу низку своїх українських учнів, з яких прим. про малярську творчість Аліпія знаємо доволі богато. Коли принятте християнства припинило в нас дальший розвиток різьби, то в области мистецького промислу, головнож ювілєрства можемо похвалитися цілою масою прекрасних памятників, яких самобутність не улягає ніяким сумнівам. На жаль татарська навала, що чимраз то дущими хвилями обризкує твердинні мури Київа, кінець кінців заливає Подніпріве, а в парі з тим розсипаються в румовища горді первопочини україно-візантійської культури. Точка тяжести переноситься на захід; на чергу приходить Галицько-Володимирська держава.

Нараменник київського типу з так зв. „Молотівського скарбу“.

IV.

Мистецтво Галицько-Волинської держави.

Архитектура Володимира Вол. Перемиський собор. Будівництво Данила і Володимира Васильковича. Архитектура Галича. Храм в Коложі. Малярство і мініятура. Трірська Псалтир. Ювілерство. Огляд епохи.

Безупинні міжусобиці князів і татарські набіги доводять кінець кінців до того, що Київ „мати городів руських“ разом з цілим Подніпрівем паде; покидають його висші верстви духовенства, купців, промисловців і артистів, з яких одні ідуть в північну Суздаль, другі ховаються на захід, де на порозі XIII. ст. рівночасно з упадком Київа починає орґанізуватися нова Галицько-Волинська держава. Їй то вдалося на протяг цілого століття продовжувати велико-державні аспірації Київа та піддержувати культурно-мистецькі традиції, яким на Подніпрівю не стало уже місця для розвитку. Заснована Романом Мстиславичем, переживає Галицько-Волинська держава „золоту добу“ своєї культури за князювання Данила та Володимира Васильковича, якого меценатство дасться порівнати хиба з культурною діяльністю Ярослава Мудрого.

Дякуючи ґеоґрафічному положенню, і оживленим взаєминам з европейським Заходом, на території Галицько-Волинської держави витворюється культура відмінна від київо-чернигівської. Помітно це в першу чергу в будівництві, в якому найшли примінення візантійські традиції поруч впливів романського

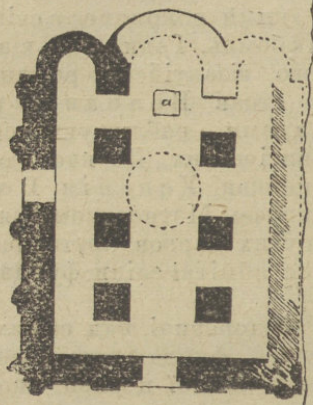
мистецтва. Зустріча тих двох світів дає нову, очеркнену цілість в результаті, яку дехто зове „Галицькою архитектурною школою“. Типовим зразком того обєднання стилів є храм св. Пантелеймона (нині костел Станіслава) в Галичі, що одинокий зацілів з цілої безлічі монументальних будівель, якими покрилися в свій час— Холм, Перемишль, Любомль, Галич і Львів.

Дещо з боку від цього візантійсько-романського будівляного руху стояв Володимир Волинський, якого храми наближувалися більш до типу київо чернигівських. До нас збереглися тільки останки церкви Успенія Богородиці, побудованої князем Мстиславом Ізяславичем 1160 р. Після других перков осталися тільки церквища, або ледви помітні сліди фундаментів.

І так на передмістю Федоровичі, над самим берегом ріки Луги збереглися фундаменти невеличкої, шестистовпної, трехабсидної церкви, якої построєнне помилково приписувано часам кн. Володимира Великого; походить вона одначе з часів о три століття пізнійших. По других володимиро-волинських церквах осталися тільки церквища — Введенівське, Михайлівське і Пятницьке. До безслідно загинутих будівель належать — побудована 1289 р. князем Мстиславом Даниловичем каплиця Йоакима і Анни, церква св. Димитрія та пророка Ілиї з деревляним жіночим монастирем.

Таким чином, одиноким, хоча й на половину тільки збереженим памятником мистецької культури Володимира Волинського з XII. ст. є соборна церква Успенія построєна князем Мстиславом Ізяславичем, батьком Романа Галицького на місці пропавшого собору, побудованого Володимиром Великим в 992 р. Нині вона обновлена — уся біла, мов лебідь. Внутрішний її зруб пе-

реділений в середині двома рядами (по три) стовпів на три поздовжні нави. На стовпах оперті луки, які розходючись на боки творять трівку систему вязань з бочковим склепіннєм.



Останки фундаментів церковці над р. Лугою у Володимирі Волинськім.

Літом 1886 р. коли неподавно обновлений храм стояв іще в румовищах, перевів проф. Прахов досліди над збереженими останками (до висоти склепінних луків). При тому усталено, що Мстиславів храм — своїм архитектурним стилем, кладкою стін і характером декоративних подробиць належить до типу київо-чернигівських храмів XI—XII. ст.

Одною з найстарших романо-візантійських будівель Галицької України був, мабуть, собор св. Івана в Перемишлі побудований — після Длуґоша — князем Володарем Перемиським († 1124 р.) Построєний з ломового каміння і певне украшений декоративною різьбою коли Длуґош говорить про нього як про „pulcherrimo opere ex petra fabricata“ (найкрасшим способом з каміння построєнний). Крім цього згаданий історик говорить, що перемиський собор мав підземеле (крипту) якого не знало візантійське будівництво; є це одна з очеркнених ціх конструкції романських церков.

З літописі довідуємося, що оснований королем Данилом Холм, займав поруч Галича перше місце а характер його будівництва був захід-

ньо-український. 1237 р. построїв тут Данило „градець мал“, який згодом укріпив і поширив так що „его татарове не возмогоша пріяти“.

„А коли Батій — читаємо далі — всю землю Руську зайняв, тоді згоріла церква св. Трійці, яку відбудовано на ново. Бачучи це Данило, як Бог допомагав цьому місту, почав закликати захожих Німців і Русь, інородців і Ляхів; ішли (вони) день у день і в ночі, майстри всякі тікали від татар — сідельники, і лучники, і тульники і ковалі заліза, і міди і срібла, і завелося життя і наповнило двори довкола города, поле і села“.

„І построїв (созда) церкву св. Івана гарну і роскішну; а будівля така була: комар 4, з кожного угла перевід (лук) опертий на чотирьох головах чоловічих вирізьблених (ізваяно) якимсь артистом (от нікоего хітреца); вікна украшено склами римськими (вітражами); біля входу до вівтаря стояло два стовпи з одностайного каміння, а на них комара і „виспр“ (?) а верх украшений золотими звіздами на лазурі; а в середині її був поміст вилитий з чистої міди і олова, що блищався мов зеркало; а двоє її дверий (порталів) украшено білим каменем галицьким і зеленим холмським, тесаним в узори ті мистцем Авдієм, приліпи (плоскорізи) „от всіх шаров“ і золота, з переду був вирізьблений Спас, а на північних (дверях) святий Іван, щоб усі дивилися; украсив ікони, які привіз із Київа, самоцвітом і бісером золотим; Спаса і пречистої Богородиці, які йому сестра Федора дала (вда) із монастиря Федора ікони приніс, із Угровська Стрітення від батька його, диву подібні, що згоріли в церкві св. Івана, тільки один Михаіл остався з прекрасних тих ікон; і дзвони привіз із Київа а иньші вилив тут: все те огонь попалив“ (1255 р.)

Крім цього побудував Данило посеред міста вежу, підмуровану каменем на 15 ліктів з де-

Успенський Собор кн. Мстислава у Володимирі Вол.

ревляним поверхом, всю побілену „мов сир світящуся на всі сторони“.

Далі построїв Данило церкву „святим Безмездником во честь“, яка мала чотири

одностайні стовпи, що піддержували баню (верх); в ній стояв вівтар св. Димитрія перед боковими дверима „красен, принесен із далеча“.

Поблизуж (поприще) города поставив камяну вежу (столп) з різьбленим на ній камяним вірлом, в 10 ліктів висоти, а з головами і підніжками 12 ліктів.

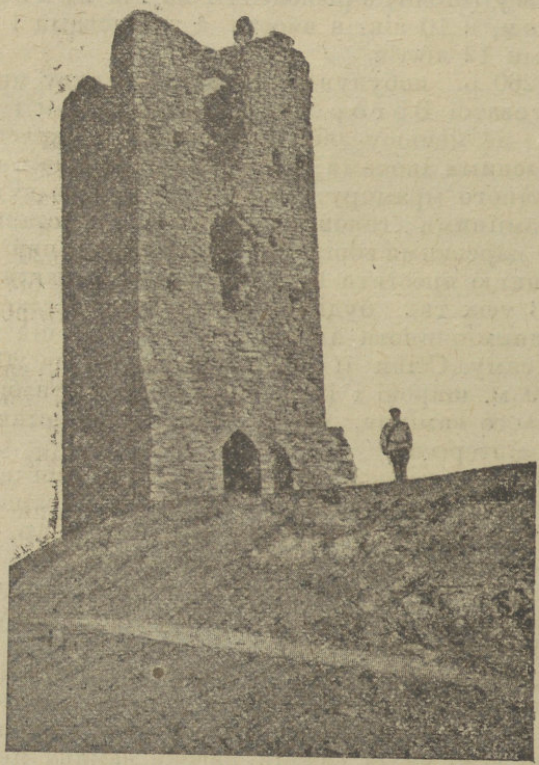
1260 р. побудував Данило „церкву превелику“ святої Богородиці „величеством і красотою не меньшу від старинних“ і украсив її прекрасними іконами; з Угорщини привіз чашу з багряного мрамору „ізваяну мудростю чудну“ — зі зміїними головами довкола і поставив її перед царськими ворітьми „створи же в ней крестильницю крестити воду на святое Богоявленіе“.

З усіх тих будівель Данила збереглася до нас одним-одинока вежа, що стоїть на пів милі від Холму. Стіни її тепер іще високі на 20 метрів, 9 м. широкі і 1 м. грубі, зложені з білого й синього каміння, нічим поза своєю старовиною неінтересні.

Поруч короля Данила, здобув собі славу великодушного мецената галицько-української культури волинський князь Володимир Василькович (1270—1288), який „глаголаше ясно от книг, зане бисть философ велик“, при чому сам займав ся малярством та ілюмінуванням богослужебних книг.

„Князь Володимир — читаємо в літописі — за свого князювання построїв (сруби) богато городів — Берестъ, Камінець, а в обох побудував камяні вежі на 17 сажнів високі, камяну церкву Благовіщення, яку украсив золотокованими іконами, наділив книгами і посудою. Книгами та іконами обдарував церкву в Білську а у Володимирі розмалював стіни (списа) церкви св. Димитрія. До свого монастиря і в перемиську епископію подарував книги, які „сам же списал бяше“.

В Любомлі построїв камяну церкву св. Юрія украсив її іконами, обдарував книгами і посудою, при чому сам змалював на місці



Останки Данилової вежі „поприще“ Холму.

ікони св. Юрія і св. Богородиці на золотому тлі. Почав розмальовувати стіни і вже були готові три вівтарні абсиди, як занедужав.

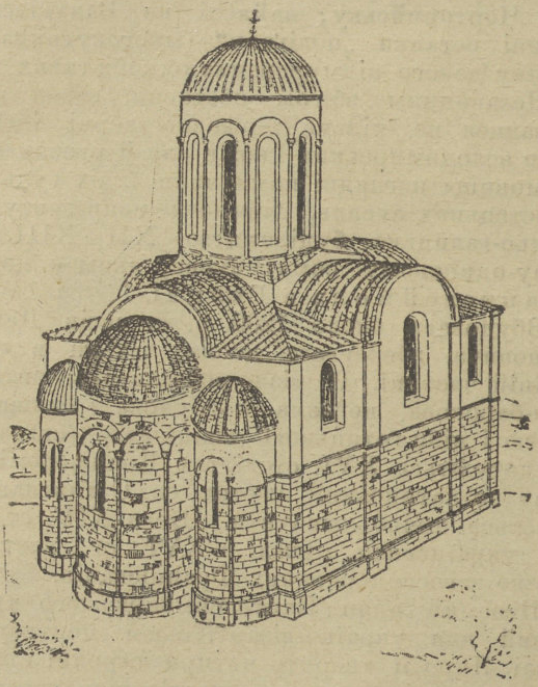
З будівель Володимира Васильковича не осталося теж нічого більше кромі останків камінецької вежі круглої форми, з цегли. Подібну вежу побудував князь Мстислав Данилович в Чорторийську; найдені на Залуківській височині останки „поліґону“ (многокутника) це на думку декого підмурованнє одної з таких веж.

Незавидним збігом обставин, серед яких розвівалися не тільки державно творчі ідеї галицько володимирських князів але й розсипалися в румовища наглядні памятники їхніх культурно-мистецьких зусиль, довелося репрезентувати західньо-галицьке будівництво XII–XIII. ст. одному-одинокому памятникови, яким є церква св. Пантелеймона в Галичі.

Збудована около 1200. р. за часів Данила Романовича, збереглася до нас тільки в своїй долішній частині. Її пізно ренесансова, зглядно ранне-барокова, цегляна надбудова з бляшаною кришею і ніби ґотицькою дзвіничкою (сиґнатуркою) датуються XVI. століттям. Коли перемінено церкву на латинський костел св. Станислава — не дасться точно означити. Ще в XIV. ст. був він в українських руках, в XVI. ст. застаємо там уже загосподарованих Францісканів.

Поземий плян Пантелеймонівського храму типовий для україно-візантійської центральної будівлі. Ядро її творить чотири середні стовпи, на яких спиралася копула, розділяючи переводами (луками) тягар головної бані і склепінь на стіни, зглядно виростаючі з них полустовпи (пілястри.) Характеристичне тут між иньшими те, що замкнений стовпами чотирокутник не має звичайної, квадратної форми, але творить дещо видовжений в напрямі вівтаря прямокутник (6·10 × 5·60 м) На основі того можна би припускати, що й баня (копула) оперта на такій видовженій основі була не кругла а еліптична, як в деяких церквах Грузії та Арменії.

Традіційна візантійщина найшла тут вираз у поземому пляні і архитектоніці, романщина — в різьблених окрасах одвірків (порталів) і абсид.



Реконструкція Пантелеймонівського храму в Галичі (Др. О. Пеленський.)

Поземий плян галицького храму творить видовжений вівтарними абсидами прямокутник (19.50 X 17·00 м.) поділений чотирма середущими стовпами і переводами (луками) на девять прямокутних піль, які не мають принятої в україно-візантійському будівництві квадратної форми.

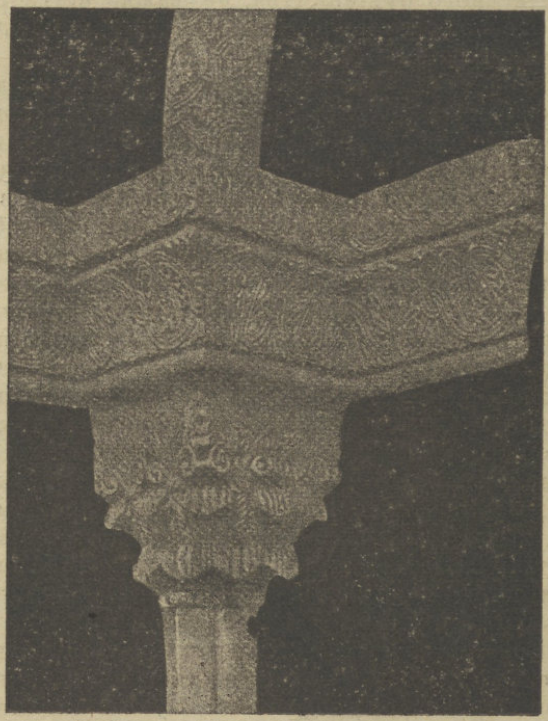
Вівтарна частина закінчена трьома полукруглими абсидами, з яких середуща найширша.

Після збереженої долішньої частини храму та з порівнання з другими памятниками україно-візантійського будівництва, не важко відтворити собі первісний вигляд Пантелеймонівського храму в Галичі.

Без сумніву царювала над цілістю будівлі висока баня з круглим підбанником (барабаном) построєна на перехрестю бочкових склепінь двох нав, яких закінчення в формі полукруглих щитів (комар) підіймалися понад церковний зруб з чотирох боків. Підбанник, так як абсиди мусів бути розчленований стрункими сішками (кольонками) і вузькими вікнами. Само завершенне бані могло бути двояке — сферичне, коли криша прилягала щільно до склепіння, або шатрове, коли на деревляному руштуванню построєно острозакінчену многогранну піраміду. Більшість українських памятників має сферичне завершенне бань, що з певністю мало місце і в нашому випадку. Відносно невеличка церква мала, мабуть, тільки один ряд вікон в стінах свойого корпусу, з яких одно, хоча в зміненій формі, збереглося на чоловій стіні (фасаді). Входів було два — головний зі заходу і менчий з полудня, оба обрамовані різьбленими одвірками.

Величавий і тонкий мистецьким виконаннєм головний портал, утворений з двох виступів і двох пар кольон зединених луком (архивольтою) висовується із чолової стіни храму, наче камяний вівтар. Перша пара кольон спочиває на аттицьких підошвах (базах) заосмотрених зразково-романськими „жабками" то є наріжними випустками, в нашому випадку — зовсім простими. Голови (капітелі) тих кольон „кісткові", утворені з чотирьох полукруглих щитів, вершками в низ. Голови другої пари кольон „кошикові", утворені

з листяних китиць, викуваних з надзвичайним смаком. Властиві капітелі в формі двох рядів розхилених на боки листків, єднаються з „по-



Частина вязання головного порталю Пантел. храму.

душкою“, що опирається на них, в істотну цілість; орнаментика „подушок“ є продовженнєм орнаментики капітелів.

Черени другої пари кольон творять вязку гладкого прутя, перевязаного вузлом по середині,

На капітелях кольон і виступах стіни лежить ґзимс, покритий різблянкою о мотивах ростинної орнаментики. На ґзимсі спирається полукругла архивольта, яка творить продовженне і естетичне завершенне долішньої части порталю.

Поміж гранами виступів стіни уміщені різьблені валки. Валок, що відповідає першій парі кольон, украшений крученою (спіральною) лінією. Другий валок, зложений зі семи частий покритий роскішною орнаментикою плетених ліній і розет.

„Загальний характер ростинної орнаментики дрібнолистий, відданий в чисельних і густих насіках та жолобленнях, в зручний і тонкий спосіб, на перший погляд живо нагадує арабські зразки“ (О. Пеленський.)

Орнаментика бокового порталю в загальній конструкції близька до орнаментики головного, але помітно простійша; разить грубістю свого виконання.

„Помітно тут важку, незручну руку, яка навіть не вміла кермувати як слід долотом, в наслідок чого простий рисунок слимачниць (волют) вийшов прямо фатально“.

Справжніми жемчугами декоративної різьби пантелеймонівського храму є капітелі полукольон, якими в чарівний спосіб розчленована головна абсида. До нас збереглося чотири відмінні зразки тих капітелів. Усі вони, хоч ріжняться поміж собою в подробицях, нагадують схему листяної кольони, упрощеного коринтійського типу.

Стіни храму збудовані зі старанно оброблених, прямокутних квадр вапняка, укладаних правильними пасмами, сповними тонкою заправою з вапна, піску і ріни. Старанний уклад квадр і особливий спосіб вязання викликує вражінне сили, гармонії і краси.

Для західньо-галицького будівництва становить храм св. Пантелеймона в Галичі типовий зразок. „Будучи під оглядом поземого пляну і конструкції ярко візантійською будівлею, решту архитектурних форм ділить з романською архитектурою о стільки, о скільки засіб тих форм є спільний для обох стилів, або говорючи докладнійше — оскільки романьщина виростає з ґрунту східно-візантійського мистецтва, творючи поруч нього другу вітку з одного пня старохристіянського мистецтва". (О. Пеленський.)

Кромі Пантелеймонівського храму, який зацілів до нас у своїй долішній кондиґнації, відкрито в Галичі і його околиці поверх 30 фундаментів камяних церков того часу, які технікою кладення стін, поземими плянами і характером різьбарських окрас єднаються з пантелеймонівським храмом в одну стилеву цілість, прозваву „галицькою школою" будівництва. Згадаємо важнійші з них.

На горі зв. Карпиця, на кільометер від храму св. Пантелеймона найдено фундаменти церкви Спаса.

Повстала вона на пів століття ранійше аніж храм св. Пантелеймона. Плян її уявляє собою майже правильний квадрат з трьома полукруглими абсидами. Останки двох фундаментів ділять храм на три поздовжні кораблі, з яких середущий має подвійну ширину бокових. На цих фундаментах підіймалося шість стовпів, з яких два східні були закінченнєм внутрішніх виступів головної абсиди а чотири другі по середині підпирали баню і були, як звичайно, получені луками зі стінами церкви. Обводові фундаменти, які збереглися до нас в дуже недокладній повноті — дуже широкі; можливо що як в коложській церкві під Ґродном стіни храму були подвійні.

Найдена в румовищах печатка епископа Кузьми з XII. ст. свідчить про те, що розцвіт романо-візантійського будівництва в Галичі датується вже половиною XII. ст. До того часу можна віднести богато румовищ найдених на Крилосі.

Одинокою з церков княжих фундацій, яка поруч храму св. Пантелеймона зберігалася ще дуже довго, бо аж до XVIII. ст. є церква св. Ілиї, якої останки відкопано біля самого Крилосу. Іще в 1786 р. стояв цілий її зруб, хоча без криші. Розібрано її щойно на початку минулого століття а з її матеріялу побудовано теперішну митрополичу палату.

З фундаментів видно, що в порівнанню з другими галицькими церквами церква св. Ілиї була відмінного типу. Дві ротунди в пляні з простокутним бабинцем від заходу були основою церкви якої кругла, середуща — найбільша і найвисша частина була покрита банею а менча зі сходу творила абсиду тоді, як прямокутна зі заходу творила притвір (бабинець).

В румовищах найдено останки різьбленого порталю в формі осмигранних кольонок і валків з архивольти, покритих ростинною орнаментикою. Характер тої орнаментики в основі той сам що на порталю св. Пантелеймона. Останки матеріялів, добутих при розкопках говорять про те, що цілий корпус був у нутрі склеплений.

На 6 км. на захід від міста, над Лімницею, під митрополичим лісом зв. Діброваю найдено фундаменти старинної церкви — о трикораблевім, сильнім заложенню; храм цей, найбільший із усіх галицьких храмів XII—XIII. ст. уявляє собою характеристичний для своєї ґрупи тип, де три вівтарні абсиди з розділяючими їх могутніми переводами вдираються глибоко в нутро церкви і викликують зближенне стовпів до за-

хідньої стіни. Кладенне фундаментів вдаряє силою і дбайливістю в доборі і укладі матеріялу. До недавна вважалися ті фундаменти останками галицького собору, чому противляться новійші дослідники. В кожному випадку можна погодитися з думкою Шараневича, який каже, що построєна на цих фундаментах будівля, була не так обширна, як висока і найвеличавійша в Галичі а може й настарша.

З поменчих церков Галича згадаємо іще румовища однонавної Благовіщенської церкви найдені на т. зв. „Церквищах" поміж Крилосом а його присілком Четвертками. 1884. р. відкопано тут доволі добре збережений фраґмент долівки, вимощеної поливяними плитками, що творили інтересну килимову композицію. Крім цього найдено в румовищах рештки ростинної орнаментики і різьблену голову льва.

В кінці на Залуківській височині найдено в т. зв. Карповім гаю фундаменти, які очеркнено як останки центральної, многогранної будівлі о промірі 18 кроків. Кладенне фундаментів менче дбайливе і трівке, аніж в других галицьких будівлях. Ширина їх виносить 1 м. а в глиб сягають вони тільки на 60 см. Була це мабуть каплиця невідомого призначення. Проф. др. О. Пеленський, який в слід за пок. Петрушевичем і Шараневичем посвятив румовищам княжого Галича богато уваги і праці, яких результатом була капітальна розвідка про архитектуру Галича, зясовує висліди своїх дослідів більш- менш в той спосіб:

Усі відшукані і прослідженї до тепер руїни церковних будівель в Галичі характеризує одна техніка і один стиль: тесаний камінь, однакові різьби і поздовжно базилічний або доосередний, а переважно квадратний, чотиростовпний, трехабсидний плян. Будівлі ті були плодом одної архитектурної школи, що зєдинила в собі два

мистецькі елементи, приписувані до тепер двом ріжним стилям, то є візантійську конструкцію і романську різьбу. Цвила та школа на галицькій Україні і в самому Галичі в XII. і XIII ст.

На тлі історії середньовічного мистецтва, творить ця школа окрему архитектонічну ґрупу, окрему навіть від східньо української (київо-чернигівської) і від других найбільш близьких її ґруп — російської (суздальської) і сербської.

Різьби і деякі архитектурні форми галицької школи нагадують романські, головнож південно-німецькі елементи. Безпосередна участь західніх будівничих і камінярів в утворенню цього галицько-українського архитектурного типу дуже можлива, хоч покищо не доказана.

По середині між київо чернигівською і галицько-українською архитектурною ґрупою стоїть Борисо-Глібський храм в Коложі біля Ґродна. Построєний, мабуть, Всеволодом Давидовичем походить більш менш з тих самих часів, що храм Спаса в Галичі. Інтересний він своїми подвійними мурами і ужиттєм глиняних горшків, вмурованих в стіни, що тут грали ролю голосників (резонаторів). Кладка стін — цегла з цементом — наближує памятник до київо-чернигівського типу.

Як ми бачили, різьба галицьких архитектурних памятників, націхована впливами романського мистецтва обмежується й тут до декоративних завдань, перекидуючися час до часу в область монументальної круглої скульптури.

Декоративно монументальний характер мав, мабуть той двоголовий орел вирізьблений з каміня на одній з Данилових веж „поприще“ Холму. Те саме можна сказати про ті чотири „чоловічі голови“ на яких спиралися луки холмського собору. Творили вони тут капітелі

одностайних камяних кольон, які в иньших памятниках покриті плетінковим або листяним орнаментом. В обсяг іконоґрафії, одначе входять уже ті плоскорізні золочені і поліхромовані зображення Спаса над головним та Івана Золотоустого над бічним порталем холмського собору. виконані різьбарем Авдієм. Зразком того рода різьблених ікон може послужити збережена до нас камяна ікона Богородиці в скельній церковці в Бакоті над Дністром з XII. ст. Там теж зберігся камяний різьблений вівтар Про найдену в руїнах галицької Благовіщенської церкви різьблену голову льва ми вже згадували.

Інтересним зразком західньо-українського різьбарства з XII. ст. є найдена при відновлюванню латинського собору в Перемишлі камяна плита зі зображеннєм мущини в боярському колпаку, що по припущенням деяких дослідників має бути портретом князя Володаря Перемиського.

Від орнаментаційних і фіґуральних плоскорізів київо-чернигівської доби, відбігають остатки західньо-української різьби доволі далеко так своїм стилевим характером як і способом трактування предмету. Крім цього маємо тут в перве до діла з названими по імени артистами, з поміж яких Авдій здається першорядною силою свого часу.

Лиха доля, яка так немилосерно поруйнувала памятники галицької архитектурної школи з іще більшою безоглядністю знищила памятники тогочасного малярства.

На основі літописних звісток знаємо, що малярство істнувало в усіх своїх проявах, що ікони привожено з Київа і мальовано на місци, що малюваннєм займався на рівні з лектурою книг князь Володимир Василькович, але й тільки всього. Не хотючи наразитись на непо-

розуміння, про стилевий характер того малярства не можемо сказати нічого більше понад те, що як в архитектурі, так і тут мусіли прийти до слова впливи романського заходу. Одначе, як далеко вони сягли, на скільки змінили характер україно-візантійських мальовил, все те остане мабуть довго іще отвореним питаннем.

Збережені фраґменти стінописі Мстиславового Успенського храму у Володимирі Волинському, відкриті в головному вівтарі і в деяких заложених вікнах, навіть колиб були більш повні, не придалиб до розяснення питання нічого. Так як і архитектура храму з західньо-українським мистецтвом мають дуже мало спільного.

Так само байдужими для нас є шматки склепінь і вапняної заправи стін храму св. Спаса в Галичі, покриті красками а навіть тут і там тіньовані, які нічого поза самим істнуваннем малярства не говорять.

Дещо більше можемо сказати про орнаментику західньо-українських рукописів, яких збереглося до нас кілька: „Кристинопільський Апостол“ з XII. ст. „Крилоське Евангеліє“ з 1144. р. і „Бучацьке“ та „Холмське Евангеліє“ з XIII. ст. Не виключене, що мініятури „Трірської Псалтирі“ виконані на західньо української території, як припускає Кондаков — у Луцьку або Володимирі Волинському.

Не беручися за вирішенне питання чи мініятури „Трірської Псалтирі“ київського чи західньо-українського походження, приглянемося їм близше з огляду на виїмкому цінність того памятника. Т. зв. „Трірська Псалтир“ епископа Еґберта або „Codex Gertrudianus“ найдена в скарбниці м. Чівідале в північній Італії (коло Трієнту) тепер в місцевій бібліотеці, складена з двох частий. Найстарша з них (15—208. лист.) становить

властиву псалтир розмальовану черцями Кераль-дом і Ґерібертом з Райхенау для трірського архиепископа Еґберта около 984—993. р. До псалтирі долучено небаром по його повстанню листки з ріжними молитвами (219 - 233 лист) а щойно в XI. ст. долучено на самому початку шість листів (5—10) з латинськими молитвами для якоїсь Ґертруди з прекрасними мініятурами візантійського типу. До молитов долучено крім цього календарик на чотирьох листках (1—4) з помяником. Німецькі дослідники цього кодексу — Зауерлянд і Газельоф вирішили, що згадана Ґертруда, це мати волинського князя Ярополка Петра Ізяславича, сестра польського князя Казимира Відновителя. За того то Петра молилася Ґертруда в своїх молитвах.

Візантійського типу картинки, яких пять находимо в цьому молитовнику виявилися роботою українського „краснописця" про що говорить славянська напись на першій з них. На карб українського походження картинок слід узяти і ті відклонення від чистоти візантійського стилю, які тут з легкістю можна завважити.

„Коли поміж картинками Ґертрудиного молитовника і „Остромирового" евангелія (писаного 1057. р. для новгородського посадника, київського походження) можна завважити певне внутрішне спорідненне в манері й орнаментаційних мотивах, то незвичайно вдаряє близькість одної з картин Ґертрудиного молитовника а саме „Різдва" до мініятур „Ізборника Святослава" (1073.) В „Ізборнику" маємо три мініятури, що так само, як Ґертрудина мініятура „Різдва" декоративною рамкою мають фасаду трьохбанної церкви — мотив рідкий у візантійській мініятурі і дуже розповсюдневий в українській" (Грушівський).

Для нас найцікавійші мініятури Ґертрудиного молитовника з портретними зображенями кн. Ярополка і його рідні.

На першій з картин бачимо кн. Ярополка, що стоїть подавши в зад голову, здіймаючи руки до св. Петра. Після опису Газельофа, це молодий, безбородий мущина з великими усами і брунатної краски волосям. На ньому багряний кафтан зі самоцвітами, з прошвами коло шиї, на рукавах, долиною, на раменах і на переді від ковніра в низ; на доволі низькому стані у нього такий же пояс зі самоцвітами, на ногах червоні чоботи, на голові золота корона в формі широкої діядеми з круглим, жемчужним верхом, без хрестика. По обох боках голови славянська напись, якої транскриппії покищо, не вдалося усталити.

Позаду кн. Ярополка стоїть його дружина, якої опис дає Газельоф так: спідня сукня з вузькими рукавами, зі золотими прошвами від країв, на ній рід дальматики ясно-блакитної краски, перевязаної на грудях на охрест двома золотими шарфами зі самоцвітами На ногах червоні черевики, на голові червоної краски намітка а на ній — високий клобук з якого звисають жемчужні дармовіси.

Друга жіноча постать зображує Ярополкову матір, що припала до ніг св. Петра. Убрана вона в туніку з під якої виглядають вузькі, обшиті золотом рукави, в темно червону верхню сукню а на ній золота кирея, обшита багряними лиштвами зі синіми квітками; на голові очіпок ясно-синьої краски, на ногах червоні черевики.

На другій картині (гл. ілюстрація на 91. ст.) бачимо Христа, що сидить на престолі слави опертому на чотирох серафимах з чотирма евангельськими символами в горі. Христос повернений обличем до глядача коронує обома руками князя і княгиню, що станули з обох боків пре-

стола. Князя підводить до престола св. Петро, княгиню св. Ірина. Обоє вони в молитовних позах. Христос кладе на голови обоїх однакові корони украшені жемчугами і самоцвітами. Князь молодий з невеличкими усами і брунатної краски волосєм, одягнений подібно, як на першій картині, княгиня так само.

Нема сумніву, що в обох описаних повисше картинтах маємо до діла з найраньшими у нас спробами портретного малярства, поруч яких стають неістнуючі нині фрескові портрети Ярослава з родиною в київській Софії, та родинний портрет кн. Святослава в „Ізборнику".

Самозрозуміло що в тих перших спробах, що ішли слід в слід за візантійською іконописною практикою годі шукати того, чого вимагається від портрету нині. Зображення ці, хоча й живих осіб, були мальовані без моделя, при условному підчеркуванню характеру портретованого, який підпорядковувався вимогам лінійно кольористичної композиції. Всеж таки якесь непомітне мінімум, узяте безпосередно з життя можемо завважити і тут. Про певну дозу реалізму свідчить хочби те, що портретні постаті помимо однакого трактування, всеж таки не похожі одні на других, задержують опреділені черти, які говорили би про приблизну бодай схожість портрету з моделем.

Згаданий німецький дослідник мініятур трірської псалтирі Газельоф, застановляючись над мистецькою стійністю її українських картин каже:

„Українські картини рукопису непомірно більше мальовничо трактовані аніж трірські.

Місце кольористичного моделювання заступає тут сильне рисункове очеркнене краскових плям. Найстараннійше трактоване тут тіло. Характеристичною чертою українського поход-

ження мініятур вважає Газельоф перетяженне картин орнаментаційними мотивами. Ця обставина, на нашу думку, промовляла би також за східньо-українським походженнем мініятур коли зважимо, що збережені до нас на певно західньо-українські розмальовані рукописи націховані простотою і обмеженістю в рисунку і кольориті своїх орнаментаційних мотивів. Не бачимо тут тієї вибуялої фавни, яка, особливо в північно-руських памятниках заливає і закриває собою початкові букви рукописів.

Рисунок західньо-укрзїнських рукописів простий, кольорит не виходить поза жовту, червону і синю краску, до якої в XII. ст. приєднується ще зелена.

Властивих мініятур-картин тут майже не находимо за виїмкою Холмського Євангелія зі зображеннем трьох евангелистів з яких Марко зображений разом зі своїм символом — львом.

Інтересними для характеристики західньо-української рукописної орнаментики находимо слова пок. проф. М. Соколовського, який каже, що ця орнаментика „безсумнівно найбільш убога з поміж усіх славянських, вживаючих кирилиці, але хто знає, чи не найменше сувора і варварська“.

Своїм стилевим характером близька західньо-українська рукописна орнаментика до болгарської.

З опису мініятур „Трірської Псалтирі“ бачимо яку велику ролю в княжому побуті того часу грали золоті і жемчужні окраси—нараменники, прошви саджені жемчугами і самоцвітами, діядеми і т. п.

З літописного опису одягу короля Данила довідуємося, що кінь у нього був на причуд гарний, кульбака із червоного золота, лук і шабля прикрашені ріжними дивними окрасами. Кафтан

на йому був із грецької, золототканої парчі, обрамований плоскою, золотою мережкою; чоботи з зеленої шкіри теж вишивані золотом. Про те, що Данило, построївши Холм, спровадив туди з усіх сторін „ковалів заліза, міди і срібла“ уже згадувалося.

З приводу вичислювання заслуг кн. Володимира Васильковича літописю довідуємося, що в українських, головнож княжого вивінування церквах дуже скоро розповсюднюються ікони в дорогоцінних шатах з самоцвітами, супроти яких сам малюнок уступає на задній плян. „Ікони золоті“ пожертвував Володимир Вас. для церкви в Берестю, ікону оковану сріблом „с каменієм дорогим“ подарував церкві св. Димитрія, „образ Спасов окован золотом з дорогим каменієм“ для церкви в Любомлі, де подарував „ікону Спаса на золоті намістную святого Ґеорґія і гривну златую возложи нань с жемчугом“.

Той сам князь, коли вже лежав знеможений недугою і не міг ні ходити ні їздити на коні, роздав своє майно убогим: „золото і серебро, і каменіе дорогое, і пояси золотії отца своего і серебряніе, і свої, іже бише по отци своем стяжал, все розда і блюдо великое серебряное, і кубки золотіе і серебряніе, сам перед своїми очима поби і поля в гривні і монисто (намисто) великое золотое баби своей і матери своей все поля і розосла милостиню по всей землі“.

Польський хроніст Траска оповідає, що коли Поляки 1340. р. заволоділи Львовом то в їхні руки попали неперебрані княжі скарби зі золота, срібла і других дорогоцінностий, громаджених цілими століттями. Було там два княжі діядеми, золочений престіл саджений самоцвітом, богата мантія, богато хрестів зі щирого золота, з яких один мав у собі великий шматок Господнього хреста. Усі ті скарби увійшли в склад

коронної скарбниці в Кракові, де між иньшими до нині оберігається прекрасної роботи золотий хрест, після одного опису з полов. мин. століття „високий на лікоть греко-руської роботи з часткою дерева св. Хреста, цілий закритий наче сітю сплетеною з безлічі малесенькик листків, пташенят, звірят і людських фіґур вироблених з відмінною поставою, виразом, одягом, але з невідмінною старанністю у виконанню. Серед тої чарівної сіти 60 самоцвітів і 100 жемчугів".

З усіх тих звісток бачимо, що роскіш і пишнота княжого двора не уступала ні в чому київському, при чому, як це можемо ствердити на предметах т. зв. Молотівського скарбу і стилем не відбігало західньо-українське ювілерство від київо-чернигівського.

1896. р. найдено в с. Демидові — присілку с. Молотова біля Миколаєва н. Дністром срібний скарб збережений в невеличкій глиняній посуді вкопаній в землю на новому кладовищі.

Горщик розсипався при копанню, а срібні предмети перейшли до музея львівської Ставропигії, з яким разом вивезено їх в 1915. р. до Ростова н. Доном. В тому скарбі найдено - одну бранслету складену з двох частий споєних разом обручок, пару меньших і пару більших нараменників зі срібної зігнутої спірально стяжки, пару ковтків до підвішування з трьома галками, пару наушниць подібної форми, три перстені з печатками, один перстень з крученого дроту, один перстень з ґеометричним черненим рисунком на щитку, один перстень з випавшим камінцем, та 65 штук чеських монет в XIII. і XIV. ст., які творять рівночасно безсумнівну дату старовини найдених предметів.

Найбільш інтересним для нас предметом нахідки є срібний нараменник. Складається він з двох симетричних половинок, закінчених

рядом тонких срібних каблучок, що входять одні в другі в роді шарнірів. Кожна половина нараменника гладка з нутра на зовні має ґравірований орнамент обнятий рамкою в формі наложених на пластинку аркад, які розділюють кожну половину на три поля.

Середне поле одної половини має схематичний рисунок лілеї, середне поле другої половини — рисунок чоловіка в островерхій шапці, що одною рукою держить спису другою якусь здобич. Вічні поля обох половинок украшені симетричними зображеннями голубів, що сидять піднявши голови і крила в гору.

Бачимо тут зразок нараменника типовий для київо-чернигівського ювілєрства, коли ходить о загальні форми і розпреділенне орнаментованих площ. Новістю є тут зображенне людської постаті, яке стрічаємо в східньо-українській ювілєрній орнаментиці рідко. Так само рідкими є зображення голубів, яких місце займають в київо-чернигівському ювілєрстві сирени. Решта предметів, кромі перстенів з рисунками птахів і написями мало інтересна.

„Молотівська находка показує, з одного боку, ще раз, що й західні окраїни української землі входили в круг того мистецтва, яке виобразувалося на Подніпрівю як рівно те, що це мистецтво було ще в силі у нас в XIV. ст. та загинуло мабуть під новими впливами, які принесли зі собою XIII—XV. ст. Були це східні впливи але уже відмінні від давнійших, а ще більше — перевага впливів західньої культури“. (М. Грушівський.)

Літописні звістки та останки західньо-української архитектури і різьби говорять вимовно про те, що Галицько-Володимирська Держава була гідною переємницею культурних традицій велико-княжого Київа. Що більше —

повстання „галицької школи“ в архитектурі становить великий крок в перід, помітний етап в зусиллях — визволитися з під всевладности посторонніх впливів, перетоплюючи їх в горнилі власного творчого духа на нові і самобутні цінности. Зразком цього визвольного руху може послужити пантелеймонівський храм у Галичі, який в ніякому випадку не є припадковим зліпком візантійських і романських первнів, але одним із цілого ряду явищ довговічнього розвитку свідомо і послідовно засвоюваних, а в парі з тим по свойому трактованих архитектонічно-плястичних форм двох, розмежованих від себе, світів.

Цілковита недостача памятників західньо-українського малярства при убогости рукописної орнаментики могла би в даному випадку свідчити про хвилевий занепад тої области мистецтва на західньо-українському ґрунті в добі орґанізації і розросту Галицько Волинської Держави. Відомо приміром з літописі, що ікони привожено з Київа і других міст східньої України. В парі з тим довідуємося, що малярством, як богоугодним ділом займався Володимир Василькович, князь Волині, яка оставала в безпосередних взаєминах з Київом.

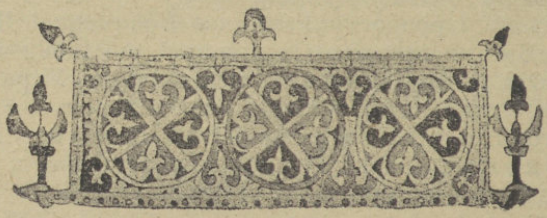
Як би там одначе не було, питанне про характер малярства західньої України XI—XIII. ст. мусить покищо стояти отвором.

На разі можемо вповні вдоволитися ствердженим фактом великого поступу в области будівництва і декоративної різьби, яка подекуди зважується на самостійність; обильні звістки хроністів в парі з нахідкою молотівського скарбу і останками польської добичі у Львові, збереженими в скарбниці вавельського собору говорять, що ювілерство було немаловажним чинником галицько-українського побуту, а його

форми іще в XIV. ст. задержали витворений на Подніпрію стилевий характер.

Одначе — вік Галицько-Волинської держави був недовгий. Започаткований розвиток мистецької культури на рідному і власному ґрунті перериває упадок Галицько-Волинської держави в половині XIV. ст. Галичина дістається Польщі, Волинь, Київщина й Чернигівщина стають литовськими провінціями а українське мистецтво йде в почесні але не менче болючі найми до сусідів.

Коли можна рівняти „малі річи з великими", то в нашому випадку сталося подібно, як з Грецією, поконаною всевладним Римом. Той в сталь закований Рим, сам напів іще варварський, мусів схилити голову перед культурою підбитого народу.



Заставка Крилоського Евангелія.

V.

В наймах у сусідів.

Заник традицій. Два світи. Переходовий тип в церковній архитектурі. Вплив ґотицизму. Церква-твердиня в Сутковицях. Різьба. Ікони Волині і Галичини. Лаврівська стінопись. Петро Ратенський. Вроцлавський тімпанон. Ченстохівська Богородиця. Владика. Галь. Сандомир. Люблин. Краків.

Друга половина XIII. і початок XIV. ст. записалися в історії України чорними буквами повільного занепаду а врешті наконечного упадку української державности, в парі з яким послідував занепад україно-візантійських традицій, яким не ставало уже рідного ґрунту під ногами.

Правда, ані українська культура, ані мистецька творчість, раз уже розбуджені до інтензивного життя не гинуть, але перестрій суспільно-політичних умов і насильне діланне нових культурних впливів започатковують процес ненормального занику традицій, які мимо свого чужинецького походження, протягом перших століть українського державного життя, мали вже час і змогу стати українськими, рідними. Відноситься це в першій мірі до архитектури, на якій лягає пятно переходовости, що удержується мало не до першого світання стилю італійсько-німецького ренесансу, на українських землях. Традиційна візантійщина переплітається тут з романщиною а згодом ґотикою, через що затрачується дотеперішня стилева чистота, якої не можна було не признати архитектурі Київо-Чернігівщини а навіть Галичини.

Відносно найменче руйнуючо відбилася та переміна життєвих умов на малярстві, яке якраз тепер, позбавлене спромоги розвитку на рідному ґрунті, досягає блискучих успіхів, пересаджене на чужий в тім випадку польський ґрунт. На збережених з того часу памятниках можемо з легкістю прослідити його похід в перід і в глибину творчої душі українського артиста.

Майже те саме, що ми завважили в архитектурі західньо-українських земель попередної епохи в порівнанню зі східньо українською архитектурою, можемо прослідити тут у відношенню до малярства, зглядно фрескової стінописі.

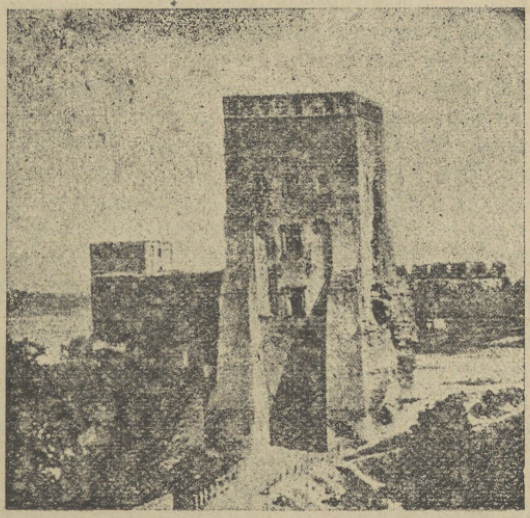
Дорога від рабського наслідування грецьких майстрів до „Джота півночі" яким назвала історія мистецтва українського маляря Андрія, автора люблинських фресків з 1415. р. дуже далека; очевидно мав тут місце довгий еволюційний процес, якого на жаль, за недостачею памятників галицького періоду, не вдалося покищо прослідити.

Не є без важности обставина, що завоюванне українських земель польсько-литовською державою, якої духова і матеріяльна культура стояла майже в безпосередному контакті з культурою Заходу поставило напроти себе два чужі собі світи, між якими не могло обійтися без конфліктів. На примір візьмемо хочби ріжницю суспільного становища поміж артистом Сходу і Заходу.

Патріярхом українського малярства був чернець Аліпій, якого мистецтво здобуло йому єрейський сан і ореолю богоугодника; малярством, як богоугодним ділом займався кн. Володимир Василькович; черцями і духовниками були врешті малярі, про яких говоритимем в отсему розділі. Усі вони розуміли своє мистецтво як

щось рішуче висше понад працю для куска хліба, щось що рівналося пісні чи молитві.

Що иньшого на Заході. За виїмкою артистів черців, які послугувалися своїм мистецтвом як засобом пропаґанди свого вірування, „фахові“



Замок Любарта в Луцьку.

архитекти, різьбарі і малярі були нічим иньшим, як звичайними ремісниками, що мистецтвом заробляли так само, як другі шевством чи колодійством. Ніякої набожности у відношенню до свого заняття, ні тіни віри в висшість своїх завдань ми тут не бачимо.

Це й була ріжниця поміж тими двома світами, поміж тими двома мистецтвами, з яких одно було запереченнєм другого. І тому поміж ними не могло не прийти до конфліктів, які

в решті решт покінчилися побідою того, що суспільно сильнійше, що було життєм будня і його вимогами. В кожному одначе випадку боротьба трівала довго і в нашу добу перевагу здобуло собі те перше богоугодне мистецтво. Побіду другого, ремісничого напряму занотуємо щойно в слідуючу епоху, коли на горизонті появляються ремісничі цехові орґанізації.

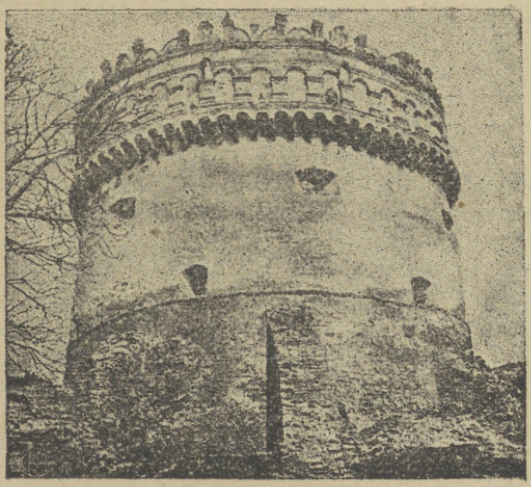
Не тільки стилевий але й істотний характер архитектури на українських землях литовсько-польського періоду міняється. Місце монументальних храмів, якими пишалися столиці українських князів, заступають твердині, камяні замки з баштами і укріпленнями на зразок німецьких „бурґів". Що більше — навіть церковна архитектура набирає твердинного характеру. Тому не дивно, що тогочасні церкви, здебільша невеликі розмірами своїх заложень, зате їхні мури грубі, насторожені баштами і стрільницями. Візантійщина поволи затирається, приймаючи в себе романські та ґотицькі конструктивні й декоративні елементи.

В тих то неспокійних часах повстала майже уся та маса замкових будівель, яких могутніми руїнами любується ще нині око романтично настроєного дослідника. Тоді то повстали камяні замки і оборонні мури — Галича, Львова, Камянця Подільського, Луцька, Острога, Дубна і иньших городів, яких перечислення не викликає інтересу.

На спеціяльну увагу заслугує поміж ними замок Любарта в Луцьку, що построєний в XIV. ст. зберігся до нас у відносно незнищеному стані, та пізнійший від нього замок в Острозі з прекрасними баштами.

Характер української церковної архитектури XIII—XV. ст. як сказано, націхований

стилевою переходовістю. Не розпоряджаючи потрібним матеріялом дотично тогочасної камяної архитектури Подніпрівя, звернемо увагу на західньо українські памятники, які можуть в даному випадку послужити як зразкові для свого типу. Думаємо про монастирську церкву в Лаврові і пізнійшу від неї церкву Богородиці в Рогатині.



Острожська башта на Красній Горі.

Нинішне село Лаврів положене о 17 кільометрів за Старим Самбором. На кілька кільометрів від нього лежать останки монастиря св. Спаса, фундованого галицьким князем Львом Даниловичем; лаврівська церква повстала на прикінці XIII. ст. о століття пізнійше від пантелеймонового храму в Галичі. Нинішний її зовнішний вигляд відбігає дуже далеко від пер-

вісного вигляду церкви, але старинні складові части церкви можна з легкістю розпізнати. Новійшою бо з 1676. р. є придорожна насада церкви з фронтоном мурованим з цегли, украшеним дуже провінціяльним бароком.

Старинний характер будівлі зацілів на вівтарних абсидах з характеристичним романським фризом і ґзимсом. На відмінне походженне східньої частини храму вказують крім цього луки вікон і камяний матеріял грубих (1·50 м.) стін. Виразнійше іще виступають ріжниці поміж первісною будовою з XIII. ст. а пізнійшою з XVII. ст. в нутрі храму. Стара частина зберегла ще в свойому центрі схему візантійського строю. Півкуля копули оперта на луках, получених поміж собою парусами. Від трьох абсид вибігають три чвертькулі, що опираються чолом на середні чотиролучні стіни. Ряд цікавих подробиць придає візантійській схемі характеру стилевої неопределености.

І так місце повної середущої бані з барабаном, яку ми бачили в досьогочасних церквах заступає тут невеличка, схована під руштуваннем криші півкуля. В парі з тим розміри абсид неоднакові і розміщені вони не на одній лінії, як до тепер; середна абсида займає усю широчінь головної нави тоді, як бокові творять закінченне плянового перехреста менчі, через що цілість поземого пляну нагадує поздовжний вигляд латинського хреста, В кінці новою подробицею є приміненне ґотицького остролука і контрфорсів як частини, що підпирає копулисте завершенне склепінь і то в подвійній формі.

Перший з дослідників лаврірської церкви К. Мокловскі, висловив переконанне, що „усі ті стилеві елементи належать до одної епохи, походючи з переходової доби поміж романьщиною

і ґотиком, які, мов вишивки західньо-европейської культури перетикають візантійську канву".

Лаврівська церква здається йому „камяним документом культурних впливів, на Галицьку Україну, які ішли з Німечини, Угорщини і Шлеська з заходу та Візантії і Київа зі сходу".

Церква в Лаврові.

Дещо відмінний погляд висловив проф. М. Соколовскі, якого наскрізь виїмковий поземий плян лаврівської церкви в формі картового трефа наводить на думку, що церква строїлася під зовсім иньшими впливами а саме атонськими. Одначе будівничими нашого памятника були майстри обзнайомлені з прийомами західньо-европейської архитектури того часу, через що наш памятник мимо наглядного споріднення з будівництвом Сходу має західній характер.

Переходовістю свого стилевого характеру наближується до лаврівської церкви — церква Богородиці в Рогатині.

На перший погляд вдаряє нас її вигляд силою мурів і широкими площами гладких стіп. Цілість храму зложена наче з трьох частий — перша це вежа з притвором на стовпах, друга головна нава, третя — абсида з пресбітерією. Око призвичаєне до типового зовнішного вигляду українських церков, на перший погляд прийме рогатинську церкву за костел.

Вікна головної нави і вежі остролучні, склепіннє над „бабинцем“ — перехрестне. Два могутні осьмигранні стовпи в нутрі підпирають сіть остролуких склепінь головної нави. Усі ті елементи переконують дослідника рогатинської церкви Зубжицкого, що маємо тут до діла зі середньовічною будівлею XIV. або поч. XV. ст. Опреділений поділ на три части бачимо і в поземому плані. Головна нава майже квадратної форми, середуща абсида півкулиста, бокові менчі в формі чверток кола. Мури церкви надзвичайно грубі, чого вимагав нетрівкий матеріял лупкового вапняка, ужитого до будови.

В даному випадку маємо до діла зі зединеннєм ґотицького стилю з візантійським.

На загал західньо-европейський ґотицизм найшов, в порівнанню з другими стилями, дуже слабе приміненнє в українській архитектурі. Кромі згаданих уже ґотицьких подробиць лаврівської і рогатинської церков, завважуємо такіж на Богоявленській церкві в Острозі, (віконні причілки і контрфорси) та на формі остролуких вікон башт Дерманнського монастиря; чисто-ґотицьких будівель в нас не було. Нібиґотицькими (пізністю свого повстання) є хиба церква св. Духа в Кодні на Підляшу, твердинна церква в Риботицькій Посаді

в Перемищині, обі з XVI. ст. та Пятницька церква у Львові з XVII. ст.

За те безсумнівним архитвором українського церковно-твердинного будівництва

Башта Дерманського монастиря коло Дубна.

є твердинна церква Покрови в Сутковицях на Поділю.

Побудована вона 1476. р. з сірого каміння на виїмковому, своїми формами, поземому плані,

якого осередок творить правильний квадрат з якого чотирох стін виступають полукруглі абсиди так, що цілість пляну уявляє собою рівнораменний хрест з правильно заокругленими раменами. Над кождим із заокруглень подіймається висока башта з широким зубчастим карнізом зі стіжковим накритєм і завершеннєм в формі ліхтарні з маківкою.

Над західнім раменем плянового хреста, поверх камяної башти подіймалася двоповерха деревляна дзвіниця, побудована в XVIII. ст. з характеристичним для українського архитектурного стилю ступенисто-пірамідним завершеннєм.

Тепер, по невміло переведеній обнові на місци чарівної колись деревляної надбудови підіймається чотирогранний стовбур зашальований дошками, який своїм нікчемним виглядом ранить серце кожному, в кого не згинула ще з уяви чарівна форма старої дзвіниці.

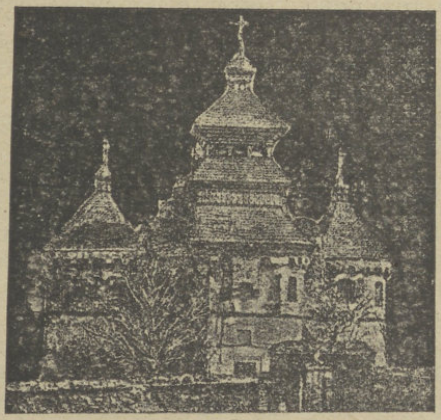
До дзвіниці припирала двохспадна крівля, зі ступенистими фронтонами і бароковою головкою по середині. Нині на її місци підіймається деревляний многогранний барабан з шатровим верхом псевдо-московського, ординарного типу. Не збереглися перед реставраційним варварством і стіжкові криші трьох наріжних башт, яких ґонтове покриттє замінено цинковою бляхою.

Кінець кінців „реставрація“ обдерла сутковицьку церкву з усього, що було в ній типовим і характеристичним для українського архитектурного стилю.

На щастє збереглися добрі знимки церкви з перед обнови, що послужить колись до привернення її первісних форм.

В н у т р о церкви ведуть низькі чотирокутні двері. Могучий стовп, около двох сяжнів обводу, що стоїть на середині храму, розширюється в горі, викидуючи зі себе на чотири сто-

рони чотири луки, якими звязує стіни цілого храму в одну конструктивну цілість. Склепіння церкви не високі — усього на 8 аршинів від долівки. В церкві усього троє круглих вікон з решітками, по одному в кожній абсиді кромі західньої, крізь яку пробито двері.



Церква-твердиня в Сутковицях на Поділю.

З нутра церкви вели колись вужевидні сходи на другий поверх призначений до оборони підчас ворожого нападу. Цілий ряд стрільниць і отворів в парі з чарівним карнізом і незвичайною грубістю стін (около сяжня) надає цілости церкви таємничого чару тих старих добрих часів, коли з рушниці стрілялося не більше разу на годину і коли сяжневі мури церкви-твердині були дійсною забеспекою перед ворожою навалою...

Не всі одначе дослідники погоджуються з поданою нами датою повстання сутковицької церкви. Так приміром проф. Павлуцький пересовує час її повстання мало не о два століття

в перід, кажучи: „Архитектурні форми і стиль сутковицької церкви опрокидують припущенне, що храм належиться XV. ст. Хрестообразний плян з заокругленнями, форма високої середньої криші на два спади зі ступенистими причілками, східна, північна і південна башти з високими стіжковими крівлями, оброблення гран центральної части, круглі вікна і в кінці техніка муру, тотожна з технікою муру сутковицького замку, побудованого 1623. р., все те заставляє думати, що Покровська церква в Сутковицях построєна ніяк не раньше XVI. або початку XVII. ст. і була, як бачимо, найстаршою з камяних церков українського барока".

Про українську різьбу XIV—XV. ст можемо сказати дуже мало. Знаємо, правда, що українські різьбарі працювали в ті часи над украшеннєм костелів фундованих польськими королями, але ні один з їхніх творів до нас не зберігся. Церкви про які була мова були позбавлені різьбарських окрас. Всеж таки, хочби тільки для замаркування характеру тогочасної різьбарської техніки згадаємо на цьому місці два памятники, впрочім маловартні під мистецьким оглядом.

Перший, це плоско-різьблений триптих Богородиці, Теодозія та Антонія Печерських, виконаний з нагоди обнови Печерської Лаври київським князем Семеном Олельковичем. Нині вмуровані три його плити в стіни Лаврської дзвіниці. Викований він схематично, вправною, ремісничою рукою.

До XV. ст. можна віднести різьблену в дереві ікону Софії — Божої Премудрости південного або західньо-українського походження.

Важна вона з іконоґрафічного боку. В супереч звичайному в Царгороді чи Новгороді зо-

бражуванню Софії в постаті ангела, бачимо тут складну ілюстрацію до слів притчі про Божу Премудрість.

Софія — Премудрість Божа.
Деревляна, плоскорізьблена ікона XV. ст.

В порівнанню з богатством памятників українського малярства XIV—XV. ст. збережених на польських землях, на українській території збереглося їх непомірно мало. Усього ледви на

стільки, щоби, хоч з трудом, можна було прослідити розвиток його форм, тепер уже під безсумнівними впливами Заходу. Очевидно говориться тут про розслідженні наукою памятники а тих є покищо так небагато, що XIV—XV. ст. можна вважати дійсною прогалиною в історіоґрафії українського мистецтва. Досліди над старо-українським мистецтвом Київа, Чернигова, Волині, уриваються на XIII. ст. Більше зацікавлення розбудили серед дослідників памятники XVI—XVII. ст. тоді, як доба, що єднає мистецтво великокняжої доби з мистецтвом відродженої до нового політичного й культурного життя України, остає ще досі загадкою.

Дослідник старої української іконописі Петров, стверджуючи сліди західньо-европейських впливів, які дуже рано даються завважити на загальному тлі візантійського характеру української іконописі, наглядним мірилом цих впливів, головнож на іконопись галицько-волинської области, вважає ряд дзвонів на дзвіниці Миколаївського собора в Дубні на Волині, що починається дзвонами західнього походження XII—XIV. ст. а кінчається дзвонами з XV. і XVIII. ст. зі славяно-українськими написями.

„Треба припускати, каже він — що такимиж дорогами ішов і розвиток церковної іконописі в Галицько-Волинській области і в загалі на Україні, починаючи з наслідування, коли не зразків то прийомів західньої іконописі, доходючи постепенно до самобутности“.

В кожному випадку маємо кілька памятників української іконописі XIV—XV. ст., що виявляючи сліди наслідування західніх, головнож італійських зразків, рівночасно є представниками українського іконописного мистецтва того часу.

До тих памятників належать — приписувані Петрови Ратенському ікони: Успенія Богородиці та ікона відома під іменем Петрівської в московському Успенському соборі, в приділі апостолів Петра і Павла. З тогож часу походять ікони — Богородиці у Володимиро-Волинському Успенському соборі та Богородиці в мінському Петропавлівському соборі.

Про одну з ікон, приписуваних Петрови Ратенському, якої копія находиться в ризниці Троїце-Сергіївської Лаври в Москві висловився Кондаков, що вона уявляє собою греко-італійську композицію, при чому черти типу, наближують цю ікону до кращих грецьких зразків, які находимо в південно і північно-руській іконописі в загалі.

До тогож типу належить Володимиро-Волинська ікона Богородиці, яка по всякій імовірности дісталася соборови від місцевого епископа Васіяна, що 1494. р. обновлював храм після татарського нападу. Фон тої ікони украшений тиснутими узорами, яких вживання започаткували італійські малярі в роді Ґвіда Сієнського, Чімабуе, Пуччі, Петра ді Козімо і других.

Богородиця мінського собору, яку після традиції перенесено 1500. р. з Десятинної церкви в Київі, це розмірно пізний варіянт Богородиці-Одіґітрії, з яркими признаками західнього впливу.

На галицькому ґрунті збереглося з того часу теж небогато памятників, з яких найстарший датується щойно початком XV. ст. Після Свєнціцкого належать сюди: ікона Воплочення Богородиці (Премудрости Божої) в Жидачеві з 1406. р. Деісус половини XV. ст. (Нац. Музей у Львові ч 485.) Царські Врата з Домажира (ч. 42.) Преображенне Господне кінця XV.

ст. з Цеперова (там же ч. 339.) і з Бусовищ (ч. 14710) шита шовком і золотом плащеница з Жиравки. та Нерукотворний Спас (в Музею Наук Тов. ім. Шевченка у Львові.)

В порівнанню зі згаданими східньо-українськими і волинськими памятниками, галицькі памятники, дякуючи свому ярко-провінціяльному походженню мабуть іще не торкнуті діланнєм західньо-европейських впливів, виявляють усі прикмети традиційної візантійщини так в техніці як і іконоґрафічних мотивах.

Інтересним, хоч досі іще не розслідженим і хронольоґічно не усталеним памятником галицько української стінописі кінця XV. чи початку XVI. ст. були би відкриті 1910 р. мальовила церкви в Лаврові.

Підчас реконструкції лаврівської церкви веденої архитектом-василіянином о. Казимиром Мрозовським, натрафлено на стінопись по обох боках головної нави від входу перед перехрестєм нав та на стіні під хорами. Стверджено, що 1872. р. перемалював їх олійними красками маляр Яблонський. Покриваючи старі мальовила вапняною заправою, ушкоджено їх нарізами доволі помітно.

Мальовила, досі науково не прослідженї, оглянув між иньшими делеґат львівського гурту консерваторів, який висловив думку. що відкриті мальовила походять з XVII. або XVIII. ст. і не уявляють більшої мистецької ані археольоґічної стійности. Цим одначе не зразився їх відкривець, який студіючи їх далі усталив дату їхнього повстання на XV. або початок XVI. ст На його думку лаврівські мальовила, які зображують сцени з життя Христа нагадують своїм стилем мальовила українських малярів в Кракові з 1470. р.

Дуже близько до стилю і техніки лаврівських мальовил стоїть ікона Вїзду Христа

до Єрусалиму з недалекого від Лаврова села Липинки (тепер в перемиському дієцезійному музею). Ідентичного походження і стилю ікона Арх. Михайла зберігається у пароха с. Липинки.

Отсе був би цілий той неширокий круг памятників іконописі XIV—XV. ст. який при майже цілковитому занедбанню з боку дослідників, не дається звязати в цілість розірваного еволюційного ланцюха українського малярства. Треба хиба надіятися, що того рода стан хвилевий і при найблизшій нагоді буде можна направити занедбане.

Першим з українських малярів, яких незавидна доля загнала в найми до сусідів є згаданий в горі Петро Ратенський, якого житепись не позбавлена ширшого інтересу. В новгородській літописі читаємо про нього таке:

„Петр бисть от Волинскія землі, (з над ріки Рати де построїв монастир; до нині є там поляна звана „Петровою долиною“) благочестиву родителю син, отца іменем Теодора, 12 літ си пострижися во іноческій чин і бисть діякон, потом єрей і ігумен, ізвиче іконному художеству і Атанасієм патріярхом поставлен в митрополити (московські); і приїха з Владиміра (Волинського) к Москві в літо 6816 (1307.) Пас церков Божію літ 18 і 6 місяцев, преставися в літо 834 (1326) місяца декабря в 21. день, в неділю, в 3 часа нощі“.

Літопись не говорить — у кого і при якій нагоді навчився Петро з над Рати іконописного мистецтва. Можливо, що був при будові котроїсь з пізнійших західньо-українських церков, де при покриванню стін фресками були заняті малярі, обзнайомлені з західньо-европейським, головнож-італьо-грецьким малярством. В кожному випад-

ку, ріжниця поміж іконами, приписуваними кисти печерського богоугодника Аліпія а іконами Петра Ратенського кидається з разу в вічі. Бачимо тут, що переняте з Візантії малярство не застигло в повторюванню раз уже засвоєних форм, але приймаючи в себе усе нові елементи розвивалося.

З іще більшою наглядністю побачимо це на зразках української стінописі, які до нині іще оберігаються на стінах польських костелів Люблина, Сандомира і Кракова.

З оправданим вдоволеннєм національного еґоїзму матимем там нагоду ствердити, крім цього нашу безсумнівну висшість в области мистецької культури над Польщею, яка заволодівши українськими областями була примушена довгий час, бо аж до часів напливу представників німецького та італійського Відродження користуватися творчими силами і стилевими формами україно-візантійського мистецтва.

Побачимо там, як за недостачею самобутнього мистецтва, користується Польща імпортом зі Заходу і Сходу в тім випадку з України.

Побачимо, як то та „Русь, що мала з першої руки зразки у візантійському цісарстві, яке стояло тоді так в письменстві, як в мистецтві, на дуже високому інтеллектуальному рівені, з яким західня Европа в своїй умовости з трудом моглаб міритися, та Русь, в мистецькій продукції випередила Польщу і вже в XI. століттю могла виказатися не тільки творами письменства, але також монументальними мозаїчними і малярськими памятниками. Як то в пізнійших століттях, від пятнайцятого почавши, вплив українського мистецтва відізвався особливо в шталюґових картинах і то не лиш на пограничу, де українське населеннє стикалося з польським, але навіть в обсязі корінно-польських земель. Зустріча двох

напрямків мистецтва на области польської річипосполитої, напрямків які плили з чужих собі середовищ, мала той наслідок, що видала обильне число творів мішаного стилю". (В. Подляха.)

Одним з найстарших памятників україно-візантійського мистецтва на польських землях був-би тімпанон над головним входом неістнуючого нині костела св. Михайла у Вроцлаві, фундованого в роках 1146—1161. Яксом Ґрифітою, що був одружений з Аґапією, дочкою Петра Властовича і української княжни. Костел св. Михайла розібрано в 1529. р. а різьблений тімпанон пропав. На щастя зберігся до нас рисунок цього тімпанону з XVIII. століття. Бачимо на середині його полукруглого щита сидячого на веселці Христа (безбородого) з отвореною книгою в лівій руці і правою рукою піднятою до благословення. З його правого боку стоїть кн. Болеслав Кучерявий зі сином Лешком а з лівого боку Якса з жінкою Аґапією на вколішках. Латинська напись на обводі півкола, неповна в рисунку, згадує „князя" і Яксу, як фундаторів костела. Найцікавійше одначе те, що понад постатю клячучої жінки, бачимо поза обводом латинської написі імя „Аґапія" виковане кирилицею. На основі того кириличного напису стверджено, що „ті різьбарі, які тут викували дедикаційний тімпанон, а на ньому кириличні букви, не могли бути ані Поляками, ані латинниками в загалі, але мусіли бути Українцями". (Войцеховскі.)

Що більше, істнує припущенне, що ті самі українські майстри не тільки вирізьбили тімпанон, але й вибудували сам костел. Таким чином маємо тут доказ, що діяльність українських будівничих і різьбарів сягала вже в половині XII. ст. далеко поза етноґрафічні границі України, а то аж до західнього погранича Польщі — Шлеська.

Супроти того стане зрозумілим уступ з „Книги Бенефіцій“ польського історика Длуґоша, який говорить, що „more Graecorum“ („способом Греків“, що треба розуміти — україно-візантійським строєм) побудовано в першій половині XII. ст. два костели в Польщі — монастирський на Лисці і первісно колеґіятський у Вислиці, фундовані Болеславом Кривоустим.

До унікатів в свойому роді належить переносна мозаїчна ікона Богородиці найдена в костелі св. Андрея в Кракові; традиція звязує її з часами бл. Сальомеї.

На її золотому тлі бачимо Богородицю звернену в молитовному русі до Христа, що виринає з горішнього відтинка ікони, благословлючи. Ікона виконана видосконаленою у Візантії мозаїчною технікою, одначе доволі невміло і незручно. Краски не спливаються уже гармонійно, уклад складок одежі схематичний, замісць тіний бачимо на плащі Богородиці квадратики з розетами. Усе те свідчить про те, що маємо перед собою провінціяльний (в даному випадку — український) памятник з XIII. або XIV. ст. коли то „добрі технічні традиції і чистота стилю починають слабнути і хилитися до упадку“.

До ряду памятників україно-візантійської іконописі збережених на польських землях належить, між иньшими, ославлена чудами і грабунками її дорогоцінних прикрас — ченстохівська Богородиця. Після вісток поданих Длуґошем, ікона дісталася до Ченстохови около 1382. р. як дар князя Володислава Опольського для свіжо, тоді, основаного монастиря Павлинів на Ясній Горі. Вже в XV. ст. вславилася вона чудами, дякуючи чому ішли до неї прочани не тільки з Польщі, але й Шлеська, Моравії, Прусії і Угорщини. В 1430. р. в перве ограблено її з окрас. Повторювана на ріжні лади леґенда ви-

водить ікону з далекого Сходу, при чому авторство її приписує аж св Лупі В дійсности вона не повстала скорше, як в XIII. ст. а ще певнійше в XIV. про що говорить стиль мальовила та іконоґрафічний тип, якого не знала корінно-візантійська іконопись. Належить вона до памятників іконописі, яка виросла правда на візантійському ґрунті, але вже під впливами західнього, в тім випадку італійського мистецтва.

Під теперішню пору ікона, покрита золоченою ризою за виїмкою рук і облич, неприступна для научного дослідту.

Як широкою була популярність українських артистів на корінно польських землях середньовіча бачимо в першу чергу з нотат Длуґоша, які давно уже найшли потвердженне своєї віродостойности у відшуканих памятниках.

Вістки Длуґоша відносяться головно до часів короля Ягайла, через що дехто з дослідників узяв перевагу тогочасного українського мистецтва над польським на карб „специяльних симпатій“ того короля до східньої культури, того самого, що з такою безпощадністю нищив український елемент, перемінюючи церкви на польські костели. В дійсности Ягайло не був ані першим ані останнім з польських королів, які не находючи місцевих сил, бачили себе примушеними покористуватися українськими і білоруськими.

Так приміром маємо звістку про одну з вавельських каплиць фундованих королем Казимиром Великим в 1340 р. яка визначалася незвичайним мальовилом: „notabili pictura insignis“. Каплиця та уже в XVI. ст. уступила місця т. зв. „Жигмонтівській“ і трудно нині означити характер її мальовил. Одначе моноґраф краківського Вавелю Войцеховскі, впевняє, що мусіли це бути мальовила українських малярів; тогочасні краківські „pictores“, на його думку, уміли тільки

мазати стіни синкою і золотити звізди, через що творцями мальовил, про які мова, не могли бути. Очевидно твердженнє Войцеховского має важність гіпотези, проти якої завзято виступають другі польські дослідники.

За те широка діяльність українських малярів на польських землях від часів Ягайла почавши не улягає нині найменшим сумнівам.

З хронік знаємо, що працювали вони над поліхромією костелів і будівель королівських фундацій на горі Лисці, в Кракові, Вислиці, Сандомирі, Люблині і Ґнезні.

Про „грецькі“ мальовила монастирського костела на горі Лисці знаємо від Длуґоша, що вони виконані з порученнє Ягайла, не обіймали усього костела а тільки головну наву. Вістка Длуґоша найшла потвердженнє в віднайдених недавно рахунках королівського скарбника Гінчки з Пшеманкова, з яких рівночасно довідуємося, що вираз „грецьке мальовило“ був очеркненнєм для творів україно-візантійського малярства.

Рахунки Гінчки обіймають сімнайцять позицій, які відносяться до праці українських малярів в костелі на Лисці і королівській спальні на краківському замку. Перша з них з датою 3. липня 1393 р. говорить про післаннє малярям клепаного золота, а слідуюча про післаннє їм двох півбочок вина. В серпни цьогож року куплено знову на королівський кошт клепаного золота і разом з рубрикою (червоною краскою) післано малярям на Лисці. Золото призначене, очевидно, на німби святих, орнаменти та характеристичне для візантійського малярства чертковання риз золотими штрихами, на емалієвий спосіб; рубрика до вирисовування контурів і підґрунтовування місць, призначених до покриття позолотою. Після несповна піврічної перерви в позиціях, маємо найблизшу звістку з червня 1394. р.

В парі з роботами в монастирському костелі працюють українські малярі над неозначеними близше декораціями королівської спальні на краківському замку. З дальших записок виходилоби, що занятих роботами малярів було двох, бо коли

„Тайна Вечеря“ — із сандомирських фресків.

в листопаді того року вертали до дому, то з поручення короля куплено для них два коні вартости пяти гривень і два кожухи вартости двох гривен, а крім того виплачено їм дві гривні на дорогу. Усіх малярів, занятих працею над королівськими замовленнями було більше, про що говорить позиція в рахунках Гінчки при дни св. Михайла тогож року, в якій говориться про вирівнанне належитости в гостинниці за Владику

і других українських малярів, які приїхали з Лисця до Кракова.

Чи цей „Владика“ був справді владикою-епископом, чи так називався, чи врешті було це очеркненне гідности старшого над малярями, покищо не вирішено. Міг бути епископом і духовником взагалі, бо якраз духовники займалися в нас іконописю, але скорше всього звався Владикою. В Суздальщині XIV. ст. відомий приміром дяк Владика, на Литві XV—XVI. ст. відомий цілий боярський рід Владик, в кінці з назвиском Владика можна й нині нерідко зустрітися в Галичині.

На жаль ні мальовила лисецького костела ані королівської спальні до нас не збереглися.

Про мальовила вислицької колеґіяти довідуємося з „візити“ краківського епископа Задзіка з 1638. р. Була це фіґурна стінопись україно-візантійського стилю зі зображеннями сцен з життя Богородиці; давністю сягала вона, після слів „візити“ — основин костела. Одначе на основі звісток Длуґоша, який говорить, що король Ягайло украсив „грецьким мистецтвом“ костели — ґнезненський, сандомирський і вислицький треба посунути дату її повстання в перід. Те саме говорять звістки пізнійших хроністів — Ваповского, Кромера і Бельского.

Про мальовила ґнезненського собору довідуємося із записок Дамалевича, який бачив їх ще в половині XVII. ст. і записав в своїй історії ґнезненських епископів, що на склепінню пресбітерії костела з переду було „старе мальовило подібне до руського і московського, яке в ріжних красках віддавало зображення святих“.

До неістнуючих нині творів українських малярів з часів Ягайла належить поліхромія Марійської каплиці. Нині ті мальовила, дяку-

ючи пізнійшим перерібкам, не істнують, але Длуґош записав в „Книзі Бенефіцій", що Ягайло „каплицю Мансіонарів (Марійську) на грецький спосіб поручив розмалювати" а епископ Бернард Мацейовскі в своїй візиті 1608. р. серед мальо-

„Увязненне Христа" — Із сандомирських фресків.

вил виконаних з поручення Анни Ягайлонки згадує ґрупу зложену з Христа, апостолів і учителів церкви на склепінних полях.

З часів короля Ягайла походить в кінці будова каплиці св. Трійці в краківському соборі, покінчена около 1433. р., яку з гори до низу покрито фіґурною поліхромією зі зображеннями учителів грецької церкви. Невміла обнова

каплиці переведена в першій половині минулого століття знищила старі мальовила, як говорить наочний свідок реставрації: „поважний своїм старовинним стилем давнійший вигляд нутра тої каплиці, згідний зі знаменитістю її призначення, за дозволом шановної капітули, перемінено віби в новий сальоник, украшений розставленими по кутах лицарськими ставничками“. В кінці найновійша обнова принесла каплиці дальші переміни, даючи її модерністичну поліхромію кисти Влодзімєжа Тетмаєра.

Слід іще згадати неістнуючі нині мальовила замку литовських князів в Нових Троках (коло Вильна). Ще 1822. р. оглядав там подорожник В. Смоковскі злинялі останки фіґурної поліхромії в нішах великої салі, описав їх додаючи до цього начерки кількох сцен. Трийцять літ пізнійше оглядав руїни замку і його мальовила польський поет Сирокомля. Між иньшими, в горішній полосі стін бачив він зображенне Богородиці, що на його очах відлетіло разом зі заправою муру і розбилося на шматки.

Важко нині сказати що зображували ті мальовила і хто був їх виконавцем. Збережені рисунки їхніх фраґментів говорять в тім наврямі мало. Польський дослідник Подляха склонний приписати їх тимже українським малярям, які працювали на дворі Ягайлонів.

В кінці немаловажною для нас є звістка польського хроніста XVIII. ст. Стрийковського, який у Вітебську „на вищому замку в церковці“ бачив власними очима образ Ольґерда і його дружини в довгому плащі мальований грецьким способом“ (kształtem).

Правдивість вісток польських хроністів вдалося, як сказано, ствердити на збережених памятниках в цілій повні.

„Вїзд до Єрусалиму“ — Із сандомирських фресків.

Першим з них це мальовила сандомирського собору відкриті 1887. р. на північній стіні пресбітерії. Зображують вони евангельські сцени з останніх хвиль житя Христа: в горі „Вознесеннє“, понизше „Вїзд до Єрусалиму“, по середині „Тайна Вечеря“ і „Увязненнє Христа“ а в долині „Христос перед Пилатом“ і „Вмиваннє ніг“. Дві останні картини видні тільки в горішніх своїх полосах; долішні безповоротно знищені.

„Вознесеннє“ ні вчому не відбігає від старих візантійських традицій. Бачимо там Христа, що сидить на веселці в крузі піддержуваному двома ангелами і благословить. Понизше стоїть Богородиця типу Оранти в окруженню двох ангелів, що показують на небо і гурту апостолів. Упрощено стилізовані скелі натякають глядачеви на те, що подія має місце на вільному воздусі.

„Вїзд до Єрусалиму“ відбувається на тлі скель і одного пальмового дерева, а Єрусалим представлений в формі незвязаних зі собою архитектурних мотивів. Ґрупі апостолів, що йдуть за Христом відповідає ґрупа людей, що вийшли з міста на повитаннє Христа. Дві маленькі фіґурки людий бачимо на пальмовім дереві, як ломлять віти, дві другі кидають свої одяги на дорогу. Тою незгідного з нинішним розуміннєм пропорцією зазначував візантійський маляр підрядність зображених сцен супроти головної, якої героєм був Христос.

В „Увязненню Христа“ бачимо на передньому пляні Юду, що цілує свого учителя; в глибині жовніри і посіпаки з яких один бере Христа за рамя, другі замахнулися палицями а св. Петро борикається з Мальхієм.

На зображенню „Тайної Вечері“ бачимо Христа сидючого на подушці з ногами опертими на підніжку і звитком перґаміну в лівій руці;

правою благословить. Найблизше поруч Христа сидить Іван евангелист, звернений лицем до учителя, решта апостолів, розмовляючи поміж собою засіла доокола стола. На столі бачимо вази, ножики, хліби і овочі. Картина зображує момент, в якому Христос говорить про зраду Юди. Вказує на це рух одного з апостолів, що через стіл сягає до вази та вираз занепокоєння в решти апостолів. Тло картини творять будинки з перекинутою червоною драперією на темно-синьому

Мальовило 1470. р. в каплиці Чесного Хреста на Вавелі.

підмальованню. Як один з найстарших памятників україно-візантійської стінописі на польських землях виявляє він іще усі прикмети візантійських традицій, які, як побачимо згодом, модифікуються впливами західньо-европейського мистецтва.

Другим з ряду памятником україно-візантійського малярства з часів Ягайла є відкриті 1889. р. фрески замкової, нині тюремної, каплиці св. Трійці в Люблині.

В першій мірі звертає тут нашу увагу фундаційна ікона на якої середині бачимо

Богородицю з Ісусом на престолі, що благословить старшого мущину, який прикляк з лівого боку престола. Багряний, підбитий горностаями плащ, свідчить, що маємо тут перед собою портрет фундатора каплиці — короля Ягайла. За ним стоїть чура з мечем і якийсь придворний духовник. Двох святих поручує фундатора Богородиці. Один з них з епітрахилем, другий в звичайному одязі з колпаком на голові, як у василіянського черця. Ціла сцена діється на тлі муру з вікнами і виступами. З права в перспективі якийсь будинок.

Слід завважити, що постать короля Ягайла відповідає в повні портретови Ягайла начеркненому Длуґошем а навіть бюстови його намогильника. І знову маємо тут до діла зі спробою реалістичного зображення, тим разом уже далеко перевисшаючого усі дотеперішні.

Для історії українського мистецтва цінні люблинські фрески ще й тим, що тут в перве бачимо підпис автора, яким був маляр Андрій, що покінчив фрески 10 серпня 1415. р.

Кромі описаної фундаційної ікони, майже уся решта фресків люблинської каплиці оставала під тинком аж до світової війни. Щойно в 1917. р. коли Люблин найшовся під німецькою окупацією, німецький ґубернатор Кук заініціював працю над дальшим відкриванням фресків і їх реставрацією. Працю поручено відомому маляреви консерваторови Юліянови Макаревичеви, який при допомозі двох учеників краківської академії мистецтв забрався до роботи.

Протягом 1917. р. відкрито і відчищено цілий ряд фрескових картин про які читаємо в принагідному звідомленню:

На першому полі поміж склепінними луками бачимо „Христа в оливному саді“ в окруженню символів гір. Понизше „Тайну вечерю“ при кру-

ґлому столі з наскрізь ориґінально понятим Юдою, що молодий, знаменито відживлений, підскакує віддалюючись від їдальні. Чорний чортик з іронічно задертою борідкою, сидить йому на

„Розпяттє". Мальовило 1470. р. в каплиці Чесного Хреста на Вавелі.

шиї. Досі не стверджено — що зображує друге поле: „Сошествіє св. Духа" чи „Успеніє Богородиці".

На склепінню бачимо Христа на блакитному фоні в окруженню чотирьох евангелистів. Далі

бачимо Богородицю, ангелів та св. Духа в виді голуба.

Прегарні є головки серафимів, з яких кожна уявляє собою відмінний жіночий тип. В орнаментиці виявлена велика дбайливість о ріжноманітність, про що свідчить обмалюваннє ніш. Луки склепіння ўкрашені мотивом стяжок, прибиваних цьвяхами. Ориґінальні є символи огнистих сил при „Господньому підніжі“ як голосить кирилична напись. Крім цього відслонено поменчі картини Христових страстий.

Осінню 1917. р. виголосив реставратор люблинських фресків Макаревич реферат про успіхи своєї праці, в якому застановляючись над автором мальовил висловив думку, що був він надворним малярем Ягайла. Черцем не був. Підписався власним а не чернечим іменем. Що був цінений і славний, доказом того факт, що поважився проти звичаю покласти свій підпис зараз таки біля головного вівтаря. З походження він безумовно Українець. Поляки не розпоряджали ще тоді малярями тієї міри. Твердження деяких дослідників, будьто би Ягайло перший спровадив українських майстрів до Польщі — невірне. Україно-візантійське мистецтво заакліматизувалося на польських землях ще в XI. ст. Маляр Андрій уявляє собою тип небуденнього новатора, який в рамах візантійської іконописної традиції дозволяє собі на помітні відклонення. Так прим. рух Христа на склепіню ні візантійський ні західній а вповні ориґінальний. Такжеж відбігає від візантійського канону зображеннє „Тайної Вечері“. Те, що не всі постаті картин рівновартні може послужити основою до припущення, що маляр Андрій послугувався помічниками. Техніка фресків темперова. Особливо вражає богацтво переважно ростинних орнаментів згармонізованого кольориту, які рідко по-

вторюються. Все те разом управнює референт назвати маляря Андрія — „Джотом півночі“а

Над научним прослідженнєм і публікацією люблинських фресків працює під теперішню пору

„Собор ангелів“. Мальовило 1470. р. в каплиці Чесного Хреста на Вавелі.

проф. львівського університету Володислав Подляха. До появи праці того серіозного дослідника мусимо обмежитися тими відомостями, які ми

подали. В кожному одначе випадку, вже нині можемо з цілою певністю ствердити, що люблинські фрески це один з тих великих подвигів української культури, якого ваги ніхто і ніщо вже ослабити не в силі. До тогож дата памятника, та імя автора, який уже на початку XV. ст. зумів виломитися з під всевладности візантійської традиції, говорять самі за себе. Силою доказаного факту ставмо біля жерел того руху, який змагаючися в XVI. ст. чимраз більше, сотворить українське національне мистецтво XVII. століття.

Одним з богатьох доказів популярности, якою тішилися українські малярі на дворі Ягайла є списаний в Городку під Львовом 1426. р. акт, силою якого польський король надав українському маляреви Галеви парохію Рождества Христового над берегом Сяну в Перемишли, за його малярські роботи, виконані в костелах королівських фундацій в — Сандомирській, Краківській, Сєрадській і других землях. Про те, що діяльність українських малярів на польських землях не була звязана з симпатіями Ягайла, переконують нас мальовила в каплиці Чесного Хреста на краківському Вавелі, виконані о ціле покоління пізнійше, на припорученнє короля Казимира Ягайлоненка і його жінки Єлисавети 1470. р. Збереглися вони до нас, правда, не в первісному виді, але уміла реставрація переведена Макаревичем в 1904—1905. роках уратувала і закріпила ще те, що вратувати було можна. Помимо деяких індівідуально-українських і західніх питоменностий належать вони своїм стилевим характером до середньовічного малярства, сильно іще опертого на візантійських традиціях. Говорить про це хочби обсяг іконоґрафічних тем, обмежений виключно до сцен Нового Завіта. Старозавітних зображень, які

найшли широке приміненнє в українській іконоґрафії пізнійших століть тут іще нема, за виїмкою нарізно розкинутих постатий пророків з розвинутими перґамінами в руках, на полях склепінь.

З огляду на трудности, які висовувала перед українськими малярями ґотицька конструкція каплиці вони розвязали питаннє в той спосіб, що призначені для візантійської копули і підбанника хори ангелів, пророків та апостолів розмістили на склепінних вітрилах а на стінах розмістили картини, які в україно-візантійському храмі покривали головну наву і вівтарну абсиду.

Маємо тут 43 картини зі зображеннями евангельських сцен, почавши від „Благовіщення“ а кінчаючи „Успенієм Богородиці“ між якими, на свобідних місцях, виведені святі, ангели та евангелисти.

На загал, як уже сказано, характер мальовил традиційний, але тут і там проглядають мотиви до того часу чужі для україно-візантійської іконоґрафії. Так приміром в „Тайній Вечері“ не сидить уже Христос з правого боку (in cornu dextro) як дотепер, а по середині стола, який уже не має традиційної сиґматичної форми а виразно овальну. Зіступленнє св. Духа в „Благовіщенню“ представлене тут уже не в досьогочасній формі проміння, але в вилі маленької дитини в сяєві, як це водилося на Заході. Подих західніх впливів слідний і на композиції „Розпяття“. На голові Христа бачимо терновий вінок, а Богородиця не хиляється вже тут, як перше, приклавши руки до лиця на знак смутку, але траґічно ломиться під тягарем надміру болю. Усі ті, на око непомітні відклонення свідчать про те, що протягом часу від повстання сандомирських фресків до краківських, наступило помітне зближеннє двох світів і на полі іконописі, яка, оперта на релігійних

доґмах, найдовше такому зближенню опиралася. Люблинські фрески стоять тут наче з боку. Те, що міняє їх традиційний характер не було мабуть наслідком ділання західніх впливів, але виявом самобутности їхнього творця маляря Андрія.

Фрески каплиці Чесного Хреста, є поки що найпізнійшим з відомих досі памятників україно-візантійської стінописі на польських землях. Одначе ані діяльність українських малярів ані передова роля української іконописі у відношенню до польського малярства не кінчається XV. столітєм.

„Не дасться заперечити—говорить на одному місці проф. Подляха — що поруч впливів, які з Польщі або за її посередництвом проникають до української іконописі, протягом XVI. і XVII. століття відбувається рівночасно в области польських земель замітний процес українізації естетичних понять і мистецтва“.

VI.

Ренесанс.

„Русь переводиться“. Міщанство меценатом української культури. Селянство. Відємні та додатні наслідки маґдебурського права і унії. „Европеізація“ укр. мистецтва. Характеристика нового мистецтва. Ренесансова камяна архитектура. Наплив італійських архитектів до Львова. Будівництво Ставропигії. Церкви Підзамча. Твердинна церква в Залужу. Богданів храм в Суботові.

Нетерпимість польських завойовників загнала Україну XVI. ст. над край пропасти. Люблинська „унія“ литовсько-української федерації з Польщею позбавила суспільні і культурні „верхи“ українського громадянства того переважаючого становища, яким тішилося воно у відношенню до напів-дикої Литви. Позбавлена участи в кермуванню державно-політичними справами, хочби у відношенню до себе, почала „Русь переводитися“. Унія, а краще — зрада українських епископів в Берестю 1596. р. це був лиш наглядний акт започаткованого люблинською унією процесу — нищеня усього, що непольське і некатолицьке. „Верхи“ українства кидають свій обряд а в парі з ним і народність. Роблять це з подивугідним поспіхом так, що на прикінці XVI. ст. бачимо майже усі боярські і княжі роди України в ворожому, рідному народови, таборі. Даремне бідкався Смотрицький в свойому „Треносі“: „Де тепер той камінь дорогий, якому ціни не складеш, яким пишалася віра? Де тепер дім князів Острожських, що всіх перевисшав ясним сяйвом предківської віри?“

Голосу того не почув ніхто з ренеґатів; на домір нещастя сам український Єремія пішов у вавилонський полон унії.

На щасте найшлася тоді в українському народі верства, яка дякуючи своїй, хоча й невеличкій, незалежности, підняла і понесла до бою покинутий „верхами“ прапор. Верствою тою було українське міщанство XVI—XVII ст. Воно одиноке могло зважитися на боротьбу. Селянство, заковане в панщизняне ярмо, могло давати ознаки життя тільки час до часу, видаючи зі себе козацькі ватаги, які зорґанізувавшися доводять в XVII. ст. визвольну боротьбу з оружем в руках до соняшної побіди. В культурному життю народу узяло провід міщанство.

Одначе над вірним „вірі і нації руській“ міщанством повис Дамоклів меч маґдебурського права з усіми його неприхильними для некатоликів клявзулями. І тому не дивно, що підвята українським міщанством боротьба була з самого початку нерівна і, як думали слабодухи, безвиглядна.

Першенство в піднятю культурно-національної боротьби належиться українському міщанству Перемишля, за ним пішов Львів, а щойно в XVII. ст. коли згадані центри помітно прислабли стає до боротьби Київ. За центрами ішла провінція, а кадри борців засилювало час до часу село. Закипіла боротьба важка, нераз дрібничкова, але завзята і послідовна. На обрію появилася заграва нового життя. Силами міщанства засновуються школи, будуються церкви, згодом закладаються друкарні а все те, мов веселкою озарене чаром мистецтва.

Всеж таки так сама унія, як і наданне містам маґдебурського права з його питоменністю в формі цехових орґанізацій, не остали без додатних успіхів для культурного життя то

гочасної України. Головно, коли ходить о запліднення українського мистецтва новими ідеями і формами. Від XVI. ст. почавши переживає українське мистецтво процес безупинної европейзації форм і прийомів, в чому передова роля припала Галичині з Львовом на чолі.

Не треба хиба додавати, що заміна коронованих меценатів українського мистецтва середньо-заможним міщанством не остала без впливу на його характер і зміст.

Камяна городська архитектура в якій після невдалих спроб перещіплення ґотицизму приходить до слова стиль італійського та німецького ренесансу а згодом барока, послугується з разу чужинецькими силами, але згодом опановують будівляний рух місцеві сили, які зазначують свою самобутність сотворенням нового стилю прозваного українським, зглядно київським бароком. Процес творення того стилю датується ще початком XVI. ст. коли то можемо завважити в камяній архитектурі чимраз то частійші спроби приміненя форм народнього деревляного будівництва.

До прикладного мистецтва обмежуються твори тогочасної різьби, на якої тлі зарисовуються характером своїх зо вні занесених форм намогильники кн. Острожського та А. Кисіля.

До розцвіту своєрідности форм доходить малярство, яке, правда, не часто виходить поза обсяг іконописі, мініятури та іконописно трактованого портрету, доходить подекуди до високої досконалости при чому тут і там можна завважити свідомі змагання до націоналізації його форм.

Новими шляхами пішло в ті часи також наше ювілерство. В кінці в XVI. ст. маємо до занотовання появу нової галузи мистецтва — дерево-

риту, що рівночасно з повстаннем друкарень випирає досьогочасну мініятуру.

На перше місце поміж мистецькими памятниками України з часу на переломі XVI. і XVII. ст. висовується жемчуг в свойому роді, яким є славна Волоська церква з Корняктівською вежею і Трьохсвятительською каплицею у Львові. Дякуючи тому памятникови, зрослому з цілістю сучасного собі культурно-національного руху, уосібленому в одному короткому слові „Ставропигія“ і сам Львів висовується на чоло українських міст; головно коли мова про XVI. і першу половину XVII. ст.

Тогочасний Київ, знищений Менґлі ґіреєм, здобувається за воєводування кн. Константина Острожського ледви на обнову Лаври, софійського собору і кирилівського монастиря. На строєнне нових будівель не стає покищо ні сил ні засобів.

На землях колишньої Польщі появляється ренесансовий стиль доволі рано. Ранійше навіть аніж у Німечині, де нове мистецтво зустрілося з усвяченою традицією ґотицизму. Вже 1510. р. закликає польський король Жиґмонт I. фльорентійського архитекта Франческа делля Льоре, а згодом Беречія, творця величньої Жиґмонтівської каплиці на Вавелі — одного з перших памятників італійського ренесансу на півночі. Вслід за нею повстають другі ренесансові будівлі, що згодом покривають собою і українські території польської держави.

Уже з половини XVI. ст. починаючи напливають до Львова і других міст Галичини архитекти і різьбарі з Італії, головнож з Тесинського кантону, Льомбардії, Феррари і Больонії. Вони то відбудовують спалений 1527. р. Львів і заміняють його давний ґотицький вигляд опреділено

ренесансовим. Зі Львова розходяться вони по провінції і лишають сліди своєї праці в Перемишлі (неістнуючий нині ратуш і патриціївські доми в ринку), Глибокій, Старому Самборі, Поморянах, Бережанах, Тернополи, Єзуполи і других містах.

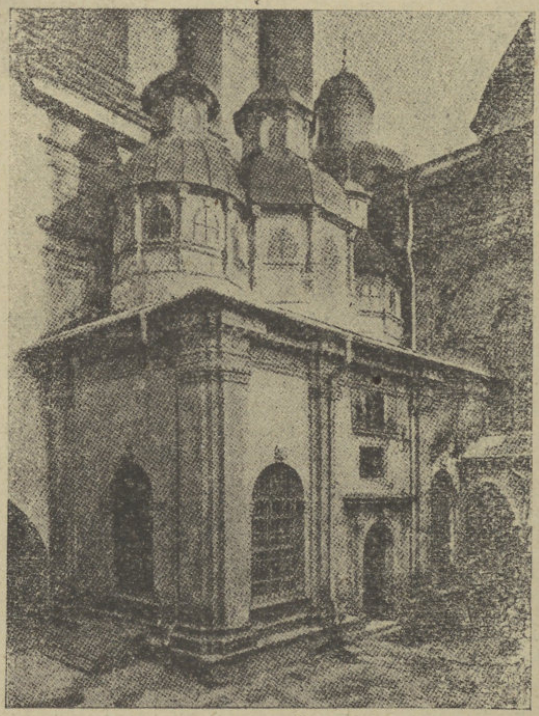
Про місцевих будівничих того часу не знаємо нічого гідного уваги. Вони, мабуть, осліплені справністю чужинців не могли видержати супірництва з ними і усунулися до ролі помічників при будовах. Не говорить нам нічого про місцеві сили і перевага славянських прізвищ у збереженому до нас реєстрі братії мулярського цеху у Львові з 1582. р. Хто знає умови тогочасного цехового життя тому ясно, що під рядом прізвищ в роді — Приязного, Щасливого, Упертого, Нескорого, Підлісного і т. п. треба бачити чужинців, яких в той спосіб „знаменували“ при вписуванню до цеху.

Одним з перших Італійців, що започаткували життє нового стилю у Львові був Петро Італієць з Люґано (Petrus Italus murator regius) якого імя стрічаємо в городських актах в 1543. р. Походив з того італійського кантону Швайцарії, з якого виводилися ледви не всі працюючі у Львові Італійці.

Той то Петро Італієць був автором скінченої 1559. а вже 1576. р. спаленої церкви Успенія Богородиці, яка стояла на місці нинішної Волоської. Про вигляд тої церкви знаємо доволі мало. Нутро її було розмальоване а чолова стіна виложена паленою цеглою. Мініятурне зображенне тієї будівлі збереглося на печатці львівського Успенського Братства з 1591. р. Бачимо на ній трехбанну будівлю з аттикою чи балюстрадою, з ренесансовими одвірками, трьома вікнами і двома відпорниками, добудованими, мабуть, пізнійше. Лозіньскі називає її „твором

висшої а зглядно найвисшої міри, якої вимагається від архитектури".

Другим з черги італійським архитектом, що працював між иньшими й біля українських будівель був Петро Красовський (Petrus Cras-



Трьохсвятительська каплиця у Львові.

sowski Italus Szwanczar) родом з Тесину, що 1567. р. приняв львівське горожанство.

З тогочасних судових актів довідуємося, що український патрицій Давид Русин згодив

Красовського 1568. р. до викінчення будови Успенської вежі, яку довів уже до третього поверха будівничий Фелікс Трембач. Підчас будови почала вежа рисуватися а в кінці 1570. р. розсипалася в румовища. Доказом того, що в тому нещастю не завинив Красовський є порученнє йому будівлі Трьохсвятельської каплиці, яка, мов дорогоцінний жемчуг, до нині ховається в закутку ставропигійського подвіря перед очима улиці.

Будуваннє її покінчено 1578. р. значить шість літ після того, як почалася будова нинішної Корняктівської вежі, одначе раннє-ренесансовий характер каплиці, стилева незгідність з архитектонічними формами вежі, яка є памятником другої епохи ренесансу, насовують припущеннє, що каплиця була готовою в проєкті і подробицях своїх камяних декорацій іще перед будовою вежі.

Каплиця будована з камяних квадр на трьохдільному заложенню з трьома копулами, безсумнівно вяжеться зі своєю деревляною попередницею. Чолову стіну обрамовує чотири подвійні пілястри з псевдо-коринтійськими капітелями. На капітелях пілястрів спочиває обильно орнаментоване балькуваннє з характеристичними розетами під плитою; під балькуваннєм тягнеться фриз з крилатих ангелиних головок. Два крайні поля чолової стіни виповнюють обширні лукові вікна, середуще — прекрасний портал, один з найкращих у Львові. На невисоких постументах, украшених львиними масками підіймаються дві полукруглі кольони оплетені різьбленим виноградом. Капітелі кольон подібні до капітелів пілястрів, одначе далеко від них шляхотнійші в пропорціях прикриті інтересними „подушками“ (абакусами). Звязане понад кольонами балькуваннє має фриз різьблений теж у виноградну

лозу; лук над входом зіпнятий перекрасним „ключем“. Понад майже плоскою крівлею каплиці підіймається три копули з гранчастими барабанами (підбанниками) украшені чарівно орнаментованими, штукатурними кольонками на консолях, які походять з часу обнови каплиці в 1671. р. З тогож часу походить таблиця з написом над порталем.

Вслід за трьохсвятительською каплицею яка, як сказано, є памятником раннього ренесансу, іде Корняктівська вежа, памятник другої розвоєвої епохи того стилю. Будова її почалася коштом братчика Ставропигії Константина Корнякта 1572. р. і трівала пять літ. Творцем тої вежі є Петро з Барбони при чому помагав йому Павло Домінічі Римлянин.

Той Петро з Барбони був мабуть, найзнаменитшим з усіх італійських архитектів, що працювали на нашій землі; в кожному випадку построєна ним вежа не має собі рівної на просторах цілої північно-східньої Европи. Походив з Барбони в Падуанському дістрікті. Помер 1588. р. у власному домі на Краківській вулиці. З полишеного ним завіщання довідуємося, що мав спілку зі своїм учеником Павлом Римлянином; в парі з ним будував криницю Томи Альбертія а викінченнє її полишив свому спільникови.

Корняктівська вежа, це зразкова італійська компаніля в стилю спілого ренесансу. Як цілий ряд других будівель того часу не збереглася до нас корняктівська вежа в свойому первісному виді. А треба знати, що не мала вона первісно свого найвисшого поверха, а закінчена була ступінчастою шатровою кришею в три спади з ліхтарнею. Щойно уявивши собі її такою зрозуміємо, чому Зіморович писав в своїй хроніці під 1578. р. що „Константин Корнякт вежу руську, піра-

міді подібну, способом йонським, коштом не малим, бо по середині будови упала, до кінця

Константин Корнякт з портрету XVI ст.

допровадив, а крім цього дзвоном крицевим голосною вчинив"... В порівнанню з нинішною була вона не така струнка а присадиста. Такою

бачимо її ще на малій печатці Успенського братства з 1591. р. Одначе вже 1616. р. паде Корняктівська вежа жертвою пожежі. На ритовині з 1617. р. бачимо вже нове, правда, ориґінальне завершенне вежі, але незгідне зі стилем цілости. Це завершенне простояло до нової пожежі 1672. р. Тоді королівський архитект Петро Бебер будує найвисший поверх з цегли і вінчає його бароковим шоломом з чотирма крученими пірамідками по рогах. Дякуючи тій добудові цілість вежі зискала ту задивляючу стрункість і легкість форм, якою до нині чарує око свого і чужинця. Раз іще у XVIII. ст. знищила пожежа шолом вежі, заступлений на короткий час шатровим покритєм, яке 1795. р. уступило місця нинішному шоломови, відтвореному вірно на зразок шолому Петра Бебера.

На зразок італійських кампаніль стоїть прекрасна Корняктівська вежа нарізно від церкви, получена з нею тільки коридориком, прибудованим вже в половині минулого століття.

Заложена в квадраті (5·16 m²) виявляє гармонію пропорцій грубости до висоти, єднаючи в собі стрілисту стрункість з монументальною силою. Уся її нинішна висота, від землі до хреста виносить 60·15 см., разом з хрестом 65·85 см. Поодинокі її кондиґнації нерівної висоти (найвисша середуща) розмежовані поміж собою сильно виступаючими карнізами. Долину третого поверха обігає ґалерія. Уся вежа, за виїмкою цегляної прибудови, кладена з камяних квадр. Стіни поділені плоскими пілястрами зглядно глухими луками на три части. Середущий пілястер стрункий, бокові широкі. Долішні поверхи построєні на дорійський зразок, найвисше ніби йонське, але ані пропорції пілястрів ані складові части балькування не видержані в строгости зразків італійського ренесансу. Усі ті відхилення від стилевої

строгости можна би взяти на карб індівідуальности архитекта, який започатковує своїм архитвором найхарактеристичнійшу добу львівського ренесансу.

Кромі Корняктівської вежі, побудував Петро з Барбони дім Корнякта в Ринку, який свого часу був резиденцією польського короля Яна Собіського, а зараз вміщає городський музей. Є це двоповерха будівля з ориґінальною аттикою увінчаною рядом семи камяних статуй, розділених поміж собою акротеріями в формі повязаних дельфінів. Ґзимс, разом з фризом опертий на сімох мужеських каріятидах, що виростають зі стовпів кручених і поздовжно жолоблених, на переміну. Решту, на загал дуже поміркованої декорації фасади творять обрамування вікон обох поверхів, складених з тімпанонів опертих на конзолях, виповнених мотивом ангелиних головок з цвітяними ґірляндами. Низом першого поверха біжить ґалерія; партер украшений монументальним порталем головного входу. Портал обнятий коринтійськими кольонами на доволі високих постументах, закінчений цвітовими ґірляндами піддержуваними львиною маскою в середині і двома вусатими чоловічими масками по боках. Надлучні клини виповнені ангелиними головками. Так як вежа так і дім Корнякта належать до архитворів спілого ренесансу, характеристичного своїм поміркуваннєм в декоративних подробицях.

Творцем нинішної Успенської церкви є третий з ряду талановитих Італійців, ученик Петра з Барбони і співучасник його будівель Павло Римлянин (Paulus Romanus murator Italus) що 1585. р. приняв львівське горожанство. Дня 2. марта 1591. р. заключив він з львівською Ставропигією умову про будову Успенської церкви. Будував її самостійно до 1597. р. коли

узяв собі до помочі свого тестя Капіноса а рік пізнійше Амброзія Прихильного.

До речі кажучи, оба помічники Павла Римлянина, не вважаючи на їх славянські прі-

Волоська церква з Корняктівською вежею.

звища — Італійці з походження. Перший з них Капінос — що помер 1610. р. згадується в перве в городських актах під 1585. роком з приводу приняття львівського горожанства. Рік опісля був він старшим цеху. Другий Прихильний — при-

ня львівське горожанство 1592, р. як Ambrosius Simonis Murator, Italiae oriundus. Походив з Валь Теліна в Енґандині. Властиво звався Vaberne Nutclauss, а прізвище „Прихильний“ одержав при вступленню до цеху. Кромі робіт у Львові біля Успенської церкви та костела Бернардинів працював у Жовкві і Старому Селі, де строїв, початий князем Янушем Острожським замок. При вул. Боїмів ч. 34. у Львові побудував собі власний дім, який зберігся до нині.

З других робіт Павла Римлянина, згадаємо синаґоґу Нахмановичів будовану 1582. р., костел Бернардинів у Львові, та декілька поменчих робіт на провінції.

Властиво, думки дослідників про авторство Успенської церкви поділені. Лозіньскі прим. впевняє, що мистецьким творцем будівлі, який доставив пляни, на основі яких списано умову зі Ставропигією, був Павло Римлянин. Зовсім противно говорить автор „Хроніки“ Львова Дионізій Зубрицький, який впевняє, що автором плянів був Петро з Барбони творець Корняктівської вежі, що зладив свій плян іще 1572. р. коли Братство, по спаленню церкви, почало заходитися над будовою нової. Третий знова дослідник Туліє думає, що властивими авторами храму не були ані Барбон ані Павло Римлянин, радше помисл його заложення треба приписати самому Ставропигійському Братству. Павлови Римлянинови поручено тільки провід будови і виконанне камінярських робіт, до яких відносилися ті „форми і візерунки“ згадані в збереженій до нас умові. До українського — трехдільного, трехкопульного заложення примінено тут тільки італійські, ренесансові форми декорацій. Затим уже другий раз в історії української архитектури маємо примір зілляння двох стилів в одну істотну цілість. В перве в творі західньо-

галицької архитектури — храмі св. Пантелеймона, в друге тут. Тільки там послужило основою візантійське заложеннє, тут уже українське, перенесене з народньої, деревляної архитектури. І як небудь не маємо даних на те, щоб у тій співпраці стилів запідозріти кого з місцевих, українських архитектів, то всеж таки їхню ролю переймає збірна одиниця, як викладник культурних стремлінь і естетичних уподобань, яким було, без сумніву Ставропигійське Братство.

Історія будови Успенської церкви доволі довга. Почата 1591. р. щойно 1612. р дійшла до того стану, що можна було уставити в ній тимчасовий вівтар. Але вже чотири роки згодом перериває страшна пожежа роботи коло будови церкви на цілих одинайцять літ. Покінчено церкву щойно 1630. р. Три роки опісля її розмальовано а 1642. р. покрито мідяною, золоченою крівлею. Пожежа 1779. р. знищила церкву і вежу а з нагоди обнови змінено дещо її зовнішний вигляд. Первісно крівля і копули Успенського храму мали дещо відмінний вигляд; бачимо це на рисунку з перед пожежі. Обі крайні копули були рівних розмірів, крівля більше сплощена, через що підбанник середущої, найбільшої, тоді, копули виставав вище понад рівень криші, що разом узяте творило далеко щасливійше завершеннє цілости, аніж це бачимо тепер. По боках входових сходів стояла пара гарних обелісків на високих постументах.

Поземий плян церкви, польськими дослідниками невірно прозваний „візантійським“ зберіг усі ціхи типово українського трехдільного заложення. Відповідає йому трехдільність копульного завершення. Маємо тут притвір або бабинець, головну наву то є властиву церкву і полукруглу вівтарну абсиду.

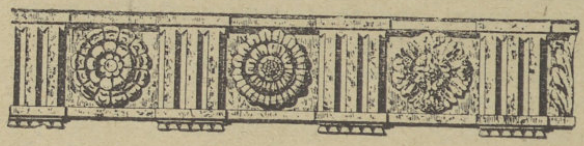
Прямокутний притвір засклеплений хрестовим склепіннєм на якому здіймаються хори а над ними перша з копул. Головна нава, поділена чотирма свобідними стовпами на три части. Стовпам відповідають виступаючі зі стін пілястри. Стовпи, получені острими луками і парусами з круглою основою бані двигають головну копулу з ліхтарнею. Абсида відділена від церкви тріюмфальним луком займає усю ширину нави. Склепінне поле перед і поза головною банею завершене хрестовим склепіннєм. Вузенькі бокові нави по боках стовпів засклеплені колисковим склепіннєм, опертим на коротких аркадах, що єднають стовпи з пристінними пілястрами.

Декорація нутра видержана в дусі дорійського стилю; на підбанниках копул бачимо гарні пасма з триґліфами (трійчаками) і розетами в метопах (межівницях). Головну копулу украшують гарні касетони, при чому стовпи і пілястри мають чисто клясичні форми.

Зовнішний вигляд храму з велитенською, присадистою копулою над абсидою, незручно зєднаною з крівлею середущою, та, наче причепленою до цілости, третою копулою над хорами вражає може глядача, якого око привикло до стилевої чистоти. Одначе цю розмірно помітну недостачу в повні нагороджує прекрасне декоративне розчленуваннє поздовжної стіни і абсиди. „Та стіна — декорована в так простий і скромний спосіб поділом цілости на часть вінчаючу з прегарним балькуваннєм і часть підпорну, утворену стрункими пілястрами і розділюючими їх архивольтами, є просто скінченим твором мистецтва“. (Тулів.)

Прекрасний є дорійський фриз під балькуваннєм уложений з триґліфів, плоскорізних метоп і розет, що обігає цілий храм довкола, фриз, яким не може похвалитися ні один з храмів

Львова. Характер різьблених зображень та іконоґрафічно композиційні їх питоменности дозволюють припускати, що метопи вийшли з під рук місцевого, можливо що й українського каміняря. Фриз цей, якого орнаментиці не находимо анальоґії майже нігде поза Львовом, можна вважати льокальною питоменністю львівського камінярства того часу. Подібні декоративні мотиви стрічаємо тільки в Камянці-Подільському, ужиті при двох тамошніх костелах та в жовківській колеґіяті. За те у Львові нема здається одного ренесансового памятника позбавленого того рода орнаментики. В самій Успенській церкві повторюється мотив розет і триґліфів в декорації копул в підбанних фризах та в обрамованню дверий і вікон. Цілість Успенської церкви разом з Корнактівською ве-



Трійчаки з розетами з фризу Успенської церкви у Львові.

жею виведена в трівалому матеріялі камяних квадр, покритих патиною століть викликає незрівнане вражіннє, ярко відбиваючи від окружаючого її будівляного дрантя; мимо волі линемо думкою в епоху повстання храму, коли то мов непохитна ґранітна твердиня станула Ставропигія в обороні віри і „нації руської“...

Волоська церква була одиноким українським храмом в мурах міста. Решта церков, які в той час будувалися виростала на непокоєних ворогами передмістях; будували їх убогі, вичеркнені поза скобку тогочасних горожанських прав пе-

редміщане. Тому не дивно, що ні одна з тих пятнайцяти церков, які знаємо з XVII. ст навіть не нагадує вам величі ставропигійського храму. Дуже мало з тих церков заціліло до нас в загалі а ще менче в своїй первісній формі.

Найстарша із збережених церков св. Миколи на жовківській вулиці, датується початком XVII. ст. Построєна на місці княжого собору з XIII. ст. по припущенням деяких дослідників є відтвореннєм архітектурного заложення своєї попередниці. Сіра і скромна, не виблискує богацтвом декорацій, інтересна своєю структурою. Построєна на поздовжно-центральному заложенню в формі нерівнораменного грецького хреста, має головну копулу дещо овальної форми в поперек над перехрестям нав і другу менчу над презбітерією, закінченою півкулистою, великою абсидою. З переду прибудований обширний притвір. Затим головна нава розпадається на три части — новійший притвір, властиву наву і пресбітерію з полукруглою абсидою. Продовж головної нави біжать бокові, характеристичні тим, що зачинаються абсидами, які не доходять до висунутої абсиди презбітерії так, що форма хреста виступає тут зовсім виразно на зовні; є це до певної міри типова „Kreuzkuppelbazilika“ (хрестообразна, копулиста базиліка).

Близьким до Миколаївського храму памятником є монастирська церква св. Онуфрія, недалеко від нього, при тій-же вулиці. Стоїть вона на місці, де за княжих часів стояла монастирська церква, яку 1518. року перебудував кн. Константин Острожський. Нинішна будівля повстала протягом XVII—XVIII. ст. Майже однакової конструкції з миколаївською церквою з тою тільки ріжницею, що замісць великої середущої копули над перехрестям нав маємо тут тільки невеличку сиґнатурку на крівлі; за те бачимо

дві копули над серединою бокових нав; абсиди закінчені не кругло а гранчасто.

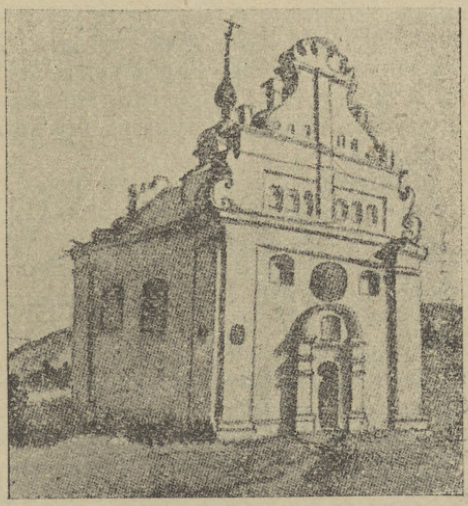
Третя з тогочасних церков, характеристична ґотицькими ремінісценціями своєї конструкції є Пятницька церква на жовківській вулиці, побудована 1645. р. Дорогоцінна оберіганими в ній скарбами українського малярства XVII. ст. звертає нашу увагу своїм одноавним заложеннєм з високою, квадратною вежею над притвором і осьмигранною пресбітерію. Будована з напів оброблених камяних квадр викликає вражіннє твердинного бастіону. Горішній поверх вежі з псевдо-романськими аркадами, покритий був колись мансардною, чотирохспадною кришею. При нагоді недавньої обнови заступлено первісне накриттє вежі несмачною копулою з чотирма копулками на гранах, на зразок Корнактівської вежі, що позбавило памятник його старовинного характеру.

Жадна з тих трьох згаданих нами церков на передмістях не має очеркненого пятна пануючого в ті часи стилю, що більше така прим. Пятницька церква задихає навіть ґотицизмом. Пояснюється це очевидно убогістю передміщан, які не мали спромоги відгукнутися на кождочасний „крик моди“ а крім того вічний неспокій, безупинні ворожі „турбації“ які затерли первісний вигляд тих будівель.

З провінціяльних будівель тогочасної західньо-української области згадаємо твердинну церкву в Залужу в Збаращині, побудовану на початку XVII. ст. Плян церкви — трехдільний, зложений з головного корабля, покритого бочковим склепіннєм з люнетами і віконними отворами, чотирокутної пресбітерії і квадратного притвору теж бочково склепленого з люнетами. Над бабинцем подіймається вежа зі звужуючимися в гору стінами і стрільницями. Храм кладений

з камяного лому, на гранах верствованого. Вхід до церкви через вежу з права, обрамований невибагливим ренесансовим порталем, з ерекційною таблицею в горі. Вежа завершена двохступінною, пірамідною кришею, головна нава і пресбітерії випукло-поздовжними копулами, мабуть пізнійшого походження.

Доволі пізним відгомоном ренесансового стилю являється побудований 1712. р. василіянський монастир в Теребовлі.



Богданова церква в Суботові.
(Після малюнку Т. Шевченка).

Типовою представницею німецької зглядно північно-европейської відміни ренесансового стилю на українській території є Богданова церква в Суботові, побудована в половині XVII. ст.; в ній то 1657. р. поховано тлінні останки

Богдана Хмельницького, викинуті відтак бандитською рукою Степана Чарнецького.

Збережена до нас з непомітними перемінами суботівська церква уявляє собою інтересний зразок північно ренесансового стилю. Має вона умовну форму базиліки з вівтарем в полукруглій, шестигранній абсиді. Покрита кошиковим склепіннєм, двохспадною кришею з характеристичними причілками (фронтонами). Склепіннє церкви піддержує два стовпи з перекинутим луком. З півночі і полудня має храм по два чотирокутні вікна. Зі заходу бачимо кругле вікно, що освітлює хори, оперті на двох стовпах. Характеристичну питоменність будівлі творять ті два причілки з вирізами в формі латинської букви S, що нагадують тогочасні будівлі Франції, Бельґії і Німечини.

На загал стиль італійського ренесансу, модифікований витвореними на півночі Европи відмінами розвинувся у нас високо, полишаючи по собі архитвори в роді Волоської церкви у Львові. Крім цього розвиток його започаткований італійськими архитектами в половині XVI. ст. не кінчиться моментом, коли в Европі а з годом і в нас прийшов ренесансови на зміну — барок. Ренесансові мотиви пересякають в архитектуру провінції і живуть в ній іще довго-довго, переплітаючись з уже давно засвоєними формами візантійського, романського, ґотицького а відтак барокового стилю і творять ориґінальні деколи типи стилевої сумішки.

VII.

Галицьке малярство XVI—XVII. ст.

Стежки і дороги нових ідей. Історія цеху львівських малярів. Статутові клявзулі. Львівські малярі-Українці. Хрін Іванович. Федір Сенькович. Микола Петрахнович. Олександер Ляницький. Василь зі Львова. Позальвівські малярі. Ставропигійські портрети. Пятницькі мальовила. Богородчанський і Рогатинський іконостаси. Другі памятники. Стилево-іконоґрафічні питоменности.

Европеізація форм українського малярства, XVI—XVII. ст. іде дещо відмінними дорогами від тих, якими ішло поширенне західньо-европейського, в нашому випадку — ренесансового стилю в архитектурі. Крім цього цей процес проходив далеко повільнійше, з перепонами і нерівномірно, маючи до поборення — традицію, питоменности східньої церкви та уподобання місцевих творчих сил. Не можна цього не бачити, що коли ренесансова архитектура прийшла до нас уже готовою разом з італійськими будівничими, то іконоґрафічні і стилеві новости перещеплювалися в українське малярство далеко більше посередно дорогою зразків, які щойно перероблювалися на місцях місцевими силами, що виросли з ґрунту зівсім відмінних традицій і естетичних понять.

Ренесансова архитектура прийшла з Европи на зруйновану вічними пожарами Україну, а українські будівничі усунулися в тінь перед італійськими супірниками. Нічого подібного не було в области малярства. Нові ідеї західньо-европейського малярства проникали уже в ми-

стецтво, яке мало за собою цілий ряд памятників, на яких кромі традиції, відбилися уже самобутні національні змагання, з чим треба було боротися; коли не на терені світогляду артистів то публики. І тому-то не бачимо тут такого безоглядного перещіплювання чужих форм а тільки їх постепенне модифікуванне і примінюванне в міру того, як росло заінтересуванне новим мистецтвом в публики. Поїздки наших артистів за кордон не перетворювали їх в иньших людий, вони не могли перестати бути собою. Усе це треба тямити придивляючись до повільного ходу европеізації нашого малярства, процесу, який безсумнівно був рівночасно національзацією форм. Безумовно головну ролю в тому напрямі відіграли цехові орґанізації, які появляються на нашому ґрунті на початку XVI. ст.

Богато інтересного, коли ходить о українське малярство і становище українських малярів Львова говорить нам історія львівського цеху малярів основаного на самому прикінці XVI. ст. До цього моменту належали малярі до спільного цеху зі золотниками і цинковниками (конвісарями).

Зібралося тоді вісьмох львівських малярів-католиків — Ян Шванковскі, Ян Ґаллюс (Француз), Каспер — Еспанець, Ян Рудульт, Якуб Лещиньскі і Микола Ґужиньскі, які постановили оснувати цех малярів-католиків у Львові. Покровителем їх одностайного заміру був львівський латинський архиепископ Ян Димітр Соліковскі, міська рада, польський король Жигмонт III. та папський нунцій Маляспіна. Усі ті покровителі прямо засипали ново-зорґанізовану інституцію своїми привілеями, ординаціями, наданнями і т. п. Булиб вони для нас нецікаві, як би не обставина, що орґанізація львівських малярів католиків була вибухом довго підготовлюваної бо-

ротьби зі суспільною і мистецькою перевагою малярів некатоликів, в тім випадку Українців і Вірмен. Наглядним того деказом можуть послужити два привілеї еп. Соліковского надані малярському цехови 1596. року. Довідуємося з них, що в ті часи було у Львові дуже богато добрих українських малярів, які працювали не тільки для церков і українських замовників але й для костелів та польських маґнатів, та що вони мали свою, неочеркнену близше, орґанізацію до якої не хотіли приймати католиків; одним словом довідуємося з них, що нащадки творців поліхромій з часів Ягайлонів, задержали своє передове становище супроти польських малярів ще протягом цілого XVI. і XVII. ст,

Ми не можемо дивуватися, що католицькі малярі, які не виблискуючи таланами ані технічною справністю, мусіли боронитися перед конкуренцією Українців репресіями з боку уряду. Не моглиж вони стерпіти того, щоби українські малярі „насміхалися над католиками, що отсе твори виконані їх руками в костелі почитали і боготворили". Щож простійше для представників державної нації як те, що „заборонюємо виконування малярського мистецтва Вірменам і Русинам, як також иньшим схизматикам під загрозою гривни яку наложиться на проступників". Тому „постановляємо, що усі братства і товариства артистів, коли не є уладжені після приписів і в послушенстві католицького костела, треба знести і розвязати. Бо хтож не бачить, що товариства схизматиків підкопують устрій костела і псують послушенство супроти римського костела, який одинокий є католицьким? Маючи те на оці, признаємо негідним, щоби невільники і упрямі користувалися тими самими, що вільні свободами і полегчами, бо моглоби здаватися, що через спільне пожиття і через вживанне спіль-

ної з католиками свободи, утверджується їх в блуді".

Непримиримість наведених в горі висловів першого з привілеїв еп. Соліковского, будучи яркою картиною ославленої польської „толеранції" є рівночасно безсумнівно позитивним доказом того домінуючого становища, яке займали українські малярі Львова в XVI. ст.

Що привілей Соліковського не був в силі нічого в тому напрямі змінити, то є — вчинити католицьких малярів талановитшими і справнійшими а українським відібрати їх клієнтелю, побачимо згодом. Бачимо це, крім цього, із тону другого привілею тогож епископа, в якому він уже не виклинає і не вигонює українських малярів з цеху але запрошує до участи в ньому, тільки щоб вони „погамували трохи свою гордість". Все те одначе мало помогло католицькому цехови а українським малярям не пошкодило.

Католицький цех львівських малярів перестає істнувати майже безпосередно по свому оснуванню. Члени його, з яких ледви один Поляк Ян Шванковскі був розмірно добрим малярем, розбіглися по світі, а привілеї і надання полишили в Жидів у заставі. Мало не пів століття обходився Львів без малярського цеху, поки „славетний" Альберт Кравз, Німець з походження, не викупив цехових перґамінів 1661. р. від Жидів і будучи в їх посіданню не пізвав перед католицький духовний суд українського маляря Севастіяна Корунку, братчика львівської Ставропигії, який проти цехових законів і привілеїв поважився малювати образи для католицьких костелів. Результатом судової росправи було відновленнє малярського цеху на основі давних прав і привілеїв але тепер уже за порозуміннєм і однодушною згодою усіх малярів, як католиків, так Українців. Дня 2. марта 1622. р. уложено

новий цеховий статут, який затверджено було духовною і світською владою. На чолі цеху станули Кравз і Корунка, якому добрано Вірменина Сахновича „за субституга“. Як там годилася поміж собою ця польсько-українсько-вірменська цехова кооператива трудно сказати; час до часу пригадувалися її католицьким членам протиукраїнські привілеї Соліковського, які одначе не мали ваги супроти дійсного стану річи.

Так приміром 1666. р. позивав маляр Сахнович Кравза і цілий малярський цех перед суд радних міста за те, що „вони, хоч його до небіщика Корунки маляря, за субституга вибрали і записали, дня вчорашнього надзвичайні собі сходини вчинивши і вибори, які в день св. Луки звикли бувати собі зложивши, проти прав і привілеїй славного товариства з нації руської одного то є п. Миколу Петрахновича вибрали, а його, котрого були не повинні перед виборами зі старшинства рухати на превеликий його жаль і здивуванне здеґрадували“.

Пізвані відповідають, що „згаданого п. Петрахновича на місце небіщика Корунки, що був старшиною цеху вибраний, по його смерти, згідними голосами, а то задля збереження товариства, яке тяжкими заходами і працею в решті решт до порядку приступило, вибрали ми а п. Криштофа Сахновича, небіщикови Корунці, як старшиві тільки до помочі були дібрали, а котрий вже помер, а без старшини в товаристві обійтися не можливо, на місце п. Корунки ми його вибрали“.

Не знати, чи національчі антаґонізми в лоні цеху, чи що друге спричинило те, що цех львівських малярів ні разу протягом свого штучно-піддержуваного життя не виявився орґанізацією дійсно плодовитою в области мистецтва. Кромі безупинних процесів і тягань з „партачами“, які

займалися малярством поза рамами цеху та ще крім кількох надань і привілеїв, малярський цех нічим більше не замаркував свого істнування.

М. Петрахнович (?) Портрет Варвари Лянґішівної.

Треба припускати, що істнував він тільки на папері, а все, що тоді діялося в области малярського мистецтва було звязане з ним дуже слабо або зовсім ні.

Одна з останніх відомостий про малярський цех у Львові датується 4. падолистом 1780. р. Тоді прийшли до львівського ратуша усі, пробуваючі у Львові малярі, а поміж ними Українець Остап Білявський „della Academia Romana pictor“ і зажадали видачі документів колишнього малярського цеху. Документи видано без перепон, при чому списано їх реєстр, обіймаючий 20 позицій. Можливо, що тогочасні львівські малярі, поміж якими були — Строїньскі, Хойніцкі, Матіяс, Мілер, згаданий уже Білявський і Тома Ґертвер задумивали відновити традицію малярського цеху, але щось їм в тому перешкодило.

На цьому кінчиться історія львівського цеху малярів, одначе історія львівського малярства стоїть поза ним. Поза ним стоїть в першу чергу історія українського малярства тогочасного Львова. Бож трудно припустити, щоби орґанізація, яка більше всього воювала з „сідельниками“ що самі малюючи сідла „турецьким покостом“ робили цеховій братії конкуренцію, щоби орґанізація, якої статут мусів боротися зі звичаєм... обношення мальованих образів по ринку... була товариством справді творчих артистів, з якими б мусіла числитися історія мистецтва.

Безплодна веґетація цеху львівських малярів свідчить, мабуть, понад всякий сумнів, що таким же клаптиком записаного паперу, якими були екстермінаційні привілеї Соліковского, були й статути цехової орґанізації. Їх, мабуть, дуже легко можна було обійти. Всеж таки, як історичний документ що найменче доброї волі з боку основників малярського цеху у Львові останутъ між иньшими вимоги, без виповнення яких формально не було приступу до цеху. А треба знати, що такий приміром „майстерштук“, на основі якого товариш малярського ремісла міг бути принятим до цеху, був у Львові

найтруднійшим і найскладнійшим з усіх польських; бо коли оснований 1581. р. цех малярів у Кракові вимагав намалювання — Богородиці з Ісусом, Бога Отця і св. Юрія на кони, то львівський вимагав: „Розпяття з двома розбійниками і службою жидівською під хрестом згущеною; портрету чоловіка цілого, способу війни великої з таборами і шатрами, випадами, наступами, окопами після достатку і ринштунку военного, або ловів на ріжного звіря з сітями, хортами і заставами, з засідкою, оружем, як то є звичай на льва, медведя, вовка, вепра, заяця і т. п. кінно і піхотою“.

Важко повірити, щоби панове з цеху, які так завзято конкурували з сідельниками, могли похвалитися таким широким технічним знаннем, якого вимагав цей „майстерштук“. Скорше всього треба вірити, що при нагоді приняття нового члена католика цехмістри дивилися на виконання „майстерштуку“ крізь пальці, приноровлюючи його з непохитною строгістю до малярів некатоликів, Вірмен і Українців. Це, більш аніж правдоподібне, сторонниче трактуваннє було одною з причин, чому цех не розвивався а некатолицькі малярі давали собі раду без нього.

Спільний цех золотників, малярів і конвісарів, оснований в перших десятках XVII. ст. в Перемишлі виключав усіх некатоликів а його „майстерштук“, далеко скромнійший від львівського вимагав намалювання: їздця на кони підводними красками на полотні, Розпяття з Богородицею, св. Іваном та Марією Магдалиною і портрету кого небудь знайомого цехмістрам.

„Майстерштук“ львівського цеху має крім того вагу історичного показчика того, чого в свій час вимагалося від майстра малярського ремісла; бачимо, що ці вимоги коли не фактично то формально сягали далеко поза межі церковного ма-

лярства, що не могло остатися без впливу навіть на тих українських малярів, які стояли далеко від цеху.

Другою з важних точок цехового статута (на скільки її виконувано — не знаємо) була умова — кількалітної заграничної практики.

Іконоґрафічна новість XVI. ст.:
Трехобличне зображенне св. Трійці.

Коли що, то це в першій мірі було найпростійшою дорогою впливів західньо-европейського мистецтва на наше. Поки що не знаємо — чи і котрий з українських малярів того часу їздив в тій цілі за кордон.

Та як би там не було, то не можна цього забувати, що велитенська більшість українських малярів XVI—XVII. ст. не належала до цеху, конкуруючи з цеховою братією з „вільної стопи“. Мали за собою традицію добрих малярів хоча в урядовій мові цехів звалися „бігунцями“ і „партачами“. Не обносили своїх образів по ринку, а ширина і якість їхньої клієнтелі може послужити вірним показчиком їхньої вартости в очах сучасників.

Не маючи, покищо, вичерпуючих даних про число, талан і суспільне становище українських малярів решти українських міст, можемо про це, приблизно бодай, говорити у відношенню до українських малярів Львова в XVI—XVII. ст.

До зреформованого цеху львівських малярів належали згадані уже С. Корунка, М. Петрахнович і декількох менче замітних. Решта одначе осіла на передмістях належала переважно до Ставропигії і брала живу участь в національно-культурних змаганнях українського міщанства. В братській ієрархії займали вони нераз визначні становища, переважно як братські секретарі і делеґати на соймики, до молдавських воєводів і варшавського двора.

Одним з перших малярів, відомих на львівському ґрунті був „славетний“ Хрін Іванович, родом зі Заблудова на Підлясю, маляр, столяр, форшнайдер (ритівник) і різчик друкарських черенок в одній особі. Вчився у маляря Лавриша Филиповича у Львові два роки на кошт книгопечатника Івана Федорова, що був його паном і опікуном. Разом з ним працював в Острозі, де Федоров оснував друкарню, відтак у Львові і Вильні. В 1583. р. оставав у Львові на услугах згаданого Федорова. Безумовно талановитий, всесторонний і до певної

міри авантурник, заслугував би на моноґрафію як ренесансова постать на сірому тлі українського Львова другої половини XVI. ст. Праць його не знаємо. Були ними, мабуть, дереворитні заставки, картини і початкові букви в друках Івана Федорова.

Коли 1630. р. покінчило Ставропигійське Братство будову Успенської церкви то з дяки для її „ктиторів і благодітелів“ прикріплено на парусах головної аопули „візерунки“ трьох гербів (молдавського, московського і братського) які проєктували мулярські майстри Амброзій і Яків під доглядом маляря Федора. Але ще до посвячення храму, яке мало місце 16. січня 1631. р. стояв у церкві іконостас кисти згаданого в горі маляря Федора Сеньковича, тогочасної малярської знаменитости Львова. З братських актів довідуємося, що він був поважанним і не „в тімя битим“ коли висилано його кількакратно на соймик, та одним з найкраще платних малярів, коли одні тільки завдатки і решти його

Царські врата Успенської церкви у Львові з першої половини XVII. ст.

гонорарів доходили до відносно великих сум. Одначе далеко більше даних про нього находимо в конзулярних актах Львова.

В маєтковому розпорядженню зі своєю дружиною Анастазією Попівною, записав він 100 золотих на городську церкву, в якій велів себе поховати. Відтіля довідуємося також, що він уродився в католицькій вірі грецького обряду в Щирци з родичів Семена і Марухни. Львівський староста Станіслав Мніших завинив йому двістапядесять золотих за 50 копій, луцький владика Почаповський 100 зол., якийсь Стогнів 50 зол. за копії і 100 зол. за 10 образів. Ставрогипійське Братство завинило в Сеньковича дві тисячі золотих, суму яку він означив „побожним способом“ то зн. мінімально; готівкою дістав він від Братства 800 золотих за роботу „що вже була готова, але огонь спалив“. Крім цього Сенькович полишив нескінченою якусь роботу для „Його Милости Підканцлера“. Завіщаннє писав Сенькович у власному домі перед краківською брамою в присутности найзнаменитших львівських патриціїв — доктора Еразма Сикста, Андрія Чеховича і Войтіха Зимницького.

З усього того бачимо, що Сенькович, творець первісного іконостаса Успенської церкви був першорядним малярем свого часу, який вдоволяв вимоги вибагливої, аристократичної клієнтелі, а при тому громадянином щиро відданим своїй нації.

Важко нині сказати — що сталося з іконостасом кисти Сеньковича, який уже 1637. р. заступлено новим, виконаним Миколою Петрахновичем його приятелем і спільником. Правдоподібно перенесено його недогарки з головної церкви до Трьохсвятительської каплиці а відсіля уже в половині минулого століття, при нагоді обнови каплиці, віддано до музея кн. Любомир-

ських, де він тепер припадає десь порохом на горищі.

Вслід за Сеньковичем виступає другий замітний маляр українського Львова XVII. ст. Микола Петрахнович Мороховський, творець другого з ряду іконостаса Успенської церкви. Був він учеником а відтак спільником і переємником малярської робітні Сеньковича. 1635. р. виконав для Ставропигійського Братства образ Богородиці, що до нині зберігається біля входових дверий Успенської церкви. На час його праці для Братства припадає повстанне знаменитого в свойому роді портрету Варвари Лянґішівної. До неістнуючих його робіт, про які знаємо з архивних жерел, належать, крім іконостаса, бокові образи для ківорія Онуфрівської церкви, та декілька робіт декоративного характеру. 1666. р. вибрано його старшиною цеху львівських малярів. Так ікона Богородиці біля церковного входу, як і портрет Лянґішівної вдаряють нас великою технічною справністю, мягкістю плястики, свіжістю кольориту, та наскрізь уже західнім трактуваннєм предмету.

Характеристичним для свого часу явищем є цілі родини іконописців як Лавриші, Корунки і др., яких мистецька і громадянська діяльність нерозривно звязані з історією Ставропигійського Братства. Один з Корунків — Іван був навіть старшиною цеху львівських малярів.

В кінці кількакратно згаданим в ставропигійських актах малярем був Олександер Лянницький, який виступає уже на самому прикінці XVII. ст. Його то кисти належать мабуть настінні фрески т. зв. Несторовичівської камениці при Бляхарській вулиці у Львові. До нас збереглися вони у фраґментаричних останках; один з них зображує Богородицю, другий Василія Великого. Фрески нині ще задержали свіжість

первісного кольориту, при чому візантійська традиція єднається в них з реалізмом плястики і рисунку.

Не можна тут не згадати маляря відомого під іменем „Василя зі Львова“, що працював на дворі польського короля Івана Собіського. Малював він портрети, баталістичні сцени та релігійні картини; леґенда приписує йому сотворенне іконостаса краснопущанської церкви, що погоріла 1899. р.

З кількадесяти львівських малярів-Українців XVI—XVII. ст. Згадаємо тут — Евстафія що малював „ляндшафти“ (краєвиди) які 1647. р. возив на продаж в Молдавію, маляря т. зв. „колтрин“ (кімнатних обоїв) Лукашевича Івана, автора збережених до нас панорам Атонської Гори і Єрусалиму з 1696. р. Івана Малиновського, та Шпанієля Миколу, що 1535. р. виконав мальовила для романівської церкви.

Як небудь архивні жерела не дають нам повного реєстру львівських малярів-Українців, а що важнійше дуже небогато говорять про їх суспільне становище і мистецький рівень, всеж таки з мозільно зібраних звісток можемо відтворити собі бодай приблизну картину стану українського малярства у Львові на переломі XVI—XVII. ст. Майже безповоротно загинувшими для нас мусимо вважати індівідуальности малярів, які тоді працювали на провінції. Творів своїх в більшости випадків не підписували, з адміністрацією рідко коли стикалися, через що їх імен не записали ніякі урядові документи. І тому з великою пошаною мусимо віднестися до кожної, хочби позірно байдужої записки, знаку чи підпису, які в зіставленню можуть помогти нам до пізнання доріг, якими йшов розвиток тогочасного нашого мистецтва поза мурами міст, поза межами маґдебурського права і цехових орґанізацій.

Імен позальвівських малярів-Українців XVI—XVII. ст. збереглося до нас ледви кілька. І так на одній іконі Благовіщення, що зберігається у Володимиро-Волинському музею маємо напись, з якої довідуємося, що 1579. р. малював її маляр Федушко зі Самбора на замовленнє Матрени Іваницької. Бачимо в ній візантійську традицію з помітними впливами італійського, раннє ренесансового малярства.

На північному одвірку Богородчанського іконостаса находимо знова напись, з якої довідуємося, що малярські і сницерські роботи того іконостаса виконав Павло Ґабрійович 1608. р. Важко сказати, чи записка відноситься до картин чи до мальовання і позолоти іконостасного обрамування.

З городських актів Перемишля довідуємося, що 1646. р. був на услугах перемиського владики маляр Олекса Ґощовський, що вчився у Севастіяна Влосковича, належав до цеху з якого виступив 1638. року.

Автором іконостасу з XVII. ст. в Камінці Волоській був Роєвич, підписаний на одному з празничків; в кінці до реєстру провінціяльних малярів слід затягти малярів Матвія Устіяновського (Страшний Суд 1691. р.) Гавриїла Качмаря (Богоявленнє 1684.) сливицького маляря Леонтія Ружицького та лаврівського маляря Ісаю Герасимовича що походив в Риботич, де вже в XVII. ст. витворилася свого рода іконописна „фабрика“ що засипала своїми продуктами усі відпустові ярмарки.

Львів, про якого малярів з такою підхлібністю говорять архивні жерела не зберіг у своїх храмах і половини їхнього мистецького надбання. Більшість піддалася зубови часу, реставраційному вандальству, врешті впала жертвою безупинних пожеж і „турбацій“. За те збережені останки

в повні потверджують усе в горі сказане, коли ходить о талановитість і технічне образованне львівських малярів-Українців XVI-XVII. ст. Щоб не розгублюватися в подробицях згадаємо тут найважнійші з памятників. Отже — настінні фрески Несторовичівської камениці, портрети ставропигійських братчиків, іконостас церкви св. Пятниць та неістнуючі нині мальовила Знесінецької церкви під Львовом.

Останки настінних фресків Несторовичівської камениці під 8. ч. Бляхарської вулиці, відкрито з нагоди обнови дому 1910. р. На „піднебінню" вікна і дверий сходової клітки на першому поверсі найдено під верствою тинку ікони Богородиці і св. Василія. Обі ікони мальовані олійними красками на добре підготовленій заправі. Ікона св. Василія в темно брунатному тові, Богородиці натомісць більш світлого і богатого кольориту, що від блідо-рожевої краски рук і облич переливається цілою скалею аж до темного асфальту. Рисунок добрий, мягкий, хоча не без непомітного впрочім, промаху в рисуванню ух. Стилево стоять наші ікони на грані двох шкіл, традиційно іконописної і реалістичної.

Збережені до нас мальовила, кромі археольоґічної вартости мають ще й вагу історично-побутового документу. Бачимо з цього, як глибоко в житте тогочасного українського патриція просякла реліґійність, рівнозначна з патрійотизмом в нинішньому розумінню. Автором мальовил був, правдоподібно, Олександер Ляницький, маляр, з якого іменем стрічаємося на прикінці XVII. ст.

З богатої колись ґалерії портретів ставропигійських братчиків та ктиторів і благодітелів Успенського храму не збереглося на місці нічого. Були це переважно портрети, які або висіли над гробницями, або були прикріплені до домовин. До кінця XVIII. ст. оставали вони на

місцях свого первісного призначення. В 1780-их роках гробниці опорожнено на намогильні портрети числом 11 розвішено в церкві а відтак в ставропигійському музею. 1915. р. вивезли їх Москалі до Ростова над Доном.

Найстаршим з портретів був портрет Константина Корнякта, одинокий з цілої ґалерії, що висів над гробницею заслуженого покійника а не був прикріплений до труни. Мальований на дошці, розм. 91×119 см. зображує Корнякта на вколішках перед Розпяттєм. Золочене його тло украшене тиснутими арабесками ренесансового стилю. Помимо репрезентативної поваги, якої вимагало призначеннє портрету, маємо тут зразок вірного, реалістичного зображення, якого основні черти свідчать про портретову схожість. Автора портрету на жаль не знаємо. На основі того портрету намалював на прикінці XVIII. ст. Лука Долинський кольосальний портрет Ставропигійського ктитора в увесь ріст, що й до нині висить на лівій стіні церковної нави. Ледви не всі дослідники Успенського храму, змішували ориґінальний портрет з XVII. ст. з перерібкою Долинського, супроти чого стилево однородні портрети його синів, що поміщені на північній стіні храму, кисти тогож таки Долинського окуталися загадочністю свого походження.

Одним з найкращих намогильних портретів Успенського храму, позбавленим уже тіни ремісничо-іконописного трактування, є припускаємий портрет Варвари Лянґішівної, що померла 1635. р. Мальований на циновій, овальній блясі (розм. 29×39), має богато з чару пізнійших портретних мініятур. Може не відбіжимо за далеко від правди, коли о авторство цього рішуче знаменитого, на свій час, портрету запідозримо Миколу Петрахновича, що стояв тоді на услугах Ставропигії і її братчиків.

Решта ставропигійських портретів мальована на блясі пятигранної форми поперечного перекрою домовини, уявляє собою виразисті, повні індівідуальних питоменностий погрудя Ставропигійських братчиків — Миколи Красовського, його дружини Насті, Папари та якогось монаха.

Портрет Ставропигійського братчика Папари.

За неприсутністю згаданих памятників львівського портретного малярства XVII. ст. на місцях свого первісного призначення, зразком для малярської техніки, рисунку, кольориту і схеми того рода творів, може послужити збережений в Національному Музею у Львові портрет Андрія Свистельницького, фундатора по-

строєної 1699. р. церкви у Свистільниках. Тотожний своїм стилем, формою і добою повстання зі ставропигійськими портретами дивує нас технічною справністю і дійсно мистецьким опануваннєм форм живого і виразистого обличя портретованого.

Ставропигійські памятники належать до широкого круга намогильних портретів, яких малюваннє поширилося у нас особливо з XVI. ст. починаючи. Звичайно, малювалися вони не за життя портретованого, з памяти, але декотрі з портретів виразистію типу, природним блеском очий і мясистістю лиця, свідчать про те, що їх мальовано з моделя. Знаємо, що опануваннє портретної техніки було одною з умов приняття до цеху. В парі з тим західні впливи перемінили досьогочасний іконописний характер „фундаційних ікон“ на реалістичний.

Твором, що чисельністю складових частий, стилевою видержаністю і мистецькою вартістю в повні потверджує наші архивні відомости про українське малярство Львова XVI–XVII. ст. є іконостас передмійської церкви св. Пятниць, побудованої як відомо в 40-их роках XVII. ст. Автора чи авторів того памятника незнаємо, хоч не виключене, що при докладнійшому його обслідуванню далобся це ствердити з цілою повністю. На жаль Пятницький іконостас помимо своєї популярности в кругах своїх і чужих дослідників, до нині іще дожидає свого моноґрафа. Обширнійше писали про нього польські дослідники — Соколовскі, Лозіньскі, Яворскі і Пйотровскі, але жаден з них, поза ствердженнє східньо-західнього характеру його іконоґрафічних і технічних питоменностий та декількох більше чи менче правдоподібних припущень далі не пішов.

В порівнанню зі своїми славними сучасниками — Богородчанським і Рогатинським, Пятницький іконостас вдаряє цілим рядом собі тільки питомих ціх. Перш за все він найбільший і найбогатший в зображення з поміж усіх трьох Бачимо тут поверх 70 картин розміщених на величезній стіні, розчленованій золотими рамами о скромній але над звичайну міру смачній орнаментиці ренесансового стилю. Поділ і ширина іконописних зображень Пятницького іконостаса послужили згодом зразком для того рода памятників.

Цілість поділена на сім поверхів з яких долішний не устоявся перед реставрацією; 1870. р. перемалював ікони цього поверха іконописець Качмарський, який, правда старався не відбігати від стилевого характеру цілости, всеж таки вирядив цьому небуденньому памятникови безповоротну кривду. Кисти того реставратора слід в першій мірі приписати незгідність з характером цілости ікон „Преображення“ і „Пієти“ над діяконськими дверми.

Неторкнутими реставраційним варварством осталися в долішньому ряді іконостаса зображення первосвященників на обох діяконських дверях і зображенне на внутрішних стінах діяконських одвірків, медаліони царських врат, та ікони Богородиці і св. Пятниці з „житіям“ в шести медальонах на кожному, що поміщені в другій кондиґнації на право від правих і на ліво від лівих діяконських дверий. Намісні ікони Христа і Богородиці, помимо задержання первісних композиційних форм, що найменче-підмальовані. Горою першої головної кондиґнації біжить фриз „Господніх празничків“ з „Тайною Вечерою“ по середині над царськими вратами. Празнички розмежовані ажурно різьбленими кольонами. Висше них бачимо Христа-Архиєрея

на престолі з книгою в руці, з Богородицею і св. Іваном по боках та двома ангелами по заду. На право і ліво головної картини маємо зображення дванайцяти апостолів, розміщених поодиноко в поздовжних ренесансових рамах з архивольтами. Слідуючий ряд ікон творять „Богородичні-Празнички“ зі „Зложеннєм до гробу“ по середині, де звичайно вміщується „Богородиця Оранта“. В кінці горішній фриз творять пророки з розвиненими перґамінами в руках в поземо уложених овалях обрамованих роскішною різьбою. По середині „Пророків“ в поздовжному овалю бачимо „Воскресеннє“. Завершеннє цілости творить свобідно стояче „Розпяттє“ з такимиж „предстоящими“ — Богородицею, св. Іваном і Магдалиною.

З першого таки погляду на наш памятник бачимо, що маємо перед собою архитвір тогочасного малярства. Зроджений з духа візантійських традицій, єднає в собі елементи західньо-европейської іконописі, які одначе не йдуть далі поза технічні прийоми рисунку і пластики. В порівнанню з другими іконостасами XVII. ст. бачимо тут навіть далеко сягаючі архаїзми, на що в першу чергу складається монументальна повага одиничних постатий, традиційність іконоґрафічних мотивів та скромність в ужиттю скульптурної орнаментики.

З великою правдоподібністю можна сказати, що наш памятник рішуче старший від церкви. Крім стилевих познак промовляло би за тим і те, що в узькі рами пресбітерії втиснутий він насильно, при чому треба було зломати і помістити з боку крайні кольони — празничнів, апостолів і пророків. Походить він мабуть з давнійшої церкви св. Пятниць, відомої уже в 1607. р. а в 1634. р. званої „крилошанською“, до якої належали другі, філіяльні церкви — св. Теодора

і Чесного Хреста. За тим промовлялоби і строго ренесансова архитектоніка обрамування цілости, яку в XVII. ст. заєдно заступає барокова.

А коли так, то Пятницький іконостас уявляє собою одинокий в свойому роді памятник українського малярства кінця XVI. а що найвисше початку XVII. ст. збережений на наших землях.

Кромі іконостаса зберігається в Пятницькій церкві цілий ряд окремих ікон, з яких на особливу увагу заслугує запрестольна ікона „Рождества Богородиці“ наскрізь уже західньо европейської композиції з помітними місцевими питоменностями в характерах облич, одягах і обстанові та „Метастаза“ то є принятте в небо Богородиці про яку висловився Лозіньскі так: „Богородиця, що здіймається в апотеозі над отвореним і опущеним гробом — тема вказана „Герменеєю“. Сцена безсумнівно грецького походження, якнебудь часто повторювана в середньовічному італійському мистецтві, віддана в тій картині з так уже помітним західнім розумінням, що те, що було візантійським в заложенню тут в повні перетворене, робить вражіннє легкого натяку. Лиш деякі питоменности в рисунку постатий апостолів, що стоять над обкинутим квітками гробом, тільки орнаментика на золотому тлі нагадують Візантію“.

Безсумнівно до круга творів львівських малярів належали, неістнуючі нині, мальовила Знесінецької церкви під Львовом. Нині на місци деревляного храму стоїть камяна церква неозначеного стилю, але її неістнуюча попередниця в повні заслугує на згадку. Німецький дослідник (50-их років мин. століття) Вольфскрон, який одним з перших чужинців звернув увагу широкого загалу на мистецькі скарби нашого краю, говорить в одвій зі своїх праць, що в деревляній церковці на Знесінню під Львовом за-

став інтересний іконостас, який в супереч принятим формам мав тільки двоє дверий — одні діяконські і царські, з „добрими олійними мальовилами, з яких видні були тільки голови і кінчини“; решту покривали металеві ризи.

Увагу німецького дослідника звернули мальовила на дверях іконостаса. На бокових стінах одвірків царських воріт були зображені св. Хризостом і Василій, а на піднебінню лука Христос з розпятими раменами. Одвірки діяконських дверий були украшені постатями св. Степана і Лаврентія, на самих же дверях був намальований архистратиг Михаїл „природньої величини особливої краси і знаменитого виконання“. Композиція і кольорит нагадували Вольфскронови „замітнійші твори північно-італійської школи“.

З наведених слів бачимо, що знесінецький іконостас, який повстав небаром по збудуванню церкви 1605. р. був небуденнім мистецьким памятником, стилево близьким до Пятницького, в якому італійські впливи можна легко доглянути.

Та на цьому іще не край. Від тогож дослідника довідуємося, що стіни храму були розмальовані історичними сценами, з яких розізнав Вольфскрон тільки зображенне „побіди короля Собіського над Татарами“. Чи не був це твір того „Василя зі Львова“, надворного маляря Собіського, що як відомо, крім ікон та портретів малював також картини воєнних баталій?

З других памятників Знесінецької церкви заслугує на увагу пізнійша бо з 1701. р. портретоікона зображуюча Розпяттє з жіночими і мужеськими, портретово трактованими, постатями предстоящих.

Найбільш популярним серед дослідників памятником галицько-українського малярства XVII.

ст. являється Богородчанський іконостас, що повстав богоугодними трудами черців Манявського Скита. До церковці в Богородчанах дістався він щойно по скасуванню Манявського монастиря австрійським цісарем Йосифом II. Тоді то богородчанська громада купила іконостас за 80 ґульденів а. в., а що він не вміщався в цілости до невеличкої церкви, то бокові його кольони... поврізувано. Підчас війни, у вересні 1916. р., коли австрійські війська мусіли відступати з Богородчан перед Москалями, австрійські жовніри розібрали іконостас, спакували на авта і повезли до найблизшої стації, відкіля перевезено його до Відня, де він остається й досі...

Першим, що звернув увагу на наш памятник був польський дослідник-аматор Войтіх ґр. Дідушицький, який занявся його реставрацією та описанням, що викликало в свій час богато шуму і, правду кажучи, видвигнуло на чергу питанне істнування своєрідного українського малярства. Сталося це 1880. р. і дата ця стала епохальною для історіоґрафії мистецтна галицької України. Присутний при „відкриттю“ Богородчанського іконостаса французький журналіст Тессо висловився, що „колиби така дорогоцінність находилася у Франції, то там цілий народ складав би лепти на удержанне памятника“. На жаль памятником українського мистецтва заінтересувалися чужі дослідники; для українських остав він далі, як і був, невідомим...

„Богородчанський іконостас — писав в епохальній своїй розвідці Дідушицький — зівсім не є відокремленим явищем. Є це одначе вершок українського мистецтва і, мабуть, немає рівні йому на цілому просторі українських земель. Як небудь нічого певного не можна до тепер (1880. р.) говорити про це чи Українці самі були творцями кращих картин сотворених на Україні, назва

„українського мистецтва“ не є зівсім надто сміливою. В давних українських воєвідствах польської річпосполитої витворилося мистецтво таке окремішне, що належиться йому оконечно очеркненне

„Вознесенне“ з Богородчанського іконостаса.

самобутнього мистецтва, відрубної школи, і то не иньшої, як староукраїнської. Це мистецтво придержувалося ритуальних церковних приписів, тільки постепенно перемінюваних під впливом

Заходу; одначе спосіб, в який воно зображувало традиційні сцени зовсім новий. Уже в найдавнійших іконах, що сягають другої половини XV. ст. бачимо о много свобіднійше трактуваннє біблійних сцен, пригадуюче школу Джота, бачимо постаті одягнені в тогочасні місцеві строї. В епосі Вазів діждалося староукраїнське малярство повного розцвіту і тоді то сотворено прекрасні іконостаси, в яких візантійська традиція не рідко в цілости проникнута духом Заходу. Бачимо на них ті самі зображення що давнійше; але не візантійські неповорушні постаті виведені сліпо після споконвічного канону заповнюють собою поверхні картин; бачимо там живих людий, повних правди і чару а деколи навіть одягнених в місцеві костюми. В глибині картини виступають дивні, серед золотого, обильно орнаментованого тла, нераз по мистецьки мальовані краєвиди, горячий кольорит розяснює мініятурно-докладно трактовані подробиці, а деякі композиції малюються зівсім свобідно, хоча й певна східня празничність придає тим картинам архаїчної поваги, яку затрачено вже тоді на Заході; цей розцвіт, як кожен розцвіт мистецтва трівав недовго. Небаром почався упадок. Українське мистецтво пересякло впливами Заходу ще більше, але були це впливи больонської школи та італійського бароку. Неспокій і манера запанували усюди а постаті святих чимраз недбайливійше мальовані, викликали враженнє вже тільки з віддалення, тратили свою мистецьку стійність".

Характеристичне, що мимо великого шуму „святого обурення" викликаного тим сердечним „Вірую" польського „відкривця" українського самобутнього мистецтва, його твердження устоялися до нині. Історіоґрафія галицько-українського малярства, започаткована публікацією Дідушицького, помимо розмірної чисельности до-

слідів і розважань не змінила основної думки Дідушицького, хиба що розвіяла висловлені ним сумніви а для його чуттєвих виливів утворила тривку основу фактів.

В кожному разі, коли мова про Богородчанський іконостас то праця Дідушицького, мимо деяких річевих промахів і пересадного теоретизування, до нині ще остає одинокою в своїм роді.

„Василій Вел.“ з Богородчанського іконостаса.

В порівнанню з львівським пятницьким іконостасом, що є твором різко очеркненої доби і стилю, богородчанський іконостас уявляє собою комплекс творів ріжних епох і артистів від XVI. ст. почавши а на початку XVIII. ст. кінчаючи. На жаль одинокий до тепер опис іконостаса, з під пера Дідушицького не може послужити основою стилево-іконоґрафічного розбору його поодиноких картин. Зараз памятник остає поза границями краю і для досліду недоступний.

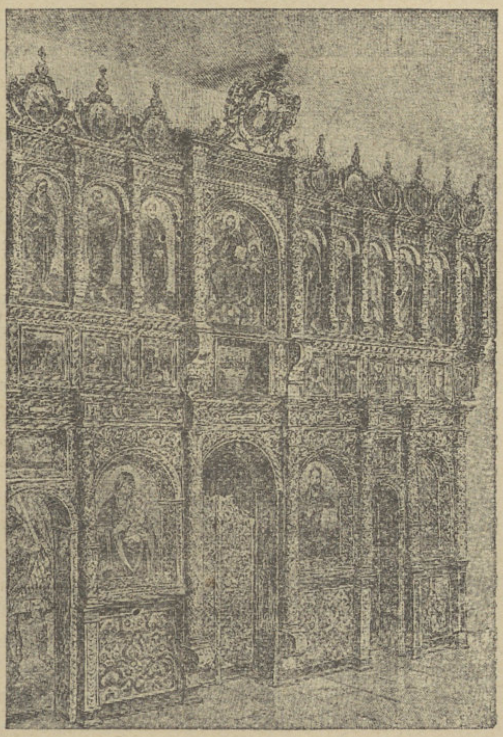
Загальна композиційна схема іконостаса — традиційна. Долішний ряд ікон, мабуть найстарший представляється під кожним оглядом найкраще. По середині роскішно різьблені царські врата, як уся архитектоніка іконостаса — барокові, по боках намісні ікони Христа і Богородиці, зображення архангелів на діяконських дверях та храмові ікони — Воздвиження Чесного Хреста та Антонія і Теодозія Печерських. В одвірках царських врат гієратичні постаті св. Ва-

силія Великого та Івана Золотоустого. По боках іконостаса прибудовано два вівтарі — Успення Богородиці з ліва і Вознесення з права. В різьбарське обрамуванне поодиноких ікон і царських воріт вправлені мініятурні медальони. Горою першого поверха тягнеться традиційний ряд „празничків“ з овальною „Тайною Вечерою“ по середині. Другий поверх займають зображення апостолів з Христом-царем по середині. Над Христом медальон з Богородицею-Орантою, над апостолами — зображенне пророків у бароково-компонованих рамах. Цілість завершує Розпяття з предстоящими. Молодий український маляр-візантініст Микола Федюк застановляючись над авторством Богородчанського іконостаса говорить на одному місці:

„Застерігаюся проти всяких можливих закидів коли скажу, що малював його монах зі Скиту Манявського Михайло Козелев. Кажу виразно: може це і сфінґоване навіть назвище, не маємо ніякого певного жерела, не знаю, котрі ікони віднести до його роботи; я інтересувався памятником і отсе занотував в тих часах, як звичайну чутку. Але чомусь приходить мені на думку цей монах, що замкнений добровільно в мурах монастиря, і мимоволі иньший подібний, що жив на переломі XIV. і XV. ст. у Фльорентії: Фра Анджеліко, цей покірний і чутливий мрійник, що теж далеко від світового гамору жив візіями і, співаючи псальми, малював ангелів і рай; святих; таких самих як він, зворушуючо непорочних і щирих“.

На всякий випадок творцем іконостаса є Українець, бо прим. „не міг апостолів малювати поляк, ані чоловік з дальшого північного сходу, ані маляр з Балкану, ані з Атосу. Ніяк не міг поляк, ані загалом західній артист — так добре знати східньої традиції, ані чоловік Сходу

— західнього мистецтва, щоби так свобідно порушатися, щоби з тих двох світоглядів таку чудову вивести цілість. І поки з закамарків вишпи-



Рогатинський іконостас.

ряється, чи був це монах Козелев, чи хто иньший, сама фактура говорить про національне походженнє іконостаса". („Шляхи" 1917.)

Третим з ряду великих подвигів галицько-українського малярства нашого часу є рога-

тинський іконостас. Чарови його не міг опертися навіть скептичний Лозіньский, який говорив з приводу його: „Колиб яка небудь ікона могла дійсно послужити доказом для тих, що припускають істнуваннє окремої, ориґінально виробленої української школи у візантійському малярстві, колиб котра ікона могла набавити клопоту тих, що на основі дотеперішніх (1887.) даних не хочуть цьому повірити, то власне рогатинський іконостас. При усій згідности зі скодифікованою на Атонській горі традицією техніки і подробиць, яка внутрішня ріжниця, який відскок від візантійського духа в характері і схопленню індівідуального моменту!“

„Є це твір у візантійській манері але не візантійський. Форми виломлюються з обрисів усвячених традицією, лінія стає гнучкою, плинною, обіймає постаті, мов емалія. Тут уже помітно висвободженнє від формулок, але миб сказали від закляття, під яким візантійство тримало кисть своїх мистців. Ця Богородиця зі своєю мягкою позою, з тим чарівним наклоном голови, той архангел Михайло повен руху і життя, ті постаті святих, що поняттєм, лінією і подробицями окрас одягу нагадують майстрів німецького релігійного мистецтва XVI. ст. а все те на тлі орнаментики, повної ренесансових мотивів, чиж це не вдаряючий прояв замітної модифікації візантійської школи — модифікації ориґінальної і творчої?“

Як пятницький так і рогатинський іконостас, не діждався до тепер моноґрафії, хочби типу Дідушицького. Для орієнтації не вадить затямити 1649. рік, як дату повстання рогатинського іконостаса. Мягкий рисунок і горячий кольорит його картин нагадує нам кращі зразки флямандського примітиву.

Безсумнівним жемчугом галицько-українського малярства бувби іконостас в Красно-

пущі, якого повстанне вяже місцева традиція з іменем надворного маляря короля Собіського „Василя зі Львова“. На жаль, після великої пожежі краснопущанської церкви і монастиря 1894. р. осталися по іконостасі ледви непомітні останки в формі медальонів на царських вратах. Але вже на основі тих фраґментів можна ствердити, що творець іконостаса виобразувався на зразках західньо-европейського малярства, при чому на канві традиції вмів творити річи нові і ориґінальні. Загальний характер архитектоніки краснопущанського іконостаса, якого, фотоґрафічна знимка збереглася, бароковий. До архитворів в свойому роді належить його декоративна різьба.

Наказн. гетьман Василь Борковський. Портрет з пол. XVII. ст.

Тогож „Василя зі Львова“ запідозріли дослідники о авторство іконостаса в Озірній, зглядно старших його частин, які походять з Віциня маєтности Собіських. На жаль більшість ікон впала жертвою невмілої обнови. Крім цього озірянський іконостас інтересний для нас своїми побутовими елементами.

Кромі описаних, чи тільки згаданих повище репрезентативних памятників галицько-українського малярства XVII. ст. з области портрету й іконописі, збереглося до нас чимало поменчих, що при пильнійшому розгляненню придалиб не одну інтересну риску до характеристики нашого мистецтва того часу взагалі, але ми на них спинюватися не будемо. Всі вони одначе в більше чи менче наглядний спосіб стверджують, що — „XVII ст. на українських землях було добою розбудженого мистецького руху на основі свіжо здобутих заложень; тоді то доконався цей так інтересний процес в світогляді визнавців церкви, який через впровадженне західніх елементів звернув цей світогляд до нових жерел і витворив неожидані цінности“. (Подляха).

Безсумнівно впливам европейського Заходу слід приписати появу нових іконоґрафічних мотивів та помітного тут і там реалістичного зусилля — зображувати біблійні сцени на тлі місцевої обстанови а згодом краєвиду а деякі постаті святих в місцевих одягах, з очеркнено славянським а навіть українським характером облич.

Дорогою через „Біблію“ Скорини (Прага 1579.) і західні ритовини взагалі прийшло до нас таке прим. незгідне з духом релігійного світогляду візантійського сходу трехобличне зображенне св. Трійці на одній голові (гл. картину на 195. ст.) Зображення такі стрічаємо так в Галичині як і на Надніпрянщині; у Львові є інтересний зразок такого зображення в збірці Павліковских, тепер в Осолінеум.

Національні питоменности в обстанові, одягах і обличях стрічаються в українських іконах чимраз частійше. Так прим. на одній „Покрові“ мабуть львівського походження, що була на ставропигійській виставці 1885. р. у Львові бачимо

так Богородицю як і жінок з її окруження одягнених як тогочасні львівські міщанки. На іконі „Рождества Христового“ в ставропигійському музею (ч. 258.) з XVI. ст. що походить з Волча, бачимо пастирів одягнених в баранячі кучми, сорочки пущені по штанях підперезаних ременем і ходаки. На другому „Рождестві“ тогож музея

Раїна Могилянка Вишневецька.

(ч. 275.) з церкви в Потеличі один пастир, що стоїть перед св. Йосифом представлений як український селянин, що зимою вибрався в дорогу. На ньому баранячий кожух, торба через плечі, висока футряна шапка, грубі чоботи і палиця в руках. На „Рождестві“ (ч. 367.) зображеному в трьох епізодах представлений цар Ірод в костюмі польського шляхтича, жовніри в одностроях

тогочасного польського війська. Особливо яскраво проглядають національні питоменности в популярних у нас зображеннях „Страшого Суду“, якого біблійна тема послужила українському іконописцеви для висловлення ледви не всеї ширини його світогляду, глибини вірування і морального самовдоволення за всі кривди і пониження, яких дізнав він, як член гнобленого народу від представників пануючого.

VIII.

XVI—XVII. ст. в мистецтві Подніпрівя.

Традиційна іконопись XVI. ст. Подихи нового мистецтва в орнаментиці рукописів. Ритовина. Критські малярі в Київі. В освітленню чужинця. Страшний суд. Козак Мамай. Портрет. Портретоікона. Нові іконоґрафічні типи. Малярство Мазепиної епохи. Різьба намогильників. — Закінчення.

Часи, що безпосередно попереджують культурну діяльність Петра Могили, національно-культурний підйом часів Хмельницького, Мазепи і Розумовського, були на Подніпрівю добою доволі безнадійного застою і безплодности. Наглядним цього доказом може послужити хочби оплаканий стан Софійського Собору в Київі, що на прикінці XVI. ст., по словам польського епископа Верещиньского „стався не тільки захистом для рогатої худоби, коний, собак і безріг, але тратив свої окраси від дощів, що протікали крізь діраву кришу“.

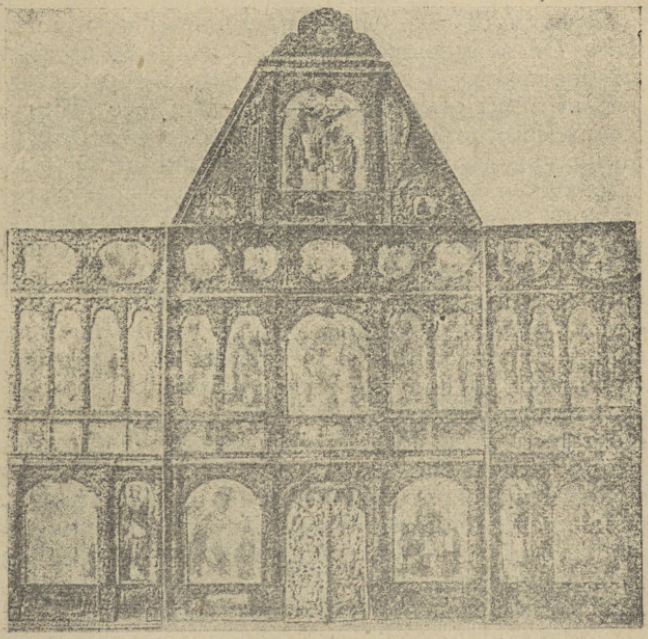
Той переходовий стан занепаду відбивається в першу чергу на мізерних останках тогочасної іконописі, мізерних не тільки числом і станом свого збереження, але й мистецькою стійністю в загалі. Місцеві іконописці того часу придержуються іще старих традицій, але малюють уже без колишнього захоплення темою, безкровно. Бачимо ще ті самі, що давно умовні, гієратичні пози, деревляні заломи одеж, схематично трактовані рухи, оливкової краски обличя нробілені на освітлених місцях, з зеленими прорисами в тінях, проштриховане волося і т. д. З трудом тільки

можемо тут чи там доглянути щось своє, блище до життя і його форм, якусь портретну черту в обличю, якесь ледви помітне відхилення від заурядно повторюваного але вже незрозумілого „подлинника“.

Інтересним з того погляду бувби для нас іконостас великої лаврської церкви в Київі, фундований Константином Острожським в пол. XVI. ст. Арабський подорожник XVII. ст. Павло Алепський, в якого споминах находимо неперебрану скарбницю відомостий про стан тогочасної культури України, називає цей іконостас „величавим але старим“. Збережена до нас мідяна модель цього іконостаса (збірка Ханенка в Київі) дає нам тільки виображення про обєм і склад тогочасних іконостасів, але майже нічого не говорить нам про стилеві новости, якими тоді могли вже бути затронуті поодинокі композиції його ікон. Збережений в тій же збірці „Христос Пантократор“, запідозрений о походження з того іконостаса, не виявляє нічого нового ні в почерку ні композиції. Крім цього в сорокінсько-філяретівській збірці збереглася ікона Антонія і Теодозія Печерських з XVI. ст. яка уповажнила дослідника Муратова до вислову, що „київське малярство XVI. ст. більш (від московського) мягке, одноколірне; обличя блищі західніх, складок о много менче“. Помітні сліди впливів західньоевропейського малярства завважуємо на других іконах того часу, як прим. Богородиці з Ісусом в дубенському Спаському соборі та іконі св. Миколи в Добро-Миколаївській церкві в Київі.

Це помітне припізнення европеізаційного процесу іконописі Подніпрівя пояснюється богатьома причинами суспільно-політичного характеру, в першу чергу відсталістю Подніпрівя в культурному поході південно-західніх земель України, спричиненою безупинними татарськими на-

скоками та відсутністю творчих сил на місцях. Ми бачили з якими успіхами працювали в той час наші артисти на ґрунті Львова і Галичини взагалі; вистане завважати, що тоді, коли будувалися і розмальовувалися церкви Ставропигії у Львові, Софійський собор був захистом для рогатого і нерогатого скота. Переміна умов наступила тут щойно в половині XVII. ст. але ще перед тим появляються несміливі ластівки нового життя і мистецтва.



Мідяна модель іконостаса Великої Лаврської церкви в Київі з пол. XVI. ст.

Маємо на думці „Пересопницьке Евангеліє“ і декілька других споріднених з ним розмальованих рукописів.

„Пересопницьке Евангеліє“ почате 1556. р. в дворецькому монастирі св. Трійці а скінчене 1561. р. в Пересопниці на Волині, було тою ластівкою, яка звіщала весну для втомленого в гієратичній бездушности українського мистецтва. Ця небуденна рукопись, яка має за собою уже поважну научну літературу, інтересна для нас, як результат впливів італійського Відродження, що йшли до нас дорогою через Польщу. Мініятури цього рукопису, традиційного, візантійського типу хоч не без помітних реалістичних зусиль, обрамовані орнаментальною композицією аканту, що, як відомо, був улюбленим мотивом італійського ренесансу. Близько до „Пересопницького Евангелія“ стоїть „Загорівський Апостол“ з 1554. р. незвичайно богато орнаментований заставками та ініціялами й інтересною картиною „Апостольських Діяній“, де серед акантового орнаменту бачимо безкрилого амора. До тоїж ґрупи памятників належить й Евангеліє Київо-Печерської Лаври з 1538. р. де довкола тексту заголовної карти находимо орнаментику близьку до Пересопницької. Характеристичне, що каліґрафом „Пересопницького Евангелія“ був уроженець західніх областий України — Михайло Васильович зі Сянока.

Згадані ілюміновані рукописи, які далеко не в своїй цілости, а тільки частинно були плодами впливів нового европейського мистецтва, були в парі з тим відокремленими явищами культурного життя Східньої України, яке довго іще іде утертими шляхами візантійських традицій.

Подібну незрівноваженість стилевого характеру виявляють і ритовини (ґравюри) богослужебних книг, які починаючи з XVI. ст. випи-

рають у нас уживанне рукописів. Помітно це в першу чергу на виданнях Київо-Печерської Лаври, „де в парі з розкішними заставками, шрифтом і заголовними буквами, на яких одноріжці і кентаври нагадують зразки італійського Рене-

Портрет Петра Сагайдачного. Рисунок після ґравюри 1622. р.

сансу, находимо ритовини дуже простого замислу і виконання". Українське репродукційне мистецтво, що з разу послугувалося ритем в дереві а на переломі XVII. і XVIII. ст. ґравіруванням в міди, рідко коли виходило поза церковні ворота, віддавши себе всеціло потребам релігійного культу.

В дереворіті стрічаємо усього на всього один випадок, коли рилець ритівника пішов на службу світській справі а саме у виданню „Віршів на погреб зацного рицеря“ гетьмана Петра Конашевича Сагайдачного з 1622. р., де находимо зображеннє пок. гетьмана на кони, герб запоріжського війська та вид Кафи, яку воював Сагайдачний. Позатим незвязаними з церквою дереворитами є хиба ті герби ктиторів і благодітелів ріжних видань, поміщувані з правила на відвороті заголовної карти богослужебних книг, та згадувані уже „колтрини“, це є кімнатні обої, що друковані у Львові і Київі находили попит навіть поза границями краю, прим. в Молдавії. Мимо свого очеркнено-релігійного характеру і призначення, український дереворит всеж таки заслугує на увагу, як першорядний чинник культурно-мистецького життя України, з богатьох зглядів. Треба знати, що в противенстві до московського дереворіту, український, якого центрами стали Львів і Київ, підчинюється чимраз то більше західнім впливам; українські ритівники, як тільки усвоїлися з матерялом, переносять в свої твори не тільки західньо-европейську орнаментику, архитектуру і костюми, але копюють цілі ґравюри та картини західньо-европейських артистів, Рафаеля, Дірера, Альдеґравера і других. Українська ритовина стається постійним, хоча не завсігди заєдно широким і глибоким руслом впливів західньо-европейського мистецтва, на що не остала без впливу започаткована Петром Могилою систематична збірка зразків західньо-европейської ритовини в бібліотеці Київо-Печерської Лаври. Крім цього українська ритовина, якої твори і творці мандрували по всій території України, була тим зєдинюючим звеном поміж поодинокими центрами, яких мистецький характер набирав, дякуючи тому, суцільности і одно-

звучности. В першу чергу дасться це сказати про Львів і Київ, яких дереворит творить одну, замкнену в собі „школу“.

В перве появилося ритівництво на Україні відносно пізно, бо щойно в половині XVI. ст. коли на Заході було воно вже в повному роз-

Л. Тарасевич: Картинка з Київо-Печерського Пантерива: Умова черців з малярями.

цвіті. Початок дав Львів, в якому видано 1574. р. „Апостола“ зі зображенням св. Луки. Вслід за Львовом пішов Київ.

В противенстві до самостійного становища, яке заняла ритовина на Заході, у нас стала вона відразу підрядним мистецтвом прикладного характеру, свого рода доповненнєм друкарства. Наглядним показчиком цього її підрядного становища може послужити хочби факт, що рито-

вини для печатаних собою книг виконували самі друкарі, як прим. могилівські печатники кінця XVII. ст. Вощанки, Тарас Левкович Земка та другі.

З кращих українських дереворитників заслугують на увагу Атаназій Клирик, що в рр. 1663—1688 працював у Львові і Київі на переміну, духовник Прокопій, автор Лицевої Апокаліпси на 24 листах київського видання 1646—1662. рр. Марко Симеон, різчик чотирьох прекрасних картинок київського „Служебника“ з 1708. р., моноґрамісти — Л. М. один з найкращих київських ритівників (київська „Тріод“ 1627.) Теодор А. автор тонких рисунків київського „Евангелія“ 1697. р., плодовитий ритівник Ілія, що працюючи на переміну у Львові і Київі, полишив по собі поверх 200 дереворитів, між ними цілу Лицеву Біблію і Патерик.

На прикінці XVII. ст. започатковує у нас свій розцвіт мідерит, якого найкращим представником являється чернигівський ритівник, який відтак працював на московському дворі Леонтій Тарасевич. „Його ні в якому на разі не можна ставити в поряд з другими ритівниками-копістами; рисунок його доволі простий і правильний, ґравірунок, в більшій части сильною горівкою (офорта) викінчений з великим смаком і легкістю“. (Ровіньский).

Особливо гарні ритовини Тарасевича для Печерського Патерика, виданого в Київі 1702. р. Декотрі листи того видання, як прим. зображення Єремії Прозорливого можна поставити поруч кращих зразків тогочасної голяндської ритовини. Тарасевич був добрим рисівником і поруч ріжних дрібнофіґурних зображень, наґравірував декілька прекрасних портретів, на що до нього не відважився ні один з українських ані теж російських ритівників. Портрети цариці Софії, ки-

В. Ґоліцина, гетьмана Самійловича, предстольника Юрія Землі та кн. Радзівіла, ритовані Тарасевичем належать до неймовірних рідкостий, пошукуваних збирачами. Тарасевич учився ритовини у авґсбурських ритівників братів Кіліян. Під кінець життя постригся в черці Київо-Печерськой Лаври, якої став намісником. По його смерти осталася бібліотека, якої інтересний реєстр ріжних західньо-европейських „кунштів", атлясів та малярських підручників, зберігається до нині в монастирській бібліотеці.

„Козак Мамай".

Кромі Тарасевича заслугують на згадку другі українські ритівники в міди, як Інокентій Щирський, автор алеґорії з портретами царів Петра та Івана Данило Ґалаховський, творець прекрасної заголовної карти і зображення еванг. Івана в київському Евангелію 1707. р., портрету царя Петра та алеґорії гетьмана Мазепи. З львівських згадаємо над міру плодовитого Нікодима Зубрицького (1695—1721), що працював в Крехові, Львові і Київі.

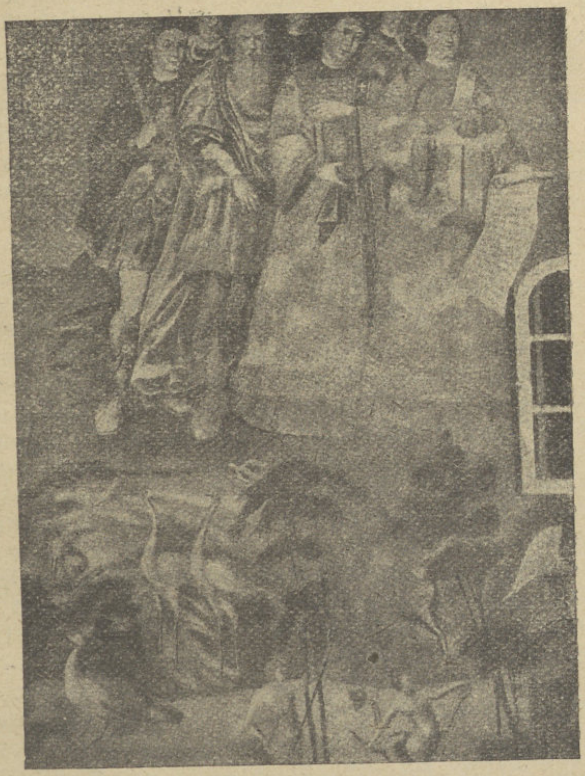
На загал дасться сказати про українську ритовину так в дереві, як і в міди, що мимо де-

коли блискучих успіхів техніки і композиції (Тарасевич) вона рідко коли виходила поза межі наслідування західньо-европейських зразків. Протягом свого двохсотлітнього життя і розвитку здобулася вона на самобутність хиба в одній орнаментиці ініціялів та заставок, використовуючи мотиви народньої творчости в тому напрямі.

Орнаментика „Пересопницького Евангелія“ в парі з ритовинами „Біблії“ Франціска Скорини, були предотечами форм нового малярства Подніпрівя, якого народини припадають більш-менш на другу половину XVII. ст. „Тоді то, по словам Кузьміна, почувається розбудженне нових сил а в парі з тим і свідомости, що народньої душі не обстоюється тільки фізичною боротьбою але й твореннєм нових культурних цінностий. Народжується мистецтво, яке примушене себе признати і оцінити“.

Правда, як кожна переміна культурних цінностий не проходить дорогою наглих скоків і переворотів, так і тут не можна було виминути дороги довшої еволюції. Бачили ми це на зразках іконописі, рукописної орнаментики і ритовини а тут можемо ще зазначити, що ця переміна не відбулася без чужої помочі. Маємо на думці „критську“ школу іконописі, яка незалежно від світових мистецьких струй виобразувалася на грецькому острові Криті, що підчинений в XV. ст. Венеції витворив доволі оригінальну комбіновану культуру з візантійською традицією в основі та італійськими впливами в дальшому свойому розвитку. Коли 1541. р., султан Селім спустошив остров і виселив частину мешканців, критські іконописці розбрились по світу за заробітками. Між иньшими замандровують вони й на Україну, де за часів Петра Могили (1640—44. рр.) розмальовують Спаську

перкву на Берестові. Стиль цеї поліхромії може послужити інтересним прикладом, незмінности розвоєвих законів мистецької культури, які



„Рай“ Поліхромія Вознесенської церкви на воротах Київо-Печерської Лаври. Кінець XVII. ст.

доводять мистецтво віддалених від себе національних ґруп до однакових результатів, коли тільки їх складові елементи однакового походження.

Колиб ми не мали даних про авторство спаської поліхромії, приписалиб її без надумання, коли вже не місцевим силам, то артистам західніх областий України, де в той час малювалися іконостаси св. Пятниць у Львові і св. Духа в Рогатині. В кождому випадку навіть ця епізодична участь критських малярів в мистецькому дорібку Подвіпрівя не могла остати без впливу на дальший розвиток. В парі з впливами Західньої України, а далі Польщі і західньо европейських ритовин викликують вони той мистецький рух, що найшов свого хроноґрафа в Павлі Алепському.

Той подорожник, який оглянув Україну в половині XVII. ст., пише з приводу ікони Богородиці в місточку Василькові:

„Я бачив богато ікон — починаючи з грецьких країв аж до того міста — а відсіля до Москви, але ніде не бачив подібного ні різного тій картині. Козацькі малярі переняли чар малювання облич і краски одежі від франкських (німецьких) і ляцьких малярів-артистів і тепер малюють картини, будучи обученими і вигадливими. Вони розпоряджають великою справністю в малюванню людських облич з цілковитою схожістю, як ми це бачили на портретах Теофана, патріярха Єрусалимського“.

Той сам подорожник, описуючи Київо-Печерський монастир, говорить:

„Келиї замикаються задивляючими замками; розрисовані і розмальовані красками і украшені всякими картинами і знаменитими зображеннями (портретами). Вивінувані печами з прекрасно розмальованими узорами“.

Крім цього подає Алепський, мабуть трохи пересадну відомість, що в Київі істнував звичай — малювати портрет з кожного замітнійшого гостя. В записках Алепського збереглися відомости і описи памятників, які до нас не заціліли.

Так прим. в Київо-Софійському Соборі завважив він інтересну ікону, яку описує так:

„По лівому боці від ікони Господа стоїть ікона св. Софії кисти доброго і талановитого майстра: по середині ікони церква з кольонами, при основі якої рід склепіння; над церквою уноситься Христос і Його Дух св. в сяєві. В низу зображене пекло, Довкола нього безліч Персів в кісейних турбанах з луками і стрілами, стріляє на церкву. Товпа франків у своїх капелюхах і костюмах зі стрільбами і пушками, з яких стріляють, йде наступом на церкву".

Бачимо тут, як до релігійної символіки приєднується змаганнє до побуту, яке найшло голосний відгомін в простонародніх композиціях „Страшного Суду" і „Козака Мамая".

„Святе зображеннє стається тут ареною зведення старих порахунків і образ; за поученнєм почувається бажаннє покарати, здемаскувати, осмішити. В рамки загально-біблійної драми вставляється ряд маленьких сцен, узятих з окружуючого життя: тут і мельник, що крав муку і жид-шинкар з горівкою і немилосерні пани в модно скроєних контушах, і легкодушні жінки, а все те змальовано деколи з таким натуралізмом, що в порівнанню з ними скрайний реалізм Голяндців здається прісним і невинним. Українці часів Тараса Бульби не лякалися глянути гріхови у вічі і називали річи по імени". (Кузьмін).

Композиція „Козака Мамая" являється одною з найраньших спроб українського жанру; тип „Козака Мамая" усталився уже в XVII. ст. і в певних відмінах цілої маси своїх повторень протрівав мало не до половини минулого століття. Козак-Мамай це певного рода ідеал народнього світогляду. Мальовано цю композицію на дверях, скринях, стінах а навіть на вулиях козацьких хуторів Подніпрівя та селянських загород Галичини.

Бачимо його, як підібравши ноги під себе, грає на бандурі, пє, або лупить насікомих. На задньому пляні часто видно Ляха або Жида повішеного на дереві, під деревом кінь, привязаний до застромленого в землю списа. Буває на картині більше постатий. Звичайно кількох Мамаєвих товаришів, що пють, гуляють і водяться за чуби. Постать Мамая, в порівнанню з окруженнєм ґіґантично-велика і на неї звернута уся увага маляря. Усталеність типу нашої картинки приводила декого на ріжні домисли про її первісне походженнє, при чому одні виводили її з Заходу, другі з мусулманського Сходу. Сама картина, як продукт народнього примітиву так як і композиції „Страшного Суду“ має не мистецьку а звичаєво-побутову цінність.

Археольоґічно-консерваторська і освітна діяльність київського митрополита Петра Могили, якої втіленням була основана ним 1631. р. „колеґія“ з одного боку, та зединеннє України з Росією за Богдана Хмельницького з другого, були вихідними точками для дальшого розвитку української культури взагалі, а мистецтва з осібна.

Боротьба з унією, яка заставляла вірних православію до вживання тихже засобів, якими вона послугувалася, і поїздки студентів київської колеґії за границю були двома многоважними чинниками „европеізації“ культури. Але в парі з тим не оставала без впливу православна Москва; вплив її, хоч може й дещо ослаблений сягав навіть поза границі зединеної з нею части України, а саме в українські землі, що оставали під Польщею.

Вірною чи ні, але в свойому роді дуже характеристичною для культурного життя тогочасної України є звістка Павла Алепського, який впевняє, що в Київі половини XVII. ст. був зви-

чай — малювати портрети з усіх замітніщих чужинців, що гостювали на Україні. Припустім, що в поданій звістці є половина пересади то друга половина свідчить як неможе краще про розвиток тої галузи мистецтва. Потверджує її, крім цього, безліч збережених памятників. Усі вони мають очеркнений спільний характер. Протягом часу виробився тут до певної міри незмінний шабльон, композиційна схема, до якої можна звести ледви не всі українські портрети того часу.

Козаки-старшина чи патриції-міщани зображені тут звичайно в увесь ріст, в святочних одягах, підперезані узористим слуцьким поясом; ліва рука звичайно оперта на клубі або на шаблі, в правій пірнач, булава чи друга ознака суспільного становища. В лівому кутку в горі, звичайно герб. Духовні достойники теж зображені в увесь ріст з усіма ознаками свого стану, при чому в епископів в руках жезл, а коли вони писали що небудь, то й кілька книг з боку, а коли ні то там стояв хрест на знак „благочестя". В тогочасних портретах Подніпрівя, в протиставленню до портретів Західньої України, повних життя і характеру, важко шукати за індівідуальністю портретованого. Не має тут цього підчеркування істотних а затирання підрядних черт і подробиць, які портрет роблять зображеннєм очеркненої особистости. Український портретист того часу мав перед собою одно завданнє — не пропустити нічого з найбільш байдужих подробиць, чи буде це розчіска волося, орнамент пояса чи ґравірунок на шаблі. Обличя портретованого важне в тійже ж, але не більшій мірі. Трудно. Таке було тогочасне розумінне портрету і з тої точки погляду слід оцінювати його памятники.

Такими є портрети, коли згадаємо замітніщі, Богдана Хмельницького „козацького героя, по-

добно Грекам тим, от коїх пала Троя", попередника Мазепи, наказного гетьмана Борковського, Адама Кисіля, Павла Полуботка, князів Острожських, полковника Миклашевського, та цілий ряд портретів, ілюструючих Літопись Величка. На скільки незмінним був шабльон репрезентативних українських портретів протягом більш, аніж цілого століття, можемо переконатися на портреті гетьмана Самійловича в Троїцькій церкві, Густинського монастиря з 1680. р., та портреті такого приміром донського отамана Давила Ефремовича з другої половини XVIII. ст. Коли мова про кольорит наших портретів то й тут змаганне до „протоколізму" заступає насолоду красковою ґамою, яку стрічаємо в тогочасних портретах Заходу. Тільки в небогатьох випадках, а саме там, де портрет наближується до іконописі можемо занотувати помітний успіх і в тому напрямі. Маємо на думці т. зв. „портретоікони", відомі у нас з давен давніх але щойно в XVII. ст. поширені, на яких поруч зображень святих маємо портрети смертельників фундаторів. Кращі зразки надніпрянської портретоікони це „Розпяття" в київському городському музею, та „ікона" св. Володимира, Бориса і Гліба яка в дійсности є портретом батька і двох його синів, яким придано княжі акцесорії помимо їх тогочасних костюмів і кривих козацьких шаблюк при боці. Портретами заносять дві великі ікони Бориса і Гліба в стрітенському приділі Київо Софійського Собора як і деякі збережені до нас зображення святих на стінах Троїцької церкви на Київо Печерських воротах. Реалістично трактовані обличя, місцеві тогочасні одяги, говорять до нас правдою життя, якої не стрічаємо ні на одній тогочасній іконі російського походження. Змаганне до життєвої правди, яке становить рівночасно основну черту характеру народжуючогося

Цар Петро Великий.
З серії портретів на стінах Великої церкви Київо-Печерської Лаври. Кінець XVII. ст.

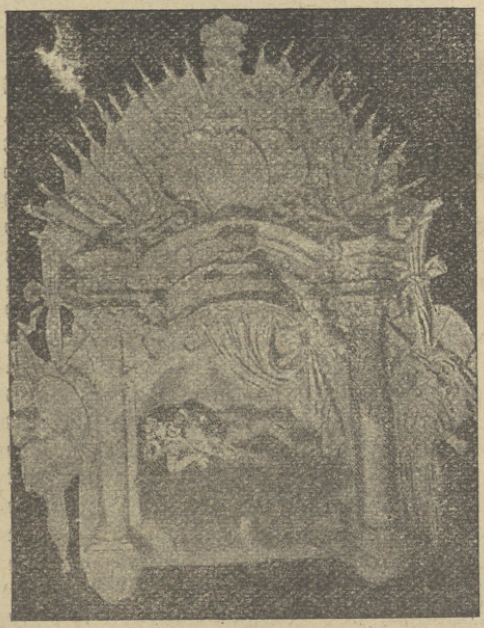
в половині XVII. ст. українського, національного малярства, можна без труду завважити в еволюції іконописного типу Христа, Богородиці і других святих. Чим блище до кінця XVII. ст. тим частійше виступає новий тип Христа, не похожий на дотеперішний візантійсько-московський. Традиційна неповорушна велич недоступного смертельникам маєстату замінюється чимсь близьким, людським. Таким є Христос на прекрасному „Деісусі“ гетьмана Самійловича пожертвованому в 70-их рр. XVII. ст. в Києво-Печерську Лавру.

„Цей триптих — читаємо у Кузьміна — носить наглядні сліди Ушаківського впливу, подібно, як в тогочасній архитектурі України виявився сильнійший вплив москвича Старцева. Одначе живопись ікони зівсім не Ушаківська: це справжня радість для очий — сильним, мажорним згармонізуваннєм ярко-червоної краски одягу Спасителя і верхнього узористого хитону Богородиці в звязку зі золотом орнаментованого тла і чаруюче різьбленого, роскішного престола. Більш спокійна, темна краска волосінниці Івана і засіяного зорами плаття Богородиці тільки підчеркують гармонійність загального кольористичного акорду“.

На переломі XVII—XVIII. ст. усвоюється в іконописі Подніпрівя характеристичний своєю „місцевістю“ тип Христового обличчя, зразками якого можуть послужити дубенська ікона Христа (репр. в „Археол. Літописі) та Христа з Камяної Криниці (Грабар — 22. вип. ст. 467.) — „великі, з легка випуклі очі, маленький рот з повними губами, підкручені вуса та згодом полукругла, підстрижена борода, яку носять місцеві селяни середніх літ. Хитон мягко складається, підперезаний двічі поясом“.

В парі з тим поширюються іконоґрафічні новости західньо-европейського походження, як

тип „Христа-виноградника“, Христа-хлопяти, що спить на хресті зі знаряддям майбутніх страждань довкола, Христа розпятого на „дереві Життя“ в окруженню символів Віри, Надії та Любови, птиці Пелікана, що крівавить собі груди, щоб наситити свої діти і другі.



Намогильник Кн. Конст. Острожського в Київі.

Вплив діяльности гетьмана Мазепи (1637—1709). на мистецьку культуру Подніпрівя кінця XVII. ст. такий сильний, участь його в культурному життю така велика, а характер обоїх до тої міри опреділений, що кождочасний

історик української культури мусітиме іменем безталанного гетьмана затитулувати дотичну главу.

Все те, що творилося на Подніпрівю до нього, було, напів інстинктовним, полусвідомим змаганнєм до повноти і ширини духового життя, якого відносно скупе проміннє проливалося зі Заходу. Мазепа, якого навіть ті що зовуть „гетьманом-злодеєм“ порівнують з Петром Великим, з повною свідомістю і рішучістю повернув розвоєвий хід української культури в бік Европи. Без нього, без мистецьких памятників його епохи, малярський ґеній в роді Левицького не давбися подумати. Нема здається на Україні ні одного храму, ні одного культурного подвигу, що сяк чи так, не був би звязаний з іменем гетьмана Мазепи. Часами його то гетьманування датується таке прим. поширеннє копій „Тайної Вечері“ Ліонарда да Вінчі та картин в роді „Суду Пилата“ характеристичних як зразки впливів тогочасного малярства Голяндії. За нього то міняється характер українського портрету з іконописно-протоколярного на малярський в західньо-европейському розумінню цього слова. Малярського а не, як до тепер, іконного характеру набирають зображення божественних подій. Наглядним зразком такої переміни світогляду може послужити славна „Запорожська Покрова“ з Переяслава.

„Головна, центральна постать цеї „ікони“ не Богородиця а енерґічна, поставна постать Петра і стоячої в поряд з ним Катерини. Перший зображений після усіх приймів західньо-европейського портрету, в воєнному вбранню, зі скиптром і яблоком в руках, друга в празничному, чужоземного крою костюмі з широким декольте. Позаду бачимо декілька дуже тонко нарисованих постатий другого пляну, поміж якими особливо

видаються дві надворні дами у високих, модних причісках. Кромі цеї „картинности“ західний налет дає себе різко відчути в ефектовній, майже Теполівській кольонаді, що так несжидано обрамовує звязкий і строгий український іконостас, в роскішних складках, в які прибрав артист дія-

Намогильник А. Кисіля в Нискиничах.

кона, і на кінці в більш теплому, мягкому кольориті, що мимоволі нагадує палку, радісну Венецію“.

Памятниками, наскрізь по малярськи зрозумілого портрету являються портрети „ктиторів і благодітелів“ на стінах Великої церкви Київо-Печерської Лаври, знищені в 90-их роках мин. століття. Після захованих до нас фотоґрафічних знимок цих преінтересних портретів, з яких кращі портрети царів Михайла Федоровича, Олекси Михайловича, Івана Олексієвича, Петра Великого

та гетьмана Мазепи, можемо ствердити наскрізь західний, малярський характер тогочасних надвірних, репрезентативних портретів.

Одначе захоплення зразками західньо-европейського малярства, таке очевидне в українських памятниках Мазепиної епохи уступає час до часу місця реакції місцевих традицій і самобутности. „Приходив час, коли це рідне, близьке, кревне, пробивалося знова на верх із під чужих наслоєнь, зливаючись із дотогочасними, східніми уже традиціями, придаючи українському малярству мазепиної епохи цю чаруючу відтінь життя і молодої, іще грубоватої, але вповні отесаної і свідомої себе сили, з якої кінець кінців виріс наскрізь малярський ґеній Левицького“ (Кузьмін).

Бачимо це на мальовилах іконостасів Києво-Видубицького монастиря, а головно в образі „Чуда архангела Михайла“ з 1701. р. Образ цей „візантійський“ з лиця але „голяндський“ з пейсажу, стає прототипом того малярства, яке ще у XVIII. ст. збереже свої українські питоменности. Та найкраще виявився цей новий, комбінований напрям у розмальованій при Мазепі церкві Вознесення на воротах Києво-Печерської Лаври. Стінопись тої церкви, яка виїмково гарно збереглася до наших часів, дає нам повне виображенне про загинувшу стінопись Великої Лаврської церкви. Бачимо тут знову „тойже кольорит, що на старинних українських портретах, але помітно живіщий і соковитший. Білила не так часто змішуються з основним тоном, як це часто можна завважити на іконах більш пізної, Катерининської епохи, дякуючи чому нема характеризуючої ті останні неприємної нути і помадкової рожеватости в передачі облич. Тут румянець, якого не жалують, багровіє правдивою кровю, викликуючи в памяти поневолі Рубенсівські тіла. За те в повні самобутно, з ярко ви-

робленим налетом місцевого декоративного смаку, виводяться засіяні пестрим, цвітистим рисунком ризи, де в богатому, сміливому кольоритному акорді, зливаються білі, червоні і зелені тони" (Кузьмін).

Переходячи від кольориту до композиції бачимо й тут сумішку московських, голяндських, італійських і знову таки місцевих черт. „В парі зі „Собором апостолів", сценою, поміщеною серед італіянізованого пейсажу з декоративними розвалинами або з „Вигнаннєм торговців з храму", де та сама італіянська „клясичність" сходиться з голяндським уже натуралізмом у передачі типовости декотрих голов, є композиції, де старі, засвоєні форми збережені майже незміненими". Такими композиціями є „Собор отців церкви" з лівого боку входу, — традиційні пози, строгі обличя, а в парі з тим яка ріжноманітність форм звіринного світа, що вовтузиться біля ніг святців! Слони, малпи, верблюди, пави, а навіть повногруді, нагі русалки, зівсім як на картинах Йоахима Патініра або Ґертґена фон Янса.

„Ця ж ріжнохарактерна форма служить наче ярким олицетвореннєм самого українського малярства епохи Петра Великого. Правда, в нвому є ще начеб то повний хаос, тільки окремі струмочки, але вони зіллються небаром в один великий потік, який наблизить не тільки українське, але в першу чергу великоруське малярство до західньо-европейського мистецтва, витворить цю атмосферу, в якій розіветься величній, чисто малярський талан Левицького".

XVI. століття було, як сказано, добою доволі безнадійного застою і безплодности в історії мистецтва Подніпрівя. Коли ходить о малярство, то на берегах Дніпра не повстав в тому століттю ні один памятник гідний уваги історика; в кож-

дому випадку такого ще досі не найдено. Те саме дасться сказати про архитектуру Подніпрівя в момент, коли в такому Львові виростала з землї велична церква Успенія, летіла в хмари чарівна вежа Корнякта. А всеж таки... якраз в тому століттю повстав у Київі памятник, який зединений з ґрунтом, повинен би свідчити про небувалий підйом, коли не переворот в области мистецьких цінностий нашого краю і то в мистецтві, яке до цього часу оставало в затіни, а саме в різьбі. Одначе так не є. Що найменче досі не стверджено ґенетичного звязку намогильника кн. Константина Острожського з ґрунтом, на якому повстав. Досі ще не найдено йому анальоґії на наших землях, не дивлючись на те, що мало не рівночасно повстав намогильник Ванка Лагодовського в галицькому Уневі а сто літ згодом гробниця Адама Кисіля у волинських Нискиничах. Як це не дивно, всеж таки признати треба, що поява цих памятників ренесансової різьби на українських землях, в XVI. ст. а відтак в XVII. ст., ані не започаткувала епохи, ані не зрослася зі зусиллями попереджаючих її десятиліть. Без огляду на ріжну мистецьку стійність тих памятників, ні один з них не зрісся з українським ґрунтом, не вникнув в українську мистецьку культуру бодай на стільки, на скільки це мало місце зі стилевим характером того комплексу ренесансових будівель, що під назвою „Волоської церкви“ до нині чарують око свого і чужого відвідувача Львова. Коли ставлено намогильник Острожському в Київі, на мистецькому обрію Подніпрівя щойно зоріло, а коли сто літ згодом сонце нового мистецтва піднялося на середину неба, прекрасний намогильник з чорного мрамору, був уже заставлений вівтарем, а може й... потинкований. Самітно дрімав на свойому саркофадзі Ванко Лагодовський в Уневі,

опущено глядів суворий Кисіль з ніші провінціональної церковці в Нискиничах. І мабуть не помилимося, коли скажемо, що памятники мистецтва строені замислами Острожських, Кисілів, Лагодовських, замислами вельмож, вихованих в атмосфері чужої, польської культури мусіли бути з гори засудженими на осамітнення. Острожський, який у свойому замку і Богоявленській церкві в Острозі перший примінив стиль західньо-европейського ґотику, не перестав бути осамотненим конкістадором мистецької культури й тоді, коли ляг спочити в ренесансову гробницю. Польським духом була овіяна й атмосфера в якій зродились намогильники Кисіля і Лагодовського. І не де инде а в Польщі мусимо шукати зразків для цих явищ мистецького життя України, які вилилися у форми тих трьох намогильників.

Там то за часів короля Жигмонта Августа, на краківському дворі працювали різьбарі спроваджені з Італії, тамто вони полишили по собі памятники, про які читаємо у Лелевеля: „Намогильні памятники вмуровуються в стіну й украшуються кольонами, увінчаними капітелями. Намогильне ложе звичайно всунуте в заглубленне стіни; нема тут алеґоричних придатків, а замісць них видніє напис. Памятники ці наче надихані життям. Серед кипучого, шляхотського життя, на домовинах для Жиґмонта Старого і Жиґмонта Августа нема тишини, нема мертвецького спокою. Скинутий королівський плащ не покриває собою опанциреного, лицарського мужа, відзначеного ознаками королівської гідности; озброєний муж іще живий, він ляг на віко домовини, радше для звичайного сну чим для вічного спокою“.

До роду тих памятників італійської різьби на півночі належить і намогильник кн. Константина Острожського в Київо-Печерській

Лаврі, построєний рік по смерти київського воєводи 1534. р. Після обнови Великої церкви Київо-Печерської Лаври в перших роках нашого століття, виступив покритий до сього часу тинком і заставлений іконою намогильник в усій величі. Правда, незгармонізованість його ренесансового ядра, на яке склався сам саркофаґ з постатю покійника та кольони з пізніщим барковим доповненнєм, викликала серед дослідників сумніви що до автентичности цілого намогильника, як памятника XVI. ст. Сумніви ті одначе розвіялися супроти звісток давних подорожників — Ерика Лясоти з 1594. р., Павла Алепського з половини XVII. ст. та Івана Лукіянова з 1701. р. які одногідно що до основного заложення хоча ріжно що до подробиць памятника стверджують автентичність його старовинного походження.

Цілість вмурованого в стіну, високого на 8.40 м а 6.40 широкого намогильника, вже з першого погляду вдаряє стилевою незгармонізованістю складових частий. Так і видно, що над ним працювало дві епохи, два відмінні покоління, яких естетичні уподобання найшли тут сьою опреділену форму.

Центром намогильника і його первісним ядром з XVI. ст. є хвилясто профільована домовина з чорного мрамору (довга на 2·90 м.), на якій лежить бородатий, опанцирений лицар, повернутий в три четверті до глядача, з княжою мітрою на голові, опертій на шеломі, з під якого визиряє топірець. На грудях повисли золочені, колись, ланцюхи. Ліктем правої руки оперся покійний на домовині, не випускаючи з долоні залізної рукавиці; ліву руку, в якій держав колись булаву, опустив свобідно по коліні. Ноги зігнуті; права піднята прямовісно, ліва опущена поземо. На домовині викована кирилична напись, з якої довідуємося, що тут спочив „Константин, син

Івана, князь Острожський, гетьман великого князівства литовського, обороною східньої віри і хоробрістю в боях прославлений".

Домовина оперта на трьох лежачих львах, звернених відосередно в три сторони. По боках домовини здіймаються дві сильні полукольони, оперті на консолях із львиних масок.

Є це ядро намогильника, яке відповідає стилево половині XVI. ст. Все иньше, а саме — опертий на кольонах ломаний ґзимс украшений розетами, луковий ґзимс під ним із занавісою піддержуваною двома купідонами й уся декоративна композиція з арматури — має пізно бароковий характер, і могла повстати щойно на прикінці XVII. ст. Хто був творцем первісного, ренесансового ядра намогильника з половини XVI. ст. і хто відтак доконав барокового його доповнення покищо не усталено. Без сумніву одначе, так в одному, так в другому випадку, працювало тут долото західньо-европейського, може італійського, різьбаря, який творючи намогильник в рідному для себе характері, не узгляднював і не міг узгляднити відмінної культурної атмосфери, в якій йому судилося простояти три з горою століття.

Те саме можна сказати про стилево рідний, хоч далеко скромнійший намогильник Ванка Лагодовського в галицькому Уневі, який 1573. р. „дала справити на памятку малжонка своєго уроженая Сеня Лагодовская".

Характеристичним для тогочасної різьби, яка чужинецькими, італійськими та німецькими силами, розвивалися в Польщі є й намогильник Адама Кисіля в Нискиничах із 1653. р.

„З напруженою увагою, спокійно і безпристрасно-правдиво викував артист грубі черти обличя. В пишному обрамуванню ніші здається доці ще живим, похмурий Адам Кисіль. Це реально трактована фіґура і окружаючі її грубі

але величні орнаменти проникнуті зовсім иншим настроєм аніж другі памятники України. І архитектура обрамування гробниці і різьба орнаментів в памятнику Київо-Печерської Лаври зівсім иньшого покрою. Там можна було вичути буйний дух Запоріжя, гремучу празничність архитектурно-орнаментальних окрас. В памятнику Кисіля усе більш спокійне і велично просте.

В памятнику Острожського високопарна роскіш говорить про сумішку стилів, про дивну сумішку двох ріжних культур. Тутже завважуємо щось в роді того, що століття згодом станеться в столиці Півночі в творах сучасників Петра". (Вранґель).

На огляді малярства, риговини і різьби, яких памятники повставали під більше чи менче наглядними впливами західньо европейського ренесансового а згодом барокового мистецтва протягом XVI. і XVII. ст. на Подніпрівю, кінчимо першу частину нашого „Начерку".

Поза рамки першої частини вийшов огляд розвитку барокового стилю в українській архитектурі, який полишив по собі інтересні зразки комбінованого типу, прозваного „українським бароком", дарма, що розвиток цього стилю започатковується вже в XVII. ст. Для зрозуміння ґенези і ширини самобутности цього „українського барока" потрібне обзнайомлення з народнім, деревляним будівництвом, бо тільки на тому тлі можемо зрозуміти процес переливання форм деревляного будівництва в камінь і на відворіть. Народньому, деревляному будівництву буде посвячена перша глава другої частини „Начерку", а щойно по ній послідує огляд розвитку „українського барока" в архитектурі та барокових форм в українській різьбі і малярстві. Вслід за тим

послідує огляд українського академічного мистецтва, якого великі представники — архитект Барський, різьбар Мартос, малярі — Лосенко, Левицький і Боровиковський ознаменовують мистецьку творчість України на грані XVIII. і XIX. ст. Далі послідує глава про діяльність українських плястиків під чужим небом Росії і Польщі, а там огляд сучасного українського мистецтва, процес народин і еманації якого припадає більш менш на другу половину минулого століття і тріває до нині. На прикінці другої частини подамо крім цього поазбучні індекси імен, технічних виразів, та начерк топоґрафії памятників українського мистецтва.

Писано у Львові від липня до падолиста 1921. р.

КІНЕЦЬ ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ.

Література предмету.

ВСТУП.

Muther R. — Studien u. Kritiken. — B. II. Wien 1901.

Springer A. Handbuch der Kunstgeschichte — B. I—II. Leipzig 1913.

Tietze H. — Die Methode der Kunstgeschichte — Leipzig 1913.

Christiansen B. — Filozofia sztuki — Warszawa 1914.

Zeitler J. — Die Kunstphilosophie von A. H. Taine — Leipzig 1901.

Грабарь И. — Исторія русскаго искусства — Москва 1909—1914. Том I. — VI.

Violet le Duc — L'art Russe — Paris 1877. — Про цю книжку гляди у Стасова „Собраніе Сочиненій" Т. II. ст. 390. і статю Буслаєва в московському „Критическому Обозрѣніи" — 1879. II. і V. п. з. „Русское искусство въ оцѣнкѣ фр. ученаго".

Eliasberg A. — Russische Kunst — München 1915.

Новицкій Н. — Исторія русскаго искусства — Москва 1898—1900. Т. I—II.

Dzieduszycki W. — Pogląd na dzieje sztuki na Rusi. — „Wystawa archeologiczna" — Львів 1885. Ст. 1—2.

Кузьминъ Е. — Нѣсколько словъ о южно-русскомъ искусствѣ — „Археол. Лѣтопись Южн. Россіи" — 1900.

„*L'art Ukrainien*“ — France et Ukraine — Paris 1920. № 1—2.
Широцький К. — Українське мистецтво — „Укр. Слово“ 1917. ч. 208—9.
Голубець М. — Українське мистецтво — (Вступ до історії) — Львів-Київ 1917.
„*L'art Ucrainien*“ — L'Ukraine — Berne 1919. Ст. 90—99.
Шептицький А. — З історії і проблеми нашої штуки — „Діло“ — Львів 1913.
Щербаківський В. — Українське Мистецтво — Вип. I. — Львів-Київ 1913.

I. Доісторична культура українських земель.

Hoernes M. — Kultur der Urzeit — B. I.—II. Leipzig 1912.
Нидерле — Человѣчество въ доисторическія времена — СПБ 1898.
Антонович В. — Археологическая карта Кіевской губерніи — Москва 1895.
Сѣцинскій Е. — Археологическая карта Подольской губерніи — Москва 1901.
Полонская Н. — Историко-культурный Атласъ по русской исторіи. — Кіевъ 1913—1914.
Уваровъ. — Археологія Россіи — Т. I. 1881.
Хвойко В. — Каменный вѣкъ средняго Поднiпровя — „Труды XI. археол. сѣзда“ — Т. I.
Біляшевскій Н. — Первобытный человѣкъ на берегахъ р. Днѣпра — „Кіевск. Старина“ 1890.
Demetrykiewicz W. — Obraz epoki poleolitycznej na obszarze ziem dawnej Polski — „Sprawozdanie Akad. Um. Wydz. matem. przyr. 1913.
Йогож — Vorgeschichte Galiziens — „Oesterreich-Ungarn in Wort u. Bild“ — Wien 1898.
Hadaczek K.—Kilka uwag o czasach przedhistorycznych w Galicyi — „Eos“ — Lwów 1898. V.

Janusz B. — Zabytki przedhistoryczne Galicyi Wschodniej — Lwów 1919.

Йогож: — Kultura przedhistoryczna Podola galicyjskiego — Lwów 1919.

Czołowski B. — Ruś Czerwona — „Bibl. Warszawska“ 1887. T. III.

Вовк X. — Передісторичні нахідки на Кирилівський улиці в Київі — „Материяли до укр. етнольоґії. Т. I.

Йогож: — Магдаленське майстерство на Україні. — „Записки Наук. Тов. ім. Шевч.“ Т. XLVI.

Хвойко В. — Кіево-Кириловская палеолитическая культура и культура епохи Маделень — „Археол. Лѣтопись Южн. Руси“ — 1913. I.

Вовк X. — Вироби передмікенського типу в неолітичних становищах на Україні — „Материяли до укр. етнольоґії“ — Т. VI.

Kaindl B. — Neolitische Funde mit bemalter Keramik in Koschylowce — „Jahrbuch für Altertumskunde“ — Wien 1908.

Hadaczek K. — Osada przemysłowa w Koszyłowcach — Lwów 1914.

Pawłowicz E. — Pieczary w Bilczu — „Teka konserw. Galicyi Wschodniej“ — Lwów 1892.

Hadaczek K. — Złote skarby Michałkowskie — Kraków 1904.

Herzberg I. — Kurze Geschichte der altgriechischen Colonisation — Gütersloch. 1892.

Neumann — Die Helenen im Skythenlande — 1855.

Stern E. — Die griechische Colonisation am Nordgestaade des Schwarzen Meeres — „Klio“ XI. Leipzig 1909.

Гребеняк В. — Україна-Гелляда — „Неділя“ — Львів 1912.

Йогож: Грецька культура на українських землях. — „Ілюстр. Україна“ — Львів 1913.

Reinecke S. — Die skytischen Altertümer im mittler. Europa — „Zeitschrift für Etnologie“ — XXVIII. — Berlin 1896.
Йогож: Skytische Altertümer in der Bukowina — „Jahrbuch des Bukowiner Landes Museum“ — Czernowitz 1896. IV.
Гребеняк В. — Сліди скитської культури в Галичині — Львів 1914.
Ростовцев М. — Давне минуле нашого півдня — Київ 1918.
Бранденбургъ. — Къ вопросу о каменныхъ бабахъ— „Труды VIII. Археол. сѣзда“ Т. III.
Demetrykiewicz W. — Figury kamienne t. zw. „bab“ w Azyi i Europie — „Spraw. Akad. Um. Wydz. filolog.“ — Kraków 1910.
Хвойка — Раскопки въ области трипольской культуры — „Зап. віз. русск. ед. и слов. И. А.“ Т. V.

II. Поганська культура українських племен.

Kraszewski I. — Sztuka u Słowian — Wilno 1860.
Lelewel — Cześć bałwochwalcza Słowian i Polski — Poznań 1867.
Sokołowski M. — Ruiny na ostrowie Lednicy — „Pamiętnik Akad. Um.“ — Kraków 1876. T. III.
Gawroński R. — Ślady kultury starego świata na Rusi Kijowskiej — Kraków 1917.
Антоновичъ В. — О скальныхъ пещерахъ на берегу Днѣстра — „Труды VI. Археол. сѣзда“ Т. I.
Вильчинскій О. Начало Руси — СПБ. 1906.
Антоновичъ В. — Черты быта Славянъ по кург. раскопкамъ — „Русская Ист. въ очеркахъ“.
Завитневичъ — О культурномъ вліяніи Византіи на бытъ русскихъ Славянъ курганнаго періода — „Труды XII. Археол. сѣзда“.

Айналовъ — Лѣтопись о начальной порѣ русскаго искусства — СПБ. 1904. — Рецензія М. Грушівського — „Записки Н. Т. Шевч." LXII.
Gerson W. — Nieprzerwalność odwieczna uprawy sztuki w Polsce — „Pamiętnik II. zjazdu historyków p." — Lwów 1890.
Партицкій О. — Велика славяньска держава перед двома тисячами літ — Львів 1889.
Hadaczek K. — Światowit — „Materyały ant. archeol." 1904. VII. — Рецензія З. Кузелі— „Зап. Н. Т. Ш." Т. LXXII.

III. Мистецтво держави Володимира і Ярослава.

Грушевський М. — Історія України-Руси — Том III. Львів 1905. — Ст. 422—452 і 553—556 (література).
Широцький К. — Українське мистецтво старокнязівської доби і його вивчення — „Наше Минуле" — Київ 1918. Ч. I.
Айналовъ — Искусство Кіевской Руси — „Книга для чтенія по росс. ист." — 1904
Широцький К. — Старовинне мистецтво на Україні — Київ 1918.
Sokołowski M. — Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura — „Studya i szkice" — Kraków 1899.
Лашкаревъ — Церковно-археологическія изслѣдованія. — Кіевъ 1898.
Bolsunowski K. — Najdawniejsze pomniki chrześcijaństwa na Rusi — „III. Zjazd historyków polsk w Krakowie".
Павлуцкій Г. — Древнѣйшіе храмы Кіева и Чернигова — И. Грабарь „Ист. русск. Искусства" Т. I.
Лашкаревъ — Церкви Чернигова и Новгород-сѣверска — „Труды XI. Археол. Създа".

Айналовъ-Рѣдинъ — Кіево-Софійскій соборъ — СПБ. 1889.

„Кіевскій Соф. Соборъ“ — Древности Рос. государства I—IV. — 1871—87.

Шероцкій К. — Живописное убранство украинскаго дома въ прошломъ и настоящемъ. Кіевъ 1913.

Толстой-Кондаковъ — Русскія Древности. IV. 1891.

Мурашовъ П. — Живопись домонгольского періода. И. Грабарь „Ист. русск. иск.“ — Т. VI.

Йогож: Происхожденіе древне-русской живописи — Ibidem.

Петровъ Н. — Южно-русскія иконы — „Искусство Южн. Россіи“ — Кіевъ 1913.

Ровинскій Д. — Исторія русскихъ школъ иконописанія — 1913.

Кондаковъ — О фрескахъ лѣстницъ Кіево-Софійскаго Собора — „Записки Археол. Общ.“ III. 1888.

Праховъ — Кіевскіе памятники византійскаго искусства — „Труды Московск. Археол. Сѣзда“ Т. XI.

Бутовскій — Исторія русскаго орнамента — Москва 1869—72.

Стасовъ — Славянскій и восточный орнаментъ по рукописамъ древнаго і новаго времени— СПБ. 1884—7.

Йогож: Замѣчанія о миніятурахъ Остромирова Евангелія — „Собр. Сочиненій“ II.

Бобринскій — Кіевскія миніятуры XI. в. — СПБ. 1902.

Sauerland u. Haseloff — Der Psalter Erzbischofs Egberts — Trier 1901. — Рецензія Абрагама „Kwartalnik Historyczny“ — 1902.

Петровъ Н. — Древнія изображенія св. Владиміра — Кіевъ 1888.

Йогож: О нѣкоторыхъ монетахъ приписывавшихся Ярославу Мудрому — „Кіевская Стар.“ 1890.

Кондаковъ — Русскіе клады — Т. I. СПБ. 1896.
Широцький К. — Дещо про давні портрети — „Сайво" Київ 1914.

IV. Мистецтво Галицько-Волинської держави.

Антоновичъ В. — Археологическая карта Волинской губерніи.
Петрушевичъ — Галицко-волинская Лѣтопись.
В. Щ. — Старое искусство въ Галиціи — „Искусство" Кіевъ 1911.
Левицкій О. — Историческое описаніе Владиміро-Волинскаго Усп. Храма — Кіевъ 1892.
Пеленський О. — Володимирія — „Кал. Просвіти" Львів 1917.
Szaraniewicz — Trzy opisy historyczne staroksiąż. grodu Halicza — Lwów 1883.
Петрушевичъ — О соб. Богородичной церкви въ г. Галичѣ — Львів 1889.
Łukasiewicz — Kościół św. Stanisława pod Haliczem — Spraw. Kom. bad. hist. sztuki. 1880.
Sokołowski M. — Badania archeologiczne na Rusi galicyjskiej — „Studya i szkice".
Pełeński J. Dr. — Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej. — Kraków 1914.
Zyła W. — Najstarszy zabytek epoki romańskiej we Wsch. Małopolsce — „Słowo Polskie" — Lwów 1920, ч. 226—7.
Чоловскій А. — Львовъ во время русскаго владичества — СПБ. — 1915.
Грушівський М. — Молотівське срібло — „Записки Наук. Т. Ш." Т. I.

V. В наймах у сусідів.

Грушівський М. — Історія України-Руси. Том VI. Львів 1907. Ст. 368—388 і 616—622 (літерат.)

Грушівська М. — Причинки до історії руської штуки в давній Польщі — „Записки Н. Т. Ш.“ Т. LI.
Wystawa archeologiczna polsko-ruska“. — Lwów 1885.
Wojciechowski T. — Kościół katedralny w Krakowie — Kraków 1900. — P. IV. Ст. 29—34.
Jaroszyński T. — Zaranie malarstwa polskiego — Warszawa 1905.
Kopera F. — O malarstwie bizantyńskim w Polsce — „Muzeum Polskie“. Табл. 36, 38, 51.
Podlacha — Historya malarstwa polskiego—I. Lwów 1914. R. IV. „Sztuka ruska na ziemiach polskich“ ст. 85 - 114.
Sokołowski M. — Spraw. z wycieczki nauk. do Lublina — Spraw. kom. hist szt. VIII.
Roskoszny — Średniowieczne freski w katedrze Sandomierskiej — Spraw. IX.
Mokłowski i Sokołowski — Do dziejów architektury cerkiewnej na R. Cz. — Spraw. VII.
Łuszczkiewicz — Ruina Bohójawł. cerkwi w zamku Ostrogskim — Spraw. III.
Гумецкій — Великій Сынъ Галича (П. Ратеньский) СПБ. 1909.

VI. Ренесанс.

Павлуцкій Г. — Каменное церковное зодчество на Украинѣ — И. Грабарь „Ист. русск. искусст.“ II. Т.
Йогож: Украинскія древности. Вип. I.
Стасовъ — Православные церкви въ Зап. Россіи въ XVI. въ „Собр. Соч.“ I.
М. — О каменныхъ церквахъ въ Галиціи — „Зоря Галицкая“ 1852.
Бѣлоусъ — Церкви русскіе в Галиціи — Львовъ 1877.
Łoziński W. — Sztuka Lwowska XVI. i XVII w.— Lwów 1898.

Йогож: — Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie XVI. i XVII. w. Lwów 1890.
Thulie Cz. — O kościołach lwowskich z czasów Odrodzenia — Lwów 1912.
„*Юбилейное изданіе*“ въ пам. 300-лѣтняго основанія Льв. Ставр. Братства — Т. I. Львовъ 1896.
В. Карпович — Під покровом молдавських господарів — „Укр. Слово“ Львів 1918, ч. 217—221.
Kowalczuk — Zdjęcia z natury i opisy cerkwi w Posadzie R. i w Załużu — Spraw. T. V.
Łoza St. — Słownik architektów i budowniczych — Warszawa 1917—18.
Шараневичъ — Окрухи надгробныхъ плытъ Усп. церкви во Львовѣ — „Временникъ Ставр. Инст.“ — 1890.

VII Галицьке малярство XVI—XVII ст.

Голубець М. — Українське малярство XVI—XVII. ст. під покровом Ставропигії — Львів 1920.
Свєнціцкий І. — Галицько-руське церковне малярство XV—XVI. ст. Львів 1914. Рецензія *В. Подлахи*: „Kwartalnik historyczny“ — Lwów 1916.
Sokołowski M. — Malarstwo ruskie — „Wystawa arch. polska ruska“ — Lwów 1885. Ст. 13—24.
Łoziński W — Malarstwo starocerkiewne na Rusi— „Kwart. Historyczny“ 1887 ст. 149—385.
Bostel F. — Z dziejów malarstwa Lwowskiego — „Spraw. kom. hist. sztuki“ — IV.
Йогож: — Kilka wiadomości o złotnictwie i malarstwie w Przemyślu — Ibidem 1894.
Łoziński — detto — Ibidem T. IV. i V.
Jaworski Fr. — O szarym Lwowie — Lwów 1916. Глава IV.: Słońce, miesiąc i korona (про Пятницьку церкву); V. Mistrze i pacykarze (про цех львівських малярів); VI. Artyści (про камяницю Несторовича).

Гребеняк В. — Картини з історії руського Львова „Ілюстр. Україна“ 1913.
Łobeski F. — Opisy obrazów znajd. w kościołach m. Lwowa — „Dodatek do Gazety Lwowskiej“ 1852—56.
Wolfskron — Über einige Holzkirchen in Mähren, Schlesien und Galizien — „Mittheilungen der Centr. Comm.“ — Wien 1858.
Lepszy Z. — Cech malarski w Polsce — „Wiadom. numizm. archeolog.“ — 1896.
Dzieduszycki W. — Ikonostas Bohorodczański — „Przegląd Archeolog.“ — Lwów 1886.
Mokłowski T. — Skit w Maniawie — „Spraw. kom. bad. hist. szt.“ IX.
Zubrzycki J. — Rohatyn miasto królewskie — „Spraw.“ IX.
Finkel — Wycieczka do Krasnopuszczy — „Techn. Grono Konserw. Galicyi Wsch.“ - 1900.
Скобельскій П. — О археологічн.-бібліограф. виставці Ставр. Инст. — „Зоря“ — Львовъ 1889.
Sokołowski M. — Sztuka cerkiewna na Rusi — „Kwart. Hist“ 1889 (Про Ставр. виставку).
Йогож: Przedstawieuie Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie — „Spraw.“ I. 1879.

VIII. XVI—XVII. ст. в мистецтві Подніпрівя.

Кузьминъ Е. — Украинская живопись XVII. вѣка — И. Грабарь „Ист. русск. Иск.“ Т. VI.
Нарбековъ Н. — Южно русское религиозное искусство XVII—XVIII. в. — Казань 1903.
Петровъ Н. — Историческое значеніе итало-греческой иконописи — „Искусство“ — Кіевъ 1912.
Йогож: О фрескахъ Спасо-Берестовской церкви — „Труды Черн. Арх. Студ.“ — Т. III.
„Путешествіе Ант. Патр. Макарія въ Россію“ — опис. его сыномъ *П. Алепскимъ* — Москва 1897.

Грузинскій А. С. — Пересопницкое Евангеліе — „Искусство“ — Кіевъ 1911.

Павлуцкій Г. — Орнаментъ Пересопницкаго Евангелія — Ibidem.

Kristeller P. — Kupferstich und Holzschnitt — Berlin 1921.

Ровинскій Д. — Русскіе граверы и ихъ произведенія — Москва 1870.

Йогож: — Подробный словарь русскихъ граверовъ — СПБ. 1895.

Йогож: — Словарь русскихъ гравированыхъ портретовъ — СПБ. 1872.

Стасовъ — Критичні оцінки повисших творів Ровинського — Гляди „Собр. сочиненій“ Т. II.

Kopera F. — Spis druków epoki Jagiellońskiej w zbiorze E. Hutten-Czapskiego w Krakowie— Kraków 1900.

Kołaczkowski — Słownik rytowników polskich — Lwów 1874.

Rastawiecki — detto — Poznań 1886.

Д. Щ. — Козак Мамай — „Сяйво“ 1913.

Покровскій Н. — Страшный Судъ въ памятникахъ виз. и русск. искусства — „Труды VI. Археол. сѣзда“ — Том III.

Горленко — Старинные малоросс. портреты — „Кіевская Старина“ 1882. Кн. XII.

Г. Хоткевич — Історичні портрети — Львів 1910 — Вип. I—II.

Яремичъ С. — Памятники искусства XVI—XVII в. въ Кіево-Печерской Лаврѣ — „Археол. Лѣтопись Южн. Россіи“ — 1900.

Титовъ О. — Краткое описаніе Кіево-Печ.Лавры — Кіевъ 1911.

Петровъ Н. — Объ упраздненой стѣнописи вел. церкви Кіево-Печ. Лавры — „Труды кіевск. дух. Акад.“ 1900. Т. IV.

Ертель — О стѣнописи въ вел. Усп. церкви Кіево-Печ. Лавры — „Труды Кіевск. дух. Акад.“ — 1897. IV.

Истоминъ М. — Къ вопросу о древнѣйшей иконописи Кіево-Печерской Лавры — „Чтенія“ — Кіевъ 1898. Т. XII.

Кузьминъ — Нѣсколько соображеній по поводу уничтоженныхъ и уцѣлѣвшихъ памятниковъ старины въ Кіево-Печ. Лаврѣ — „Искусство“ — Кіевъ 1900.

Врангель Н. — Исторія скульптуры — И. Грабарь: „Ист. русск. Искусства“ Т. V.

Kopera F. — Grobowiec ks. K. Ostrogskiego i medal jego syna — „Spraw. kom. bad. hist. szt.“ — VII. T.

Sokołowski M. — Z powodu grobowca ks. K. Ostrogskiego — Ibidem.

Wołowicz H. — Wiadomość historyczna o pomniku A. Kisiela — „Tygodnik Petersburski“ — 1893. Ч. 39.

Шараневичъ И. — Отчетъ изъ Археол. библ. виставки Ставр. Инст. — Львовъ 1889.