

СТАРОДАВНІ
МИСТЕЦЬКІ
ПАМ'ЯТКИ



Г. Н. Логвин

ПО УКРАЇНІ

СТАРОДАВНІ
МИСТЕЦЬКІ
ПАМ'ЯТКИ

72C(C2)1
Л69

8-1-1
571-66

НА ТИТУЛІ:

АРХАНГЕЛ ГАВРИЇЛ. ДЕТАЛЬ МОЗАЇКИ «БЛАГОВІЩЕННЯ» З СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ.
ХІ СТ.

Пам'яті моєї матері,
Мокрини Логвин, присвячую

Автор

Наш народ, будуючи комуністичне суспільство, не тільки перетворює рідний край, але й сам духовно збагачується, зростає. Найвищою моральною якістю радянських людей є свідомо гаряча любов до Соціалістичної Батьківщини. Та не можна виховати цього патріотичного почуття, не виховуючи водночас у підростаючого покоління шанобливого ставлення до історичного минулого народу, до його культури. Щоб задовольнити інтерес читачів до пам'яток українського мистецтва, ми і пропонуємо цю книгу.

Видання задумане не тільки як стислий путівник-порадник для тих, хто подорожує по Україні, але й як серія етюдів про українське мистецтво. У кожному з них йдеться про найвизначніші пам'ятки X—XVIII ст., які концентрують у собі культурні досягнення певної доби й розв'язують важливі мистецькі проблеми.

Кожна історична область України має свої специфічні особливості не тільки в ландшафті, природних умовах, але і в архітектурі та мистецтві. Велику увагу приділено тут тим пам'яткам, в яких найбільше виявилася ця своєрідність і які є внеском в загальну скарбницю українського мистецтва, є його найвищим здобутком. Читач, познайомившись з цією книгою, дістане не тільки відомості про пам'ятки тієї чи іншої місцевості, але й одержить уявлення про розвиток стародавнього українського мистецтва в цілому*.

Палким бажанням автора було, щоб читачі, гортаючи сторінки книги, пройшли разом з ним шляхами України, щоб відчули і зрозуміли характер мистецтва, створеного нашими предками.

Художня культура минулого — це не мертвий вантаж. Вона в усі часи впливала на уяву людей; на кожному етапі історії сучасні покоління були зв'язані тисячами ниток з минулим. Звертаючи свої погляди на минуле, вони водночас дивилися вперед.

Перш ніж перейти до огляду, хотілося б нагадати деякі історичні факти.

Український народ займає великі степові, лісостепові й лісові простори півдня Східної Європи, межуючи на сході з Росією, на півночі з Росією та Білорусією, на заході з Польщею, на південному заході з Угорщиною, Чехословаччиною і Румунією, на півдні з Молдавією.

Територія України була заселена ще в глибоку давнину, в епоху палеоліту, коли людина жила полюванням і збиранням. Формою суспільного устрою тоді був первісно-общинний лад. В добу неоліту — новокам'яного віку (8—3 тис. до н. е.) утворюються родоплемінні форми організації. З кінцем неоліту пов'язана так звана Трипільська культура, характерна для

* У книзі розповідається лише про ті місцевості України, в яких збереглися архітектурно-мистецькі пам'ятки X—XVIII ст. Оскільки стародавня архітектура Криму безпосередньо не пов'язана з мистецькою творчістю українського народу, вона тут не розглядається. (Ред.).



ГОЛОВА ЛЕВА. СКІФСЬКА БРОНЗА. VI СТ.

племен, що населяли територію правобережної України. То був величезний крок у розвитку суспільства, яке переходить до відтворюючих форм господарства — землеробства і скотарства.

Мистецтво цієї доби пов'язане з повсякденною трудовою діяльністю людини. Віруючи в добрих і злих богів-демонів, вона для своєї охорони виробляє схематичні скульптурні й різьблені зображення тотемів. Уже в цей ранній час своєї історії людина прагне естетично оволодіти навколишньою дійсністю, починає прикрашати предмети побуту і зброї схематичними антропоморфними зображеннями та геометричними орнаментами. Раз здобуті форми продовжують жити в свідомості людей і передаються від покоління до покоління.

З переходом від неоліту до міді й бронзи (1 тис. до н. е. і поч. н. е.), коли примітивні форми господарства — полювання і збиральництво — остаточно заступають землеробство і скотарство, відбувається перехід від матриархату до патріархату. Виникають умови для суспільного розшарування. Пастух і хлібороб потребують інших, ніж первісний мисливець, богів і охоронців. Мистецтво служить людині своїм символічним магічним змістом і тісно пов'язується з культовими обрядами. В Трипільській культурі набуває широкого розповсюдження скульптурне зображення матері-богині у вигляді жіночої постаті. Художник цієї доби ще не може оволодіти образотворчими засобами, однак прагне правдиво відтворити образи і людей, і тварин.

Наступний крок у розвитку мистецтва на території України пов'язаний зі скіфо-сарматськими племенами. Скіфи в VII—II ст. до н. е. займали величезний простір поміж Доном і Дунаєм і від берегів Чорного моря аж до боліт теперішньої Білорусії. Племена, які жили в лісостепових областях сучасної України, були споконвічним місцевим населенням, нащадками племен епохи бронзи, і, очевидно, предками слов'ян. У III ст. н. е. нова хвиля

кочових сарматських племен прийшла з-за Волги і асимілювала скіфів. У цю добу на побутових речах і зброї найбільшого розповсюдження набувають зображення різних тварин і птахів. Це стало можливим завдяки розширенню діапазону художніх засобів та оволодінню прийомами пластичного моделювання. Цей, так званий, «звіриний стиль» згодом еволюціонує в бік стилізації, орнаментальності й декоративізму. Барвиста поліхромія, яскрава виразність, гострота бачення залишили глибокий слід у мистецтві наступних поколінь, і в пізніші епохи вони виринуть знов на поверхню з-під шару християнського мистецтва, засяють в емалях та плетінчастих, тератологічних орнаментах мистецтва XII—XIV ст.

Мистецтво стародавніх слов'ян, відомих вже в перших століттях нашої ери під іменем венедев, антів і склавинів, було нероздільно пов'язане з віруваннями, звичаями і обрядами. Найбільш повно їх світорозуміння розкривається в скульптурі Збручського ідола X ст., знайденого біля м. Гусятина на Поділлі (тепер знаходиться в Краківському музеї в Польщі). На досить великому стовпі, на чотирьох його площинах, вирізьблені рельєфи: в горішній частині зображено небо — світ богів, всередині — земля, а в нижній — підземний світ. Образи людей охарактеризовані дуже схематично. В декоративному мистецтві великого поширення набули зображення фантастичних або казкових сюжетів з птахами, грифонами, птицями-сиренами та звірами.

Отже, світорозуміння наших предків, їх психічне обличчя виробилось за попередню тисячолітню історію, коли їм доводилося вести сувору боротьбу з силами природи, засвоюючи величезні степові, передстепові і лісостепові простори, де на них чатували стихійні лиха, хижі звірі та ворожі сусіди. М'який клімат, розкішна природа, широкі степові простори, перемішані з темними гаями і величезними лісами, загострювали світосприймання людей, збуджували їх поетичну уяву. Тому їм здавалося, що не тільки люди, але й тварини, і навіть дерева, ріки, джерела та гори мають свою душу, їм здавалося, що крім злих духів, що приносять збитки і нещастя, є ще й добрі духи, які оберігають домашнє вогнище, скотину і царину. Особливо почесне місце в народній поезії займали бик або віл, що були уособленням родючості й сили, чи кінь, неодмінний друг людини, який в уяві наших предків зливався то з образом вершника-воїна, захисника від степових кочівників, то з образом бога сонця, що виїжджає кіньми на небо. Мотиви ці були улюбленими в народній творчості й перейшли до християнського мистецтва.

Поетична уява хлібороба створила богів, головним серед яких були: мати-земля — богиня Берегиня, сонце — Даждьбог, бог зими — Коляда, бог грому — Перун, боги любові Лада і Лель, літа—Купала, бог скоту—Велес, бог вітрів — Стрибог, страхітливий предок Цур (від якого досі зберігся вираз-закляття «Цур тобі, пек»). Як у народній поезії та іграх відчутний відгомін стародавніх пісень, звичаїв та обрядів, так і в мистецтві збереглися стародавні декоративні мотиви, магічний зміст і символіка яких давно забуті.

Проте, яким би прекрасним і різноманітним не було старослов'янське мистецтво, воно оберталось в колі лише декоративних та орнаментальних мотивів. Образ людини ще не став об'єктом зображення, хоч билини, поетичні міфи та перекази, фрагменти яких уцілили, красномовно вказують на те, що з розвитком естетичних уявлень стародавніх слов'ян людині приділяється все більше уваги. Оволодіння більш гнучким і багатшим арсеналом мистецьких засобів, таким чином, ставало вже у X ст. конче необхідним, і свідченням тому є рельєфи Збручського ідола або оковка турового рогу з Чорної Могили в Чернігові.

Прийняття християнства сприяло прилученню древніх слов'ян до джерел візантійської культури, а через неї і до античної. Саме в X столітті був зроблений великий крок у розвитку мистецтва, відбувалися докорінні зміни в естетичних уявленнях наших предків.

Культура і мистецтво Середнього Придніпров'я з Києвом на чолі дали величезну творчу насагу культурі та мистецтву трьох братніх народів — російського, українського й білоруського. Тому і наші етюди ми починаємо саме з пам'яток Середнього Придніпров'я, а закінчуємо Слобожанщиною й південно-східними областями України, мистецтво яких відноситься вже до пізнішого часу — до XVIII століття.

Тут охоплено час від утворення давньоруської держави до початку розкладу феодальної системи в кінці XVIII ст. Незважаючи на певні відмінності в еволюції на окремих етапах, художня культура доби феодалізму має внутрішню єдність, що зумовило і стилістичну єдність мистецтва в окремі історичні епохи.

Архітектурні пам'ятки давнини — це, в основному, замки, фортеці, палаци, а також культові споруди.

Будуючи величні храми, церква прагнула підняти свій престиж серед народних мас; вона використовувала мистецтво як могутній засіб впливу на свідомість народу, намагаючись духовно закабалити його.

Але оскільки храми ці споруджувались народними майстрами, в створених ними пам'ятках втілено високі ідеали та мистецькі уподобання народу. В цьому полягає неминуща мистецька вартість стародавніх пам'яток, в цьому зміст їх нев'янучої краси, що і досі глибоко хвилює нас.



ПРИДНІПРОВ'Я

НА ШМУЦТІТУЛІ:
ГРИФОН. РЕЛЬЄФ XII СТ.

На долю слов'янського племені полян припала велика історична роль у створенні могутньої давньоруської держави — Київської Русі. «Мужі мудрі і смисленні», вони поклали один з наріжних каменів у її фундамент. Одночасно на півночі Русі виникає і розвивається інший центр — Новгород. З об'єднанням Новгорода й Києва в одній державі відкривається нова блискуча сторінка в історії східного слов'янства.

На X століття панівним суспільним ладом у східних слов'ян вже повністю став феодалізм. В результаті придушення опору племінної знаті окремих земель створюється централізована держава. На той час первісно-общинний лад був уже пережитком, але його релігія ще існувала. За князя Володимира Святославовича була зроблена спроба запровадити єдиний язичеський культ, але згодом з'ясувалося, що він неспроможний зміцнити панування нового класу, який почав підніматися, — класу феодалів. Інтересам цього класу найповніше відповідала християнська релігія, тому її прийняття стало на порядок денний. Християнство певною мірою допомагало політичному об'єднанню східнослов'янських племен під владою київських князів. Воно ідеологічно обґрунтовувало феодальну ієрархію і освячувало владу великого князя. Отже, християнська релігія і тут з самого початку виступає як вірна служниця панівного класу феодалів.

З X століття починається нова, справді визначна сторінка історії східних слов'ян, їх культури і, зокрема, мистецтва. І першість у цьому серед міст середнього Придніпров'я належить Києву.

Основна територія давнього Києва розташована на високому правому березі Дніпра і розрізана глибокими стрімкими ярами на кілька окремих частин. Розміщена на найвищих горах територія називається Верхній, або Старий, Київ, нижня — між Верхнім Києвом, Дніпром і р. Почайною — Поділ, а територія на південь — Печерськ (від назви монастиря).

Перше укріплене київське городище виникло в кінці VI — на початку VII ст. у північній частині Старокиївської гори. Поступово київські князі підкоряють собі племена, які жили по Десні, Прип'яті, Сожу, Оці, Німану, Західній Двіні, Дністру і Західному Бугу. Київ і Київська Русь, що об'єднали східнослов'янські племена, відіграли величезну роль у захисті Східної Європи від степових кочівників.

На початку XI ст. Київ стає одним з найбільших міст у всій Східній Європі. Тут виникає літописання — видатний вияв народної самосвідомості тих часів. В архітектурі й мистецтві Київ створив блискучу школу, яка залишила майбутнім поколінням пам'ятки світового значення, а київські художні ремесла — емалі, зброя, скляні та ювелірні вироби здобули славу далеко за межами країни. Київ став уособленням культури східнослов'янських народів.

Історичні умови формування топографії Києва визначили і своєрідність обличчя міста і напрям його розвитку. Київ не має якогось одного центру, навколо якого розрослося б місто, як, скажімо, в Новгороді або пізніше в Москві: він являє собою ніби кілька поселень, має кілька центрів, що внутрішньо і композиційно зв'язані між собою, але водночас є певною мірою самостійними. Це зумовило панорамний характер міста, розташованого на високому березі. На відрозі Старокиївської гори було збудовано найдавніше укріплене городище, яке потім збільшилося і перетворилося в місто Володимира з Десятинною церквою, княжими палацами, торговельною площею з квадригою коней, вивезених з Херсонеса як трофей. На початку XI ст. місто Володимира розширюється в кілька разів у західному і південному напрямках. Наприкінці XI ст. за яром, на південь від міста Володимира, виникає Михайлівський монастир, поруч з княжим селом Берестовом — Печерський, а ще нижче — Видубицький монастир з Красним двором Всеволода Ярославича. В XII ст. на півночі був збудований Кирилівський монастир із своїм невеликим поселенням. Протягом багатьох віків Старий Київ, Поділ, Печерськ, Видубичі й Дорогожичі живуть ніби окремим життям. Однак вони тісно пов'язані між собою в просторовій композиції, центром тяжіння якої є Старокиївська гора. В такому розташуванні, зумовленому практичними потребами та природними умовами, криється глибока мудрість і художня доцільність. Наші предки вміли так будувати, що їх задум не могли затерти навіть найгірші будівлі XII — початку XX століття: Київ лишився наймальовничішим містом на Україні.

Хто ж будував стародавні споруди Києва в X—XI ст. і чиї замовлення виконував?

Величні храми і палаци стародавнього Києва споруджувались на замовлення князів руками безіменних народних майстрів.

Східнослов'янські племена жили спочатку кожен своїм окремим життям, розпорошено; але вже в IX ст. влада київського князя поширюється на Київ, Новгород, Полоцьк, Чернігів, Переяслав, Смоленськ та інші міста. Зростання давньоруської держави супроводилось частими війнами з іншими державами і племенами, зокрема походами на Візантію і Балкани. Перед воїнами київських дружин вперше тепер відкрилися безмежні простори, і вони побачили Волгу, снігові вершини Кавказу, холодні хвилі Балтики, сині води Чорного моря, Балканські гори.

Русичі, які відчували силу і могутність своєї держави, вирушали в походи на чолі з князями, які славилися своєю хоробрістю і ратними подвигами. Однією з найяскравіших постатей у ті часи був Святослав Ігорович, про якого літопис говорить: «Він бо як досяг юнацького віку, то почав скупчувати воїнів, бо сам був хоробрий і легко ходив аки пардус. В походах не вотив ні котла, ні м'яса не варив, лише на тонкі шматки нарізував конину, чи дичину, чи яловичину, пік на вугіллі і так їв, не мав шатра, лише клав сідло й підклад під голову.»

ДЕРЕВО ЖИТТЯ. ВИШИВКА. ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ МУЗЕЙ.



У 971 році, коли Святослав пішов проти греків, руських воїнів було,— каже літописець,— десять тисяч, а греків — сто тисяч. Святослав сказав своєму війську: «Уже нам нікуди дітися, волею чи неволею треба стати до бою: не посралим землі руської, но ляжемо кістьми, мертві бо сраму не імуть, а як би ми втекли, то сором нам буде. Не втікаймо, але станем кріпко. Я піду перед вами, а як наложу головою, то промисліте сами». Греки були розбиті. Подвиг цей назавжди зберігся в пам'яті потомків.

Ігореві, Ользі, Святославу належить чимала заслуга у зміцненні молоді держави. А проте треба було ще багато зробити, щоб досягти її внутрішньої єдності. І ця місія припала Володимирові Великому. При ньому

християнство, яке, очевидно, ще раніше проникло в маси, було визнано державною релігією. Але Володимир не тільки встановив єдину державну релігію, він зміцнив панування єдиної київської династії, замінивши князів окремих племен своїми синами або посадниками, чим ліквідував автономні права місцевих князів.

Велика робота по будівництву держави і культури продовжувалась за сина Володимира — Ярослава, якого сучасники прозвали Мудрим.

Ранньому героїчному періодові Київської держави відповідають і величне мистецтво та архітектура.

На рубежі IX і X ст. у мистецтві східних слов'ян стався перелом, який важко переоцінити. До того часу це мистецтво не виходило із сфери декоративних орнаментальних мотивів; людина не була головним його об'єктом. Тільки зрідка тут знаходимо антропоморфні зображення. Не було потреби у великих громадських спорудах — храмах. Тепер же для нової єдиної державної релігії стали потрібні просторі храми, які б могли вмістити багато людей; на їх стінах з'являються розписи, де головне місце займає людина. Горизонти східнослов'янського мистецтва незмірно розширюються, змінюються його система образів, мова і засоби; воно стає незрівнянно багатшим, складнішим та емоційно наснаженим. До нього приєднуються здобутки Візантії, а через них — і елементи спадщини античного світу.

Запозичене у Візантії відразу ж витлумачувалось відповідно до слов'янських історичних традицій і естетичних уподобань.

Перенесімося в уяві у кінець X століття, коли за князя Володимира була закінчена, оздоблена і урочисто посвячена в 996 році перша мурована церква Богородиці — Десятинна (названа так тому, що на утримання її князь заповідав десяту частину своїх прибутків). Храм не зберігся до нашого часу, але розкопані рештки його фундаментів свідчать, що це була величезна споруда розмірами близько 32 X 42 метри з пізнішими (XI ст.) добудовами, очевидно, відкритими галереями. І тепер на тлі сучасного архітектурного ландшафту викладений з каменю абрис храму вражає своїми розмірами. Він повинен був справляти велике враження, підносячись над Дніпром в оточенні мурованих та дерев'яних палаців, з широким майданом та античною квадригою посеред нього.

Під час археологічних розкопок знайдено невеликі фрагменти фресок Десятинної церкви. Серед них особливу увагу привертає один: це обличчя невідомого юного святого. Великі, широко розкриті очі, спрямовані на глядача, вражають силою експресії. Це зображення можна порівняти з елліністичними фаюмськими портретами.

Зусилля кількох поколінь принесли щедрі плоди: Київська держава перетворилася на одну з наймогутніших держав Європи, а її столиця Київ виросла у величезне на той час місто. Сюди прямують купці з Причорномор'я і Сходу, далекої Півночі і Заходу. Тут скупчуються культурні, мистецькі сили. Територія Києва в XI ст. збільшується майже в десять разів; мас-

ГОЛОВА ЮНАКА. ФРАГМЕНТ
ФРЕСКИ X СТ. З ДЕСЯТИННОЇ
ЦЕРКВИ В КИЄВІ.



штаби будівництва дивують своїм розмахом. Навколо новозаселеної території, що колись була «полем вне града», споруджуються величезні, як на ті часи, вали заввишки 14—16 метрів і викопуються рови завглибшки 6—8 метрів при довжині близько 3,5 кілометра; для будівництва їх довелося вийняти близько 650 тисяч кубометрів землі й витратити самої тільки деревини майже 50 тисяч кубометрів. За підрахунками відомого дослідника оборонного будівництва П. А. Раппопорта, тут витрачено 1 мільйон 200 тисяч людино-днів. Але ж, крім того, було збудовано Софійський собор, церкви Юрія, Ірини та невідомої назви, рештки якої виявлені в землі на розі Володимирської й Ірининської вулиць. Київ, справді, міг змагатися у величі з столицею Візантії.

Містобудівний процес відзначається тут не тільки велетенськими масштабами, але й мистецько-архітектурним задумом, доцільністю і мудрістю. Практична доцільність блискуче поєднується із мистецько-ідейним завданням звеличення батьківщини, її прославлення.

До міста вело кілька доріг. Вони проходили через трое головних воріт: Жидівські, пізніше Львівські — на території теперішньої Львівської площі, Печерські (або Лядські) — на протилежному боці, приблизно в центрі сучасної площі Калініна, та Золоті, руїни яких збереглися. Вулиці сходилися в центрі міста, і тут будівники вибрали місце для головного храму не тільки міста, але й усїєї держави — Софійського собору. Четвертий вхід у місто був з півночі, з боку Подолу; він проходив Боричевим узвозом. Головний сухопутний вхід був південний, а головний водний шлях — по Дніпру. Отже, якщо подивитися на план старого Києва з нанесеними на нього монументальними спорудами X—XIII ст., ми побачимо, що вони розташовані по гребеню придніпровських круч, які мали найвиразніший вигляд

з Дніпра. Перед очима подорожніх, що пливли з далекої півночі, з "варяг", виникла панорама велетенського міста, яке тонуло в зелені, тільки білі з свинцевими або золотими покрівлями храми визначали його межі від обрію до обрію — від Кирилівської церкви в Дорожичах до Видубицького монастиря у Видубичах.

Той, хто будував храми Ярослава Мудрого, зважив на нову обставину — переміщення центра ваги нового міста на південь — і позначив його грандіозним масивом Софійського собору. Завдяки цьому і головний в'їзд перемістився в Золоті ворота. Перед Софією були розташовані три великі храми і кілька палаців. Так створювався сильний архітектурно-мистецький акцент, новий містобудівний центр, що в просторовій композиції добре пов'язувався з ансамблем міста Володимира. Перед мандрівником, який входив через Золоті ворота, відкривалось небачене видовище трьох колональних храмів; поруч стояли палаци і низенькі дерев'яні будівлі; цей контраст ще більше підкреслював велич монументальної архітектури. За храмами з відкритими аркадами-галереями, з палацами, що мали різні переходи, ганки та башточки, підносилося громаддя Софійського собору.

З високого правого берега Дніпра відкривались насамперед храми, розташовані по гребеню гори з Софією в центрі, а перед нею — Десятинна церква з палацами. Праворуч на захід видно було церкви Івана, Симеона і невідомої назви та церкву Миколи на Іорданському джерелі, а в далечині — Дорожичі з Кирилівською церквою. Так само і на південь пасмом тяглися храми Федорівського (отчого) монастиря, потім Андріївського (Янчиного) та церкви Василівська і Трьохсвятительська, а ще далі Петропавлівський, Дмитрівський і Михайлівський храми. За Дмитрівським собором гори, густо порослі дібровами, круто обривалися в бік устя Хрещатої долини, потім знову піднімалися темно-синім гаєм, за яким у далечині ледве мріли церкви Миколая на Аскольдовій могилі і Спаса на Берестові, Києво-Печерська лавра і Видубицький монастир. А ще ближче до Дніпра, на Подолі, підносились Новгородська і Турова Божниці та церква Богородиці Пирогощі.

Стародавній Київ як твір містобудівного мистецтва відзначається такою цільністю і досконалістю, наче він був задуманий і здійснений якимсь одним геніальним зодчим. Насправді ж він складався протягом століть, а його будівничими були покоління народних майстрів.

Героїчна епоха з військовими походами, битвами з хозарами, печенігами, половцями, греками і косогами породжувала і сильних духом людей, які залишили частину своєї душі в утворах великого монументального мистецтва. В цю славну епоху в розвитку мистецтва вимальовуються два періоди: перший — X—XI ст., найвищим досягненням якого є Софія Київська, другий — XII—XIII ст., коли споруджується Михайлівський собор з фресками і мозаїками, зв'язаними з ім'ям печерського ченця Алімпія (Олімпія або Аліпія за різними джерелами).

Про Софійський собор в літописі за 1037 рік є така звістка: «Заложи Ярослав город великий Київ, у того ж града суть Золоті ворота; заложи же і церкву Святія Софія, митрополью і по сім же церкву і на Золотих воротах, святої Богородиці Благовіщення, по сім святого Юрія монастир і святої Орини». Тепер після досліджень написів — графіті в соборі виявляється, що його будівництво і оздоблення тривало близько п'ятнадцяти років — з 1037 по 1031.

При Ярославі Мудрому Київська держава досягла найбільшої могутності й зеніту слави. Важкі й напружені війни лишилися позаду; головну увагу Ярослав приділив державному і культурному будівництву. На Русі з'являються видатні державні діячі, проповідники, письменники. «Слово о законі и благодати», очевидно, виголошене митрополитом Іларіоном на освяченні Софійського собору, пройняте гордістю за свою батьківщину, яка стала в ряд світових держав, князі якої «прослили в странах многих», бо «княжили вони не в худій і невідомій землі, а в руській, відомій і слишимій всіма конці землі».

Головна тема «Слова» — місце Русі серед народів світу, звеличення її сили, краси і слави. Глибоке за змістом і блискуче за формою «Слово» могло з'явитися тільки на ґрунті високої культури: «не невідущим бо пишеться, але надто насиченим книжної мудрості». І саме спорудження храму колосальних розмірів стало можливим тільки завдяки зростанню матеріальних і технічних засобів і тому, що на Русі були свої власні будівельники й художники, які змогли створити такий грандіозний ансамбль, як Софія й ще три дещо менші храми, кілька мурованих брам з церквою Благовіщення на Золотих воротах.

Татари-монгольська навала знищила їх, і тільки Софійський собор ось уже понад дев'ятсот років підносить свої золоті глави над містом. Обійдемо навкруги собору і подивимось, як вправно скомпоновано його маси. Чим ближче підходиш до нього, тим більшим він стає, ніби виростаючи з землі. Щоб уявити собі первісний вигляд цього храму, треба в думці зняти шість крайніх з півдня й півночі бань, побудованих наприкінці XVII ст., і тоді лишиться тринадцять бань (відповідно до числа апостолів на чолі з Христом).

Храм має п'ять нефів, що закінчуються зі сходу напівкруглими апсидами, і оточений внутрішньою двоповерховою галереєю і зовнішньою — одноповерховою. У подовжньому і поперечному напрямках простір собору в плані членується хрещатими опорними стовпами, які несуть за допомогою підпружних арок та парусів тринадцять бань і систему склепінь. Будівля відзначається архітектурно-конструктивною логікою. Опорним стовпам відповідають зовні плоскі лопатки-пілястри, а просторам нефів — арочні, або



АПСИДИ СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ. XI ст.

позакомарні, як колись їх називали, завершення фасадів. Уся композиція має позначена ритмом, контрастом, грою вертикальних і горизонтальних ліній, прямолінійних і криволінійних форм. Ритмічне чергування арочних отворів галерей повторюється ритмом ніш-арочок над ними і підхоплюється ритмом вікон, що об'єднується величним повільним розміреним ритмом арок-закомар. Чим ближче до центра має, тим більше силует споруди підноситься уступами так, що вся маса храму вписується в чотиригранну піраміду, у вершині якої міститься центральна баня. З якого боку не стояти біля храму, завжди відчутно цей ритм — і в горизонтальному напрямі, де в перспективі біжать пілястра за пілястрою, отвір за отвором, арка за аркою, і у вертикальному, де один над одним підносяться горизонтальні шиферні карнизи, арочні отвори та ніші аж до завершення бань. Ритм і є тим мистецьким засобом, який справляє враження могутності й сили. Він не тільки чарує, але й створює враження збільшених розмірів споруди.

Кількісний елемент, поряд з ритмом, належав до найсильніших мистецьких засобів у стародавній архітектурі. Але самий лише нескінченний ритм, без контрастів, без зіставлень, зробив би композицію дуже одноманітною.

ІНТЕР'ЄР СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ. XI ст.





ГОЛОВА БОГОМАТЕРІ. МОЗАІКА СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ. ХІ СТ.

Будівник Софії уникнув цього: він зіставив різні формою, розміром і силуетом архітектурні маси та їх деталі, чим надав споруді дивної музикально довершеної гармонії. Цей храм повинен був справляти величезне враження. В усій Європі жодна споруда ХІ ст. не могла зрівнятися з Київською Софією. Довжина її (без апсид) дорівнює 37, а ширина — 35 метрам.

Обійшовши собор навкруги, зайдемо в самий храм. Глядача, який пройде зовнішню галерею і вступить у внутрішню, полонять велич і складність інтер'єра. Впадають в око арочні отвори, що при русі весь час міняють у перспективі свою форму, і тому архітектура здається ніби живою. Світлі й темні отвори змінюють один одного; за рядами стовпів і арок першого плану видніється в напівтемряві другий, а далі ледь-ледь вимальовується,



ЄВАНГЕЛІСТ МАРКО. МІНІАТЮРА ІЗ "ОСТРОМИРОВА ЄВАНГЕЛІЯ". 1056— 1057 РР.



МИХАЙЛІВСЬКИЙ ЗОЛОТОВЕРХІЙ СОБОР В КИЄВІ. 1108 Р. (ФОТО 1910 Р.).

потопаючи у п'яті, решта приміщень, поєднаних арками в єдине ціле. І тільки коли переступиш другий поріг, який відділяє внутрішню галерею від храму, відкривається центральний хрещатий підкупольний простір, увесь залитий світлом, що плине через широкі вікна центральної бані. Завдяки контрасту між низенькими напівтемними рядами арок галерей та бічних нефів і єдиним простором досягається надзвичайний ефект.

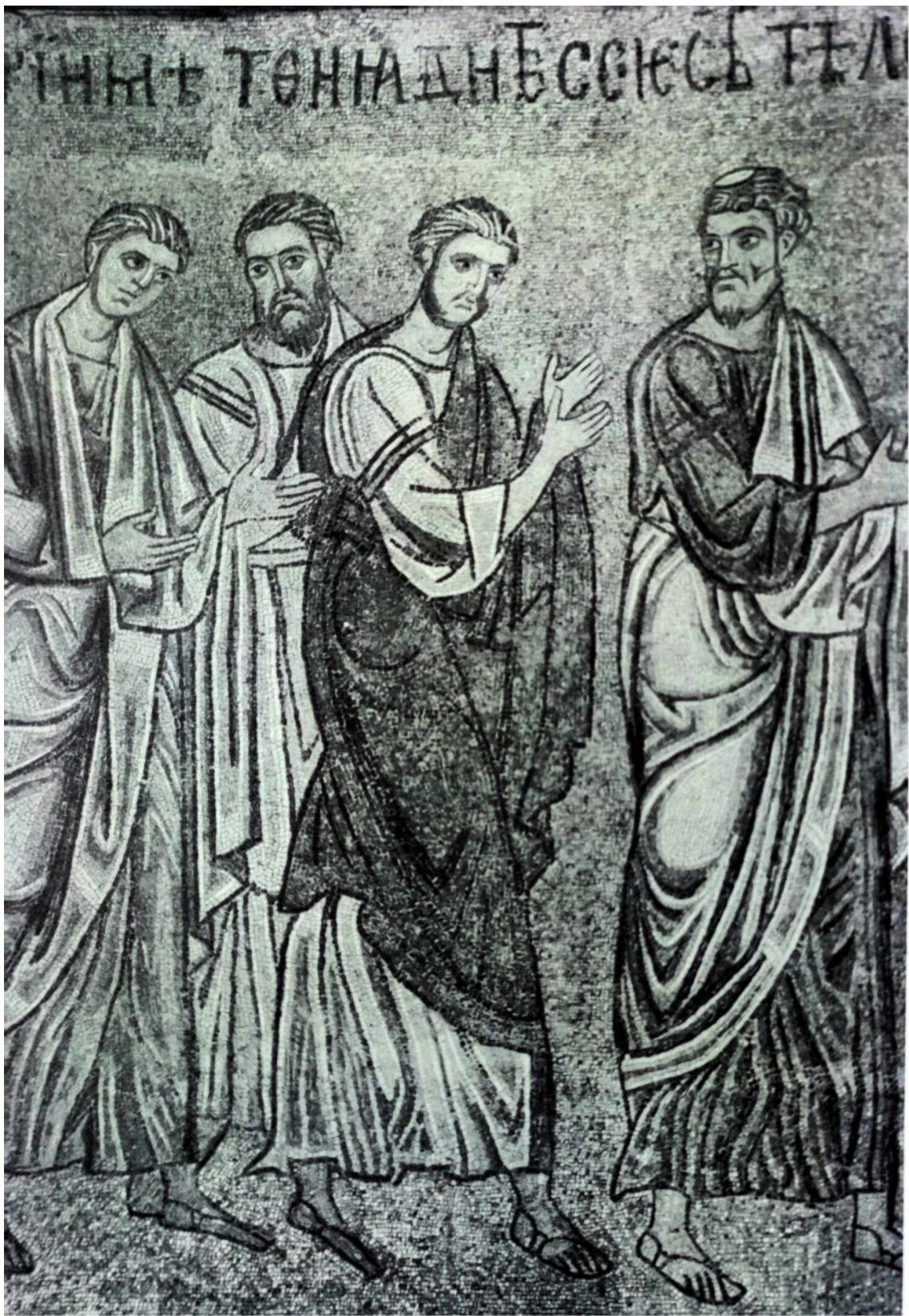
Інтер'єр побудований за тими ж принципами, що й екстер'єр. Нефи поділені в подовжньому і поперечному напрямках рядами хрещатих стовпів, що дає можливість зодчому розгортати анфілади приміщень в обох цих напрямках. Простір їх ніби затиснутий між хрещатими стовпами; вони позбавлені яскравого світла. Над першим ярусом приміщень розташовані хори, які охоплюють центральний підкупольний простір з трьох боків. Вони

світлі і просторі. Майстер досяг цього тим, що згрупував бані по чотири між раменами нефа і трансепта, а їх підкупольні простори об'єднав в одне приміщення дуже простою і дотепною конструкцією, при якій підпружні арки чотирьох суміжних бань спираються на один пучковий стовп у центрі. Таким способом на північній і південній частинах хорів одержано два великих зали з пучковим стовпом посередині. Вони призначалися для жіночої і чоловічої половин сім'ї князя і найближчих придворних. Тут, можливо, відбувалися прийоми іноземних послів та інші придворні церемонії.

Щоб відчути всю досконалість інтер'єра, треба пройти по собору, зайти в рамена підбанного простору і подивитись через двохярусні потрійні арки на центральну баню, а потім перевести погляд на хори. Тоді особливо будуть відчутні розміри храму, тридцятиметрова висота центральної бані, що дорівнює майже десятиповерховому сучасному будинкові. В інтер'єрі собору теж у всьому бачимо гру ліній і контраст. Лінії хрещатих стовпів, що линуть угору, протиставляються криволінійним абрисам арок, низькі приміщення під хорами — високим і світлим хорам над ними, бічні приміщення — відкритому до зеніту центральному підбанному просторові. Коли переводити погляд, лінії теж увесь час ніби рухаються, перетинаються в зовсім несподіваних і гострих комбінаціях. Ритм, контраст, кількісне нагромадження — головні мистецькі засоби в композиції інтер'єра. І проповідь митрополита Іларіона, і епічний лад «Повести временних лет», і композиція інтер'єра собору побудовані за одними мистецькими законами: для них характерні епічний розмах, лаконізм і простота засобів та ритмічні повтори.

Архітектурі органічно відповідають живопис і мозаїки, що підпорядковані тому ж ідейному задумові, — звеличити свою державу, свій народ, хоч і користуючись ще релігійним оформленням. Мозаїки і фрески суцільним килимом огортають стіни, склепіння і стовпи храму. Їх площинний характер підсилює враження монументальності споруди; вони виступають у певній гармонії. Як центральна баня панує над усім простором храму, так і мозаїчне зображення в його зеніті панує над фресками і мозаїками. Архітектурні засоби вираження доповнює мозаїчний живопис. У мозаїчних та фрескових зображеннях теж додержано, так би мовити, субординації. Нижче вседержителя в простінках підбанника вміщені мозаїчні зображення дванадцяти апостолів, у парусах — чотири євангелісти, а на підпружних арках у медальйонах — сорок мучеників. На тріумфальній арці вівтаря — картина благовіщення, в апсиді — зображення святителів церкви і «Євхаристії», а над ними панує монументальний образ богоматері Оранти в молитовній позі; це так звана нерушима стіна. Як зі сходу над бічними апсидами панує центральна, так і серед мозаїк домінує Оранта. Її постать має заввишки майже 6 метрів. На золотому мозаїчному увігнутому тлі навколо Оранти завжди видно саяво.

Під Орантою — символічна композиція — "Євхаристія"; Христос у композиції повторений двічі: ліворуч від глядача він подає хліб — символ свого



"СВХАРИСТІЯ". МОЗАЙКА МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО СОВОРУ В КИЄВІ

СВ. ДМИТРО. МОЗАІКА МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО СОБОРУ В КИЄВІ ВЛ. 1113 Р. ТРЕТЬЯКОВСЬКА ГАЛЕРЕЯ.





ФЕДІР І ГЕОРГІЙ. РЕЛЬЄФ МИХАЙЛІВСЬКОГО МОНАСТІРЯ В КИЄВІ ХІ СТ

тіла, а праворуч — вино — символ крові. Всі постаті зображені на умовному золотому тлі і в одноманітних ритмічних рухах. «Євхаристія» відзначається дуже тонко дібраною колористичною гамою світлих блакитних, рожевих і зеленуватих кольорів. Силуети постатей окреслені темною контурною лінією. Під "Євхаристією" — святителі церкви з архідияконами. Імпозантність фігур досягнута тим, що всі вони зображені в фас. Кожний персонаж наділений узагальненою, але дуже виразною характеристикою. Колористичне моделювання обличчя і одягу відзначається м'якими переходами. Кожний з образів — і добрий, лагідний Григорій богослов, і Іоанн Златоуст з сухим фанатичним обличчям, і енергійний Василій Великий — запам'ятовується.

Для мозаїк, як і для фресок, характерна гармонія загального і конкретного, цілого і деталей. Майстер вміє поєднати лаконізм силуету, узагальнену форму з деталізацією. З цього погляду показовими є «Благовіщення» і особливо «Деїсус», в якому вражає висока художня досконалість образу богоматері. Її бліде, трохи похилене обличчя майже строгого античного овалу, з великими сумними очима зворушливе і чарівне. Цей образ за довершеністю колористичної гами, класичною строгою красою належить до найкращих образів богоматері у світовому мистецтві.

Решта храму була оздоблена фресками, матова пастельна поверхня яких контрастувала з м'яким блиском мозаїк і добре гармоніювала з площинами стін.

БОГОМАТИР "ВЕЛИКА ПАНАГИЯ" . Б.Л. 1114 Р. ТРЕТЪЯКОВСЪКА ГАЛЕРЕЯ.





КИРИЛИВСЬКА ЦЕРКВА в КИЄВІ. СЕРЕДИНА XII ст.

АНГЕЛ ВЕДЕ ІВАНА В ПУСТЕЛЮ". ФРЕСКА КИРИЛИВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В КИЄВІ. СЕРЕДИНА XII СТ





ВЕРШНИКИ. МІНІАТЮРА З КИЇВСЬКОЇ ПСАЛТИРІ. 1337 Р.

Важко переоцінити художню вартість софійських фресок і мозаїк. Можна уявити собі, яке велике враження вони справляли в давнину на вчорашніх язичників! Їх велике значення в тому, що в них вперше у нашому мистецтві відображуються поряд з героїчними інтимні зворушливі почуття — любов, материнство, відданість. Тут відкрилися двері в глибокий і складний світ людини. Художні особливості цих утворів згодом розвинуться в мистецтві XII—XIII ст. і ляжуть в основу самобутніх національних художніх шкіл трьох братніх народів — російського, українського і білоруського.

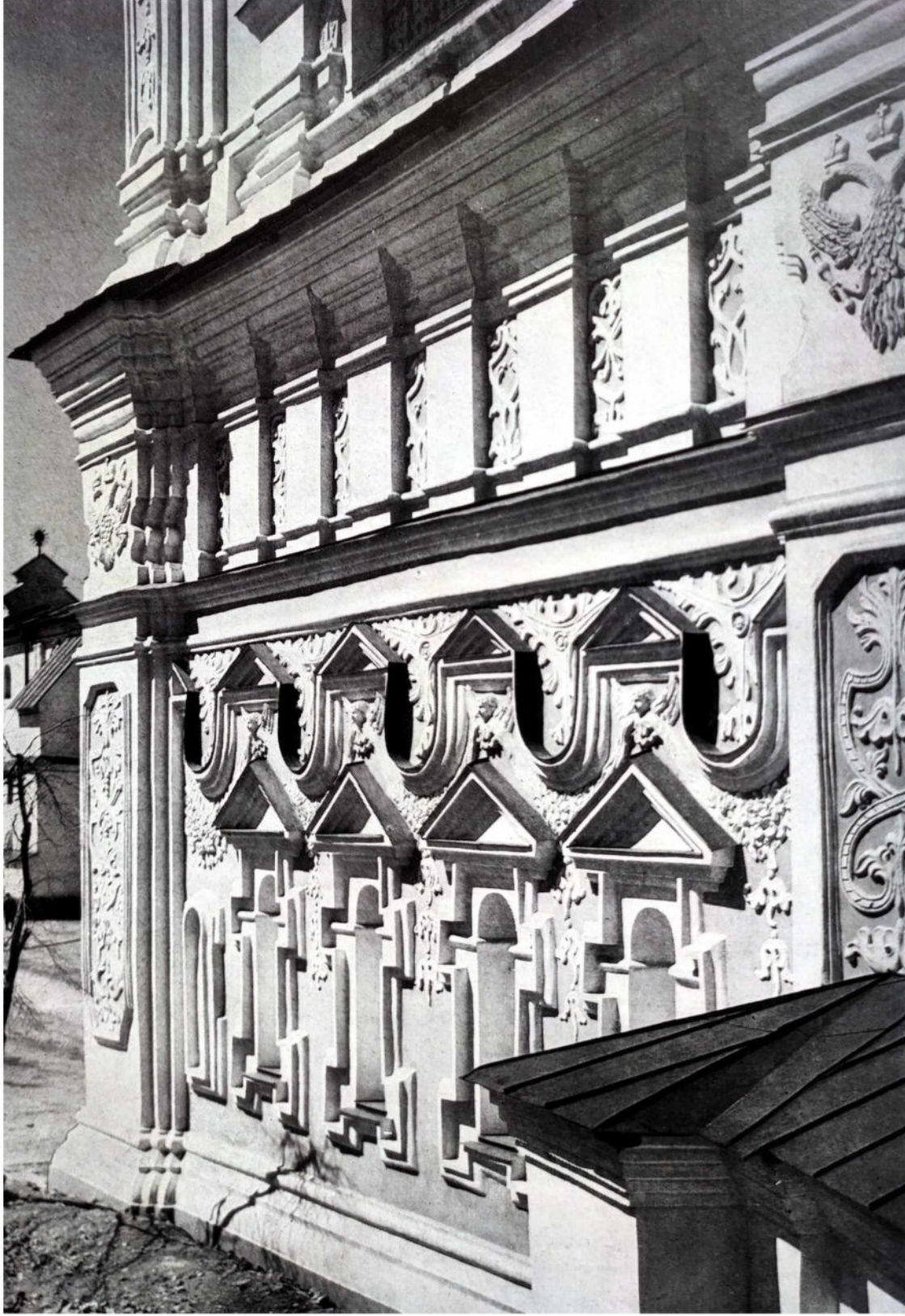
Єдність стилю характерна не тільки для монументальної архітектури, фресок чи мозаїк тих часів, а і для скульптури, різьблення по каменю, ювелірних виробів, книжкових оздоб та мініатюр. Уявлення про це дають різьблені плити на хорах Софії та рельєфи з Дмитрівського монастиря, виконані, очевидно, коло 1062 року. На одному рельєфі зображені Юрій Змієборець, що списом вбиває змія, і Федір Стратилат, а на другому — Нестор, який вбиває гладіатора Лія, а навпроти нього — Дмитрій. Юрій

ОРАНТА, РЕЛЬЄФ З КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ. XIV СТ.



і Дмитрій були патронами Ярослава-Георгія і його сина Ізяслава-Дмитра. Моделювання форми — площинне і більш схоже на плоску різьбу по дереву. Тут виявляються характерні для народного мистецтва щирість і безпосередність, відчувається вплив реальних образів. Досягнення різьбярів Києва XI ст. немов стали вихідною точкою для розвитку української і російської різьби.

Серед княжо-боярської та купецької верхівки було багато начитаних людей, любителів мистецтва, цінителів книг. З книг до нашого часу дійшла знаменита пам'ятка XI ст.— «Остромирове євангеліє» з мініатюрами трьох євангелістів. Воно було написане в Києві в 1056—1057 рр. дяком Григорієм на замовлення Остромира, придворного князя Ізяслава Ярославича (тепер зберігається в Публічній бібліотеці в Ленінграді). Малюнок облич, складок одяжі та аксесуари тут обведені золотою лінією, як у перегородчастих емалях. Мініатюри сяють золотими лініями і відзначаються напрочуд глибоким



ДЗВІНИЦЯ СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ. КІНЕЦЬ XVII СТ. РЕСТАВРАЦІЯ 1744--- 1748 РР.

МАСКАРОН ІЗ ДЗВІНИЦІ СОФІЙСЬКОГО СОБО-
РУ КИЄВІ. КІНЕЦЬ XVII СТ. РЕСТАВРАЦІЯ
1744—1748 рр.



колеритом синіх, зелених і червоних барв. Порівняно з візантійсько-болгарськими мініатюрами для зображень євангелістів Остромирового євангелія характерні більша схвильованість і задушевність. У 1073 р. у Києві дяк Іван написав відомий «Ізборник Святослава» (зберігається в Москві в Історичному музеї). Тут надзвичайно майстерно виконані мініатюри, і серед них — зображення сім'ї князя Святослава. До київських пам'яток відноситься «Трірська псалтир», що належала Гертруді, дружині князя Ізяслава. В Києві була очевидно написана мініатюра «Печерської богоматері» та «Христа в славі», що вінчає сина Ізяслава — Ярополка і княгиню Ірину.

Великого поширення набули емалі, виготовляючи які на пластинку по контуру рисунка припаювали для розмежування одного кольору від іншого тоненький золотий дріт. Потім ці огорожені площини наповнювали емалевим порошком потрібного кольору, а тоді плавили і шліфували. Це були надзвичайно гарні утвори, впадали в око інтенсивні глибокі кольори. Такі, наприклад, золоті колти з птахами або діадема з Сахновки (Ленінград, Ермітаж).

Після смерті Ярослава Мудрого починають посилюватись усобиці, що призвели згодом до феодальної роздробленості.

В мистецтві вже наприкінці XI ст. помітно ряд нових тенденцій, найяскравіше виявлених в Успенському соборі Києво-Печерської лаври, освяченому в 1089 році. Це був у плані шестистовповий тринефний храм, який став взірцем для багатьох споруд XII—XIII ст. Тут виразно помітне прагнення до компактності плану та об'ємів, суворості й нерухомості силуету.



БРАМА ЗАБОРОВСЬКОГО
В ПОДВІР'І СОФІЙСЬКОГО
СОБОРУ В КИЄВІ. 1744— 1748 РР.

В 1070—1088 рр. у Видубичах син Ярослава Мудрого — Всеволод збудував Михайлівську церкву — величезну восьмистовпову тринефну будівлю з каплицями-усипальницями по боках. Мальовничого вигляду надавало храму те, що стіни були декоровані різними за розмірами нішками. Води Дніпра підмили берег, і він обвалився, при цьому була зруйнована вся східна частина храму.

В літературу і мистецтво дедалі більше включаються місцеві сили, в зв'язку з чим у мистецькій творчості особливо інтенсивно формуються місцеві школи. Це провіщає створення згодом національних шкіл у мистецтві російського, українського і білоруського народів.

В архітектурі й мистецтві цей період відкриває епохальна пам'ятка — Михайлівський Золотоверхий собор (1108—1113) з його прославленими

Мозаїки і фрески Михайлівського монастиря є свідченням того, що в мистецтві Київської Русі припиняється учнівське наслідування Візантії. Початок цього зв'язаний з ім'ям Алімпія, ченця Печерського монастиря — блискучого майстра, ім'я якого ще за життя було оповите легендами. В «Печерському Патерику» поруч з легендами про Алімпія наводяться деякі реальні факти. Звідси дізнаємося, що батьки віддали його «на ученіє іконного писанія.., коли бо гречестії писці із Цариграда... приведені биша нуждею писати церкви Печерскія, во дни благовірного князя Всеволода Ярославича». Тоді сталося «чудо»: «Мастером бо олтарь мусією (мозаїкою) кладущим, і образ Пречистей святій Владичиці нашої Богородиці і Пріснодіви Марії сам виобразиса». «Алімпій же помогаю їм і учаюся». Далі «Патерик» відзначає, що він «добре ізвик хитрості іконній, ікони писати хитр бо зело». Живописом Алімпій займався не заради багатства, бо те, що заробляв він, ділив на три частини: на одну купував фарби і прилади до малювання, другу віддавав монастиреві й третину лишав «на потребу тілу своєму». «І се творяше по всі літа, не даюше собі покою». Коли він був уже відомим майстром, один чоловік «от того ж града Києва, церков собі постави і восхоті сотворити церкві на украшеніє і великих ікон: п'ять Деїсуса і дві намісні». Цей чоловік дав двом ченцям дошки іконні і срібло, як плату, щоб вони «сотворили ряд» — угоду з Алімпієм. Ченці Печерського монастиря приховали все від Алімпія, а від замовника ще двічі брали плату, посилаючись на те, ніби Алімпій цього вимагає. Очевидно ікони Алімпія здобули велику славу, якщо замовник готовий був тричі заплатити, аби тільки їх написав Алімпій.

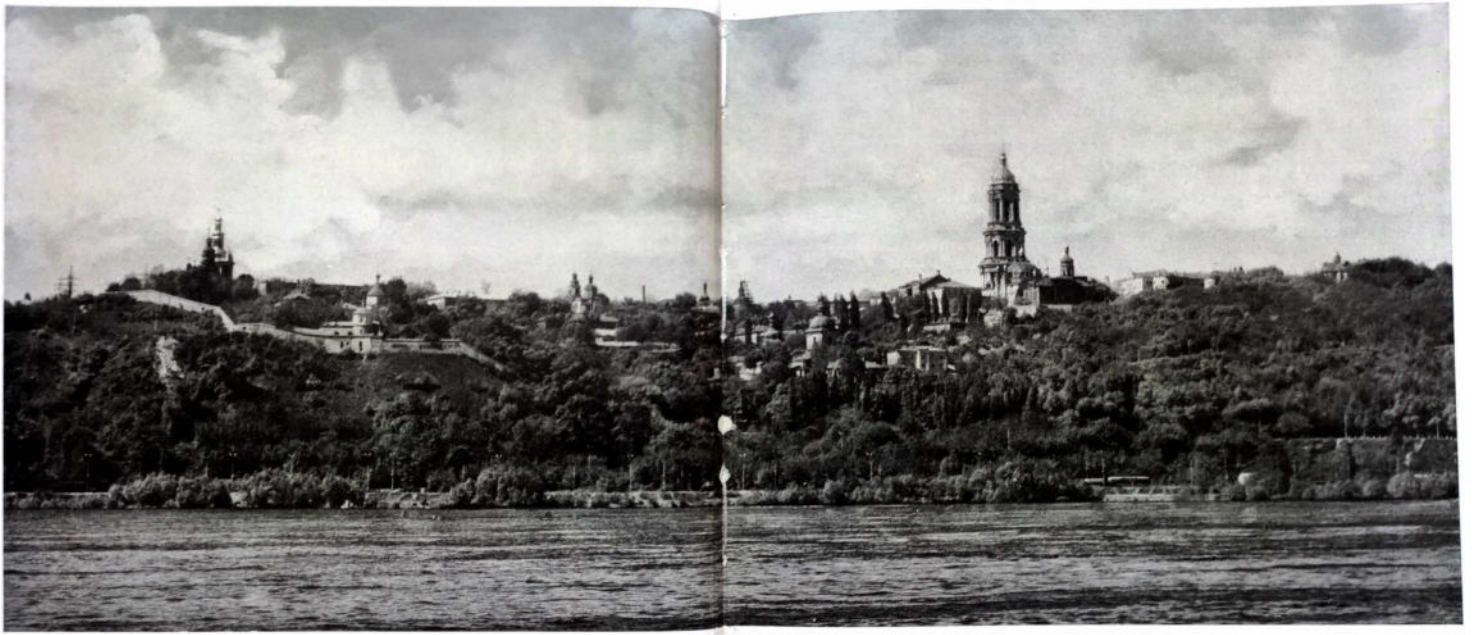
Вже за часів Володимира Всеволодовича Мономаха в Києві на Подолі сталася пожежа і згоріла церква, де були Алімпієві ікони. «І по пожарі обрїтошася сім тих ікон цілі, а церква вся згоріла». Тоді «взем же (князь) Володимирь (Мономах) єдину ікону, святую Богородицю, і посла в град Ростов, в тамо сущую церков, юже сам созда, іже і до нині стоїть, їй же аз самовидець був».

Тепер, після ґрунтового дослідження В. І. Антонової, можна твердити, що богоматір «Велика Панагія» (коло 1114 р., зберігається в Третьяковській галереї) належить пензлеві Алімпія і є саме тією іконою, яку Володимир Мономах з Києва послав у Ростов в збудовану ним церкву. Стилістично близькі до неї мозаїки Михайлівського Золотоверхого монастиря; тому участь Алімпія в створенні цих мозаїк безсумнівна. Цілком очевидно, що як «Велика Панагія», так і мозаїка св. Дмитрія,— утвори не тільки однієї київської школи, але й однієї руки — Алімпія.

Що Алімпій був виучеником «гречестіх» майстрів, свідчить близькість михайлівських мозаїк до царгородських. Але поряд з тим в них дуже багато особливого, своєрідного, що могло вирости тільки на ґрунті місцевих традицій; тому тут можна говорити про початок школи національного мистецтва. Якщо в Софійському соборі більшість зображень має ієратичний,

Б. РАСТРЕЛЛІ. АНДРІЇВСЬКА ЦЕРКВА В КИЄВІ. 1747-1753 РР.





КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА.

фронтальний характер, то в Михайлівському монастирі, навпаки, рухові відводиться головна роль. У софійській «Євхаристії» апостоли йдуть один за одним і їхні пози різняться тільки тим, що один апостол ступає з лівої ноги, другий — з правої і так поперемінно; в михайлівській «Євхаристії» апостоли згруповані в мальовничі групи, вони жваво розмовляють, їх індивідуальні характеристики гострі й яскраві. Живописна манера теж відрізняється від тієї, якою позначені софійські мозаїки: там — елліністичне світлотіньове моделювання форми, тут — декоративне, з сміливим зіставленням яскравих смарагдово-зелених, синіх, оранжево-коричневих, червоно-чорних, синє-фіалкових, ніжно-рожевих, перлисто-сірих відтінків і золотого тла, а в обличчях — надзвичайна тонкість у поєднанні білих, рожевих, охристо-жовтих і червоно-бляклих тонів. Поряд з кольором лінія має особливе призначення: вона вишукано обрисовує силуети та складки одягу, які то примхливо розпадаються, то збігаються, підпорядковані ритмові руху, загальному задумові. В михайлівських фресках і мозаїках видно, що тут інтерес до конкретного значно зріс і вміння передавати це конкретне теж підвищилося.

На середину XII ст. і в архітектурі, і в живопису нові тенденції повністю запанували. Яскравою пам'яткою XII ст. є Кирилівська церква та її фресковий живопис. Вона розташована в урочищі Дорожичі і, як укріплений пункт, контролювала шлях з Києва на Вишгород, Чернігів, Полоцьк, Смоленськ. Тому чернігівські князі Ольговичі, що довго і вперто боролися за київський престол, заснували тут свій отчий монастир, а коло 1146 р. збудували в ньому церкву св. Кирила. В плані вона повторює Успенський собор Києво-Печерської лаври. Спочатку вона мала одну баню; тільки в XVII ст. було споруджено чотири бічних. Лаконізм має граничний. Нерухомий масив будівлі з закомарами на одному рівні увінчаний великою банею. Могутні лопатки з півколонами чітко членують фасад храму відповідно до планово-просторової організації.

У розписах можна відзначити дві манери: одна — з помітними романськими рисами (важкі складки одягу, тяжкі постаті площинно розстелені); друга — примикає до манери Алімпія, з чудовою граціозною побудовою лінійного ритму, легким рухом, свободою в поворотах постатей. Справжнім малярським шедевром є постать ангела, який веде маленького Іоанна (майбутнього Предтечу) в пустелю. На ньому прозорий білий гіматій, перекинутий через плече, спадає безліччю дрібних складок.

Татаро-монгольська навала, під час якої було зруйновано багато культурних центрів руських земель, призвела до уповільнення дальшого розвитку культури й мистецтва, однак не могла його перервати. Наприкінці XIII ст. в Києві почали писати та ілюструвати хроніку Георгія Амартола на замовлення тверських князів; потім цю роботу продовжують у Твері. Отже, київська школа живопису лежить в зародку Тверської. З київською школою зв'язані й мініатюри Хлудовської псалтирі (Москва, Історичний

музей), ікона Миколи Зарайського з житієм (початок XIV ст.) та відома ікона «Свенської Печерської богородиці» з Антонієм і Феодосієм (коло 1288 р.), що зберігаються в Москві, в Третьяковській галереї. Антоній і Феодосій на іконі «Печерської богоматері» сприймаються майже як портрети. В цих пам'ятках виявляється той самий потяг до конкретного, до малювничості й гри ліній, який вперше на нашому ґрунті виявився в Алімпія.

І після монгольської навали Київ великою мірою зберігає свої традиції в культурі та мистецтві. Київським майстрам замовляють ікони і книги. До наших днів збереглася унікальна ілюстрована Псалтир, написана на замовлення смоленського єпископа Михайла в 1397 році дяком Спиридонієм у Києві (тепер — у Публічній бібліотеці ім. Салтикова-Щедрина в Ленінграді). Виконані з великою майстерністю і каліграфічною довершеністю, мініатюри, написані на полях білих аркушів пергаменту, здаються казковими квітами, розсипаними на полотні. Щедро заштриховані золотими асистами, вони іскряться і переливаються, нагадуючи своїм багатством мозаїки Михайлівського монастиря.

До цього ж часу і стилю належать бездоганний одиночний рельєф богоматері Оранти та рельєфний триптих богоматері з Антонієм і Феодосієм. Оранта останнього рельєфу є копією першого, виконаного на честь відбудови Лаврського собору князем Семеном Олельковичем у 1470 році. Очевидно, перший рельєф більш ранніх часів, може, навіть кінця XIII — початку XIV ст.

Хоча нового мурованого будівництва в Києві аж до XVII ст. не було, однак ремонт і перебудова домонгольських споруд відбувалися. Що ж до дерев'яного будівництва, то воно процвітало і вдосконалювалося. Народні майстри — теслярі берегли, розвивали і множили традиції будівельного мистецтва. На їхніх утворах виховувалися естетичні смаки народу. При такому погляді на історичний процес стає зрозумілою стилістична особливість пам'яток архітектури й мистецтва XVII—XVIII ст.: в архітектурі відчутний сильний вплив прийомів просторово-об'ємних композицій дерев'яного будівництва, а в живопису — реалістичних рис.

У Верхньому, або Старому, Києві найперша відома нам будівля була зведена на митрополичому подвір'ї Софії. Наприкінці XVII — початку XVIII ст. споруджуються мурована дзвіниця із сходу та південна башта-брама. У 1730-х роках починається спорудження митрополичого будинку; в 1746—1748 рр.— брами Заборовського та перебудова дзвіниці, а також будівництва фронтонів на Софійському соборі; в 1763—1767 рр.— корпусу келій, пізніше названого бурсою.

У Михайлівському Золотоверхому монастирі споруджується трапезна в 1712 році, а пізніше, вже в 60—70-х роках XVIII ст. перебудовується і собор, очевидно, під керівництвом Григоровича-Барського.

Тісні зв'язки України з Росією в XVII ст. привели до того, що в українській архітектурі з'являється ряд декоративних елементів російської



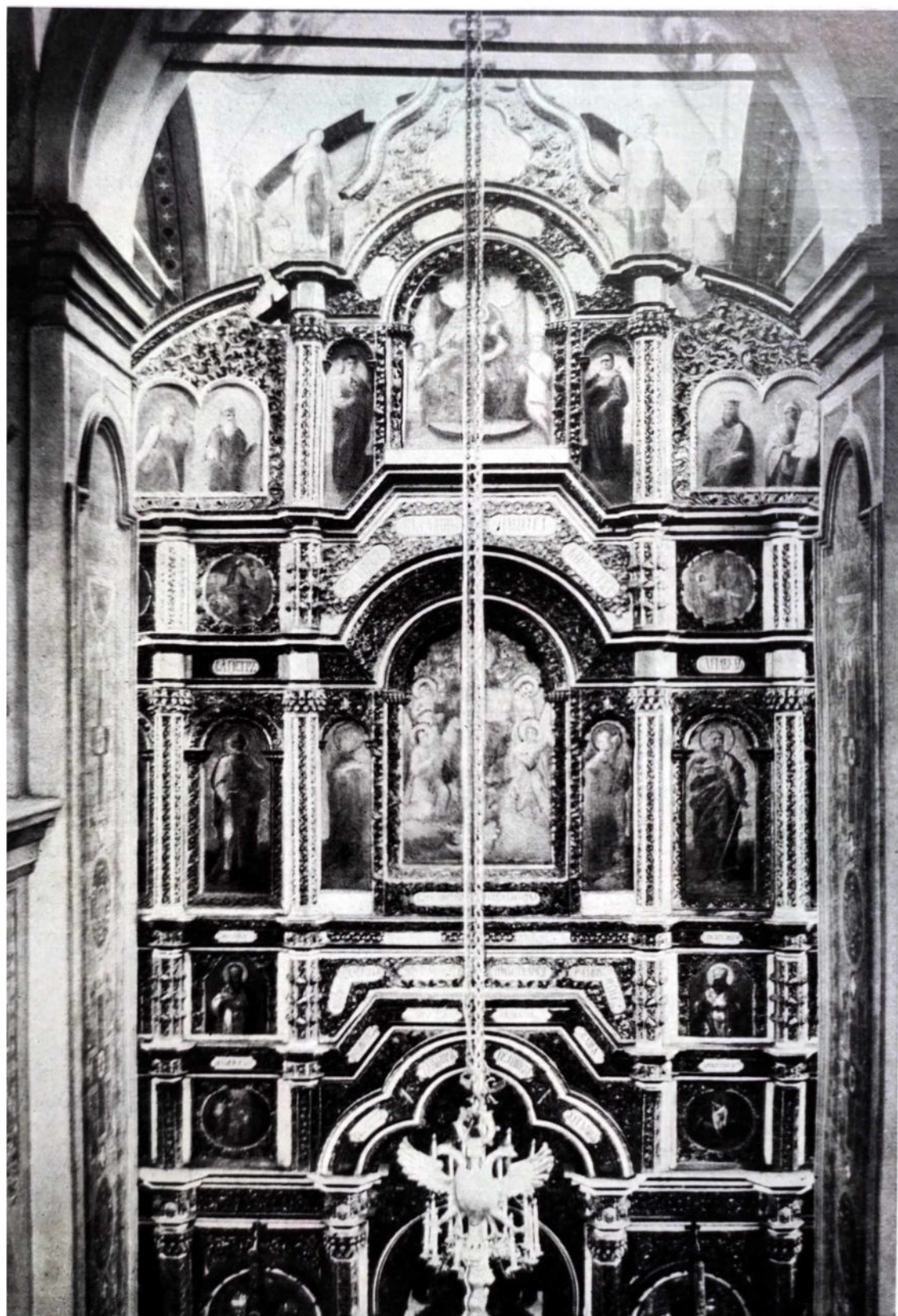
МИКОЛАЇВСЬКИЙ СОБОР У КИЄВІ. 1690— 1696 РР. (ФОТО 1910 Р.).

архітектури — фронтончики над вікнами кілевидної форми, колонки з «диньками», розірвані фронтончики з «гирьками» та ширинки. Ці деталі, виконані з цегли, добре пасували до великих площин білих стін і, обрисовані прозорими тінями південного сонця, здавались легкими і святковими, надавали спорудам урочистого вигляду.

Акцент у мистецтві на урочистому і величавому був викликаний тим, що після визвольної війни 1648—1654 років та перемог над татаро-турецькими загарбниками забували творчі сили народу в усіх галузях культури. Була створена українська державність; до активного громадського і політичного життя піднялися широкі маси міщан-ремісників і козацько-селянських низів. Вони й поставили перед мистецтвом завдання прославити і звеличити подвиги, виявлені у війні. Саме під впливом цих обставин у XVI—XVII ст. відбулись істотні зміни в естетиці. В архітектурі це знайшло вияв у прагненні висотно розкрити простір і створити урочистий образ. Тому в храмовому будівництві співіснували два типи храмів — традиційний тринефний, однак істотно перетлумачений, і строго центричний, що склався під впливом дерев'яного будівництва. В образотворчому мистецтві прагнення пізнати й відобразити навколишній світ привело до посилення реалістичних начал у всіх видах мистецтва.

Велику роль у розвитку культури й мистецтва відіграли братства, школи та друкарні, де зосереджувалися всі культурні сили. В Київське братство в 1617 році записується гетьман Сагайдачний «зо всім військом запорізьким». При братстві на Подолі організовується школа, а в Печерському монастирі — друкарня. Вона випускає книги, що розходяться по всій Східній Європі аж до Балкан включно. Мандрівник XVII ст. Алеппський свідчить, що друкарня випускала гравюри з зображеннями звірів, птахів, естампи з ландшафтами, з видами міст різних країн, портрети громадських діячів. У літературі, зокрема в поезії, процвітає пишномовний стиль з гучними епітетами, з асонансами, внутрішніми римами, нагромадженням епітетів і метафор; в архітектурі й мистецтві помітне захоплення декоративністю, героїзацією образів.

У Печерській друкарні працюють обдаровані й яскраві художники; частина їх не підписувала своїх творів або підписувалась тільки ініціалами — Т. П., Т. Т., В., а інші відомі нам: це Ілля, Зубрицький, Федір, Леонтій і Олександр Тарасевичі, Іларіон Мигура, Григорій Левицький, Аверкій Козачковський і багато інших. У гравюрі почесне місце посідають образи античної міфології й мистецтва. На портреті Заборовського Григорій Левицький навколо пишномовного панегірика гравірує алегоричні жіночі постаті, — уособлення філософії, астрономії, медицини і поезії. Соковиті, насичені орнаментом заставки і кінцівки, герби «зацних» осіб стали взірцями для архітектурних композицій — порталів, фронтонів, ліпних оздоб або як мотиви у гаптуванні, різьбі, ювелірних виробках, на іконах і окладах книг. Відбудованим або перебудованим стародавнім спорудам надають



ІКОНОСТАС МИКОЛАЇВСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ. 1690--- 1696 РР.

іншого вигляду — бані набувають грушовидної форми і мають кілька ярусів, а вікна й портали декоруються наличниками та колонками з лекальної цегли.

Найяскравішим твором нового стилю, що склався на Україні з XVIII ст. на основі творчого використання європейського барокко і відомий під назвою українського барокко, є дзвіниця Софійського собору. Після пожежі вона була відбудована і оздоблена ліпними орнаментами. Її перші два яруси повністю зберегли свою первісну архітектуру.

Прагнення звеличити батьківщину знайшло вияв у спорудженні високих дзвіниць, проїзди яких водночас були тріумфальними брамами. Їм належить важлива містобудівна роль. Вони стають головною вертикальною домінантою в композиції ансамблів монастирів і соборів, а також і всього міста. Пластична виразність архітектури дзвіниці досягається тим, що майстер у площині стін ніби вриває глибокі півциркульні ніші, оздоблює їх вибагливими соковитих форм наличниками, а портали перетворює на багатопланові архітектурні композиції з складними обрисами колонок фронтончиків, наличників. Часом їх наче накладають один на одного, завдяки чому створюється враження глибинності в планах, соковита і яскрава світло-тіньова гра.

З розвитком мистецтва в ньому дедалі більше виявляються бурхливий рух, надмірна пишнота, а часом і переобтяженість; ліплені орнаментальні оздоби стають неодмінним атрибутом архітектури 20—50-х років XVIII ст. Відповідно до цих смаків при відбудові дзвіниці в 1744—1748 рр. їй надають ліпленого орнаментального і сюжетного декору, а щоб ще більше виявити його, фарбують стіни в блакитний колір. Блиск золота, яскравий колір тону весняного неба, білі орнаменти й архітектурні деталі іскрились і сяяли під промінням полудневого сонця, створюючи радісний, святковий образ споруди.

Але, мабуть, найповніше принципи українського барокко з його народною життєстверджуючою основою виявлені в так званій Брамі Заборовського, спорудженій у 1744—1748 рр. Вона поставлена з боку головного в'їзду в Софійське подвір'я, який після перепланування і забудови прилеглої території в другій половині XIX ст. опинився в завулку. Брама спочатку складалася з двох приміщень — кордегардій — обіч проїзду, від яких з фасаду збереглась арка з високим фігурним фронтоном та парними колонами, поставленими в різних планах у напівкруглих нішах. Соковитий орнамент, маски, герби Заборовського створюють суцільну килимову композицію. Яскраве блакитне тло, білі орнаменти і колони, вишуканий за рисунком фронтон вражали урочистістю і багатством.

Під впливом цього стилю перебував у перший період своєї діяльності оригінальний архітектор Іван Григорович-Барський (1713—1785 рр.); тому, відбудовуючи Кирилівську церкву, він оздобив її фігурним фронтоном з ліпленим рослинним орнаментом. Однак у дзвіниці він пробує відмовитися



ГАНОК БОГОЯВЛЕНСЬКОГО СОБОРУ НА ПОДОЛІ В КИЄВІ. 1730-і РР.

від надмірної переобтяженості деталями, а звертає увагу на об'ємно-просторову структуру і прагне за допомогою певного співвідношення мас створити образ споруди.

Логіка розвитку мистецтва повинна була рано чи пізно прийти до заперечення надмірного перенасичення декором, переобтяженості, що вже відчутно у Григоровича-Барського. Це відбулось великою мірою під впливом творчості Варфоломея Растреллі, з якою українські архітектори ознайомилися завдяки спорудженій за його проектом Андріївській церкві на відрозі Старокиївської гори (1747—1753 рр.). Растреллі чуйно підійшов до завдання і зберіг у композиції традиційний тип п'ятиверхого храму, однак перетлумачив його відповідно до своєрідного плану хрещатого храму з однією великою банею. Щоб погасити сили розпору великої бані він і влаштував чотири велетенських контрфорси в міжрукав'ях хреста і увінчав їх маленькими легкими баштами з декоративними банями. Щодо легкості і граціозності форм, органічного зв'язку з ландшафтом та урочистості Андріївська церква належить до вершин творчості Растреллі.



УСПЕНСЬКИЙ СОБОР КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ. 1073—1078 РР. РЕСТАВРАЦІЯ 1722—1729 РР.
(ФОТО 1940 Р.)

У внутрішньому просторі домінує широка баня, через великі вікна якої линуть потоки світла, а завдяки дуже коротким раменам трансепта і малому нефові центричність композиції і висотне розкриття внутрішнього простору виявлені яскраво і сильно.

На Київському Подолі в усі епохи зосереджувався торговельно-ремісничий люд. Так було і в X—XIII ст., і після татаро-монгольської навали. Естетичні смаки його мешканців мали певний вплив на розвиток мистецтва. Безпосередньо на це вказує розповідь «Патерика» печерського про те, що відому ікону богоматері «Великої Панагії» Алімпій написав на замовлення жителя Подолу, може, багатого ремісника. За післямонгольських часів Поділ також відіграє велику роль у відновленні економічних зв'язків з іншими країнами та в розвитку виробництва. На початку XVII ст. при церкві Богородиці засновується братство, а при ньому — школа, що перетворюється в учбовий заклад вищого типу, а згодом і в Академію. У ній здобували освіту учні з найдалших кутків України. Серед учнів були вихідці з Хуста й з Мукачєвого (Закарпаття), з Перемишля і Холма (Польща), з Росії, Білорусії, Болгарії, Сербії. Вони ширили культуру і досягнення мистецтва по Україні й за її межами.

Про те, що в мистецтві XVI—XVII ст. домінують народні смаки, свідчить, зокрема, мурована архітектура, де спостерігаємо транспозицію форм дерев'яної архітектури. Першим храмом цього типу в Києві є церква Миколи Притиска на Подолі, яку збудував у 1631 р. київський міщанин на прізвисько Залізний Гріш. У плані й масах вона цілком повторює форми хрещатой одноверхої церкви. Короткі гранчасті рамена підкреслюють пірамідальність урочистої центричної композиції, а в інтер'єрі дають змогу підсилити висотно розкритий простір.

За зразком урочистого традиційного тринефного храму було збудовано в 1690—1693 рр. собор Богоявлення Братського монастиря на Подолі. Однак він відрізняється від давніх храмів тим, що у нього трансепт виступає з півдня і півночі, а з заходу він має у межах ризалітів широкий притвор. Замість закомар його фасади вінчаються фігурними фронтонами, а в архітектурних деталях панують форми барокко. В просторовій композиції гармонійно поєднані дві протилежні тенденції — глибинного і висотного розкриття внутрішнього простору. Після пожежі в 1730-х рр. фронтон притвору було оздоблено ліпленим орнаментом, що перекликається з формами орнаментів Брама Заборовського. Собор Богоявлення, як і собор Миколая (пізніше військовий), починав, очевидно, геніальний архітектор Іван Зарудний, якого Петро I забрав до двору, а закінчував московський майстер Осип Старцев.

Майже одночасно з Богоявленським собором — 1692 р. було збудовано церкву Іллі на Подолі, на тому місці, де вже в 943 році була, мабуть, найперша на Русі церква, в якій представники князя Ігоря (християни) приймали клятву з приводу підписання миру з греками (про що згадується

в літопису). На відміну від Миколи Притиска Іллінська церква повторює дерев'яну, але тридільну одноверху споруду. У ній навіть є горизонтальний поясок поребрика на рівні хорів, що повторює подібне членування в дерев'яних храмах, коли з них знімали опасання. Характерна її особливість — лаконічні маси, над якими панує висока баня на гранчастому підбаннику. Друга відмінна риса її — дуже широке гранчасте середнє приміщення, що сприймається як вкорочені рамена трансепта. Цей прийом пізніше застосовував у своїх композиціях храмів Григорович-Барський.

Але інколи в одній споруді поєднували два типи храмів — традиційний тринефний і хрещатий п'ятиверхий, або тридільний трибанний храми, прикладом чого може бути собор Фролівського монастиря на Подолі (1732 р.). У плані він тринефний з трьома парами опорних стовпів, які несуть систему склепінь, і має три бані, поставлені на подовжній осі над центральним нефом, — прийом дерев'яного будівництва.

Поділ був особливо збагачений утворами Григоровича-Барського — київського «міщанина і райци», вихованця Київської Академії. Він не тільки засвоїв досягнення своїх попередників (його улюбленим прийомом є композиція дуже коротких рамен трансепта в тридільних та одноверхих храмах), але й розвинув їх, внісши багато нового. На Подолі до нашого часу уціліли кілька його споруд, серед них церква Миколи Набережного, що має вигляд стовпа, увінчаного однією банею, бо її рамена хрещатого плану мають завдовжки лише півтора метра, а низенькі чотири апсиди — конхи тільки підсилюють виразність стовпоподібного силуету. Отже, Григорович-Барський розкриває внутрішній простір у висоту за допомогою не залому, як у дерев'яних храмах, а підпружних арок і парусів.

В іншій будівлі — Покровській церкві — він наслідує планову композицію церкви Іллі на Подолі, але замість однієї бані ставить три і з трьох боків влаштовує оригінальні ганки з пухкими колонками; цей прийом він потім використовує в багатьох своїх утворах — у церкві Різдва Богородиці та полковій канцелярії в Козельці, в житлових будинках. Він винаходить дотепну конструкцію — спарені пілястри, накладені на одну дуже широку. Інколи пілястра-виступ, що є тлом для спарених, буває рустована, як у трапезній церкви Костянтина та Олени, або гладенька; тоді спарені пілястри рустовані. За типом Покровської церкви він будує собор Красноярського монастиря біля Золотоноші. В обох спорудах застосовано оригінально перетлумачений коринфський ордер і стриманий орнаментальний декор (раковини, пальмети, маски й картуші).

Своєрідну частину Києва становить Печерськ, центром якого є ансамбль відомого монастиря, заснованого ще в 30-х роках XI століття, коли майбутній митрополит Іларіон, духовник Ярослава Мудрого, «ископа печерку малу», в якій згодом молився Феодосій. Потім була влаштована трохи більша печерна церковка, але пізніше, коли братії побільшало, там, де нині церква Богородиці на Далеких печерах, збудували невелику дерев'яну



ГРИГОРОВИЧ - БАРСЬКИЙ . ПОКРОВСЬКА ЦЕРКВА В КИЄВІ. 1766

ЦЕРКВА НА ЕКОНОМІЧНІЙ БРАМІ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ. 1696--- 1698 РР.





КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА. ДАЛЬНІ Й БЛИЖНІ ПЕЧЕРИ.

церкву. Коли слава монастиря стала голосною, Святополк Ізяславич подарував йому значну територію, де і було закладено у 1073 р. велику муровану церкву.

Ансамбль Печерського монастиря за красою архітектури, органічним поєднанням з ландшафтом, за яскравим національним колоритом є шедевром української архітектури. Він створювався протягом майже 900 років, поєднавши споруди багатьох епох і стилів; лише ХІХ століття не тільки не додало нічого гарного, а, навпаки, зіпсувало його.

Комплекс монастиря займає два високі горби над берегом Дніпра, поділені широкою, в формі амфітеатру, западиною. Вже саме таке розташування відкривало великі можливості для просторової компоновки окремих частин ансамблю. Найвищий горб зайняв собор XI ст. з трапезною та келіями, оперезаними оборонними стінами з головною брамою і надбрамною церквою св. Трійці (1108 р.). В улоговині був розташований ансамбль Ближніх печер, а на другому горбі — ансамбль Дальніх печер. Кожне покоління, нічого не руйнуючи з попередніх споруд, додавало свої, дбайливо оберігаючи цілісність ансамблю. Цінність його полягає в органічному поєднанні природи і архітектури, стильовій єдності різних споруд, розташованих на дуже виразному рельєфі, в оправі буйної рослинності, якій контрастують блиск золота, сліпучо-білий колір стін і яскраві фарби живопису та кераміки.

Ансамбль складався так природно, як ростуть листки і гілки в рослини. До собору від брами веде трапецієвидна площа, обернена широким краєм до головного храму. Метою цього планувального прийому було зорозв'язати враження віддаленості храму від входу, наблизити його до глядача. Обіч площі розташовувалися келії, спершу дерев'яні, а згодом, в кінці XVII — на початку XVIII ст. вони були замінені мурованими, які повністю зберегли секційне планування попередніх. Замість зруйнованих татарми укріплень були збудовані нові, більші, в кінці XVII — на початку XVIII ст. замінені мурованими з церквою на Економічній брамі з баштами — Івана Кущика, Малярною, Онуфрієвською та Часодзвонною. Для архітектури цих споруд характерні декор з лекальної цегли та відсутність ліплених оздоб. Шедевром цього будівельного періоду є церква на Економічній брамі (1696—1698 рр.) та корпуси келій з Миколаївською церквою при шпиталі. Церква Онуфрія повторює план дерев'яної хрещатої одноверхої церкви, а на Економічній брамі — п'ятиверху. Остання поставлена на брамі, завдяки чому будівничий зміг надати їй великої імпазантності. Маси храму мають соковитий декор пілястрами з безліччю горизонтальних поясок, карнизиків і полицок, профільованими різноманітної форми наличниками та вибагливого рисунка нішами. Бані поставлені тісно, а їх ярусні грушовидні вінчання створюють мальовничий і виразний силует. Цього майстер досягає тим, що вводить напружену гру ліній і форм, дуже винахідливо комбінуючи вертикалі й горизонталі, виступаючі форми і занурені площини, моноліт стін і дрібні деталі. Архітектуру храму можна оцінити, тільки обійшовши його навкруги. Як і в дерев'яних храмах, висотне розкриття внутрішнього простору зроблено тут з віртуозною майстерністю.

Через Економічну браму можна пройти до церкви Спаса на Берестові. Берестове — колись родинне село великих київських князів. Тут у своєму палаці 15 липня 1015 року помер князь Володимир Великий. У Берестовській церкві, збудованій в кінці XI — на початку XII ст., поховано засновника Москви Юрія Долгорукого. Зруйнований за татаро-монгольської



ПЕТРО МОГИЛА. ФРЕСКОВИЙ ПОРТРЕТ В ЦЕРКВІ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ. 1640-1643 РР.



ХРЕЩЕННЯ ЕФІОПА

РОЗПИС ТРОЇЦЬКОЇ ЦЕРКВИ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ. 1734 Р

навали, цей храм у 1640—1643 роках, при митрополиті Петрі Могилі, відбудували, дбайливо зберігши рештки західної частини храму, до них добудували чотири приміщення, і храм набув вигляду хрещатого п'ятибанного. Його наново розписали майстри з Афона. Візантійський стиль розписів був уже анахронізмом на Україні, бо в цей час вже всюди панували реалістичні прийоми.

Серед розписів виділяється справжній шедевр живопису — портрет Петра Могилы, виконаний, очевидно, якимсь київським художником. Тут досягнуто бездоганної колористичної моделювання форми, гостроти психологічної характеристики і великої схожості. Художникові вдалося передати риси мужнього обличчя і глибокий смуток карих очей людини, хворої на невиліковну хворобу, від якої Могила і помер у порівняно молодому віці. В церкві зберігаються два рельєфи, які стали вже хрестоматійними зразками різьби XI ст. На одному вирізьблено Геракла, який роздирає пащу лева, а на другій, як гадають, Кібелу, матір богів.

У 1718 році Печерський монастир згорів дотла. Після пожежі його відбудовують, але багатьом спорудам надають іншого вигляду. На Успенській церкві вимуровують високі фігурні фронти, вкриті ліпними орнаментами, а на фасадах по фризу і на банях вміщують багатобарвні керамічні розетки й голівки путті. Так само, як і Успенський собор, Троїцька надбрамна церква, збудована в XII ст., одягнена в ліплені орнаментальні оздоби. Новий іконостас та розписи виконані в стилі барокко, що тоді став панівним на Україні; для них характерне замилювання бурхливим рухом, патетичними жестами і яскравим колоритом. Розписи належать художникам Лаврської малярні на чолі з Феоктистом і Алімпієм Галиком. Додержання лінійної та повітряної перспективи, тонке відчуття ландшафту, щирість виразу ставлять розписи Троїцької церкви на одно з перших місць серед пам'яток українського живопису XVIII століття.

У 1744 р. І. Шедель закінчив будівництво великої лаврської дзвіниці за проектом Ф. Васильєва. З її спорудженням Лаврський комплекс дістав виразну вертикальну доміную, за допомогою якої три окремі ансамблі було об'єднано в одну просторову композицію. В дзвіниці вражають добре знайдені пропорції та архітектурні деталі — карнизи і капітелі, виконані з кераміки.

Ансамбль Ближніх печер розташований в улоговині на невеликій терасі, відкритій у бік Дніпра. Особливу увагу привертає Воздвиженська церква, збудована в 1700 р. на кошти київського полковника Павла Герцика. В плані вона повторює Іллінську церкву на Подолі з тією тільки відміною, що у неї не одна, а три бані. З заходу до храму прибудована невелика трапезна з однією банею, а ще пізніше добудовано в одну лінію покої архімандрита. На верхній терасі підноситься оригінальна дзвіниця, мабуть, твір Григоровича-Барського. Нижній ярус полегшується помірним рустом, а верхній — декоративними колонками, що світлотіньовою грою створюють



СРІБНЕ БЛЮДО ЗІ СЦЕНОЮ ПОЛЮВАННЯ (XVIII СТ.) З КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ.

життєрадісний образ споруди. В оправі темної густої зелені особливо виділяються білі споруди ансамблю, залишаючи у кожного, хто їх бачив, незабутнє враження.

Від Ближніх печер можна піднятися на другу гору, де розташовані споруди Далеких печер. Центром композиції є церква Різдва Богородиці з дзвіницею. В українській архітектурі це унікальні споруди як за об'ємно-просторовою композицією, так і за постановкою в ландшафті. Збудовані в різний час (церква — в 1696 р., а дзвіниця — в 1761 р.), вони, проте,

являють непорушну єдність. Церква поставлена на платформі, ніби на високому стилобаті, до якої пологим пандусом піднімається площа. Перехід від площі до стилобата храму вирішено у вигляді відкритої аркади-галереї завширшки 4 метри. По осі аркади влаштовані парадні сходи, які ведуть на верхню терасу, де стоїть церква. Основне ядро храму складається з тридільної трибанної церкви, на рогах якої є ще чотири каплички з низенькими грушовидними банями. Над мініатюрними капличками підноситься основний масив будівлі, увінчаний трьома банями, з яких середня найвища. Здалека храм сприймається як цілий куц стовпоподібних об'ємів м яких мальовничих обрисів.

Проти головного входу стоїть дзвіниця, стиль якої характерний для Григоровича-Барського. Нижній ярус прорізаний великою брамою та двома вікнами в протилежних стінах. По осі стін, що обрамляють проїзд, і по діагоналі на рогах поставлені пілястри, що сильно виступають, точніше — контрфорси; вони увінчані на другому ярусі стрункими колонами й завершені шпилями, а центральна частина — трьохярусним барочним верхом. Завдяки такій композиції об'ємів дзвіниця має граціозний витончений силует; вона легко підноситься над Дніпром, ніби виростаючи з високої гори.

Ансамбль Печерського монастиря доповнюють Вознесенська та Феодосіївська церкви, збудовані в кінці XVII ст. З них Феодосіївська відзначається особливо високими мистецькими якостями. Це тридільна, триверха мурована церква, у якої невеликі бічні об'єми і такі ж бані тонко поєднані з великим середнім приміщенням, що завершене високою банею. Відсутність дрібних членувань і виразний рисунок верхів створюють монументальний і водночас мальовничий образ храму.



Видубицький монастир заснував син Ярослава Мудрого Всеволод, який у 1070—1088 рр. збудував великий восьмистовповий тринефний храм з каплицями-усипальницями по боках. У соборі оригінально влаштовані сходи, що мають гранчастий виступ на північному фасаді. В давні часи течія Дніпра проходила поблизу самого монастиря; тому для захисту берега видатний будівничий XII ст. Петро Милонег спорудив підпорну стіну. В XVI ст. течія підмила стіну і вона завалилася, а з нею впала і східна частина храму. В 1767—1769 рр. рештки храму реставрував архітектор Юрасов. у 1696—1701 рр. на кошти стародубського полковника Михайла Миклашевського збудовано Собор Юрія і трапезну, а в 1727—1733 рр. на кошти гетьмана Данила Апостола — дзвіницю. На відміну від Лаври Видубицький монастир розташований на невеликій терасі, ніби в природному амфітеатрі, між високими горами. В Лаврському ансамблі більше величі та імпазантності, його височенну дзвіницю при наближенні до Києва видно за

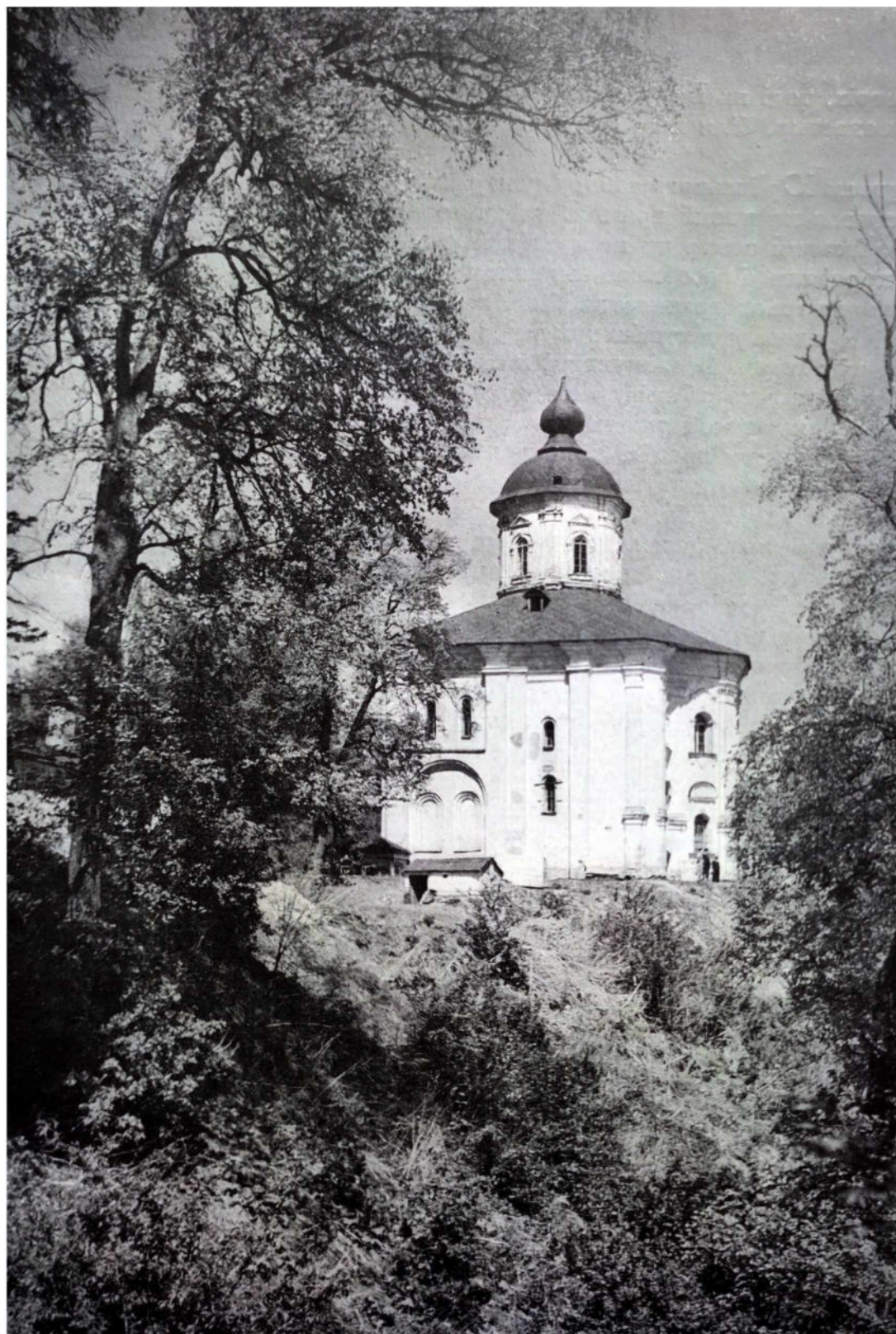
десятки кілометрів, тоді як Видубицький сховався між горами. Це приватний, «отчий» монастир, біля нього був «красний двір» Всеволода Ярославича.

З будівництвом Юр'ївського собору центр композиції з Михайлівського собору перемістився на новий храм. З усіх мурованих хрещатих п'ятибанних храмів Юр'ївський собор чи не найбільш довершений як композицією мас, так і пропорціями і особливо зв'язком з навколишнім оточенням. Серед струнких чотирьох гранчастих бічних бань підноситься центральна башта-баня. Ні в одному п'ятибанному храмі немає такого бездоганного співвідношення між ними. В членуванні масиву споруди переважають вертикальні лінії гранчастих об'ємів, пілястр та височенних вікон, завдяки чому досягається невтримний рух мас вгору. Інтер'єр так само, мабуть, не має собі рівних у цій групі храмів. Бічні приміщення органічно об'єднуються з центральним підбанним простором за допомогою величезних, на всю ширину і висоту бічних об'ємів, арками. Стоячи в храмі, можна зором охопити відразу всю картину. У величому інтер'єрі вражає висотно розкритий внутрішній простір, бо здається, що зеніт центральної бані міститься на карколомній висоті. Це враження створюють заломки, що в міру підвищення весь час зменшуються.

На противагу урочистості й величі Юр'ївського собору в трапезній майстер прагнув створити затишок. Вона складається з кількох приміщень, збудованих по одній лінії,— підсобних приміщень, залу, власне трапезної та церкви з однією банею. Внутрішнє планування на фасадах чітко виявлене пілястрами. Між широкими пілястрами в площинах стін розміщено спарені широкі вікна, оздоблені соковитими наличниками. Невеликі двері оздоблені трохи багатше півколонками та наличником. Над порталом, утворюючи одну з ним композицію, міститься фігурний картуш з гербом Миклашевського, завершений фронтоном. Тонкий декор portalу доповнюють орнаментальні, невисокого рельєфу оздобки фриза, головним мотивом якого є квіти і гілочки барвінку. Завдяки невисокому рельєфові орнамент ледве обрисовує тінь, і він сприймається немов вирізувана мережка на білому полотні.

З мистецьким життям Києва була тісно зв'язана архітектура й інших міст Придніпров'я.

Недалеко від Києва розташований Остер, або, як він колись звався, Городець на Острі. Це маленьке місто в XII ст., у часи найзапеклішої боротьби за Київ поміж різними претендентами, відіграло роль важливого опорного пункту володимиро-суздальських князів, яким він належав. З літопису під 1152 р. довідуємось, що «Изяслав Мьстиславич ськупився с Давидовичем Изяславом и Святославом Всеволодичем, и ту одумавше разведоша Городек Гюргев (Юрія Долгорукого) і пожгоша його, і божницю же святого Михаїла, верх бо нарублен деревом, і то згоріло». «Яко же слышав Гюрги, оже Городець його розвели і пожгли весь город, і тоді зітхнув



МИХАЙЛІВСЬКИЙ СОБОР ВИДУБИЦЬКОГО МОНАСТІРЯ. 1070--- 1088 РР.

з серця почав збирати військо». Юрій погрожував: «оже есте мій Городець пожгли й божницю, то я тому отьожгу противу».

Місце для укріплень вибране було дуже зручно. Невеликий мис над долиною р. Остер укріпили глибоким ровом з боку поля. В XII—XIII ст. тут були звичайні дерев'яні рублені стіни та, мабуть, одна надбрамна башта. У південно-східній частині городища збереглася апсида божниці св. Михаїла, згадуваної в літопису. Її збудовано, як гадають, за князя Володимира Мономаха у 1098 р., що підтверджує і мішана система кладки, коли ряди каменю перемежаються з рядами тоненької плінфи. Храм стояв на найвищій точці городища, на краю гори і мав дуже імпазантний вигляд на тлі рівнинного пейзажу; його було далеко видно з Десни або київської дороги.

За архітектурою він належав до типу переяславських пам'яток, для яких характерні проста планова композиція і такий же нескладний інтер'єр. Остерська божниця мала одне прямокутне приміщення з великою півкруглою апсидою і двома маленькими, влаштованими в товщі стіни. Система півциркульних склепінь спиралась на стіни і два опорних стовпи, розташовані ближче до західної стіни. Очевидно вище підпружних арок була виведена база підбанника, а на ній — надрубаний дерев'яний верх. Навіть і тепер вражає краса архітектурного фрагмента будівлі — чіткий рисунок високих вікон з півциркульним завершенням, досконалою кладкою і дуже гарними пропорціями апсиди, що ніби виростає з укусу гори.

У середині апсиди збереглися в поганому стані рештки фресок. У консі апсиди намальована богоматір Оранта з двома архангелами по боках. Видовжені постаті широкого декоративного письма виділялись на блакитному тлі. Майстер сміливо зіставляв червоні, сині і зелені кольори. Особливо тонко, з ювелірною дбайливістю, намальовано одягу архангелів, оздоблену орнаментами, як плахта, і обшиту перлами. Рисунок орнаменту викликає в пам'яті одяг на св. Олені в Єлецькому монастирі у Чернігові. Обличчя ангелів модельовані дуже широко і стилістично нагадують відомий фрагмент фрески св. Теклі з Спаського собору в Чернігові. Під Орантою знаходиться «Євхаристія», в якій Христос повторений двічі. Під «Євхаристією» були написані постаті святих. Колористичне багатство сюжетних зображень доповнювали великі орнаментальні композиції у віконних нішах і тріумфальній арці з боку вітваря. Одні орнаменти побудовані на повторенні гілочок візантійського бігунця і схожі на орнаменти Софії Київської, а інші — на рослинні орнаменти з рукописів XI ст. Тло між білими гілочками бігунця — синє, червоне і зелене. Разом з орнаментами фрески утворювали барвистий килим, що органічно поєднувався з архітектурою, являючи собою прекрасний зразок синтезу мистецтв. Майстер добре розумів своє завдання і зробив усе, щоб зорозов збільшити розміри споруди; тому постаті в нижньому регістрі близькі до справжніх розмірів людини. В «Євхаристії» вони менші, а в консі, навпаки, більші. Деякі характерні риси в рисунку рук, у прорисовці складок одягу, в орнаментах свідчать не тільки про високу

мистецьку культуру, а і про стилістичну своєрідність великого мистецтва XI ст.

Якщо їхати з Києва на Бориспіль і повернути на північ, можна потрапити в село Сулимівку, яке стає відомим у першій чверті XVII ст. Тоді воно належало гетьманові Іванові Сулимі, що був звідти родом і в 1620 — 1629 рр. збудував там муровану Покровську церкву. Від садиби Сулимів зберігся гарний парк з озерами та могилами бронзової доби. Посередині села височить досить велика споруда — тридільна одnobанна церква. Її вигляд зіпсували на початку XX ст., прибудувавши до бабинця невелике приміщення з дзвіницею. Храм у плані й в просторовій організації повторює дерев'яну церкву з тією різницею, що у неї не квадратні приміщення, а прямокутні (східне — гранчасте), орієнтовані довгими сторонами перпендикулярно подовжній осі храму. Цим досягаються в композиції мас і в інтер'єрі надзвичайна компактність і цільність як у силуеті, так і в просторі. Друга особливість, що зв'язує її з традиціями архітектури XII ст., це те, що у неї підпружні арки в середньому приміщенні з півдня і півночі влаштовані за рахунок великого його виступу по відношенню до бабинця і апсиди, подібно до конструкції постановки бані в Іллінській церкві в Чернігові. Це дало змогу прямокутне приміщення в підбанному просторі звужити до квадратного і тоді в нього було легко вписати підбанник, який дорівнює ширині бабинця або апсиди. Тут виявився неабиякий мистецький та інженерний талант майстра, походженням, очевидно, з Києва, бо стиль архітектури, характер плоских пілястр, невибагливого карниза, суворість масиву і лаконізм силуету стилістично зближують сулимівську церкву з київською церквою Миколи Притиска на Подолі. У внутрішньому просторі, як і в екстер'єрі, панує баня, що підкоряє собі неглибокий бабинець та вівтар. Завдяки цьому домінує прийом висотного розкриття простору.

З Сулимівки треба повернутися в Бориспіль, названий так тому, що тут, в таборі на Альті, в наметі вночі був убитий своїм братом Святополком «окаянним» син Володимира Великого — Борис. Тут існувала Альтська каплиця, або Летська божниця, збудована на місці вбивства. З Борисполя дорога веде в Переяслав, одне з найстаріших міст нашої Батьківщини, відоме вже на світанку її історії. В договорі, укладеному в 907 році Олегом з греками, останні зобов'язалися давати дань "...на Київ, далі на Чернігів і на Переяслав...", бо по тих городах сиділи князі під Олегом суше".

Переяслав у XI—XII ст. був столицею величезного князівства, межі якого на півночі проходили по річках Остру, Сулі, Пслу і Ворсклі, з укріпленими поселеннями — Вир, Локня, Путивль і Курськ. З сходу межі князівства проходили по р. Ворсклі, що впадає в Дніпро, а на заході та півночі воно межувало з Чернігівським і Київським князівством, доходючи до Борисполя. Переяславська земля була форпостом проти кочових народів. Літописи рясніють звістками про їх напади. В 992 році 2...печеніги з'явилися від р. Сули. Володимир пішов проти них і перестрів їх на Трубежі, на

ІКОНОСТАС СОБОРУ ЮРІЯ
ВИДУБИЦЬКОГО МОНАСТІРЯ.
1696-1701 РР.

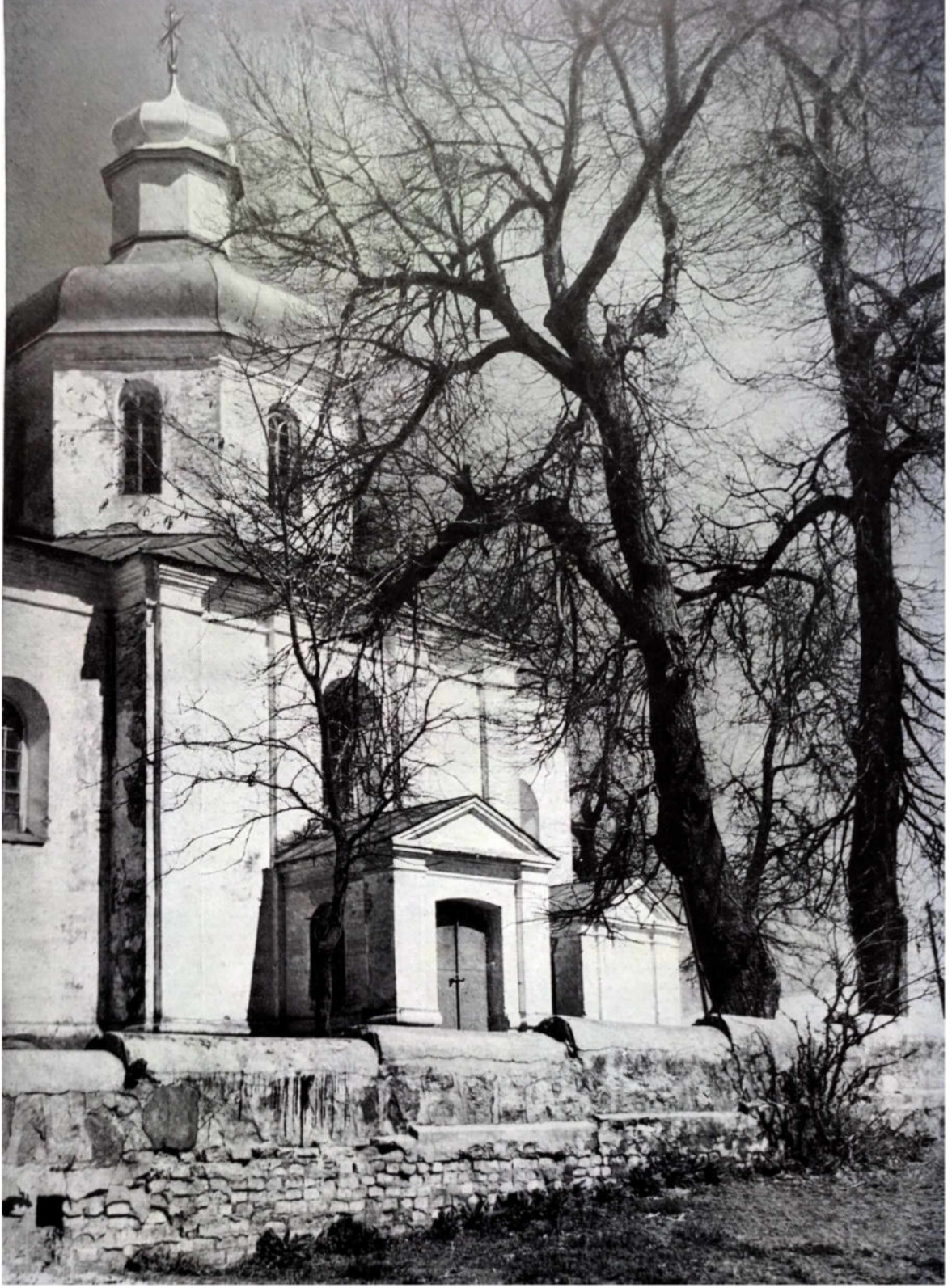


броді, де тепер Переяслав. І став Володимир на цьому боці, а печеніги на тому й не осмілилися на той бік, ні на цей». Печеніги запропонували поєдинок двох вояків: чий буде поборений, та сторона вважатиме себе переможеною. У печенігів був велетень, а в нашому війську не знаходилося йому противника. Володимир засмутився. Та прийшов до нього ремісник-кожум'яка і сказав, що його син може боротись. А щоб перевірити його силу, він попросив, щоб роздратували і пустили бика. Коли бик побіг, юнак вхопив його за бік і вирвав шкуру з м'ясом, скільки вхопила рука. І от на другий день, як оповідає літописець, «печеніги вислали свого чоловіка, що був дуже великий і страшний». Виступив і кожум'яка: «побачив його печеніг і розсміявся, бо був середнього росту. Розмірли простір поміж обома



СОБОР ЮРІЯ І ТРАПЕЗНА ВИДУВІЙЬКОГО МОНАСТІРЯ. 1696-----1701 РР.

ПОКРОВСЬКА ЦЕРКВА В СУЛИМІВЦІ. 1622--- 1629 РР.





ВОЗНЕСЕНСЬКИЙ СОБОР (1695-1700 РР) І ДЗВІНИЦЯ (XVIII СТ) В ПЕРЕЯСЛАВІ.

полками і пустили їх проти себе; вони вхопилися і стали битися кріпко. І задушив він печеніга в руках на смерть і ударив ним об землю. Закричали тоді печеніги й кинулися тікати, а русь їх погнала. Володимир же радів, заложив город на тім броді й назвав його Переяслав, бо перейняв славу»,— розповідає літописець.

Археологічні дослідження розкрили жахливу картину татарського погрому в 1239 році. У вогні і руїні загинули десятки храмів, палаци і житла. З будівель домонгольських часів у Переяславі нічого не збереглося. Рештки споруд показують, що Переяслав мав свою мистецьку школу, свою високу культуру і літописання, сліди якого збереглися в пізніших джерелах. Розкопаний в дитинці великий п'ятинефний храм Михаїла мало чим поступався перед Софією Київською. Навколо дитинця з собором тяглися укріплення з мурованою брамою і з церквою над нею. В місті розкопано велику Успенську церкву, збудовану, очевидно, Володимиром Мономахом, і дві невеликі церкви, а на посаді — шестистовповий тринефний храм з оригінальними восьмигранними західними стовпами та невеличку каплицю-усипальницю.

Розташування міста дуже мальовниче. Для нього було обрано невисокий трикутний мис між ріками Альтою і Трубежем, що створювало добрі умови не тільки для оборони, а і для життя. Головні монументальні споруди завдяки радіально-півкільцевому плануванню розташовувалися віялом

від центру до периферії. Над усім містом панував велетенський силует п'ятинефного собору дитинця.

За післямонгольських часів муроване будівництво починається тут тільки в XVII ст., коли на кошти Переяславського полку в 1646—1666 рр. будується на місці стародавнього собору церква Михаїла, яка існує й тепер. У плані вона має своєрідні риси. До великого, видовженого прямокутного середнього приміщення, перекритого півциркульним склепінням, з заходу примикає гранчастий бабінець, а зі сходу — гранчаста апсида з двома приміщеннями по боках. Спочатку східна і західна стіни центрального приміщення завершувалися фігурними фронтонами, що фланкували двосхилий високий дах. Низ масиву храму в об'ємах не членований, бо апсида з приміщеннями однакової ширини з середнім. Тому він має вигляд не культової, а світської споруди. Фасади розчленовані соковитими пілястрами, в простінках між якими високо розташовані великі вікна з наличниками та завершеними різноманітного рисунка фронтончиками, що заповнені сюжетними й орнаментальними рельєфами. Вінчають основний об'єм широкий карниз і фриз з прегарними полив'яними керамічними розетками, а навпроти пілястр — з головками путті. Пізніше біля церкви було збудовано трапезну, келії та браму з дзвіницею, що своєю невибагливою архітектурою доповнили ансамбль.

В архітектурі цього храму знайшли вияв смаки переяславського козацтва, яке в боротьбі проти іноземної польсько-шляхетської окупації завжди виступало в перших лавах. У 1630 р. воно вщент розбило війська польської шляхти, а трохи пізніше тут спалахнуло велике повстання під проводом Остряниці. В Переяславі відбулася в січні 1654 року знаменита рада, яка прийняла рішення про возз'єднання з Росією.

У кінці XVII і у XVIII ст. місто стає столицею Переяславського полку; в ньому розгортається чимале будівництво. Переяславські будівничі були неабиякими оригінальними майстрами і внесли в загальну скарбницю українського мистецтва дуже цінний вклад.

Збудована на кошти переяславського полковника Мировича Покровська церква (1704—1709 рр.) являла собою своєрідну хрещату будову, утворену поєднанням у плані тридільної з гранчастими приміщеннями церкви і двох прямокутних прибудов з півночі й півдня. Крім того, обіч них було ще по два півциліндричні об'єми, трохи нижчі за основний. Три бані, пізніше перероблені, поставлені по осі схід — захід. Північне і південне рамена накрите дахом, а на торцях мали фронти. Для храму характерні були грамас, соковитий декор пілястрами і наличниками, стрункі пропорції. У 1936—1937 рр. церква ця була розібрана.

Більше пощастило ансамблю Вознесенського монастиря, із споруд якого уцілило собор (1695—1700), колегіум (1753—1757) та дзвіниця (60—70-і рр. XVIII ст.). Як і Покровська церква, Вознесенський собор відзначається великою оригінальністю. Ряд архітектурних деталей, які бачимо



МАСКАРОН ВОЗНЕСЕНСЬКОГО
СОБОРУ В ПЕРЕЯСЛАВІ.

тут, є тільки в переяславських будівлях. У плані собор являє собою дев'ятидільну однобанну споруду. Стіни його декоровані тільки пілястрами, нішами та зірками, викладеними з цегли. Бічні гранчасті приміщення вінчають високі фігурні фронтони, а приміщення між рукавами — наметові покрівлі. Архітектурний декор храму виконано з цегли в стилі пізнього XVII і раннього XVIII ст. Під час одного з ремонтів у першій третині XVIII ст. собор оздобили ліпленими орнаментами навколо порталу та на лобових гранях рамен і по фризу підбанника. Силует собору своєрідний; основний масив споруди дуже високий і завершується вишуканими фронтонами та чотирма шатровими верхами, над якими підноситься струнка баня, увінчана високим двохярусним барочним верхом. Храм сприймається як білий кристал примхливих форм, що панує над містом; його видно дуже здалека. Він є композиційною домінантою всього міста.

Подібно до екстер'єри, не менш оригінальний вигляд має інтер'єр храму. Як тільки переступити поріг, впадає в око небачена висота хрещатого простору, відкритого аж до zenіту підпружних арок, що легко несуть гранчасту височенну баню. Хрещатий простір обмежують глухі стіни, прорізані великими вікнами тільки в лобових гранях і великими трьохярусними арками, що ведуть з західних міжрукавних камер у храм. Глядачеві, коли він зіставляв людину з великими трьохярусними арками, а останні — з височенними стовпами основного об'єму, здавалось, що розміри храму ще більші, ніж є насправді. Ритм потрійних арок, грані хрещатого простору, лінії віконних отворів разом створюють враження напруженого прямування вгору, яке завершується стрімким рухом зближених ліній граней бані й вузьких вікон підбанника. Цій же меті відчуття висотно розкритого простору підпорядкований контраст світлого центрального підбанного простору і темних плям бічних арочних отворів.

Після визвольної війни 1648—1654 рр. до мистецтва з особливою силою було поставлено нові вимоги — звеличити і прославити міць народу, його перемоги. Ось чому мотив героїчної величі в архітектурі собору звучить на повну силу.

Зміни в архітектурній естетиці сталися насамперед у дерев'яному, найбільш масовому виді народного будівництва. Підстави до такого висновку дає свідчення згаданого вже сірійського мандрівника Павла Алеппського, який відвідав Україну в 1654 р., був у Переяславі й бачив там новозбудовану дерев'яну Успенську церкву. Вона ще не була закінчена, але вже тоді своєю вибагливою формою, висотою, симетрією, своїми п'ятьма верхами викликала його захоплення. Найбільше вразили Алеппського її хрещата форма та поєднання рамен трьохярусними арками з центральним приміщенням. Це повністю збігалось з тим, що бачимо у Вознесенській церкві. Джерелом нових форм і композицій в архітектурі для переяславських майстрів було дерев'яне народне будівництво.

Не менш показовим щодо виявлення нових смаків є декор храму, в рослинних орнаментах якого, поряд з класичним, своєрідно переробленим акантом, з'являються мотиви місцевої флори. А в орнаментах фриза сусідять український барвінок, барочний акант і казкові маски античних богів. У XVI—XVII ст. образи античної міфології через проповідь та друковану книгу стали звичними і полюбилися. Все це надавало архітектурі та мистецтву яскравої національної своєрідності, свіжості і неповторності. Споруди цієї епохи тепер можуть стати джерелом народної художньої мудрості і поетичного натхнення.

У 1738 р. в Переяславі було відкрито колегіум — середню і вищу школу разом. Для навчання збудували новий корпус, поділений трьома сіннями на чотири класи. Входи обрамляють різні формою портали, оскільки учні окремих класів (граматики, риторики, філософії і богослов'я) мали різні привілеї. Тому центральний вхід, що вів у молодші класи, оздоблено скромніше, а бічні — багатше. Особливої пишності їм надають ліплені орнаментальні оздоби з картушами, монограмами (в лівому — єпископа Кореєвича, засновника семінарії) та рослинним орнаментом і тематичними символами — риторики, філософії і богослов'я. Архітектуру фасадів, оздоби трьох порталів об'єднує в одну композицію карниз споруди, фриз якого прикрашений ліпленим орнаментом — українським барвінком.

Із спорудженням дзвіниці завершилося формування ансамблю, збагатився силует не тільки монастиря, але і цілого міста. Вона була ніби підголоском в народній мелодії, бо доповнювала гру вертикальних мас у силуеті міської забудови.

Про єдність стилю і естетичних смаків свідчать і предмети живопису, наприклад, відома ікона Покрови з Покровської церкви в Переяславі, де зображені цар Петро I і його дружина, гетьман Мазепа, переяславський полковник Миревич та інше «вельможне панство». Так тема звеличення проймає всі види мистецтва. Декоративному мистецтву притаманна любов до буйного рослинного орнаменту, багатой світлотіньової гри, експресії й руху. Справжнім шедевром переяславського ювелірного мистецтва є оклад євангелія з Вознесенського собору.

У Переяславі двічі перебував Т. Г. Шевченко. Тут він написав «Заповіт». З околиць Переяслава вдалині блакитним маревом постають високі береги Дніпра. Це про них поет писав:

Гори ж мої високії,
не так і високі, як хороші,
блакитні здалека
з Переяслава старого...

Рушимо ж і ми туди, де синіють дніпрові гори,— в Канів, в якому поховано поета і в якому збереглася пам'ятка сивої давнини — собор св. Юрія (1144 р.).

Правий берег Дніпра підходить трьома виступами — вишгородським, потім київським і, нарешті, канівським. Береги круті й високі, порослі гаями, до яких підступають де-не-де степи. З берегів відкриваються неозорі луки та гаї, серед яких в'ється то темно-муаровий, то синій, то сріблястий Славутич-Дніпро.

Уже в XII ст. Канів був великим укріпленим містом, надійним бастіоном, висунутим далеко на південь, проти степових хижаків-половців, печенігів. У 1239 р. першого удару татаро-монгольських орд зазнав Канів. Місто загинуло, але храм уцілів і наприкінці XVIII ст. був відбудований, а в XIX ст. ґрунтовно реставрований. В літопису під 1144 роком зберігся запис про те, що цього року «зложена б'ість церква святого Юрія, Всеволодом князем, місяця іюня в дев'ятий день». Це князь, Всеволод Ольгович, прагнучи закріпити своє становище і збільшити популярність, збудував чимало церков — Кирилівську в Києві, Апостолів у Білгороді й, нарешті, Юрія в Каневі.

Церква тринефна з шістьма опорними стовпами і одною банею. Вона становить одну групу з храмами XII ст.— Єлецькою і Борисоглібською церквами в Чернігові, Кирилівською та Богородиці Пирогощі в Києві, Успенською у Володимирі-Волинському. Її нерухомий масив оживляють тільки широкі лопатки з півколонами, що членують фасади, та пояс ніш на рівні хорів і прорізи вікон, а в завершенні підбанника — легенька аркатура. Такі храми становлять той етап в архітектурі, коли розвиток певного стилю досягає своєї найвищої точки. В цих спорудах конструктивне вирішення і архітектурно-мистецький образ повністю зливаються. В них немає нічого зайвого; «природний добір» лишив тут тільки найдоцільніші й функціонально необхідні частини, а в архітектурі й декорі тільки те, що зумовлене конструкцією.

Головна риса їх — нерухомість силуету, монументальна величавість. Білий, лапідарний силует описуваного храму на високих берегах надовго запам'ятовується. Він є ніби пам'ятником хоробрим дружинам давньої Русі, пам'ятником, що уцілів після монгольської навали, нападів татаро-турських хижаків, що не раз плюндрували цей край.



З Канева можна пароплавом допливти до Черкас, а звідти до Чигирини і Суботова, що відіграли велику роль у визвольній війні 1648—1654 рр. У Суботові був похований Богдан Хмельницький в Іллінській церкві, збудованій у 1653 р..

Суботів і Чигирин лежали на самій межі з Диким полем, тому храм зведено не з банею, а оборонного типу, щоб він міг бути опорним вузлом в системі укріплень гетьманського замка.

У плані він являє собою великий прямокутник, у західній частині якого є неглибокі хори, що спираються на потрійну аркаду. Східці на хори і на горище, де були розташовані бійниці, містяться в наріжних стовпах хорів. Зі сходу храм має лише одну гранчасту апсиду з ризницею і дияконником, прибудованими у ХІХ ст. Храм вражає суворою величчю лаконічного силуету. Масив стін нічим не розчленований; тільки плями вікон та наріжні широчезні пілястри створюють світлотіньову гру. На відміну від нижньої важкої частини храму фронтон, хоч і важких форм, але напрочуд оригінальний. Він полегшується не тільки фігурним завершенням, але й тим, що по горизонталі ділиться карнизом і оживляється плямами бійниць та ніш.

Храм гордо панує над широкою долиною ріки Тясмин. В його архітектурі виявлена сувора велич, свідомість непоборної сили і могутності козацтва, що піднялося на боротьбу проти шляхетської неволі. Він напевне справляв сильне враження на сучасників, бо його наслідували і будівники Михайлівської церкви в Переяславі, й будівничі Києва, в творчості яких фігурні фронти стають основним архітектурно-декоративним мотивом.



ІЛЛІНСЬКА ЦЕРКВА В СУБОТОВІ. 1653 Р.

В інтер'єрі полонять спартанська простота і величний розмах зального простору. Дві планиці хрещатих склепінь, розділених підпружною аркою, легко здіймаються, спираючись на товстелізні стіни. Відчувається сила і міць споруди, поставленої навічно.

Як уже говорилося, на розвиток архітектури Придніпров'я великий вплив справило дерев'яне народне будівництво. Свідченням цього є висока оцінка дерев'яної архітектури сучасниками. Вже згадуваний Павло Алеппський відзначав, що українські храми «високі, просторі і величаві», «вибудовані недавно, з часу правління гетьмана Зіновія Хмеля» (Хмельницького). В Орадівці його вразила дерев'яна Михайлівська церква: подібною за височиною і величавістю п'яти бань йому не доводилося бачити «в землі козаків». В Умані його повели в нову величну церкву, дуже обширну, «побудовану з дерева і всю розписану». В Трипіллі Алеппський відвідав Преображенську церкву, «розкішну, простору і гарну, що красою, розмірами та багатством ікон перевершує всі храми країн козацьких»; коли вони увійшли в неї, то їх «уми були вражені подивом». Ця церква збудована була в 1646 році.

Отже, найважливіші зміни в архітектурній естетиці відбулися на Україні в епоху визвольних воєн — в другій половині XVI—першій половині XVII ст. Національна свідомість міцніла і гартувалася в запеклій боротьбі проти польсько-шляхетської неволі. Перемоги далися українському народові важкою ціною, і як тільки ярмо неволі було знищене, творча енергія народу досягла небаченого піднесення.

У Чигирині теж були такі великі храми з дерева, що їх описує Алеппський, а в замку — мурований храм Миколая, збудований в 1660-х роках. Він був знищений під час руйнування Чигирини турками в 1678 році. На рисунку в літопису Величка, зробленому, можливо, очевидцем, намальовано цю церкву. Вона має три гранчастих у плані бані, кожна з них з двома залами. Церкву цю повторено у Покровському соборі, що у Харкові (1689 р.). На Придніпров'ї майже не збереглося дерев'яних храмів, а ті, що випадково уцілили, не найкращі. До них належать церкви у Фастові, в Синявці, в селі Тулинцях. Це тридільні триверхі з двома залами храми. Щоб дати уявлення про дерев'яну архітектуру українського народу, яка не має аналогій в світовому мистецтві, слід назвати ті пам'ятки, які не збереглись, але є найвищим здобутком придніпровських майстрів і які зв'язані з визвольними ідеями XVII—XVIII ст.

Якщо з Суботова їхати на Черкаси горою, по правому березі Тясьмиа, то по дорозі буде Ведмедівський монастир — центр гайдамацького руху. Тут наприкінці XVIII ст. було прибудовано собор. У плані він був дев'ятидільний, з п'ятьма височезними банями (49 м), що не мали собі рівних в українській архітектурі. Храм поставлений на самому краю гори, яка панувала на кілька десятків кілометрів. З лівого берега Дніпра було здалека видно дивовижний силует з тісно сплєтених п'яти бань.

План цього храму і конструктивне здійснення надзвичайно прості і доцільні. Навколо центрального приміщення прирубано навхрест чотири приміщення, а щоб збільшити площу, між рукавами хреста влаштовано ще чотири приміщення. Кожна баня відкрита знизу до зеніту, причому перехід від четверика до восьмерика, за допомогою парусів, влаштовано на дуже великій висоті — близько 15 метрів. Чотири бічних бані з двома залами й середня з трьома підносяться вгору і чим вище, тим в перерізі вони менші. Перехід між залами конструктивно здійснено за допомогою рубленого склепіння у вигляді восьмигранної зрізаної піраміди.

В жодній споруді ми не побачимо такого стрімкого руху мас вгору, такого пружного лету вертикальних ліній, їх «живого» пульсування в залах, коли вони, ніби подолавши затримку в м'яких обрисах барочних покрівель, знов випростовуються, щоб ще стрімкіше летіти вгору і розтанути на тлі неба в маківках бань.

Українські храми відзначаються органічним злиттям планово-просторової структури і їх вияву в масах зовні. Тому, дивлячись на український храм зовні, можна уявити собі і його інтер'єр, який повинен бути відкритий на



СОБОР ВЕДМЕДІВСЬКОГО МОНАСТІРЯ. ХVІІІ СТ. (ФОТО 1914 Р.).



ЦЕРКВА ПАРАСКЕВИ В РОСОШКАХ. 1762 Р.

всю височінь. І справді, коли переступаєш поріг таких храмів, передусім вражає висотно розкритий простір. У світовій архітектурі немає жодної стильової системи, де б проблема висотного розкриття внутрішнього простору була розв'язана з таким розмахом, з такою конструктивною простотою і сміливістю.

В українських храмах з баштоподібною композицією мас була тільки одна, здавалося, неподолана трудність — об'єднання окремих планово-просторових членувань споруди. Народні майстри вийшли з цього становища блискуче. Звичайно, два приміщення найпростіше з'єднати за допомогою дверного прямокутного отвору, але можна надати йому й інших



ІКОНОСТАС ЦЕРКВИ ПАРАСКЕВИ В РОСОШКАХ. 1762

форм — з навкісно зрізаними кутами або й півциркульної. Можна збільшити їх розміри на всю стіну, в якій вирізується отвір, але можна надати цим аркам-вирізам ще й інших, складніших форм з фігурними абрисами, але розташовувати їх у кілька ярусів — в два або три. У Ведмедівському соборі такі арки-вирізи оригінальні — вони мають чіткий півциркульний рисунок у завершенні, а починаючи від п'яти, арки мають м'які хвилясті вигини і виступи, що добре вписуються в загальну форму ніби своєрідні стрілочасті арки.

Арки-вирізи надзвичайно великі, вони сягають початку парусів. Завдяки цьому всі п'ять бань об'єднані в єдину просторову композицію. Вони ніби висять в повітрі, як завершення великого простору.

Іншим могутнім засобом в народному будівництві є використання закону контрасту і ритму. Бічні камери між рукавами не мають бань, вони менше освітлені, їх простір «важкий», зате як контраст тут сяє простір п'яти бань, видимих через примхливі вирізи арок. Тільки в Київському Софійському соборі та у великих храмах XVII—XVIII ст. з такою послідовністю застосовано закони контрасту і ритму. Ледве видні стики колод зрубу утворюють перший «рисунок» ритму; горизонтальні лінії стику восьмериків підбанників у залах, лінії вікон та карнизів — другий; маси підбанників і зрізаних бань — третій. Кожний з них впливає з іншого, а всі разом становлять непорушну єдність. Увесь час при русі глядача в такій споруді око спостерігає гру світлих і темних площин, прямих і кривих ліній. Форми арок вирізів перетинаються, створюючи несподівані комбінації. Сила таланту народу, його палке прагнення до щастя і свободи, його світлі, поетичні мрії знайшли в цих шедеврах своє втілення.

Скільки б не порівнювати п'ятиверхі храми, ми ніколи не зустрінемо серед них двох однакових. Це досягається не тільки тим, що до п'ятидільної хрещатої основи, завершені п'ятьма банями, додаються дві (семидільні) або чотири (дев'ятидільні) камери, але й різними пропорціями, неоднаковим числом заломів, формою зрубів у плані, формою покрівель в залах, завершень і маківок. Найближча до Ведмедівського храму була церква у Березянці, але в неї силует мав гостріше виявлену пірамідальність завдяки тому, що середня баня була значно вища від бічних.

У типах будівництва тридільних храмів придніпровські майстри так само вміли досягати визначних мистецьких ефектів найпростішими засобами. Чи не найхарактернішим храмом цього типу була церква Параскеви в селі Росошки, яку збудував у 1762 р. відомий ватажок селянського повстання Коліївщини Іван Гонти. Коли повстання було з допомогою царського війська придушено, польська шляхта жорстоко розправилася з повстанцями. Села Серби і Кодня, де провадилась езекуція, підпливли кров'ю жертв шляхетського терору; одним повстанцям стинали голови, інших садили на палі, обрізували вуха або вирізували у них ремені з спини. Гонти відрізали язика і після нелюдських катувань порубали його тіло на шматки, які

розвісили на перехрестях доріг. На жаль, церква Гонти не збереглася. У 1934 році вона була розібрана разом з чудовим іконостасом.

Інтер'єр жодної української церкви не можна уявити без іконостаса, який був головним ідейно-мистецьким акцентом. Силует іконостаса завжди підпорядковувався інтер'єрові. В церкві Івана Гонти іконостас займав всю ширину центрального приміщення, яке не перевищувало 8 метрів. Отже, щоб влаштувати високий і статечний іконостас, майстер в плані його зламає; тому на площинах, не однаково обернених до вікон, завжди виграє світлотінь. Мерехтлива різьблена позолота є дорогоцінною оправою для монументального декоративного живопису. Лінії горизонтальних і навскісних карнизів, що членують єдиний килим іконостаса, вертикалі колонок та рам створюють бурхливу симфонію руху, гри барв, блиску позолоти.



ПІВНІЧНЕ ЛІВОБЕРЕЖЖЯ

НА ПМУЦТИТУЛІ:
КАПТЕЛЬ БОРИСОГЛБСЬКОГО СОБОРУ В ЧЕРНІГОВІ. 1123 Р.

Північне лівобережжя, або чернігово-сіверські землі України, до утворення Київської держави були заселені східнослов'янським племенем сіверян, які «седоша по Десні і по Семі». Пізніше тут виникло Чернігівське князівство, з якого в XII ст. виділились Новгород-Сіверське, Путивльське, Брянське, Глухівське та інші князівства. В XVII—XVIII ст. у цих місцях було утворено Стародубський, Чернігівський і Ніжинський козацькі полки. Тепер більшу частину цієї території займає Чернігівська область, решту — Сумська.

Дві великі ріки — Десна і Сейм з численними притоками, густі ліси і досить значні простори незалісненої землі забезпечували сприятливі умови для заселення цього краю ще в далеку давнину. Постійне життя серед дрімучих лісів, по берегах повноводих рік наклало відбиток на поетичну уяву і творчість населення. В декоративному мистецтві сіверян уже в IX — X ст. найбільш поширеними мотивами стають казкові билинні сюжети й тератологічні мотиви. В 907 р. Чернігів вперше згадується в договорі з греками (на другому місці після Києва). На довгі віки він стає центром величезної території — Сіверщини, культура і мистецтво якої мали специфічні риси (а мова — свої діалектні особливості).

Пейзаж північного лівобережжя дуже своєрідний. Лісостеп тут переходить в густі ліси на півночі. Не тільки великі ріки — Десна і Сейм, але й дрібніші — Снов, Есмань, Убедь або Клевень мають досить високий правий берег. Проте в цілому рельєф спокійний, з широкими, але не глибокими долинами, з горбами, що мають ледве помітні м'які обриси. Більшість стародавніх поселень розташовувались на найбільш виграшній висоті правого берега. Там стоять видні здалека пам'ятки архітектури, що стали невід'ємною частиною ландшафту північної України.

Ознайомлення з архітектурою і мистецтвом Чернігово-Сіверської землі краще почати з подорожі по Чернігову.

Чернігів виник, звичайно, не в 907 р., коли він вперше згадується в літопису, а значно раніше і, подібно до Києва, на його місці перед тим існувало кілька окремих поселень. Згодом вони об'єднались, перетворившись у великий центр племені сіверян. Пам'яткою цієї епохи є величезна Чорна Могила, насипана над прахом верховного вождя і жерця племені. Вона розташована в садібі школи проти Єлецького монастиря. Навіть тепер, ставши на 5—7 метрів нижчою, вона вражає своїми розмірами, які дорівнюють будинкові сучасної чотириповерхової школи. Археологічними розкопками виявлено, що це захоронення належить до середини X століття. Тут знайдено дві ритуальні посудини — роги тура з срібними оковками, на яких зображені казкові сюжети про «заговорені стріли»; аналогію їм знаходимо в Чернігівській билині про Івана Годіновича, хороброго київського воїна, що приїхав за донькою чернігівського купця Настею, засватаною за Коція Безсмертного. Іван силоміць забирає Настю. В дорозі Коцій перемагає Івана і прив'язує його до дуба, та прилітає чорний ворон і людським



ОКУТТЯ РОГУ З ЧОРНОЇ МОГИЛИ В ЧЕРНІГОВІ. X СТ.

голосом провіщає, що не володіти Кошцієві Настею. Кошій хоче вбити ворона, але стріли повертаються назад і забивають на смерть його самого. Як і в билині, так і в рельєфах втілено елементи світогляду давніх сіверян.

Менше ста років минуло від часу, коли насипано Чорну Могилу, до спорудження Спаського собору. Але за цей період на переломі X—XI ст. наші предки зробили величезний стрибок від варварства до високої цивілізації.

Черніговом після смерті князя Володимира правив його син, Мстислав Тмутараканський, про якого в літопису збереглось оповідання, що в єдиноборстві він переміг косожського велетня Редедю. Між Мстиславом і Ярославом спочатку точилася боротьба за гегемонію на Русі, але в 1026 р. брати помирилися, «розділиша собі землю Руську по Дніпро: і сяде Ярослав в Києві, а Мстислав в Чернігові». Ставши володарем величезного князівства, межі якого сягали Оки, Дону й Азовського моря, Мстислав заходився опоряджувати свою столицю, укріпив її могутніми валами і ровами, вдвоє збільшив площу дитинця, а біля 1036 р. заснував головний храм міста і князівства — Спаський собор. Але в 1036 р. Мстислав «підє на лови, розболівся і умре і положиша його в церкві Святого Спаса, його же бо сам заложил; бе бо в здано єї при нїм височиною, яко на коні стояше досящи». Закінчено його, мабуть, невдовзі по смерті Мстислава.

Спочатку собор мав, як і тепер, п'ять бань, а з півночі — круглу башту зі сходами на хори і з півдня — маленьку церковку-хрещальню. Найбільше впадає в око пірамідальність силуету, бо маси східчасто підіймаються від периферії до центра. Склепіння центрального нефа і трансепта значно вищі від бічних приміщень. Враження монументальності і спокійної урочистості підсилювалось в давнину невеликими каплицями з півдня і півночі. Спокійна величавість масиву храму прекрасно гармоніює з майстерним декором, нішами, півколонками, арочним вінчанням підбанників та мандровим фризом, що членує масив храму по горизонталі. Мотив ритмічного повторення певних елементів або деталей відіграє велику роль у побудові архітектурного образу храму. Ритм маленьких арочок-ніш підхоплює спокійно розмірений ритм кроків арок-закомар, який потім згасає в граціозному ритмі

арочного вінчання бань. Своєрідність архітектури храму полягає в суперечливості між центричністю, виявленою піднятими склепіннями центрального нефа та трансепта, пірамідальним розташуванням бань і базилікальністю внутрішнього простору, розкритого в глибину, в напрямі центральної апсиди.

З бабинця через нешироку арку видно центральну освітлену частину храму. Чотири пари хрещатих у плані стовпів поділяють його на три нефи. Але простір центрального нефа в бік трансепта нерозкритий, а відмежований трьома двохярусними арками. Тому в храмі домінує глибинне розкриття інтер'єра, поєднане з висотним, оскільки центральна баня панує над бічними. При русі глядача в храмі перед його очима увесь час міняються плани, світлі й затінені частини. Цим створюється враження мальовничості, що в давнину доповнювалась колористичним багатством стародавніх фресок і, мабуть, мозаїками центральної апсиди.

Зберігся фрагмент фрески з св. Теклею, написаної у фронтальній позі, з обличчям класично правильних пропорцій, з чудовим античним колористичним моделюванням, що дуже гарно виявляє дивний овал обличчя, округле підборіддя, соковиті уста й великі очі.

Вигляд інтер'єра особливо змінився в XVIII ст., коли після пожежі загинули фрески і в 1794—1798 рр. було виготовлено новий іконостас; різьбу і столярні роботи для нього виконали ніжинські майстри Сава Волощенко і Степан Білопольський, а живопис — борзенський піп Тимофій Мизко. Змінився і зовнішній вигляд храму. Над північною баштою був надбудований ще один поверх, а замість каплиці поставлена симетрично друга башта з високим шпилем і влаштована нова покрівля на банях.

З 1054 р. чернігівським князем стає Святослав, син Ярослава Мудрого, що поклав початок чернігівській династії Святославовичів. При них Чернігів збагачується новими спорудами — палацами та храмами, з яких один виявлено під збудованим у 1123 р. Борисоглібським собором; поруч знайдені рештки іншого палацу XI ст. В 1174 р. збудовано церкву Михайла, в 1186 р. — церкву Благовіщення, а в кінці XII — на початку XIII ст. — церкву П'ятниці на Торгу.

З цих храмів уцілів тільки Борисоглібський собор, що розташований поруч із Спаським. Його збудував Давид-Гліб Святославович. У давнину його оточувала низенька споруда, серед якої виділявся великий княжий палац XII ст. Борисоглібський храм будувався як фамільний, тому в стінах його західної частини влаштовані ніші-аркасолії, де ховали членів княжої сім'ї. Храм скромніший за архітектурою і значно поступається розмірами перед Спасом. Його однобанний масив здається сухим і нерухомим. Стримані вертикальні й горизонтальні членування не вносять напруженості в архітектурний образ храму, не порушують його спокійної ясності.

У XII ст. в творчий мистецький процес включається все більше місцевих сил, вихідців з народу. Їхнім смакам завдячує мистецтво те, що в сферу

релігійних образів вторгаються образи народної фантазії, казкові мотиви і сюжети. На білокам яних капітелях Борисоглібського собору яскраво зображені фантастичні звірі в орнаментальному плетінні. Казковий світ старослов янської міфології стає невичерпним джерелом декоративних композицій. Звірині орнаменти, фантастичні звірі, чудовиська і птахи зображаються тепер на браслетах, пряжках, в ілюстраціях рукописних книг, на тканинах, на стінах церков і архітектурних деталях.

З Борисоглібським собором зв'язаний шедевр ювелірного мистецтва — срібні царські врата. Оповідають, що в кінці XVII ст., будуючи колегіум біля собору, викопали срібну статую старослов'янського бога. Гетьман Мазепа звелів його розтопити і зробити з нього царські врата. Срібло разом з рисунком врат було відправлено в Гданськ, де й зроблені чудові врата, що зберігаються тепер в Чернігівському музеї.

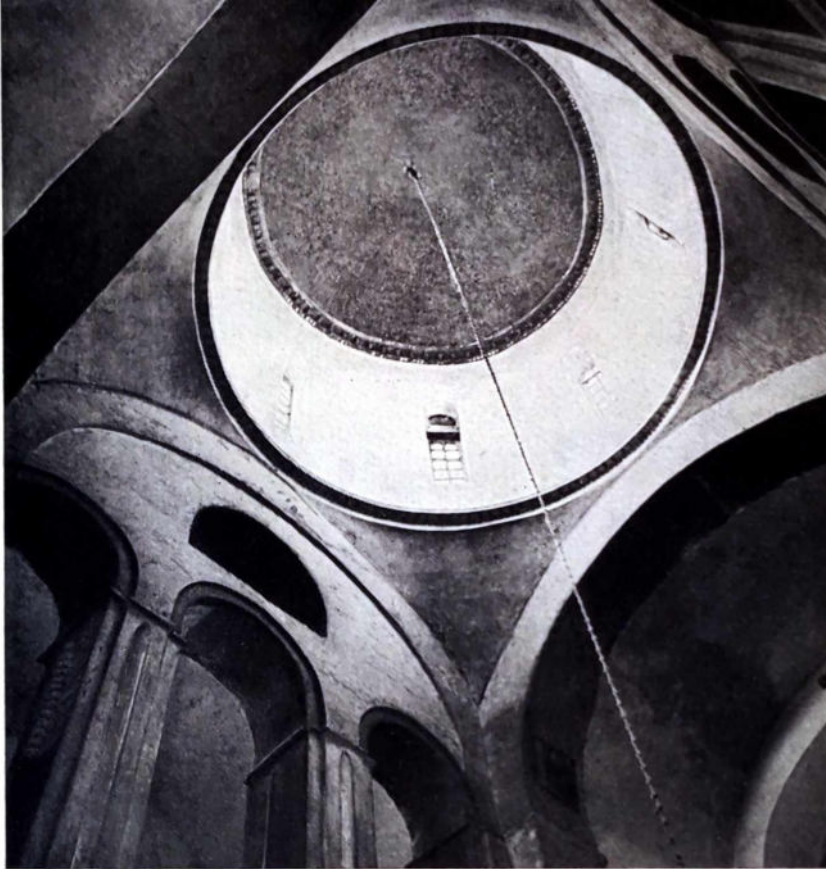
Розвиток самобутньої культури та мистецтва привів до утворення основ національної культури. З'являються твори, де утверджуються нові принципи архітектурної естетики; в них заперечується нерухомість і замкненість «кубічного» об'єму культових споруд. Саме таким твором і є П'ятницька церква, збудована, можливо, видатним майстром Петром Милонегом. Це невеликий храм з чотирма опорними стовпами і однією банею. Її особливість в тому, що чотири стовпи, які несуть за допомогою арок високу баню, розставлені широко, а оскільки бічні приміщення вузькі, то на фасаді арочне завершення має тільки центральна закомара, тоді як бічні — лише в чверть кола. Перехід від основного масиву до підбанника здійснено за допомогою арок-закомар, розташованих трьома уступами. Завдяки цьому храм сприймається як дивовижний стовп-башта. Це враження посилюється тим, що апсиди мають незначний виступ і не дуже високі. Струнки маси храму, їх рух вгору підсилюють складного профілю пічкові пілястри та граціозні півколонки підбанника. В інтер'єрі немає складних членувань, нагромадження планів з великим числом арочних отворів; тут все ясно, все підпорядковане одному — пориву вгору, до світла, до зеніту бані — висотному розкриттю простору. В архітектурі цієї споруди, як і в «Слові о полку Ігоревім», втілені високі народні ідеали, горда свідомість сили і духовної краси народу, його художні і естетичні погляди.

Цей блискучий розвиток культури й мистецтва був перерваний татаро-монгольською навалою. Знеслені й подрібнені чернігово-сіверські, як і інші руські землі, стали легкою здобиччю іноземних загарбників.

Поступово історичний розвиток через століття приводить до утворення міцної козацької та міської ремісничої верств, які очолюють боротьбу українського народу за соціальне і національне визволення. Поворотним пунктом в історії України стала визвольна війна 1648—1654 рр. Вона підняла до боротьби широкі народні маси, висунула з їхнього середовища талановитих політичних діячів, проповідників, літераторів, палких захисників національних інтересів. Бурхливий час цієї боротьби породив яскраві й сильні



СПАСЬКИЙ СОБОР В ЧЕРНІГОВІ. БЛ. 1036 P



характери. Вчорашній козак ставав видатним полководцем, а непереможна польсько-шляхетська армія зазнавала під ударами козацької шаблі одну поразку за другою.

Здобута перемога зумовила появу видатних шедеврів мистецтва XVII—XVIII ст. Козацькі міські й селянські громади, прагнучи увічнити свої діла, споруджують урочисті храми, які ставлять на найбільш видному місці, щоб вони вражали сучасників, виховували в них почуття гідності й гордості. З'являється багато козацьких літописів і «кройнік», що розповідають про події визвольної війни й боротьбу проти іноземних поневолювачів. У цей час і перед мистецтвом виникають нові завдання, що приводять до зміни самої системи стилю. Естетичні інтереси переносяться з сфери потойбічного, духовного в реальний світ. Прагнення втілити героїку викликає посилений інтерес до мистецьких проблем — передачі бурхливого руху, світлотіньової гри, насиченості декором. В архітектурі й мистецтві складається новий стиль, який прагне до засвоєння досягнень Ренесансу, а згодом і барокко. Формуються український Ренесанс і українське барокко зі своїми історично зумовленими особливостями. В архітектурі виникає напрям,

«СВ. ТЕКЛЯ». ФРЕСКА
СПАСЬКОГО СОВОРУ
В ЧЕРНІГОВІ.



в якому декор вікон, порталів, карнизів колонок і т. д. стає основним засобом у створенні архітектурного образу. Він стримано доповнюється керамічними вставками з сюжетними або орнаментальними оздобами. На відміну від київської школи архітектури в чернігівській не застосовували ліплених орнаментів, зберігаючи любов до архітектурного декору, виконаного з цегли. В цьому напрямі чернігівські майстри виявили велику винахідливість.

У живопису виникають великі монументальні композиції, де основне — це бурхливий рух, патетика і героїка. Водночас розвивається специфічний вид монументального мистецтва, де в синтезі виступають декоративна різьба, скульптура і живопис: це — виготовлення іконостаса. Засновники величезних храмів і цілих ансамблів, ктитори і благодійники, вельможне панство і церковні ієрархи хотіли увічнити себе і свої діла і тому наказували вміщувати в храмах і місцевих громадських спорудах свої портретні зображення.

Поширенню мистецької культури сприяли Чернігівська друкарня та численні школи, серед них колегіум. З Чернігівської друкарні вийшли першокласні гравери — Н. Фігурський, М. Чернявський, М. Синицький,



БОРИСОГЛІВСЬКИЙ СОБОР В ЧЕРНІГОВІ. 1123 Р.

С. Адамант, М. Піддубний, М. Зарицький, К. Крачковський, М. Стрельбицький, Д. Таляревський та інші. Український живопис, орнаментация книг, архітектурні прийоми виявляють вплив на російське мистецтво, яке в свою чергу впливає на українське. Завдяки зв'язкам з російським мистецтвом збагачується арсенал засобів українських майстрів, які, за своєюю все передове в архітектурі інших народів, одночасно зберігали національну самобутність.

Від XVII—XVIII ст. у Чернігові лишилися високохудожні пам'ятки: щоб їх побачити, треба пройти знов у дитинець, а звідти в інші місця. На східній околиці дитинця зберігся один з найкращих зразків цивільної

архітектури — житловий будинок чернігівського полковника Якова Лизогуба, героя взяття Азова, споруджений у 90-х роках XVII ст. Після смерті Лизогуба будинок, очевидно, купив гетьман Мазепа. Після його зради і втечі з України споруду конфіскували і передали під чернігівську полкову канцелярію; тому її називали по-різному — то будинком Мазепа, то полковою канцелярією.

Великий прямокутний у плані будинок поділений єдиною подовжньою стіною та двома поперечними на чотири кімнати з двома сіннями, тобто так само, як і в українських хатах, на дві половини, з тією тільки різницею, що тут більше кімнат. Під будинком є глибокий льох. Внутрішнє планування виявлене зовні членуванням стін пілястрами. В обробці фасадів вражають пластичне багатство і різноманітність декору, контраст вертикальних і горизонтальних ліній, примхливо поєднаних з криволінійними формами фронтончиків та фігурних наличників. Впадає в око те, що при єдиному декоративному принципі не всі фасади однаково вирішені, бо декор другорядних фасадів простіший, бідніший.

Другою пам'яткою є відомий Чернігівський колегіум, збудований у 1700—1702 рр., як свідчить напис на керамічній дошці, знайдений у 1953 році під час реставраційних робіт. Рослинний орнамент на дошці аналогічний орнаментам у заставках «Алфавіта», виданого в Чернігівській друкарні у 1702 році. Будинок колегіуму складається з східної частини — келій XVII ст., до яких в кінці XVII ст. було прибудовано двоповерхове приміщення, а трохи пізніше (в 1700—1702 рр.) — ще одне двоповерхове приміщення з дзвіницею. Впадає в очі протиставлення масиву двоповерхового корпусу — міцній вертикалі башти-дзвіниці. Архітектура окремих частин неоднакова, східна частина майже позбавлена декору. Стіни оздоблені тільки карнизом та порталом. Середня частина, навпаки, має багато вікон, густо розташованих, обрамлених наличниками і колонками та увінчаних складної форми фігурними фронтончиками, так що утворюється ніби суцільна килимова композиція. Західна частина будинку має вигляд чотири-ярусної башти. Нижні два яруси утворюють кубічний масив і є базою для восьмигранного третього ярусу, завершеного об'ємом складної форми, який складається з восьми півциліндрів і нагадує вінчання церкви в Дякові під Москвою. Ніші-кесони, колончасті пояси, багатопрофільні карнизи, кронштейни та яскраві керамічні орнаментовані вставки чудово вимальовуються на тлі сліпучо-білих стін.

Керамічні рельєфи Чернігівського колегіуму є унікальними пам'ятками скульптури, створеними на переломі XVII—XVIII ст. В них нічого немає від традиційної плоскорізьби попередніх епох. Голова Спаса виконана з реалістичним моделюванням, з м'якими і соковитими складками плати. Обличчя виліплено бездоганно, особливо тонко пророблені локони. Але ще краще, з більшою професійною майстерністю виконаний рельєф богоматері «Знамення». Подібно до ікон на рельєфі, тут є орнаментована рама



ЦАРСЬКІ БРАТА БОРИСОГЛІБСЬКОГО СОБОРУ В ЧЕРНІГОВІ. 1702 Р.

КАПІТЕЛЬ БОРИСОГЛІБСЬКОГО СОБОРУ
В ЧЕРНІГОВІ.



з дубового листа і розеток. Поясна фігура богоматері поставлена фронтально. Юне обличчя її модельоване тонко і майстерно. Складки мафорія гарно охоплюють ніжний овал лица з ласкавим добрим виразом.

Тепер можна пройти з дитинця в третю частину стародавнього Чернігова— Третьак, де в 1715 р. було завершено будівництво церкви Катерини — на честь перемог козацьких військ над турками під Азовом. Петро I «мужество козацкое зело похвалял», а патріарх Адріан прислав гетьманові Мазепі похвальну грамоту «для вікопам'ятної війську козацькому слави». Під час азовського походу при козацьких полках «неотступно перебував муж, в добродетелі і військових трудах іскусний, гетьман козацький наказний Яков Лизогуб». Для храму — меморіального пам'ятника — найбільш прийнятна була центрична композиція, і майстер обрав саме хрещатий дев'ятидільний з п'ятьма банями тип споруди. Маса позбавлені горизонтальних членувань; тому рух вертикальних ліній невтримний і могутній. Тільки у карнизі він припиняється, щоб потім ще стрімкіше злетіти в легких лініях бань. Центричність композиції зумовила схожість фасадів, які різняться лише незначними подробицями. Невеликі дверні отвори мають вишуканий декор порталів, оздоблених наличниками і фланкованих півколонками з фронтончиками. Поєднані в одну композицію з архітектурою верхніх частин лобових граней і об'єднані наріжними пілястрами, вони надають входам парадності.

В інтер'єрі так само провідним мотивом є урочистість, розкриття внутрішнього простору у висоту. Хорів немає, і ніщо не заважає рухові ліній вгору.



П'ЯТНИЦЬКА ЦЕРКВА В ЧЕРНІГОВІ. КІНЕЦЬ XII — ПОЧ. XIII СТ.

Від Катерининської церкви наш шлях лежить до ансамблю Єлецького монастиря, який заснував, за переказами, в 1060 р. Святослав Ярославич. Однак, хоч факт заснування монастиря не викликає сумніву, сам храм навряд чи був побудований ще за життя Святослава (вмер у 1073 р.). Очевидно, він збудований пізніше — в другій половині або середині XII ст.

Храм своєрідний, тринефний шестистовповий з трьома великими критими ганками з заходу, півдня і півночі. В правому куті бабинця є маленька хрещальня, а над нею, на другому поверсі — каплиця ігумена. В будівлі бездоганно здійснено розбивку плану та архітектурно-конструктивний розрахунок. У всьому відчувається рука зрілого майстра, що володіє всіма секретами будівельного мистецтва. Тут вражає якась особлива урочистість, створена лише композицією простих мас, розчленованих тільки півколонами, накладеними на плоскі пілястри південного і північного фасадів та двохступчастими пілястрами на західному. Суворая правдивість і ясність архітектурних форм і є головною художньою цінністю споруди.

Всередині храм такий же. Центральний підбанний простір добре виділяється. В ньому немає ні різких контрастів, ні похмурості. Зір вільно лине за лініями струнких опорних стовпів до підпружних арок, а далі вгору, до осяяної світлом легкої центральної бані.

Від високохудожніх оздоб інтер'єра фресками лишилися тільки рештки «Страшного суду», чоловіча та жіноча постаті невідомих святих (можливо, Костянтина і Олени) та «трьох «отроків у печі огненній». На фрагменті, мабуть, «Страшного суду» намальовано кілька постатей, але не фронтально, а в легкому повороті направо. Їхні цілком слов'янські широкі обличчя, з крутими опуклими лобами та м'ясистими носами і великими устами обрисовані енергійно. Вражають точність і економність пензля. З такою ж майстерністю написана і постать Олени (?). Її стрункий стан загорнутий в одягу, що нагадує українські плахти, оздоблені невеликими діагонально розташованими ромбоподібними клітками, заповненими складними узорними кліточками, кружечками і стилізованими хрестиками. Пишне багатобарвне вбрання з різноманітними візерунками й кольоровими поєднаннями підсилює піднесений лад образу. Нам здається, що тут відобразився новий етап в розвитку мистецтва, який почав на світанку XII ст. геніальний Алімпій і який характеризується подоланням гіпнозу візантійського мистецтва. Відкрились широкі обрії для формування самостійних національних мистецьких шкіл.

У 1668—1670 рр. храм був відбудований і в ньому зроблено новий п'ятирусний іконостас, дуже схожий на старий іконостас (XVI ст.) Успенського собору Києво-Печерської лаври. Основою композиції українського іконостаса є ордерна сітка, що поділяє його на вертикальні й горизонтальні поля. Єлецький іконостас належав до найбільших на Україні. Він займав ширину всіх трьох нефів. Бічні поля його трохи нижчі від центральної

частини з царськими вратами та «Молінням» посередині. Вся велетенська площа іконостаса, переткана ажурною позолоченою різьбою, здавалася золототканою завісою. Все на ньому пройняте героїчним пафосом, урочистістю. З живопису іконостаса збереглась ікона «Єлецької богоматері» «Нев'янучий цвіт». Її ласкавий погляд і довершена пластична краса відповідали народним ідеалам прекрасного, що виявились у назві «Нев'янучий цвіт». Цю ікону виконав, очевидно, Григорій Дубенський, який раніше написав ікону «Іллінської богоматері».

В Єлецькій церкві був портрет чернігівського полковника, а потім генерального обозного Василя Дуніна-Борковського. Він намальований в інтер'єрі кімнати за столом, накритим килимом, в дорогому жупані і з булавою в руці — знак високого становища. Художник своєрідно поєднує правдивість у передачі образу портретованого з певною ідеалізацією.

Біля південної стіни собору в 90-х роках XVII ст. була збудована каплиця Лизогубів. Праворуч від portalу зберігся «епітафій» полковника Лизогуба:

Зде Яков Лизогуб воин росский славный
Полковник Черниговский храбрый бодрый давний.
Благоразумный сего града оградитель,
Азова и многих мест крепкий победитель.
В тысяча шістьсот осьмий год на девят десятый
Августа в девятый день в небесный град взятый.
Храма ж сего над ним прещедрейший здатель.
Евфим от тих цнот честнейший подражатель
Єгда зде молитися кончить слова тими
Христе душу Якова впокой со святыми

Все в каплиці присадкувате — і довгий основний об'єм, і невеликі бані, що виростають прямо з покрівлі, й низенький широкий портал, і такі ж низенькі вікна з «ушастими» наличниками; завдяки цьому увесь її вигляд є втіленням затишності й ліризму. З протилежного боку собору розміщений північний корпус, Н-подібний у плані, утворений поєднанням трьох корпусів; ще далі за ним розташована восьмигранна в плані чотирирусна дзвіниця, збудована в 1670—1675 рр. Поставлена над проїздом, вона була і брамою, і дзвіницею. Із східного боку собору зберігся корпус келій, поділений п'ятьма сіньми на шість великих кімнат. Одноманітний ритм приміщень виявлений на фасаді кроком пілястр, а п'ять однотипних порталів та п'ять строених вікон підсилюють довжину низенького, розпластаного корпусу. Своєрідність ансамблю полягає в тому, що пізніше збудовані низенькі корпуси, які «стеляться» по землі, підкреслюють імпозантність і велич головного храму. Займаючи одну з високих чернігівських гір, ансамбль стоїть ніби на п'єдесталі й доповнює собою розлогу панораму стародавнього міста.

З Єлецького монастиря треба спуститися в долину і піднятися на Болдині гори з безліччю великих і малих могил IX—X ст.; на першому пла-

БУДИНОК ЛИЗОГУБА
В ЧЕРНІГОВІ. 90-і РОКИ
XVII СТ.



ні — найбільша з них — «Гульбище». З неї відкриваються чарівні краєвиди Задесення і Болдиних гір. Коло підніжжя Болдиних гір, біля входу в печери, приліпилася мініатюрна церковка Іллі, збудована, мабуть, у XII — початку XIII ст. на території стародавнього Іллінського монастиря, заснованого в 1069 році. Храм майже повністю зберігся, але з пізнішими добудовами і переробками. В 1649 р. до нього з заходу прибудували гранчасте приміщення, завершене банею, а для симетрії зробили також баню над апсидою, завдяки чому храм став трибанним. Поставлена на невеличкому майданчику біля підніжжя пагорба під розлогими дубами, церква наче виростає з землі й утворює разом з пейзажем один з чарівних куточків Чернігова. Подібний тип тридільного храму став вихідним пунктом в розвитку одно- і трибанних тридільних храмів в українській архітектурі XV—XVII ст.

З Іллінською церквою зв'язана визначна датована пам'ятка українського живопису — ікона «Іллінської богоматері», написана в 1658 р. маляром Григорієм Лубенським. Під впливом гуманістичних ідей в мистецтві почали малювати святих не зречених всього світського, а схожих на звичайних людей. Тому Лубенський намалював богоматір як красиву, молоду матір



КОЛЛЕГИУМ В ЧЕРНІГОВІ. 1700—1702 РР.

з дитиною на руках. Надзвичайно високі мистецькі якості ікони вражали сучасників, які зв'язували з нею свої сподівання на краще життя, складали про неї пісні й легенди. Після смерті Хмельницького починається довга, кривава боротьба між окремими старшинськими угрупованнями. Народ знемагав від братовбивчих воєн і назвав цей час «руїною». «У зв'язку з цими подіями в 1662 р. виникла легенда про «Іллінську богоматір», записана в літопису Величка. «Плакашесья тоді пресвятая діва жалуючи православних християн малоросіянов... яко через незгоду, роздвоєніє і міждусобіє єдині уже смертоносним оружїєм докончишася, другіє з отчизни бідні в полон отведошася, треті мають отвєдені бити, а четвертим предлежаша в отчизні глави положити, предводительством неїстовивашихся тогда властолюбивих і к междуособью гордившихся вождов своїх».

Від первісних оздоб в інтер'єрі нічого не збереглося. А сучасного вигляду він набрав після ремонту, коли в 1774 р. було виготовлено новий іконостас.

Щоб розмістити всі необхідні сюжети в іконостасі маленького храму, майстер зробив його в зигзагоподібному плані. В ньому провідним є не різьба у вигляді суцільного килиму, а ордер, що становить закономірний перехід у кінці XVIII ст. до стилю класицизму.

Вийшовши з Іллінської церкви, найкраще піднятися стежкою до Троїцького монастиря. Мальовничі околиці Задесення і Болдині гори з кожним кроком стають ще кращі й видніші, а потім починає вимальовуватися громаддя собору. Троїцький монастир виник на місці стародавнього Іллінського, але при відбудові його в XVII ст. через тісноту і незручність був винесений на сусідню гору і названий Троїцько-Іллінським, або просто Троїцьким. Можливо, що в другій половині XVII ст. спочатку збудували південно-західний корпус, в 1677—1679 рр. біля нього на схід — трапезну, а на півночі за межами двору — друкарню. В 1679—1689 рр. було споруджено Троїцький собор, а оздоблення і освячення відбулося тільки в 1695 р. У XVIII ст. збудовано дзвіницю. Решта корпусів не має мистецької цінності.

В XVII—XVIII ст. у монастирі при друкарні скупчується гурток вчених, літераторів і викладачів колегіуму. Про погляди освічених людей того часу можна здобути уявлення з літературних творів. Наприклад, один з прогресивних на той час діячів Чернігова Галятовський рекомендує, складаючи промови або проповіді, брати приклади не стільки з біблії або писань отців церкви, але і з «історій і кройнік», розповідаючи про різні держави і країни, «що ся в них діяло і тепер що дієт». «Читати книги о звірах, птахах, гадах, рибах, деревах, зміях, каменях, джерелах, морях і ріках, уважати на їх натуру і власності». Як у літературі, так і в мистецтві герої і боги античного світу фігурують тепер раз у раз, поєднуючись з стародавніми місцевими традиціями. Ця особливість є характерною рисою українського мистецтва XVII—XVIII ст.



ЦЕРКВА КАТЕРИНИ В ЧЕРНІГОВІ. 1715 Р



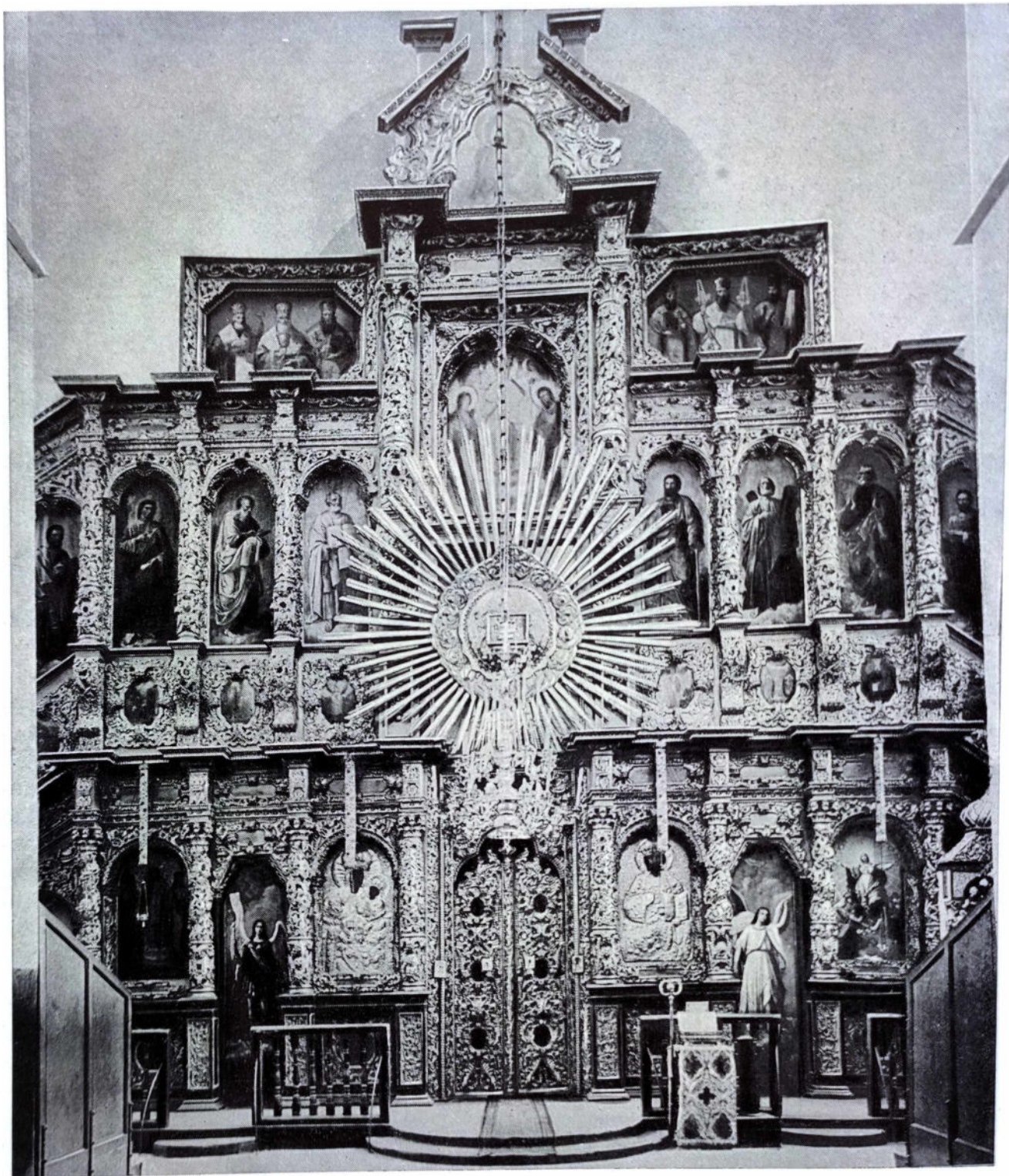
СОБОР ЄЛЕЦЬКОГО МОНАСТІРЯ В ЧЕРНІГОВІ. СЕРЕДИНА XII СТ



БАНЯ СОБОРУ ЄЛЕЦЬКОГО
МОНАСТІРЯ В ЧЕРНІГОВІ.

Ось чому в архітектурі сусідають елементи античної архітектури — ордер, у його барочній чи ренесансній інтерпретації,— і вітчизняні прийоми, застосовувані в дерев'яній архітектурі. Тому типи давніх тринефних храмів зазнали істотних змін. У Троїцькому соборі вони полягали в тому, що в трансепті з'являються невеликі виступи, а на західному фасаді підносяться дві симетричні башти. Масив храму, порівняно з будівлями XI—XIII ст., більше розчленований, а силует мальовничіший завдяки семибанному завершенню. Щоб уникнути замкненості й нерухомості мас, будівничий енергійно розбиває площини стін глибоко врізаними нішами та вікнами з фігурними наличниками, а по горизонталі та вертикалі членує карнизами і пілястрами.

Інтер'єр побудований на таких самих засадах контрасту арокних членувань бічних нефів і центрального нефа, відкритого на всю довжину. Могутні підпружні арки легко несуть величезну баню — найкраще освітлене місце, де міститься іконостас, споруджений, замість первісного, в 1731 — 1734 рр. Його висота була неймовірна — 20 метрів, а по ширині він займав увесь храм. П'ять ярусів величезних ікон, розташованих по дугастій кривій, підсилювали апофеоз піднесеного, створювали небачену розкіш.



ІКОНОСТАС СОБОРУ ЄЛЕЦЬКОГО МОНАСТИРЯ В ЧЕРНІГОВІ. 1668—1670 РР.



«СТРАШНИЙ СУД». ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ СОБОРУ ЄЛЕЦЬКОГО МОНАСТИРЯ В ЧЕРНІГОВІ. СЕРЕДИНА XII СТ.

Декоративне багатство храму доповнювали розписи, виконані в 60—70-х рр. XVIII ст., і численні килими на підлозі, золототкані пелени й завіси, ювелірні вироби та інші деталі оздоб, наприклад, ажурна оковка дверей.

Від розписів неперемальованими збереглися тільки два сюжети — архангел Михаїл та «Увірування Савла». Майстер, що їх написав, досконало знав закони перспективи та анатомію людського тіла. Зображення моменту падіння Савла з коня дало художникові можливість пронизати всю композицію бурхливим рухом. Характерною рисою його манери є яскравий декоративний живопис, патетичний жест і майстерне світлотіньове моделювання форми.

Другою видатною пам'яткою є трапезна. Церква, трапезна, сіни та допоміжні приміщення розташовані в одну лінію. Завдяки наявності двох бань порушується нерухомість горизонтального масиву церкви. Розмірені вертикальні членування пілястрами неоднакового ритму, соковиті наличники і карнизи, глибокі, немов амбразури, отвори вікон, залишають дуже сильне враження.

На відміну від зовнішньої архітектури інтер'єр трапезної простий і затишний. Цього досягнуто лаконічним простором, перекритим півциркульним склепінням з розпалубками, та граціозним декором ребер склепінь і стелі, ліпними бусинками й розетками. Все побілено, як у селянській хаті, тільки іконостас переливався всіма барвами.

ДЕТАЛЬ ШАТИ ЄВАНГЕЛІЯ З СОБОРУ ЄЛЕЦЬКОГО МОНАСТИРЯ В ЧЕРНІГОВІ. XVII—XVIII СТ.





ІЛІНСЬКА ЦЕРКВА В ЧЕРНІГОВІ. XII СТ.

В середині XVIII ст. збудовано стіни з баштами та дзвіницю над брамою. Башти відіграють вже не оборонну роль, а скоріше містобудівну, вони поставлені з метою виділити з навколишнього середовища монастирський ансамбль, просторово організувати його. Тому головна увага зосереджується на дзвіниці, яка перетворюється в тріумфальну браму, що повинна була діяти на уяву глядача. Вона має складний план з увігнутими гранями і виступаючими рогами, а в масах розчленована на чотири яруси. На рогах поставлені парні колонки, а увігнуті площини стін прорізані великими вікнами. Завдяки цьому дзвіниця ажурна і легка. Зрізані роги першого ярусу мають волютоподібні виступи — замасковані контрфорси. Такий прийом вперше застосував Іван Зарудний у Меньшиковій башті в Москві.

Храми, корпуси келій, трапезна, мури та башти разом з високою вертикаллю дзвіниці утворюють один з найвиразніших ансамблів в українській архітектурі. Поставлений на високих придеснянських берегах і видний з відстані, він надає місту неповторної своєрідності.

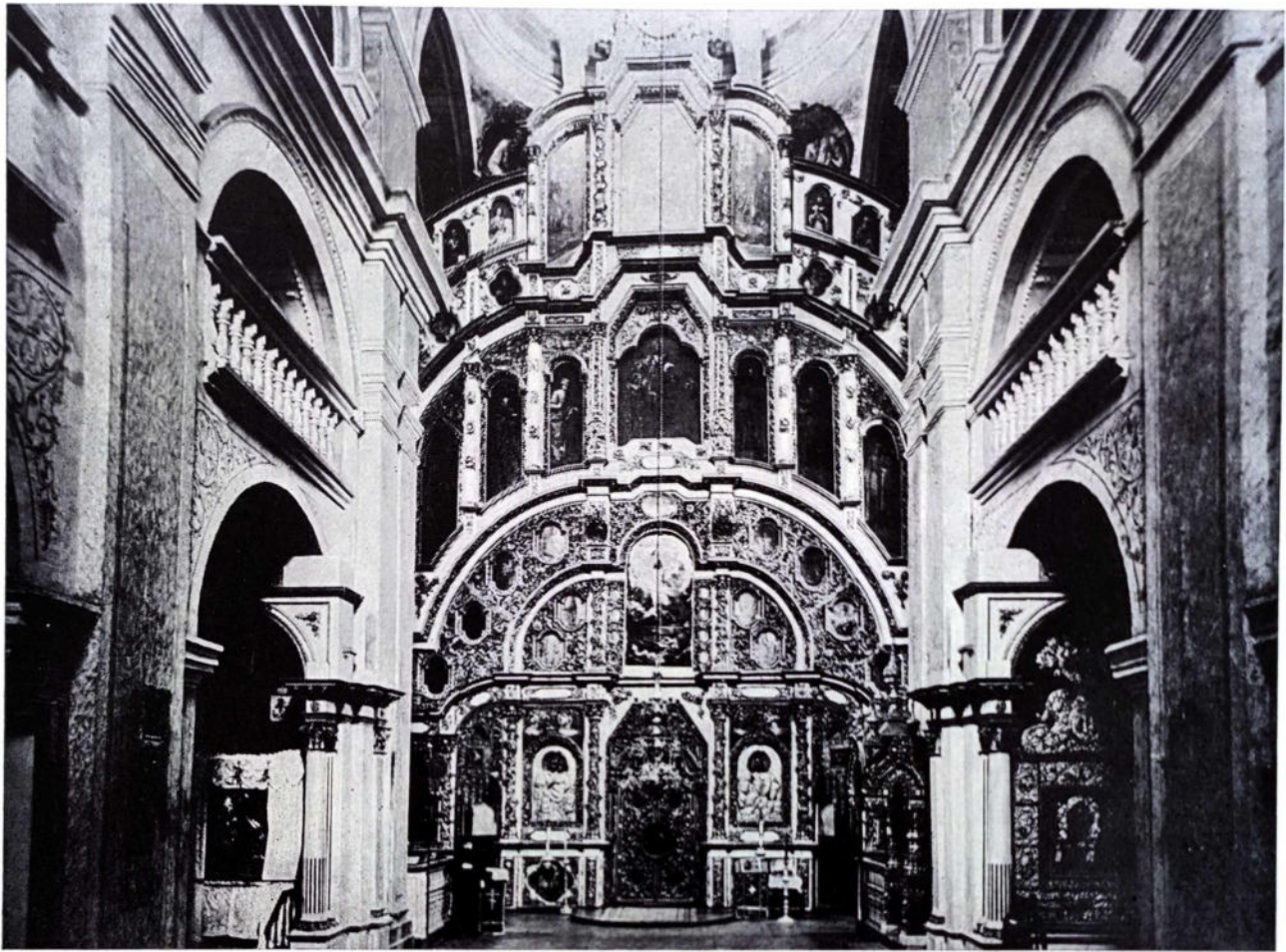
Щоб закінчити огляд пам'яток Чернігова, треба повернутися в старий центр — на торговельну площу, де збереглися Воскресенська церква з дзвіницею, що збудовані в 1772 р. і належать, напевно, до утворів Івана Григоровича-Барського. Церква нагадує його стовпоподібні храми в Лемешах, Києві, Глухові. Дзвіниця повторює тип подібної споруди в Кирилівському монастирі.

Далі наш шлях лежить в Новгород-Сіверський, але по дорозі ми відвідаємо Седнів на річці Снов. Тут в XVII ст. засновує свій маєток відомий вже нам чернігівський полковник Лизогуб. У Седневі в 1846 р. перебував у своїх друзів Лизогубів Тарас Шевченко і малював тутешні архітектурні пам'ятки та могили. Серед густих садів правого берега видно церкву Благовіщення та Лизогубівську кам'яницю, збудовані у 90-х рр. XVII ст., а трохи далі, на стародавньому городищі — дерев'яну церкву (XVIII ст.). Звідси відкриваються чарівні краєвиди з полями, луками і сосновими лісами на обрії. Лизогубівська кам'яниця в Седневі, як і будинок у Чернігові, повторює планування хати на дві половини.

Поруч з нею нашу увагу привертає силует Седнівського храму. В плані він повторює дев'ятидільну хрещату церкву, але не в п'ятибанному, а в однобанному варіанті. Завдяки тому, що рамена основного хреста сильно виступають в плані, а приміщення між ними дуже низенькі, він здається пірамідальним, розпластаним по землі. Майстер ніби боїться за статику споруди і тому робить між раменами низенькі об'єми, які мають підперти центральну високу баню. Але як тільки увійти в храм, відчуття розпластаності зникає. Невисокі бічні приміщення, перекриті склепінням з розпалубками і з'єднані з центральним високою аркою, підготовляють перехід до єдиної бані, що могутнім поривом здіймається вгору. В плані вона має вигляд не рівнораменного восьмикутника, а квадрата, лише із зрізаними рогами. Це підсилює енергію пориву розкритого простору.



ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР В ЧЕРНІГОВІ. 1679—1689 РР



ІКОНОСТАС ТРОЇЦЬКОГО СОВОРУ В ЧЕРНІГОВІ. 1740-і РР.

Наголос на центральній бані з такою ж силою проведено і в дерев'яному храмі Миколая. Завдяки тому, що середній об'єм значно вищий від бічних, силует вийшов граціозним і струнким. В інтер'єрі панує єдина баня з двома залами. Конструктивні деталі — скоби в основі восьмириків — вкриті різьбою; так само як і наличники вікон та одвірки, вони добре контрастують з площинами стін. Седнівський безіменний тесля, що ставив цей храм, з надзвичайним чуттям міри знайшов його розміри, силует і масштаб по відношенню до невеликого, майже круглого городища, оточеного з трьох боків глибокими ярами.

Церква ця разом з Благовіщенським храмом і кам'яницею утворюють неповторний ансамбль, який запам'ятовується і надає силуету Седнева своєрідності.

З Седнева в Новгород-Сіверський дорога йде через Березну і Сосницю.

«УВІРУБАННЯ САВЛА». ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ ТРОЇЦЬКОГО СОБОРУ В ЧЕРНІГОВІ, КІНЕЦЬ ХVІІІ СТ,



В Березні існував храм, збудований з дерева теслею Панасом Шолудьком з Ніжина. Зруйнування цієї споруди, як і в Нових Млинах та Пакулі, є втратою не тільки для українського, але і світового мистецтва, де подібні архітектурно-конструктивні й мистецькі завдання не розв'язувалися таким способом, як це робили народні теслі з Чернігівщини. Тільки розглянувши названі дерев'яні храми, можна зрозуміти значення цієї архітектурно-мистецької школи, її роль у формуванні мурованих типів храмів.

В 1759 р. громада Березни замовила Шолудькові храм, який він мав збудувати на місці старого. Громада хотіла, щоб церква була «іскусно збудована», з п'ятьма банями і «без опасань», і вимагала від майстра «скорим поспішанієм рачительно ділать» і в «один год построїть». Майстер зобов'язався «...честь священникам і гражданам отдавать і не пьянствовать, и што от них к лутшому того строенія манеру будет приказано ділать, оное повеление, не пренебрегая, со всяким тщанієм радетельно і безспорно исполнять». Потім у контракті з'являється додаток про те, що Шолудько зобов'язується «по точному приміру Покровской Березинской церкви два предверии слупи зделать с банями манерними і превосходя ту работу, как можно красивейше делать».

Шолудько майстерно виконав замовлення громади.

Храм відзначався оригінальним ладом пропорцій, завдяки чому основний зруб високий — близько 18 метрів, а вінчання до верхівки хреста на центральній бані хоч і дорівнювало теж 18 метрам, здавалося здаля меншим через зорове враження та форму бань із заламами. Композиція мас ускладнювалась тим, що перед входом до п'ятиверного храму стояли ще два стовпи-башти, з'єднані вгорі аркою і завершені двома банями. Монументальності досягнуто не тільки композицією об'ємів, але й контрастом монолітного зрубу і легкого вінчання. В «слупах» містились сходи, які вели одночасно і на балкон, що містився між «слупами», і на хори, розміщені в західній бані. З балкона, розташованого майже на 15-метровій висоті, відкривалися неозорі краєвиди. Опинившись в церкві на хорах, які ніби висіли в повітрі, перед очима глядача відкривався інтер'єр, що захоплював своїм грандіозним розмахом. Цього ефекту було досягнуто не стільки фізичними розмірами храму, скільки мистецькими засобами. Передусім Шолудько відмовився від арок-вирізів, добився злиття простору п'яти бань в один, а бані поставив сміливо і просто за допомогою парусів, які в суміжних банях зведені по три і опираються в одну точку, де сходяться стіни між раменами хреста. Таким чином п'ять бань ніби висять в повітрі, бо спираються вони, по суті, лише на зовнішні стіни зрубу. Подібного блискучого конструктивного і художнього розв'язання проблеми організації і висотного розкриття внутрішнього простору не знає світова архітектура. Так вирішити це завдання навіть при сучасній техніці можливо, тільки використовуючи монолітний залізобетон. Грандіозний іконостас загинув; збереглися лише кілька ікон, які відзначаються неабиякою декоративною красою. Аскетичні суворі площини стін зрубу якнайкраще контрастували із золотомережаним іконостасом. Храм у Березні є не тільки утвором блискучого майстра Панаса Шолудька і його товариша Тимофія Йосипова, а й виявом творчого генія народу, його естетичних ідеалів.

Інакше цю ж проблему розв'язав будівник Троїцької церкви в Пакулі, спорудженої в 1710 р. Вона була так само п'ятибанна, з гранчастими зрубамі в плані, але без «слупів». Центральна баня виявлена сильніше; її четверик підносився до другого залому бічних бань. В інтер'єрі вона мала свої особливості. Арки-вирізи в ній підняті аж до основи парусів, завдяки чому при переході від основного зрубу до бань створювалася дивовижна гра і перетин в різних ракурсах фігурних арок-вирізів.

Отже, Шолудько взяв до уваги художній ефект високо піднятих арок пакульської церкви, але в своєму творі пішов далі, відмовившись від них зовсім. Тому інтер'єр у нього вийшов більш строгим і мужнім, в ньому звучить тільки один музичний акорд, тоді як у Пакулі він доповнювався переливами.

Пейзаж за Березною стає одноманітним: де-не-де видно невеликі діброви, залишки колись могучих лісів. Недалеко від дороги розкинулася



ТРАПЕЗНА ТРОЇЦЬКОГО МОНАСТИРЯ В ЧЕРНІГОВІ. 1677-1679 РР.

Дігтярівка — чи не найкраще село в долині Десни. Розташоване на високих пагорбах, воно дуже мальовниче, особливо весною, коли Десна розливається на десяток кілометрів. Посеред села, на найвищому пагорку, стоїть Покровська мурована церква, збудована в 1710 р., тобто ровесниця дерев'яної церкви в Пакулі. В ній теж п'ять бань, але в дігтярівському храмі контраст між середньою банею і бічними ще яскравіший. Бічні бані сприймаються як низенькі каплички обіч могутнього стовпа-бані. Храм чудово гармоніює з ландшафтом, казковим кристалом виростаючи з пагорка в оправі безмежних просторів долини красуні Десни.

Коли під'їздити до Новгород-Сіверського з чернігівської дороги, він не вражає, бо здається розташованим на рівнині. Інша картина, коли плисти Десною згори: тоді ще здалека, в мареві, вимальовується розлога панорама високого берега, по якому то там, то тут білють в садах будинки, а на двох найвищих пагорбах виступають силуети монументальних споруд.

Новгород-Сіверський виник дуже давно: вже в 1098 р. він стає головним містом молодшої лінії чернігівських князів. З літопису довідуємося, що в ньому були міцні укріплення, які склалися з дитинця, міських і передміських фортифікацій. Згадуються Чернігівські, Курські, Острожні, Водяні та Різдвянські ворота.

АРХІДІЯКОН СТЕФАН. ДЕТАЛЬ МОЗАЇКИ МИХАЙЛІВСЬКОГО ЗОЛОТОВЕРХОГО СОБОРУ В КИЄВІ. XII СТ.
(КОПІЯ ХУД. Ю. ХИМИЧА).





ЙОСИФ. ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ ОНУФРІТВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ЛАВРОВІ. XV СТ. (КОПІЯ ХУД. Ю. ХИМЛИЧА).

Новгород-сіверські князі не тільки прагнуть відігравати певну роль в історії давньої Русі — вони хочуть перетворити своє місто в справжню столицю, будують храми, засновують «отчі» монастирі. Але оскільки їх головну увагу відвертала безперервна боротьба за свої власні інтереси, для будівництва лишалось менше засобів. Цим і пояснюється незначне число пам'яток мурованих споруд домонгольської доби. Їх виявлено поки що три.

І все ж, хоча Новгород-Сіверський був другорядним містом, у ньому теж буяла творча думка. Слід пам'ятати, що нещасливий похід новгород-сіверського князя Ігоря Святославича на половців у 1185 р. став темою геніальної поеми «Слова о полку Ігоревім». Ранньою весною 1185 р. війська Ігоря, його сина Володимира — путивльського князя, Святослава — князя Рильського, Ігоревого племінника, та Ярослава чернігівського виступили в похід. Коли підійшли 1 травня до Дону, сталося затемнення сонця; це сприйняли як недобрий знак. У п'ятницю зустріли передові загони ворога і «потопташа поганія полки половецькі». Але за ними йшли головні сили половців. На світанку другого дня війська зійшлися і наші воїни опинилися в скрутному становищі, бо були відрізані від води. Тоді Ігор наказав спішитись кінноті і всім прориватися до Дінця. Гри доби вдень і вночі з безперервними боями пробивалися воїни. На третій день знеможених від спраги чернігівців охопила паніка. Ігор кинувся до своїх воїнів, щоб припинити паніку, але його схопили половці.

З надзвичайною поетичною силою оспівана нерівна битва:

С зараня до вечера,
с вечера до світа
летять стріли каленія,
гримлють шаблі о шоломи,
тріщать копья харалужнія...

...Чорна земля під попити
Костьми посіяна,
а кровію поляна:
Тугою взидоша по руській землі.
...Ту кровавого вина не доста:
Ту пир докончиши храбрїі русичі,
Сватів попоїши,
а самі полегоша за землю руськую...
...Ничить трава жалющами,
а дерева з тугою к землі приклонились.

Геніальний співець, мабуть, близька чернігівським князям людина, бачив згубність феодальної роздрібненості і тому звертався до всіх князів, закликаючи їх єднатися, «постеричи землю руськую». Можливо, що стерті з лиця землі татаро-монгольською навалою палаци і храми Чернігова й Новгорода-Сіверського так само вражали б нашу уяву і захоплювали б, як вражає немеркнуча краса «Слова».



БЛАГОВІЩЕНСЬКА ЦЕРКВА
В СЕДНЕВІ. 1690 Р.
(ФОТО 1916 Р.).

На території Спаського монастиря знайдені рештки домонгольського храму. Він був трюхаксидним, чотиристовповим, з трьома великими критими ганками, подібно до Єлецької церкви в Чернігові. Знахідки лекальної цегли різноманітної форми дають підстави гадати, що своїм декором він був схожий з Пятницькою церквою в Чернігові й, очевидно, мав ясно виявлену пірамідальну композицію мас і був однобанний. Ми думаємо, що храм збудовано в роки князювання або Олега Святославовича (1164—1180), або Ігоря Святославовича (1180—1198).

Після татаро-монгольської навали Новгород-Сіверський спіткала доля інших міст. В XIV ст. його захопила Литва, з 1500 р. він перейшов до Москви, з 1634 р.— до Польщі, а в 1648 р., після вигнання шляхетських військ, став сотенним містом.

Нове будівництво розгортається тут тільки в другій половині XVII ст., коли Новгород-Сіверський стає резиденцією чернігівського єпископа Лазаря Барановича: він засновує семінарію та друкарню, з якої вийшов ряд визначних друкованих видань. У 1665 р. для Лазаря Барановича було виготовлено «служебник» з чудовими мініатюрами, серед яких «Освячення пра-

пора» зображує, мабуть, реальну сцену висвячення козацького прапора в Спаському соборі Новгород-Сіверського.

Між 1670 і 1699 рр. були споруджені, крім відбудованого храму Спаса, одноповерховий братський корпус, муровані стіни з шістьма баштами, надворітна дзвіниця та будинок настоятеля. Коли збудовано одноповерховий корпус з Петропавлівською церквою — невідомо. Літературна традиція відносить їх до домонгольських часів, але не виключено, що вони були споруджені при Лазареві Барановичі. В 1786 р. збудовано Іллінську церкву, в 1785—1795 рр.— двоповерховий корпус на схід від Спаса, а за Іллінською церквою — двоповерховий корпус настоятеля.

На гравюрі в «Анфологоні», виданому в Новгороді-Сіверському в 1678 р., зображено монастир. На Спаському соборі є сім барочних бань і між ганками маленькі каплички. Ліворуч від собору видно, мабуть, дерев'яний двоповерховий корпус з двоохарусними галереями, а праворуч — Петропавлівську церкву з мурованим братським одноповерховим корпусом. Він має виступ-еркер, на другому поверсі якого влаштована відкрита альтанка з шатровим дахом.

Огляд монастиря найкраще почати з надбрамної башти. В плані вона складається з великого прямокутника, орієнтованого довшою стороною перпендикулярно осі проїзду; в цей масив наче врізано видовжений восьмигранний у плані об'єм, що виступає з боку в'їзду подібно до гранчастої апсиди. Арочний проїзд, обведений нешироким наличником з трикутною порізкою, фланкують тоненькі колонки. Над проїздом — три півциркульні ніші з колонками, оздоблені орнаментом з виноградної лози. Отже, щодо композиції лобова грань башти повторює центральну частину іконостаса з царськими вратами і «Молінням» над ними. Як з оборонних, так і мистецьких міркувань, майстер відсуває башту трохи вглиб, а перед невеличкою трапецієвидною площадкою ставить флангові башти, схожі скоріше на каплиці. Аркатурний фриз у вінчанні з'єднує неширокі пілястри, між якими на стінах у квадратних нішах з фронтончиками вставлено керамічні неполив'яні рельєфи богоматері «Знамення». Теплий, рожево-охристий тон і фактура природної випаленої неполив'яної глини надають особливої вишуканості рельєфам, що так добре пасують до білих мурів. Тим же майстрам належать згадані вже рельєфи в Чернігівському колегіумі та в Єлецькій церкві. Архітектура оборонних мурів з боку міста виразніша, а з протилежного боку — зовсім проста. Особливо вражає нескінченний ритм арочного фриза з зубцями над ним. Їх ритм, що біжить в перспективу, створює враження більшої довжини стін, ніж насправді.

Пройшовши браму, ми опинимося в просторому дворі, в глибині якого видно важкий масив нового Спаського собору, збудованого в 1796 р. на місці домонгольського. Будівля дуже не масштабна для цього оточення. Нас цікавить невеликий одноповерховий будинок келій з Петропавлівською церквою. Рядом поперечних і подовжніх стін він поділений на велике число

приміщень; кожне з них перекрите півциркульним склепінням, вісь якого паралельна поперечним. В пазухах суміжних склепінь, у стінах є отвори для водостоків. Тому можна припустити, що покрівля при дуже великій ширині корпусу — близько 19 метрів — складалася з окремих дахів, які виходили фронтонами на подовжні фасади так, як це можна бачити на гравюрах із зображеннями українських міст.

Але найбільший інтерес являє Петропавлівська церква з трапезним залом. Квадратний у плані зал має один опорний стовп посередині, що несе систему склепистих перекриттів. Трьома отворами він з'єднується з однонефним храмом, який із східного боку має вигляд невеликої одностовпної хрещатої споруди з низенькими раменами і високою банею. Тут так само виявлені характерні риси чернігівського дерев'яного будівництва.

Якщо зайти в трапезну, то відразу відчувається особлива затишність, така характерна для стародавніх споруд. Через отвори залу видно світліше приміщення церкви. Пройшовши арку, ми опинимося в церкві, інтер'єр якої дуже своєрідний завдяки оригінальній системі перекриттів — підпружних арок, розташованих уступами, так що вгорі утворюється невеликий отвір для підбанника. Такі конструкції відомі в українській архітектурі вже в XV ст. — у церкві в с. Лаврові та в каплиці Трьох святих у Львові — 1578 р., а в російській архітектурі — у псковських храмах XVI ст.

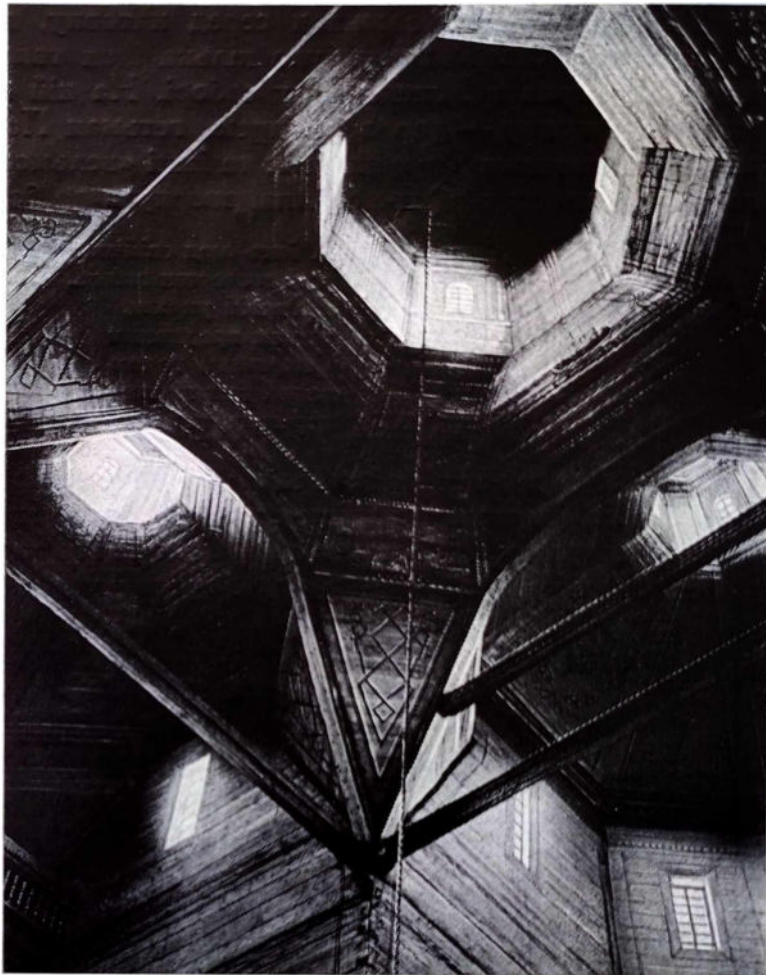
Цим архітектурно-конструктивним прийомом створюється відчуття особливого напруження і краса поєднання ліній підпружних арок різного радіуса. В напрямі, паралельному стінам апсиди, підпружні арки здійснюються урочисто і могутньо, відтинаючи бічні частини нефа і підготовляючи перехід до підбанника. На них спираються перпендикулярні менші арки, що в свою чергу теж зменшують підбанний простір до квадратного, і, нарешті, паруси утворюють вже правильний восьмикутник для підбанника. Завдяки такій конструкції склепіння у нижній частині храму завжди буває напівтемрява, тоді як яскраво освітлена баня ніби ширяє у височині.

За собором розташований двоповерховий кам'яний корпус бурси, збудований в 1657—1667 рр. і реставрований у 1959—1961 рр. Довжелезний корпус має чотири великих класних приміщення і кілька менших. Спочатку галерея була відкрита. Подібні будівлі з арками були дуже поширені в українській архітектурі.

Від монастиря найкраще пройти берегом Десни. З-під монастирських мурів відкриваються неозорі краєвиди на «зачаровану Десну», що вільно стелеться то світло-блакитною, то темно-муаровою стрічкою серед сіро-зелених лук, облямованих на обрії темно-синіми дібровами. В другий бік відкривається вид на місто, яке піднімається уступами по високих пагорбах з білим силуетом Успенського собору на вершині.

Успенський собор почали будувати в кінці XVII ст., але в зв'язку з будівництвом Петербурга цар Петро I видав указ, яким забороняв кам'яне будівництво по всій країні. Роботи відновились лише в 1721 р., після зняття

ПАНАС ШОЛУДЬКО.
БАНИ ВОЗНЕСЕНЬСЬКОЇ ЦЕРКВИ
В БЕРЕЗНІ. 1761 Р.



заборони. Планом і архітектурою цей собор повторює тип храму, відомий нам по Катерининській церкві в Чернігові. Особливо виділяється висотою і масами центральна баня, тому масив Успенського храму монументальніший, рух мас енергійніший, а пірамідальність окреслена виразніше. Єдність матеріалу і конструкції з такою ж послідовністю виступає і в інтер'єрі: навіть нерівності рядів цегляного мурування нагадують дерев'яні рублені стіни.

Головною окрасою інтер'єра був іконостас, від якого збереглося кілька визначних ікон; серед них Спас і Богородиця, виконані в широкій монументальній манері, з яскравим декоративним колоритом, належать до найкращих зразків українського живопису XVII ст.

Поширення гуманістичних ідей привело до того, що в мистецтві дедалі більше з'являється ікон, в яких одночасно виступають божественні й реальні персонажі. Такою іконою на Україні є «Покрова». Вона приваблювала

тим, що богоматір малювали серед натовпу, який шукав у неї захисту. В Новгороді-Сіверському було кілька ікон такого типу. Одна з них знаходиться зараз в Успенському соборі. На ній намальовані ктитори і благодійники храму — цар з царицею, гетьман Полуботок з дружиною, полковники і сотники з дружинами та інші «вельможні граждани». Зміст ікони найкраще передає вірш-молитва, звернута до богородиці:

А бись люд свій покрила
роспростерши шати...
...Князій укріпи,
воїнам предивним
Гетьманом паном
даруй теж звитяжство
перемоги вскорі.

Інколи в храмах вміщували звичайні портрети, наприклад, новгород-сіверського сотника, а пізніше стародубського полковника Лук яиа Журавки та його дружини. Художник підкреслює їх високе суспільне становище і досягає великої схожості,— правда, ще не проникаючи у внутрішній духовний світ зображуваних осіб.

Після огляду Успенського собору, обійшовши пагорб, спустимось до Десни (яка робить тут поворот), щоб оглянути рідкісний зразок дерев'яного будівництва — Миколаївську церкву, збудовану в 1760 р. на місці зруйнованого домонгольського храму, спорудженого в 1086 р. За переказами на цьому пагорбі колись стояв ідол старослов'янського бога, можливо, покровителя стихій, бо після прийняття християнства тут збудували храм в ім'я Миколая, патрона мореплавців, торговців та будівельників. Коли підніматись на пагорб до церкви, вона здається розпластаною своїми бічними приміщеннями, серед яких здійсмається струнка баня примхливих барочних форм з трьома залами.

Зайшовши в храм, ми опинимось в приміщенні, що скоріше нагадує хату, з плоскою стелею, з різьбленими сволами. Тут мало світла, все мерехтить в п'їтмї, а через фігурні арки-вирізи видно яскраво освітлену середню баню. У зв'язку з тим, що високий іконостас примикав до східної стїни, середня баня має унікальне архітектурно-конструктивне вирішення, яке полягає в тому, що перехід від четверика до восьмика знаходиться не на одному рівні. Паруси східної іконостасної стїни розташовані вдвоє вище від західних. Баня від цього має несиметричний вигляд. Іконостас ніби створює «тягу» і тим самим деформує простір. Так само інтер'єрові центральної бані підпорядковані й фігурні арки-вирізи. Вони не однакові. Так, арка-виріз із західного приміщення, розташована проти іконостаса, має цілком симетричний вигляд, тоді як північна і південна, розміщені під прямим кутом до іконостаса, ніби деформовані тяжінням іконостаса, бо їх вирізи несиметричні. Вони пружно піднімаються від низько розташованих західних парусів до високих східних. Низькі арки-вирізи підсилюють контра-

ТРОЇЦЬКА ЦЕРКВА В ПАКУЛЯХ. 1710 р.

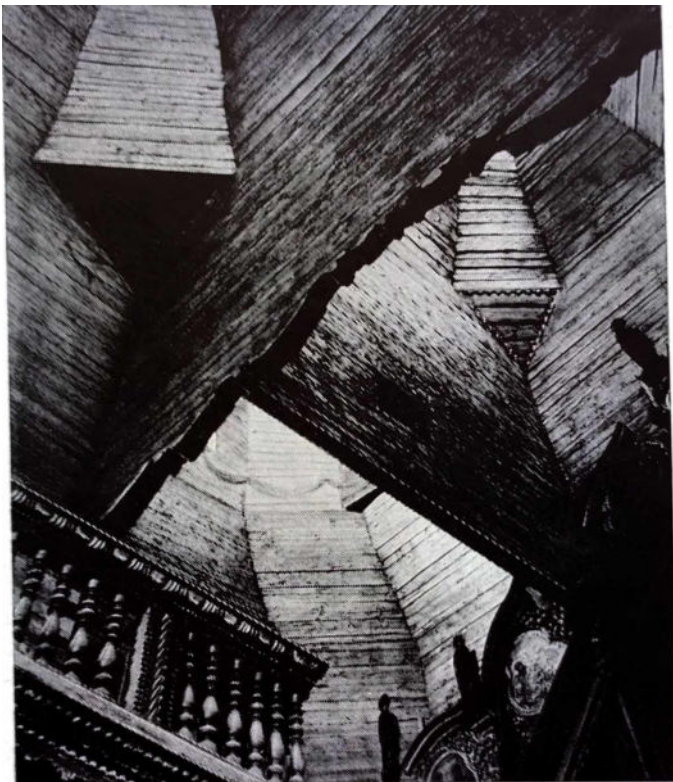


стом стрімкий літ граней бані, а їх вигини в заламах роблять енергійним рух, що подолав мертву інертну матеріальну масу.

Недалеко звідси стояла церква Покрови, збудована в 1766 р. «громадою міщан на Сухомлинці», яка для нової церкви замовила храмову ікону «Покрови». Маляр, виконуючи їх волю, намалював Десну і новгород-сіверські пагорби, а на них «весь народ малоросійський» — добропорядних міщан і міщанок, чорне і біле духовенство, вусату козацьку старшину і голоту, панство і поспільство, навіть іновірців і ворогів, негідних заступництва — їх проганяють ангели.

Від Миколаївської церкви Покровська відрізнялась не тільки тридільним планом, але і ладом пропорцій, надзвичайною стрункістю мас, невтримним рухом вгору. Щоб досягти більшої урочистості, майстер піднімає храм на мурований підкліт, який служить не тільки практичним цілям, будучи надійним сховищем цінностей і майна міщан, але й мистецьким засобом. Перехід від мурованого підкліту утворює відкрита аркада опасання. Бабинець відкривається в бік центральної бані високим двоюрисним фігурним вирізом-аркою; через неї видно іконостас, що іскриться і сяє живописом,

БАНЯ ТРОЇЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В ПАКУЛЯХ.



різьбою і позолотою, поєднання яких милує око. Але найбільше враження справляє внутрішній простір, що здіймається з небаченою сміливістю, бо зеніт багатоярусної бані завдяки заломам, здається, зникає в безмежній висоті; грані зрубу немов вібрують від невтримного руху.

Прощаючись з Новгородом-Сіверським, пройдемо берегом Десни, піднімемось вгору і оглянемо на місто, що вільно розкинулось на високому березі. На першому плані видно високу гору в густих садах — там була колись Покровська церква; трохи ліворуч, за джерелом — другий пагорб, з Миколаївською церквою. Над нею підноситься найвища гора з Успенським храмом, а в далечині мріє бузковий пагорб із спорудами Спаського монастиря.

З Новгород-Сіверського через Пирогівку, Гамаліївку, Вороніж і 1 лухів поїдемо в легендарний Путивль, стародавню житницю Новгород-Сіверського князівства, оспіваний в «Слові». Це стародавня дорога, якою завжди їздили в Путивль.

На протилежному низькому піщаному березі, на самотньому горбику стоїть невелика одноверха церква. Далі шлях веде полями; незабаром покажеться село Гамаліївка, де в 1702 р. генеральний осавул Антон Гамалія заснував скит і збудував невелику кам'яну церкву Харлампія. Пізніше село стало власністю гетьмана Скоропадського, який у 1713 р. заснував тут

свій родинний монастир. Велика кам'яна церква була закінчена тільки в 1735 році. Храм, подібно до Троїцького собору, поділений трьома парами стовпів на три нефи, але центральний неф і трансепт виявлені не в плані, а тільки в масах. Крім того, п'ять бань поставлені на рукавах нефа і трансепта, а не на наріжних камерах. Отже, і в просторовій організації, і в зовнішньому вигляді ніби поєднані два типи — тринефний з хрещатим, п'ятибанним. Цього досягнуто тим, що бічні приміщення, між об'ємами нефа і трансепта, на половину нижчі. Тому церква відзначається енергійно розчленованими масами та контрастами об'ємів.

В інтер'єрі композиція простору вирішена бездоганно. За монументальністю він, можливо, не має собі рівних. При вході в храм впадає в очі насамперед могутній розмах простору, відгородженого широкими арками бічних нефів і відкритого в глибину, в напрямі центрального підбанного середохрестя, яке відкрите у висоту. Саме в цьому протиставленні двох принципів організації внутрішнього простору — глибинного і висотного — криється сила емоційного впливу інтер'єра гамаліївського храму, його неповторна оригінальність. Іконостас, що був колись в храмі, цілком підпорядкований інтер'єрові. На червоному тлі виділялась рельєфна різьба. В його композиції так само боролись дві тенденції — горизонтальна ритміка ярусів і вертикальний рух колон та рам, особливо сильно виявлений в центральній частині.

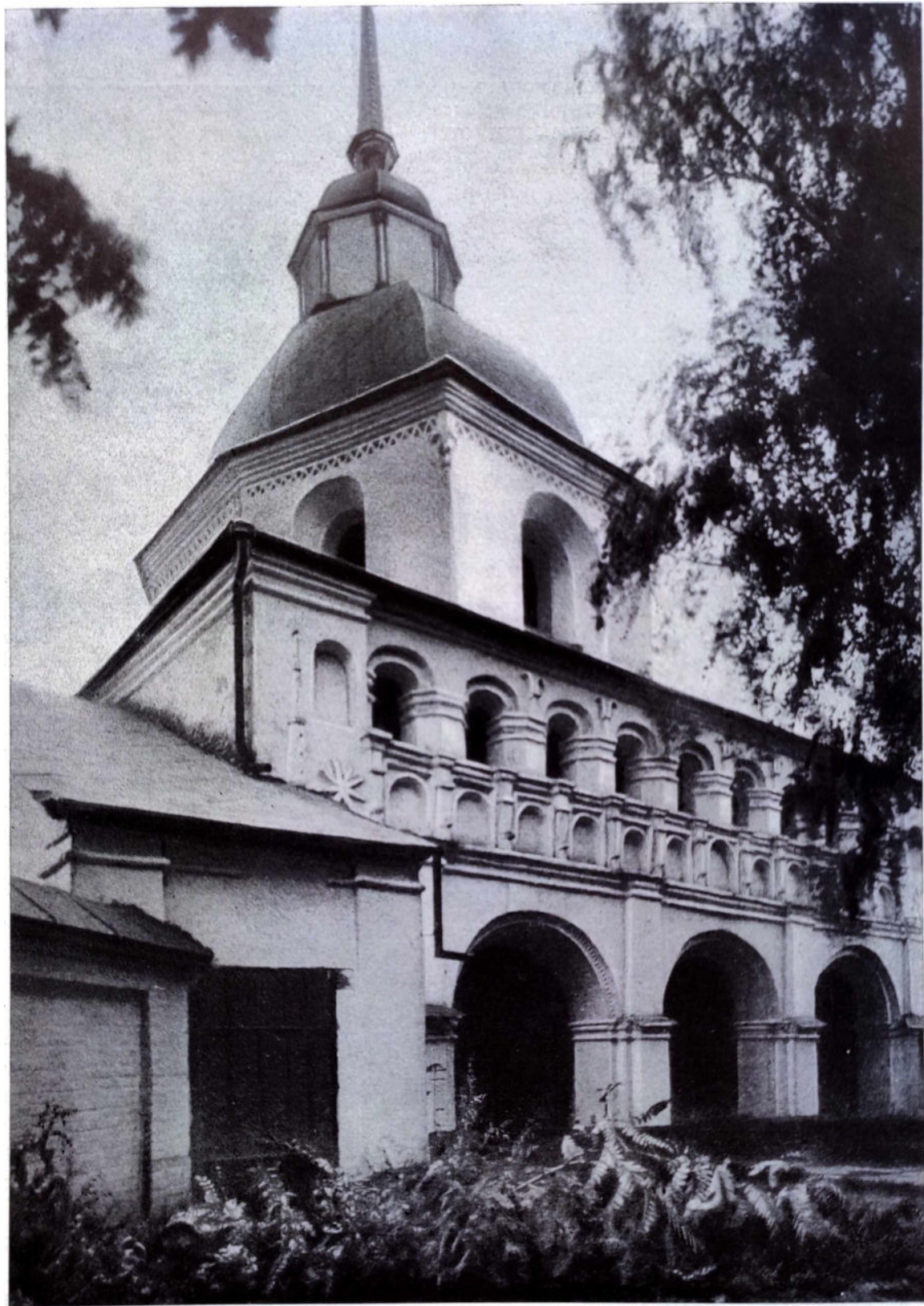
При виїзді з Гамаліївки треба повернути праворуч і зробити невеликий гак, щоб побувати в селі Вороніж, яке колись належало сотникові Богдана Хмельницького — Чернишу. Тут в 1776 р., можливо, за проектом Григоровича-Барського, збудовано Михайлівську церкву. Вона нагадує Покровську церкву на Подолі в Києві, має два яруси — теплу церкву внизу і холодну наверху, але завершена не трьома банями, а однією. Соковиті архітектурні деталі — капітелі, колони, наличники і карнизи — нарисовані рукою досвідченого майстра. Ліпні сюжетні оздоби та соковиті орнаменти разом з архітектурою створюють урочистий і по-народному життєрадісний образ споруди.

Повернемося з Воронежа на стару дорогу і продовжимо наш шлях до Глухова, де зробимо невелику зупинку для огляду двох пам'яток. Глухів вперше згадується в літописі 1152 р., коли, борючись проти київських князів, Юрій Долгорукий привіз з собою «всю Половецьку землю» в Мценськ, а звідти «на Глухів, ту і сташа». В XIII і XIV ст. Глухів був окремим князівством — васалом Новгород-Сіверського, поділяючи його долю. В 1648 р. він стає головним містом Глухівської козацької сотні, Ніжинського полку. В 1709 р., після зради Мазепи, в Глухів, ближче до кордонів Росії, була перенесена гетьманська столиця. З метою посилення централізаторської політики і контролю за діяльністю гетьманського уряду в 1722 р. була створена Малоросійська колегія, що обмежувала і без того куцу автономію.

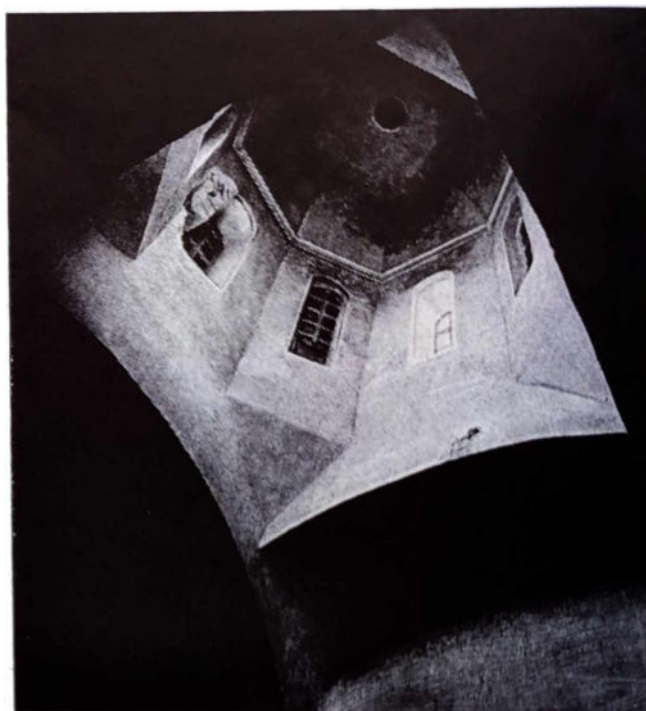


УСПЕНСЬКА ЦЕРКВА В НОВГОРОДІ-СІВЕРСЬКОМУ. ПОЧ. XVIII СТ.

БРАМА СПАСЬКОГО МОНАСТІРЯ В НОВГОРОДІ-СІВЕРСЬКОМУ. 1670—1699 РР.



БАНЯ ПЕТРОПАВЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ
СПАСЬКОГО МОНАСТІРЯ В НОВОГО
РОДИ-СІВЕРЬСЬКОМУ. XVI—XVII СТ.

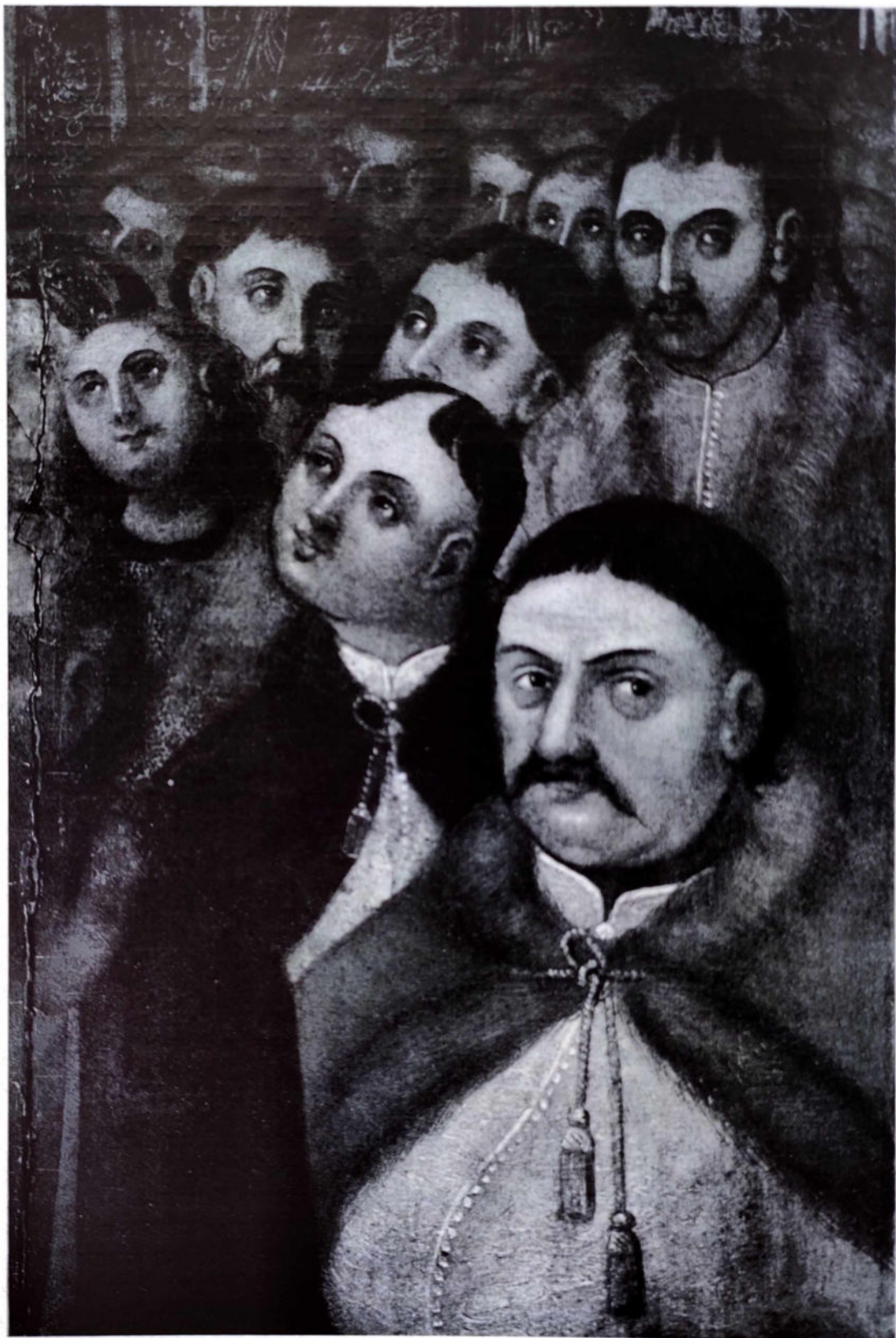


Зберігся опис Глухова, зроблений московським паломником Лук'яновим, який відвідав це місто в 1701 році. Він писав: «Город Глухов земляной, обруб дубовий, вельми крепок, а в нем жителей вельми богатых много панов; и строение в нем преузорочное, светлицы хорошия; палаты в нем полковника Стародубского Миклашевского — зело хороши; рядов (кранниц) много. Девичий монастырь предивен зело. Соборная церковь хороша... Другова вряд ли такова города съискать лутше Киева строением».

Від будинків Малоросійської колегії, споруджених в 1768—1778 рр. за проектом Андрія Квасова, і монументального собору Трійці, що нагадував композицією гамаліївський, але мав більші розміри, нічого не збереглося. Перший знищила пожежа, а другий було розібрано.

Найкращим твором архітектури в Глухові є Миколаївська церква, збудована в кінці XVII ст. Подібно до дерев'яних тридільних церков, у неї три восьмигранних приміщення з'єднані по осі схід — захід і увінчані трьома банями, з двома залами в кожній. Навіть горизонтальний поясок по ребрику нагадує карнизик в тих дерев'яних церквах, в яких знято опасання. Храм відзначається величним силуетом мас, хоч його абсолютні розміри не такі вже й великі. Цього досягнуто виключно архітектурно-мистецькими засобами, бо кожна баня має вигляд кількох складових частин — восьмигранних та восьмигранних зрізаних пірамід, поставлених одна на одну, і чим вище, тим кожна складова частина вужча й менша. Перехід від широкого восьмигранника до меншого за допомогою склепіння у формі зімкнутого

«ПОКРОВА». ДЕТАЛЬ ІКОНИ З УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В НОВГОРОДІ-СІВЕРСЬКОМУ. 1720-і РР.



зрізаного пірамідального шатра зовні оформляється покрівлею м яких обрисів, що зорозво підготовляє логічний перехід до барочних грушовидних вінчань бані. В мальовничому силуеті трьох струнких ярусних башт-бань переважають вертикальні членування, підсилені тричетвертними колонками, які надають граціозності виразним і пропорціональним елементам бань, що сміливо здіймаються вгору. Гармонія трьох бань порушилась тим, що у 1871 р. була знята баня над бабинцем і прибудовано нові приміщення з високою дзвіницею.

В інтер'єрі ще більше відчувається хист майстра, який зумів надати йому просторого вигляду. Він залитий світлом і відзначається висотою. Головна сила впливу полягає в майстерності організації простору, в скупості й ясності мистецьких засобів, якими оперував будівничий. Стоячи в центральній бані, глядач бачить, як навколо нього стіни утворюють приміщення в формі восьмигранної призми, що через певний відрізок стає вужчою і вищою. Без заломів простір такого високого приміщення був би гнітючим, неприємним, бо мав би вигляд глибокого колодязя. Заломи і є тим мистецьким прийомом, який дає змогу зорозво збільшити розміри і особливо висоту приміщення, зробити його мальовничим, позбутися сухості й похмурості.

Недалеко від Миколаївської церкви в 1765 р. в Глухові була збудована невелика Спасопреображенська церква. Вона, як і Миколаївська, мала символізувати зрослу роль ремісників-міщан у житті міста. При скромних достатках вони не могли спорудити великий храм, але хотіли, щоб він виділявся серед міської забудови. Цій меті найкраще відповідав компактний у плані й баштоподібний в об'ємі храм. Виконуючи волю замовців, майстер дуже доцільно організував простір. Оскільки всі громадяни, які будували його, мали рівне право на місце під час молитви і якнайближче до вівтаря, тому майстер навколо центрального приміщення, хрещатого в плані, але з дуже короткими раменами, додає ще невеликі апсиди з усіх боків. їх роль допоміжна — збільшити корисну площу. А щоб надати йому величч, виділити його серед житлових будинків, майстер розвиває у висоту центральний об'єм, увінчаний ярусним верхом на широкій восьмигранній бані. Завдяки коротеньким раменам та апсидам-конхам маси храму нарастають уступами. При невеликих розмірах майстер зумів пропорціональним членуванням мас, їх групуванням досягти разуючої величч і сили.

Інтер'єр теж справляє велике враження завдяки тому, що зір охоплює увесь храм одразу. Низенькі апсиди-конхи підкреслюють висоту єдиної бані. Він полонить просторістю, світлістю і стрункою, урочистою красою.

За 46 кілометрів на південь від Глухова лежить Путивль. Дорога до нього пролягає серед рівних полів, що розстелилися від обрію до обрію. Огляд Путивля треба почати з «городища», або «городка», як звать його путивляни. В XII ст. він був оточений дерев'яними стінами і ровом з боку поля. Місто, розташоване на перехресті великих доріг (що вели на північ-

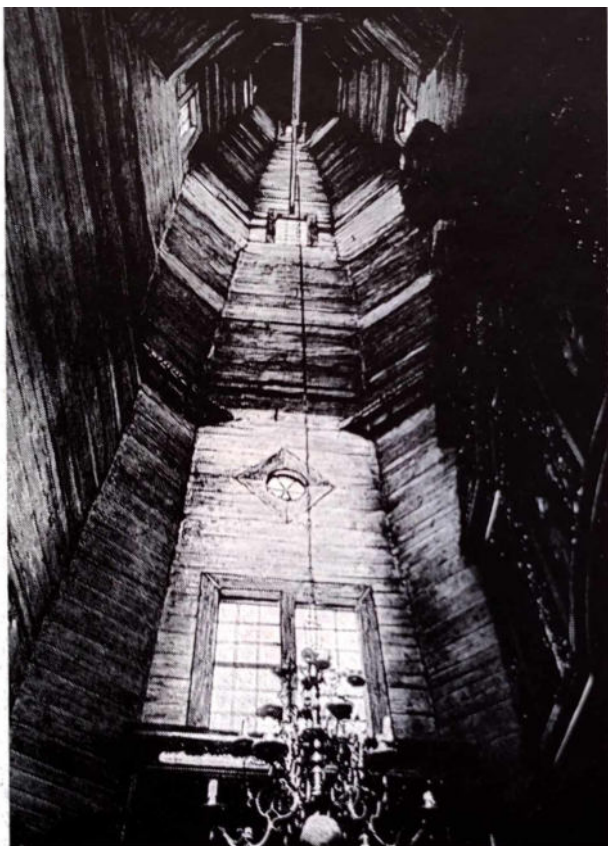


МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В НОВГОРОДІ-СІВЕРЬСЬКОМУ. 1760 Р.

ний схід у Володимиро-Суздальську землю, на схід — у половецькі степи, на південний схід — у Тмуторокань і на Кавказ), швидко зростало і в XII ст. стає столицею князівства, хоч і не такого могутнього, як Галицьке або Чернігівське. Десь тут стояла і плакала Ярославна, дружина князя Ігоря, що пішов у нещасливий похід на половців.

Під час археологічних досліджень в Путивлі на городищі було виявлено фундаменти оригінального храму, зовсім незвичайного для XII—XIII ст. В плані він був тридільним чотиристовповим і, крім того, мав ще дві апсиди — з півдня й півночі, однакові розмірами з центральною, аналогічною храмам сербської архітектури. Можливо, що храм мав тільки одну баню. Є підстави гадати, що його масив, завдяки такому планові, був розчленований, а силует — пірамідальний. Опорні стовпи не хрещаті в плані, а восьмигранні; тому, мабуть, його інтер'єр відзначався просторістю підбанного середохрестя. Вона мала складного профілю пучкові пілястри, подібні до тих, які були в П'ятницькій церкві в Чернігові. Наявність в Путивлі храму

БАНЯ ПОКРОВСЬКОТ ЦЕРКВИ В НОВГОРОДІ-СІВЕРСЬКОМУ. 1766 Р.



такої оригінальної архітектури свідчить, що в період феодалної роздробленості кожне князівство прагнуло не тільки здобути політичну незалежність, але й заявити про свою самостійність в галузі мистецтва.

З городища найкраще зійти вниз і берегом Сейму пройти до Молчанського монастиря. Не треба забувати, що в 1500 р. Путивль входить до складу Московської держави і тут, в одному місті, поруч жили українці і росіяни, між якими завжди існували живі культурно-мистецькі зв'язки.

Монастир виник у XVII ст. В 1630—1636 рр. споруджено кам'яний храм замість дерев'яного. Із східного боку знаходиться прямокутна апсида, збудована, як виявилось, раніше, ніж храм; вона є, очевидно, баштою старих укріплень. З півночі до головного об'єму примикає ще одна баня. Отже, храм у плані складається з трьох прямокутних приміщень, з'єднаних під прямим кутом у формі глаголю. Треба обійти храм кругом, щоб звикнутися з асиметричною композицією трьох бань. Вони різні розмірами, висотою, не однакові пропорціями і деталями, але разом з тим утворюють непорушне ціле. Східна баня має кубічний перший ярус, стіни якого здаються немов фрагментом велетенської української плахти, орнаментованої квадратними

«ВТЕЧА В ЄГИПЕТ». ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ РОТОНДИ В ГОРЯНАХ. XV СТ. (КОПІЯ ХУД. ІО. ХИМІЧКА)





МАРІЯ. ДЕТАЛЬ РОЗПИСІВ З ЦЕРКВИ СВ. ДУХА В ПОТЕЛИЧІ. 1620 Р. (КОПІЯ ХУД. ІО. ХИМІЧА).



МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА У ВОРОНЕЖІ. 1776 Р



МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В ГЛУХОВІ. КІНЕЦЬ XVII СТ



МОЛЧАНСЬКИЙ МОНАСТІР У ПУТИВЛІ.

нішами в шаховому порядку та отороченої каймою з трикутних ніш і стрічкою «городків».

Головний же об'єм храму поставлено на доволі високий підкліт, де розміщувалась трапезна, а на рівні підлоги храму — відкрита галерея. Північний об'єм теж повторює український храм — типу восьмерика на четверику. Він, мабуть, і вабить око тим, що невимушено поставлені бані утворюють мальовничу групу так вільно, просто і природно, як на деревах виростають гілки, що ніколи не бувають схожі, проте становлять непорушну єдність. Інтер'єр колись був багатший завдяки двом іконостасам, один з яких був установлений в головному приміщенні, а другий — в північному.

З собору походить унікальна скульптура XVII ст. — «Христос у темниці». Прагнення мистецтва зображувати божественні персонажі як звичайних людей знайшло своє вдале втілення в цій скульптурі. Христос зображений в момент, коли його б'ють по щоці. Глибоке страждання майже зовсім не виявлене зовнішніми рухами; на це натякає тільки піднята для захисту рука. Майстер вирізьбив не стільки святого, скільки звичайного селянина, якому рвали ніздрі й якого таврували за спробу протестувати проти феодално-кріпосницького ярма.

Навколо монастиря була кам'яна стіна з баштами на рогах та брамою-дзвіницею. Остання являє значний інтерес своєю архітектурою. Вона в нижньому ярусі має браму, а у верхньому — дзвіницю. Низ її важкий,



ІКОНОСТАС СПАСЬКОГО СОБОРУ В ПУТИВЛІ. XVII СТ.

«ХРИСТОС В ТЕМНИЦІ» З МОЛЧАНСЬКОГО МОНАСТИРЯ В ПУТИВЛІ. XVII ст.



прорізаний тільки аркою воріт, а верх легкий, бо має вісім величезних арок-них отворів. Завершується дзвіниця типовим барочним верхом. В основі верхнього ярусу під арками проходить широкий пояс плоских ніш, оздоблених орнаментованою полив'яною керамікою яскравих синіх, зелених і жовтих кольорів. Під промінням сонця і на тлі білих стін вони іскряться і вирають всіма барвами веселки.

З Молчанського монастиря треба пройти по місту повз Воскресенську церкву, що нагадує скоріше трапезні храми, до церкви Миколи Козацького, збудованої в 1735—1737 рр. на кошти українських міщан.

В XVII ст. в українській архітектурі, як ми вже згадували, з'являються прийоми і форми російської, але застосовувалися вони не шаблонно. В Миколі Козацькому високий підкліт використано для влаштування теплої церкви. В плані храм тридільний одноверхий, з гранчастою апсидою і квадратним бабинцем. Дзвіниці спочатку не було, вона прибудована пізніше. Нижня церква справляє інтимне враження завдяки тому, що вона низенька, перекрита хрещатими та зімкнутими склепіннями (в апсиді). Натомість верхня церква відзначається показним внутрішнім простором, сміливо і легко відкритим у висоту. Піднявшись по східцях, ми потрапляємо в низенький бабінець, перекритий півциркульним склепінням, далі через велику



ПРЕОБРАЖЕНСЬКИЙ СОБОР В ПРИЛУКАХ. 1710—1720 РР.

арку видно освітлений простір. Ще крок — і перед очима відкривається імпазантна баня з трьома залами, що легко і струнко здіймаються вгору. Перехід від четверика до восьмигранного підбанника здійснено за допомогою двохступчатих арок, на взірць конструкції, застосовуваної в грузинських та вірменських храмах.

Щоб гармонійно поєднати функціональні й архітектурно-художні завдання, майстер обрав тип храму на підкліті. Це дало йому змогу влаштувати теплу зимову церкву, а також підняти його немов на високий стилібат і тим самим підсилити монументальність і святковість. Цьому ж завданню підпорядковані архітектура і декор. В споруді — все гра і контраст, все пронизане рухом. Освітлені виступаючі частини протиставляються затемненим, вертикальні лінії пілястр, півколонок і наличників — горизонтальним карнизам; нерухомості основного масиву споруди—рух його розчленованих частин і особливо бані; моноліту стін протиставляються отвори вікон і пояс ніш; білим тягам карнизів, наличників, півколонок і пілястр — стіни, пофарбовані в інтенсивний жовтогарячий колір. Такими небагатослівними мистецькими засобами майстер створює виразний силует будівлі.

Від Миколаївського храму пройдемо до Спасопреображенського собору. Якщо в спорудах Молчанського монастиря ми спостерігали симбіоз російських і українських форм, а в Миколаївському — лише українські, то Спаський собор являє собою куточок Путивля, «де руський дух, де Руссю пахне». Це типовий безстовповий «кубічний» храм з п'ятьма декоративними банями, оточений критою папертю, яка з півночі закінчується капличкою. Якщо зійти на паперть, то крізь невисокі арки відкривається високий п'яти-арусний іконостас. Горизонтальні карнизи та колонки іконостаса утворюють одноманітну сітку, що є типовим для російських іконостасів; однак його різьба і архітектурні деталі характерні для українських іконостасів. Перед собором знаходяться надбрамна церква, що повторює тип дерев'яного лемківського храму з дзвіницею над бабинцем. Те саме бачимо і в дерев'яному будівництві Путивля. Дерев'яна Воскресенська церква, яка тепер не існує, теж мала риси лемківських храмів, з тією тільки різницею, що її маси були стрункіші. Це свідчить, що дробленню українського мистецтва на регіональні школи з самого початку стала на заваді єдність мистецьких і естетичних смаків народу.

З Путивля наш шлях лежить через Конотоп на Прилуки й Густинь. У XI—XIII ст. це були східні окраїни держави, далі, за Ворсклю, починалися половецькі степи. Вперше Прилуки згадуються в XII ст., а потім після довгої перерви — в першій половині XVII ст. З 1648 р. вони стають полковим містом. У 1710—1720 рр. споруджується головний храм полку — Спасопреображенський собор, що в плані був хрещатим дев'ятидільним з п'ятьма банями. Від Катерининської церкви в Чернігові або від Успенської в Новгороді-Сіверському його відрізняють нерухомість масиву, важчі пропорції, менша розчленованість мас, менше виявлений рух вгору.

Козацька старшина прагне прославити себе; тому художникам замовляють портрети, які вивішують не тільки вдома, а і в громадських місцях. З Прилуками зв'язаний один з найкращих творів цього жанру — портрет дружини прилуцького полковника Дарагана (середина XVIII ст.). Художник зосереджує увагу на обличчі — воно світиться на темному тлі. Впевнено й енергійно обрисовані великі очі, чорні розлетисті брови, тонкий ніс і маленькі уста.

Поряд з тим тут розкрито характер цієї винятково енергійної української Нефертіті — жінки незвичайної вроди і сили волі. Очевидно, пензлю цього майстра належить також портрет значкового товариша В. Гамалії.

З Прилук понад долиною Удаю, серед кучугур піску, іде дорога в Густинь, у відомий монастир, заснований в першій половині XVII ст.; в ньому написано відомий Густинський літопис. Назву «Густинь» він дістав від густих дубових лісів. Первісні споруди монастиря були з дерева. В 1670—1690 рр. замість дерев'яних оборонних стін були збудовані кам'яні. Насамперед спорудили північну і західну дільниці оборонних мурів з надбрамними церквами Катерини та Миколая. Потім, у 1672—1676 рр.,— Троїцький



ПОРТРЕТ ДРУЖИНИ ПРИЛУЦЬКОГО ПОЛКОВНИКА ДАРАГАНА. СЕРЕДИНА ХVІІІ

головний храм, а згодом східну та південну ділянки мурів з надбрамною церквою Петра і Павла і, нарешті, трапезну.

У своїй повісті «Музикант» Т. Шевченко радив читачам відвідати «полуразрушенній монастирь Густиню». «Могу вас уверить,— писав він,— что раскаиваться не будете. Это настоящее Сенклерское аббатство. Тут все есть: и канал глубокий и широкий, когда-то наполнявшийся водою из тихого Удая, и вал, и на валу высокая каменная зубчатая стена со внутренними ходами й бойницами, и бесконечные склепы или подземелья, и надгробные плиты, вросшие в землю, между огромными суховерхими дубами, быть может, самим ктитором насажденными». Цим ктитором був гетьман Самойлович.

Огляд густинського ансамблю слід почати з оборонних укріплень з брамами і церквами. Головна брама з північного боку являє собою складний комплекс споруд, з проїздом у першому ярусі й церквою на другому. Її оточувала галерея, хід на яку влаштований у невеличкій гранчастій башті. Друга брама розташована з заходу. Квадратний нижній ярус поділений на три частини з проїздом у середній; у бічних — по три приміщення із сходами в церкву на другому ярусі. Це був невеликий чотиристовповий однобанний храм, який нагадував Троїцьку надбрамну церкву Києво-Печерської лаври. На другому ярусі східної брами є хрещата п'ятиверха церква лаконічних форм, з важкуватим силуетом. Пропорціями вона близька до Прилуцького собору, але набагато менша.

Найбільшу увагу привертає блискучий утвір української архітектури XVII ст.— Троїцька церква. Центричність і пірамідальність композиції має витримані з великою послідовністю. Вона дев'ятидільна, хрещата, з п'ятьма банями. Головні рамена хреста гранчасті, а східне і західне трохи довші, причому західне рамено в свою чергу довше від східного. Без цього в масах була б деяка сухість і одноманітність. Пірамідальність і злитність силуету підкреслюються не тільки тим, що приміщення в міжрукав'ях далеко нижчі від бань, але й тим, що в них другий ярус на рівні хорів не квадратний у плані, а гранчастий.

В Густинському соборі так само головним мотивом є контраст, зіставлення численних горизонтальних і вертикальних членувань. Вони утворюють живу гру площин, архітектурних мас і деталей, але іншими засобами, ніж це ми бачили в Миколаївській церкві в Путивлі. Горизонтальний ритм створюють вікна й ніші, розташовані в два яруси і об'єднані на лобових гранях чотирма колонками, немов рамою. Боротьба вертикалей і горизонталей вирішується в гармонійному злитті, при деякій перевазі масивів бань, завершених стрункими двоярусними барочними верхами.

Інтер'єр за простотою задуму і майстерним архітектурно-конструктивним вирішенням належить до шедеврів. Такі споруди виникають тільки тоді, коли художник оволодіває вершинами професійної майстерності, а мистецька думка суспільства досягає зеніту.

Зайдемо всередину і станьмо в центрі храму. З безлічі вікон падають снопи яскравого світла. Погляд спокійно стежить за повільним рухом мас вгору. Вертикальні грані споруди м'яко переходять за допомогою кривих ліній арок і парусів у бані з сферичним завершенням. Якщо в зімкнутих склепіннях, в перетинах площин і ліній у залах відчувалися драматичне напруження, динаміка, то тут все пройняте нешвидким величавим рухом. Спокійно і гордо підносяться і панують над простором широкі, з напівсферичним завершенням п'ять бань.

А тепер поглянемо на західну частину, на бабинець, звідки ми зайшли. Велику естетичну насолоду відчуваєш, розглядаючи інтер'єр бабинця, в трьох гранях якого врізані величезні широкі відкриті арки, розташовані в три яруси. Ярус за ярусом піднімаються вони одна над одною, немов акорди в симфонії. Цього ефекту майстер добивається виключно мистецькими засобами — ритмічним повторенням окремих елементів, добре знайденим масштабом розмірів бані як у цілому, так і в окремих деталях. Важко повірити, що цього емоційного впливу на глядача будівничий досягає в інтер'єрі споруди, ширина якої в плані дорівнює лише 6,5 метра. Отже, бані близькі до їх середніх розмірів в українських дерев'яних церквах.

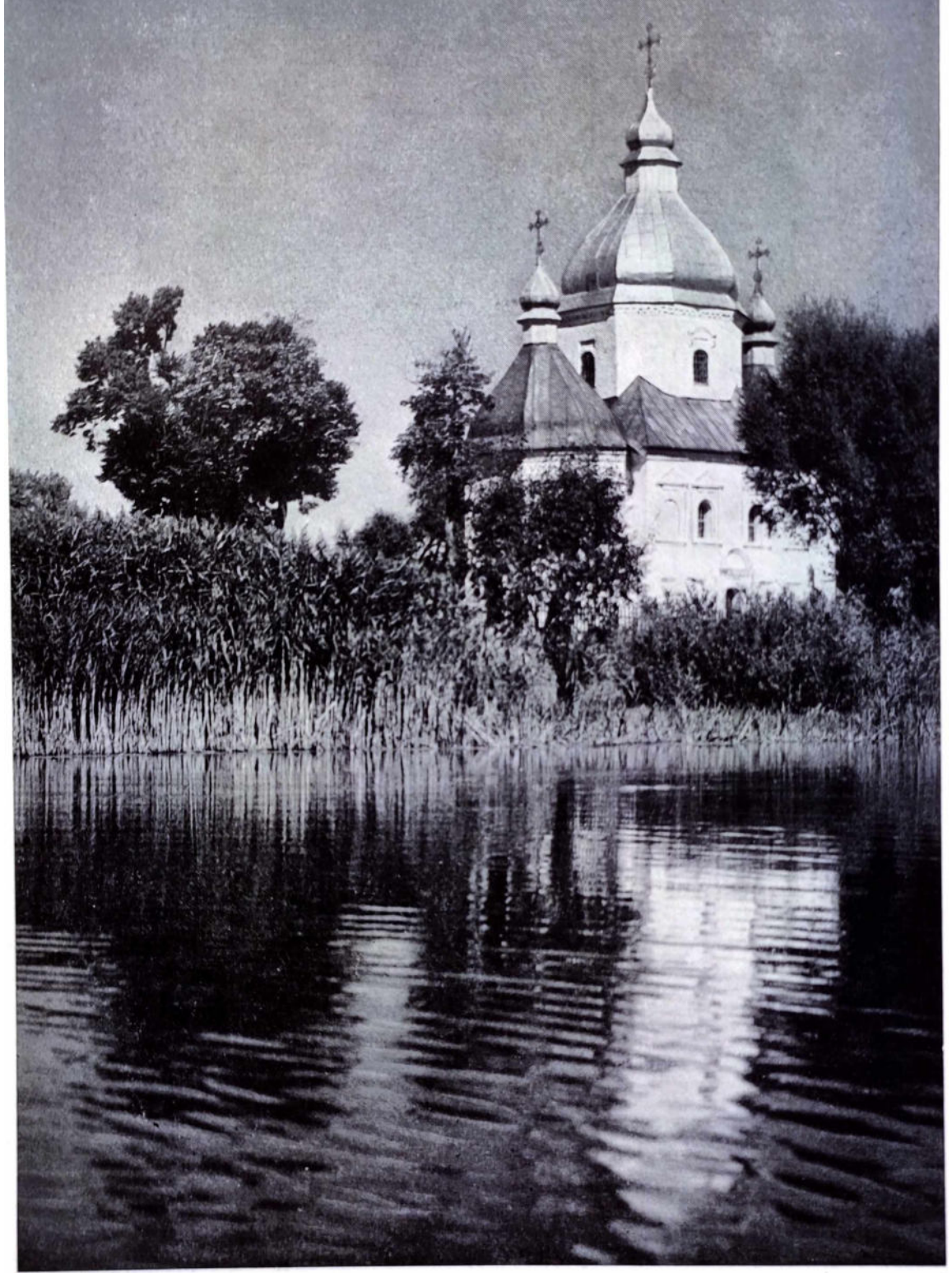
На жаль, ні розписи, ні іконостас храму не збереглися. Розписи вкривали всі стіни, аж до зеніту бань, а величезний іконостас займав усю ширину храму з бічними раменами. Він був гідний подиву як неперевершений твір декоративного мистецтва.

З Густиня нам треба повернутися в Прилуки, а звідти в Ніжин. В минулому — це стародавнє українське поселення, що в 1648 р. стає полковим містом ніжинського козацького полку. Воно являло собою один з осередків ремесел торгівлі, а потім і культури та мистецтва. Вироби тутешніх майстрів — теслярів, сницарів, ювелірів — були широко відомі.

У 1668 р. в Ніжині був збудований перший в українській архітектурі хрещатий п'ятибанний храм нового типу, що склався під впливом прийомів і форм українського дерев'яного будівництва. Він поклав початок розвитку нового виду планово-просторової організації хрещатих храмів. Його архітектура, як у всякого первістка, сувора і величава, масиви бань не розчленовані ні по вертикалі, ні по горизонталі. Велетенські гранчасті стовпи здіймаються вгору, і ніщо не порушує їх гармонії й рівноваги. А скромні портали, плями віконних отворів та фігурні ніші на стінах храму тільки підсилюють враження сили й монументальності.

У Миколаївському соборі був один з найкращих іконостасів Лівобережної України. Він займав ширину всього храму з бічними раменами і (подібно до того, як у гамаліївському та елецькому храмах) мав акцент по осі не тільки сильно виявленим вертикальним членуванням з царськими вратами в першому ярусі та «Молінням» на третьому, але й тим, що горизонтальні членування іконостаса в бічних раменах, дійшовши середньої частини храму, круто ламались і піднімались вгору. Різьба, надзвичайно густа

МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В ПОЛОНКАХ. 1777 Р





ТРОЦЬКИЙ СОБОР ГУСТИНСЬКОГО МОНАСТІРЯ. 1672—1676 РР.

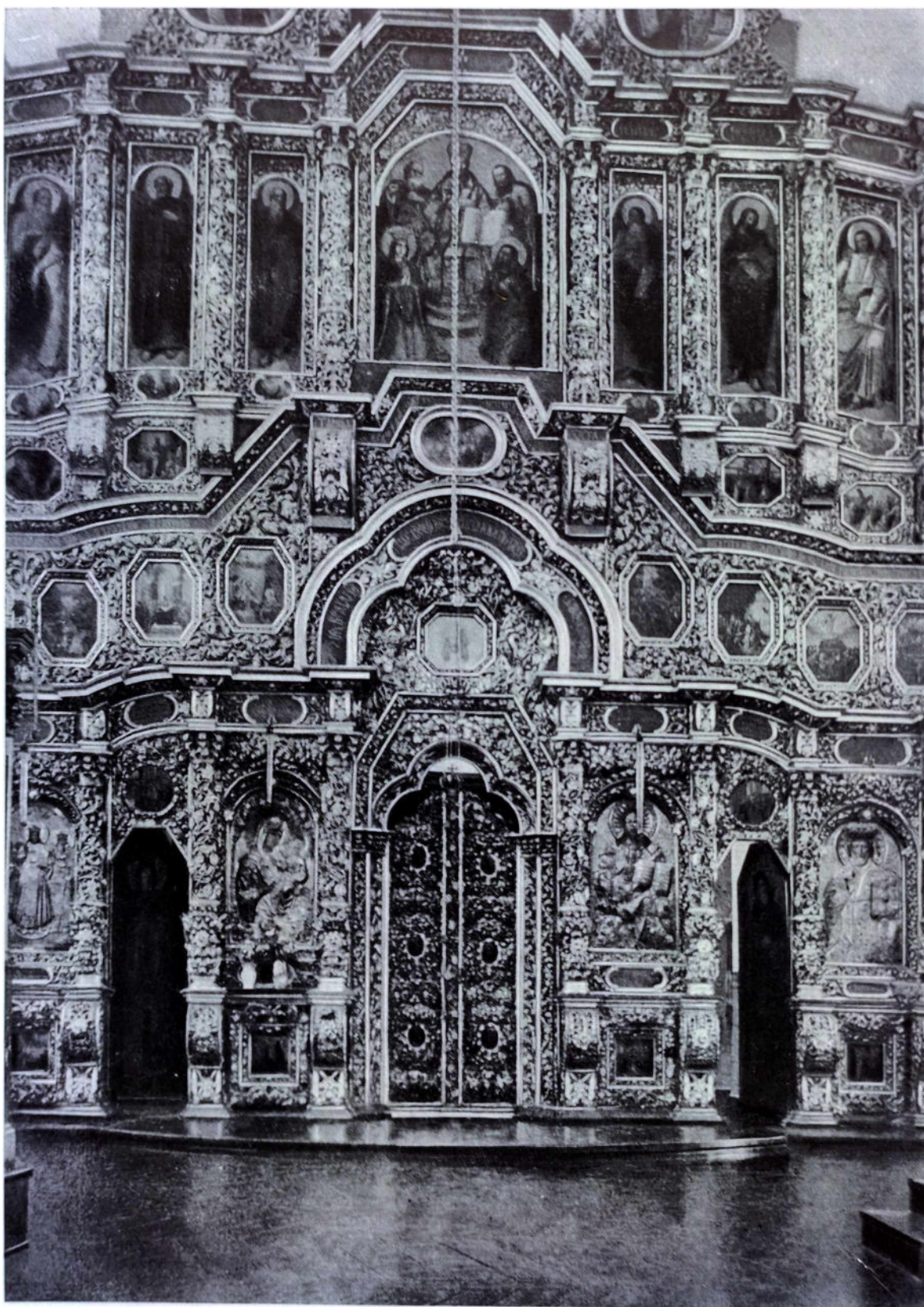


ІНТЕР'ЄР ТРОЇЦЬКОГО СОВОРУ ГУСТИНСЬКОГО МОНАСТИРЯ. 1672—1676 РР.

й соковита, нагадує орнаменти іконостасів у Сорочинцях (1732) та Гамаліївці (1735). Можливо, що ці іконостаси разом з густинським вийшли з однієї ніжинської майстерні.

Після Ніжина нам лишається відвідати місто Козелець, де перебувала полкова канцелярія київського полку. Недалеко від Козельця є село Данівка з Георгіївським собором та село Лемеші, де жив козак Розум, від якого пішла династія українських гетьманів і російських графів Розумовських.

У повісті «Княгиня» Т. Шевченко пише, що кожний, хто проїздить через Козелець, якщо не спить, доки міняють коней, або не закує «у пана Тихоновича», то неодмінно полюбується «величественним храмом граціозной архітектури Растреллиевской, воздвигнутой Натальєю Розумихою, родоначальницею дома графов Розумовских. В шести верстах от г. Козельца, в селе Лемешах, в бедной хатке, на сволоке, или балке, читаем: «Сей дом соорудила раба божия Наталия Розумиха, 1710 року божия». А в Козельце в величественном храме читаем на мраморной доске: «Сей



ІКОНОСТАС МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В НІЖИНІ. 30-і РР. ХVІІІ СТ.



СОБОР РІЗДВА БОГОРОДИЦІ В КОЗЕЛЬЦІ. 1752—1763 РР.

храм соорудила графиня Наталия Розумовская в 1742 году». Странніє два пам'ятника одної и той же строительниці!»

В Козельці збереглися будинок полкової канцелярії 1765 р., Миколаївська церква 1745 р. та собор Різдва Богородиці 1752—1763 рр. з дзвіницею 1766—1770 рр., а в околицях у селі Данівці згадуваний Георгіївський собор. Останній засновано в козацькому монастирі в 1741 р., а закінчено його оздоблення і освячено тільки в 1770 р. Данівський собор повторює стародавній тип тринефного чотиристовпового плану з трьома банями, поставленими над апсидою, центральним нефом і бабинцем,— тобто так, як

в українських тридільних церквах. Він становить разом із собором Фролівського монастиря в Києві та собором св. Духа в Ромнах одну групу. Зовні важкий кубічний масив оформлений тільки пілястрами, що відповідають опорним стовпам. Зі сходу будівля має вигляд сильно розчленованої, бо центральна апсида, яка несе баню, дорівнює висоті основного об'єму, тоді як бічні — вдвоє нижчі.

Якщо в нижньому масиві відчуються сила і нерухомість, то в завершенні — легкість і багатство. Бані оздоблені в стилі київського декору соковитим ліпленим орнаментом дуже крупних форм. На фасадах є тільки ніші з живописом, а над західним порталом — рельєфна геральдична композиція з написом в картуші та козацькою арматурою — гарматами, списами, прапорами, над якими зображені генії перемоги. В інтер'єрі впадає в око хрещатий простір центрального нефа і трансепта, відгороджений двоохрестними арками бічних нефів.

У Козельці значний інтерес являє полкова канцелярія. Вона має Г-подібний план. На першому поверсі виступу містилися сходи, а на другому — відкритий ганок-галерея з присадкуватими мальовничими колонками. Архітектура канцелярії виявляє руку І. Григоровича-Барського. Зовні її стіни скромно оздоблені в першому ярусі рустованими пілястрами, а в другому — плоскими; над вікнами є невеликі орнаментальні композиції. Її вигляд стриманий, як і належить урядовій будівлі.

З архітектурно-мистецького погляду найцікавішою є церква Різдва Богородиці, збудована А. Квасовим та І. Григоровичем-Барським. Величезний собор відзначається оригінальним планом: він складається ніби з хрещатої церкви і вписаного в неї квадрата, але так, що рамена трохи виступають за межі квадрата, в якому широко розставлені чотири опорних стовпи, що несуть систему склепінь і п'ять бань, поставлених, як у давніх храмах, — у міжрукав'ях. Нижній ярус церкви, де розміщені усипальниці Розумовських, піднятий. З трьох боків у церкву ведуть оригінальні напівкруглі ганки з відкритою колонадою, завершені шатровими верхами. Завдяки цим особливостям масив храму енергійно розчленований. У ньому вражають багатство і контраст вертикальних і горизонтальних членувань, що буквально не лишають вільної площини. Споруда сприймається як велетенський утвір витонченого ювелірного мистецтва завдяки архітектурним деталям — пілястрам, карнизам, наличникам, рустам, капітелям та ліпленим орнаментальним оздобам. Звідки не в'їздити в Козелець, звідусіль на десятки кілометрів видно її пірамідальне громаддя.

Піднімемось по сходах на півкруглий ганок, розташований так, що коли вийти на площадку, то опиняєшся обличчям до входу, де відразу ж видно небуденний інтер'єр з височенним іконостасом. Архітектори свідомо зробили східці так, щоб вразити глядача несподіванкою при вході всередину собору. Могутні пілони здіймають у височинь широченну баню, осяяну світлом з величезних вікон. Бічних бань не видно — вони затиснуті широкими

пілонами. В інтер'єрі панують центральна баня і величезний іконостас, що вражає не тільки розмірами, але й багатством архітектурних деталей, різьби та живопису. Інтер'єр, крім іконостаса, стримано оздоблений ліпленими орнаментами, що завдяки побіленню здаються ажурними і легкими.

Якщо вже ми були в Козельці, то неодмінно треба відвідати Лемеші, де на краю села, недалеко від дороги на Чернігів, піднімається самотнім силуетом дивний стовп-башта: це славнозвісна церква Трьох святих, збудована І. Григоровичем-Барським у 1755 році. Своїм типом вона нагадує церкву Миколи Набережного в Києві або Спаську в Глухові, про яку ми говорили, відрізняючись від них стрункістю пропорцій і якоюсь особливою граціозністю.

Хрещатий план храму має такі особливості, що їх Григорович-Барський винайшов і застосував в усіх своїх хрещатих будівлях подібного типу. Вони полягають у тому, що центральне приміщення має дуже короткі рамена, які дорівнюють лише 130 см. До рамен з чотирьох боків примикають трохи вужчі напівкруглі апсиди. Уже одна така побудова плану визначала своєрідну об'ємно-просторову структуру храму, зумовлювала його оригінальну архітектуру. І справді, коли обійти храм навкруги, то кидається у вічі його суворо симетрія, однакове вирішення фасадів. При центричному плані інакше зробити було не тільки неможливо, але і художньо недоцільно. Закон симетрії, який суворо застосовувався в творчості як професіональних, так і народних українських майстрів, Григорович-Барський не тільки добре знав, але й завжди його творчо перетлумачував, наслідуючи своїх попередників. Він добре знав також вагу законів ритму і контрасту. Ось чому абсиди-конхи він робить невеликими, співрозмірними основному, слабо розчленованому масивові головного приміщення. Вони підкреслюють масив центрального об'єму, ілюзійно підсилюють його фізичні розміри і враження монументальності. Нарешті, досить обширна баня не тільки закономірно увінчує будівлю, але також своїми пропорціями, добре знайденими відношеннями в свою чергу підсилює основний мотив — рух вертикальних ліній, який, почавшись у лініях абсид, підхоплюється лініями слабо розчленованого центрального об'єму і закінчується в спокійному і величавому абрисові бані. Пілястри, наличники вікон, грані рамен центрального об'єму служать головній меті — створенню яскравого, величного силуету стовпоподібного храму.

Інтер'єр споруди, як тільки переступити поріг, вражає своєю особливістю, яка полягає в тому, що висотно розкритий простір око охоплює відразу, зір вільно лине до зеніту освітленої бані. Невеликі й неглибокі абсиди-конхи контрастують своїми фізичними розмірами з головним приміщенням, яке завдяки цьому видається значно вищим, урочистішим і навіть світлішим, бо конхи трохи слабше освітлені за центральну ділянку.

Важко сказати, яке враження справляв інтер'єр, коли був первісний іконостас, але тепер, коли його немає, він, безперечно, виглядає значно

біднішим, суворішим і аскетичнішим; і в той же час яскравіше, наочніше можна відчуту ту нездоланну силу впливу самого лише простору, організованого з такою майстерністю і такими гранично скупими засобами.

У художньому відношенні інтер'єр храму в Лемешах саме тим і цікавий, що високі мистецькі якості споруди досягнуті таким нескладним арсеналом мистецьких прийомів. Власне, сила емоційного впливу в інтер'єрі досягнута в основному за рахунок дуже вдало знайдених пропорцій окремих частин — конх, вікон, дверей, центрального об'єму і бані — та їх гармонійного злиття в єдиному задумі, головному мотиві — висотно розкритому просторі, спрямованому на створення будівлі урочистої і величавої. На цьому і можна закінчити подорож по півночі України.



ВОЛИНЬ

НА ШМУЦТИТУЛІ:
«КЛИКУН». КАХЛЯ З ЛУЦЬКОГО ЗАМКУ. XIII—XIV ст.

У далекому минулому Волинь займала великі простори на північному заході України. Всі її ріки течуть на північ і впадають в Прип'ять крім Західного Бугу, що є притокою Вісли. Тепер Волинь поділяється на дві області — Ровенську і Волинську. Райони Вишнівця, Шумська і Кременця відійшли до Тернопільської області, а територія по лівому берегу Случі, включаючи Новоград-Волинський — до Житомирської. Для зручності розповіді й здійснення маршрутів подорожування та опису пам'яток, історично зв'язаних з Волинню, ми будемо розглядати їх в одному розділі.

Волинь поділяється на дві частини — північну і південну. Межа між ними проходить приблизно по лінії Володимир-Волинський — Корець. Північна низовинна частина Волині вкрита лісами й болотами з безліччю озер і мальовничих невеликих річок, зате південна має м'який хвилястий рельєф з просторими полями, що подекуди перемішані з великими дібровами і гаями. В широкі долини південної Волині врізаються пасма невисоких узгір'їв. Ця частина Волині була заселена в далеку давнину — ще в епоху палеоліту. Пізніше, в перших сторіччях нашої ери, тут жило плем'я дулебів, яке в VI ст. підкорили обри (авари); вони жорстоко гнобили місцеве населення, але потім їх знищив союз племен. З цього приводу в літописі є згадка, що авари були знищені й на Русі виникла приказка: «погибоша аки обри».

Потім ці племена виступають під іменем бужан, а згодом — волинян чи велинян, від назви їх головного міста Велиня. На Західному Бузі і досі збереглося велетенське городище; тут, як гадають археологи, і був Велинь. У східній частині теперішньої Волині існувало плем'я лучан з головним містом Лучеським, або Луцьком. З утворенням Київської держави Волинь входить до її складу, а на початку XII ст. стає окремим князівством.

Знайомство з Волинню та її пам'ятками почнемо з Луцька. Він розташований на берегах річок Стиру і Малого Глушця; колись найдавніше поселення лучан займало тільки невеличкий трикутний мис між цими річками, там, де тепер стоїть Луцький замок.

Під'їжджаючи до Луцька дубенською дорогою, в далечині, ліворуч від шляху, можна побачити суворий і величний силует замкових башт. Ще трохи — і ми вже їдемо вулицями Луцька, на південній околиці якого розташований замок. Топографія Луцька розвивалася схемою, типовою для стародавніх міст України. В ньому теж до дитинця, найкраще укріпленого пагорба, згодом тулиться посад, який потім перетворюється в місто і оточується другою смугою ровів і валів; вони були названі Нижнім, або Окольным замком. Пізніше, коли місто ще більше розрослося, з'явився третій пояс укріплень.

Пройдемо тихими вулицями туди, де здійснюються чіткі призматичні маси башт. Чим більше наближаємось до замка, тим сильніше вражає монументальність його споруд. Невисокий — тільки 10—12 метрів пагорб став зручною платформою для укріплень, які ефектно виділяються над зеленими

луками долини Стиру. Найбільш інтенсивно почав розвиватися Луцьк у XIII—XIV ст., коли в ньому зосередились торговельні шляхи, що вели сюди з Литви, Білорусії, Москви, Придніпров'я, Галича і країн Західної Європи. Торгівля і ремесла дістали великий стимул. Наприкінці XIII ст. Луцьк виділяється в окреме незалежне і досить сильне князівство; на чолі його стає енергійний і розумний син Данила Галицького Мстислав.

На короткий час в результаті ряду переможних походів Мстиславу Даниловичу вдалось усунути небезпеку зазіхань Литви і Луцьк зміг зажити мирно. В ті часи його називають Луцьком Великим. Мстислав Данилович, щоб утвердити свою владу і престиж, добивається утворення окремої луцької єпископської кафедри. Він почав велике будівництво і насамперед заохочувався перебудовувати старі дерев'яні укріплення. Тоді було почато спорудження надбрамної башти, що технікою мурування, матеріалами, конструкціями та наявністю готичних деталей надзвичайно близька до башти в Кам'янці, біля Берестя, яку збудував між 1272 і 1289 рр. «муж хитрий Олекса».

Очевидно, тоді ж, у кінці XIII ст., почалось будівництво кафедрального собору Іоанна Богослова. Відомо, що спорудження кафедрального храму починалось не пізніше як через рік-два після заснування кафедри. Щодо цього Луцьк не був винятком. Великі будівельні роботи тривали в ньому при наступниках Мстислава Даниловича. Можна гадати, що до 1340 року, коли на Волині запанував литовський князь Любарт, одружений з волинською княжною, Луцький замок був уже в основному споруджений.

Спочатку оборонні мури і три башти — Надбрамна, Стирова і Владича — були трьохярусні і завершувалися зубцями-мерлонами. На баштах і мурах добре видно сліди замуrowаних зубців, у яких були вузькі щілинноподібні бійниці, придатні тільки для стрільби з луків. Пізніше, з появою вогнестрільної зброї в XIV ст., старі укріплення потребували модернізації відповідно до цієї зброї, що дедалі ширше застосовується як у нападі, так і при обороні. Отже, не пізніше як наприкінці XIV ст. чи в першій половині XV ст. в Луцькому замку на баштах старі зубці-мерлони були замуrowані і надбудовано по одному поверху. Так само і на стінах замуrowано зубці, а стіну зроблено на 3—4 метри вищою, з новими бійницями, придатними для обстрілу з вогнестрільної зброї. Мабуть, тоді ж почали мурувати укріплення Нижнього, або Окольного, замка, не закінчені повністю і в XVI ст. Так і лишились чотири башти з дерева і чотири кам'яні.

Головним видом будівництва в цей період стає оборонне. Ослаблені й роздроблені землі нашого народу являли собою привабливу здобич для агресивних сусідів. Водночас тривали татарські напади і міжусобні війни, що виснажували країну. Це був тяжкий час у нашій історії. Не встиг народ набратися сил після монгольського погрому, як почалась агресія з боку Литви і Польщі. В мистецтві, як і в літературі, провідними стають високі громадські ідеали служіння народові, дух аскетизму і величної моралі. Утвори

тогочасного мистецтва позначені суворістю, лаконізмом художніх засобів. В оздобах книг зникають багатоколірні заставки та мініатюри. В Луцькому євангелії із Спаського монастиря біля Луцька, написаному в XIV ст. (очевидно, в першій його чверті), є тільки пуританські строгі заставки звіриноного орнаменту на синьому тлі.

Але найповніше тодішні народні ідеали і смаки втілені у видатному творі волинського живопису — іконі Волинської богоматері з Покровської церкви (тепер зберігається в Музеї українського мистецтва в Києві). Можливо, що її замовив для кафедрального собору ще Мстислав Данилович, отже, вона могла бути написана десь коло 1289 р. Ікона, як видно, повторює давній тип богоматері-Путевідниці («Одігітрії») XII—XIII ст. В українському живопису XIII—XV ст. немає більш довершеного твору. Величний силует богоматері в темно-червоному мафорії окреслений мужньою і впевненою лінією. Горда постава голови, тільки трохи схиленої в бік дитини, овал по-античному правильного обличчя, тонкі, з довгими пальцями руки і суворий колористичний лад залишають незабутнє враження. Але особливо вражають великі, з непомітною асиметричністю розставлені смутні очі, спрямовані з докором на глядача. Вони ніби вимагають від нього подвигу і самопожертви в ім'я вітчизни.

Тим же духом строгої величі пройняті й твори архітектури. Погляньмо на башти Луцького замка. Вони квадратні в плані, їх об'єми гранично лапідарні, прями силуети з колись наметовими покрівлями, суворі, немов застигли на варті воїни в сталевих кольчугах і гостроверхих шоломах. В них відчувається грізна неприступність. Три плоскі ніші з боку в'їзду на башті, оздоблені двома готичними валиками і викружками, посилюють контрастність враження, могутність й монолітність надбрамної башти. Її першу бачить глядач при вході в замок, тому на ній і була зосереджена найбільша увага будівничого. Ніщо не розчленовує і не полегшує її масиву.

Але поряд з тим після татаро-монгольської навали в мистецтві з'являється гостріший інтерес до навколишньої дійсності, особливо до людини. Тому і в архітектурі спостерігаємо ті риси, яких раніше не було. Наприклад, башти, збудовані за Данила Галицького, позбавлені декору, але вже в Кам'янецькій башті з'являються в оздобах плоскі ніші та поребрик. Будівничі прагнуть мистецькими засобами трохи пом'якшити суворість оборонних споруд. З цією метою для зведення стін і башт Луцького замка використано цеглу з полив'яними сторчками, що надавала площинам стін кольорової гри, збільшувала мальовничість будівель.

Як Луцький замок, так і оздоби Луцького євангелія та ікона Волинської богоматері насажені одними і тими ж ідеями, втіленими в кожній пам'ятці специфічними художніми засобами. Вони належать до однієї стилістичної школи.

Обійшовши замок навкруги, а потім помилувавшись околицями з вікон його башт і обходів на мурах, можна вийти з нього і обійти по траверзу



ЗАМОК В ЛУЦЬКУ. XIII—XVI ст.

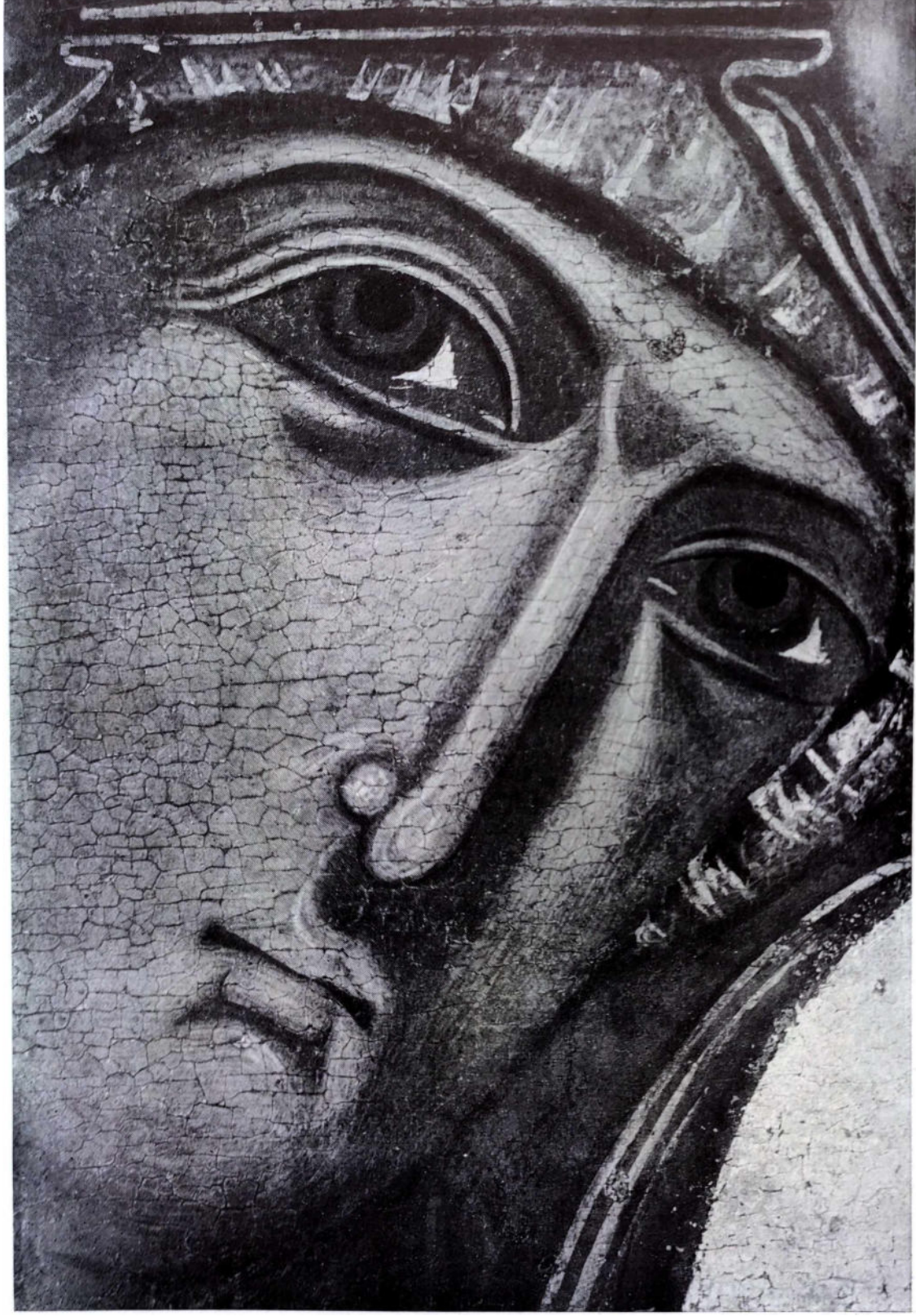
колишнього рову, а тепер маленької вулиці навколо Нижнього замка. Від цього збереглися башта князів Чарторийських і кусок оборонної стіни, оздобленої готичним сітчастим ромбовидним орнаментом, викладеним з темно-червоної полив'яної цегли.

Під час археологічних досліджень були знайдені керамічні рельєфні кахлі з оздоб оборонних споруд. На деяких з них можна простежити солярні мотиви, а на одній знаходимо зображення вершника, що стилем і прийомами пластичного моделювання наближається до мініатюрних рельєфів на княжих печатках першої третини XIV ст. Можливо, що це Юрій Зміборець на коні, зображуваний на гербі Волинського князівства. На іншому рельєфі тих же часів бачимо «кликуна» — нічного міського сторожа, обов'язком якого було ходити вночі з алебардою по місту і кричати: «Обережно з вогнем!» У наївних формах і водночас гострому виявленні характеру відчуються щирість і простосердість народного майстра.

У XVII ст. в Луцьку організовується братство, яке стало для населення міста формою боротьби за свої права і свободу. При братстві створюються школа, друкарня та шпиталь для бідних. У першій половині XVII ст. воно

НАДВОРІТНА БАШТА ЛУЦЬКОГО ЗАМКА. XIII—XVI СТ.





ІКОНА ВОЛИНСЬКОЇ БОГОМАТЕРІ. XIII—XIV СТ. КИЇВСЬКИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.

розвинуло інтенсивну літературну, видавничу, будівельну та мистецьку діяльність і мало великий вплив на громадське й культурне життя міста.

У 1619—1620 рр. споруджується Воздвиженська церква, а потім будинок друкарні, школи та шпиталю. На жаль, від братської церкви збереглася тільки східна частина; однак обміри, зроблені в 1840-х роках, дають уявлення про її архітектуру. В ній були чотири опорних стовпи, що ділили середнє приміщення на три нефи; до них зі сходу примикала велика півциркульна апсида, що дорівнювала середньому нефові, з двома маленькими приміщеннями по боках. З протилежного боку прилягав трохи вужчий бабинець. Церква мала три напівсферичні ренесансні форми бані з ліхтариками, а над бабинцем — оборонну вежу, що не перевищувала основного об'єму храму. Зовні стіни розчленовувались пілястрами, а на апсиді у вигляді фриза був влаштований пояс плоских кілевидних ніш. Отже, зовні маси були розчленовані пілястрами, мали імпозантний вигляд, а нерухомість масиву полегшували ніші, якими оздоблені стіни та мальовничі бані з ліхтарями. Щодо інтер'єра, то можна гадати, що він був досить строгий, подібно до інтер'єра Успенської братської церкви у Львові, яку луцький храм наслідує в планово-просторовій організації, хоч і з невеликими змінами. Баня всередині оздоблена різьбленими білокам'яними нервюрами у формах Ренесансу.

В об'ємно-просторовій композиції луцької церкви, як і в братській львівській, ми маємо один з ранніх зразків транспонування форм дерев'яної архітектури в кам'яну, бо в неї три бані поставлені по поздовжній осі, як в українських тридільних дерев'яних церквах. Другою особливістю описаного храму є органічне поєднання форм української архітектури з ренесансною, що її вже з середини XVI ст. засвоюють українські митці.

Недалеко біля старого мосту через Стир розташована важка кубічна будівля, прорізна величезними парними вікнами з усіх боків, з асиметрично поставленою чотириярусною баштою. Вона увінчана високим аттиком з плоскими кілевидними нішами такої ж форми і пропорції, як і на Братській церкві. В літературі XIX ст. певний час панувала думка, що це — палац Вітовта; його датували навіть кінцем XIV ст. Насправді ж це будинок єврейської синагоги, збудованої в 1622—1626 рр. Даючи дозвіл на її будівництво, король зобов'язав Луцький єврейський кагал (самоврядування) спорудити при ній оборонну башту й утримувати певну частину військового гарнізону. Будувала її, очевидно, місцева артіль, що спорудила кількома роками раніше братську церкву. Та ж артіль, очевидно, звела також оборонні укріплення м. Олики, від яких до нашого часу уціліла Луцька брама.

З метою колонізації Волині польська шляхта починає посилений наступ на всіх ділянках культури і мистецтва. Численні католицькі ордени, мов сарана, посунули на Україну. Чимало їх було і в Луцьку. Тут існували кляштори бригіток, домініканів, кармелітів, боніфратів, бернардинів й тринітарів. Їхні споруди і досі збереглися в Луцьку.

Недалеко від Луцька, на правому березі Стиру в с. Жидичин, є стародавній Миколаївський монастир, куди заходив молитися, їдучи в орду, князь Данило Галицький. Монастир розташований у мальовничій місцевості на невисоких пагорбах, що серед роздолля лук здаються досить великими. Споруди монастиря належать до XVIII ст. У 1723 р. збудовано палац з чудовою чотириколонною лоджією, а в 1726 р. велику церкву з формами європейського барокко.

Найкраще з Луцька їхати до Володимира-Волинського, але по дорозі слід звернути в село Білосток — дуже стародавнє, можливо, ще домонгольських часів. Там серед величезних валів і ровів, що подекуди добре збереглися (вони оточували відомий тут у XVI — XVIII ст. православний монастир), є одна з найважливіших пам'яток української архітектури — Михайлівська церква, збудована в 1636 р. Вона цікава тим, що тут вперше оригінально перетлумачена схема тринефного шестистовпового давньоруського храму. В ній бані поставлені по подовжній осі, над перехрестям нефа та трансепта й на апсиді. Над західною частиною бані немає, натомість над бабинцем хори, а з боків — дві оборонні башти. Крім того, бічні нефи нижчі від середнього, а трансепт виступає на південному і західному фасадах невеликими ризалітами.

Вже на середину XVI ст. візантійська стилістична система в архітектурі вичерпала свої можливості розвитку, і перед будівничими вимальовувалась перспектива без кінця обертатися в замкненому колі зразків, не йти далі нудного повторення старих форм і типів. Виникає потреба шукання іншого стилю. В умовах гострої боротьби проти полонізації ризиковано було цілком відмовитись від стародавніх традицій — це могло призвести до втрати національного обличчя, своєї самобутності в культурі. Тому митці XVI—XVII ст. стали на шлях творчого витлумачення давніх типів храмів і використання споконвічних народних прийомів дерев'яного будівництва. Так зберігався живий зв'язок з національними традиціями і водночас мистецтво йшло в ногу з життям. Це була прогресивна і плідна течія в мистецтві, бо в ній були закладені можливості розвитку і вдосконалення.

Волинський майстер, який збудував церкву в с. Білостоку, розпочав лінію в будівництві храмів, що на Придніпров'ї і на Чернігівщині привела до створення справжніх шедеврів, зокрема таких, як Троїцький собор у Чернігові, Богоявленський і Миколаївський в Києві, мгарський, полтавський Воздвиженський, гамаліївський і Троїцький глухівський. В утворі цього майстра, як у прототипі ще не всі архітектурно-мистецькі проблеми вирішені — несміливо поставлені бані, бо їх тільки дві, не розвинуто середній неф, не знайдено певних пропорціональних відношень з бічними нефами, по-волинському присадкуватими. І все ж у формуванні українського мистецтва XVII—XVIII ст. роль волинських митців важко переоцінити.

Слід вказати, що і при спорудженні такого скромного храму майстер приділяє велику увагу не тільки композиції мас, інтер'єрові, але й містобу-

КЛИКУН. РЕЛЬЄФ З ЛУЦЬКОГО ЗАМКА.
XIII—XIV ст.



дівним проблемам. Він ставить церкву не в центрі подвір'я, а ближче до краю пагорба, куди підходять дороги так, щоб споруду було видно здаля, щоб вона височіла серед низенької забудови і неширокої долини. Церква є частиною природного оточення і, головне, не протистоїть йому. Білостоцький монастир відомий ще й тим, що звідти походить видатний український художник кінця XVII—першої третини XVIII ст. Іов Кондзелевич — творець славнозвісного богородчанського, загоровського й інших іконостасів. Можливо, що кращі роки його творчості зв'язані з Білостоком.

Повертаємось на луцьку дорогу. Незабаром на обрії покажеться Володимир-Волинський, в давнину — столиця Волинського князівства, а тепер звичайне рядове місто. Воно належить до найстаріших міст Волині, його заснував, за літописом, князь Володимир у X ст. У 992 році тут створено одну з перших епархій. Місто, яке лежало на шляху з Києва до Західної Європи, швидко розвивалось і перетворилось у видатний центр культури і мистецтва.

З мистецтвом Володимира-Волинського зв'язана дуже важлива пам'ятка XI ст.—так званий кодекс Гертруди, або «Трирська псалтир»; вона була власністю дружини князя Ізяслава, який князував у Володимирі-Волинському.

До цього кодексу, написаного між 1078 і 1087 рр., було додано кілька аркушів з мініатюрами. Більшість дослідників схиляється до думки, що мініатюри ці виконано у Володимирі-Волинському. Для них характерні



ОРНАМЕНТ ШАТИ ЄВАНГЕЛІЯ. XVII СТ.

яскрава каліграфічність та сплав західних романських і візантійсько-київських форм. Гостротою портретних характеристик, широтою і енергією живописної манери вони відбивають той етап у мистецтві, коли місцеві художники знаходили і виробляли свою самостійну мистецьку мову, свої форми вислову.

Дванадцять століття і для Володимира-Волинського було порою розквіту місцевої архітектурно-мистецької школи, тісно зв'язаної з Придніпров'ям і Києвом. Про це свідчать уцілілий в реставрації Успенський, або Мстиславів, храм, збудований у 1160 р., і розкопана в урочищі «Федорівщина» велика церква. Обидві споруди за планом повторюють Успенський собор Києво-Печерської лаври. В них немає ні башт для сходів на хори, ні будь-яких інших прибудов, що порушували б сувору замкненість об'єму. Розмірений ритм півколон, який розчленовує фасади, завершені арками-закомарами, та крупні лаконічні форми бані з шоломовидним верхом були втіленням нових форм у мистецтві.

Розквіт міста зв'язаний з князюванням Романа Мстиславича й припадає на останнє десятиліття XII ст. і початок XIII ст. За короткий час була створена велика держава, що могутністю і розмірами не поступалася перед першою-ліпшою з країн Європи того часу, а багатьох і перевершувала. Для зміцнення своєї влади в Галичі Роман Мстиславич розправився з великим галицьким боярством, а потім поширив вплив і на Київ. Він також вів успішну боротьбу проти нападів половців і литовських феодалів, укріпив західні кордони Галицько-Волинського князівства. Літопис зве його «пріснопам'ятним самодержцем всея Русі», «великим Романом», що наслідував свого діда — Володимира Мономаха. У 1205 р. Роман трагічно загинув під Завихлостом. Його сини, на час князювання яких припало татарське лихоліття, зуміли зберегти від занепаду свою державу і не тільки відбудувати зруйновані татарами міста, але й збагатити їх новими утворами.

Про архітектуру Володимира-Волинського в XIII ст. в літопису є згад-

ВОЗДВИЖЕНСЬКА
ЦЕРКВА В ЛУЦЬКУ
1619—1620 РР.



ка про те, що король угорський, побачивши Володимир, захоплено вигукнув: «Така града не изобретох ні в Німечких странах!» Можливо, що до кінця XII—початку XIII ст. належить великий чотиристовповий храм, розкопаний у 1958 р. професором М. Каргером.

Археологічні дослідження показують, що за передмонгольських часів міста були розвиненими центрами виробництва. Згодом, у післямонгольський період, особливо наприкінці XIII ст., на Волині теж існувало багато міст, де ремісники і купці становили значну силу. Важливо, що мистецтво розвивалось не тільки при дворах князів чи в монастирях, але і в скромному житлі талановитого ремісника-міщанина, в хатині селянина. їхні руки мурували могутні стіни замків і фортець, гідні подиву собори, ткали килими, виробляли золотий і срібний посуд, кували зброю, різали дерево і камінь на оздобу палаців і храмів. У ці утвори вони вкладали свій талант,

уміння, свій смак. Саме завдяки цьому вся тодішня культура починає набирати демократичного характеру. В літературі мова стає ближчою до народної, виразнішою і яскравішою (досить прочитати опис хвороби князя Володимира Васильковича). Галицько-Волинський літопис вражає соковитою стислістю і сильною образністю, в ньому знаходимо елементи народної мови. Прагнення до конкретного зображення в літературі та мистецтві виникло як результат розвитку пізнання, поглиблення спостережень над навколишнім світом. Вже в пам'ятках XII ст. можна помітити, як естетичний інтерес починає переміщуватися з героїчних і легендарних тем у площину повсякденного реального життя. Правда, це відбувається надзвичайно повільно. Свідченням цього процесу є той же Галицько-Волинський літопис. Розповідь про хворобу князя зігріта щирим співчуттям до тяжкохворого. Видно, що людяність високо цінилася. Це відчувається і в заповіті князя перед смертю. Він не забуває і своєї вихованки сироти Ізяслави, про яку піклується як про рідну дочку «...іже миловах ю аки дщерь родимую; бо бог не дав мені своїх родити... но ся же бисть аки от своєї княжни рожена, взем бо есм ю от своєї матері в пеленах і викормив». Князь турбується про її майбутнє, щоб заміж «не віддавали її неволею ні за кого же, но де їй любо, туди і віддають». Перед смертю Володимир Василькович пише: «А княжна моя, по моїм животі, оже восхочет в черниці пойти, піде; а же не восхочет іти, а як їй любо, мені не вставши дивитись, що хто має робити по моїм животі». Це знаменні слова: в них немає й тіні деспотичного бажання розпоряджатися чужою долею.

У мистецтві й архітектурі теж виявляється ця увага до людини. Тому поряд з будівництвом величезних церков і фортець, де провідною темою було звеличення держави та її правителя, дедалі більше споруджуються невеликі парафіяльні храми та каплиці або родинні мавзолеї-усипальниці, де все позначене затишністю, ліризмом.

Новий напрям в архітектурі у Володимирі-Волинському представляють дві пам'ятки, обидві — ротонди. Одна з них відома з археологічних розкопок, а друга збереглася повністю, правда, з пізнішими прибудовами. Особливо показовою є остання — Василівська церква-ротонда, збудована на рубежі XIII і XIV століть. Цей оригінальний храм — витончена творчість геніального майстра — не має собі прямих аналогій у світовій архітектурі. Особливість його в тому, що його конхи не півциркульні, як звичайно, а ніби утворені відрізком кола. Розбивка плану йшла, мабуть, в такому порядку: спершу майстер забив кілочок у землю, а тоді натягнув шнур завдовжки 4 метри (у переводі на сучасні міри) і описав ним на вирівняній землі коло. Потім взяв чверть цього діаметра і описав ним радіус вівтарного виступу і трьох інших, орієнтованих по сторонах світу. Але центр радіуса вівтарної конхи був пересунутий на схід на товщину стіни — 1 метр 35 сантиметрів. Товщина стін дорівнює одній шостій частині внутрішнього діаметра. Там, де перетиналися кола великих конх, утворились

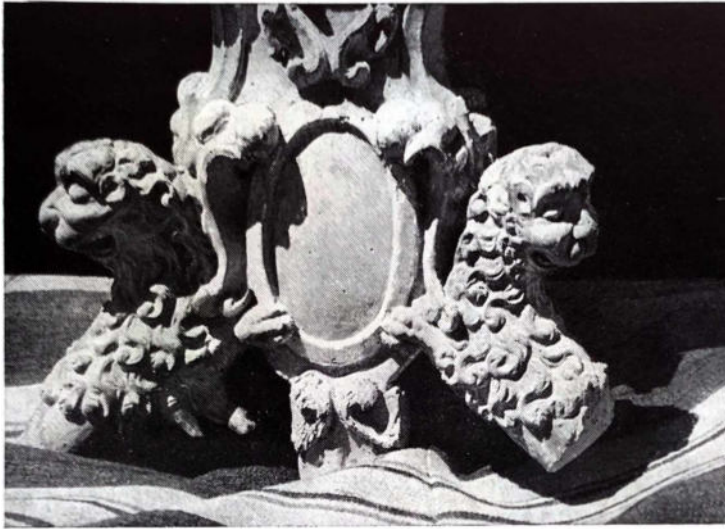


МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В БІЛОСТОЦІ. 1636 Р.

центри для радіусів, якими окреслені менші чотири конхи. Так виникла восьмипелюсткова форма плану. Зовні це був масив із слабо розчленованими об'ємами, утворений злиттям чотирьох більших і чотирьох менших конх, розміщених поперемінно. В результаті вийшла споруда з хвилясто-округлими стінами, увінчана м'якою шоломовидною покрівлею.

Масштаби будівлі дуже добре знайдені по відношенню до людини, а маленькі перспективний цегляний, західний і білокам'яний північний портали надають їй затишності. І в сонячну, і в хмарну погоду на об'ємах завжди видно світлотіньову гру, то ледве помітну, то яскраву.

Ще інтимніше враження справляє інтер'єр. Неширокі пілястри в місці стику ледве помітних округлих конх фіксують їх межі. Вони легко підно-



СВІЧНИК МИХАЙЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В БІЛОСТОЦІ. XVIII СТ.

сяться вгору, продовжуючись у нервюрах склепіння, що повторює хвилясту форму плану. Подібні гурти-нервюри були в сферичному склепінні останнього ярусу башти в Кам'янці біля Берестя, яку збудував у 1271—1289 рр. майстер Олекса. В ній теж помітно тенденцію до пом'якшення суворих образів архітектури. Як бачимо, стилістичний розвиток мистецтва йшов одними шляхами в літературі, архітектурі й живопису. Описувана ротонда, мабуть, є «каплицею над гробом баби Анни», дружини князя Романа, яку збудував Мстислав Данилович. Цим пояснюється її аристократична примхливість, однак і вона позначена впливом мистецтва народу. Тут відчувається прагнення не подавити суворістю і аскетизмом, а навпаки, наблизитись до людини, надати образам архітектури ліризму і затишності.

З Володимира-Волинського в південному напрямі можна луками, по берегу річки Луга дійти до села Зимно, розташованого недалеко звідси. В XI ст. вперше згадується монастир, що існував у Зимно, але з того часу жодної будівлі не збереглося. Уцілілі ж досі споруди належать до XV, а частина — навіть до XIX і XX ст. Місцевість типово середньоволинська, з ледве помітними пагорбами. Тільки на поворотах річки ці пагорби інколи піднімаються на 8—10, а подекуди і на 15—20 метрів, але на тлі рівнинного ландшафту вони здаються чималими і їх видно далеко. На них монументальні ансамблі, що являють картинні поєднання природи й архітектури.

Спочатку монастир мав шість башт: чотири на рогах, одну надбрамну та одну круглу біля неї, бо цю сторону треба було найбільше укріпити. В північно-західному куті стоїть будинок келій XV ст., трохи далі від нього на схід — велика Успенська церква (1495 р.), а за межами монастиря, біля входу до печер — маленька Троїцька церква (1465—1475 рр.)- Усі споруди, крім Успенської церкви, невеликі, непоказної архітектури, водночас, але вони відзначаються високими мистецькими якостями. В них багато

нових рис, якими позначений весь дальший розвиток української архітектури.

Щодо цього покажемо Успенський собор, який у плані повторює тринефний чотиристовповий храм з однією півкруглою апсидою на сході.

У XV ст. із Золотої Орди виділилось Кримське ханство; воно почало щороку, а інколи і двічі на рік, робити хижацькі напади на українські оселі, забираючи в полон десятки тисяч людей для продажу їх у рабство на східних ринках. У зв'язку з такою небезпекою та постійними міжфеодалними війнами будівництво набуває яскраво виявленого оборонного характеру. Це стосується не тільки житлових або господарських будівель, але й храмів. У Зимно до оборони було пристосовано верхню частину, а замість бань влаштовано чотири наріжні башти з бійницями. За таким типом на Україні в XV—XVI ст. споруджується багато церков. Чотирикімнатний з двома сінями будинок келій у Зимно теж був пристосований до оборони; його північна стіна являла собою продовження оборонного муру і мала бійниці.

Невеличка церква Трійці є першою ланкою в розвитку нового типу храму, де внутрішній простір розкривається у висоту не за візантійською конструктивною системою, а за допомогою зрізаного зімкнутого склепіння. Ця остання конструкція — ніщо інше, як перенесення дерев'яних архітектурно-конструктивних прийомів у муровані споруди. Невеличкий, однефний з однією апсидою і маленькою ризницею з півдня, храм перекритий двома банями з підвищенням («скуфією»). Одна з них поставлена над апсидою, а друга — над нефом.

В інтер'єрі Зимно розв'язано ті ж самі мистецькі завдання, що і у Василівській церкві-ротонді у Володимирі-Волинському. Затишність, ліризм — основні риси їх інтер'єрів, хоча і виявлені різними архітектурно-конструктивними прийомами. Цього досягнуто не тільки малими розмірами обох храмів, але й спеціально мистецькими засобами. Нерівні стіни, як і в селянській хаті, лише побілені та де-не-де в них зроблені нішки, немов запічки в хаті — чи то для книжок, що їх читав дяк, чи для свічок, чи для кадильниці у віттарі. В цих деталях є щось домашнє, близьке до повсякденного життя. Ніде на Україні в кам'яній архітектурі ця особливість не була так художньо втілена, як на Волині. Пам'ятки такого характеру ми побачимо і в Охлопові, і в Гощі, і в багатьох дерев'яних храмах. Це одна з типових рис волинського мистецтва.

Нове в Троїцькій церкві у Зимно те, що баня над нефом поставлена не за допомогою підпружних арок, а на зімкнуте склепіння, яке на певній висоті, по величині діаметра підбанника, ніби зрізане. Це ніщо інше, як повторення конструкції залому, дерев'яної церкви. Застосування нового прийому, почате тут, в кінцевому результаті привело до створення таких шедеврів в українській кам'яній архітектурі, як Юр'ївська церква у Видубицькому монастирі або триверхий Покровський собор у Харкові.



УСПЕНСЬКИЙ СОБОР У ВОЛОДИМИРІ-ВОЛИНСЬКОМУ. 1160 Р.

Недалеко від Володимира-Волинського, на південь розташоване село Низькеничі, яке в XVII ст. належало українському магнатові, київському старості Адамові Кислю. В 1643 р. він записується в Львівське братство, допомагає йому коштами і в тому ж році засновує свій родинний монастир у Низькеничах. Йому належали великі маєтності на Волині і серед них Гоща, яку він купив у 1638 р. Майстрів, що збудували в Гощі в 1638 р. церкву Михайла, він, мабуть, запросив у Низькеничі для спорудження нового кам'яного храму, що був закінчений до 1633 р., бо вже в цей рік Кисіль вмер і його поховали у склепі під нефом. Для монастиря обрали невеликий схил гори, обкопали його ровом, поставили дерев'яні рублені стіни з баштами на рогах, а ближче до південно-східного боку була збудована нова церква.

Серед непоказного ландшафту на десятки кілометрів видно чималих розмірів п'ятибанну будівлю. І чим ближче до неї підходити, тим ясніше вимальовується її чіткий силует з прекрасними пропорціями. А коли піді-



ЦЕРКВА ВАСИЛЯ У ВОЛОДИМИРІ-ВОЛИНСЬКОМУ. КІНЕЦЬ XIII — ПОЧ. XIV ст.

йти зовсім близько і величезні липи ніби розступляться, щоб відкрити храм,— стає ясною його чітка гармонійна композиція. Посередині піднімається найбільша кругла баня, накрита дахом з перепоясанням і увінчана ренесансним ліхтариком з маківкою, а до неї з чотирьох боків навхрест впритул поставлено чотири низенькі бані, такої ж форми, як і центральна. На площинах стін виділяються тільки плями великих вікон, а на стінах квадратного в плані бабинця (решта приміщень круглі) — три білокам'яних портали.

Інтер'єр світлий і просторий. Через широкі арки бічних бань видно дуже велику, порівняно з розмірами споруди, центральну баню. На білих стінах немає ніяких оздоб або членувань. Тільки в парусах вміщено ліплені картуші з гербом засновника, що нагадують герби в стародруках, а в південно-західному куті центрального приміщення, в глибокій ніші, стоїть погруддя ктиторів храму. В інтер'єрі домінує центричність, висотне розкриття простору, але засобами ренесансної архітектурно-конструктивної



МИНИАТЮРА ХОЛМСЬКОГО ЄВАНГЕЛЛЯ. СЕРЕДИНА XVI СТ.

системи. Інтер'єр будівлі хоч і гармонійний та мистецьки довершений, але він не несе в собі ідей, які б могли бути плодотворно розвинуті. Змінювати його просторово-об'ємну структуру можна тільки у фізичних параметрах. Через те цей тип храму в такому архітектурно-конструктивному втіленні був мало поширений. Він не відкривав тих можливостей, які створювала українська стильова система, що вперше була втілена в храмі Трійці в Зимно.

Погруддя Кисіля являє значний інтерес для історії української скульптури. Воно належить до того етапу розвитку пластичного мистецтва, коли на зміну умовним формам плоскорізьби приходять у другій половині XVI ст. новий реалістичний напрям, зв'язаний з творчим засвоєнням досягнень ренесансної скульптури. Об'ємне трактування форми стає його головною ознакою, хоча художники вміють передавати ще тільки найзагальніші риси характеру та схожості. Високе відкрите чоло підкреслює розум і волю портретованого, а булава в лівій руці та військова арматура, якою оздоблена ніша, має вказувати на його високе суспільне становище.

З Низькеничей варто проїхати по селах південної Волині, спершу долиною ріки Лугу, а далі через Порицьк у села Охлопів, Квасів, Княже, Борочичі Брани на Берестечко.

Одного разу вже ранньої осені мені довелось пройти цим шляхом. Поля зеленіли молодою озиминою, а зорані на зяб — чорніли. Худоба вільно ходила по городах, де вже все було прибрано. Скрізь гралась діти, ніби хотіли набратись останнього сонячного тепла на всю зиму. На тлі осінніх барв села мали особливо чепурний вигляд, а пам'ятки стародавньої архітектури ніби соромливо ховалися серед невеликих гаїв, якими обсажені цвинтарі. Волиняки дуже привітні й скромні люди, і, мабуть, ніде ліризм їхнього характеру не виявляється так виразно, як у будівництві.

Як вже сказано, чи не найхарактернішою рисою українських митців є нелюбов до шаблону і повторення. Ми не можемо вказати дві однакові ікони, дві однакові хати, дві однаковісінькі церкви. Показово, що досі на Україні не знайдемо шаблонів-прорисів для ікон та різних приписів їх не було. Всі дослідники сходяться на тому, що творчості українського народу притаманні поєднання особистого почуття, ліризму і людяності.

Першим селом на нашому шляху буде Охлопів, що розкинулося серед садів в маленькій улоговині. На мало помітному здаля пагорбку видно маківки невеликого храму. Це Миколаївська церква, збудована в 1638 р. коштом Павла Гулевича-Воютинського. На жаль, враження гармонійної урівноваженості мас храму зіпсоване прибудовою до бабинця великого приміщення з високою незграбною дзвіницею. В плані церква повторює найбільш архаїчні типи українських тридільних дерев'яних храмів з квадратними в плані банями. Однак майстер ще не наважується застосувати новий конструктивний прийом, а наслідує старий, випробуваний довгою практикою. Бані він ставить за допомогою парусів прямо на стіни, без

підпружних арок, завдяки чому маси будівлі мають вигляд компактних і присадкуватих. Ніщо не порушує їх монолітності. Три бані, мов три низенькі каплиці, приліплені одна до одної, створюють гарний силует, що запам'ятовується.

Скромний волиняк, якому чуже все показне, хотів мати такий само скромний храм, де було б затишно, як вдома. Тому і в інтер'єрі описуваної церкви немає нічого такого, що пригнічувало б людину. І невеликі розміри, і білі стіни з «живою» фактурою мурування, і невисокі напівсферичні бані — все немов наближає споруду до звичайних у народній архітектурі будівель.

В охлопівській церкві зберігається сучасний їй іконостас, близький стилем різби до іконостасів першої половини XVII ст. Він неширокий і має п'ять ярусів через те, що зображення подій, з якими зв'язані свята, розташовані в два яруси: в одному розмістити їх не давала змоги ширина іконостаса. Різба ще строго ренесансна, не дуже високого рельєфу і нагадує білокам'яну різьбу кінця XVI—початку XVII ст. львівської школи. Колонки діляться нешироким поясочком на дві частини — нижню, що займає третину висоти, і верхню. В нижніх частинах вирізьблено фігурно картуші з розетками, а верхні — обвиті виноградною лозою. Серед ікон виділяється намісна, але не «Одігітрія», як це буває звичайно, а «Умиленіє», що, очевидно, повторює шановану в минулому на Волині «Дубенську богоматір». Можливо, що як іконостас, так і різьблену білокам'яну каплицю з ктиторським написом виконали львівські майстри; проте це могли зробити і луцькі майстри.

В околицях Охлопова села густо лежать, бо тут найродючіші ґрунти Волині й ці місця заселені ще за домонгольських часів, про що свідчить назва одного з сіл — «Княже». Очевидно, воно, належало волинським князям і тут був їхній укріплений двір-садиба. Цвинтар Миколаївської дерев'яної церкви (1782 р.) займає давнє городище. Дорога до нього йде ровом, з-за високих дерев поступово з'являється невелика триверха будівля. Всі три бані квадратні в плані — будівник церкви в Княжому був прихильником старих традицій. Бані мають по одному залому і простого рисунка наметову покрівлю на бічних і трохи перехоплену в основі — на середній бані. Тепер храм ошальований дошками, під якими видно слід знятого в кінці XIX ст. старого опасання. Низенькі підбанники, невисокі бані й такі ж не дуже високі об'єми зрубів створюють оригінальний силует. В інтер'єрі він дуже затишний і масштабний по відношенню до людини. Невелика двоярусна дзвіниця силуетом і пропорціями повторює церковні бані й становить разом з храмом, високими деревами і стародавнім городищем одне ціле.

Якщо церква в Княжому є класичним зразком волинського тридільного трибанного храму, то Преображенська церква в с. Квасові, 1765 р.— тридільна одноверха. Широченна баня на низенькому підбаннику ніби виро-



ПОКРОВСЬКА ЦЕРКВА В НИЗЬКЕНИЧАХ. 1653 Р.

стає з бічних приміщень. Біля підніжжя старезного сухого дерева вона здається старою печерицею, недаремно в народі такі церкви називали присадкуватими печеричками. Завдяки тридільному планові членування масиву храму гармонійне і ритмічне. Невисока баня барочних форм з іграшковою маківкою увінчує будівлю.

В селі Фусові церква Іоанна Богослова (1782 р.) близька типом до квасівської, однак її форми дещо сухіші завдяки більш струнким пропорціям та енергійному силуетові, трохи вище піднятій бані з наметовою покрівлею. В церкві зберігається дуже гарна ікона «Покрови», де поряд з високими духовними і світськими особами намальовані «посполиті ктитори» храму. Майстер старанно працює над зображеннями своїх земляків, які хотіли щоб про них збереглась пам'ять. Він зображає обличчя з відкритим лобом, широко розставленими виразними очима та рівними, інколи з горбинкою носами. Молоді чоловіки мають характерну козацьку зачіску, з високо і рівно підрізнаним волоссям на лобі.

З Фусова треба проїхати в Берестечко, де на околицях села Пляшевої, на півострівці, серед зелених лук, немов розкопана могила, височить старе городище. Тут стоїть збудована в 1904—1906 рр. церква-мавзолей, куди зібрали з берестечківських полів прах козаків, загиблих у нещасливій битві Богдана Хмельницького з шляхетськими військами в 1651 році. Сюди тоді ж було перенесено триверху дерев'яну церкву з села Острів, споруджену незадовго перед прибуттям Богдана Хмельницького; в ній гетьман молився в останню ніч перед боєм.

Мабуть, нема чарівнішого місця на Волині, ніж цей куточок, де під сіллю велетенських дерев сплять вічним сном сини українського народу, які віддали життя за вітчизну.

З Берестечка треба повернутися в Луцьк, щоб звідти зробити подорож на північ Волині. Дорога йде через Ковель, Мильці до Каменя-Каширського. Ландшафт зовсім плоский — майже ніде не видно ні пагорбів, ні долин. Стародавнє місто Ковель, на жаль, не зберегло нічого з пам'яток мистецтва. Але воно відіграло значну роль у житті північної Волині, а його майстри зуміли виробити свої будівельні прийоми і мистецькі засоби. Про те, якого високого рівня досягло волинське народне будівництво, свідчить храм Благовіщення, збудований у 1505 р.; на превеликий жаль, він не зберігся. На ньому була дуже великих розмірів єдина, восьмигранна в плані, баня з одним заломом та барочним верхом з маківкою. До неї зі сходу притулилася маленька й низенька апсида, а з заходу — такий же іграшковий бабинець. Трохи осторонь примостилась мініатюрна, але імпозантна двоюрисна рублена дзвіничка з відкритою аркадою. Чудові форми м'яко облягає гонтова покрівля, яка й надає особливого відтінку мальовничості і маленьким за розмірами, але величним за мистецьким враженням масам храму та дзвіниці. Ця пам'ятка красномовно свідчить, що саме в XVI ст. в мистецтві відбулися великі зміни під впливом визвольних гуманістичних ідей. Відтоді дедалі рідше будують храми з квадратними пірамідальними верхами, бо їх гостро обрисований силует був сухий і суворий. Більшого поширення дістали грушовидні, м'якого рисунка бані на гранчастих підбанниках.

Майже прямо на північ від Ковеля розташований на річці Турії, недалеко від с. Запруддя, хутір Мильці з відомим Милецьким монастирем, заснованим у 1542 р. князями Сангушками. Турія тут стає досить великою і повноводною рікою, що неохоче несе свої води в Прип'ять. Коли їхати з Ковеля, то здалека видно якусь темну цяточку. Ідеш-їдеш, а вона все так само далека. І тільки коли переїдеш Турію і побачиш монастирський ансамбль, стає зрозуміло, чому його видно так здала. Здавалося б, що на десятки кілометрів тут ніде немає жодного підвищення рельєфу, однак один пагорок таки знайшовся і його обрали місцем для монастиря. Хоч пагорб і невисокий, але, розташований на рівнині, він зорозво дуже збільшується і тому його видно здалека.

ІКОНОСТАС МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ОХЛОПОВІ.



застигли, і тільки рисунок бань, пластичний, виразний, оживляє їх і зливає з м'яким північноволинським краєвидом. Переступивши поріг храму, глядач опиняється в бабинці. Тут на нього сильне враження справляє фігурний виріз у стіні для з'єднання простору бабинця і центральної бані. Ніби граючись, майстер одним помахом окреслив його невибагливу форму, що в силуеті повторює або нагадує обрис барочної присадкуватої грушовидної бані. Де в бані є перепоясання покрівлі, там у вирізі виступають кілька колод, в яких верхня має роги, загнуті догори.

З Каменя-Каширського треба знов повернутися в Луцьк, щоб здійснити останній маршрут по Волині. Наша мета — село Олика, стародавня оселя і колись, у XIII—XIV ст., столиця маленького князівства. В XVI ст. Олика належала найбільшим литовським магнатам Раднівлам. Один з них — Микола Радивіл-Чорний у 1554 р. заснував замок, перебудований у XVIII ст. за новою, бастионною системою. В 1635 р. було засновано латинську колегіату і збудовано за проектом Я. Маліверна та Б. Моллі величезний костюл з барочними формами. В інтер'єрі є чимало різьблених надгробків. Крім замка, мало укріплення також і місто. Від цих фортифікацій лишилися тільки сліди та невелика, але досить добре збережена, гарних форм Луцька брама, поставлена на дорозі з Луцька. В першому ярусі вона має арочний проїзд, фланкований по боках широченними пілястрами, що розчленовані на всю висоту плоскими нішами з кілевидними завершеннями.

а рівні помосту другого ярусу башта оперезана горизонтальним фризом; над ним проходить другий ярус, оздоблений глухою аркадою, де кілевидні завершення чергуються з напівциркульними. Архітектурні деталі — карнизики, ніші, аркада, а також і техніка будівництва вказують на авторство тієї ж артілі луцьких майстрів, яка споруджувала Воздвиженську братську церкву та синагогу з баштою в Луцьку.

Справді унікальним шедевром волинської архітектури XVIII ст. є стрітенська кам'яна церква в урочищі Залісоче в Олиці, збудована в 1784 р.

Вона стоїть на території старого міста, недалеко від Луцької брами, на пагорбі, який ледве помітно з боку міста і краще видно з боку річки. Інтимність і задушевність, характерна для творчості волинських митців, виявилася тут особливо виразно; однак вона поєднана з мотивами героїки, величі, і саме це і справляє великий емоційний вплив. Мистецький задум блискуче втілений у досконалу архітектурно-конструктивну форму. Храм є класичним зразком строго центричних споруд. Грандіозний восьмигранний у плані об'єм, з якого ледве виступають два маленьких об'єми бабинця та вівтаря, увінчаний небачено широкою банею — 16 метрів у діаметрі, з помірним, гарного рисунка ліхтариком. У зовнішніх масах храму найповніше відчувається спокійна велич завдяки тому, що восьмигранний масив на гранях членований пілястрами та прорізаний великими вікнами; вони своїми вертикальними лініями полегшують маси, роблять їх стрункішими і надають їм руху вгору, який гармонійно і легко згасає в м'якому абрисі



МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В КНЯЖОМУ. 1782 Р.

широкої бані. В інтер'єрі ж вражають широта, розмах мистецького задуму і досконалість організації простору.

Дуже нелегким завданням, що виникло перед архітектором, було перекриття досить великого приміщення. Ще важче було не перекрити простір, а погасити величезні сили розпору бані. З цих труднощів майстер вийшов переможцем, дотепно вирішивши план. Восьмигранне приміщення має неймовірної товщини — 4 метри — стіни; в них навхрест, по сторонах світу, глибоко врізано три прямокутні і одне півкругле (вівтарне) приміщення. В інші чотири грані врізані надзвичайно великі ніші з високими вікнами. Отже, тут вдалось у стінах сховати вісім могутніх контрфорсів і разом з тим максимально зменшити витрати матеріалу, бо стін по суті немає, а є тільки вісім великих пілонів, що за допомогою арок несуть баню. У першій чверті XIX ст. в храмі після пожежі впало склепіння і не було майстра, який би його вимурував. Тоді, як переказують, один олицький тесляр взявся зрубати баню з дерева і за півтора місяця закінчив роботу. Це теж було велике і сміливе завдання, але високоталановитий майстер спромігся розв'язати його.



ПОКРОВА». ИКОНА З ЦЕРКВИ ІВАНА БОГОСЛОВА В ФУСОВІ. КІНЕЦЬ XVII — ПОЧ. XVIII СТ.

Краса і велич інтер'єра тут захоплюють. І досягнуто цього не фізичними розмірами, а виключно архітектурно-мистецькими засобами. Де б ми не перебували, завжди свідомо чи несвідомо, для просторової орієнтації зіставляємо різні речі і, насамперед, людину з оточенням. Добре нарисовані, прекрасних пропорцій пілястри вже зорозво дають відчуття великих масштабів будівлі. З пілястрами зіставляються високі й широкі арки, що оформляють вісім ніш з величезними вікнами. Арки-ніші в свою чергу порівнюються з банею, що на них спирається, і тому вона здається колосальних розмірів, а контраст маленького кола світлого ліхтарика півтемним верхнім частинам бані створює враження недосяжної височини. Саме ритм розчленованих стін, вертикалей вікон, пілястр та їх легкий рух вгору і зумовлюють ілюзію просторості, високості й урочистої величі. Описувана церква є цінною пам'яткою волинського мистецтва.

Після Олики відвідаємо Клевань, теж одну з стародавніх осель, що належала з XIV ст. українським князям Чорторійським. У 1495 р. на стародавньому городищі над Стублом, на високому трикутному мисі, поділеному з напільного боку глибоким ровом, було закінчено спорудження кам'яного замка Чорторійських. У плані він повторює конфігурацію старого дерев'яного, форма якого була підказана городищем. По периметру стін було збудовано двоповерхові кам'яні, а частково і дерев'яні житлові будівлі (останні не збереглися). В замку колись стояла дерев'яна триверха церква. Обхід оборонних мурів знаходився на стелі будівель. Біля в'їзду поставлена велетенська п'ятикутна башта з стінами завтовшки 4 метри. Друга башта, така ж у плані, поставлена на протилежному кінці. В XVII ст. для в'їзду в замок замість зводного мосту було збудовано кам'яний.

У літературі є відомості, що він був розписаний фресками, сліди яких ще на початку нашого століття бачили дослідники.

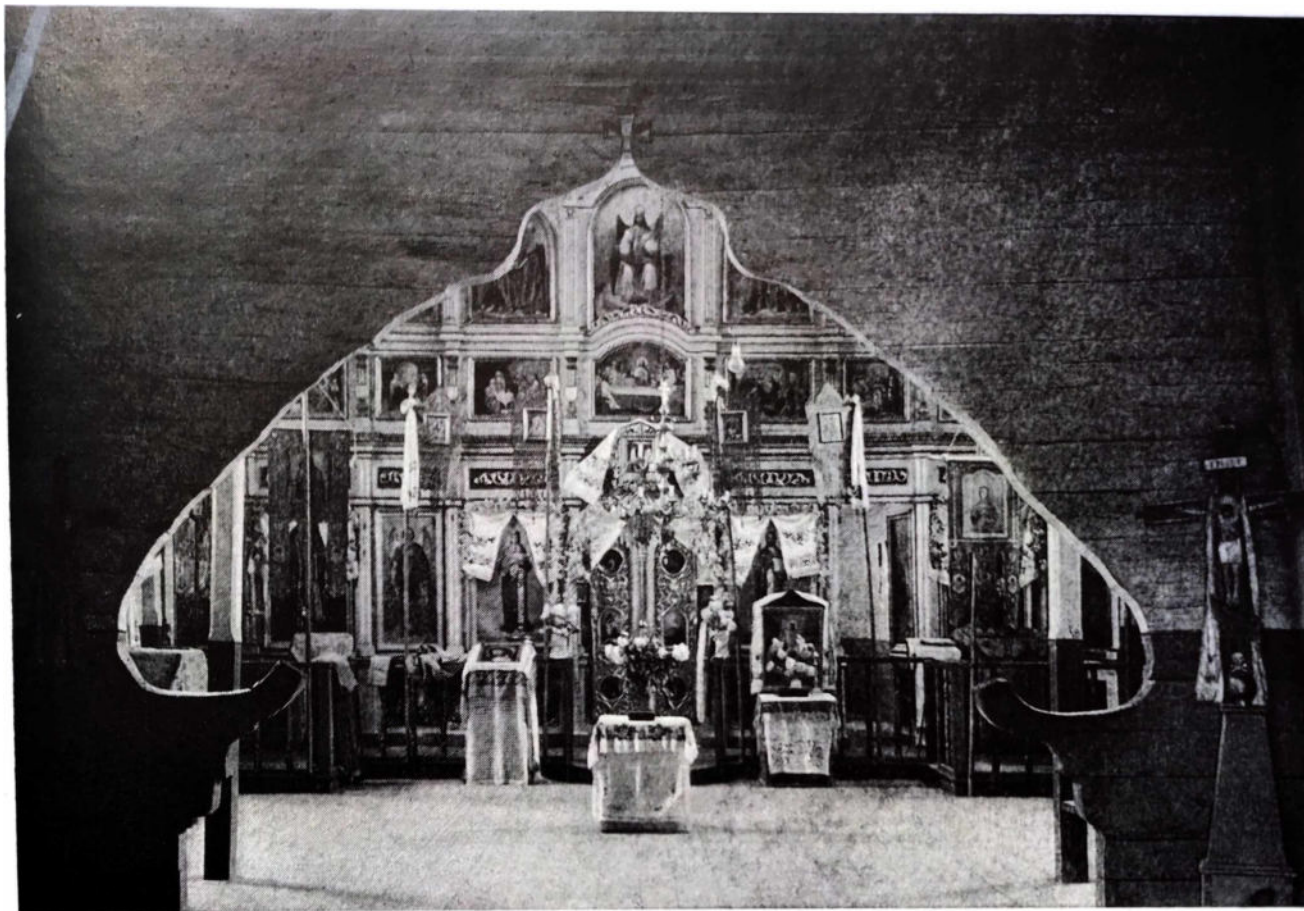
Маси башт, могутні і не розчленовані, мають нахил до середини, чим підкреслюються їх монументальність і неприступність. В нерухомому важкому силуеті замка, з горою, що є для нього підвалиною, чітко виділяються геометричні форми башт і корпусів. Головним мотивом, втіленим тут, у спорудах, є грізна похмура велич. Навпроти замка стоїть мурована хрещата церква XVIII ст. з дерев'яною банею, а ще далі величезний костюл; вони надають Клевані своєрідного вигляду.

Після Клевані треба відвідати Ровно, де, крім стародавньої одnobанної церкви з дзвіницею, нічого не збереглося з давнини. Колись тут існував барочний палац князів Аюбомирських, але під час Вітчизняної війни його знищили гітлерівські бандити.

З Ровно в Дубно дорога йде низинною частиною Волині. Інколи вдалині, в синьому мареві, видно високо підняте плато, немов берег ріки. Дубно розташоване в низькій болотистій місцевості на річці Ікві. На березі її князі Острозькі на початку XVII ст. збудували замок нової, бастионної системи, що забезпечував добрий фланговий обстріл рову. Місто широкою



ЦЕРКВА РІЗДВА В КАМЕНІ-КАШИРСЬКОМУ. 1723 Р



ІНТЕР'ЄР ЦЕРКВИ РІЗДВА В КАМЕНІ-КАШИРСЬКОМУ. 1723 Р.

петлею охоплює Іква; в тому місці, де русла не сходились на 200 метрів, викопали глибокий рів, а при вході в місто львівської дороги спорудили Львівську браму.

На острові, недалеко від Львівської брами стоїть кам'яна церква початку XVII ст. Будівники її взяли за зразок конхові молдавські храми в безкупольному варіанті. В церкві зберігається кілька першокласних ікон XVII ст.

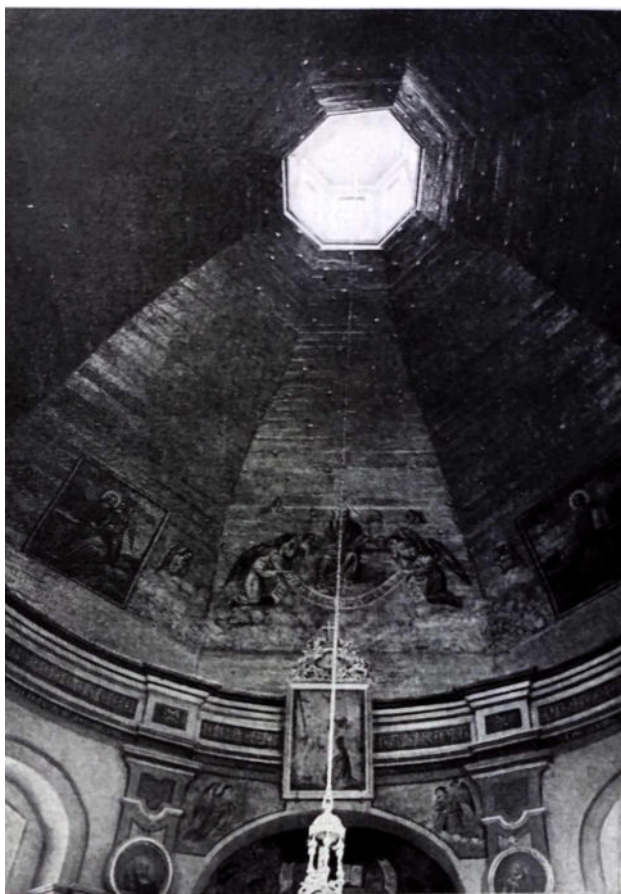
За Іквою, на передмісті Сурмичі (названому так через те, що тут жили військові сурмачі гарнізону Лубенського замка) в 1709 р. було збудовано тридільну, трибанну дерев'яну церкву, надзвичайно оригінальних пропорцій, таку присадкувату, що аналогій їй не знайдено, здається, навіть у волинських майстрів, які так любляли цю особливість. Низенькі підбанники та зовсім приплюснutoї форми бані з барочними покрівлями не тільки надають якоїсь особливої м'якості архітектурному образу споруди, але й утворюють на диво своєрідний, неповторний силует.

Прямо на південь від Дубно лежить місто Кременець. Дорога до нього йде спершу полями, а потім густим лісом, з якого виринає тільки недалеко



СТРІГЕНСЬКА ЦЕРКВА В ОЛИЦІ. 1784 Р.

БАНЯ СТРИТЕНСЬКОТ ЦЕРКВИ В ОЛИЦІ.



від Кременця. Враз густі дерева розступаються і нашим очам відкривається прегарна картина, яку не сподіваєшся побачити на Волині. Адже подорожуючи по північній, середній і південній Волині, ми звикли до рівнин, а тут несподівано з'являються сині гори, які скоріше можна побачити на Прикарпатті, а не тут. Праворуч і ліворуч тягнуться високі плоскогір'я, а в центрі здіймається височенна темно-синя гора з руїнами споруд, контури яких ледве вгадуєш.

Кременець як значне укріплене місто існував уже в X ст. Вперше в літописі він згадується в 1073 р. у зв'язку з міжусобною боротьбою між синами Ярослава Мудрого. В 1225 р. його обложили війська угорського короля Андрія, який «приїде ко Кременцю і бися под Кременцем і много угор ізбиша і раніша». Після цієї поразки князь Данило вигнав угрів. У 1240 р. Кременець витримав облогу полчищ Батия, який «видів же Кременець град Данилів, яко невозможно прияти йому, і отіде от них». Так само не змогли взяти Кременець і татари під проводом Куремси в 1255 р. «і не успівши нічтоже у Кременця і возвратися в стани своя». Справді, укріплення Кременця, розташовані на вершині майже цілком ізольованої крутої гори, являли собою неприступну твердиню.



ЛУЦЬКА БРАМА В ОЛИЦІ. 1630 Р.

Рештки укріплень Кременецького замка, які збереглися досі, збудовані не одночасно. Найраніше, між 1290 і 1340 рр., було зведено надбрамну башту з мурами обабіч її, потім другу, звану «Черленою» (тобто красною, прекрасною). Пізніше було споруджено третю башту, а з північного боку — подібний до Успенської церкви в Зимно Михайлівський храм. З усіх цих споруд уцілило тільки два яруси надбрамної башти, башта над будинком з боку міста і досить великі ділянки муру в трьох місцях. Замок відзначається чіткою планово-просторовою організацією, що добре відповідала призначенню споруди. Суворі маси, лаконічні форми, монументальні об'єми й величний вигляд найповніше виявляли естетичні погляди людей тих часів. Відсутність бійниць підшовного та середнього бою і вузькі щілини бійниць верхнього ярусу зорово збільшували враження міцності стін, їх неприступність, а чіткі геометричні форми двох башт ще більше посилювали його.

Кожний, хто під'їздив до Кременця вишневецькою дорогою, бачив передусім величезний виступ гірського пасма, що обривається над долиною конусовидною горою, увінчаною могутніми стінами і вежами. Світло-попелясті стіни й башти ніби виростають з вапнякових скель, сприймаючись як єдиний моноліт. В давнину гора була відповідно до оборонних цілей позбавлена рослинності, тому суворість споруди та її оточення ще посилювались.

ЗАМОК В КЛЕВАНІ. 1495 Р.



Грізний вигляд гори подавляв ворога; йому здавалося, що дістатися до мурів можна, тільки піднявшись на недосяжну висоту.

З подвір'я замка або з руїн його мурів відкривається вид на вузьку долину, що вливається у Волинську низовину і зникає далеко на обрії. А біля самого підніжжя гори, в ущелині, розкинувся Кременець. Прямо під замком розташований ансамбль Миколаївської церкви XVI—XVII ст., вище на терасі підноситься громаддя Кременецького колегіуму. За ними — високі столоподібні гори, що є прекрасним тлом для міської забудови.

В архітектурі Кременця наочно видно зв'язки польської і української архітектури. У формах Миколаївської церкви поєднані тип тридільної української церкви з формами польських костельів стилю епохи Відродження, а в архітектурі колегіуму — форми польського барокко з придніпровською архітектурою. Це виявилось і в пластичній обробці стін, і в постановці у ландшафті, де майстер зумів так використати рельєф місцевості, що він не утруднив, а навпаки, полегшив створення ансамблю. Простора тераса перед головним входом спадає двома сходами по боках, утворюючи мальовничий перехід до міської забудови з старосвітськими будиночками, із затишними мансардами й широкими ганочками.

Кременець був центром гончарного і ювелірного виробництва. На виробі його майстрів у XVII—XVIII ст. існував великий попит далеко за межами Волині. Чудові кахлі, оздоблені рослинними чи сюжетними рельєфами або яскравими барвами поливи, застосовували в печах, які залюбки ставили в своєму житлі не тільки селяни та міщани, але й вельможні пани. Зразки кахлів кременецьких ремісників зберігаються в місцевому музеї. Так само відзначаються високою майстерністю і ювелірні вироби. В мотивах орнаментів, поряд з класичними зразками, зустрічаємо квіти місцевої флори. В Миколаївській церкві на іконі богоматері XVII ст. уціліла посріблена шата XVII ст. — високохудожній зразок місцевих ювелірних виробів.

Тепер відвідаємо Почаїв. Дорога з Кременця в Почаїв дуже мальовнича. Увесь час ліворуч тягнуться то високі гори, то долини, а праворуч, скільки бачить око, розстилається Волинська низовина, що закінчується синьою смугою на обрії. При в'їзді в Почаїв починається величезна алея, обсаджена 300-річними деревами, які зрослись кронами і утворюють зелений тунель. У провітах між деревами миготять золоті верхи лаври. Але ще величніший вигляд мають споруди Почаївської лаври з білокам'яної або червоноармійської дороги. За 25—30 кілометрів видно височенну гору, увінчану силуетом барочних будівель.

Коли виник монастир — невідомо. Традиція відносить його заснування до XIII ст. В документах він згадується з XVI ст., коли українська шляхтянка Анна Гойська подарувала йому великі угіддя і в 1579 р. збудувала нову кам'яну церкву. Для будівництва монастиря була обрана височезна гора, що непомітно піднімається з боку Кременця і спадає крутими обривами з протилежного боку. Особливо відомим став монастир завдяки бо-

ЦЕРКВА НА СУРМИЧАХ
В ДУБНО. 1709 Р.



ротьбі проти католицизму за часів Іова, друга Вишенського, і після того як тут була заснована друкарня. В 1649 р. збудовано Троїцьку церкву (на кошти Федора і Єви Домашевських — місцевих українських шляхтичів). Увесь монастир з храмами й іншими будівлями було укріплено оборонними мурами та баштами. Про міць почаївських укріплень свідчить те, що в 1665 р. ціла турецька армія не змогла взяти Почаїв. Пізніше цей факт церковники витлумачили як чудо. Споруди монастиря прекрасно зображені на гравюрі «Облога Почаєва». В 1713 р. лавра перейшла в руки уніатського ордену василіян. Старий почаївський храм був, очевидно, тринефний, шестистовповий, з п'ятьма верхами і, як і Успенський собор Києво-Печерської лаври, оточений численними каплицями, що добре видно на згаданій гравюрі.

Із спорудженням у 1771—1783 рр. нового Успенського собору (за проектом Готфріда Гофмана) почав складатися сучасний ансамбль. Потім до головного храму у вигляді каре добудували двоповерхові корпуси келій і трапезну з церквою. В 1861—1871 рр. було збудовано високу дзвіницю, а в 1910—1913 рр. Троїцьку церкву за проектом О. Щусева в формах новгородської архітектури XII—XIII ст., що ніяк не пасує до існуючого ансамблю.

Гофман був не тільки обдарованим архітектором, а й талановитим містобудівником. З великою майстерністю і тактом він використав скелясті тераси гори і перетворив її на масивний стилобат, що підноситься, немов велетенська східчаста піраміда Джосера в Саккара в Єгипті, а на її вершину поставив будівлю з широкою терасою навколо. Тераси, розчленовані пілястрами і завершені ажурними балюстрадами, нарастають від підніжжя гори



ЗАМОК В КРЕМЕНЦІ. XIII—XVI СТ.

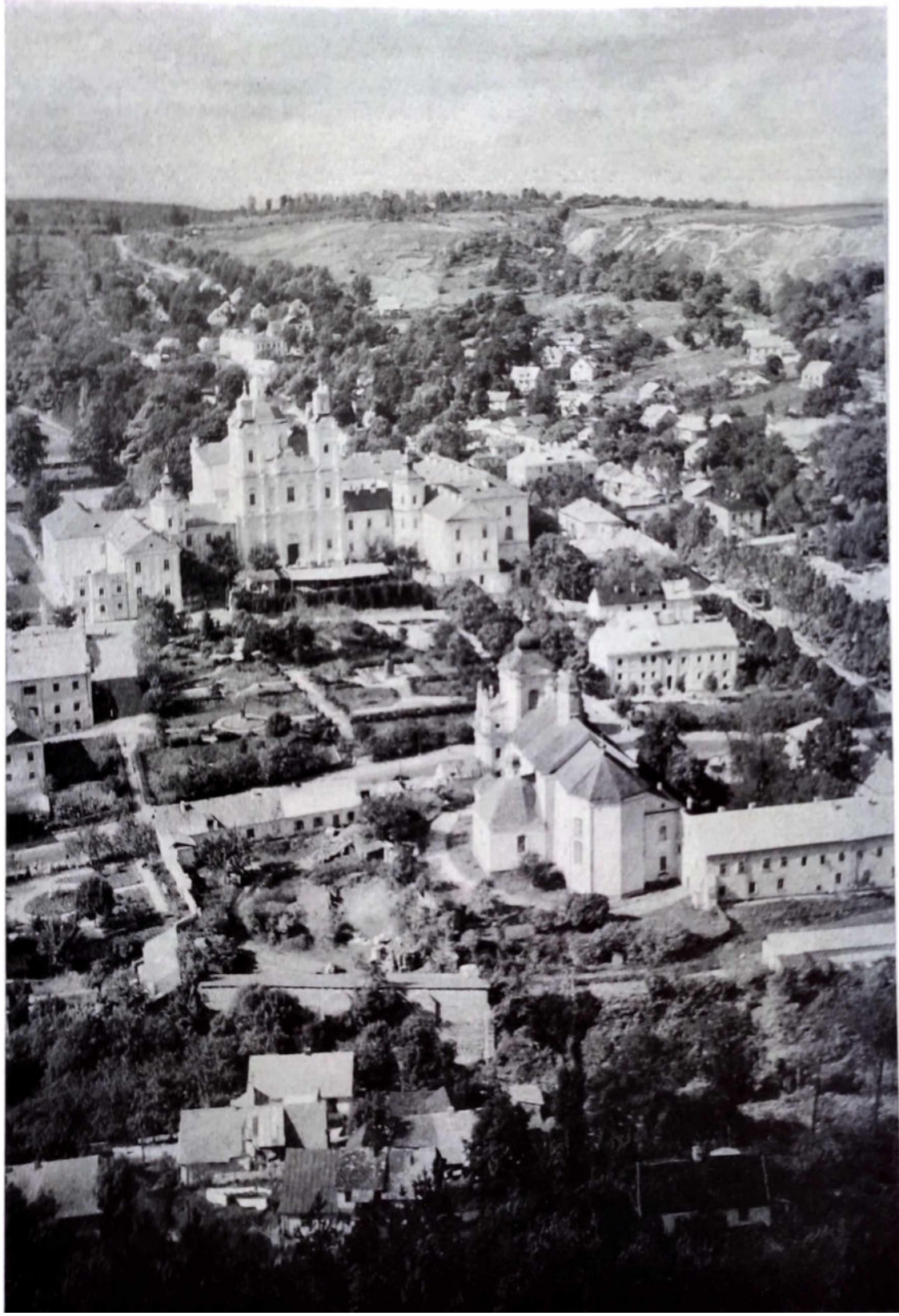
в повільному ритмі, немов гучні акорди. Завершуються вони могутнім хоралом — величавим золотoverхим храмом, який сяє на тлі синього неба казковим, примхливо скомпонованим білосніжним кристалом. Ритм уступів-терас, їх рух вгору ніби перепиняється для відпочинку в горизонталях останньої тераси, щоб звідти злетіти в невтримному русі колон головного входу та лініях тендітних струнких башт і розтанути в бездонній блакиті неба.

В інтер'єрі храму поєднані глибинне розкриття внутрішнього простору з висотним. Ритмічний рух в глибину, досягши підбанного простору, немов у коротенькій задумі, зупиняється, а потім стрімко підноситься в гранях хрещатих опорних стовпів і пілястр бані, щоб згаснути в його zenіті. Ходячи по собору, немов перебуваєш у своєрідному палаці, де поєднані численні переходи, лоджії, балкони, а в бічних нефах, в кожному ярусі хорів для просторового об'єднання в стелі зроблені круглі отвори, крізь які видно всі три яруси. Тому гра ліній, контрасти світла й тіні, перетин площин, несподівані ракурси увесь час змінюються, створюючи дивовижне враження краси і величі.

З балкона храму або з верхньої тераси відкриваються неозорі краєвиди, а десь далеко внизу зеленими хвилями стеляться луки і поля.

Кожному, хто проїде цим маршрутом, доведеться ще раз глянути на Кременець, бо в Острог, куди лежить далі наш шлях, можна проїхати, лише знов повернувшись у Кременець. За містом дорога поступово піднімається

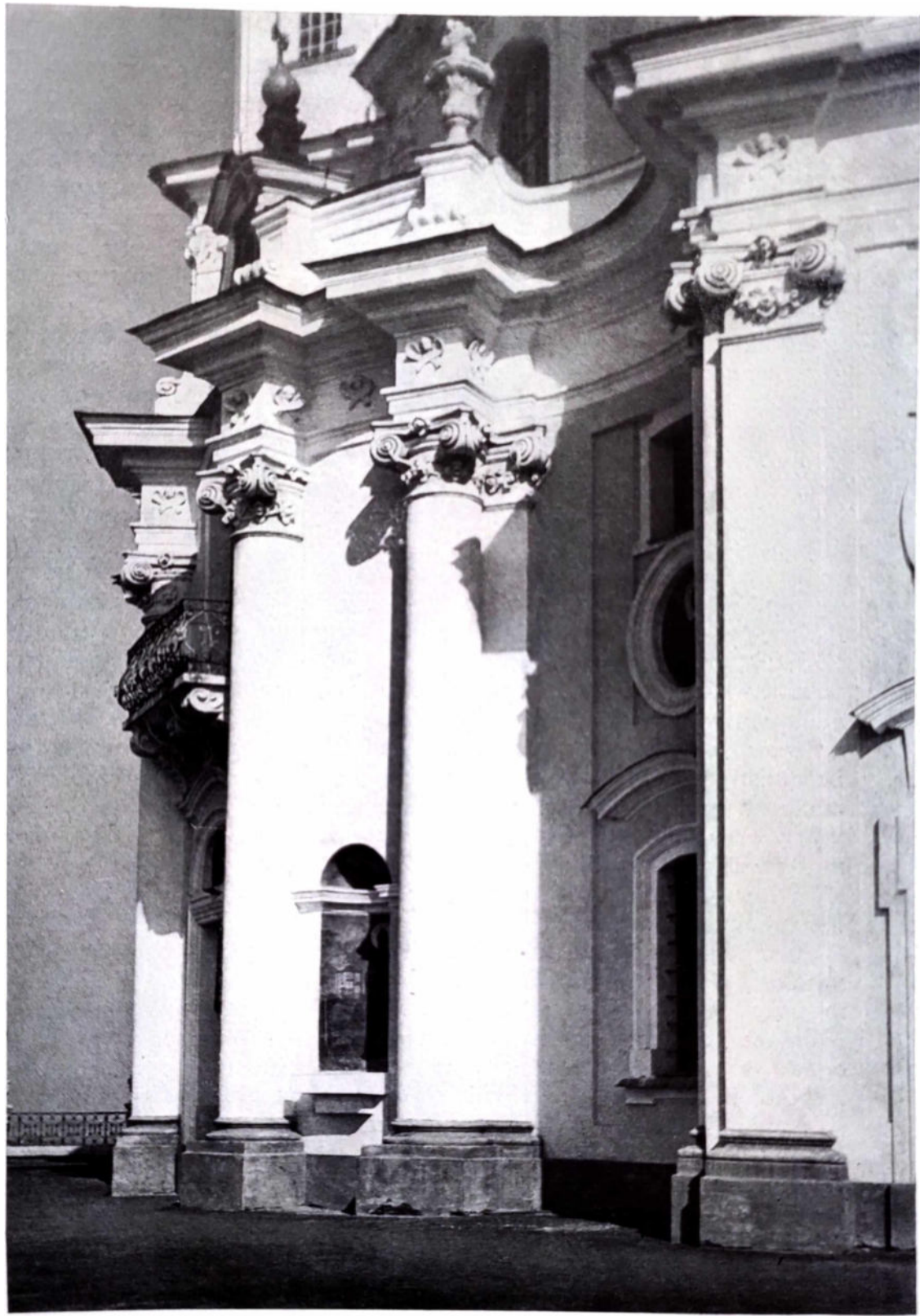
МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА І КОЛЕГІУМ В КРЕМЕНЦІ.





І. Г. О Ф М А Н УСПЕНСЬКИЙ СОБОР ПОЧАЙВСЬКОЇ ЛАВРИ 1771-1783 РР

УСПЕНСКИЙ СОБОР ПОЧАТВСЬКОТ ЛАВРИ. ДЕТАЛЬ. 1771—1783 РР



вгору, а замкова гора відходить убік і згодом зовсім зникає. Починається одноманітна степова дорога, що тільки з Шумська стає цікавішою. Шумськ, колись столиця маленького окремого князівства,— тепер невеликий районний центр, де від давнини збереглося дуже мало. Тільки на в'їзді, праворуч від дороги, біліє невелика церква XVII ст., колись тридільна, а тепер з прибудовою з півдня. Вона має декоративний верх, а в інтер'єрі — звичайне півциркульне склепіння. В ній зберігається гарна ікона богоматері XVII ст. За Шумськом рельєф місцевості стає виразнішим, високі пагорби чергуються з широкими луками або заростями очерету.

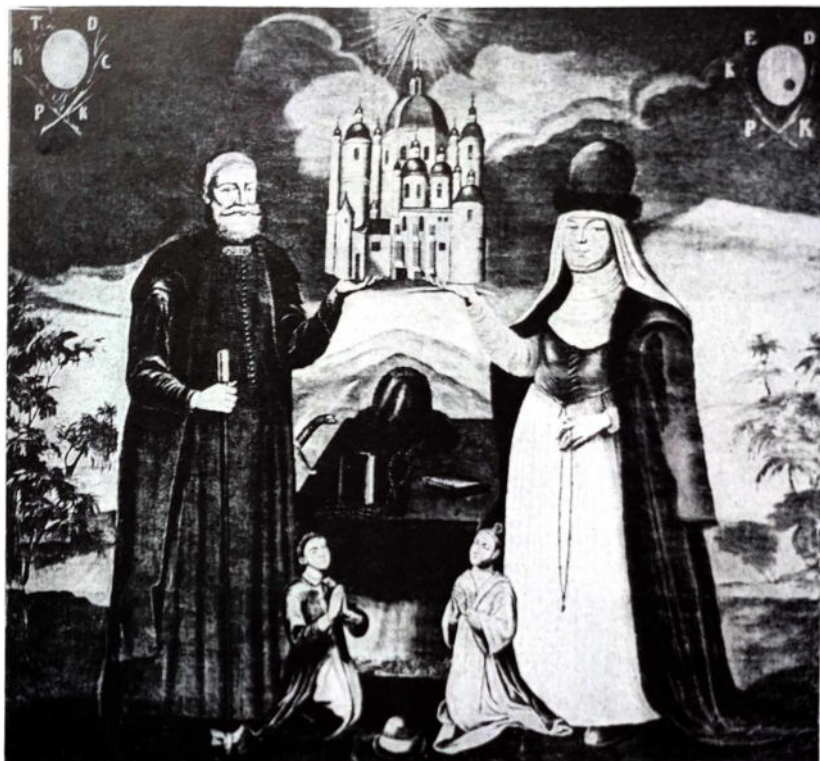
Розкидані на пагорбах села привабливі, особливо Новостав, де прямо над дорогою, майже на 50-метровій височині видно в сильному ракурсі невеличку одноверху тридільну дерев'яну церкву. З цвинтаря відкривається надзвичайної краси долина Вілії з селами на берегах. Потім до дороги за Сурфкем підходять великі ліси; перед Межирічем вони розходяться, щоб показати подорожньому чудову картину Межиріча й Острога на обрії. При в'їзді в село мандрівника зустрічають височенні вали, з-за яких не видно навіть верхів хат.

Коли засновано Межиріч — невідомо, але вже в XIV ст. тут існували замок і великий монастир князів Острозьких з добре укріпленою оселею. В 1605 р. Межиріч дістає самоврядування. В XV ст. в ньому збудовано великий храм, наприкінці XVI ст. почато зведення оборонних мурів, а в 1609 р.— двох корпусів обіч церкви. З їх спорудженням утворився один з найкращих монастирських оборонних ансамблів України. Назва села походить від того, що воно лежить на півострові між Вілією і Збитенькою. Можна обійти вали з півдня і пройти через Заславську браму, що, подібно до Золотих воріт у Києві, містилася в земляних валах. Вона гарних пропорцій, у стилі Ренесансу. Крізь високу арку проїзду відкривається неповторний вигляд на будівлі монастиря з громадям Троїцької церкви посередині. Можна обійти навколо мурів та башт монастиря і полюбуватися їх незвичайним виглядом.

У другій половині XVI ст. під впливом гуманістичних ідей реалістичні прийоми в мистецтві стають панівними, пом'якшуються колись суворі, помхмурі образи оборонних споруд. Навіть в оборонних баштах з'являються різьблені одвірки, високі атіки оздоблені аркатурою й тематичним або орнаментальним живописом, найчастіше в техніці сграфіто. Життєрадісне начало, притаманне народній архітектурі, поступово проникає в усі сфери мистецької творчості. В Межирічі на баштах, на рівні обходу мурів, проходить неширокий фриз, вкритий геометричним ренесансним плетінчастим чорно-білим орнаментом. Такі ж фризи є і на атіках оборонних башт, але в зв'язку з тим, що вони містяться вище, їх рисунок крупніший.

Переступивши поріг брами, відразу попадаємо на велике закрите подвір'я. Від усього тут віє подихом сивої давнини — і від оборонних башт і мурів, і від величезного храму з бійницями нагорі, і від корпусів келій,

ФЕДІР І ЯВДОХА
ДОМАШЕВСЬКІ — ТИТАРІ
ПОЧАІВСЬКОТ ЛАВРИ.
1649 Р.



на чатах біля яких стоять по дві круглі башти. Головною спорудою ансамблю є Троїцька церква. Вона повторює тип тринефних, чотиристовпових храмів у п'ятибанному варіанті. Однак у ній є ряд рис, які відрізняють її від храмів XII—XIV ст. Опорні стовпи не хрещаті, а квадратні в плані, що дало змогу надати інтер'єрові просторості. Апсиди значно понижені, порівняно з основним кубічним масивом, а фасади членують не пілястри або півколони, а солідні контрфорси. Вікна — не з арочними завершеннями, а готичної форми; підбанники не круглі, а гранчасті. Водночас наріжні бані поставлені набагато нижче від центральної, що разом з піднятими склепіннями нефа і трансепта нагадує конструктивну схему перекриттів Спаського собору в Чернігові.

В цьому поєднанні традиційних рис і досягнень готичної європейської архітектури і полягає своєрідність української архітектури другої половини XIII—XV ст. Масив храму, підпертий контрфорсами, справляє сильне враження. Зовні церква спочатку не мала закритого парапету з бійницями; його влаштовано пізніше, коли церкву пристосували до потреби оборони (1609—1610 рр.). Тоді ж перероблено склепіння в апсиді, що потерпіли від пожежі, та оздоблено їх білокам'яною різьбою в стилі мистецтва епохи Відродження. В товщі стіни, яка розділяє апсиду від ризниці, влаштували хід на горище.



ІКОНА БОГОМАТЕРІ З ШУМСЬКА. ПОЧ. ХVІІІ СТ.

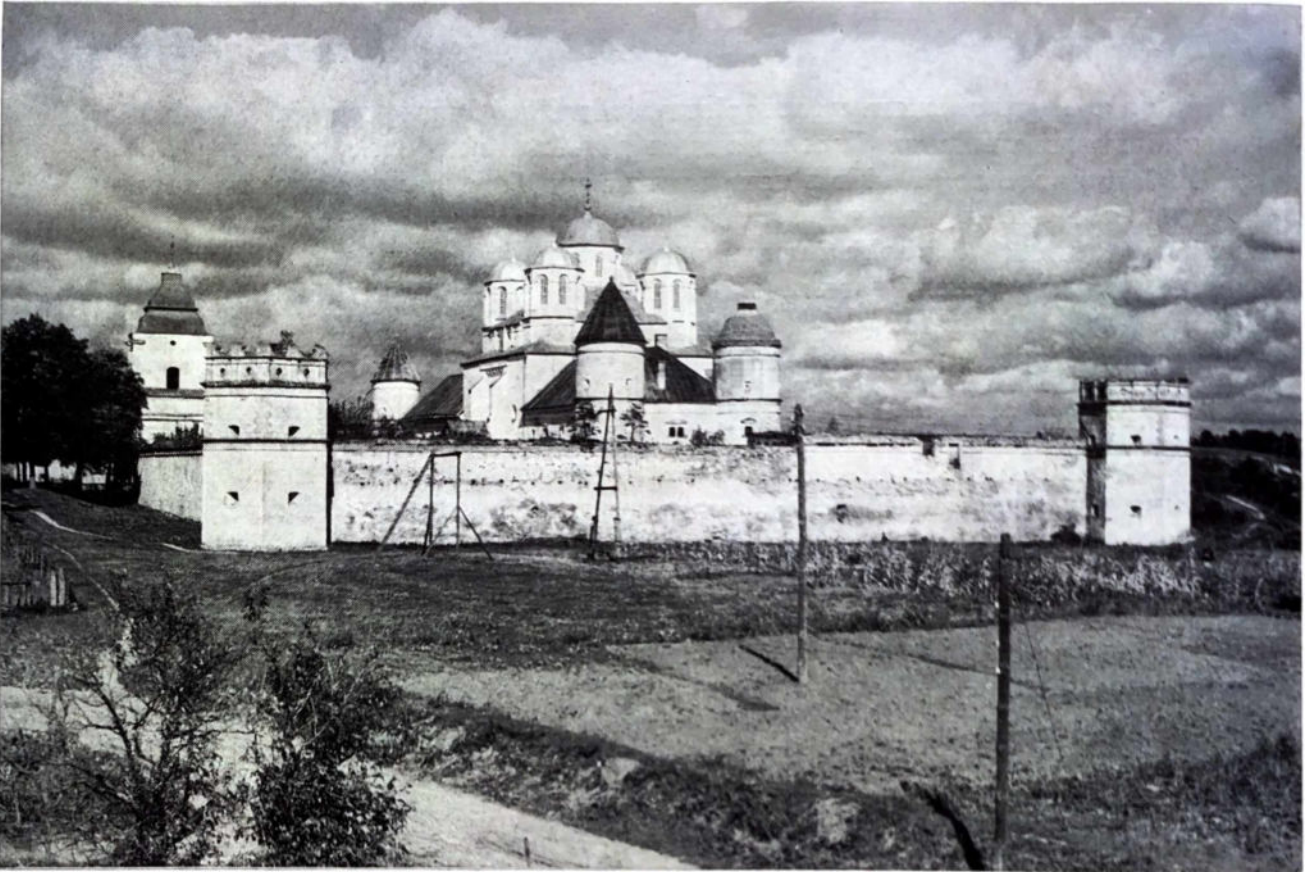
Інтер'єр храму полонить просторістю, світлістю і щедрою різьбою іконостаса, численних кіотів та білокам'яними різьбленими склепіннями в апсидах. Різьба іконостаса та кіотів така пишна, що багатшу неможливо уявити собі. Акантове листя під рукою майстра перетворюється в суцільні золоті зарості й здається не вирізьбленим з дерева, а виконаним з металу, бо в дереві неможливе таке буйство форм. Кожна річ у церкві заслуговує на увагу: і тонкої ювелірної роботи шати на іконах, і оклади на евангеліях, і стародруки, і вишивані рушники, а особливо дві стародавні ікони, може, XV ст.

Від храмів XII—XIII ст. Межиріцька церква відрізняється іншим ладом пропорцій — набагато стрункішим, завдяки чому в інтер'єрі переважає висота над шириною. Маленькі низькі хори в західній частині храму не порушують цілості інтер'єра, не розчленовують його. Дуже високі опорні стовпи здаються тонкими чотиригранними колонами і легко несуть п'ять бань.

У південно-східному куті подвір'я розташований досить видовжений, прямокутний в плані одноповерховий житловий корпус, збудований в XVI ст.; на другому поверсі був високий аттік, оформлений глухою аркадою. Такі аттіки стають в українській архітектурі XVI ст. дуже типовими. Вони є на замкових мурах та баштах, храмах і житлових будівлях. Добре знайдений ритм арок надавав споруді затишності.

Другий цікавий об'єкт для ознайомлення — це корпуси келій, прибудовані до храму з півночі й півдня. їх планування однакове і є дзеркальним повторенням. Великі прямокутні в плані будови на першому поверсі мають по два великі зали з сінями посередині, а на другому — по одинадцять келій. Закінчується кожний корпус двома круглими оборонними баштами. В архітектурі їх привертають увагу білокам'яні наличники вікон та портали, близькі в окремих деталях до робіт львівської школи різьби. Благородні форми, гарні пропорції й тонка майстерна різьба ефектно виділяються на білих площинах стін і надають споруді певної імпозантності та світського вигляду.

Інтер'єри залів трапезної та бібліотеки відзначаються затишністю і великою оригінальністю завдяки своєрідним склепінням, де поєднуються прийоми готичної і ренесансної архітектури. Зірчасті нервюрні склепіння мають не гостролуку готичну форму, а півциркульну, ренесансну, хоча в цілому прийом цілком готичний. Від консольних широких капітелей, які фіксують п'яти склепінь, пружні нервюри впевнено здіймаються в напрямі центра склепіння, де в замку вкомпоновано велику білокам'яну різьблену розетку в рамі. Нервюри, ніби лінії сходу в перспективі, ведуть око глядача до головного декоративного акценту — розетки. В інтер'єрі цих залів, де всі засоби архітектурної виразності зосереджені на вхідних порталах та склепінні, є щось інтимне — тут глядач відчуває себе дуже просто і невимушено.

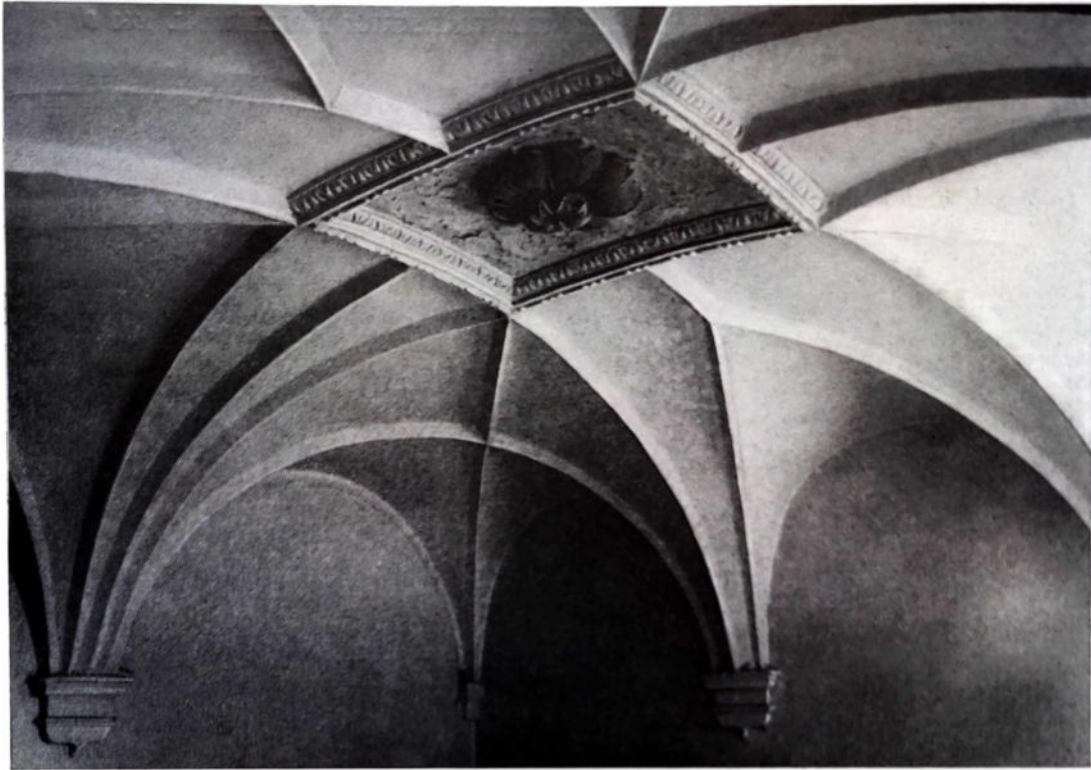


МОНАСТИР В МЕЖИРІЧІ. XV—XVII СТ.

Найкращий вигляд монастир має з-за Вілії або коли, ідучи на Острог, перейти Збитеньку: тоді силует монастиря проектується на небі, а його повторення відбивається у воді.

В Острог найкраще йти стежкою серед зелених лук. Вілія химерно в'ється, то відходячи далеко від стежки, то зовсім наближаючись до неї. Як тільки пройти перші садиби з густими садами, відкривається гарний вигляд острозького замка з високим храмом. Поступово деталі стають виднішими, і незабаром можна бачити весь замок. Велике враження справляють його споруди, що увінчують доволі високий горб, який панує над долиною Вілії.

Вперше Острог згадується в XII ст. як одне з міст Волині. В XIII ст. він належав луцьким князям, а в XIV ст. стає резиденцією роду українських феодалів — князів Острозьких. Первісне укріплене ядро міста було там, де тепер замкове подвір'я. Пагорб овальної форми, що видався в долину Вілії, обрано для поселення ще до утворення Київської держави. Природні перепони були доповнені глибоким ровом з напільного боку. У XIV ст. князі Острозькі почали зводити замок. Спочатку збудували оборонну башту і кам'яний будинок на південно-східному розі подвір'я. В XV ст. споруджено Богоявленську церкву, а впритул до неї в 1521 р.



СКЛЕПІННЯ ТРАПЕЗНОЇ МОНАСТІРЯ В МЕЖИРІЧІ. 1610 Р.

прибудовано оборонну стіну з обходом. Тоді ж, у XVI ст., збудовано Круглу, або Нову, башту і надворітну башту з брамою.

Біля стін замка з півночі вже в XIV ст. виникає місто «в паркані», де існувала дерев'яна Миколаївська церква. В XV—XVI ст. місто починає особливо розвиватися, бо в Острозі схрестилися торговельні шляхи з Львова, Молдавії, Балкан, Польщі, Західної Європи, Білорусії, Литви і Росії. На величезні ярмарки, що відбувалися в Острозі, приїздили купці з названих країн. У XVI ст. територія міста порівняно з XIV ст. зросла більш як у десять разів. Тоді його оточують третім поясом укріплень з Луцькою і Татарською брамами, що досі збереглися. І, нарешті, в XVII ст. навколо четвертого передмістя зводяться укріплення бастионної системи. Недалеко від замка, в центрі міста, була ринкова площа з ратушею.

Планування міста визначалося напрямом вулиць-доріг, що вели на ринок, і конфігурацією оборонних укріплень. У XVI—XVII ст. в Острозі було 8—10 тисяч населення; він займав п'яте місце серед українських міст — після Києва, Львова, Кам'янця і Луцька. Цим пояснюється його значна роль в житті України і особливо в культурі XVI ст. Острозькі могли провадити велике будівництво, бо в їхніх руках зосереджувались не-



ПОРТАЛ ТРАПЕЗНО! В МЕЖИРІЧІ. 1610 Р.

зліченні багатства; їм належало 100 міст, 1300 сіл, 2 мільйони моргів землі, а їх щорічні прибутки перевищували мільйон двісті тисяч злотих, становлячи величезну на ті часи суму.

Численні острозькі ремісники об'єднувалися в цехи — ковальський, різницький, теслярський, кравецький, кушнірський, римарський, гончарський, золотарський та ін. Після підписання Люблінської унії в 1569 р. та Брестської церковної в 1596 р. і посилення польсько-католицького наступу на український народ, острозьке міщанство стає одним з активних чинників у боротьбі проти агресії католицизму. В 1570 р. в Острозі засновується школа, в якій зосереджуються видатні культурні сили — літераторів, проповідників, громадських діячів. З Острогом зв'язана діяльність Герасима і Мелетія Смотрицьких, Кирила Лукаріса, Никифора Грека, Северина і Дем'яна Наливайків, гетьмана Сагайдачного та багатьох інших. У 1574 р. засновується друкарня, для керівництва якою був запрошений із Львова Іван Федоров, московський першодрукар. У 1580 р. видано «Новий Завіт», «Псалтир», у 1581 р.— «Острозьку біблію», а потім «Хронологію» і ряд інших книг.

Знайомство з пам'ятками Острога почнемо з Дому Мурованого і Вежі Мурованої (XIV ст.). Боротьба проти татарських нападців наклала свій відбиток на архітектуру. Суворі площини стін прорізуються тільки бійницями, ніяких оздоб немає, стіни і склепіння фундаментальні, здатні витримати тривалу облогу. І лише на порталі з боку двору граціозні колонки



ТРОЇЦЬКА ЦЕРКВА В МЕЖИРІЧІ. XV СТ.



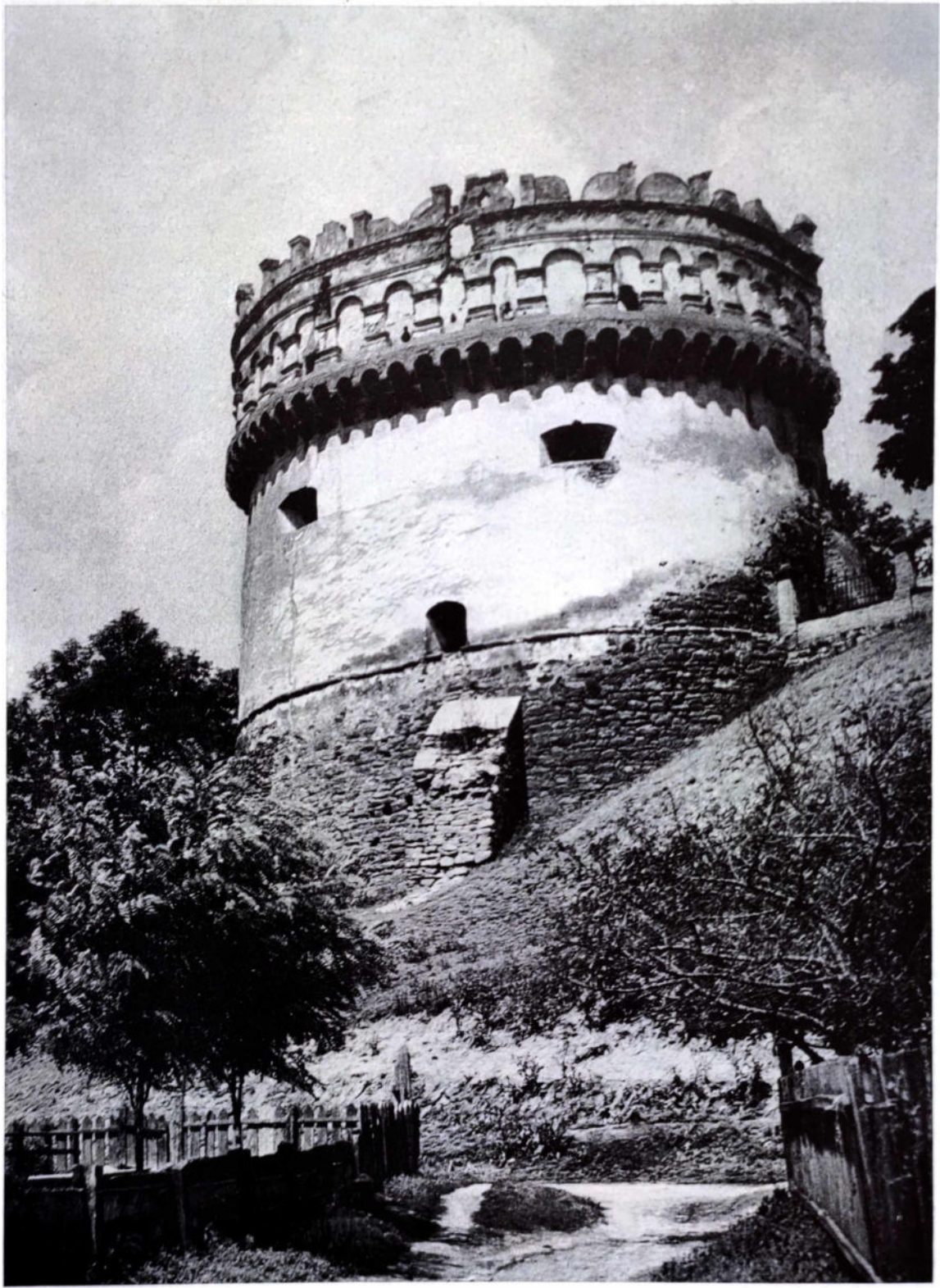
ЗАМОК В ОСТРОЗІ. XIV—XVI ст.

вкриті трикутною виїмчастою різьбою. Цю різьбу виконав, мабуть, місцевий майстер, бо в ній повторюються прийоми і мотиви української різьби по дереву.

Богоявленська церква належить вже до іншої епохи, коли в піднятих з попелу й руїн містах і селах почали нагромаджуватися матеріальні засоби і культурні цінності, але боротьба проти нападів татарської орди ще тривала. Тому в архітектурі церкви поєднані дві протилежні тенденції — створення урочистого образу споруди, що символізував силу та невмирущість народу, і обладнання оборонними пристроями. Тому форми храму такі лаконічні й могутні; їх вінчають стрункі бані, оздоблені в два, а деякі — і в три яруси плоскими нішами. З традиційною схемою тринефного в плані храму своєрідно поєднувався білокам'яний декор у готичних формах. Церква була поставлена в системі оборонних стін, і коли ці дерев'яні стіни замінили кам'яними, то їх прибудували впритул до північної стіни церкви, а на нових бійницях зробили напис про це з датою — 1521 р.

Найвидатнішою за архітектурно-мистецькими якостями є Кругла, або Нова, башта, збудована на південно-західному розі замка. Щоб оцінити її красу, треба вийти з подвір'я, спуститися бічною вуличкою (колись тут був рів) і пройти до підшви башти. Її розміри колосальні, а форми окреслені рукою талановитого будівничого. Виростаючи з підніжжя гори, вона здається казковим велетнем з короною на голові. Великі чорні плями бійниць нагадують очі та уста і цим довершують схожість з якимсь титаном.

БАШТА КРУГЛА. АБО НОВА. ЗАМКА В ОСТРОЗІ. XVI СТ.





ПОРТРЕТ БЕАТИ КОСТЕЛЕЦЬКОЇ. XVII СТ. ОСТРОГ. КРАСНАВЧИЙ МУЗЕЙ.



За законами класичної архітектури масив башти членований на три частини, як колона: нижня — база, середня — тіло колони і капітель — пояс машикулів з фігурним аттиком. Низ башти й основний моноліт стіни прорізані тільки бійницями і не мають ніяких оздоб. Так і повинно бути: адже основне призначення споруди — оборонне. Всі засоби архітектурної виразності зосереджені у вінчанні. Але майстер не забуває і про те, що верхня частина башти має виконувати оборонні функції; тому він влаштовує машикулі _____ особливі бійниці для обстрілу підшви стіни. Їх потрібно небагато, але практична потреба поєднується з мистецькими вимогами: тут влаштовано суцільне вінчання, що спирається на великі консолі-кронштейни _____ вони з'єднані арками і несуть не тільки бійниці, але й високий фігурний аттик, оздоблений глухою аркадою. Як бачимо, майстер прагне пом'якшити суворість оборонної архітектури і йому вдається сполучити велич і грізність її форм з мальовничістю.

Обійшовши замок навкруги, треба вийти в місто і пройти на гору де підноситься одна з міських брам — Луцька. За своїм стилем вона є утвором тієї ж школи, що й Кругла башта, але має й деякі особливості — план у неї складніший, утворений поєднанням овальної фігури з квадратною яка примикає до довшої сторони овала. Тому за межі квадратної частини сильно виступають два напівкруглі об'єми, немов дві башти. Це зроблено для того, щоб посилити фланговий обстріл оборонних мурів під час наступу



ЛУЦЬКА БРАМА В ОСТРОЗІ. XVI СТ.

ворога. Тому маси башти розчленовані. Завершує споруду високий фігурний аттік, оздоблений ліпленим орнаментом і розетками.

Уявлення про мистецтво Острога буде неповне, якщо не згадати творів живопису та ювелірних виробів, які зберігаються тепер в Острозькому музеї, що розміщений тут же, в замку. Можливо, в Острозі існувала група майстрів, яким ми завдячуємо рядом творів, позначених стилістичною спільністю. Маємо на увазі ікони з східної Волині, що зберігаються тепер в Острозькому та Київському музеях українського мистецтва. Персонажі, зображені на них, мають характерні круглові обличчя, вони по-простонародному привабливі й добрі. Стриманий рух і небагата, добірна колористична гама в їх композиції виявляють руку першокласного майстра живопису.

Однією з найкращих пам'яток живопису XVII ст. є портрет старого князя Костянтина Острозького. Він намальований на дошці і, очевидно, висів у храмі, бо князь зображений з грішми в руках, які наче щойно відлічив,— ознака ктиторства, пожертви на церкву. Він цілком реалістичний; художник передав поважний вигляд старого князя, без звичайної магнатської пиhi. Головна увага майстра зосереджена на обличчі, яке ретельно виписано.

До другої половини XVII ст. належить справжній шедевр — портрет невідомого. Раніше він був у збірці Сосновського в Новомалині, звідки й перенесений до Острозького музею. Одні гадають, що це копія портрета Дмитра Вишневецького-Байди, інші вважають його портретом волинського магната Тишкевича. Але хто б не був тут зображений, портрет цей є визначним явищем в українському мистецтві другої половини XVII ст. Він свідчить, що українські художники не тільки оволоділи реалістичним методом, а й виробили власну мову, власні засоби і йшли в ногу з європейським мистецтвом. Тепер портретові трохи шкодять інші пропорції—він явно підрізаний внизу. На полотні намальовано чоловіка середнього віку, який, очевидно, був високий на зріст і відзначався неабиякою фізичною силою. Це був справжній професіональний вояка, який умів тримати не тільки булаву — ознаку влади, але й шаблю, що він і тут стискає лівою рукою.

Крупна, по-козацькому підстрижена голова з невеликою, але широкою бородою, яку любили носити літні люди на Україні, міцно посаджена на могутній шиї. В портретованому є щось від билинного Іллі Муромця. Художник захоплений своєю моделлю і з великим пафосом увічнює її енергійним письмом, з яким гармоніює лаконічна, але сильна і виразна колористична гама, побудована на зіставленні червоної, чорної і охристо-рожевої барв. Тут художника вже не задовольняє передача суто зовнішніх рис — він прагне відтворити духовне обличчя людини, розкрити її внутрішній світ.

Своєю імпазантністю твори живопису цього часу близькі до архітектури, для якої теж характерні монументальність та епічна широта в поєднанні з точно обрисованими деталями. Саме цим зумовлена стилістична єдність

усіх видів мистецтва. Ця риса найчастіше зустрічається не тільки в пам'ятках архітектури, але і в живопису та ужитковому декоративному мистецтві. Вона була зумовлена тим, що в своїх творчих шуканнях українські майстри дотримувались одних і тих же мистецьких принципів і, як можна з певністю твердити, застосували їх в різних видах мистецтва, незалежно від того, чи то була велика споруда — замок, палац, храм або скромні будівлі — каплиця і житло, чи монументальні розписи або невеликі ікони, оздобили рукописних книг і ювелірних виробів. Ці принципи зводились до того, що втілення образу досягалося дуже скупими засобами, все нехарактерне, дріб'язкове відкидалося, а закони ритму, масштабного співвідношення цілого і деталей дотримувались з невблаганною суворістю. Архітектура, живопис і декоративне мистецтво Острога є яскравою сторінкою в історії культури не тільки Волині, а й України взагалі.



ГАЛИЧИНА

НА ШМУЦТИТУЛІ:
МАСКАРОН. РЕЛЬЄФ XVI СТ. ЛЬВІВ. МУЗЕЙ ЕТНОГРАФІЇ ТА ХУДОЖНЬОГО ПРОМИСЛУ.

Західні землі України в X—XI ст. входили до складу Київської держави. Пізніше, в XII ст., у період феодальної роздробленості, з неї виділились Галицьке, Перемишльське, Терехівське, Бельське та інші князівства; потім вони були об'єднані в єдине Галицьке князівство, що досягло особливої могутності за часів князя Ярослава Осмомисла. Однією з ознак незалежності галицьких князів було утворення самостійної галицької єпархії. Про Галича і його князя захоплено писав автор «Слова о полку Ігоревім»:

«Галицький Осмомисле Ярославе! Високо сидиши на своїм златокованім столі, підпер гори угорської своїми залізними полки, заступив королеві путь, затворив Дунаю ворота».

Наприкінці XII ст. Роман Мстиславич об'єднує Галицьке і Волинське князівства в одне, а його сини, внуки і правнуки продовжують його справу. Однак згодом і в цьому князівстві почалися феодальні чвари, воно дробиться і в 1340 р. (після того, як бояри отруїли останнього князя з Романовичів — Юрія II — Болеслава) стає здобиччю польських королів. Цьому сприяло також зрадливість галицьких бояр.

У розвитку культури та мистецтва цих земель виділяються три великі періоди. Перший зв'язаний з утворенням і розквітом Галицької держави, що виконала ту ж місію, як Володимиро-Суздальське і Новгородське князівства для Росії: вона зберегла традиції і в тяжких умовах розвинула їх далі, створивши міцну основу для утворення і дальшого розвитку національної культури. За часів Данила Галицького об'єднане Галицько-Волинське князівство успішно відбиває агресію ятвягів, литовців, угорців, поляків, татар. Незважаючи на неймовірно тяжкі обставини, в ньому розвивається культура, засновуються нові міста, будуються оборонні укріплення, палаци та церкви. Оскільки над головою постійно висіла небезпека татарських нападів, далекоглядний політик князь Данило переніс столицю з Галича в Холм, далі від татар, в глиб князівства. Головним змістом мистецтва цих часів є прославлення могутності і сили княжої влади, що виявилось в монументальному стилі мистецтва XII—XIV ст. Одночасно посилюється інтерес до конкретного в зображенні, що зумовлюється ідеологією ремісничих і купецьких мас.

Другий період зв'язаний з боротьбою проти іноземних загарбників і збиранням народних сил та зростанням національної самосвідомості. В мистецтві вже в XV ст. виникає посилений інтерес до внутрішнього світу людини, спостерігається прагнення конкретніше відобразити навколишню дійсність. В кінцевому результаті це приводить до поширення реалістичних тенденцій в мистецтві.

Нарешті, для третього періоду — XVI—XVII ст. характерними є демократичні освітні й визвольні ідеї. Під їх впливом змінюються естетичні смаки, моральні погляди, образний лад і мистецькі засоби. Цей період зв'язаний з освоєнням і творчим тлумаченням реалістичних методів італійського

Відродження та європейського барокко. Галицькі землі на всіх історичних етапах мали досить тісні стосунки з країнами Західної Європи, їх культурою, що надавало галицькому мистецтву особливої своєрідності.

Природа і ландшафт Галичини мають свої специфічні риси. У північно-західній частині цього краю переважають рівнини, що тільки зрідка переважаються з невисокими горбами. Південна частина з добре виявленим рельєфом має передгірський характер. Тут часто бачимо високі платформи, оточені передгір'ями з глибокими долинами. І, нарешті, східна частина Галичини відзначається особливостями степового району, але порізана, подібно до Поділля, глибокими каньйонами з урвистими берегами.

Довготривала боротьба проти іноземних загарбників, а також проти життєвих труднощів виробила у народу стійкий і наполегливий характер, а одночасно — вміння задовольнитися малим. В мистецтві ж у зв'язку з цим виробляються скупі засоби, за допомогою яких, проте, втілюються найглибші задуми, розв'язуються широкі ідейні завдання. За невеликим винятком утвори галицького мистецтва — чи то ікони, чи фрескові ансамблі, чи храми — не вражають абсолютними фізичними параметрами, більше того — вони саме і характеризуються малими розмірами. Зате мистецькі засоби багаті, різноманітні й витончені, вони витримують найвимогливішу критику.

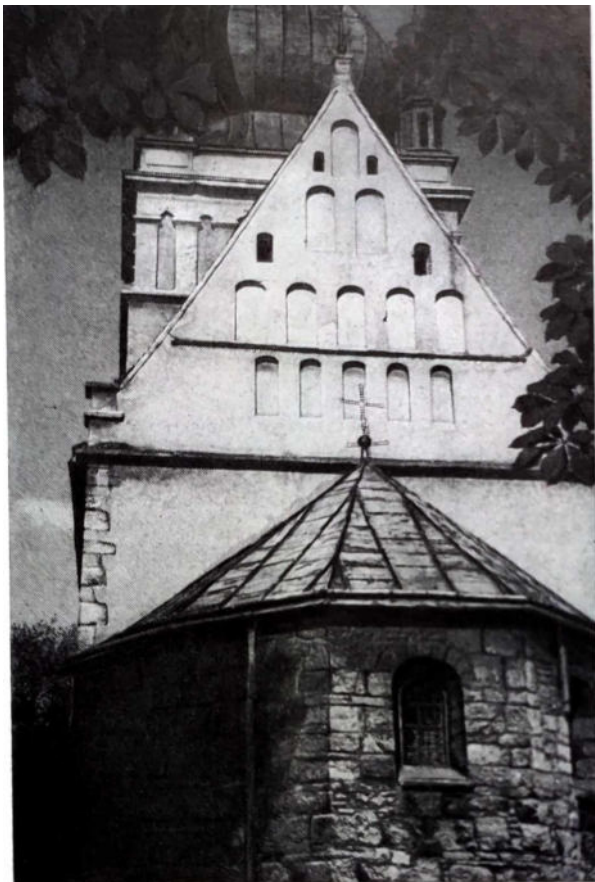
У світлі загальновідомих історичних фактів дивним і тенденційним треба визнати твердження польського буржуазного історика Роле, що нібито «після монгольського погрому Русь не мала зовсім ніяких сил для своєї відбудови і ніколи не була спроможна зробити це сама». Навпаки, ці внутрішні сили, безперечно, були цілком достатні для культурного і державного будівництва. Але нормальному історичному і культурному розвитку перешкоджала іноземна агресія, причому насамперед з боку шляхетської Польщі. Саме для виправдання цієї агресії і створена була байка про культуртрегерську місію польської шляхти. Намагаючись закріпити своє панування на українських землях, польські королі особливо запопадливо насаджували тут шляхту, роздаючи їй землі, а також поширювали католицизм і придушували православ'я, яке тоді було одним з виявів національної самосвідомості. Однак ці заходи були марні. Народ, який має героїчну історію і вікові традиції, рішуче піднімався на боротьбу проти поневолювачів. На іноземну окупацію він відповідав повстаннями. Полум'я пожеж, в яких горіли феодальні маєтки, замки, костьоли, католицькі монастирі, освітлювало не тільки небо Галичини, але й душу приниженого феодальною неволею селянина, пробуджувало його самосвідомість, вчило його боротися за право на життя.

Знайомство з галицькими землями ми почнемо з Львова, який заснував Данило Галицький і назвав так на честь свого сина Льва.

Перша звістка про Львів належить до 1256 року. Місцем для нього була обрана висока гора, де розташувалось головне ядро — дитинець, а нижче

МИНІАТЮРА ГАЛИЦЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ. КІНЕЦЬ ХІІІ — ПОЧ. ХІV СТ.





П'ЯТНИЦЬКА ЦЕРКВА У ЛЬВОВІ. XIV СТ.
РЕСТАВРАЦІЯ. 1644 Р.

по уступу гори півколом тяглися місто з передмістями. Про розміри тодішнього Львова свідчить велике число церков, розташованих на широкому просторі. В документах згадуються храми Миколая, Іоанна Хрестителя, Онуфрія, П'ятниці, Воскресіння, Федора, Варвари, Преображення, Введення, Іоанна Богослова, а також три вірменські храми. Деякі з них були кам'яні, але більшість — дерев'яні. В далечині, як окрема фортеця, на горі височів монастир св. Юра. Археологічними дослідженнями встановлено, що дитинець мав кам'яні стіни та башти; невеликі рештки його і тепер можна бачити на Замковій горі. На гравюрах XVII ст. є зображення укріплень Львівського дитинця, що загальним характером розташування на могилоподібній горі, силуетом мурів та башт нагадують Кременецький замок. Від споруд XIII—XIV ст. збереглася тільки (правда, з чималими переробками) Миколаївська церква, збудована між 1264 і 1340 рр., та фрагменти стін, очевидно, П'ятницької церкви, пізніше майже заново перебудованої; уцілілі частини старих мурів подекуди заввишки мають кілька метрів.

Храм Миколая будувався, мабуть, як родинна усипальниця галицьких князів, чим зумовлена його планово-просторова композиція. Тому він у



ІВАН БОГОСЛОВ. ФРЕСКА ВІРМЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ. XIV—XVI СТ.

плані являє собою основну тридільну споруду з двома каплицями по боках, отже, в абрисі має вигляд своєрідної хрещатої будівлі. Спочатку на ньому була, очевидно, тільки одна баня. Зовні церква має вигляд хрещатого однокорабного храму, а в інтер'єрі розпадається на окремі приміщення, слабо пов'язані з простором центрального нефа. Таким чином, замість простору традиційних хрестовобанних будов майстер створює іншу композицію з розчленованим простором, який складається ніби із з'єднаних до купи кількох споруд. В екстер'єрі замість чіткого силуету і нерозчленованого масиву — живописна композиція різних розмірами об'ємів, згрупованих по двох осях симетрії. Тут — не сувора нерухомість мас, а гра об'ємів, побудована на контрасті вертикалі бані і понижених бічних приміщень. Тому церква справляє враження хрещатої центричної споруди, складної пірамідальної побудови. Ця особливість надає їй поряд з динамікою і мальовничістю певної урочистості. Цьому сприяла не тільки пірамідальна композиція мас, не тільки поверхня чітких об'ємів, вимуруваних з кам'яних блоків солідних розмірів, але й досить великі розміри будівлі. Нагадаємо, що по зовнішньому обводу рамен вона дорівнює 26,50 X 22,50 метра і перевищує розміри чотиристовпових тринефних галицьких храмів XII—XIII ст., наприклад, церкву Пантелеймона в Галичі, яка має 17,50X17,85 метра.

Незважаючи на те, що Миколаївська церква зв'язана з традиціями балканської та вірменської архітектури, це виявилось в ній тільки в загальному розташуванні окремих частин та їх співвідношенні у плані. Поза тим будівничий цілком самостійно вирішує питання організації внутрішнього простору, взаємозв'язку окремих приміщень, архітектурно-конструктивного втілення задуму та його ідейно-художнього виявлення.

Очевидно, до XIV—XV ст. належать і нижні частини стін П'ятницької церкви. Якщо це так, то вона є одним з найдавніших зразків тридільних храмів, правда, ще з бабинцем однакової ширини, але вже з гранчастою апсидою.

На місці старої дерев'яної церкви св. Юра, збудованої одночасно з заснуванням монастиря, за князювання Льва Даниловича в 1363 р. починається будівництво кам'яної, яку розібрали в 1740 р. і на її місці збудували нову, в барочному стилі, яка існує й тепер. Старий храм був, мабуть, тринефний з чотирма опорними стовпами, як можна гадати по залишках фундаментів, виявлених під час перестилання підлоги в сучасному соборі.

В XIV ст. в історичній топографії Львова сталися значні зміни. Він перетворився з адміністративно-політичного княжого центру в торговельно-ремісничий. Високі гори з утрудненим водопостачанням були мало придатні для життя, а головне для виробництва, яке потребувало великої кількості води. Тому Львів почав «сповзати» в долину ще задовго до кінця XIV ст. Перемістив центр Львова не польський король Казимир, а ремісники-міщани, які почали селитися в долині. Згодом територія була упорядкована і

П. КРАСОВСЬКИЙ . ЧОРНА КАМ'ЯНИЦЯ У ЛЬВОВІ. 1577 Р.





МІЖВІКОННИЙ СТОВП ЧОРНОЇ КАМ'ЯНИЦІ
У ЛЬВОВІ. 1577 Р.

застосовано західноєвропейське готичне геометричне планування. Центром міста стає велика прямокутна площа Ринок з кількома будівлями по боках та ратушею посередині.

Одночасно з собором св. Юра будується вірменська церква (1363—1370 рр.), спорудження якої історична хроніка приписує Доре, ми Дорінгу,— тому самому, що будував старий храм Юра. Проте близькість до вірменського будівництва (особливо в його кримському варіанті) дає підстави вважати, що архітектурний задум тут належав, може, комусь з вірменських будівничих Кафи (Феодосії). У плані він повторює давньоруські типи тринефних чотиристовпових будівель (однак з тією різницею, що у нього об'єми центрального нефа і трансепта підняті і утворюють суто вірменську композицію). Храм був оздоблений фресками, які не збереглися через неодноразові пожежі, а також перебудови. В амбразурі південного вікна уцілили фрески — зображення у відкосах Іоанна Богослова з Прохором, а на другому боці — св. Іакова, біля якого на колінах стоїть малесенька постать ктитора, може, Якова з Кафи, згадуваного в документах 70-х років XIV ст. (він був багатим торговцем і мав у Львові маєтності). Правда, проти цього говорить стиль фресок і особливо орнаменту на підвіконні, які можуть належати до останніх років XV ст. або першої половини XVI ст. Без спеціальних досліджень важко сказати, чи вони були написані спочатку в XIV ст., чи пізніше, а в XVI ст. (можливо, після пожежі в І 327 р.) тільки відновлені.

На нашу думку, вони були ґрунтовно переписані після 1527 року.

В стилі фрески видно прагнення майстра важкі, нерухомі постаті оживити сильним рухом, надавши їм вільних і різноманітних поворотів. Особливо характерна щодо цього величава постать євангеліста Іоанна: він стоїть, трохи нагнувшись до Прохора, якому диктує, а голову різко повернув у правий бік і вгору. Складки одягу нарисовані енергійно і сміливо: вони утворюють своєрідні ритмічні рисунки або динамічні перетини. Щодо колориту впадають в око контрастні декоративні зіставлення червоних, синіх, зелених та вохристих барв. Фрески вірменського собору свідчать, що вже тоді у Львові існував значний мистецький осередок з міцними і тривалими традиціями, які, безперечно, відіграли помітну роль в історії українського живопису. Львів міг бути четвертим (поряд з Києвом, Луцьком і Перемишлем) центром мистецтва, звідки походив хто-небудь з тих малярів, твори яких відомі нам тепер в костьолах Кракова, Сандомира, Любліна та Вісліці.

У Львові, за феодальними звичаями, люди кожної нації селилися в окремому районі. Про це свідчать назви вулиць — Вірменська, Руська, Сербська і т. п. Найкращий район заселяли представники панівної нації — поляки, північну частину — вірмени, а на південно-східній стороні жили євреї. Для українців було виділено східний квартал — район теперішньої Руської вулиці. Ремісники організувалися в цехи, куди доступ українцям заборонявся



П. Б А Р Б О Н . БУДИНОК КОРНЯКТА У ЛЬВОВІ. 1580 Р

ДВОРИК БУДИНКУ КОРНЯКТА У ЛЬВОВІ. 1580 Р.



або дуже утруднювався. Міське самоврядування, надане Аьвову, перебувало в руках багатой купецько-ремісничой верхівки і було засобом поневолення бідноты.

На наш ґрунт були перенесені західноєвропейські форми самоврядування, а водночас і випробувані містобудівні прийоми. Готична забудова Львова майже дощенту була знищена пожежею 1527 року. Від старих будівель залишилися тільки незначні фрагменти з деталями готичной архітектури. Після пожежі Львів відбудовується, але на його архітектурному обличчі вже відбивається вплив італійського Відродження. У зв'язку з тим, що оборонні мури як залізним обручем сковували міську територію, забудова була до краю скупченою. Під житлові будинки відводились невеликі ділянки. На вулицю виходив тільки вузький фасад з порталом і двома вікнами поруч — для освітлення сіней та контори, а на другому і третьому поверхах — по троє вікон (двоє, ближче розташовані, були в світлиці, а третє, окреме — у почивальні). Всі старі будинки XVI—XVII ст. у Львові можна пізнати за цією ознакою.

Серед ринкової площі виділяються старі будинки — Чорна Кам'яниця та дім Корнякта. Чорна Кам'яниця споруджена в 1577 р. імовірно за проектом архітектора Петра Красовського. В 1670-х рр. на ній був збудований високий атік, пізніше перероблений у четвертий поверх. Будівля виконана у формах італійського Відродження, оволодіння якими полегшувалося завдяки жвавим торговельним зв'язкам з європейськими країнами, куди їздили львівські купці й міщани. Крім того, у Львові працювало багато італійських, німецьких і польських майстрів. Слід ще додати, що кожен учень-ремісник мусив відбути закордонну подорож з метою навчання. Гуманістичний зміст італійського мистецтва був близький і зрозумілий демократично настроєним львівським міщанам. Поєднання засобів італійського Відродження з місцевими традиціями становить найяскравішу національну ознаку українського мистецтва XVI—XVII ст. Соковита орнаментальна різьба порталів і віконних наличників на тлі рустованих діамантовими квадратами стін від підшви до атіка створює напрочуд мальовничий вигляд будівлі. В інтер'єрі в ній поєднуються дві тенденції — прагнення до розкошів, багатства та величі і потяг до інтимності, затишності й ліризму. Різьблені в стилі народної архітектури сволоки, а водночас міжвіконні стовпи, повністю вкриті орнаментом в дусі Відродження, і такі ж розкішні портали, яким місце скоріше в громадській будівлі, а не в приватному житлі,— надавали інтер'єрові палацового вигляду.

Другий будинок належав багатому греку, членові Львівського православного братства Костянтинові Корнякту і займав дві ділянки, які король дозволив Корнякту купити. Будинок, споруджений у 1580 р. львівським архітектором Петром Барбоном, має маленький затишний дворик, оточений з трьох боків відкритою триарусною аркадою. В середині XVII ст. був споруджений високий атік із скульптурами рицарів у латах.

М. ПЕТРАХНОВИЧ (?). ПОРТРЕТ ВАРВАРИ ЛАНГИШ 1635 Р.





П. РИМЛЯНИН, А. ПРИХИЛЬНИЙ. В. КАПИ НОС. УСПЕНСЬКА ЦЕРКВА У ЛЬВОВІ. 1598—1630 РР.



ФРИЗ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ. 1598—1630 РР.

В будинку Корнякта архітектура більш стримана, вікна розташовані симетрично, на рогах немає ордерного членування й орнаментальної різьби наличників, а русти — меншого рельєфу, ніж у Чорній Кам'яниці. Тому будинок імпазантніший, його архітектура більш стримана.

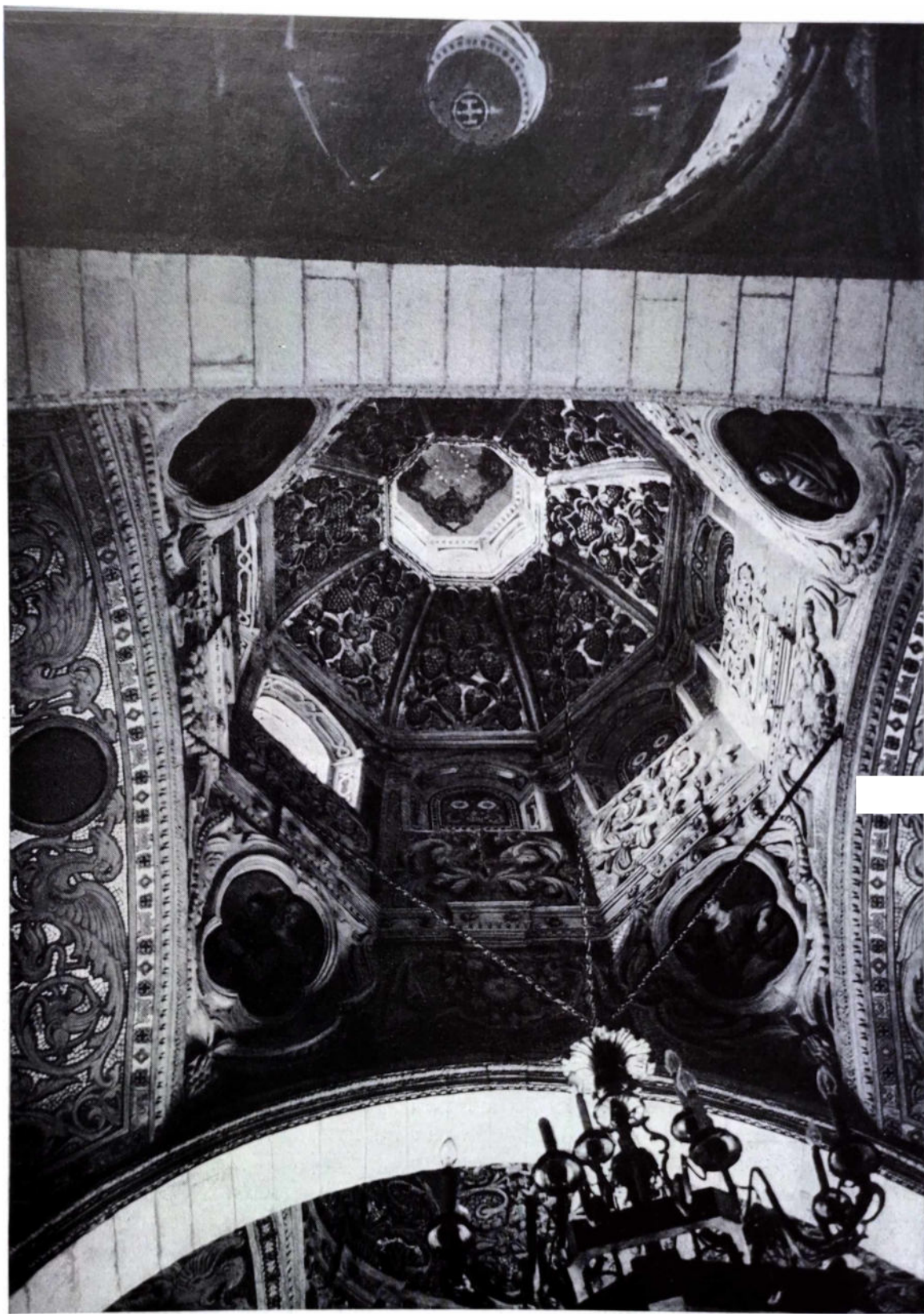
Світська архітектура у формах Ренесансу вплинула також і на культову та оборонну архітектуру. Треба зауважити, що орнаментальні й сюжетні рельєфи, кругла скульптура та ордер, які з'являються на Україні в середині XVI ст., змінили образний лад і стилістичні особливості архітектури.

Пам'ятками, де найповніше втілено нові естетичні смаки, є ансамбль споруд Львівського братства. Як форма організації, братства, очевидно, дуже давні й зародилися, мабуть, ще в XII—XIII ст., але пізніше їх суть змінилася під впливом цехового устрою, який проникає на Україну в XIV ст. Вони стали однією з форм боротьби українського народу проти польсько-шляхетської агресії, проти її намагання полонізувати український народ і нав'язати йому католицизм. У цій боротьбі не можна було лишатися ідейно обеззброєним, стала особливо пекучою потреба ширити в народі письменність, освіту, культуру і визвольні ідеї. Необхідно було йти в ногу з європейським розвитком і освітою. Виконання цієї благородної місії взяли на себе братства, що створювались по всій Україні. Палкою пристрастю і справжнім гуманізмом пройняті слова автора відомої літературної пам'ятки «Перестороги», який найбільше нещастя вбачав у тому, що «великие ревнителі з великим коштом церков і монастирів намурували... золотом, серебром, перлами і дорогими каміннями церкви приоздобили, книг великое множество язиком словенським написаних, леч того, що було найпотрібніше — школ посполитих не фундовали». Львівські братчики в одному з листів писали, що при відсутності освіти «всенародное загинене барзо близько ходит».



П. КРАСОВСЬКИЙ. КАПЛИЦЯ ТРЬОХ СВЯТИТЕЛІВ У ЛЬВОВІ. 1578 Р.

БАНИ КАПЛИЦІ ТРЬОХ СВЯТИТЕЛІВ У ЛЬВОВІ. 1578 Р.





ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА З ЦЕРКВИ В ГРИБОВИЧАХ. 1638 Р.

Львівське братство організує школу, шпиталь та друкарню і запрошує до себе Івана Федорова — «москвитина, друкара книг пред тим невиданих». Роль друкарства у поширенні знань, так само як і в гартуванні національної самосвідомості, важко переоцінити. Замість рукописної книги — рідкісної і дорогої — з'явилася дешева, всім приступна. Стилістична єдність великою мірою різних видів мистецтва була зумовлена поширенням книги. Завдяки книзі полегшувалось освоєння досягнень світової культури.

Щоб краще зрозуміти нові явища в архітектурі й монументальному мистецтві, треба коротко сказати про тогочасне мистецтво і культуру взагалі. В тодішньому суспільстві помічається рух, проникнення критичної думки в різні сфери життя. Мандрівки, зв'язані з торгівлею, розширяли кругозір людей, підносили їх культурний рівень, ослаблювали національну обмеженість. Багато молодих людей не тільки шляхетського, а й «посполитого стану» мандрують за кордон, щоб там здобути освіту. Повертаючись на батьківщину, вони поширюють здобутки європейської культури. В середовищі освічених і енергійних міщан та ремісників починає цінитися не глибокодумне, зв'язане з абстрактною філософією мистецтво, а близьке і зрозуміле, яке відображає реальну дійсність. Водночас підноситься почуття людської гідності й самоповаги. Тепер письменний і заможний ремісник міг читати і тлумачити святе письмо або державні закони. Більше того, він домагається, щоб його зображення як ктитора було намальоване не тільки де-небудь на іконі, а і в громадському місці або в храмі на видноті.

Львівський портрет XVI—XVII ст.— ціла епоха в історії українського мистецтва, і він ще чекає на свого дослідника. Збереглися портрети братчиків, які стоять навколішки або на весь зріст: чимало лишилося помертвих портретів, що їх ставили в головах труни померлих, а після похорону вішали в церкві над місцем їх поховання. Справжнім мистецьким шедевром



СВ. МАРКО. ГАПТУВАННЯ ЗОЛОЧІВСЬКОЇ ФЕЛОНІ. XIV СТ. ЛЬВІВСЬКИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВИ

СБ. ФЕДІР ДЕТАЛЬ РОЗПИСІВ З ЦЕРКВИ ЮРА В ДРОГОБИЧІ. XVII СТ. (КОПІЯ ХУД. Ю. ХИМІЧА)



є портрет доньки львівського братчика Гаврила Лангиша — Варвари Лангишівни, виконаний, як можна гадати, Миколою Петраховичем коло 1635 р. Доти в портретному мистецтві України ще не було такої проникливої характеристики людини, такого досконалого виконання, життєвості й поетичності в зображенні реальної людини. Майстрові вдалося не тільки досягти портретної схожості, а й створити образ дівчини, в якому втілені природна грація, доброта, щиросердність і витончена привабливість. Вражає розуміння кольору і особливо такого могутнього засобу нового реалістичного мистецтва, як світло.

На розвиток реалістичного напрямку в мистецтві України, і зокрема Львова, великий вплив мала книжкова гравюра — львівська гравюра поряд з київською є винятковим явищем у мистецтві всієї Східної Європи. Відзначаючись антифеодальним спрямуванням, вона сприяла утвердженню прогресивних ідей, демократизму, поєднаному з реалістичністю. Художники, які розписували іконостаси й оздоблювали їх різьбою, виконували також рисунки для гравюри на дереві. В документах є згадки, що, наприклад, герби та розетки для Успенської церкви спершу «рисували на папері майстрове мурарськіі, Амброжій і Яків». Очевидно, для таких архітектурних деталей, як картуші, розетки, герби та орнаменти, зразками часто були прикраси друкованих книг.

Ансамбль споруд Львівського братства складається з Успенської церкви (1598—1630 рр., майстри — П. Римлянин, А. Прихильний і В. Капинос), каплиці Трьох святих (1578 р.— майстер Петро Красовський) та башти Корнякта (1578 р.— майстер Петро Барбон). На цьому місці перед тим стояла Успенська церква, збудована, мабуть, на початку XIV ст. Згодом вона занепала і на її місці в 1421 р. була споруджена інша, яка загинула під час пожежі 1527 р. Нарешті, в 1547—1559 рр. майстер Петро Італієць збудував третю по черзі Успенську церкву, але й вона в 1571 р. згоріла. У 1591 р. братство підписує угоду на будівництво храму, який зберігся й досі. В одному з пунктів угоди сказано, що майстер повинен збудувати її «ведлуг абрису», даного йому братством. Це наводить на думку, що архітектурна ідея храму належить братчикам, чим, можливо, пояснюється поєднання форм Відродження з традиціями української архітектури.

Головний Успенський храм у плані являє собою велике прямокутне приміщення, поділене двома парами колон тосканського ордера на три нефи, причому бічні — вузькі. Зі сходу будівля закінчується напівкруглою апсидою, а з заходу — трохи вужчим бабинцем. Три бані поставлені через одне просторове членування — одна над бабинцем, середня в центрі, а третя над апсидою. В архітектурі відчувається рука високоталановитих і досвідчених майстрів. Основний об'єм монументальний і величний. Це враження підсилюють почорнілі від часу стіни. Треба сказати, що і фізичні розміри споруди солідні, бо до карниза вона дорівнює висоті чотириповерхових будинків, поставлених поруч. Як і в традиційних українських храмах,

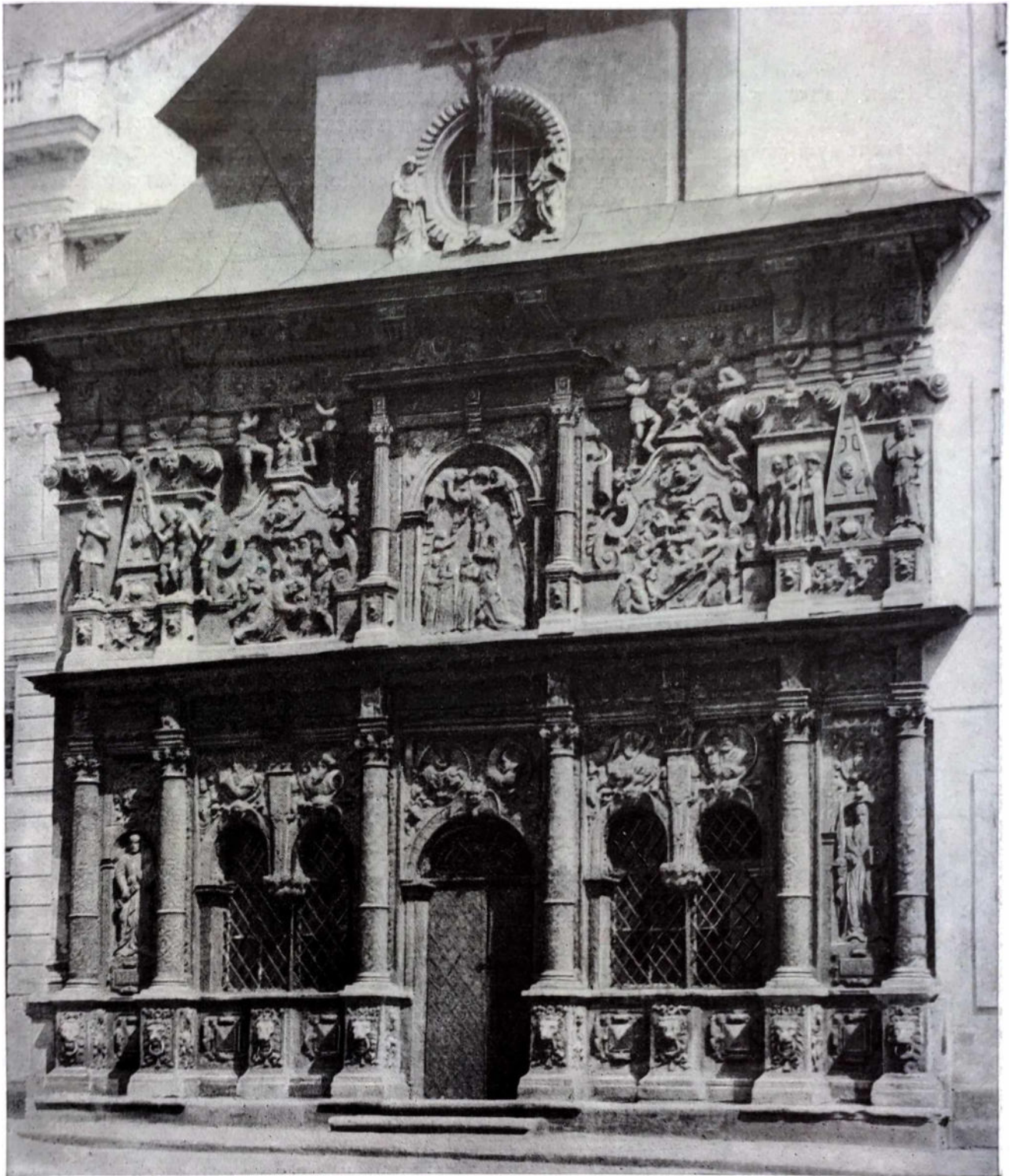
планово-просторова організація логічно виявлена на фасаді. Могутні пілястри широким ритмом членують великі площини стін, полегшені плоскими арками, що своїми замковими каменями підпирають широченний архітрав, один фриз якого з тригліфами та метопами дорівнює висотою людині середнього зросту. Великі, високо розміщені вікна надають будівлі світського, палацового характеру. У вузькій вулиці, затиснутій безликими житловими будівлями XIX—XX ст., храм різко виділяється. Він надовго залишає враження монументальності, що виявляється і в розміреному кроці пілястрів, і в їх бездоганному рисунку, і в русі вертикальних ліній, і в найсильнішому акорді героїчної архітектурної симфонії— архітраві. Розглянувши деталі, чудесні розетки, різноманітні за видумкою і особливо прегарні рельєфи, виконані в найкращих традиціях української плоскорізьби, можна увійти в низенький бабінець, що над ним містяться хори, а тоді пройти в храм. У ньому так само поєднані дві тенденції: глибинне розкриття простору в напрямі апсиди і висотне — в середній бані. Круглі широко розставлені колони та світло-сірі стіни підсилюють просторість інтер'єра, збільшують його красу.

На жаль, ні первісного, ні зробленого пізніше іконостаса не збереглося, але в церкві є дві великі дошки з зображенням страстей (двадцять сюжетів). Ці зображення свідчать, що майстер (можливо, Федір Сенькович) був високоталановитим і мав європейську художню підготовку. На жаль, кіптява вкриває їх таким товстим шаром, що розгледіти колорит немає ніякої змоги.

Традиція зв'язує один з досконало виконаних іконостасів, що тепер знаходиться в церкві села Грибович (недалеко від Львова), з ім'ям Федора Сеньковича. На іконостасі є дата — 1638 рік. У нас немає безсумнівних даних про те, що це і є той іконостас, який перенесено з Успенської церкви, і що він належить пензлеві Сеньковича. Але одно безсумнівно — він зв'язаний з львівською школою і є визначною пам'яткою українського живопису. В різьбі та композиції тут застосовано форми італійського Відродження і рослинні орнаменти, характерні для українського мистецтва. Але найбільше гідні подиву колорит і реалістична живописна манера. В довершених образах оспівуються глибокі людські почуття, земна краса.

Сучасний низенький іконостас в Успенській церкві, зроблений за часів унії і позначений впливом католицьких форм передолтарних огорож, належить до XVIII ст. і є характерним зразком барокко періоду занепаду цього стилю.

Оглянувши Успенську церкву, вийдемо знов на Руську вулицю і подивимось на дзвіницю Корнякта, поставлену так, як італійські компаніли або українські дзвіниці,— окремо від храму. Її пропорції знайдені бездоганно, згідно з законами класичної архітектури. Нижній ярус — база, середній — тіло башти, а верхній — завершення, бо четвертий ярус надбудований після пошкодження турецькою артилерією під час облоги Львова в 1672 році.



КАПЛИЦЯ БОЇМІВ У ЛЬВОВІ. 1609—1617 РР. РЕСТАВРАЦІЯ 1621 Р.

Однак башта не втратила ні краси силуету, ні цілності. Стрункі форми дзвіниці, її могутня вертикаль прекрасно контрастують з видовженим об'ємом храму і малесенькою каплицею Трьох святих. Башту з легким і мальовничим вінчанням було видно з усіх кінців міста, немов високо піднятий прапор братства.

Але щоб побачити всі споруди відразу, треба пройти на маленьке подвір'я і обернутися назад. Важко знайти інший ансамбль, де б три споруди, різні розміром і пропорціями, становили таку органічну єдність. Якщо усунути одну з них—ансамбль розпадеться. Його довершеності й монументальності досягнуто ритмічною грою в кожній окремій споруді, які, проте, тісно зв'язані між собою. Адже ритм пілястрів каплиці Трьох святих є повторенням членування фасаду Успенського храму, але взятим в іншій «тональності». В свою чергу горизонтальні членування каплиці підхоплюються сильніше виявленим ритмом башти. Не меншу роль відіграють і контраст та зіставлення. Масштабом, мірою для всіх споруд є людина. Тому, коли глянути на каплицю, впадають в око її «нормальні» розміри: вона висотою дорівнює чотириповерховому будинкові, що стоїть поруч. Якщо ж перевести погляд на храм, то виявляється, що це величезна будівля, бо каплиця банями сягає тільки її карниза. Враження мають підсилувати і архітектурні деталі — граціозний портал з різьбленими колонками, обвитими виноградною лозою, і кованими дверима, густо засіяними розетками, і стрункі пілястри з легким архітравом, фриз якого оздоблений «трояндами» та крилатими голівками, і мініатюрні колонки бань, і їх мережчата легенька різьба. Все спрямоване на створення урочистого і водночас близького людям образу споруди.

Таким же досконалим є інтер'єр. Як можна здогадатись за членуванням фасаду пілястрами, інтер'єр повинен мати таку ж тричленну просторову композицію. І справді, прямокутне без опорних стовпів приміщення має дві підпружні арки, на які перекинуті в перпендикулярному напрямі менші; завдяки цьому утворюються три підбанні отвори, що за допомогою парусів несуть бані з широкими ліхтариками. Вони скоріше нагадують не ренесансні композиції, а українські бані з залами. Майстер, як бачимо, застосовує не тільки традиційну постановку трьох бань, але й конструкцію підпружних арок, відомих у нашій архітектурі вже в XV ст. у церкві в Лаврові. У каплиці можна замилуватися різьбою, соковитими орнаментами в банях на золотому тлі й попелястими світлими, ніжних відтінків, стінами, що приваблюють «живою» фактурою тесаного каменю. Та от сонце повернулось на захід, і його навскісні промені, пробиваючись через вітражі вікон, заливають казковим золотистим світлом всю каплицю.

Досі ми говорили про те, що українське мистецтво творчо засвоювало і витлумачувало елементи й форми мистецтва Заходу. Передове реалістичне польське мистецтво також внесло свою лепту в становлення українського живопису. Але водночас воно само зазнало українського впливу. Це наочно

ОМОВЕННЯ НІГ», ДЕТАЛЬ БАРЕЛЬЄФУ В КАПЛИЦІ БОІМІВ У ЛЬВОВІ. 1621 Р.





П. РИМЛЯНИН. КАПИЦЯ КАМΠΑНИВ У ЛЬВОВІ. 1619 Р.

ілюструють, зокрема, дві каплиці біля католицького кафедрального собору: Кампанів (1619 р.) і Боїмів (1609—1617 рр.).

Перша була збудована як родова усипальниця львівських патриціїв Кампанів. Автор її — Павло Римлянин. Що ж до скульптур дослідники не мають певної усталеної думки. Дехто схильний не тільки різьбу цієї каплиці, а й усі найкращі скульптури Львова кінця XVI — першої чверті XVII ст. приписати Янові Пфістеру. У каплиці фасад вирішено за принципом тричленного поділу об'єму, типовим для української архітектури. Не виключена можливість, що вона була задумана з трьома банями. Доволі високий цоколь так само розчленований на три поля і оздоблений суцільним діамантовим рустом, схожим на руст Чорної Кам'яниці. Стрункі рустовані пілястри тосканського ордера гарних пропорцій; поля між ними мають глухі арки, заповнені сюжетними рельєфами з фігурними вибагливої форми картушами. В рельєфах зображені сцени «Покладення у гроб», «Воскресіння Христа» і «Явлення Христа Магдалині в образі городника». Рисунок і композиція рельєфів, пропорції фігур та реалістичне моделювання форми бездоганні й є справжнім шедевром скульптури Львова.

Каплиця Боїмів розташована з протилежного боку. За архітектурою і особливо різьбою вона є винятковим явищем у всій Східній Європі: немає іншої такої споруди, що була б суцільно вкрита барельєфами як зовні, так і всередині. Об'ємно-просторова композиція будівлі має спільні риси з українською архітектурою. Це виявляється і в постановці бані — восьмерик на четверику, і у формі покрівлі в місці переходу від четверика до восьмерика (подібно до того, як це бачимо в українських дерев'яних храмах), а особливо в різьбі головного фасаду, що є нічим іншим, як повторенням композиції українських іконостасів (правда, з деякими відмінами, викликаними об'ємно-просторовою структурою і членуванням фасаду). Образи скульптури каплиці, характер облич відзначаються конкретністю і народністю.

Багатьох дослідників вражала невідповідність скульптурного «килима» фасаду тектоніці каплиці. Спочатку вона мала чітке членування фасадів тільки плоскими пілястрами; ніякої скульптури, можливо, і не було, крім порталу. Але невдовзі, в 1621 р., з невідомих причин каплиця зазнала реставрації (згадку про це нам вдалося прочитати на овальних картушах обелісків). Ось чому скульптурна композиція має вигляд «приліпленої». Що скульптурна декорація була виконана пізніше, видно в тому місці, де для обелісків зрубано волоти спарених пілястр. Але, мабуть, це утвори тієї ж артілі майстрів, яка оздобила інтер'єр, крім алебастрових скульптур, що створені іншими руками. Зв'язок з мистецтвом українських іконостасів виступає тут дуже яскраво не тільки в композиції, але і в стилі різьби, сильної й енергійної, особливо в типажі, цілком українському за іконографією. Форми лаконічні й монументальні, пластично добре виявлені й злегка присадкуватих пропорцій.

Хоч усі споруди Львова XVI—XVII ст. збудовані в стилі Ренесансу, вони відзначаються не тільки тим, що в планово-просторовій організації наслідують різні традиції, але й стилістичними нюансами, які зумовлені різними творчими почерками будівничих. У костьолі єзуїтів (1610–1630 рр.) бачимо наслідування архітектури церкви Іль Дезеу Віньоли, тоді як у костьолі бернардинів, збудованому майже одночасно (1600–1630 рр.), цілком своєрідно і творчо витлумачено мотиви архітектури Ренесансу. В ньому більш відчутні нові, вже барочні стильові особливості. Справжньою окрасою як костьолу бернардинів, так і всього міста є висока башта-дзвіниця з виразним барочним завершенням.

Але якщо в названих костьолах майстри зважуються перетлумачувати ренесансні форми лише в деталях, то майстер, який у 1644 р. відбудовував на старій основі П'ятницьку церкву, не був у полоні цих форм, хоч і знав їх. Він керувався традиціями української архітектури. Тільки високо поставлені вікна, широкі підпружні арки півциркульних склепінь і скромні профілі або глуха аркада на башті та ніші на фронтоні можуть викликати далекі асоціації з стилем Ренесансу. Церква стояла в передмісті й була справжнім оборонним форпостом; може, тому в її силуеті так рішуче підкреслена суворість форм. Однак в інтер'єрі похмурості немає. Високо підняті півциркульні склепіння та багатство світла від великих вікон, розташованих у південній і північній стінах, надають інтер'єрові просторості й величчя. На аскетичному архітектурному тлі чудово виділяється іконостас. Його п'ятиярусна (тепер шестиярусна, бо згодом він був піднятий на 1,30 метра) композиція побудована за строгою ордерною схемою, з добре зрівноваженою сіткою вертикальних і горизонтальних членувань і підвищеною середньою частиною, яка найбільше відповідала формі вівтарної стіни. Якщо більшість українських іконостасів має чотири яруси, бо в них немає зображень страсного циклу, то в п'ятницькому їх п'ять: тут є «Страсті», що вміщуються над апостольським рядом. Акцент на «Страстях», зокрема, був зумовлений проникненням в мистецтво апокрифів і фольклорних мотивів, забарвлених фантазією. З цими темами в українське мистецтво настійно проникають елементи жанру. Популярність страсного циклу, тем мучеництва стала найбільш поширеною в другій половині XVI ст. і особливо в першій половині XVII ст. у зв'язку з загостренням визвольної боротьби і жорстокості польсько-шляхетських загарбників. У цих умовах мистецтво прагнуло виховувати в людях високі моральні риси, готовність до самопожертви в ім'я батьківщини.

У мистецькому плані п'ятницький іконостас становить неабиякий інтерес. Тут ми бачимо, що українські художники цілком освоїли реалістичний метод, його засоби — рисунок, анатомію, людського тіла, світлотіньове колористичне моделювання форми й перспективу. Персонажі всіх композицій «Страстей» і «празників» зображені не на абстрактному тлі, а в реальному тривимірному просторі, в оточенні звичайних конкретних предметів,

ШАТА НА ІКОНІ ВАРВАРИ З П'ЯТ-
НИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ. 1739 Р.



ландшафту й архітектури. Завдяки цьому не тільки «приземлялось» божественне, а і підносилося, поетизувалося земне.

Малюючи жорстокі сцени катування, художник ніби брав глядача за руку і вів його по всіх кругах пекла, намагаючись викликати недвозначні асоціації з реальним пеклом, стражданнями, яких доводилося зазнавати українським борцям за свободу і незалежність батьківщини, що з ними розправлялась польська шляхта.

Жорстока, хоч і безнадійна політика шляхти щодо українського народу, намагання полонізувати й покатоличити його викликали безперервні повстання і війни, які розхитували шляхетську державу. Безглузда поведінка правлячого класу Польщі привела державу, де шляхетська сваволя замінила всі закони, на край загибелі. У XVIII ст. криза феодального ладу в ній стає безвихідною. Це позначається і на мистецтві. Польські живопис, скульптура і архітектура неймовірно перенасичуються декором, деталями, в них втрачаються ясність і тектоніка. В скульптурі панує екзальтація, скульптури химерно вигинаються, немов корчаться в припадках. Однак серед цього загального напрямку виникають течії, які несли елементи подолання кризи барочного мистецтва. Носіями цих елементів були прошарки суспільства, зв'язані з міським бюргерством і козацько-міщанськими колами. Передові майстри барокко в прогресивних ідеях свого часу знаходили точку опори і творчу насагу. Одним з таких видатних архітекторів Львова



ІКОНОСТАС П'ЯТНИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ У ЛЬВОВІ. 1644 Р.

у XVIII ст. був Бернард Меретин, що збагатив українську архітектуру рядом першорядних творів; деякі з них належать до справжніх шедеврів, як-от ратуша в Бучачі та собор св. Юра у Львові.

Як ми вже казали, собор св. Юра у Львові був збудований на місці храму XIV ст. в 1748—1762 рр. за проектом Бернарда Меретина, німця за походженням, що замолоду приїхав на Україну, тут одружився і працював усе життя. Із спорудженням бічних корпусів, митрополичих покоїв та огорожі в 70-х рр. XVIII ст. склався один з найкращих архітектурних ансамблів не тільки Львова, а й усієї України. На загальному тлі XVIII ст. це будівля, що відзначається високими архітектурно-художніми якостями; вона заслуговує того, щоб на ній детальніше зупинитись. На перший погляд здається, що тут архітектор, вихований на найкращих європейських зразках, ніби пориває з українськими традиціями. Однак при пильному аналізі виявляється, що це не так. Як талановитий майстер, він тонко відчув основні засади української архітектури, її внутрішню специфіку і, не допускаючи бездумного копіювання, створив оригінальну будову, що міцно ввійшла в історію українського мистецтва.

За буйним барочним убранням, химерно вигнутими стінами, пишними атіками з безліччю ваз і скульптур відчувається сувора конструктивна логіка, що має свій генезис в українській архітектурі. Насамперед це стосується центральної частини храму, що вписується в квадрат, з чотирма опорними стовпами, які несуть велетенську центральну баню, систему хрещатих та півциркульних склепінь з розпалубками і чотири мініатюрні бані, сховані під покрівлю. Таким прийомом майстер ніби приховує зв'язки свого храму з українськими тринефними п'ятибанними та дев'ятидільними будівлями. Друга особливість споруди полягає в тому, що в об'ємно-просторовій композиції сильно виділяється середній хрещатий об'єм високо піднятих центрального нефа і трансепта. Це те, що ми бачили в соборах Гамаліївки та Глухові і що, безперечно, треба віднести до активу українського будівництва. Мистецькі принципи барокко в соборі св. Юра проведені найбільш послідовно і високоталановито. Маси енергійно розчленовані як по вертикалі, так і горизонталі. Бурхлива гра вертикальних ліній крепованих пілястрів, їх різні розміри і масштаб, величезна висока баня з тонко обробленими пілястрами, втопленими панелями, балюстради та вази вибагливої форми і, нарешті, скульптури порталу і фронтона головного фасаду створюють образ споруди, що надовго запам'ятовується.

В інтер'єрі відразу впадає в око ритм арокних проїомів, які ведуть вглиб. Але як тільки погляд спиняється в центрі, вражає розмах висотно розкритого простору центральної бані. Між іншим, є тут одна деталь, на яку слід звернути увагу, а саме — блискуча конструктивна знахідка в постановці бані. Якби вона мала однакову ширину з підбанним квадратом, то була б непропорціонально маленькою порівняно з величезними масами собору. Тому треба було її зробити значно ширшою і відповідно вищою. Але



Б. МЕРЕТИН. СОБОР ЮРА У ЛЬВОВІ. 1748—1762 РР.

ОЗДОБЛЕННЯ 1770—1780 РР.

ІНТЕР'ЄР СОБОРУ ЮРА У ЛЬВОВІ.





ЦЕРКВА ПАРАСКЕВИ В БУСЬКУ. 1709 Р.

ширше розставити стовпи майстер не міг: тоді порушувалася б гармонія композиції храму в плані. Тому майстер розігнув назовні підпружні арки так, що баня описала підбанний квадрат. Як ми знаємо, в звичайній конструкції, коли баню ставлять за допомогою підпружних арок, вона вписується в підбанний квадрат. Конструктивний прийом постановки ширшої бані на вужче квадратне приміщення відомий у дерев'яній архітектурі, наприклад, у церкві села Підгірець, збудованій у 1720 році. Про пряме запозичення тут не може бути й мови, але про якісь глибокі творчі зв'язки не тільки можна, а й треба думати. Вони впливають з однакових засад в організації внутрішнього простору.

Скульптура Юрія Змієборця, що належить до найвизначніших зразків монументальної барочної скульптури, виконана відомим львівським май-

стром Пінзелем, який довгий час співробітничав з Меретином і оздоблював різьбою всі його найкращі будівлі. В невтримному бурхливому русі мчить вершник — втілення енергії, пафосу боротьби проти зла і насильства, уособленням яких є повергнутий і простромлений списом потворний змій.

Інакше вирішено другу найбільшу будівлю XVIII ст. у Львові — собор домініканців, що є одним з безлічі механічних відтворень барочних західноєвропейських соборів цього типу з овальною безбарвною банею. Його скульптури також стоять на нижчому художньому рівні, вони позбавлені рівноваги, в химерних екзальтованих рухах постатей бракує головного — пластики.

Щоб продовжити ознайомлення з пам'ятками мистецтва Галицької землі, треба відвідати північно-західні, південні та східні райони.

Передусім привертає увагу місто Буськ, колись столиця невеликого князівства. Там є одна з найбільш оригінальних дерев'яних галицьких церков — Параскеви, збудована в 1708 році. Її своєрідність полягає в надзвичайно великих розмірах середньої восьмигранної бані, порівняно з бічними приміщеннями. Просторово-плановою структурою вона скоріше нагадує ротонду з маленькими вітварем і бабинцем. Маса надзвичайно мальовничі, виразного рисунка, завдяки м'яким абрисам форм єдиної бані з двома залами. Гонтова покрівля доповнює цю мальовничість не тільки темно-сірим кольором незліченних тональних градацій, а й візерунком обрізу кінців гонти, що кидає мережчату тінь. Широке опасання створює органічний перехід від навколишнього середовища і полегшує маси храму, який виростає з крил опасань. У внутрішньому просторі будівлі мініатюрний бабинець і закритий іконостасом вітвар не відіграють ніякої ролі. Вони підпорядковані просторові широченної бані, що легко і вільно здіймається догори. В інтер'єрі, на тлі коричнево-сірих дерев'яних стін ефектно виділяється золоте мереживо іконостаса — однієї з найцінніших пам'яток початку XVIII ст. У храмі зберігається кілька дуже цікавих ікон із старого іконостаса XVI ст. Стиль, манера живопису, колорит вказують на львівську школу.

На околиці сучасного Буська розташоване дуже давнє, круглої форми городище, де майже повністю збереглися височенні вали й рови. Біля входу в нього стоїть капличка, видовбана в старезному дубі, діаметром близько трьох метрів (на думку фахівців, вік його досягав тисячі років або й більше). У городищі зберігається дерев'яна церква XVIII ст., але більш давніх форм. У неї тридільний план з квадратними, крім вітварного, приміщеннями. Середній зруб значно вищий за бічні, на ньому — досить висока баня з одним заломом.

За 12 кілометрів від Буська є село Волиця Деревлянська з церквою, збудованою в 1680 р. Іконостас у ній зроблений у 1680—1682 рр. в майстерні видатного колориста, жовківського художника Івана Рутковича, творчість якого є вершиною мистецьких досягнень на Україні XVII ст.



І. Р У Т К О В И Ч . ВАСИЛЬ ВЕЛИКИЙ. ІКОНА З ЦЕРКВИ У ВОЛИЦІ ДЕРЕВЛЯНСЬКІЙ. 1680-1682.



І. Р У Т К О В И Ч . ЧУДО АРХАНГЕЛА МИХАТЛА. ІКОНА З ВОЛИЦІ ДЕРЕВЛЯНСЬКОЇ.
1680—1682 РР.

На невисокому пагорбку, над Західним Бугом, в оточенні старих лип, стоїть прегарних пропорцій і строгого рисунка тридільна однобанна дерев'яна церква. Широченне опасання огортає всі три зруби, створюючи прозору тїнь і непомітний перехід від зовнішнього середовища до внутрішнього простору. Чудові, пластично виразні зруби, обшиті потемнілою від часу гонтою, і монументальних, строгих форм баня виділяють церкву серед інших споруд такого типу. Невисокі, помірної ширини двері ведуть в низенький бабинець, над яким містяться хори, що, як і нижнє приміщення, відкриті вирізами в бік центральної бані. З темного бабинця через арку видно добре освітлений величний п'ятиярусний іконостас. Чітка ордерна схема, прості й виразні горизонтальні та вертикальні членування надають йому особливої гармонії і рівноваги всіх частин. У ньому є головний акцент — центральна найширша планиця з царськими вратами внизу та «Деїсусом» в четвертому ярусі, увінчаному монументальним розп'яттям. Нижній, найвищий ярус розчленований трьома арочними отворами на чотири поля, де вміщені дві намисні та дві головні храмові ікони. Шість вибраних євангельських сцен і дванадцять картин «празників» над ними утворюють два фризи, один над одним; в центрі між ними — нерукотворний образ з тайною вечерею. Головним акцентом є «Моління» з апостольським рядом, що за змістом і композиційно поєднується з ним. Різьба стриманого характеру, яскравого рисунка, майстерно виконана: вона пишна тільки на царських вратах і в завершенні.

Релігійні сцени тут є лише приводом до змалювання навколишнього світу. Живопис їх — це гімн всевладній красі світу і людині. Перед очима

художника відкрилось яскраве, багатобарвне реальне життя, яке він прагне змалювати з усією поетичністю. В релігійних персонажах дається галерея людських характерів і образів, то суворо-величних, як Василь Великий, то ніжно-жіночних, як богоматір або архангели, то сміливих, мужніх — в образах святих воїнів, або відтворюються народні типи і характери — в «празникових» зображеннях євангельських сцен. Митець натхненно оспівує материнську ніжність, доброзичливі характери, наївні дитячі образи. Його серце сповнене любові до людей, до навколишнього світу. Цей майстер вмів блискуче побудувати мізансцени в святах і євангельських епізодах, які під його пензлем перетворюються у вдалі жанрові картини. Пейзаж і архітектура для нього не тільки тло, а й неодмінний елемент композиції.

Найвищим художнім досягненням Рутковича є зображення архангела Михаїла, що тепер зберігається в Музеї українського мистецтва у Львові, а раніше було в іконостасі села Нової Скваряви. У феєричному каскаді барв тут дано небаченої художньої досконалості образ, сповнений молодечої відваги і краси. Ніхто з сучасників Рутковича не міг зрівнятися з ним у майстерному аранжуванні насичених синіх і фіолетово-червоних, оранжево-червоних і смарагдово-зелених, жовтих і ніжно-зелених кольорів.

Після Львова великим осередком культури і мистецтва було місто Жовква (тепер Нестеров). Колись на цьому місці існувало село Винники; його захопив польський магнат Жолкевський, збудував тут замок і надав новоствореному місту право самоврядування. Магнати були зацікавлені в розвитку міської торгівлі та ремесла як джерел прибутку. Однак на Україні самоврядування було куче, і міщани, хоча формально й користувалися ним, насправді залежали від сваволі феодала. Завдяки енергії й заповзятості своїх мешканців Жовква незабаром уславлюється ярмарками, а також ремісниками-мулярами, різьбярками, сницярками та малярками і ювелірами, вироби яких стають відомі далеко за межами міста.

У забудові Жовкви зберігся у фрагментах середньовічний містобудівний прийом, подібний до застосованого у Львові, але інакше здійснений. У Львові кожний будинок був не подібний архітектурою до іншого; спільними у них були тільки однакова ширина та кількість вікон. Натомість у Жовкві всі будинки мали не тільки рівну ширину та однакову кількість вікон (три), а й схожу архітектуру фасадів. На першому поверсі в них є підсіння з трьох відкритих арок. Такими будинками забудована не тільки ринкова площа, але й прилеглі вулиці. Виразний ритм аркад єдиним ланцюгом охоплював площу по периметру з трьох боків, бо з четвертого вона примикала до замкових мурів. Суцільне підсіння-аркада створювало в негоді затишок, а в спеку — холодок і водночас являло собою сильний засіб архітектурної виразності. Склепіння й портали скромно оздоблені ліпленими та різьбленими в камені прикрасами в стилі Відродження.

Творчість жовківських умільців лишила значний слід у мистецтві. З Жовкви походять видатні майстри — Іван Маляр і вже згаданий нами

ІКОНОСТАС ТРОЇЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В НЕСТЕРОВІ. 1720 Р.





АРХАНГЕЛ МИХАІЛ. ІКОНА З ТРОЇЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В НЕСТЕРОВІ. 1720 Р.

Іван Руткович, творчість якого вплинула й на інших художників. Жовківські будівничі, серед них Павло Щасливий та Петро Зичливий, були добрими майстрами. Вони працювали спершу в Львові, а потім у Жовкві. Імен місцевих теслярів ми не знаємо, але переконливим доказом їхнього таланту є їх твори в Жовкві. Найстаріша дерев'яна церква, що тепер стоїть на Винниках, збудована коло 1705 року: це тридільний, однобанний храм, що являє собою зразок архітектурної довершеності. Вівтарне приміщення гранчасте, решта зрубів — квадратні. Особливість композиції полягає в тому, що майстер сильно акцентує центральний зруб, який дуже високий: коники даху вівтарного зрубу і бабинця ледве досягають його карниза. Широке опасання, що охоплює всі три зруби, підкреслює монументальність центральної бані. На квадратному нижньому масиві підноситься монументальна восьмигранна баня з покрівлею у формі стародавнього, трохи приплюснутого шолома, увінчана мініатюрною тендітною маківкою. Саме вона і підкреслює енергійний і гранично лапідарний силует бані, контрастуючи з ним.

Маленький бабинець з плоскою стелею нагадує скоріше селянську хату. Цим контрастом досягається значний ефект, бо в такому сусідстві центральна баня виростає до великих розмірів. У 1709 р. був закінчений іконостас, де виділяється соковита різьба, особливо на царських вратах. В архітектурі розв'язано ту ж саму мистецьку проблему, що стояла перед будівничим церкви Параскеви в Буську, збудованої одночасно. Але ці дві споруди різняться між собою прийомами, формою планів, виглядом зрубів, ладом пропорцій та іншими деталями. Це показує, що винахідливість народних майстрів не була обмежена якимсь одним, задалегідь визначеним зразком.

На протилежному кінці Жовкви, на Львівській вулиці, бачимо інший шедевр українського дерев'яного будівництва — церкву Трійці, збудовану в 1720 році. У зв'язку з цією спорудою хочеться порушити одне питання, яке здебільшого розв'язувалось негативно: маємо на увазі проблему впливу Ренесансу на українське дерев'яне будівництво. Вплив Відродження на всі сфери українського мистецтва незаперечний, проте, на думку багатьох дослідників, дерев'яне будівництво не зазнало його. Тоді виникає запитання, що стало цьому на заваді — народні смаки, їх, мовляв, застиглість чи будівельний матеріал з іншими, ніж у каменю, властивостями, що зумовили певну специфіку об'ємно-просторових композицій? Хибність підходу тих дослідників, які заперечували вплив архітектури Відродження, полягала в тому, що цей вплив вони розуміли надто спрощено, міркуючи так: немає ордерів, немає класичних капітелей — значить, немає і впливу. Це дуже примітивне уявлення про розвиток архітектурної естетики.

Але повернемося до храму і оглянемо його — може, це допоможе знайти правильну відповідь на поставлене зараз питання. У плані він тридільний, з гранчастим вівтарем і має три бані урочистого ладу з помірними



РІЗДВО ХРИСТОВЕ. ІКОНА З ТРОЇЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В НЕСТЕРОВІ. 1720 Р.

ліхтариками. Сторони зрубу бабинця взяті в золотому відношенні до центрального, так само і висота зрубу до карниза відповідає класичним пропорціональним відношенням. Це не може бути випадковим. Нагадаємо, що в цеховому навчанні давались основи знань архітектури, які звідти поширилися і серед позацехових теслярів. Маси описуваної зараз споруди відзначаються рівновагою і гармонією, характерною для архітектури Ренесансу. Візьмімо також бані з ліхтариком. Рисунком параболічної кривої в перетині вони являють повну аналогію ренесансним баням. Так само і ліхтарик в дерев'яному будівництві з'явився під впливом Ренесансу. В усіх церквах архаїчної форми бані завжди шоломовидні й закінчуються не ліхтариком, а шишаком. Отже, вплив Відродження тут безсумнівний, але він

охоплював тільки головні засади — організацію простору, лад пропорцій, рівновагу мас та деякі деталі, як-от: ліхтарі, різьба одвірків, їх форми.

У внутрішньому просторі Троїцького храму бачимо ту саму рівновагу і гарні пропорції, що й зовні. І хоч церква збудована вже у XVIII ст., однак у ній наслідуються форми XVII ст. Нам здається, що для неї був зразком храм у Крехівському монастирі, збудований у 1658 році.

В дерев'яному будівництві довгий час співіснують різні типи і навіть різні стилістичні прийоми. Тому в храмах, споруджених у XVIII ст., можна спостерігати паралельне застосування різних прийомів і форм, які виникли в епохи, розділені між собою іноді кількома сотнями років. Цим пояснюється й така деталь, як наявність у тій же церкві Трійці в Жовкві, що позначена рисами архітектури Ренесансу,— барочного іконостаса.

Іконостас вартий того, щоб розглянути його докладніше. За композицією він помітно відрізняється від строгого, ренесансного за духом, іконостаса П'ятницької церкви у Львові. Він не широкий, але високий, а щоб надати йому більшої імпазантності, майстер піднімає його на невисокий цоколь, над яким проходить ярус предел, потім намісний ряд, далі «празники» у два яруси. Оскільки в нижньому ярусі «празників» ікона «Нерукотворного Спаса» має більшу раму, вже другий ряд «празників», з горизонтальних бічних двох поділів, піднімається уступом в напрямі до центра. Це, в свою чергу, створило ще більший вигин іконостаса вгору, бо «Моління» в центрі вище за зображення апостолів. Нарешті, наростання центра вгору закінчується у високому розп'ятті.

Майстер вміло використовує барочні прийоми контрасту і гри. В іконостасі прямокутні форми ікон контрастують з круглими та овальними, горизонтальні лінії — з кривими, вертикальними, навскісними або увігнутими; площини — з різьбленням; освітлені частини — з затіненими. До цього слід додати, що різьблення ажурне, наскрізне і дуже пишне. Виті колонки обліплює виноградна лоза. Акант, пальмети, лоза, бігунець та інші мотиви, стилізовані троянди, ромашки або квіти гранату вирізьблені надзвичайно гарно. Колонки спираються на кронштейни вишуканої форми і виступають далеко за межі іконостаса, а тому створюють ще й багатопланову гру площин, світла і тіні. Винахідливість творців іконостаса не знала меж щодо прийомів і компоновки, починаючи з найменших дрібниць і кінчаючи загальним виглядом.

Яскравий декоративний живопис, енергійний рисунок, різноманітність у композиціях цілком відповідають барочному стилю різьби і композиції іконостаса. Кожна ікона «празників» перетлумачується в цікаві жанрові сценки. Наприклад, ікона «Христос і самарянка» перетворена в зображення світської розмови з дамою біля колодязя. Дія тут відбувається на тлі середньовічного міста з баштами, що нагадують замок у Львові. З любов'ю, ретельно виписані муровані цямрини міської криниці та блочок для вірвочки, що висить на перекладині. А скільки руху, яку яскраву психологічну



ЦЕРКВА РІЗДВА НА ВИННИКАХ У НЕСТЕРОВІ. 1705 Р.

характеристику діючих осіб бачимо в «Увіруванні Фоми»! Або скільки елегантності в рухах «Жон-мироносиць»! Варта уваги ікона «Різдво Христове». На тлі звичайної сільської повітки намальоване сільське подружжя з сповитою дитиною в плетеній колисці з лози. За повіткою піднімається пагорб з укріпленим містом на вершині. До дитини прийшли поклонитися пастухи. Вони вражені, на їх обличчях — вираз щирості. Їх українську національну приналежність виявляють як типаж, так і одяг. Ззаду стоїть хлопчик-підпасок з гирлигою в руках і ягнятком на плечах. Художник нічого не опускає, для нього все важливе — і плетена з лози колиска, і шапка або палиця пастуха, і постолі на ногах.

Той, хто писав ікони для цього іконостаса, був неабияким колористом. Його улюблені кольори — зелений теплого тону, свіжо-синій та глибокі

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА ЦЕРКВИ РІЗДЬА НА ВИННИКАХ У НЕСТЕРОВІ. 1705 Р.





АРКАДА ЖИЛИХ БУДИНКІВ У НЕСТЕРОВІ. XVII СТ.

вишнево-червоні, з якими він любить зіставляти ніжно-білі. Архангел Михайл намальований з поетичною проникливістю і гарячою любов'ю до людини, її гідності й фізичної краси. Юнак в рицарському убранні — уособлення моральної чистоти, один з найбільш поетичних юнацьких образів в українському мистецтві XVIII ст.

Синтез мистецтв в особі жовківських майстрів знайшов своїх кмітливих витлумачувачів. Важко сказати, де кінчається творчість маляра, а де починається робота сницаря і кінчається діяльність скульптора. Взяти хоча б царські врата. З барельєфної розфарбованої постаті виростає велике стилізоване дерево з симетричними розгалуженнями, на яких, мов птахи в гніздах, розташовані скульптурні погруддя. Живопис, різьба і скульптура тут нерозривно зіллялися.

Тонка гармонія і стилістична єдність архітектури церкви і всіх утворів у ній приводять до переконання, що як будівництво храму, так і його архітектура зовні та в інтер'єрі, живопис, різьблення, скульптура, виготовлення свічників і навіть меблів здійснювалися за єдиним задумом. Під стіною поставлені лавки з високими спинками і підлокітниками. Кожне сидіння поді-

лене дошкою з химерним вирізом і розмальоване рослинними орнаментами в народному стилі. Перед намисними іконами стоять два різьблених свічники, один з яких тримають три леви, а другий — три левиці. Граціозність композиції і виконання, поєднані з наївним, але щирим декоративним чуттям, ставлять їх у ряд найкращих творів такого роду.

На виході за межі старого міста праворуч підноситься хрещатий однобанний костюл, збудований в XVII ст. У плані він має між раменами зі сходу невеликі приміщення, отже, в об'ємно-просторовій структурі у нього є спільність з українською архітектурою. Широкі пілястри членують площини стін і фіксують грані апсиди. Вони несуть архітрав, фриз якого оздоблений білокам'яною різьбою. На великих площинах фасадів добре виділяються різьблені білокам'яні портали, з яких західний, крім того, має рельєфні постаті євангелістів.

Від костюлу через браму проходить дорога в село Крехів, розташоване за 7 кілометрів звідси. На його околиці в першій половині XVII ст. був заснований монастир з дерев'яними спорудами, які згодом були замінені кам'яними. В 1699 р. Діонісій Синкевич виконав велику гравюру на дереві, де зобразив увесь монастир. Для історика українського дерев'яного будівництва це документ першорядної цінності. З нього видно, що вже в середині XVII ст. існували головні типи українських тридільних і хрещатих церков. У XVIII ст. в монастирі заходилися споруджувати нову кам'яну церкву, а дерев'яну, збудовану в 1658 р., і невелику дзвіницю продали в Крехів, куди вони й були перенесені. Що сучасна крехівська дерев'яна церква з дзвіницею є саме ті, що на гравюрі, доводить порівняння зображення і вигляду цих споруд у натурі: схожість абсолютна. У північно-східному парусі нам удалося прочитати напис, залишений теслярем: «Ту майстровав Іван Жомюк». Але чи належить цей напис до 1658 р., коли церква споруджувалася, чи до 1720-х років, коли її після перенесення наново зібрали, — невідомо. Виходячи з написання літер і характеру та змісту напису, ми гадаємо, що він зроблений у 1658 р. Цей тесляр був талановитим майстром, який мав, до того ж, широкий мистецький кругозір і засвоїв основні засади архітектури Ренесансу. Про це свідчать закони пропорціональної побудови, застосовані ним при розбивці плану і при визначенні висот об'ємів та їх співвідношень, а також рисунок і форма бань та ліхтариків. Немає сумніву, що в цьому храмі втілено головні закони архітектури Ренесансу, але майстер вибрав з неї тільки те, що можна застосувати в дереві, а все чуже природі такого матеріалу відкинув. Цей досконалий твір став за взірець і для церкви Трійці в Жовкві, про яку ми вже казали.

Поруч з церквою стоїть невелика, оборонного типу, дзвіниця з проїжджою брамою, з бійницями в нижньому ярусі; у верхньому вона має побудову, що повторює «підсобиття» замкових башт. В оточенні величезних двохсотрічних лип церква і дзвіничка становлять заповідний куток дерев'яної народної архітектури XVII ст.

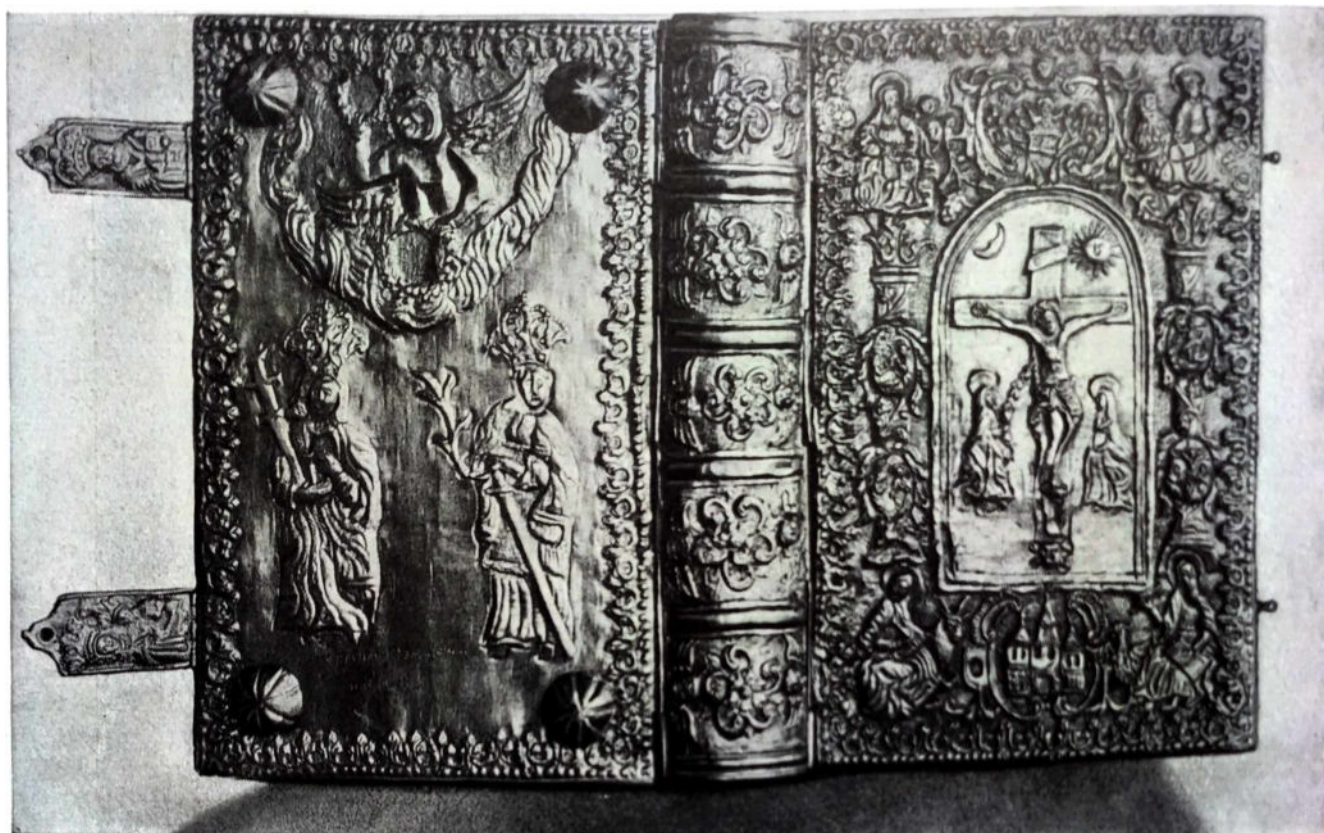


ЦЕРКВА ПАРАСКЕВИ В КРЕХОВІ. 1638 Р.

Тепер лишається відвідати село (в XVII—XVIII ст. воно було містом) Потелич у долині невеликої річки Телиці, від якої походить і назва оселі. В XVI, а особливо XVII ст. Потелич являв собою важливий осередок торгівлі та виробництва: тут існували цехи, найбільшим з яких був гончарський. Колись у місті були ратуша, ринок з цікавою забудовою та кілька дерев'яних храмів, з яких збереглася тільки церква св. Духа на околиці села (в урочищі «Гончари»). На невеликому пагорбі, на тлі високої гори, теж в оточенні старих лип, видно тридільну споруду з двома верхами. Висока гора, немов колосальна театральна куліса, здіймається позад церкви, утворюючи для неї ефектне тло, а три величезні стави віддзеркалюють їх. Прекрасне місце обрали потелицькі ремісники! Чим ближче підходити до нього, тим у сильнішому ракурсі видніється церква. А якщо спинитися біля підніжжя, то вона майже ховається за пагорбом, на краях якого стоять дві іграшкові каплички з керамічними полив'яними кульками в завершенні, виблискуючи на сонці. Коли ж піднятися вище, храм поступово виступає з-за пагорба і широким низьким опасанням ніби манить зайти під його затінок. Та ось ми вже підійшли до самої церкви. Вхід у неї

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА ЦЕРКВИ ПАРАСКЕВИ В КРЕХОВІ





ШАТА ЄВАНГЕЛІЯ (1733 Р.) З ЦЕРКВИ ПАРАСКЕВИ В КРЕХОВІ.

вистелений величезними кам'яними брилами, помітно стертими за триста п'ятдесят років.

Якесь особливе почуття виникає, коли ноги ступають на ці стародавні камені і переступають поріг дверей, густо вкритих шрамами, немов обличчя старого козака, латаних і перелатаних, з кованими накладками, з химерними завісами. Вони ведуть наче в інший світ — світ стародавнього мистецтва. Зайдемо сюди і подивимось, що тут на нас чекає. Підлога повільним пандусом піднімається в напрямі іконостаса і вже цим психологічно підготовляє глядача до сприйняття інтер'єра. Пройшовши поглядом низький виріз у стіні бабинця, ми опиняємося в середній, первісно єдиній бані, з квадратним пірамідальним, архаїчної форми верхом з одним заломом. Поступово, коли очі після яскравого сонця при звичаються до обстановки, починає вимальовуватися в усіх подробицях інтер'єр. Стіни його, крім пізніше переробленого верха, розмальовані.

Тутешні розписи за своїм народним характером, декоративністю, гуманістичним змістом займають виняткове місце в українському живописі першої половини XVII ст. Вони виконані коло 1620 р., в бурхливу епоху козацько-селянських повстань, у полум'ї яких гартувалася національна самосвідомість, визрівали високі ідеї боротьби за свободу і гідність людини.

Однак не треба забувати, що панівною ідеологією в тодішньому суспільстві була релігія; тому не раз прагнення зберегти духовну свободу проявлялось у формі боротьби за релігійну самобутність. Ось чому сюжети, які відображали страждання за віру і переконання, набули в той час поширення в українському мистецтві. Найбільш популярними серед них є «Страсті» та «Оплакування»; останнє було таке улюблене, що його гравірували на посуді, гаптували на ризах і спеціальних пеленах — «плащаницях».

У боротьбі за національну незалежність громадські й культурні діячі того періоду дедалі частіше вдаються до здобутків своїх предків і до минулого. У проповідях, літературних творах, мистецтві підкреслюється нерозривний зв'язок тодішньої епохи з героїчними часами X—XIII ст. У 1621 р. київський митрополит Іов Борецький, великий прихильник Москви, писав, що «козаки це те плем'я славного народу руського.., що воювали грецьке царство морем Чорним і суходолом, вони з того ж покоління воїнів, які за Олега, монарха роського воювали Грецію, Македонію, Ілірик. Се ж їх предки разом з Володимиром хрестилися у віру християнську».

На стінах Потелича знайшли місце і патетичні сцени «Страстей», і ніжно-ліричне «Оплакування», і «Монархи роські» — князі Володимир та Ольга, і святі Антоній і Феодосій із заступницею за «народ малоросійський» — «Богородицею Печерською». На північній стіні, добре освітлений, зображені «Страсті», на західній — князі Володимир і Ольга, які чимало сприяли звеличенню Русі. На південній стіні вміщені великофігурні зображення «Печерської богоматері» та Антонія і Феодосія, обіч яких — Ілля та Авраам з Ісааком (можливо, за бажанням ктиторів, священників цієї церкви — Іллі Процика та Ісаака, які, можливо, брали діяльну участь у спорудженні храму).

У бабинці написано «Оплакування» — сюжет, очевидно, близький українським жінкам; тоді не було жодної сім'ї, що не зазнала б тяжких втрат.

Палітра потелицьких майстрів небагата на кольори: вона обмежується синьою—частіше для тла, рідше — для одяжі, червоно-коричневою, цегляного тону та білою і (дуже мало) смарагдово-зеленою фарбами. Але цими засобами вони зуміли створити урочисту кольорову симфонію. Точним ударом пензля відтворюють і тіло, що лежить на сліпучо-білому покривалі, і постать богоматері та присутніх біля неї, що схилилися в німому горі, а ридання Марії Магдалини виявляють тільки ледве помітно скривлені уста та біла хустка, піднесена до очей. Не менш гостро дано характеристику фарисеїв. Зображені святі схожі на українських дідів або парубків, а міста подібні до тих, які можна було тоді бачити на Україні з баштами, високими дахами і фронтонами. Життєвість, тепле почуття, якими позначені розписи в Потеличі, роблять їх важливою пам'яткою українського мистецтва.

Південно-західна частина Галичини має виразний передгірський ландшафт. Чимраз частіше на високих відрогах там можна побачити соснові й ялинові або смерекові ліси. Долини вузькі й глибокі; серед них течуть

бурхливі річки й потоки. У цих місцевостях є багато архітектурної та мистецької старовини, але ми хочемо звернути увагу тільки на три пункти — Городок, Дрогобич і Лаврів.

Городок лежить на шляху, що йде з Львова в Перемишль і далі в Західну Європу через Краків. Це стародавня оселя. В XVI—XVII ст. тут існувала велика міщанська громада з братством на чолі. В Городку зберігся один з ранніх кам'яних тридільних трибанних храмів у стилі Ренесансу. Його маси гармонійні й пропорціональні, а на тридільній основі прекрасно посаджені за допомогою парусів і стін три півсферичні бані з ліхтариками. Отже, і тут, тільки іншими мистецькими засобами, здійснюється поєднання традиційних форм української дерев'яної архітектури з ренесансними принципами композиції та декором білокам'яних порталів. Недалеко звідси знаходиться дерев'яна церква Іоанна Богослова — величний триверхий храм, у якого, порівняно з крехівською або Троїцькою жовківською церквами, інші пропорції мас, інший, вже барочний, рисунок бань.

Чим ближче до Дрогобича, тим виразнішим стає рельєф; потім на обрії вимальовуються блакитні хвилі далеких гір. Місто розташоване на терасі, що лежить трохи нижче навколишніх горбів. Як оселя, де основним видом виробництва було добування солі, воно виникло давно, мабуть, у середині XIII ст. Як «соляне місто» Дрогобич був укріплений, може, ще в 1270—1340 рр. Традиція відносить до цих часів велику надбрамну башту біля кафедрального костюлу. Але пізніше, очевидно, в XVI—XVIII ст. вона перебудовується, в ній вставляють білокам'яні наличники та переробляють верх.

Справді, в перших двох ярусах мурування дуже схоже на те, яке бачимо в башті Данила Галицького в Любліні та вежі в Кам'янці на р. Льстні біля Берестя, що збудовані, як відомо, перша перед 1264 р., а друга — між 1271 і 1289 рр. Поруч стоїть костюл XV ст., в декорі стін якого використано сітчасті ромбоподібні орнаменти, викладені з полив'яної цегли, подібно до того, як в Луцькому замку.

На околиці Старого Дрогобича, за потоком, є дві дерев'яні церкви — унікальні шедеври української дерев'яної архітектури. Старша з них, очевидно, церква Воздвиження, збудована перед 1636 роком. Свого первісного вигляду вона не зберегла. Найбільших змін зазнала західна частина, яку відсунули далі, щоб збільшити розміри храму. Але, мабуть, хори лишилися на старому місці. Однак навіть при всіх змінах церква вражає монументальністю і мальовничою грою мас. Широчезне опасання охоплює її до бабинця, а в останньому його змінює широкий виступ відкритого обходу — галереї на хорах. В центрі споруди, з межі крил опасання, виростає чіткою призмою крупний об'єм середнього зрубу, увінчаний високим чотиригранним пірамідальним верхом. Із сходу до нього примикає низенький вівтар, що підкреслює масштаб бані. Над бабинцем підноситься новіша баня, чим порушується рівновага мас тридільної одноверхої церкви.



ЦЕРКВА ЮРА В ДРОГОВИЧІ. XVII СТ



«ВОЗДВИЖЕННЯ». ДЕТАЛЬ
ІКОНИ З ЦЕРКВИ ЮРА
В ДРОГОБИЧІ. 1659 Р.

Інтер'єр вражає суворою простотою і розмахом внутрішнього простору; цього досягнуто тим, що дуже висока баня має як в основній частині, так і в перекритті чіткі чотирикутні форми. На стіні, що поділяє вівтар, над первісно низьким іконостасом влаштований фігурний виріз-арка, через яку видно розписані стіни вівтаря. На тій же стіні, вище вирізу, теж є розписи, але трохи пізніші.

Розписи вівтаря, виконані перед 1636 роком, належать пензлеві художника, який прекрасно розуміє роль і місце монументального живопису в інтер'єрі, а тому ніде не вдається до перспективних скорочень. Його розписи площинні, декоративні, вони не руйнують стін, а, навпаки, підсилюють їх моноліт, бо стеляться вільно по зруб, ідучи слідом за його переходами і перетинами.

В нижньому ярусі, в намальованих арках ренесансної форми, він пише найкрупніші розмірами постаті апостолів і пророків з «Молінням» у центрі. Фронтальні постаті святих, з великими лобами, крупними рисами облич, з широко відкритими очима справляють враження зосередженості

"СТРАСТИ". РОЗПИСИ ЦЕРКВИ ЮРА В ДРОГОВИЧІ. 1656 Р.





ВОЗДВИЖЕНСЬКА ЦЕРКВА В ДРОГОБИЧІ. ДО 1636 Р.

й спокою. Вони, немов міцні каріатиди в античних храмах, тримають на собі не тільки верхні зображення, але й верхні частини храму.

Другий ярус зображень полегшується тим, що їх розміри менші й написані на тлі орнаментальних килимових композицій, в стилі народних розписів у хатах. Ще вище намальовані сонми ангелів з архангелами на чолі і, нарешті, в склепінні — херувими. Але над усіма ними панує величава постать богоматері — «Знамення». Якщо вівтарні розписи позначені гармонією рівноваги, спокою і величі, то розписи нефа пройняті глибоким драматизмом. У них провідною темою є мучеництво, страждання, але водночас і перемога, торжество над смертю, велич духу, яку не можуть зламати ні тортури, ні навіть смерть. Виконані вони, очевидно, в 1659—1661 рр. (у церкві тоді провадилась перебудова), отже, за часів, коли в пам'яті всіх

БОГОМАТІР. ДЕТАЛЬ РОЗПИСІВ ЦЕРКВИ
ВОЗДВИЖЕННЯ В ДРОГОБИЧІ. ДО 1636 Р.



були ще свіжі події визвольної боротьби. Вони кликали до подвигу і самопожертви в ім'я свого народу, його свободи і незалежності. Вийдемо на подвір'я й оглянемося на це місце ще раз, щоб запам'ятати образ чудового ансамблю, на сторожі якого стоїть похмурий велетень — оборонна башта-дзвіниця.

На південь, за кілька сот кроків звідси, є інша дуже цікава пам'ятка українського дерев'яного будівництва — церква св. Юра. Точно невідомо, коли її збудували, але вже в 1656 р. вона була перенесена в Дрогобич і тут заново зібрана, зазнавши значних змін. Ці переробки являють безперечний інтерес для дослідника, але ми не маємо змоги докладно спинитися на них. Вкажемо тільки, що первісний зруб зберігся лише в нефі та бабинці, вівтарне приміщення, криласи та верхи з'явилися в результаті перебудови. Біля церкви стоїть дзвіниця; в нижніх частинах вона нагадує Воздвиженську, а верх її повторює форму бань церкви Юра.

Храм тридільний з гранчастим вівтарем і бабинцем, що на рівні хорів несподівано набирає прямокутної форми. З півдня і півночі неф має невеликі криласи, подібно до конх в кам'яних церквах подільського типу, який склався у нас в XV—XVI ст. з використанням форм молдавської архітектури. Уже один план передвіщував складну композицію мас. І справді, на Україні немає іншої церкви з такою мальовничою грою об'ємів, якими наш



ПРЕДЕЛА З ІКОНОСТАСА
ЦЕРКВИ СВ. ДУХА
В РОГАТИНІ. 1649—1650 РР.

тесляр розпоряджається цілком вільно. Якщо маси крехівської церкви побудовані з застосуванням композиційних прийомів ренесансної архітектури, то церква Юра є яскравим зразком свідомого втілення мистецьких засад барокко. У ній все побудоване на принципах контрасту, мальовничості світлотіньових ефектів, гри планів, площині об'ємів. Власне храм сприймається скоріше як твір скульптури, і треба обійти його навкруги, щоб оцінити красу споруди. В межах криласів вітвар охоплює широке опасання; далі воно переходить в аркаду-піддашся, яка охоплює неф і бабинець. З піддашсям контрастують площини стін зрубів над ним. Ритмові численних горизонтальних членувань протиставляються вертикалі граней зрубів. Розмірені кроки аркади піддашся та обходу-галереї навколо бабинця підхоплює граціозна аркатура карниза, утворена фігурним побиттям гонтою. По суті вона імітує аркатурні мотиви архітектури Придніпров'я, Волині й Галича XII—XIII ст. Майстер вміє прекрасно поєднувати об'єми, виявляти їх гру і водночас контрастом їх добиватися великого ефекту — зорового збільшення розмірів храму. Маленькі криласи-каплички збудовані у формах і пропорціональних членуваннях звичайних церковних бань. Тому завдяки зіставленню з ними бані помірних розмірів сприймаються як значно більші. Особливо приємного для ока враження, яке справляє споруда, досягнуто об'ємами, що мають не сухі геометричні обриси, а живу форму.

Гонтова обшивка покрівлі й зрубів м'яко облягає форми, створює живі й дуже пластичні переходи. Коли дивишся на них, виникає порівняння з шкірою, що облягає мускулатуру людини, надаючи формам краси і досконалості.

Храм Юра і дзвіниця — це справжня поема в дереві, витесана сокирою, немов велетенський скульптурний твір.

Зайдемо під опасання і переступимо поріг. Відразу ж впадає в око мальовничий і складний інтер'єр, а ще більше — настінний живопис, що вкриває всі стіни, переходить на паруси і зникає в півтемряві склепіння бань. Тепер стеля в бабинці вирізана, а колись тут була на хорах капличка, іконостас якої і досі є; тому і контраст між низеньким напівтемним бабинцем і нефом був значно більший. Первісний іконостас теж був трохи нижчий і не так привертав увагу. Головним мистецьким акцентом були настінні розписи, присвячені страстям, акафістам богоматері, мученицьким смертям апостолів і «Страшному судові». Головний лейтмотив розписів — самопожертва в ім'я щастя людей — звучить на повну силу. Як і в літературі, зокрема в рядках старовинного вірша:

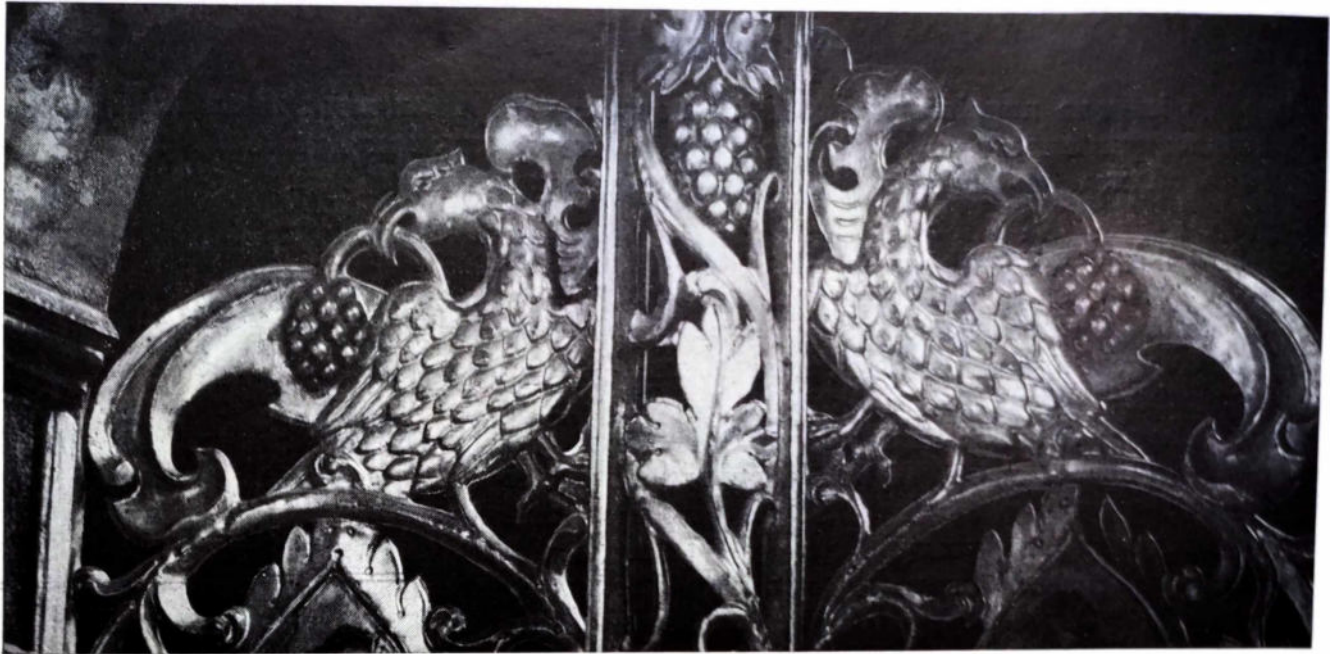
Більш над сію любов не биваєт,
аще за други хто умираєт,—

тут виявлено розуміння громадянського обов'язку.

Для передачі таких ідей прийнятне було тільки реалістичне мистецтво, і дрогобицькі розписи показують, що наші майстри цілком оволоділи ним. Тепер події «Страстей» зображуються на фоні не якогось незнайомого оточення, а подібного до того, яке можна було бачити, наприклад, у житлових будинках на ринку в Жовкві чи Бучачі. В сцені «Христос перед Пілатом» точно відтворюється тогочасна архітектура ратуші, з високим ганком, ренесансним порталом з льохом і загратованими вікнами, звідки виглядають злодії. Художник вміє передати і гнів, і радість, і скорботу, особливо останню, в її найрізноманітніших відтінках. Могутнім засобом майстрів дрогобицького храму є колорит, де свіжі дзвінки сині, червоні полум'яні та жовті барви тонко і гармонійно поєднуються з сіро-попелястими, блякло-зеленими, охристо-коричневими й перлисто-білими тонами.

У храмі є під намісними образами кілька ікон, на одній з яких (з датою виконання 1659 р.) намальовано ктиторів і благодійників храму; серед них є, може, і хто-небудь з тих митців, які його розписували. Це рідкісні й гарні портрети людей тієї епохи. В їх поважних постатях і зосереджених виразах облич художник намагається передати високу моральну гідність.

Близькі гори ваблять нас, тож рушимо далі, у верхів'я, де в селі Лаврові є церква Онуфрія з фресками XV ст. Вони відображають традиції мистецтва галицьких земель XII—XIII ст. і перекликаються з групою фресок, що збереглися в каплиці св. Хреста на Вавелі в Кракові, у Віслицькій колегіаті, в костьолі в Сандомирі. Фрески розміщені за суворо логічною



ДЕТАЛЬ РІЗЬБИ З ЦЕРКВИ У М. ВІЛЬШАНЦІ. XVII СТ.

декоративною системою, в кількох регістрах. У нижньому — завіси, над якими проходять сцени, присвячені богородиці (ця частина храму призначалась для жінок). У третьому регістрі, в обрамленні орнаментальних фризів і круглих медальйонів, зображені пророки, а в завершенні — вселенські собори.

Героїнею більшості композицій у Лаврові є богоматір. Ось вона поруч з Йосифом з гідністю вислуховує несправедливі докори, а далі в царственій позі сидить з немовлям на руках, приймаючи дари волхвів; у «Розп'ятті» вона — знедолена і пригнічена горем мати, а на «Покрові» представлена як заступниця роду людського, «покров скривдженим». Друга важлива тема, що тут розгортається, — собори; соборність, єднання були пекучою потребою для українських земель, роздертих на шматки й поневолених іноземними загарбниками.

Скорботне обличчя богоматері в «Покрові» сповнене неабиякої виразності. Але тут відображені й інші, тонші ліричні почуття. З якою легкістю написано чистий, поетичний образ хлопчика з карими, жвавими і допитливими очима! Точно і стримано передані жіночність, ніжність і граціозність та благородство в образі юної Марії. Урочистий настрій підхоплюється наступним регістром і передається верхньому, написаному прозорими барвами, а форма білих одєж виявлена тільки рисунковою лінією пензля, змоченого в рожевій чи блакитній фарбі. Залежно від того, якою барвою нанесені ці лінії, одєжі здаються то ледве рожевими, то ледве блакитними. Взагалі, фрески в Лаврові являють великий інтерес.

Про визнання високої майстерності українських живописців свідчило те, що їх запрошували в Польщу для виконання великих і глибоких задумом

робіт. Ці роботи показують, яким багатим за стилістичними напрямками і манерами було українське мистецтво. Якщо у Віслиці майстри мають зразком суворий живопис XII—XIII ст., то майстри люблінських фресок відкривають новий напрям, що характеризується життєвістю, психологічною глибиною й експресією образів, а в роботах майстрів каплиці у Кракові готична виразність і драматизм органічно поєднуються з монументальністю й рівновагою, властивими традиційному українському живопису. Лаврівські фрески разом з названими становлять яскраву сторінку в історії не тільки української, але і європейської художньої культури.

Тепер відвідаємо старий Галич.

По дорозі завітаємо в Старе Село, де стоїть один з найкращих замків кінця XVI ст. Його збудували князі Острозькі в 1584—1589 рр. Тут застосовано у завершенні стін улюблений тоді на Україні декоративний мотив глухою аркадою, що огортає всі башти і стіни замка довжиною близько кілометра. Її могутній ритм справляє найсильніше враження і разом з пишними коронами фігурних аттіків пом'якшує суворий і неприступний вигляд замка.

Далі на шляху до Галича лежить Рогатин. Невідомо, коли він заснований, але вже в XIV—XV ст. це було одне з великих міст, з розвинутим ремісничим виробництвом і жвавою торгівлею. Рогатин дав талановитих різьбярів, малярів, будівничих і громадських діячів, серед них — Юрка Рогатинця — людину з величезним моральним авторитетом. Іван Франко не без підстави приписує йому авторство «Перестороги», яку ми вже цитували. Озлоблені вороги писали, що «русини (українці.— Г. Л.) мають Рогатинця за патріарха».

Поруч з ринковою площею стоїть церква Різдва Богородиці (кінець XIV ст.), збудована рогатинськими міщанами, тринефний з чотирма опорними стовпами храм з готичними нервюрними склепіннями. На подвір'я веде малесенька брама з мініатюрною баштою.

За потоком на півострівці, на невеликому пагорбку, є одна з найстаріших дерев'яних церков на Україні, збудована в 1644—1645 рр., з іконостасом, закінченим у 1650 році. Храм тридільний з однією пірамідальною банею. Від нього віє величчю, яка була притаманна архітектурі XIV—XV ст.; верхи в таких храмах своїми чіткими пірамідальними обрисами нагадують оборонні башти тих часів. Суворий інтер'єр прикрашає художньо виконаний іконостас. Він має чітку врівноважену гармонійну композицію, з виділенням центрального поля по вертикалі; внизу розміщені царські врата, а на третьому ярусі — «Моління». Ритм арочних завершень намисних ікон і трьох дверей, перебитий фризом квадратних за формою ікон «празників», підхоплюється в дрібнішому ритмі арочних завершень ікон апостольського ряду. Вертикальні й горизонтальні членування, що взаємно поборюють себе, і є тим композиційним прийомом, за допомогою якого майстер досягає спокою й рівноваги — характерних рис епохи Відродження.

АРХАНГЕЛ МИХАТЛ. ИКОНА З ЦЕРКВИ СВ. ДУХА В РОГАТИНІ. 1650 Р.





БОГОМАТР. ІКОНА З ЦЕРКВИ СВ. ДУХА В РОГАТИНІ. 1650 Р.

ЦЕРКВА ПАНТЕЛЕЙМОНА В ГАЛИЧІ.
1200 Р.



Вся різьба в цьому іконостасі, крім царських врат, не наскрізна, а рельєфна і за стилем наближається до ренесансної білокам'яної різьби XVII ст. Вона належить до тих же часів і тієї ж школи, що й іконостаси П'ятницької церкви у Львові, Воздвиженської та Юр'ївської в Дрогобичі. Барвистість і пишність іконостаса посилюються тим, що на цокольних площинах під намісними іконами розміщені яскраві орнаментальні композиції, які стилем нагадують розкішні венеціанські тканини того часу.

Живопис рогатинського іконостаса поряд з грибовицьким і п'ятницьким є одним з найвищих досягнень першої половини XVII ст. і знаменує цілу епоху в розвитку живопису. В ньому тонке почуття монументальності поєднується з декоративною красою ренесансного за духом живопису. Можна сміливо сказати, що естетичні інтереси автора цього іконостаса лежать цілком у «земній» сфері. Він закохано вдивляється в ніжні риси жіночих облич, щоб втілити їх в образі Марії. Його чарують краса молодості, ридарська відвага й чистота помислів юнацтва, які він захоплено відтворює. Його архангел Михаїл — втілення юнацької грації, високих моральних якостей і поривань. Художник замилюваний у красі речей, в матеріальному

світі й тому так майстерно малює і сталевий панцир архангела, і натюрморт у «Трійці», де ретельно виписує грона винограду, квіточки, бурячки, ножі, виделки, келешки та червоний оксамит, що вилискує переливами в складках або гасне в тінях.

За Дністром, якщо їхати з Рогатина, відразу ж на правому березі лежить сучасний Галич, але Старий Галич, в давнину столиця могутнього князівства, був за 7 кілометрів звідси, де тепер село Крилос. Татаро-монгольська навала стерла тут з лиця землі близько тридцяти пам'яток монументальної архітектури. Тільки завдяки археологічним розкопкам ми знаємо, яка прекрасна була архітектура Галича. Його будівничі неначе змагалися між собою, і кожний з їх утворів відзначався оригінальністю і несподіваністю композиції.

Очевидно, і живопис там був не менш вишуканий і тонкий. Уявлення про нього можна здобути на підставі тільки посередніх даних, наприклад, рукописних книг, як-от відоме Галицьке євангеліє (що тепер зберігається в Москві, в Третьяковській галереї). Воно датується кінцем XIII або першою третиною XIV ст. і належить до пам'яток, зв'язаних з княжим середовищем. Не виключена можливість, що його замовив князь Лев Данилович або його син Юрій. Вражають витончений колорит, смак, з яким на синьому тлі, як фрески в храмах, написані монументальні постаті євангелістів у барвистому зеленому, блідо-синьому та фіолетово-блакитному одязі. Вони намальовані з несподіваним для XIV ст. розумінням ролі рефлексів та зіставленням теплих і холодних тонів.

Галич був великим середньовічним містом, яке оточували в околицях укріплені боярські й княжі садиби та численні родинні монастирі. Очевидно, скоріше монастирською, ніж княжою церквою і був храм Пантелеймона на околиці сучасного Галича в теперішньому селі Шевченкове. На жаль, і він не зберіг первісного вигляду: немає бані, не уцілили верхні частини будівлі; але й те, що збереглося, справляє велике враження особливим ладом пропорцій, чистотою малюнка колонок та пілястрів і ювелірною білокам'яною різьбою. Кубічний масив (16X16 метрів), мабуть, увінчувався однією банею. Храм збудований коло 1200 р. і тому, очевидно, був близьким до споруд XIII ст. Великі площини стін при строгій ясності архітектурної композиції являли собою вдячне тло для різьблених архітектурних деталей. Головний портал величний, хоч обрамляє двері звичайних розмірів. Перспективно розташовані в кількох планах колонки та різьба капітелей надають йому святковості. Південний другорядний портал зовсім простий; різьблені у нього тільки капітелі. На апсидах збереглося сім первісних досконало виконаних капітелей. І тут ремісники теж ніби змагались у винахідливості, тому жодна капітель не повторює іншої за композицією. В одній завитки-волютки розміщені у три ряди, а в іншій — в один, але поєднаний з пальметками; в деяких капітелей складається тільки з одних пальметок або комбінованих з волютами.

Розбивка плану будівлі ідеально точна. Всі кути прямі, всі розміри однакові в схожих частинах і деталях. У споруді вражають класична гармонія і рівновага між масами і деталями, між інженерною строгістю карбованих пілястрів та півколонок і витонченою різьбою на порталах і капітелях. Для того, щоб так вирішити пропорціональне членування напівциліндричних масивів апсид граціозними півколонками, так витесати і вмурувати камені в арках подвійної кривизни (бо ж вони розташовані на круглих апсидах), потрібне було не тільки велике художнє чуття, а й солідна професіональна підготовка.

Бездоганно komponуючи маси, вирішуючи так строго і урочисто інтер'єр, оздоблюючи з такою любов'ю портали, майстер водночас пам'ятав і про містобудівну роль храму, його місце в ландшафті і тому обрав для нього високу гору між ріками Луквою і Дністром, яка панує над околицями. За десятки кілометрів із-за рік видно чіткий масив церкви, бо вона поставлена на найвищій точці гори, біля самого схилу. Особливо гарна будівля наприкінці червня, коли досягають і половіють жита, по яких вітер безупинно жене хвилі, а на вершку гори над ними підноситься попелясто-сірий силует споруди, що гармонійно зливається з ними своїм кольором.



ПОДІЛЛЯ

НА ШМУЦТИТУЛІ:
ДМИТРІЙ СОЛОНСЬКИЙ. РЕЛЬЄФ XIII—XIV СТ. КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ ІСТОРИКО-
КРАСЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ.

Та частина України, яка на півночі межує з Волинню, на заході доходить до ріки Золотої Липи, на півдні — до Дністра, а на сході — до р. Мурахви, зветься Поділлям; в XI—XII ст. вона називалась Пониззям. Це платформа, піднята до висоти 300—350 метрів над рівнем моря. Вона має два узгір'я — Гологірсько-Кременецьке, що починається від Гологір і тягнеться до Кременця, і Медобори, або Товтри, що простяглося від витоків Серету до Збруча. Товтри — рідкісне явище; їх становлять рештки коралових рифів теплого колись Сарматського моря. Подільська платформа лежить на межі між басейнами рік, що впадають в Балтійське та Чорне моря (цей вододіл проходить приблизно через село Плугів).

Поділля прорізане глибокими каньйонами багатьох річок, потоків та ярів, що ідуть з півночі на південь у напрямі Дністра. Самих тільки значних рік тут близько трьох десятків. На урвистих берегах подекуди є оголені шаруваті вапнякові скелі, інтенсивно забарвлені в жовті, рожеві, зеленуваті та коричнево-червоні кольори; в деяких місцях скелі білі вапнякові та чисто крейдяні. Ці береги й роблять подільський краєвид неповторним.

Порожисте дно і швидка течія надають подільським рікам своєрідного характеру. їхні річища химерно звиваються, утворюючи безліч поворотів, невеликих заток, інколи великі або малі петлі з низинною чашею, як у Бакоті, або височенні миси. Стрімкі скелясті береги, порослі лісом і чагарниками, а часом зовсім оголені, з селами в садах, з широкими полями, являють картину непередаваної краси в усі пори року. В кліматичному відношенні Поділля — чи не найбагатіша частина нашої республіки: тут тепло, як на півдні України, і земля така ж родюча, але не буває посух. Взимку випадає багато снігу, проте ніколи температура не знижується так, як на півночі України. Такі природні умови сприяли тому, що долини річок Золотої Липи, Коропця, Стрипи, Серету, Збруча, Смотрича, Студениці, Ушиці, Лядави, Немії, Калюса і Мурафи були заселені вже в добу палеоліту і відтоді на них не згасало життя. Минали віки, змінювалось населення, лишаючи по собі пам'ятки своєї культури. По них можна встановити, що стародавні слов'яни жили тут уже в перших століттях нашої ери, були хліборобами і створили високу культуру. Літописець Нестор називає два тутешніх племені слов'ян — тиверців і уличів. З утворенням Київської держави ці землі входять до її складу, а пізніше — до Галицького князівства.

Архітектурно-мистецьку спадщину Поділля становлять замки і дерев'яне народне будівництво. Найстаріші тутешні пам'ятки не сягають далі XIV ст. Зовсім немає пам'яток XI—XIII ст. Це пояснюється тим, що Поділля перебувало увесь час під загрозою нападу степових кочівників; тому споруди зводили з дерева, і вони не збереглися. Кам'яні будівлі тут стають поширеними лише з XIV ст. Подільське дерев'яне народне будівництво має специфічні риси, великою мірою спільні як для галицького, так і для середньопридніпровського, а частково і волинського.

На півночі Поділля розташований Межибіж, що хоч формально належав до Волині, однак в культурному та економічному житті тяжів до Поділля. Тому розгляд мистецьких пам'яток почнемо з нього.

Межибіж відомий в історії ще з 1146 р., коли київський князь Ізяслав Мстиславович дав Святославу Ігоревичу «и Межибожье». Отже, на той час це був, як можна гадати, значний населений пункт, вигідно розташований на півострові між ріками Бугом і Божком; звідси й походить його назва «Межибіж», що існує вже понад вісімсот років.

Як і Острог, Межибіж з 1540 р., протягом більш як двох сторіч, належав українським магнатам Синявським. Життя у прикордонній місцевості, майже на самому «Чорному шляху» (який звався так тому, що ним у грабіжницькі походи на Україну ходили татари), було дуже тривожне. Тим-то, щоб заохотити людей селитися в місті, Синявські надали міщанам право самоврядування, ярмарків, торгівлі, організації цехів і братств. За це міщани були зобов'язані «твердити город, копати Перекоп, гатити греблю, утримувати в порядку оборонні укріплення та гарнізон».

Організація в Межибожі цехів і братств підносила самостійність міщан, збільшувала їх роль у громадсько-політичному і культурному житті. Про значення Межибожа як культурного вогнища свідчить те, що тут, при братській Успенській церкві, складено відомий Межибізький літопис. Під стінами Межибожа не раз зазнавали поразок татари. У 1540 р. Синявські почали перебудову старих дерев'яних укріплень. Новий кам'яний замок повторював конфігурацію старого, отже, очевидно, тут у великій мірі відтворено його планову організацію. На взірць традиційних дерев'яних укріплень були розставлені оборонні башти і влаштовані під стінами кам'яні приміщення—як городні в дерев'яних замках.

Майстер-будівничий не тільки вдало використовує природні умови для поліпшення умов оборони, але й гарно вписує замок у ландшафт. Осідлавши високий пагорб, він ефектно виділяється над величезним дзеркалом ставу. Замок будували за часів великого перелому в суспільно-історичному і культурному житті України. Після цього панівними стають антифеодальні вільні ідеї, а культура набуває яскравого гуманістичного забарвлення. В оборонній архітектурі помітне прагнення зменшити суворість і похмурість. Крім того, перехід від натуральної форми господарства до фольваркової та заміна натуральної повинності грошовою дали змогу феодалам зосередити в своїх руках величезні багатства. Тепер починають більше цінувати дорогу зброю, рідкісні напої, вигоди життя і розкішне житло. Тим-то в замках під захистом оборонних мурів будують палаци з великими вікнами, оздоблені білокам'яною різьбою та живописом.

Межибізький замок саме і є перехідним типом від зразків XIII—XV ст. з оборонними мурами та баштами до замків-палаццо. В ньому доцільно з оборонного погляду поставлено башти. На південному найдовшому боці, оберненому в бік Бугу і добре захищеному, є тільки одна маленька напів-



ЗАМОК В МЕЖИБОЖІ. XVI СТ.

кругла башта проти рогу палацу. Із східного боку, на вершині трикутника, теж поставлена велика башта, а біля неї — два палацові корпуси, що віялом розходяться під захистом оборонних мурів. Північна стіна, обернена в бік Божка, зовсім не має башт. Натомість західна сторона укріплена найсильніше, бо з цього боку був в'їзд. Тут були аж три башти; одна з них — надбрамна південно-західна — не збереглася. Перед західною стороною замка проходив глибокий рів з перекинутим через нього підйомним мостом. Посеред просторого подвір'я стоїть каплиця, а під стінами тягнуться житлові корпуси, серед яких виділяються багатством оздоб вже названі два палаци. Південний палац має аттік, оздоблений глухою аркатурою. Маса замка мальовничі, бо башти неоднакові в плані й в об'ємах. Наприклад, башта біля воріт — п'ятигранна, північна — восьмигранна, а східна — складної форми: до квадратної споруди в центрі примикає з заходу малесенька кругла башточка, зі сходу — трикутна, а з боків одна біля одної — дві напівкруглі. Такого розчленованого і мальовничого масиву не має жодна інша оборонна будівля. Це зумовлене призначенням башти — забезпечити добрий обстріл прилеглої території. Крім того, це надавало їй могутнього, грізного



ЦЕРКВА-ТВЕРДИНЯ В СУТКІВЦЯХ. 1476 Р.

вигляду, бо здавалося, що шість велетенських башт міцно зрослися в один колосальний об'єм.

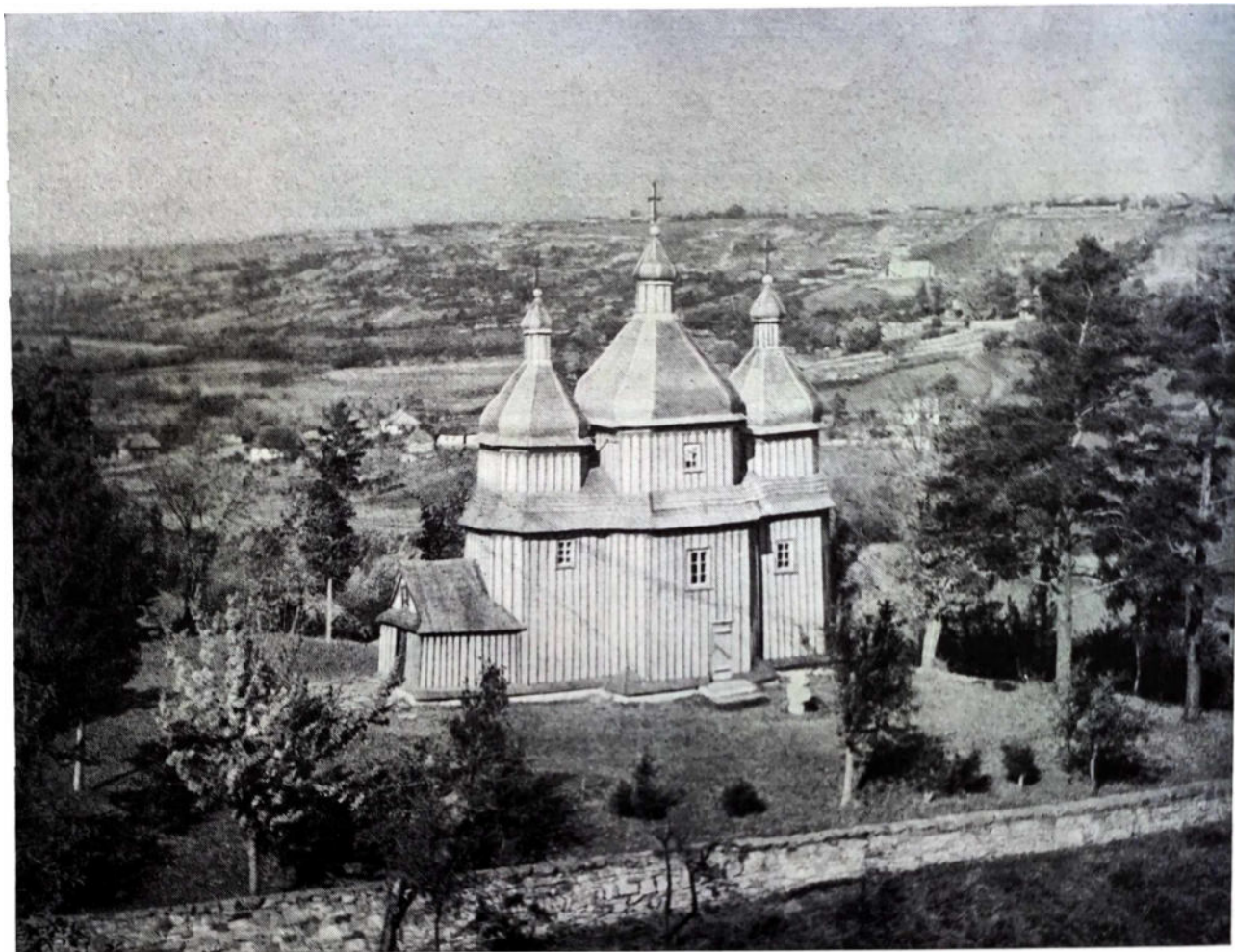
У західному напрямі до замка примикає міська територія з вулицями, розгорнутими віялом, з великою торговельною площею, де колись стояли ратуша та інші торговельні й житлові споруди. Тут же була головна Успенська церква з оригінальними оборонними пристосуваннями. Збудована вона, мабуть, у XVI ст. одночасно з замком, а в 1669 р. перероблялася після пожежі. В плані вона тридільна, безверха; бабинець і неф перекриті напівциркульними склепіннями з розпалубками, а гранчастий вівтар — зімкнутими. Для оборони над бабинцем влаштовані бійниці, а над нефом — гранчаста двоюрисна оборонна башта. Отже, в силуеті виходила звичайна тридільна однобанна церква. В ній були фрески, на одній з яких зображені ктитори і благодійники храму — межибізькі міщани з своїми дружинами і дітьми. Церква не збереглася до нашого часу.

Південний Буг протікає серед невисоких берегів, у широкій долині. Завдяки тихій течії біля нього багато ставів з великими плесами. Разом з оборонними спорудами вони утворювали своєрідний північно-подільський краєвид. Але далі на південь яри н долини стають глибшими, береги — крутішими, з являються скелясті виходи вапняку. Села частіше зустрічаються не на пагорбах, а в глибоких ущелинах. Кілометрів за п'ятдесят пейзаж різко змінюється.

Не доїжджаючи Ярмолинець, треба звернути ліворуч, у село Сутківці — одну з давніх осель Поділля, де є відома церква-твердиня та руїни замка. Вже на самому під'їзді до села відкривається звивиста долина річки Ушиці з крутими, але пригладженими вітрами і дощами схилами, що подекуди, наче зморшками, прорізані дощовими течіями.

В центрі села височить церква, а на протилежному пагорбі — замок. На відміну від межибізького, Сутківецький замок належить до нового типу регулярних у плані оборонних споруд. З появою й удосконаленням вогне-стрільної зброї оборонні мури стали однаково уразливими; відтоді в них перестають виділяти головні й другорядні частини. Такі замки були краще пристосовані до оборони. Саме в XVI ст. на Україні починають з'являтися регулярні в плані трикутної, квадратної (чи прямокутної) та п'ятикутної форми оборонні укріплення. Сутківецький замок поставлений на краю пагорба; його прямокутний двір оточують товсті мури з чотирма баштами на рогах. Із внутрішнього боку вони мають зрізаний ріг для зручного влаштування обходів на мурах і значно виступають за межі стін для зручного флангового обстрілу. Компактні маси, гострі обриси призматичних об'ємів башт надавали порівняно невеликому замкові досить грізного і неприступного вигляду.

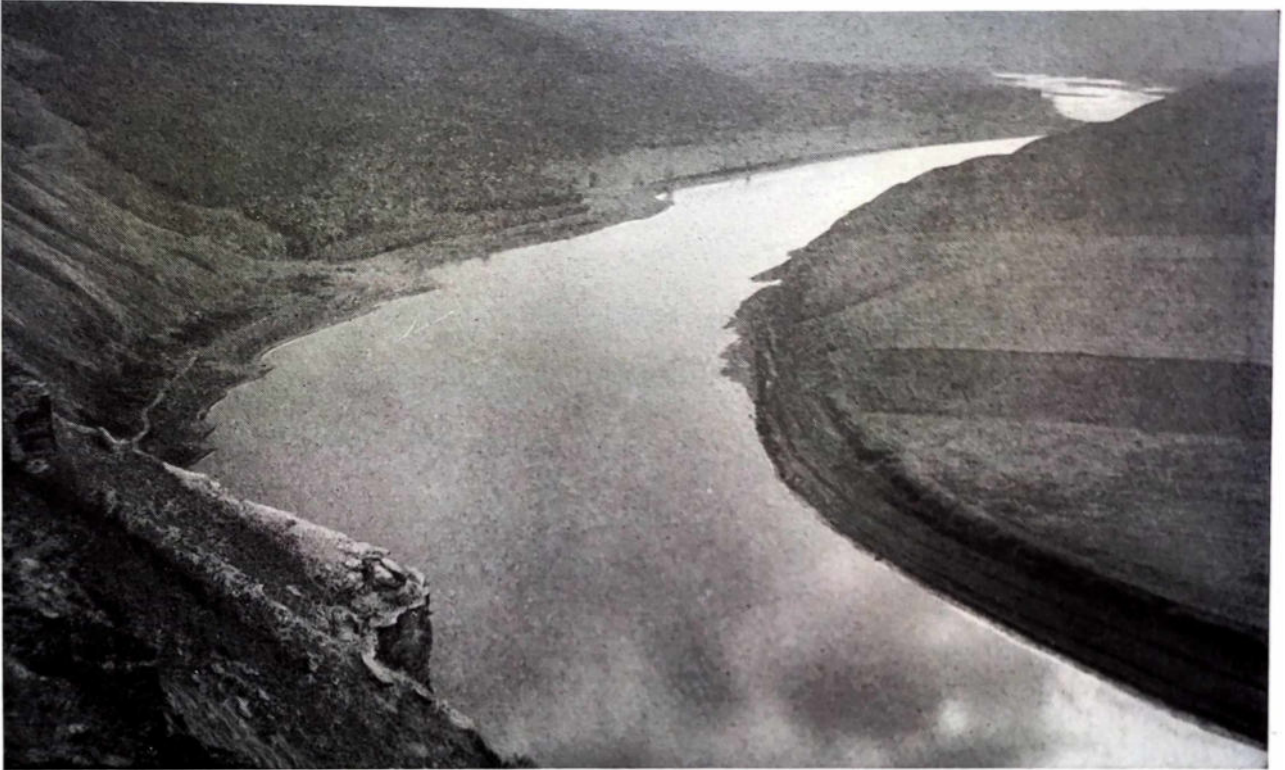
Як ми вже знаємо, історичні умови спонукали пристосовувати до оборони навіть культові споруди. Покровська церква в Сутківцях саме й є класичним і високохудожнім зразком храму оборонного типу. Вона в плані



МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В ЗІНЬКОВІ. 1769 Р.

хрещата, з середнім квадратним нефом, до якого примикають чотири напівкруглі приміщення. Будівля двоповерхова, хрещата. Склепіння в середній частині спирається на чотири арки, що з'єднують її з бічними, та один стовп у центрі, подібно до того, як в одностовпових палатах у давньоруській або готичній архітектурі. Бічні приміщення перекриті готичними зірчастими склепіннями. Хід на другий ярус розташований у товщі стіни західної камери.

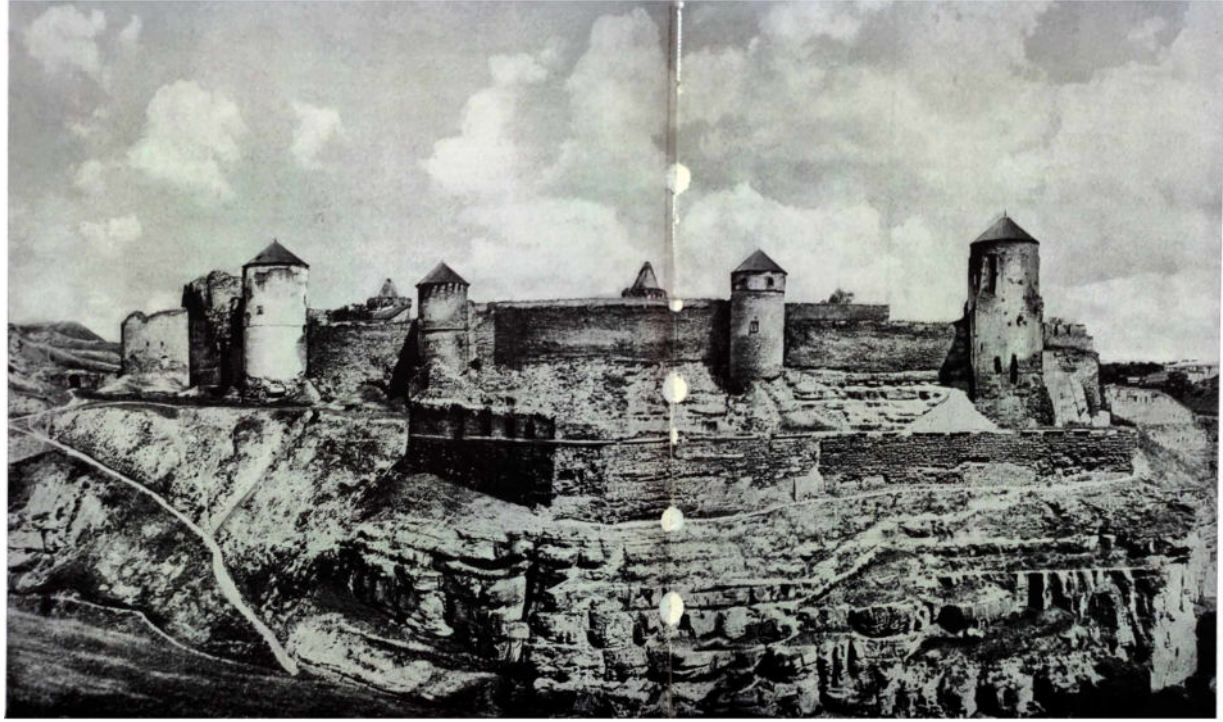
Піднявшись на другий поверх, ми побачимо, що він мав лише плоскі дерев'яні стелі. По всьому периметру будівлі розташовані бійниці, а на рогах центрального — ще й маленькі башти. В завершенні проходить пояс машикулів — особливих бійниць з отворами вниз, для обстрілу підшви стіни. На півкруглій площині західного фасаду є прямокутний виступ-машикуль для захисту входу в храм. Раніше вважали, що нижній поверх, де містилась церква, освітлений маленькими, високо розташованими вікнами, не мав бійниць і не був пристосований до оборони. Але нам вдалося



ДНІСТЕР БІЛЯ БАКОТИ.

виявити замуровані бійниці й в першому ярусі. Отже, церква мала оборонні пристосування не тільки у верхній, а й у нижній частині.

В українській архітектурі важко знайти іншу споруду, де б мистецькими засобами досягалося таке враження монументальності й неприступності в невеликій споруді. Нагадаємо, що центральний неф має розміри всього 8X8 метрів у середині, отже, не набагато перевищує розміри середнього нефа звичайних українських дерев'яних церков. Майстер добивається цього пропорціональним членуванням масиву будівлі по горизонталі піввалом, який поділяє невисокий цоколь на перший і другий поверхи, а в завершенні дає виразний акцент поясом машикулів на енергійно вирубаних з каменю великих кронштейнах. Роги центрального прямокутного об'єму, затиснуті між могутніми напівциліндричними баштами, фіксують маленькі башти, що контрастом зорозово збільшують масивність об'єму храму і міць мурів. З цим поєднується, здавалося б, протилежна якість — мальовничість. Але це мальовничість не тендітної граціозної споруди, а велетня, бо суворі краса гонтових наметових верхів викликає асоціації саме з богатирем у шоломі й латах.



ЗАМОК В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ. XIV—XVI ст.



ЗАМОК В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ. ФРАГМЕНТ БАШТИ.

Один і той же мистецький принцип, застосований в інших умовах і з іншим пропорціональним ладом, може давати протилежні результати. Горизонтальні членування та гра світла і тіней у барочних спорудах, при дуже розчленованих масах, при «багатоплановості» площин і архітектурних деталей полегшують будівлю, надають їй граціозності. В оборонних спорудах при слабо розчленованих або й зовсім нерозчленованих масах горизонтальні членування піввалом або гра світла і тіней на об'ємах та в машикулях, навпаки, ще більше підсилюють враження могутності й неприступності. Цей невеликий храм, висота якого до гребеня даху центрального приміщення ледве досягає 18 метрів, треба визнати одним з шедеврів української архітектури XV ст.

Збудували церкву шляхтичі Сутківські в 1476 р., а пізніше, в XVI ст., під час ремонту на другому поверсі вставили строгої форми ренесансні білонам яні одвірки. Під пізнішою штукатуркою в інтер'єрі зберігаються первісні фрески. Привертають увагу також консольні капітелі готичної форми. Первісний гонтовий дах красивого шатрового обрису та масивні східчасті готичні фронти на центральному нефі були розібрані, і замість них збудовано на середньому приміщенні в псевдоруських формах фальшиву баню і на бічних — сухої негарної форми залізні дахи.

Нижче по течії р. Ушиці лежить інша стародавня оселя м. Зіньків, де являють інтерес рештки замка, спорудженого одночасно з сутківцями; на це вказують регулярна (правда, тут трикутна) форма плану, архітектура веж та будова бійниць. Гори в Зінькові вищі, тому башти, що виростають з підніжжя скелястих обривів, мають далеко імпозантніший вигляд, ніж сутківецька. Здаля вони здаються витесаними зі скелі. В Зінькові в 1530 р. була збудована (тепер розібрана) одна з найхарактерніших церков Поділля. У плані вона тридільна, з гранчастою апсидою і квадратним притвором, а в товщі південної і північної стін мала неглибокі конхи. Спочатку тут не було бань і строгістю силуету храм наближався до споруд оборонної архітектури.

В Зінькові збереглася прегарна пам'ятка подільської дерев'яної архітектури — Михайлівська церква, збудована в 1769 р. на невеликій платформі відрогів високих пагорбів, що оточують село. Храм підноситься над селом трьома струнками баштами-банями, тісно поставленими в ряд, немов трикірій — три зліплені свічки. Башти стрункі й легкі; завдяки ним маси бань стрімко здіймаються вгору і, полегшуючись в заламах, завершуються у формі шоломовидних високих верхів, з м'яким і малопомітним перепоясанням внизу, та увінчання помірними, урівноваженими з масами бань ліхтариками. Стрункість мас вдало підкреслює вертикальна шальовка дошками.

В інтер'єрі арки-вирізи простої форми вдало з'єднують внутрішній простір трьох гранчастих бань, а тендітна різьба на скобах в основі підбанника надає йому мальовничості.

Урочисте висотне розкриття простору справляє неабияке враження завдяки численним граням зрубу, що дружно підіймаються і сходяться в zenіті. Щодо пропорціонального ладу, ритмічного членування по горизонталі та форми бань тут, очевидно, наслідувано відомий храм у селі Яришеві. П'ять башт яришівської церкви (розібраної ще в 1910 р.) з шоломовидними верхами не мали собі рівних ні чистотою рисунка, ні величавістю.

Хоч і незручно пересуватися вздовж Ушиці, яка все петляє, намагаючись вибрати для себе зручне річище, але ця подорож обіцяє багато вражень. Тому варто пройти до впадіння в Дністер біля Старої Ушиці, а далі — понад Дністром, через Бакоту, Теремці, Студеницю до Збруча і аж до Кам'янця. Долина Дністра звивається вужем, затиснута височенними берегами; тільки в Бакоті вони розступаються, щоб утворити глибоку чашу, на дні якої зелене село, оточене сіро-зеленими горами. Кожне село тут має своє обличчя. Краєвиди увесь час міняються; гори то заступають перспективу, то відходять вбік, і тоді вражають широта й глибина яру.

Останні археологічні знахідки, а також вірменська літературна традиція свідчать, що Кам'янець існував, очевидно, вже в XI ст. В литовському літописі є звітка, ніби брати — князі Коріатовичі під час полювання натрапили на півострів на Смотричі; їм сподобалась ця місцевість, і вони заснували там Кам'янець. Це легенда, метою якої було звеличити литовських загарбників. Насправді ж Кам'янець мав укріплення ще до їх приходу.

При в'їзді в Кам'янець з хотинської дороги подорожнього зустрічають укріплення замка, поставлені перед мостом через Смотрич. Серед українських міст Кам'янець виділяється характером свого природного оточення. Він займає видовжений овальний півострів, утворений Смотричем, річища якого біля замка не сходяться, лишаючи між собою гребінь скелі, завширшки тільки 14 метрів. Поставлені тут укріплення надійно замикали вхід до міста, тому що береги ріки 20—30-метрової висоти абсолютно прямовисні. В Кам'янці окремими громадами жили українці, вірмени і поляки, маючи самоврядування. Щільна забудова з трикутними фронтонами і стрімкими дахами, католицькі костьоли з високими баштами, українські та вірменські церкви разом з оборонними баштами робили вигляд міста цілком своєрідним. Далеко внизу виблискує вузька стрічка Смотрича, над яким нависають величезні скелі, де-не-де обвиті диким виноградом. Понад берегами вузька смужка суходолу, густо забудована маленькими будиночками, а над ними підносяться вічні вартіві Кам'янця — кам'яні башти Столярська, Кушнірська, Ковальська, Гончарська, Вітряна, що дістали свої назви від цехів, які будували їх.

У XVI ст. завдяки жвавій торгівлі, особливо із Сходом, та розвиткові фольварочного господарства, Кам'янець потребував ще додаткових входів. Тому в 40-х роках XVI ст. було почато будівництво Руської та Польської брам для зв'язку з руськими і польськими фольварками. Це оригінальні



ВОЗДВИЖЕНСЬКА ЦЕРКВА НА КОРВАСАРАХ В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ. 1799 Р.

оборонні споруди, мури яких починались від скель зовнішніх берегів, з двома баштами на протилежному боці ріки і трьома — на внутрішньому. Біля них проходив брід, а в одній з башт на правому березі була брама з передбрамним укріпленням на взірць руського захабана або польського барбакана. Башти — круглі, прямокутні з гранчастим завершенням, з високими наметовими дахами, з білокам'яною різьбою на одвірках і чорно-білими орнаментами в техніці сграфіто,— робили мальовничим і водночас імпозантним складний за плануванням і композицією мас ансамбль Руської і Польської брам.

Кам'янецький замок має тепер десять башт, частина яких разом з мурами вже в XIV ст. були кам'яними. Укріплення будувались і удосконалювались у XV, XVI, XVII і навіть XVIII ст. Найбільш ґрунтовні роботи провів у 1545 р. архітектор Іов Претвич, про що свідчить напис на табличці в мурах башти над криницею. Тоді він замість «ветхих і тонких зубців» вимурував «нові і товстіші», розширив подвір'я в напрямі мосту, вставив у

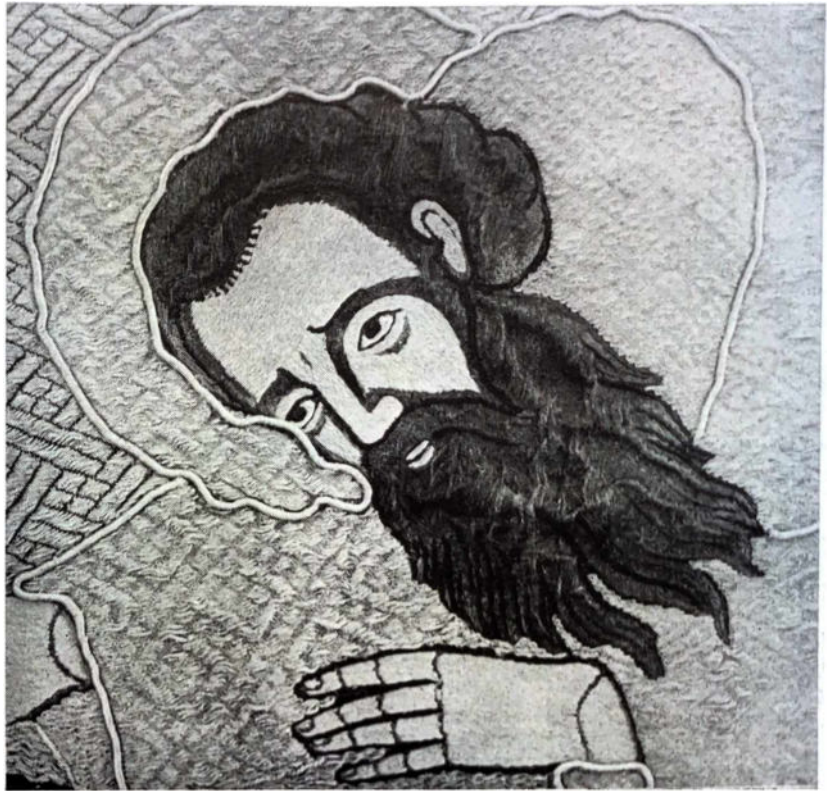


КОЗАКИ. РЕЛЬЄФ КАХЛІ З КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО ЗАМКА. XVI СТ.

башти багато нових білокам'яних одвірків з різьбою в стилі Ренесансу, а також української дерев'яної архітектури. З незначними змінами замок зберіг свій вигляд порівняно добре. Хоч його будували майстри різних епох, він відзначається композиційною і стилістичною єдністю. Важко назвати ще якусь оборонну споруду, яка б так «вписувалася» в ландшафт і була така домірна із скелястою горою. Мури та башти своєю шаруватою структурою, кольором і фактурою є ніби продовженням скель, на яких стоять, бо вони збудовані з одного і того ж матеріалу. Башти двох видів — круглі й типу дерев'яних дзвіниць або церковних бань — «восьмерик на четверику». На деяких уціліло аркатурне вінчання на взірць Острога, що надає їм великої виразності. Спочатку в замку було чимало будівель з кахляними печами та білокам'яною різьбою. На кахлях зображались орнаментальні або й сюжетні улюблені тоді композиції козаків-вершників.

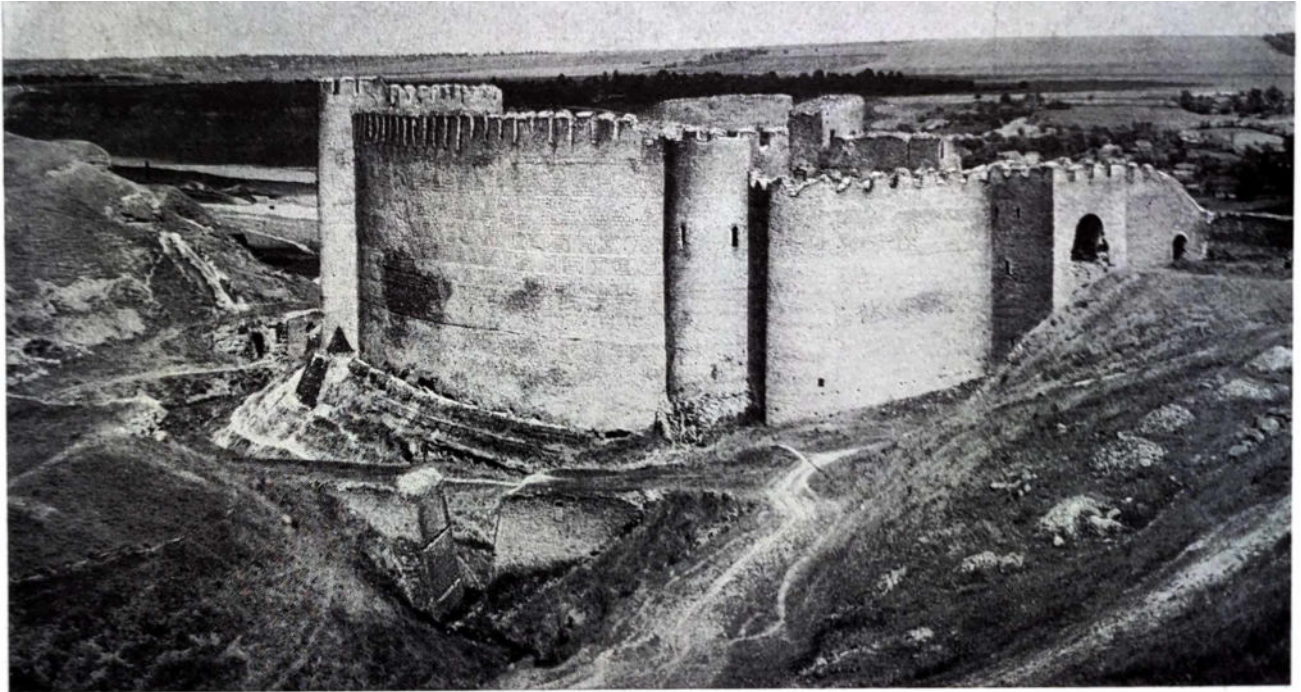
На південному боці замка є передмістя Корвасари, де був караван-сарай східних купців. Там збереглася дерев'яна церква Різдва — один з оригінальних подільських дерев'яних храмів з дзвіницею, приставленою впритул до бабинця. В повідь Смотрич інколи заливав низький берег, тому церкву поставили на підмурок, чим не тільки досягли захисту від повені, але й надали будівлі більшої виразності. Для цієї невеликої тридільної однобан-

НИКОДИМ. ДЕТАЛЬ ГАПТОВАНОЇ
ПЛАЩАНИЦІ. XVI СТ.
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ
ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ



ної споруди характерне тонко знайдене співвідношення бічних зрубів до центральної бані простого наметового типу, що нагадує первісні верхи церкви-твердині в Сутківцях. Башта-дзвіниця порушила рівновагу центральної композиції, вписала нотки динаміки, надала мальовничості. Її композиція «четверик на четверику» проста і виразна, а м'яких обрисів, з увігнутими гранями, високий наметовий верх чудово пасує як до форм храму, так і до архітектури оборонних споруд, що височать над Корвасарами. Іграшкова дерев'яна будівля і могутні мури замка, здавалося б, ніяк не можуть становити єдиний ансамбль; тим часом вони якось дуже природно злиті в єдине ціле.

З цієї церкви походить гаптована плащаниця. На величезному покривалі ніжно-золотистого тону вигаптувано в центрі постать Христа, яка вражає лаконізмом і гостротою рисунка. Всі зайві подробиці вишивальник опустив, зосередивши увагу на мертвому. Над ним у скорботі схилилися вісім постатей. Ці постаті й округлі лінії німбів утворюють певний ритм, спрямований на центральну фігуру. Неширокий бордюр з вісімнадцятьма півпостатями, вкомпонованими в кола, добре контрастує з центральним зображенням, підкреслюючи його значимість. Плащаниця зберігається в Кам'янець-Подільському музеї і є цікавим утвором XVI ст.

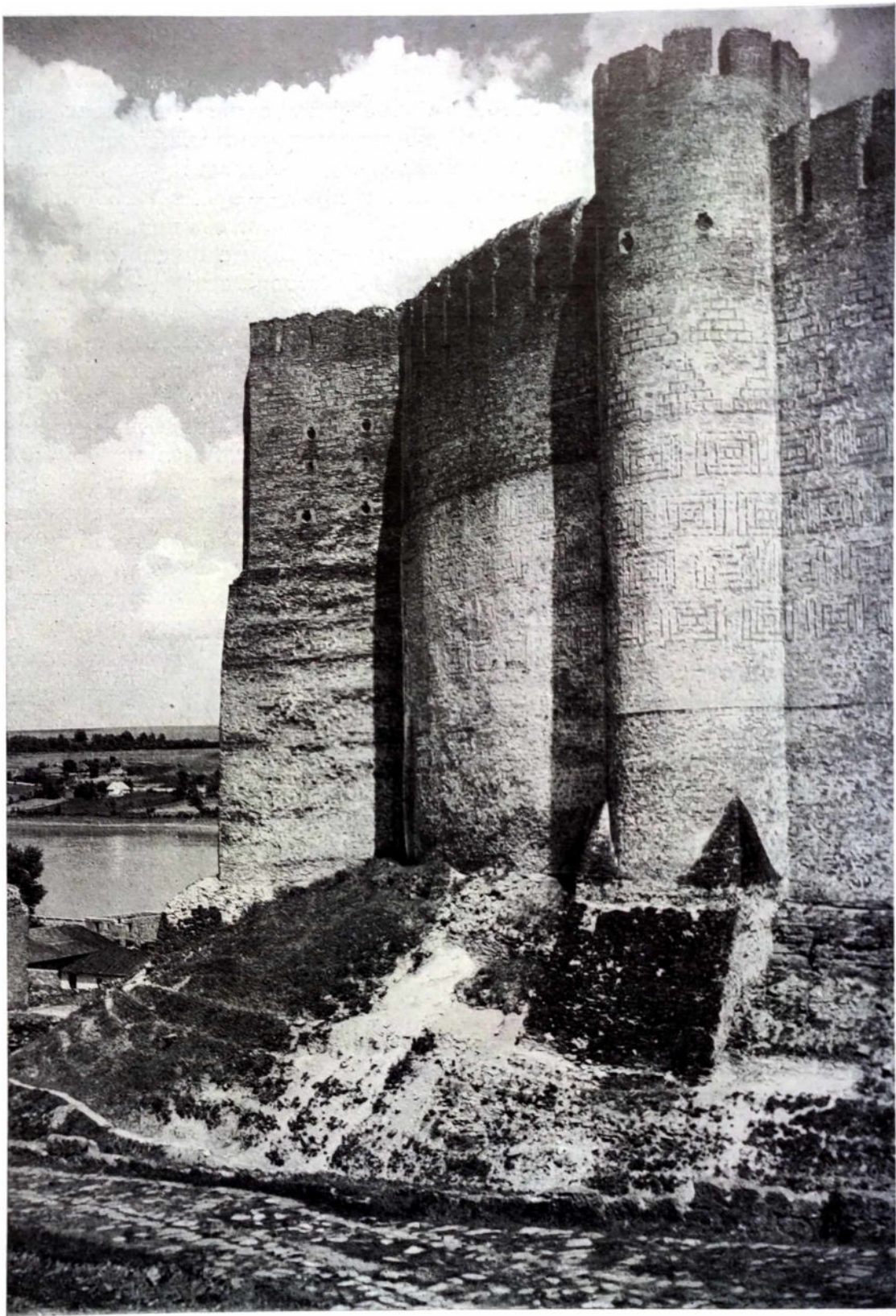


ЗАМОК В ХОТИНІ. XIII—XVI ст.

В околицях Кам'янця на Дністрі, Жванчику, Смотричі та Збручі багато мальовничих місць і пам'яток старовини.

Замок в Хотині, що лежить на буковинському березі Дністра, ми розглянемо разом із спорудами Поділля, бо за архітектурно-мистецькими особливостями він зв'язаний з цим берегом. Тепер встановлено археологічними дослідженнями, що Хотин як поселення існував уже в XII ст. Перші укріплення та кам'яна церква збудовані ще за Данила Галицького, між 1250 і 1264 рр. Вони збудовані з каменю-вапняку на вапняному цем'янковому розчині, що вказує на зв'язок будівельних традицій з Придніпров'ям. У XV ст. ці райони Пониззя входять до складу Молдавського князівства. За часів Стефана Великого в XV ст. була розпочата перебудова замка. Тоді платформу двору підняли на 8—10 метрів і збудували дуже могутні, високі й товсті мури та башти. На місці дитинця XII—XIII ст. розташувався внутрішній дворик нового замка, а на місці рову, який розділяв дитинець і напільну сторону, збудували два великі палаци з брамою між ними та з

ПІВНІЧНА І КОМЕНДАНТСЬКА БАШТИ ЗАМКА В ХОТИНІ XIII—XVI СТ.



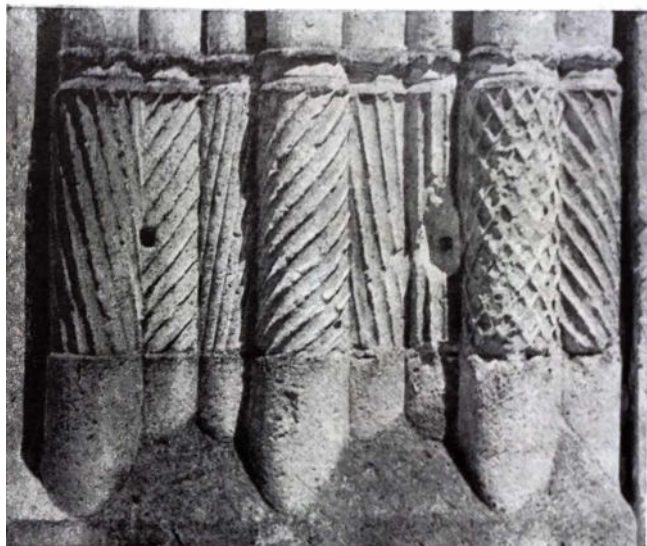
глибокими льохами. На колишньому передмісті з'явився зовнішній двір нового замка, фасад якого з цього боку фланкували три башти, з надбрамною всередині. Три інші башти були поставлені: одна величезних розмірів — з півночі, друга — південна, кругла — проти палацу, з якого був хід у башту (тому вона дістала назву «Комендантської»), а третя квадратна — проти житлового корпусу зовнішнього двору з східного боку. В 1480-х роках основні роботи по будівництву були закінчені.

В 1538 р. під час воєнних дій замок дуже пошкодили польські війська. Щоб позбавити молдавських князів такого важливого стратегічного об'єкта, вони висадили в повітря велику ділянку стіни, між північною баштою і каплицею. Вибух зруйнував також палац на схід від в'їзної брами внутрішнього дворику. Але найбільше потерпіла південна сторона замка, де повністю зруйновано надбрамну башту, південно-східну наріжну, а від південно-західної лишились тільки жалюгідні рештки. В 1540—1544 рр. замок відбудовано і розширено. Надбрамною і південно-східною башт не відбудували, а новий мур відсунули на південь на 25 метрів і збудували надбрамну башту та південно-західну на старій основі. В такому вигляді замок зберігся і досі. В 1711 — 1718 рр., коли тут містився турецький гарнізон, французькі інженери на сусідніх горбах збудували нові укріплення вже знайомої нам бастионної системи.

Замок в Хотині грандіозний. Досить згадати, що від подошви скелі, на якій він стоїть, башти здіймаються майже на 50 метрів, а висота деяких з них дорівнює 30 і 40 метрам; це приблизно висота сучасного 12—13-поверхового будинку. Башти від подошви і до рівня двору, а Комендантська та східна — до рівня обходів — цілком монолітні; вони являють собою величезні кам'яні стовпи. Але вражають не тільки фізичні розміри споруд, а й їх довершеність. У будівничого виникла щаслива думка — декорувати сіробілі вапнякові мури геометричним орнаментом з червоної цегли. Він огортає як мури, так і башти суцільним візерунком у вигляді восьми смуг (у чотирьох нижніх смугах орнамент складається з вписаних один в другий чотирьох прямокутників, а у верхніх утворюються чотири ряди східчастих пірамід, завершених кожна хрестом). Мотив візерунка, застосований в Хотині, має безліч аналогій в українському народному декоративному мистецтві, особливо подільському, що вказує на джерело натхнення будівничого. Орнаментальним декором досягнуто того, що масив будівлі був менш розчленований, вона перетворювалася в могутній моноліт.

Одночасно в архітектурі палацу й каплиці з'являються риси мальовничості, виявляється прагнення надати спорудам більшої привітності. Стіни палацу декоровані строкатим орнаментом з білого каменю й червоної цегли, а вікна та двері оздоблені білокам'яними, різьбленими готичними наличниками й одвірками. У підвіконнях другого поверху палацу були влаштовані лави — такі самі, як ми бачили у Львові в Чорній Кам'яниці. Особливо проявився декоративний хист майстра при спорудженні замкової

РІЗЬБА ПОРТАЛУ КАПЛИЦІ ЗАМКА
В ХОТИНІ. 1470—1480 РР.



каплиці. В ній двері звичайних розмірів з порталом на всю причілкову стіну. Для прикрашання колонок застосовано мотиви української різьби по дереву.

На зв'язок з українським будівництвом і мистецтвом вказує і тип критих мурованих обходів на стінах, що зустрічаються в подільській оборонній архітектурі. А в оздобах каплиці використано орнаменти, де буквально повторюється мотив подільських писанок, чорно-жовто-червоний візерунок яких побудований на комбінації кола в різних зіставленнях. Загальний задум, образний лад споруди, декоративні мотиви, архітектурно-конструктивні особливості тісно зв'язані з українським мистецтвом. Звідси можна зробити висновок, що для спорудження замка і керівництва роботами було залучено українських подільських та галицьких майстрів, разом з якими працювали і молдавські (орнамент на мурах палацу).

В Рихті збереглися три башти замка — регулярного, чотирикутного в плані. Він збудований приблизно тоді ж, коли й сутковецький замок, з яким його зближає і форма башт. У різьбі на воротях сучасних дворів можна бачити декоративні звірині мотиви, що є, може, пережитком дохристиянських вірувань тотемізму. За Рихтою, вже на Збручі, лежить село Кудринці, над яким на стометровій височині, майже на зовсім урвистій скелі, височать руїни замка. Влітку скелі, порослі полином, зливаються з сіро-попелястими мурами. А коли піднятися в замок, відкривається зелена долина, село в садах, посеред якого в'ється Збруч. Усе це облямоване, як рамою, височенними горбами з темним лісом на обрії.

Вище по Збручу розташоване місто Скала; відомо, що тут вже в XIV ст. існував замок. На високому мисі між Збручем і потоком видно руїни замка, палацу XVIII ст. та оборонної башти XVI ст., а вдалині чорні масив відомого Скала-подільського парку.



МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА В СКОРИКАХ XVII СТ

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА МИХАЙЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В СКОРИКАХ. XVII СТ.



Ще вище по течії лежить Гусятин — стародавня оселя, колись важливе ремісниче і торговельне місто. Під час останньої війни воно було майже зовсім знищене; збереглися тільки в руїнах оригінальна ратуша, хрещата в плані, з великим заїжджим двором для купців, синагога — утвір високоталановитого майстра. Прямокутне в плані приміщення без опорних стовпів було перекрите готичним нервюрним склепінням 12-метрової висоти. Граціозні нервюри, починаючи з консольних капітелей, пружно і легко здіймалися вгору, несучи на собі розіпнуту парасольку склепіння.

На другому кінці ринкової площі знаходиться подільський мурований тридільний храм класичного типу з конхами і без бань — церква Онуфрія. Вона збудована в кінці XVI ст. і була пристосована до оборони, бо мала над бабинцем другий ярус з бійницями. Невеликі півциліндричні виступи конх і невисока апсида підкреслювали вагомість центрального об'єму.

Долина Збруча була заселена ще в палеоліті. Тут, у Збручі, в минулому столітті знайдено статую чотириликого старослов'янського бога Світовида. Ця знахідка зберігається у музеї в Кракові. В ній виявлений світогляд стародавніх слов'ян, які вірували, нібито небо населяють добрі боги, землю — люди, а підземний світ — злі боги. Тому в скульптурі верхня частина зображає світ богів, середня — землю, а нижня — підземний світ. Стародавній різьбяр ще не досконало володів засобами пластичної передачі: форму він моделював тільки в загальних рисах, опускаючи всі подробиці.

У Сатанові, теж розташованому на Збручі, збереглися рештки замка XVI — початку XVII ст., а на протилежному боці — поселення, що примикали до міських укріплень. Береги ріки тут значно нижчі, ніж у Кудринцях, через те і споруди здаються не такими фундаментальними. На околиці Сатанова знаходиться відомий в XV—XVII ст. Сатанівський монастир з оригінальним безкупольним храмом та брамою і печерами у вапнякових скелях.

Далі у верхів'ях Збруча лежать села Токи і Скорики. В останньому є церква Іоанна Богослова, побудована в XVII ст., з іконостасом тих же часів. У плані вона тридільна з прямокутними приміщеннями, а три бані з стародавніми наметовими верхами мають по одному залому і увінчані маленькими маківками. Широчезне опасання огортає форми будівлі й утворює м'який перехід до головних об'ємів храму, ошальованих у вертикальному напрямі дошками. Гонтова покрівля з уже знайомими нам наметовими обрисами дуже виразна. Споруда відзначається строго центричною композицією і рівновагою. Легкість і рух мас вгору, зіставлення з горизонтальними членуваннями створює відчуття рівноваги і спокою.

Інтер'єр — цілком у стилі зовнішньої архітектури. Скупими засобами протиставлення площин зрубів і навскісних площин парусів склепінню бані майстер досягає відчуття просторості й висоти. Сіро-коричневі стіни прекрасно пасують до одного з найбільш оригінальних за композицією іконостасів на Поділлі. Він шестиярусний, бо у вузькому храмі не можна було

СТРАШНИЙ СУД», ДЕТАЛЬ ІКОНІ З МИХАЙЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В СКОРИКАХ. XVII СТ.





БОГОМАТЕРЬ. ІКОНА
З МИХАЙЛІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ
В СКОРИКАХ. XVII СТ.

його розширити. Зате висока центральна баня дала змогу розвинути його вгору. В першому ярусі, завершеному горизонтальним карнизом і чітко розчленованими вертикалями колонок, розташовані трое врат, дві намісні та дві храмові ікони. Але вже зображення «празників» та «страстей» розміщені уступами в три яруси, між якими в центрі ікона «Богоматері-Одігірії» утворює ще один ступінь. За цим зламом четвертого ярусу також йдуть розташоване уступами «Моління» з апостольським рядом та пророки з розп'яттям над ними. Отже, композиція іконостаса цілком відповідає розкритому вгору простору бані. Ритмічні вертикальні й горизонтальні, зламні уступами членування надають йому водночас строгості і певної динаміки. Різьба іконостаса теж самобутня. Головним мотивом є оригінально трактоване листя аканта, схоже скоріше на пальмети, і виноградна лоза з сильно виявленими спіральними витками, що відразу впадають в око. В царських вратах народний мотив «вазона з гільцем» розгорнуто в розкішну композицію з виноградною лозою і золотими квітами соняшників.

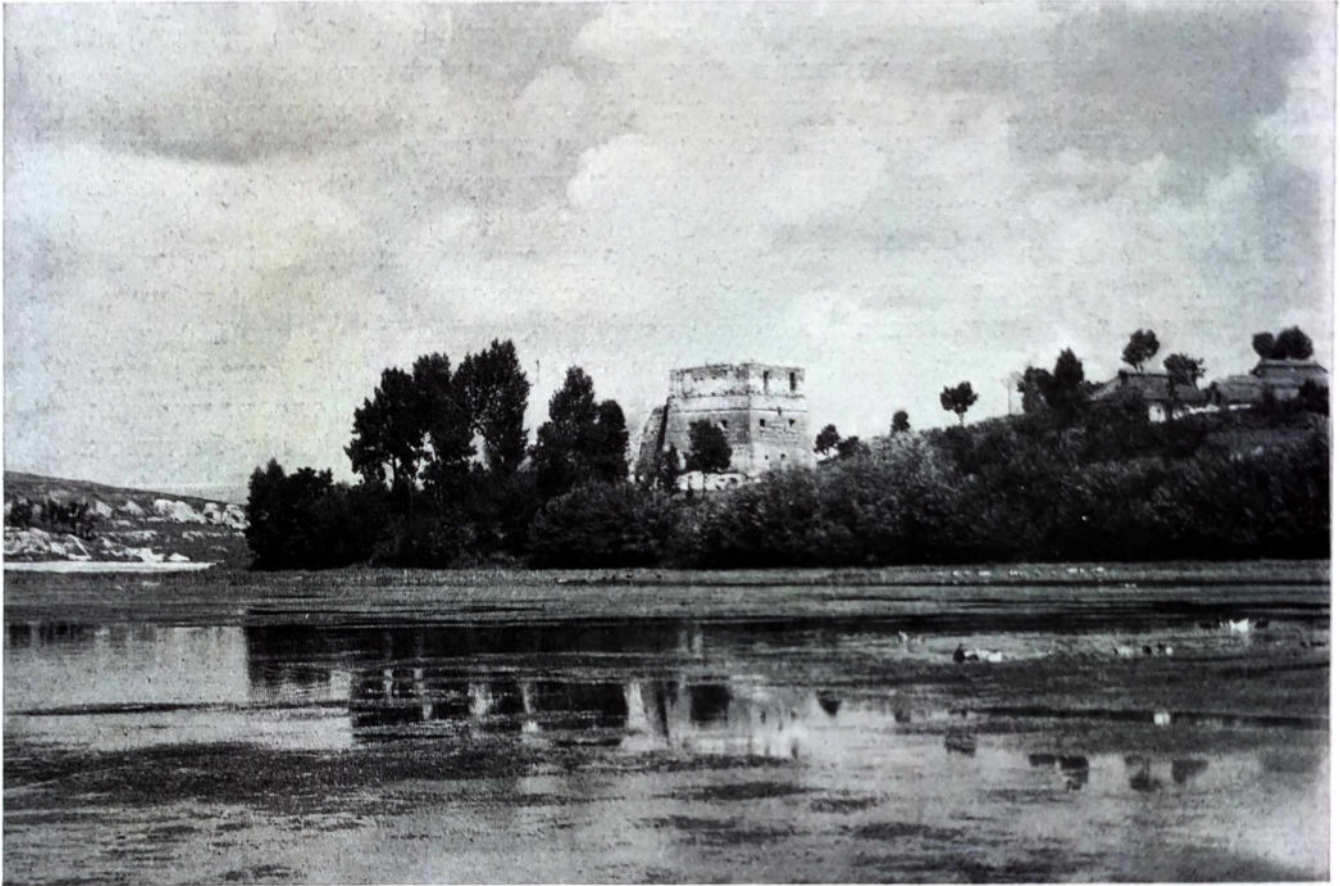
У церкві зберігається прегарна ікона богоматері, мабуть, середини XVII ст., з дитиною у квітчастій сорочечці. Запам'ятовується особливо цілком український типаж як дитини, так і матері. Впевненим пензлем майстер легко окреслює повновиді овали облич з пухкими устами, великими очима та густими чорними бровами. В усьому цьому втілено народний ідеал жіночої краси.

В храмі є ікона «Страшного суду» — один з улюблених тоді сюжетів. Художник тут міг не тільки зображувати навколишні «реалії» (побутові деталі, жанрові сценки, інтер'єр чи пейзаж) або, давши волю своїй фантазії, відтворювати чортів і відьом, але й виявляти гострий протест проти гноблення у феодальному суспільстві, висміювати ворогів, спроваджуючи їх у пекло. До речі сказати, наші давні художники, на відміну від багатьох західноєвропейських, не смакували жорстоких, витончених кар і мук.

За Скориками відвідаємо останній пункт подорожі на Північ — село Токи (на Збручі) з замком, збудованим родиною українських князів Збарзьких наприкінці XVI — на початку XVII ст. Він у плані нагадує трикутний зінківський замок, але його башти, що в нижній третині стін мають ухил всередину, справляють фундаментальніше враження. Оточені широким плесом ріки, на невисокому пагорбі, вони здаються далеко більшими, ніж є насправді.

Подорож по останніх місцях Поділля краще продовжити з Тернополя (тепер обласного центру) на березі ріки Серет, заснованого в 1540 р., коли тут збудували замок феодали Тарновські. В 1550 р. міщани Тернополя дістали самоврядування, а також право влаштовувати ярмарки і мати склади на товари для закордонних купців. Сюди з'їжджались купці з усієї Європи і Сходу. Замок у XVII ст. був перебудований у новій манері — подібно до великого палацу у вигляді каре з невеликим двором всередині. Білокам'яна різьба стриманих строгих форм добре в'яжеться з великими площинами стін. Недалеко звідси стоїть стародавня Воздвиженська церква — тридільний храм без бань. Друга церква — Різдва — була споруджена при Кам'янець-Подільській брамі. Зберігся фундаційний напис, з якого довідуємося, що церкву почали мурувати 15 червня 1602 р. і закінчили 4 серпня 1608 року. В старій хроніці про це записано так: «Самі міщани і селяни з протоієреєм Юрієм Гавриловичем без помочі багатіїв трудилися при будові того ковчега, що спас руську віру і народність». Будівництво провадив відомий муляр Леонтій.

На південь від Тернополя знаходиться Тербовля на р. Гнізна, відома вже в XI ст. як столиця окремого князівства. В літопису вона згадується у зв'язку з тим, що тербовельського князя Василька по-зрадницьки схопили князі Святополк і Давид і осліпили, бо вони боялися зростання його могутності. Можливо, що Василів, згаданий у літопису (тепер село на Дністрі в Чернівецькій області), заснований князем Васильком і названий так на його честь. Там розкопано великий білокам'яний храм XII ст.



ЗАМОК В ТОКАХ. XVII СТ.

Згодом Теремовля увійшла до складу Галицького князівства. В Теремовлі збереглися руїни замка кінця XVI — першої чверті XVII ст., не раз руйнованого і відбудованого. Над містом нависає висока гора, увінчана мурами та баштами. Замкове подвір'я оточене товстезначними стінами з однією велетенською баштою на краю гори і з напільного боку—трьома баштами, збудованими в 40—50-х роках XVII ст. Замкові споруди ніби продовжують гору, становлячи з нею одне ціле, тому величезні башти здаються ще більшими. В них привертають увагу бійниці оригінальної форми. В щоконних стінах великих артилерійських бійниць зроблено отвори ще двох бійниць для легкої зброї, вони призначалися для захисту гарматної обслуги від вогню противника. Мурування з великих брил червоного та сірого пісковика і роги з правильних квадратів надають будівлям особливої краси і виразності. На Поділлі є ще два такі замки — в Язловці й Бучачі, що технікою мурування та формою бійниць нагадують теремовлянський, але архітектурою відмінні від нього.

В місті, яке розташоване на другому березі Гнізни, були свої укріплення з кляштором кармелітів (1635 р.) та оборонною церквою Миколая

ЦЕРКВА РІЗДВА В ТЕРНОПОЛІ. 1602-1608 РР.





ЗАМОК В ТЕРЕБОВЛІ. XIV—XVI СТ.

(XVI ст.). На жаль, остання знівечена перебудовою в 1735 році. Тоді розібрали бабинець і збудували замість нього велике приміщення. Від первісної церкви лишився тільки неф з гранчастою апсидою. В ній застосовано красивої форми зірчасті готичні склепіння, а в нефі — хрещаті з нервюрами. На південному фасаді зберігся замуrowаний, строгих ренесансних форм, білокам'яний портал. Церква не мала бань і була пристосована до оборони; на горищі по всьому периметру і досі збереглися бійниці. Пристосування храмів до оборони змушувало відмовлятися від бань, і це надавало храмам світського вигляду. Крім того, в організації внутрішнього простору, в зв'язку з неможливістю створювати урочисті, висотно розкриті інтер'єри, вся увага і винахідливість будівничих спрямовувались на вирішення інтер'єрів невеликих камерних розмірів, які вже з цієї причини мали затишний, інтимний характер. Часом інтер'єр церкви, перекритий хрещатим склепінням, мало відрізнявся від великої кімнати в замку. Лише різьблений позолочений іконостас зраджував призначення будівлі.

Там, де Гнізна впадає в Серет, біля Терешчевлі здійснюється дуже велика гора з стрімкими схилами, на південно-західному краї якої бачимо руїни великого і важливого з історико-архітектурного погляду монастиря, засно-

ваного, напевне, ще в XII ст. Проте будівлі, що збереглися, належать до кінця XVI і початку XVII ст. Оскільки гора тут дуже широка, оборонні мури монастиря не можна було пристосувати до рельєфу місцевості; через те він має в плані регулярну форму. Трохи неправильний чотирибічний двір обмурований досить товстими стінами з чотирма круглими наріжними та однією надбрамною баштою. Відразу ж ліворуч від неї майже посеред двору тягнеться корпус з цілого комплексу споруд — кухні, допоміжних приміщень, будинку ігумена, бібліотеки і келій, до яких під прямим кутом примикає доволі велика тридільна церква. Планування корпусу вдале і доцільне. Для комунікацій між усіма приміщеннями, починаючи з допоміжних комор при кухні й кінчаючи церквою, служить один довгий коридор. Усі приміщення примикають до нього тільки з одного боку, а з другого є лише вікна для доброго освітлення. В споруді впадає в око ритм віконних отворів і хрещатих склепінь однакового кроку. Трапезний зал просторий, без стовпів, перекритий чотирма секціями хрещатих склепінь, з великими вікнами. Далі розміщені маленькі келії, кожна з яких освітлюється одним вікном. Все планування цього складного комплексу побудоване на одному кроку поперечних опорних стін, який в одноразовому повторенні визначає розміри келій, у дворазовому — одностовпні зали бібліотеки, келії ігумена та кухні, а в чотириразовому — зал трапезної.

Церква була пристосована для оборони. У плані вона повторює класичні типи українських дерев'яних церков з прямокутним бабинцем і гранчатою апсидою. Інтер'єр її мало чим відрізняється від щойно розглянутих побутових приміщень; як стилем, так і будівельними прийомами й архітектурно-конструктивними формами вони однакові — їх будували одні руки. Бабинець перекритий хрещатим склепінням, неф — напівциркульним з дуже великими розпалубками, які ледве не сходяться вершинами, вівтар у гранчастій частині — зімкнутим склепінням з розпалубками, а в прямокутній — хрещатим. Численні вікна дають добре освітлення інтер'єрові; тому він здається водночас і просторим, і масштабним до людини. В ньому немає нічого ні від похмурості оборонної архітектури, ні від величі монастирських соборів, що подавляла людину.

В північній стіні бабинця розташовані східці на горище та в башту над бабинцем, що мали бійниці для вогнестрільної зброї. Башти, перекриті високими наметовими дахами, разом із стінами, зведеними з червоного й сірого теробовельського каменю, і з комплексом житлових, господарських та культових споруд являли собою не тільки міцний вузол оборони, а й дуже цікавий архітектурний ансамбль.

Нижче Теробовлі, у долині Серету в Буданові є замок, заснований у 1550 р., але потім, після частих руйнувань, не раз перебудований. Його планування й архітектура типові для XVI—XVII ст. Невелике подвір'я оточене товстими стінами з чотирма круглими баштами на рогах. Стіни завершувалися широким уступом, на якому розташувався критий обхід, а з



БАШТА МОНАСТИРЯ В ПІДГОРЯНАХ БІЛЯ ТЕРЕБОВЛІ. XVII СТ.

МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА
В ТЕРЕБОВЛІ. XVI СТ.



боку двору, як і в луцькому замку, стояли частково дерев'яні городні і частково кам'яні корпуси. В 1765 р. замок був переданий монастиреві, південну сторону замка тоді розібрали, а на її місці збудували великий костюл з ефектним барочним інтер'єром.

Долина Серету чим далі вниз стає все красивішою, а береги — вищі, глибше прорізані стоками води по схилах; забарвлені в червоний чи сіропопелястий колір і вкриті зарослями чагарників або лісу, вони дуже мальовничі.

У такій місцевості розташований Чортків. Тут гори трохи розступаються і відкривають долину, серед якої в'ється досить повноводий Серет. Там на місці давньої оселі в XVI ст. виросло значне містечко, яке в 1522 р. дістало право на самоврядування, на організацію цехів, ярмарків і братств. Як інші шляхетські або магнатські міста, воно намагалося певними приві-

леями привабити поселенців, обіцяючи їм різні «свободи». І справді, люди воліли жити краще в небезпечному сусідстві з степовими хижакими, але на волі.

Замок, збудований у XVI—XVII ст., регулярний п'ятибічний у плані з баштами на рогах та брамою; він є характерною спорудою перехідного типу. Двір утворюють поставлені по периметру палацові та господарські корпуси, зовнішні стіни яких водночас були оборонними мурами з бійницями; в бік двору вони мали великі вікна, а часом і відкриті аркади галереї. Як видно з решток фресок, палац у чортківському замку був розписаний на світські теми; зокрема, улюбленим сюжетом було тоді полювання (навіть програма екзамену на звання цехового майстра як один із головних пунктів включала зображення «полювання на вовка, кабана або зайця з хортами, вершниками і всім як належить»).

На протилежному боці Серету знаходиться Старий Чортків, де збереглася Успенська дерев'яна церква — можливо, найстаріша на Поділлі. Вона тридільна, безверха, з пізнішою північною прибудовою і через непорозуміння визначена як унікальна хрещата церква без бань. Не виключено, що первісно вона була безбанною, хатнього типу, але могла мати одну або три бані. З півдня, коли не видно пізнішої прибудови, вона скидається на велику хату, з гарним гонтовим дахом. Тільки опасання на випустах колод зрубу та об'єм середнього приміщення виявляють у ній храм.

На відміну від Успенської, скромної і непоказної, але такої «домашньої» церкви, Вознесенський храм на Вигнанці відзначається піднесеністю. Це один з найзначніших здобутків народної архітектури України. Збудований у 1738 р., він відображає той етап в історії українського дерев'яного будівництва, коли воно дістало творчий імпульс визвольних ідей і досягло вершини. Народні теслі, оволодівши засобами технічної майстерності й мистецькими законами, могли тоді розв'язувати складні проблеми як організації внутрішнього простору, так і композиції мас.

Церква в Чорткові, по суті, належить до того ж типу центричних храмів, що й церква Параскеви в Буську. Але як вони різняться між собою. І в першій, і в другій середнє приміщення у плані має вигляд великого восьмигранника, що значно перевищує розмірами бабинець і вівтар. У розумінні простору в них обох виявилось застосування архітектурно-мистецьких принципів центричних кам'яних споруд-ротонд. Та цим, власне, й обмежується схожість храму, про який зараз йдеться, як з ротондами, так і з церквою в Буську. В усьому ж іншому він є самотнім утвором надзвичайно талановитого майстра. Монументальних форм середня баня тут енергійно піднімається вгору у високих формах основного зрубу та розвинутих трьох залах. У зовнішніх масах вона так само рішуче домінує сильно підкресленими гранями та численними горизонтальними членуваннями. Завдяки тонко знайденим відношенням ширини зрубів і перетину бань до їх вертикальних розмірів створюється враження значно більшого приміщення, ніж



ВОЗНЕСЕНСЬКА ЦЕРКВА НА ВИГНАНЦІ В ЧОРТКОВІ. 1738 Р



Б. МЕРЕТІН.
РАТУША В БУЧАЧІ.
1751 Р.

воно є насправді як у плані, так і по висоті. Середня баня викликає порівняння з богатирем у кольчuzі, а бічні — з молодими зброєносцями; їх об'ємів майстер не акцентує, не виявляє. Вони значно менших розмірів, мають тільки по два зали, не виявлені зовні, а сховані під спільним дахом, який м'яко облягає форми зрубів так, що вони ледве проглядаються крізь гон-

тову обшивку. Широке опасання, мов розвіяні поли свити, огортає споруду, прив'язує до землі. Але в інтер'єрі бані розділені аркою-вирізом на всю ширину бабинця, тому кожна з них має свої чітко окреслені функції. Двох-ярусна арка, у верхній частині якої містилися хори, має гарний фігурний симетричний виріз.

Подільські майстри були винахідливіші не тільки у вирішенні простору чи форм храму, а і в оздобах. У нас вище йшлося про оригінальний іконостас у Скориках, але й для інших, які збереглися або про які ми маємо відомості, характерні свіжість у композиціях і вибагливість форм та мотивів різьби. Оскільки основним, що вимагалось від іконостасів у XVIII ст., була урочистість, значно збільшується їх висота; отже, щоб зберегти пропорціональне співвідношення всіх частин, іконостаси мали бути значно ширші. Але усталені розміри бані, що визначалися середньою довжиною колод (6—8 метрів), не давали змоги цього досягти. Наші сницарі вийшли із складного становища з честю: вони почали робити іконостаси зламаними в плані. Завдяки цьому стало можливим витримати співвідношення ширини і висоти і створювати надзвичайно вдалі композиції. На зламаних площинах, карнизах, різьблених колонках, на позолоті ікон то мерехтить, то яскраво спалахує світло, під яким оживають химерні золоті квіти чи обличчя, зображені на іконах. Ми не знаємо, який був іконостас у Чорткові, але іконостаси в Городку або в Старому Дашеві на Поділлі є яскравою ілюстрацією до сказаного.

Недалеко від Чорткова, але вже в долині ріки Стрипи, лежить Бучач, справжнє місто-музей, що виникло як укріплена оселя, мабуть, вже у XII—XIII ст. Стрипа тут робить круті повороти; перед тим, як повернути на південь, вона трохи відступає від гори, утворюючи невелику площу, схожу на циркову арену, оточену високими крутими берегами. Житлові будинки, мов саклі кавказьких горців, ліпляться по скелях, а вулиці йдуть одна над одною так, що їх розділяє по ширині в плані не більш як 10—15 метрів, а по висоті — чотириповерхові будинки. Численні пам'ятки архітектури, висока башта ратуші, шпиль костьолів, верхи церков, руїни замка, вузькі вулички, численні сходи з вулиці на вулицю надають Бучачу дуже мальовничого вигляду.

На південно-західному пагорбі, що насувається на місто, є руїни замка, первісно збудованого в XIV ст. Від нього збереглась частина мурів, а в землі — фрагменти білокам'яних готичних деталей — різьблених колонок і капітелей. Пізніше, в XVI—XVII ст., він не раз був сплюндрований і знову відбудовувався. Його план, архаїчний за формою, наближається до овальних городищ XI—XIII ст. Височенні мури кінця XVI ст. мають обходи в два яруси, з них верхній спирався на величезні кам'яні кронштейни. Бійниці складної форми, подібні до теребовельських, забезпечували добру оборону. В південно-східній круглій башті, в житлі на другому ярусі лишилися сліди фресок. Незважаючи на скромні розміри, замок справляє

враження завдяки природному оточенню і до краю простим і лаконічним нерозчленованим масам.

Хронологічно наступною пам'яткою є церква Миколая, збудована в 1610 р. над потоком, що бурхливо мчить вузьким кам'янистим річищем, утворюючи кілька водоспадів. Церква повторює в планово-просторовій організації вже відомі нам конхові споруди. Вона нагадує Гусятинську церкву з тією тільки різницею, що у неї бічні конхи дуже маленькі, невеликого радіуса і тому добре підкреслюють нерозчленований масив центрального приміщення. Над бабинцем, як звичайно в таких будівлях, було приміщення, пристосоване для оборони. Скромний його інтер'єр нагадує затишні замкові зали або трапезні, а маленькі западини-конхи оживляють його.

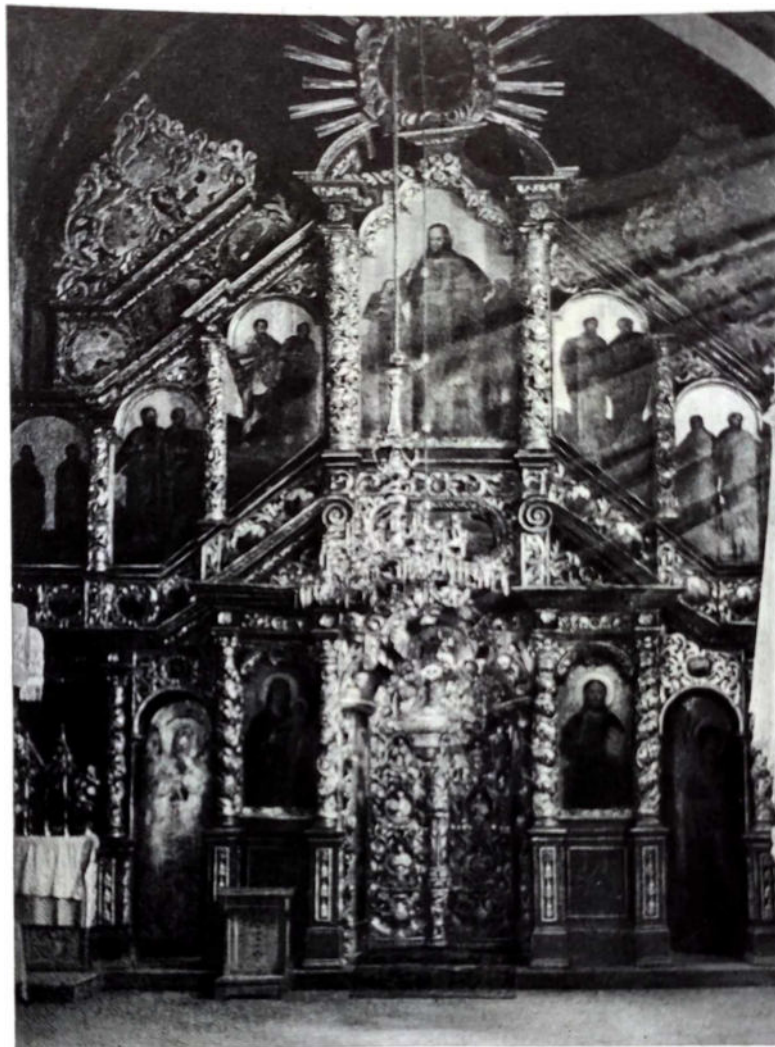
Найбільшу увагу привертає невеликий, але досконалий формами і пропорціями іконостас. Він точно вписується в інтер'єр, перекритий напівциркульним склепінням. У ньому членування по вертикалі й горизонталі енергійні, крупних форм і складні за рисунком. Середнє, дуже широке поле, фланковане ажурними різьбленими півколонами, оплетеними буйною виноградною лозою, вміщує царські врата з «нерукотворним Спасом» над ними. Царські врата з намисними іконами по боках, у свою чергу фланкованими різьбленими колонками, утворюють разом досить значний чотириколонний портик з розірваним фронтом. Уступом нижче розміщуються ризницькі й дияконські врата, теж оздоблені колонками. Над східчастим восьмиколонним портиком розташований архітрав, на неширокому фризі якого в круглих медальйонах вміщені «празники». Він підіймається навкісно на схилах фронтона центральної частини. «Страсного» ряду немає. «Моленний» ряд із Вседержителем у центрі повторює форму архітрава. Апостоли згруповані по два в широких арках, над ними, серед ажурних орнаментів у медальйонах — зображення пророків.

Живопис іконостаса яскраво декоративний, із зіставленням інтенсивних барв. Виділяється образ Миколая своїм народним типажем. Колористичне моделювання форми бездоганне. В різьбі царських врат впадають в око високий рівень майстерності й засвоєння законів пластичного моделювання скульптури. Одночасно в цій різьбі відчувається сильний вплив народних смаків і фольклорних мотивів. Майстер використовує народний мотив «вазона з гільцем» і в буйних стеблах його вкомпоновує скульптурні півфігурки, де теж виразно окреслений народний селянський типаж.

Бучацькі ювеліри ні талантом, ні майстерністю не поступаються перед своїми побратимами по мистецтву — сницарями, будівниками, художниками. На іконах, на євангеліях у церкві є срібні шати, що милують око бездоганною чеканною формою, композицією і винахідливістю. Навіть такі, як лампади-люстри, являють собою високохудожні ювелірні твори.

Кривими, вузькими вуличками спустимося вниз на маленьку ринкову площу, посеред якої стоїть тендітна ратуша рафінованих пізньобарочних форм. Вона збудована в 1751 р. за проектом львівського архітектора Бер-

ІКОНОСТАС МИКОЛАЇВСЬКОЇ
ЦЕРКВИ В БУЧАЧІ. 1661 Р.



нарда Меретина, з творчістю якого ми вже мали нагоду ознайомитися. На такій невеличкій площі архітектор не міг спорудити велику ратушу, тому він мусив розвинути її вгору і перетворити в струнку башту, де два нижні поверхи є тільки основою. Дуже доцільно вирішена тут планово-просторова композиція. Рядом взаємно перпендикулярних стін квадратний план будівлі членований на дванадцять компартиментів. Один із них у центрі служить для сходів, а решта, трьох типів розмірів, була зручна для влаштування на нижньому поверсі з тильних боків торговельних приміщень, які наймали за плату купці, а з парадного боку та на другому поверсі розміщувались міські установи.

Внутрішній простір, розчленований стінами, виявлено на фасаді пілястрами, крок яких неоднаковий, як неоднакова і кількість. На головному фасаді шість пілястрів, на протилежному — п'ять, а на бічних — по чотири.

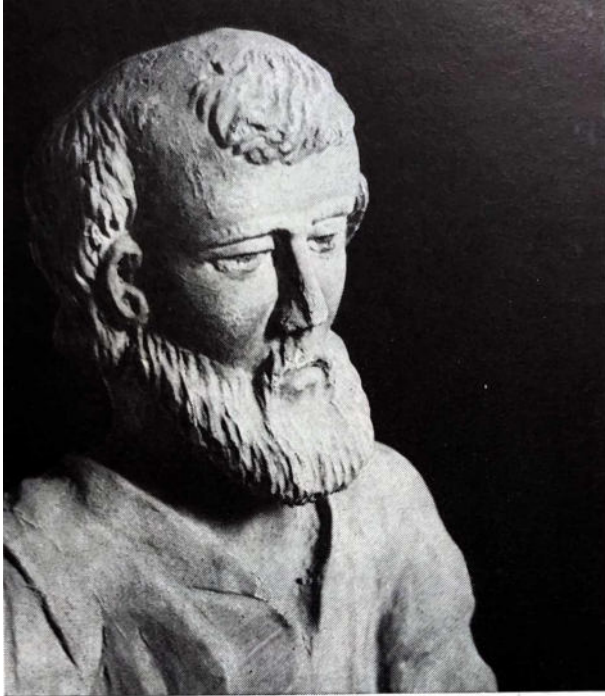


ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В БУЧАЧІ.



причому середні розставлені ширше. Це дало змогу порушити нудну одноманітність фасадів, надати їм мальовничості. Середнє приміщення, де влаштовані сходи, несе на собі двоюрисну башту, але щоб вона була пропорційною основному об'єкту, архітектор робить її масивнішою, розширюючи під покрівлю на горищі, за допомогою величезних консолей з каменю. Роги башти закруглені, а стіни між ними увігнуті всередину і прорізані великими вікнами для полегшення масиву. В архітектурі ратуші переважають дуже численні вертикальні членування, зроблені з великим художнім тактом. Своїм рухом, витонченим світлотіньовим рисунком вони надають споруді легкості, стрункості й динамічності.

Як приклад оригінального синтезу мистецтв описувана будівля не має аналогії в архітектурі XVIII ст. Тут архітектура і скульптура так органічно злиті, що цю ратушу не можна уявити собі без статуй. Судячи по стилю, вони виконані Пінзелем, який працював разом з Меретином. На головному фасаді десять каріатид попарно несуть п'ять балконів. На жаль, під час пожежі в XIX ст. більшість скульптур загинула. На балюстраді й на фронтоні по осі пілястрів головного фасаду збереглися майже всі скульптури. Вони присвячені міфологічним сюжетам та алегоріям. Зліва — Давид убиває Голіафа, поруч з ними — Фіміда, богиня правосуддя, далі — запорожець, що сидить і спокійно курить люльку, ще далі по другий бік фронтона — закутий селянин і, нарешті, на крайньому стовпі балюстради — Геракл роздирає леву пашу. На протилежному боці уцілили скульптури



АПОСТОЛ ПЕТРО. СКУЛЬПТУРА З УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ПІДГАЙЦЯХ. XVII СТ.

Геракла, що вбиває лернейську гідру, і Нептуна, що втишує розбурхане море. Отже, головною темою тут є боротьба проти темних сил зла, насильства, стихії, перемога розуму і світлого начала. Бурхливий рух архітектурних ліній доповнює рух виразних скульптур, вирізьблених з великим артистизмом і тонким розрахунком. Форми взяті крупними масами, ніде немає дріб'язкового моделювання. При всій динамічності руху, вишуканості поз і силуетів збережено найважливіше — монументальність. Власне, вся споруда являє собою один великий скульптурний твір, розрахований на огляд з усіх боків. Легким силуетом підносилося вона посеред малесенького ринку, немов струнка мармурова колона в грецькому античному амфітеатрі.

За проектом Меретина в Бучачі встановлено було дві чудові придорожні статуї, від яких уцілили тільки постаменти витончених барочних форм, а також перебудовано кафедральний костюл і збудовано Покровську церкву.

З архітектурного погляду Покровська церква — рядовий твір Меретина, але її скульптури треба визнати видатними творами XVIII ст. Вони репрезентують той стан кризи барочного мистецтва, який воно переживало в зв'язку з загальною кризою феодального ладу в магнатській Польщі. В різьбі царських врат і на антепендіях (скринях-моцехранительницях) блискучі за виконанням позолочені барельєфи відбивають картину занепаду мистецтва. В них витончені фігури химерно вигинаються в дивних позах, їх рухи неймовірно утрировані, в усьому відчувається переобтяженість і

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ
В БУЧАЧІ. XVIII СТ.



перенасиченість. У фігурах втрачені конструктивна логіка форми і піднесеність образу.

В церкві донедавна висів портрет відомого магната, «старости Каньовського» Миколи Потоцького. Художник, безжалісно препаруючи свою модель, змалював образ сластолюбця і самодура.

З Бучача наш шлях лежить долиною Коропця через Монастирське в Підгайці, а потім в долину Золотої Липи і по ній аж до Золочева і Плугова — останніх пунктів наших подорожей по історичному Поділлю.

У Коропці й Монастирському збереглися високохудожні зразки дерев'яної архітектури, особливо храм у Коропці, величавий силуетом, банями оригінального рисунка та капличкою на півдні. Споруда неповторної краси притулилася в затишку вікових лип.

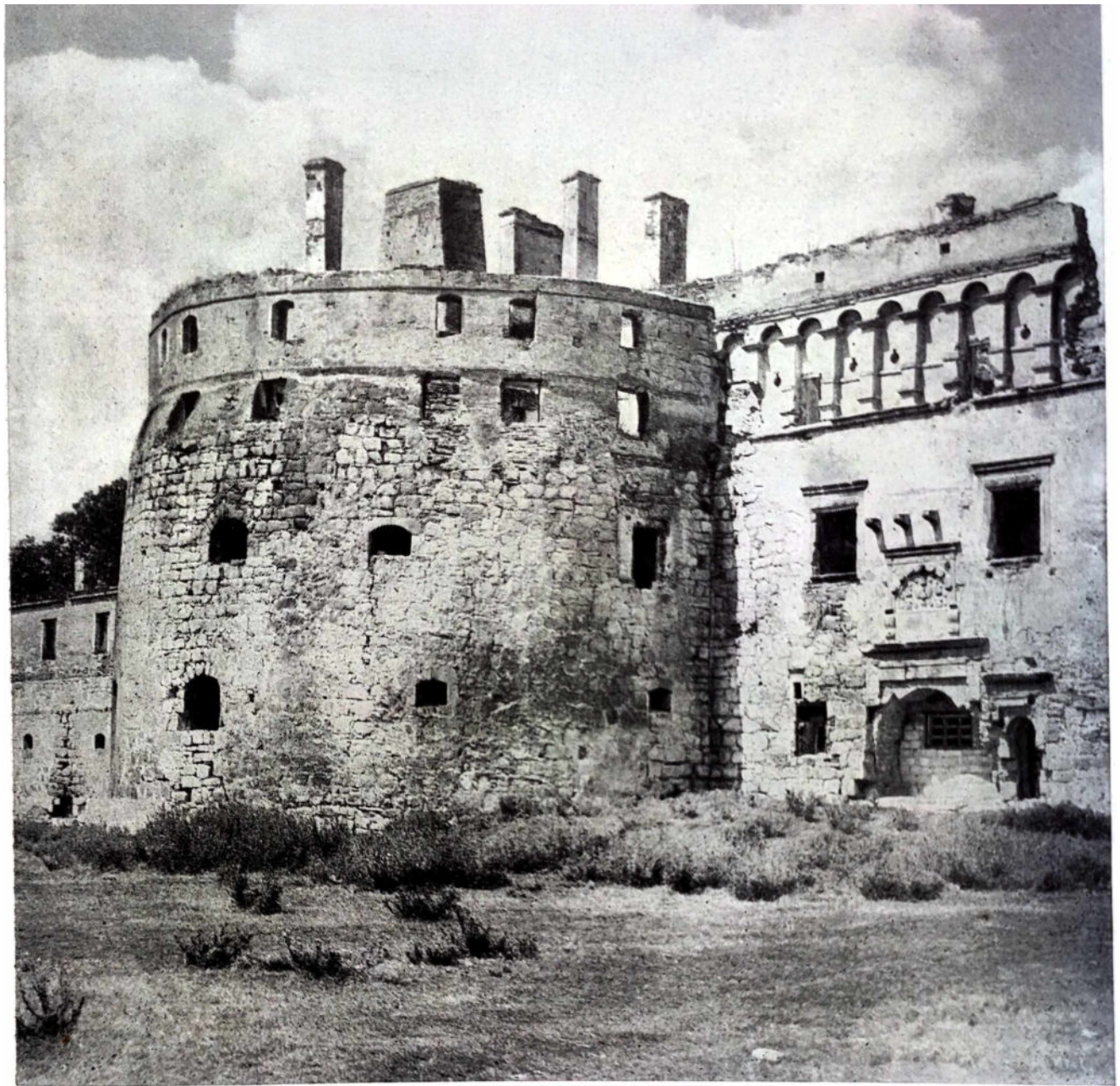
Підгайці були засновані, можливо, ще в XII—XIII ст., але вперше стають відомими в 1463 році. Наприкінці 1330-х років вони вже були значним осередком торгівлі, бо лежали на важливому шляху на Львів, дістали право на самоврядування та влаштування ярмарків, що сприяло піднесенню достатку міщан і ремісників. У Підгайцях існував великий замок, який не зберігся; з тих пам'яток, що уцілили, вартий уваги парафіяльний костюль 1634 р., хрещатий у плані, в стилі Ренесансу, та синагога, збудована, очевидно, в кінці XVI ст. Її нерухомий кубічний масив виділяється серед низької забудови. Недалеко звідси, у передмісті, є дерев'яна одноверха



УСПЕНСЬКА ЦЕРКВА В ПІД-
ГАЙЦЯХ. 1653 Р.

церква з огрядними масами і гарного рисунка банею, зіпсованого пізнішим залізним покриттям.

У центрі міста, на головній вулиці-дорозі, стоїть Успенська кам'яна церква, споруджена в 1650—1653 рр.— ровесниця відомих пам'яток архітектури — храмів у Низькеничах та Богдана Хмельницького в Суботіві. В її архітектурі органічно поєднані форми Ренесансу і української архітектури. На тридільному плані підносяться бані ренесансних форм з ліхтариками. Роги бабинця, головного приміщення і гранчастої апсиди фіксують широчезні пілястри, а високі наличники та білокам'яні портали оздоблюють вікна і двері. Зовні композиція, хоч і дуже розчленована виділенням з масиву храму об'ємів бабинця, нефа і вівтаря, проте не втрачає величності



ЗАМОК В БЕРЕЖАНАХ. 1534—1554 РР



ІКОНОСТАС МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В БЕРЕЖАНАХ. 1691 Р.

ДЕТАЛЬ РІЗЬБИ ІКОНОСТАСА МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В БЕРЕЖАНАХ. 1691 Р.



й монументальності завдяки вдалим пропорціям об'ємів, а також контрасту деталей і великим площинам стін, на тлі яких виділяється білокам'яна ренесансна різьба в народній інтерпретації.

Коли ми говоримо про аркади-опасання в українській архітектурі, то в уяві виникають дерев'яні храми з аркадою в нижньому ярусі. Але в Підгайцях у храмі відкрита аркада міститься не внизу, а в завершенні; вона оперізує центральну і вівтарну бані. Ця галерея служила оборонній меті; отже, в даному разі використано рідкісний прийом пристосування церкви до оборони. До нашого часу, очевидно, не збереглися споруди з аркадами в завершенні, але в мініатюрах рукописів XIII—XIV ст. і на іконах XV—XVI ст. часто можна бачити церкви з таким завершенням. Тому можна припускати, що будівник підгаєцької церкви наслідував якийсь архаїчний зразок, що до нас не дійшов.

Увійдемо через головний вхід і пройдемо низенький бабінець, бо над ним — хори, а вище — оборонне приміщення (яке могло бути й окремою каплицею), завершене напівсферичною банею. Ліворуч — портал скромних ренесансних форм; він веде на сходи в башту і на галерею-обхід. Через широку, але невисоку арку видно простір середньої бані, добре освітлений багатьма вікнами. Первісного іконостаса немає, тому інтер'єр здається незвично бідним, але не позбавленим строгої піднесеності. Відсутність іконостаса компенсують невеличкі вівтарі з скульптурою XVIII ст., яку встановлено замість первісної, зробленої одночасно з храмом. На щастя, цю



ДЕРЕВ'ЯНА ЦЕРКВА В УРМАНІ. XVII СТ.

скульптуру не знищили, а винесли в башту, звідки її вивезено в музей українського мистецтва в Києві.

По пам'ятках підгаєцької скульптури можна простежити еволюцію цього виду мистецтва протягом більш як ста років. Скульптури апостолів, виконані в 1650—1653 рр., позначені народним характером не тільки за типажем, але й за мистецькими якостями, в них немає нічого розрахованого на зовнішній ефект, нещирого. Це наче портрети українських дідів, яким притаманні життєва мудрість і високі душевні якості. Рука майстра впевнено орудувала долотом, енергійно надаючи інертній масі такої живої і пластично прекрасної форми. Митцеві близькі народні одухотворені образи старих людей, тому він так любовно і точно вирізьбив їх. Христос на не-



ЗАМОК В ПОМОРЯНАХ. XVI СТ.

личкому розп'ятті не має нічого спільного з канонічними зображеннями. Це український селянин, якого і буквально, і в переносному смислі розпинала шляхта. Може, перед очима ремісника, який робив цю статуетку, стояли шибениці й палі з замученими польською шляхтою повстанцями.

Століттям пізніше принципи барочного мистецтва наклали яскраву печать на різьбу. Пози стають неправдоподібними і химерними, жести — патетичними, вирази облич — екзальтованими. Досить глянути на Давида, який, танцюючи, співає псалми, щоб побачити, які зміни на цей час сталися в пластиці. Великі ідеї, глибокий внутрішній зміст відходять на задній план, а на перше місце висувається прагнення до зовнішнього ефекту і пози. Дивовижним дисонансом віртуозній майстерності різьбярів XVII ст. є мізерність тем, відсутність будь-якої ідейності.

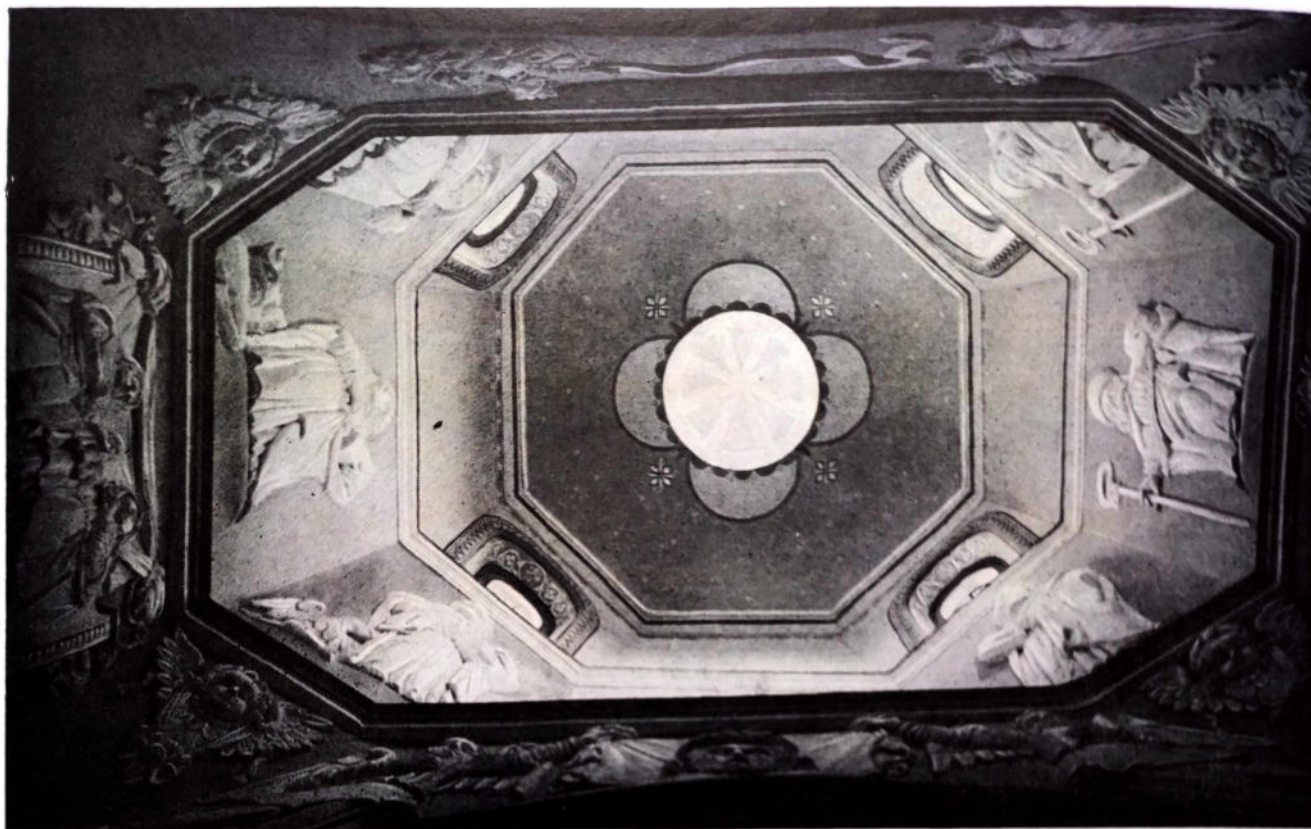
Ландшафт Коропця і Золотої Липи відрізняється від долин Збруча і Серету або Стрипи з їх скелястими берегами, з крутими й високими горами. Обриси берегів Золотої Липи м'які, гори похилі й часом непомітно переходять в низовину. Ріки ніби неохоче течуть серед долин, порослих



ЦЕ.РКВА ПАРАСКЕВИ В ПЛУТОВІ. 1751 Р.



ІКОНОСТАС ЦЕРКВИ ПАРАСКЕВИ В ПЛУГОВІ.



БАНЯ ВОСКРЕСЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ЗОЛОЧЕВІ 1604 Р.

деревами, наче серед якогось нескінченного парку. Та, власне, долина Золотої Липи і є величезним парком, де біжить красуня річка. Липи тут — найбільш поширені дерева, і недарма народ дав річці таку поетичну назву.

Бережани заснували у 1530 р. великі українські феодали — вже відомі нам Синявські. Щоб заохотити міщан і ремісників оселитися в Бережанах, вони випросили у короля деяких привілеїв. За це міщани мусили виконувати ряд повинностей, зокрема будувати й ремонтувати укріплення, косити сіно й возити його в замок, ходити на спуск ставу. На Золотій Липі у ставу, очевидно, ще в 30-х роках XVI ст. була риба, що становила значну статтю прибутку; вона славилася далеко за межами України і навіть вивозилася в Європу. Замок почали будувати в 1534 і закінчили в 1554 р., про що свідчить пишномовний напис над брамою. Але й після того не раз його ремонтували і добудовували, аж до порівняно недавніх часів. Та все ж його архітектурне обличчя характерне для XVI ст.

Замок розташований на одному з островів Золотої Липи. Тому він був зовсім неприступний, крім зими, коли ріки і болота замерзали; але за тих часів зимою майже не воювали. Будували замок, очевидно, місцеві майстри; тому і в плануванні, і в архітектурних деталях, і в типі обходів, і в багатьох інших рисах виявляється його тісний зв'язок з вітчизняною архі-

тектурою. Нерегулярний у плані двір, близький до п'ятикутного, утворений постановкою великих палацових і житлових корпусів по периметру двору, в зовнішніх стінах влаштовані бійниці. З найбільш приступного боку було поставлено п'ятикутну, круглу і наріжну квадратну (тепер її немає) башти, а з півночі — тільки одну, що в плані має форму півдванадцятигранника. Стіни теж неоднакової товщини: з півночі вони втриє тонші, а з приступного боку мають неймовірну товщину — майже 6 метрів. Перебудовуючи замок наприкінці XVII ст., як сказано в описі, влаштували «покої на мурі широкім».

Зовні в ньому все позначене силою, величчю, але у дворі його вигляд зовсім інший — мальовничий і затишний, хоча і зберігає поважність. Чотири корпуси з п'яти мали двохярусні галереї, що нагадували аркаду дворика будинку Корнякта у Львові. З ними особливо гармоніює аттік на південному корпусі, оздоблений глухою білокам'яною аркадою на опецькуватих стовпчиках. На великих площинах стін дуже ефектно виділялись величезні аркади з мережчатими тінями. Портали й наличники — в стилі ренесансної та української народної різьби по дереву. Отже, будівничі, так би мовити, поєднали замок з палацом. Тим-то ми й зараховуємо бережанський замок до перехідного типу.

В південній частині двору є замкова церква, первісно тридільна, без бань. Пізніше до неї прибудували дві ренесансні каплиці. Тут чимало саркофагів родини Синявських з прекрасними ренесансними скульптурами, що їх виконали славнозвісні львівські митці — Генрік Горст і Ян Пфістер. Витончена різьба по мармуру і алебастру, поєднана зі строгою архітектурою, являє собою оригінальний вид синтезу мистецтва.

В Бережанах заслуговують на увагу: церква Трійці в місті (кінець XVII ст.), фарний костюл (XVII ст.) з гарною різьбою, костюл і кляштор Бернардинів (XVII—XVIII ст.) і ряд міщанських будинків з мансардами, порталами простої форми та ганками на пухких колонах, а в передмісті Адамівки — дерев'яна церква 1691 року. В її планово-просторовій композиції наслідувано тип храму, відомий нам по Рогатину, але у неї менші розміри, багато нижче вівтарне приміщення, а баня має складну форму з двома залами, причому нижній прямокутний, а верхній — гранчастий. Таке поєднання — дуже рідкісне явище в українській дерев'яній архітектурі.

Села в долині Золотої Липи між Бережанами і Поморянами одне від одного кращі. В селі Урмані є мініатюрна і дуже архаїчних форм гарна, дерев'яна церковка, яку ледве видно під столітніми липами. В Поморянах: береги Золотої Липи зовсім низькі, й саме місто, що лежить у розлогістій неглибокій долині, не має такого поважного вигляду, як Бережани або Бучач. Поморяни виникли, мабуть, у XIV ст., бо вже в XV ст. тут існував дерев'яний замок українських шляхтичів Свинок.

Наприкінці XVI ст. замість дерев'яного збудували кам'яний замок. Він регулярний у плані з круглими наріжними баштами, що мають чотири

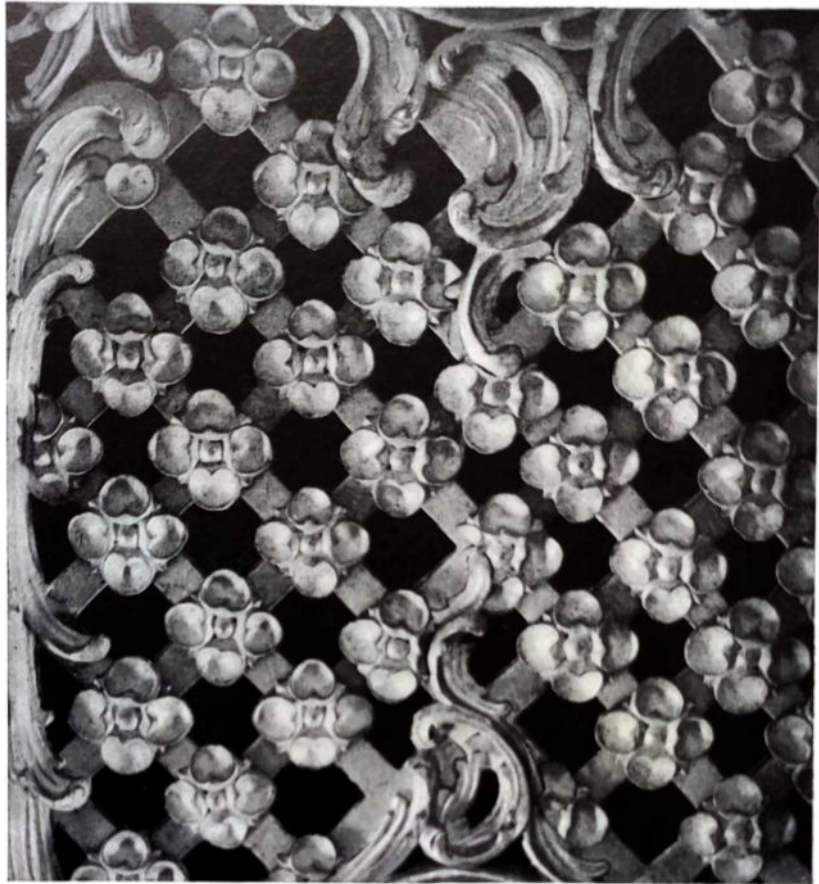


ЛЮСТРА З ЦЕРКВИ
ПАРАСКЕВИ В ПЛУГОВІ.

яруси бійниць. Великі палацові корпуси оздоблені високими аттіками з глухою аркатурою простого рисунка, знайомого вже нам по багатьох спорудах XVI ст.— замках в Острозі, Межибожі та Бережанах.

Нарешті, ми наближаємося до кінця своєї подорожі по Поділлію і, піднявшись до витоків Золотої Липи, опиняємось у найвищій точці Подільської платформи, що лежить між Золочевом і селом Плуговом. Хоча і Плуґів, і Золочів входять тепер до складу Львівської області, однак архітектурою й мистецтвом, а також історично вони ближчі до Поділля. Плуґів дуже мальовничо розташований у долині, а церква — на високому пагорбі. Щодо форм зрубів, обрисів бань, ладу пропорцій плугівська церква цілком належить до подільської школи. Її три монументальні бані з одним заломом мають верхи дуже стародавньої форми. Вони повторюють класично строгі силуети сталевих шоломів XII—XIII ст., з гострим шишаком у завершенні, замість ліхтарика в банях ренесансної форми. Храм справляє враження своїми верхами, одягнутими в гонтовий панцир; від них віє подихом сивої давнини. В її формах майстер-тесляр воскресив героїчні образи мистецтва далеких епох.

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА
МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В
ЗОЛОЧЕВІ. 1767 Р.



Інтер'єр храму відповідає його зовнішній архітектурі, він нескладний, але значущий. Насамперед у ньому привертає увагу стриманість, на тлі якої небаченим багатством барв виграє іконостас. Він невеликий, простих і ясних членувань. На цоколі вміщені ікони, позначені нахилом до жанровості, а над ними — намісні та храмові ікони. Композицію іконостаса утворює ніби восьмиколонний портик, що поділяє його на сім полів, з яких центральне дещо ширше. В нижньому ярусі містяться царські врата, у верхньому — «Деїсус» оригінальної видовженої восьмикутної форми. Між намисним і «моленним» рядами проходить неширокий архітрав, у фризі якого вміщені «празники». Завершується іконостас ажурною різьбою з зображенням пророків та богоматір'ю «Знаменням».

Різьба своєрідна, характерна для середини XVII ст. і, очевидно, сучасна храмові. Але виноградну лозу, а особливо листя аканта майстер стилізує до невпізнання. Типаж у нього теж своєрідний, цілком народний. Іоанн Предтеча з «Моління» має вигляд зажуреного селянина, з молитовно нахиленою головою і чолом у зморшках. Незаможна плугівська громада не могла спромогтися на срібні люстри, підсвічники й шати. Але плугівські сницарі довели, що краса втілюється не тільки в сріблі та золоті:



ПУТТИ З ІКОНОСТАСА МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ЗОЛОЧЕВІ

вони вирізьбили дерев'яну люстру і позолотили її, створивши маленький шедевр декоративного мистецтва. Майстер бездоганно закомпонував вісім фігурних кронштейнів у велике ажурне коло, що переходить у вибагливе формою сферичне прорізне дно з квіткою й шишаком. Щоб замовити такий іконостас, треба було мати високо розвинений естетичний смак, застосувати надійні художні критерії. Тому цей утвір витримує найсуворішу критику.

Закінчуючи подорож по Поділля, відвідаємо Золочів. Він був перетворений з села на місто в XV ст., у 1523 р. дістав право на самоврядування і почав досить швидко зростати. Первісний замок, що існував тут уже в кінці XVI ст., був ґрунтовно перебудований у 1634 р. за новою системою фортифікації — бастіонною, або Вобановою. Характерною ознакою її є переміщення центра ваги в обороні з бійниць в мурах на бастіони, винесені за межі замка; це давало безсумнівні переваги у веденні флангового вогню вздовж вертикальних кам'яних стін рову, який ставав, таким чином, пасткою для ворога. Палац і житлові будівлі тепер не відіграють оборонної ролі і, сховані за височеними валами, можуть вільно бути розташовані, задовольняючи всі вимоги життя.

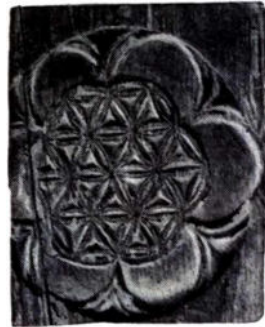
В центрі Золочева стоїть Воскресенська церква, збудована в 1604 р. Вона має оригінальний план конхового подільського типу, вже знайомого нам по Бучачу і Гусятину, однак з тією різницею, що в ній конхи не напівкруглі, а гранчасті, однакової висоти з апсидою, і на перехресті вона має невелику баню. Конструкція її здійснена за допомогою зімкнутого зрізаного склепіння, що дає можливість перейти від прямокутної в плані основи до правильної восьмикутної форми підбанника. В бані вміщені скульптурно-барельєфи народного характеру, що наївним реалізмом стоять близько до народного живопису і викликають асоціації з барельєфами дзвіниці Софійського собору в Києві. Архітектура в інтер'єрі й зовні — стримана, навіть аскетична. Тільки багатством різьби та витонченістю композиції виділяються головний і північний портали, близькі львівській школі, але вони мають ряд рис, яких немає у львівських спорудах.

На захід звідси знаходиться найстаріша пам'ятка Золочева — церква Миколая «на Валах». Її збудовано в кінці XVI ст. і перебудовано в 1767 р., тоді ж зроблено і новий іконостас. За типом це тридільний храм, пристосований до оборони, але так змінений перебудовами, що без спеціальних досліджень неможливо встановити, який вигляд він мав спочатку. З цієї церкви походить унікальна пам'ятка українського гаптування — золочівська фелонь, що тепер зберігається у Львівському музеї українського мистецтва. На оплечі її були вигаптувані одинадцять постатей з Христом-вседержителем у центрі. Тому, хто не бачив такого «живопису голкою», важко уявити собі красу і досконалість цього твору найтоншої ювелірної роботи. Шиття виконано з різнокольорового шовку та золотих і срібних ниток; їх виготовляли, намотуючи на шовкову нитку плескату тоненьку смужку золота,

яка іскриться на зламах при скручуванні. Обличчя і руки шиті технікою гладі або в розкол, тобто фактура стібків прихована, а в шитті одязі вона не тільки не прихована, а, навпаки, виявлена застосуванням різноманітної форми рисунка «в прикріп» — то квадратиками, то ромбиками, то «в ялинку», а інколи й складної форми з двох вписаних один в одного ромбів або квадратів чи інших фігур. Шовк чистих інтенсивних синього, зеленого, блакитного або жовтого і навіть білого кольорів сусідствує із срібними та золотими нитками, іскриться і переливається такими сяючими і чистими барвами, що цей вид живопису можна порівняти тільки з дорогоцінними мозаїчними або оздобами старовинних рукописів. Витонченістю кольорової гами, благородством і майстерністю виконання золочівська фелонь викликає асоціації з мініатюрами Київської псалтирі 1397 р. чи мозаїками Михайлівського собору в Києві 1108—1113 рр.

Внутрішньою зосередженістю і спокоєм пройняті постаті «Моління». В них виявлені ритміка і взаємозв'язок, які ґрунтуються на тих же засадах, що й епічна поезія XII—XIII ст. з характерним замилюванням ритмічними повторами і рефренами, симетрією і рівновагою. В зображенні архангела Гавриїла вражають наївний дитячий вираз великих очей, добір-на гармонія білих, жовтих та золотих ниток, витонченість рухів і пози. У євангеліста Марка, навпаки, динамічний силует, що його створюють розвіяні поли плаща і трохи похила постать. Великий голий лоб і відкриті замислені очі справляють враження внутрішньої схвильованості. Зображення Василя Великого відзначається тонкою характеристикою як фізичного вигляду, так і духовного ества людини. Молитовно схилена постать богоматері виділяється граціозністю силуету, ніжністю обличчя та благородством барв вишнево-червоного мафорія, блакитного гіматія, поєднаних із золотистими і срібними нитками.

Як ми вже сказали, в церкві у XVIII ст. був зроблений іконостас зовсім незвичної композиції. Не тільки з сюжетного, а і з мистецького погляду він зазнав впливу католицького мистецтва. В ньому велике місце займає скульптура. Від старої іконографії в іконостасі залишені тільки троє врат із зображенням — на бічних — первосвящеників, а на середніх—євангелістів. Над ними в овальних медальйонах, у рокайлевих картушах — намісні ікони, а вище, в оточенні алегоричних фігур — «моленний» ряд, завершений розп'яттям з пророками під ним. Композиція цього іконостаса дуже відрізняється від звичайної, однак високими якістьми різьби, а особливо круглій скульптури він займає помітне місце в історії українського мистецтва.



БУКОВИНА І КАРПАТИ

НА ШМУЦТИТУЛІ:
РОЗЕТКА. РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. XVIII СТ.

Тут нам з вами, читачу, доведеться не тільки відвідати найбільш мальовничі місця України, але й побачити найбільше число різноманітних пам'яток. Це своєрідні райони, заселені окремими етнічними групами українського народу — буковинцями, гуцулами, бойками і лемками. Вони в такому порядку, як щойно перелічені, займають гори зі сходу на захід. Найбільше лемків жило на території Польщі й Чехословаччини. Їх мова, побут, будівництво, мистецтво мають специфічні риси. Життя в горах утруднювало стосунки, прирікало на повну ізоляцію, тим-то тут зберігається багато стародавніх пережитків, цікавих для істориків.

Якщо Буковина підтримувала тісні зв'язки з українськими земляками аж до XV ст., коли вона ввійшла до складу молдавського князівства, а територія Прикарпаття ніколи не відривалась від галицьких земель, то Закарпаття було відірване вже в XII ст. і возз'єдналося з українськими землями тільки в 1945 році.

Що ж врятувало порізнені групи українського народу від асиміляції, що допомогло їм зберегти етнічно-культурну єдність, спільність рис мистецтва? Вірність волелюбним заповітам предків, відданість справі батьків. З покоління в покоління передавалася надія на визволення, на возз'єднання з матір'ю-Україною. А культурно-мистецька єдність забезпечувалась народною основою всіх видів творчості.

В горах немає ні величних палаців, ні розкішних замків або храмів, бо тут не було міцних в економічному відношенні громад, спроможних виконувати великі будівельні роботи. А загарбники, які будували кам'яні замки в долинах, не ризикували заходити далеко в гори. Тому в цих районах плекалося майже виключно дерев'яне будівництво. А оскільки бідність не давала змоги будувати великі споруди, вся увага була спрямована на вдосконалення композиційних прийомів та архітектурно-конструктивних деталей. Тут ми не знайдемо і двох однакових церков. При спільності типу вони дуже різняться в деталях.

Природа наклала свій відбиток як на незалежну і горду вдачу горалю, так і на його мистецтво та будівництво. Велика кількість опадів змушувала влаштовувати високі дахи, щоб швидко стікала вода та сходив сніг при таянні.

Почнемо нашу подорож з північної Буковини, яка розташована на рівнині між Прутом і Дністром (а південна — в Карпатах). Літописне місто Чернівці стояло на лівому березі Пруту, біля села Леньківець. Відоме Леньківецьке городище, мабуть, і є рештками його укріплень. Виникло місто дуже давно, бо вже в XII—XIII ст. воно було значним торговельно-ремісничим осередком, але в 1240 р. зазнало татаро-монгольського нашествия. Після ліквідації наслідків навали було засновано нове місто на високому пагорбі, де знаходяться й сучасні Чернівці. За час молдавського панування через Чернівці проходили торговельні шляхи на Львів, Луцьк, Вільно, Київ і навіть Москву та в Середню Європу.



ТРОЇЦЬКА ЦЕРКВА НА КЛОКУЧЦІ В ЧЕРНІВЦЯХ. 1774 Р.

Місто розташоване мальовничо завдяки тому, що високий правий берег Пруту подібно до київських висот розрізаний глибокими ярами на окремі гори, які спадають терасами до ріки. В Чернівцях збереглись аж чотири дерев'яні храми в передмістях Рош, Каличанка, Клокучка і в центрі міста — на Волгоградській вулиці. Церква Миколая є, мабуть, найстарішим з уцілених храмів на Буковині. Збудована, очевидно, в 1607 р. і перероблена в XVIII ст., вона була реставрована в 1954 році. Первісні частини її збережені в середньому приміщенні, у вівтарі і частково в бабинці, де видно стик нових колод, зроблених при розширенні будівлі.

Як відомо, в 1514 р. Молдавію разом з Буковиною захопили турки, які встановили тут режим жорстокого терору й утисків. Вони забороняли будувати високі бані, тому буковинським теслям довелося споруджувати храми «хатнього» типу. Правда, цей варіант існував раніше і в інших місцях на Україні, наприклад, у с. Куцеволівці на Дніпропетровщині, в с. Локачах на Волині і навіть в Білорусії (в с. Великі Жуковичі). Тому можна припустити, що хатнього типу храми з одним дахом над усіма трьома зрубами будувалися давно, а їх архаїчні риси найкраще зберегло буковинське будівництво.

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ НА КАЛИЧАНЦІ В ЧЕРНІВЦЯХ. 1783 Р.



Зовні Миколаївська церква на перший погляд нічим майже не відрізняється від звичайної хати і, тільки добре придивившись, можна помітити її відмінність. Насамперед впадають в око гранчаста східна частина та маленькі маківочки на конику даху з хрестами. Потім під покрівлю, що нагадує величезну шапку, насунуту на голову по самі вуха, помічаєш середнє приміщення, трохи ширше за бічні. Висока покрівля ніби вдавлює храм у землю; через те він видається сплющеним, а глибока тінь від покрівлі підсилює враження «низькості».

Коли зайти всередину, то перше відчуття теж таке, ніби перебуваєш у хаті. Воно зникає, коли очі звикають до напівтемряви. Маленькі вікна розташовані високо під самою покрівлю, тому на них завжди лягає тінь і вони пропускають мало світла. Далі можна помітити, що в бабинці стеля не зовсім плоска, а трохи піднята і тримається на низенькому зрубі у формі зрізаної чотиригранної піраміди. Пройшовши через невеликий виріз у середнє приміщення, побачимо, що воно перекрите справжньою гранчастою банею з одним заломом, але таких присадкуватих, ніби стиснутих тягарем величезної покрівлі, пропорцій, що підбанник має висоту лише в дві колоди. Так само і трикутні паруси та склепіння бані надзвичайно малих розмірів у висоту. Отже, невисока баня ніби перебуває ще в зародковому стані й ховається під покрівлю. В апсиді стеля також має вигляд сплющеного, низького, зімкнутого склепіння. Тому інтер'єр справляє враження саме відчуттям цілком домашнього затишку. Жодному типові храму не притаманні в такій мірі привітність, ліризм, як буковинським церквам. На жаль, іконостас описуваної церкви не зберігся, і ми не можемо судити про його стиль і зв'язок з інтер'єром.

Класичним зразком цього типу є також церкви Миколаївська в селі Поляни, збудована в 1648 р., і Троїцька в Чернівцях.

Коли будували головний соборний храм, то до теслярів ставилася вимога підкреслити його важливе значення, збільшивши в межах можливого його фізичні розміри. Але подовжні колоди в церковних зрубах досягають в середньому 6—7 метрів довжини. Це обмежувало можливості спорудження величного храму; не забудемо, що він на Буковині мусив бути ще й без верхів. Це створювало великі труднощі. Як виходили з них майстри, можна побачити, оглянувши Троїцьку церкву на Клокучці в Чернівцях, побудовану в 70-х роках XVIII ст.

Після Миколаївської церква на Клокучці здається велетнем, з гордо посадженою темною шапкою-покрівлю. Простішого храму, ніж цей, здається, не може бути. Основний об'єм (не обшитий гонтою зруб, бо його добре захищає широчезна покрівля) вдвоє вищий порівняно з попередньою церквою. Відповідно вища і покрівля з дуже крутими схилами. Зруб і дах витримані в пропорціях «золотого відношення», чим досягається рівновага співвідношень стін і висоти покрівлі. От і всі мистецькі засоби застосовані тут.

ІЛЛІНСЬКА ЦЕРКВА В ТОПОРІВЦЯХ.
1619 Р.



Зруб потопає в затінку покрівлі, через те не видно, що нижній масив церкви розчленований. Він сприймається як важкий і нерухомий чорний моноліт. Цю ноту продовжує височезна, гордо піднята і також почорніла від часу покрівля. Суворий обрис масиву лаконічний, зведений до найпростішої геометричної форми силует будівлі справляє сильне враження. Монументальністю і нерухомістю він не має рівних серед буковинських храмів. І тільки опинившись біля самої споруди, можна помітити, що вона стоїть на невисокому підмурку, має три зруби, виявлені в плані тим, що середній ширший, і що у неї теж є невеликі вікна аж під самим дахом, а єдині двері знаходяться в бабинці з півдня. Двері оздоблені одвірком, з профільованою різьбою в стилі строгих форм Відродження. Контрналичник обходить одвірок, опускається вниз і, не доходячи на 60 сантиметрів до підмурку, оперізує всі три зруби, утворюючи невеликий профіль, подібно до цоколю в кам'яних будівлях. Ці форми занесені в дерев'яне будівництво з кам'яного, можливо, ще в другій половині XVI ст., і збереглися аж до XVIII ст. Нагадаємо, що церква на Клокучці збудована в 1774 році.

В інтер'єрі простір у неї показніший, бабинець перекритий, як і в попередній церкві, плоскою стелею, але на вищій зрізаній піраміді. Через виріз досить складної форми, з завершенням у формі арки, утвореної перетином



МИКОЛАЙ. ІКОНА З МИКОЛАТВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В БЕРЕГОМЕТІ. 1786 Р.

двох «викружок» з навкісними переходами до основи вирізу, відкривається вид на центральне приміщення. Воно перекрите банею з двома залами і вищою не тільки за розмірами, а і пропорціями, ніж у Миколаївській церкві. Через це інтер'єр храму на Клокучці величніший і урочистіший. Основа зрізаної піраміди оздоблена порізкою, яка імітує стилізований карниз з іоніками та модульйонами. Ця скромна деталь добре підкреслює монументальність інтер'єра і одночасно збагачує його.

Більші розміри храму дали змогу влаштувати чотириярусний іконостас з прегарною різьбою виноградної лози на колонках, аканта на рамах та оригінальних рослин, що виростають великим галуззям з вазонів, перевитих акантом, квітами троянд, в оточенні рокайлевих бордюрів. Яскравий декоративний живопис, орнаментальне тло, різьблені колонки, рами та врата становлять органічну цілісність і надають інтер'єрові святковості.

ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ
В БЕРЕГОМЕТІ. 1786 Р.



Храм на Клокучці, очевидно, припав до вподоби, бо коли пізніше, в 1783 р. почали будувати храм Успення на Каличанці, то для нього взірцем була щойно розглянута церква. В ній такий самий одвірок, в ренесансних формах, такий же профільований контрналичник, що огортає зруб на рівні цоколю, такі ж суворі й величні форми, але пропорції зовсім інші, він менший, бо не повинен був конкурувати з собором. Описуваний зараз храм затишніший, хоча в інтер'єрі повторює всі особливості Троїцької церкви, крім вирізу, який не такий парадний; він прямокутний з уступами по боках, а в завершенні має гарні фігурні вирізи на верхній колоді.

Надзвичайна стилістична близькість архітектури та іконостасів в обох церквах дає підстави припустити, що обидві споруди виконала одна артіль теслярів, сницарів і малярів.

Інші два чернівецькі храми значно простіші, ніж щойно розглянуті, але мають добрі пропорції та виразний силует і органічно вписуються в ландшафт.

На північний захід, недалеко від Чернівців, у гарній долині з великими ставами і парками є село Лужани, що дістало свою назву від характеру місцевості. Воно згадується в історичних джерелах середини XV ст., коли



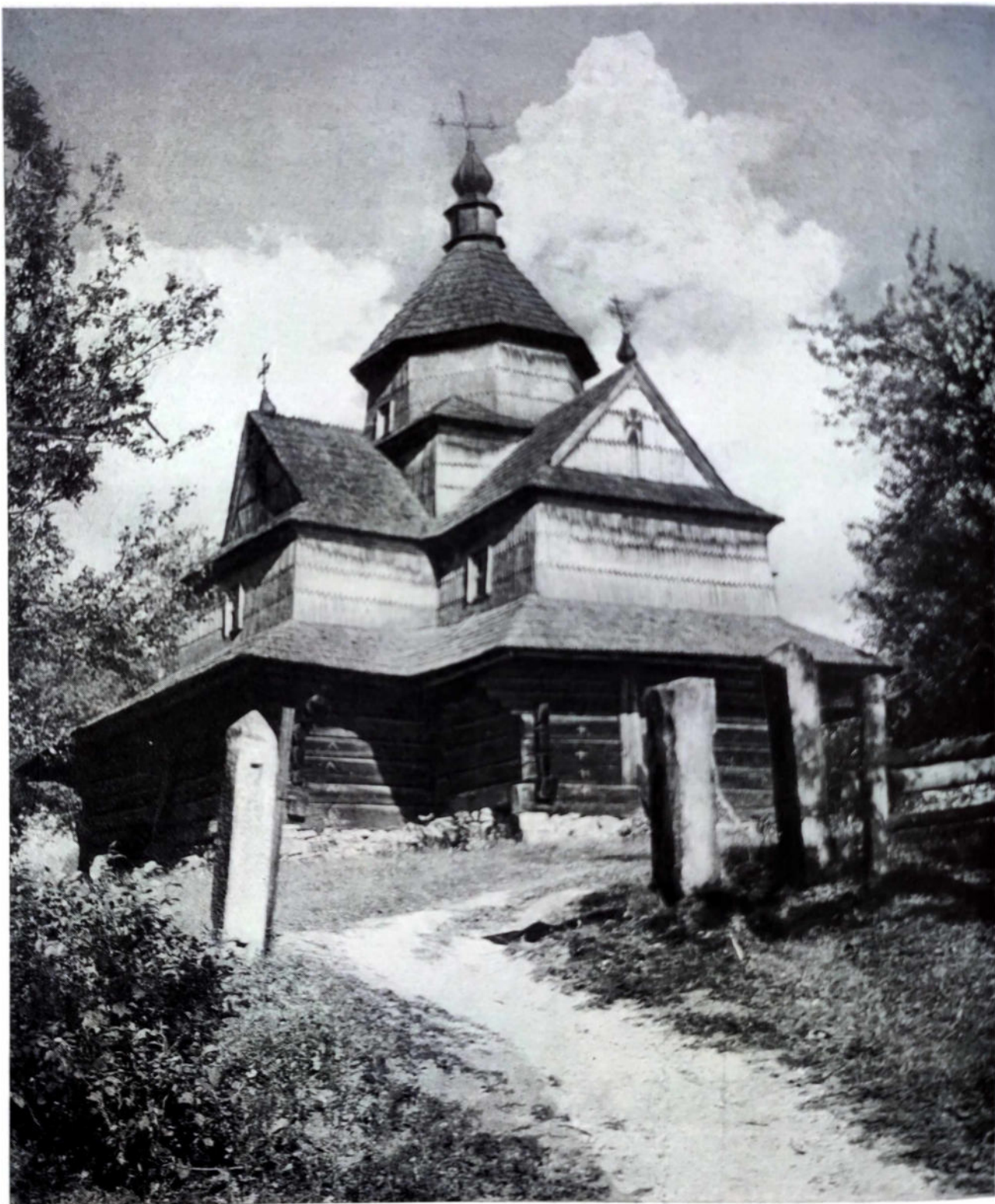
УСПЕНЬСКА ЦЕРКВА В ДУБІВЦЯХ. 1775 Р



БЛАГОВІЩЕНСЬКА ЦЕРКВА В КОЛОМІЇ. XVII СТ.

його (в 1453 р.) купив молдавський боярин Федір Вітольта і спорудив тут кам'яний Успенський храм, найстаріший з уцілілих на Буковині. У плані це невелика тридільна споруда з гранчатою апсидою і прямокутним бабинцем однакової ширини з нефом. Апсида перекрита чвертьсферичним склепінням а неф і бабинць — напівциркульними. Отже, в планово-просторовій організації тут повторені дуже стародавні зразки. Про це ж свідчать наявність стіни між бабинцем і нефом з невеликою аркою. Як відомо, бабинць у первісних християнських храмах призначався для неофітів «оглашених» та жінок, яким заборонялося входити в храм. Завдяки тому, що висота храму в півтора рази більша від ширини, він справляє солідне, а в інтер'єрі навіть урочисте враження. Спочатку він мав більш святковий і багатий вигляд, бо був розписаний фресками, невеликі фрагменти яких відкриті а переважна більшість захована під побілкою.

Фрески написані одночасно з побудовою храму і є дорогоцінною пам'яткою буковинського малярства XV ст. Поки що в бабинці відкриті шість постатей святих воїнів, ктиторський напис біля портрета Федора Вітольти та фрагмент композиції «Убогий на гноїщі». Вони свідчать про високий рівень культури майстрів і вірність їх традиціям українського монументального живопису. На блакитному тлі, в розміреному ритмі й в ієратичних позах виступають святі воїни. Прославлення рицарських подвигів і самопожертви були необхідні перед лицем турецької небезпеки, яка в XV ст.



ХРИСТИЯНИНЪ И Н. МТНО

ЦЕРКВА РІЗДВА БОГОРОДИЦІ У ВОРОХТІ. XVIII СТ.

ДЗВІНИЦЯ В МИКУЛІЧИНІ. XVIII ст.



нависла над Буковиною. Художники прагнули засобами мистецтва виховувати в людях мужність і готовність до боротьби з підступним і жорстоким ворогом.

Ще далі на північ лежить село Топорівці, де в 1619 р. на кошти молдавського господаря Мирона Барнавського, прихильника Львівського братства, було збудовано Іллінську церкву — яскраву і своєрідну пам'ятку буковинської кам'яної архітектури. В ній розвиваються ті ж архітектурно-мистецькі завдання, які пізніше стояли перед будівничими Троїцької церкви на Клокучці в Чернівцях. Для своєї споруди топоровецький майстер обирає молдавський тип тридільного храму з невеликими конхами, виявленими на фасадах малопомітними прямокутними виступами. Бабинець, як і в лужанській церкві, однієї ширини з нефом. Тому масив споруди монолітний, він тільки трохи оживлений виступами конх і горизонтальним пояском поребрика з червоної цегли на рівні підпружних арок бабинця. Храм — з високим дахом, який схожий силуетом на дах Троїцької церкви на Клокучці. На суворому моноліті стін виділяються наличники вікон та білокам'яна різьба порталу в формах варваризованої готики, що зустрічається і в інших спорудах.

Схожість топоровецької церкви з дерев'яними буковинськими храмами довершується наявністю трьох бань, схованих під одним дахом. Увійшовши через єдиний північний портал у бабинець, ми зможемо оглянути інтер'єр та архітектурно-конструктивні особливості будівлі. Передусім впадає в око те, що бані не мають підбанників; вони спираються на підпружні неглибокі арки, врізані в стіни, і за допомогою сферичних парусів, над якими проходить невеликий виступаючий кільцевий карниз, несуть сферичне склепіння. Середня баня тільки трохи вища за бічні. Неф високими і широкими напівциркульними арками з'єднується з вівтарем і бабинцем. Він відрізняється від бабинця невеликими напівкруглими конхами, що контрастують своїми розмірами з нефом, зорозово збільшуючи його масштаб. Підлога з дуже великих кам'яних плит найрізноманітнішої форми. На перший погляд вони не відіграють ніякої архітектурно-мистецької ролі, проте насправді вони покладені саме так, щоб створити невимушений малюнок і надати інтер'єрові величного вигляду. Завдяки їм інтер'єр одразу дістає набагато збільшені масштаби; здається, що він побудований не для звичайних людей, а для билинних богатирів. Ювелірна різьба іконостаса, залишки якої зберігаються в споруді, можливо, ще більше підсилювала могутні форми інтер'єра.

З Топорівців треба повернутися на коломийську дорогу і, віддалившись на півкілометра вбік, заїхати в село Берегомет, де є Миколаївська церква, збудована в другій половині XVII ст. і перебудована в 1786 р. Від першої споруди лишився тільки бабинець з картиною «Страшного суду» на північній стіні. Розписи дуже пошкоджені, але і те, що уціліло, свідчить про високу мистецьку культуру Буковини та її зв'язок із львівською малярською



СТРУКІВСЬКА ЦЕРКВА В ЯСІНІ. XVIII СТ



АПОСТОЛИ. ІКОНА З СТРУКІВСЬКОТ
ЦЕРКВИ В ЯСІНІ. XVII СТ.

школою. Але перше ніж ознайомитися з розписами, оглянемо храм. Він за типом належить до буковинських церков, але має тільки одну баню, таку ж низеньку і сховану під дахом, як і в розглянутих попереду храмах. Невеликий іконостас оздоблений оригінальною різьбою з розмашисто скомпонованими стеблами виноградної лози. Храмова ікона Миколая відзначається не тільки декоративним ладом колориту: привертає увагу цілком селянське обличчя. Погляд великих карих очей Миколая, який вважався покровителем теслів, ласкавий і добрий. У цьому іконостасі, «справленім за старанієм братським», є ікони яскраво вираженого жанрового характеру («Втеча в Єгипет»).

Композиція «Страшного суду» має ту особливість, що в центрі намальований Вседержитель у молитовній позі Оранти, а обіч нього — богоматір та Предтеча, які моляться за рід людський. Зображення апостолів, пророків та інші розташовані в кілька ярусів на блакитному тлі, що поступово переходить через зеленуваті, жовті й оранжеві тони в криваво-червону заграву в пеклі, куди маляр посадив шинкарів, лихварів, розбійників, кривоприсяжців, зрадників, нечесних ремісників. У нього є один улюблений тип, рисами якого наділені всі персонажі: цей тип дуже виразний — кругловидий, з крупним носом і великими очима. Контурна соковита лінія обрисовує обличчя, очі, уста, руки і складки одежі, визначає межі форми. Темновохристий півтон є натяком на світлотіньове моделювання, а вохристий тон

моделює опуклі частини облич. У колориті художник полюбляє зіставляти вишукані темно-червоні й сині, рожево-фіолетові й бузкові, жовтогарячі й вохристі тони. Такими скупими, але вміло використовуваними засобами створено цілу галерею образів, починаючи з тих, кого вважали праведниками, і кінчаючи негативними персонажами. Так у церковному живопису ставилися значні громадські та етичні проблеми, що хвилювали тоді людей своєю злободенністю. В ньому відбивався жвавий пульс громадського життя, щире зацікавлення навколишнім світом.

Наше уявлення про буковинське мистецтво буде неповним, коли не згадати про Успенську церкву в селі Дубівцях, збудовану в 1782 р. Вона нагадує одноверхі галицькі та подільські храми, де середнє приміщення перекрите невисоким пірамідальним зрубом у кілька колод. На ньому стоїть невисокий, теж квадратний вертикальний зрубик, що за допомогою плоских парусів переходить у восьмигранний зруб, увінчаний красиво й енергійно нарисованою барочною банею з перехватом в основі та пропорціональним ліхтариком. Гармонійні членування споруди по вертикалі й горизонталі не вносять неспокою в силует. Інтер'єр цілком відповідає екстер'єру. Низенький бабінець контрастує з нефом, який через це сусідство здається більшим, ніж є насправді. В ньому висотне розкриття внутрішнього простору проведене послідовно й ефектно, бо дрібні членування бані створюють ілюзію значної висоти. Головний мистецький акцент, проте, робиться на невеликому, але дуже гарному іконостасі. Він має чотири класичних яруси, а по вертикалі — виразні членування двохярусним восьмиколонним ордером на сім полів. Акант, виноградна лоза та інші декоративні квіти стилізовані дуже своєрідно.

Пересуваючись на захід, вздовж Пруту, ми переходимо не тільки в іншу область — Івано-Франківську, але і в сферу мистецтва іншої школи — гуцульської.

Гуцули з рідкісною винахідливістю та тактом можуть варіювати один і той же тип або прийом, але індивідуальна творчість тут стосується не суттєвих рис, а тільки архітектурно-конструктивних деталей, елементів орнаменту і особливо ладу пропорцій та співвідношень. Завдяки цьому гуцульські теслі створили яскраву і самобутню школу. Гуцульське мистецтво варіює такі три типи храмів: тридільний одноверхий, близький до церкви в Дубівцях, яку ми вже бачили, тридільний триверхий і хрещатий одноверхий або триверхий.

У Коломиї, з якої почнемо нашу подорож по Івано-Франківській області, на міському кладовищі стоїть церква Благовіщення (XVIII ст.) з маленькою рубленою двохярусною дзвіничкою. В плані вона хрещата з доволі розвинутими раменами, довжина яких помітно більша за ширину, а центральне приміщення на перехресті — однакової ширини з бічними. Вже одна ця риса плану визначає специфіку об'ємно-просторової композиції, в якій домінує не центральна баня, а бічні, розвинуті зруби. Мабуть, в українській



ЦЕРКВА МИКОЛАЯ ГОРІШНЬОГО В СЕРЕДНЬОМУ ВОДЯНОМУ. СЕРЕДИНА XVII СТ.

ПОРТРЕТ ТИТАРЯ НИКОРЯ З ЦЕРКВИ
МИКОЛАЯ ГОРІШНЬОГО В СЕРЕДНЬОМУ
ВОДЯНОМУ. СЕРЕДИНА XVII СТ.



архітектурі немає іншого такого храму, де ритм присадкуватих пропорцій-
нальних членувань був би проведений так послідовно і майстерно, де б
«розстеленість» об'ємів по землі знайшла таке високохудожнє втілення.
Церква «стелить» свої бічні рамена по невеличкому пагорбку, заввишки
лише в 2—3 метри висоти. Мініатюрна гранчаста баня з наметовим верхом,
перехопленим перепоясанням внизу і тендітною маківочкою у вінчанні, ніби
визирає з-за високих дахів, чим збільшується враження «приземленості»
споруди. Біля неї стоїть граціозна дзвіничка з такими ж присадкуватими
пропорціями та наметовим дахом, але не гранчастим, а квадратним, бо дзві-
ничка — напівгосподарська, напівкультова споруда — не могла «конкуру-
вати» з церквою. Той, хто будував храм, був справжнім художником, спро-
можним у малому втілити красу.

Вирушивши з Коломиї по дорозі в Карпати, ми в Ямному на кладовищі
побачимо храм, що разом з дзвіницею на тлі гір являє дуже мальовничу
картину. Хрещата одноверха церква з двома залами більш імпазантна,
ніж у Коломиї; в ній сильніше виявлена тенденція до подолання «приземле-
ності».



МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В КОЛОДНОМУ. XVI—XVII СТ.

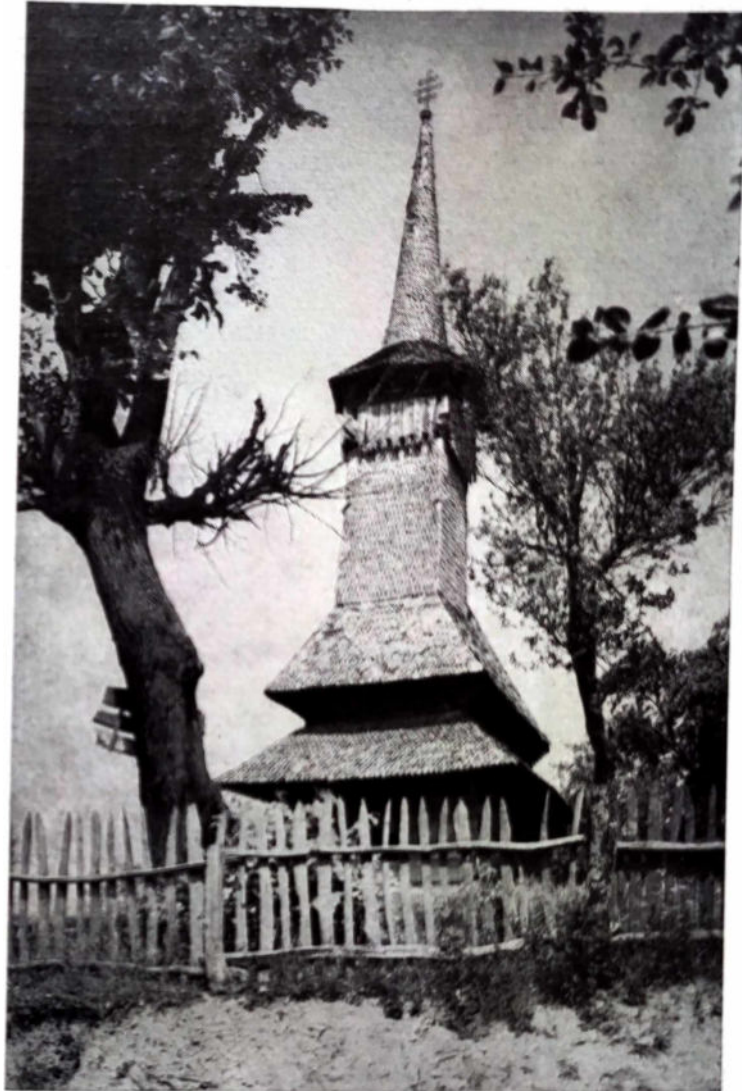
МИХАЙЛІВСЬКА ЦЕРКВА в КРАЙНИКОВОМУ. 1668 Р.





МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В ДАНИЛОВОМУ . 1779 Р.

УСПЕНСЬКА ЦЕРКВА В НОВО-СЕЛИЦЯХ. 1654—1656 РР.



В Микуличині, поряд з церквою початку ХХ ст., стоїть стара дзвіниця з такими вишуканими формами і таких пропорцій, що храм, розташований поруч, здається позбавленим всяких мистецьких якостей. Гори стають дедалі вищими і вже в Кременцях (колишньому Татарові) піднімаються досить великими масами. Тому малесенька хрещата одноверха церква і дзвіничка, поставлені на горбочку над Прутом, скидаються на дві печерички, що примостились біля пенька. Але якщо в коломийській церкві крила розпластані, то в кременцівській вони, навпаки, значно коротші; тому масив храму цільніший, більш зібраний, а баня ще глибше схована між кониками даху.

За Кременцями треба повернути ліворуч, і незабаром в оточенні високих гір покажеться рідкісної краси долина Пруту. На одному з її високих

схилів, між Прутом і маленьким, але гомінким потічком, невідомий ворохтянський тесляр у XVIII ст. збудував найстрункіший і водночас найменший з усіх гуцульських храмів. Від вулиці понад Прутом до нього прокладена вузька стежечка, біля якої при вході на цвинтар стоять два величезні камені. Такі брили-менгіри були у стародавніх слов'ян жертівниками. Церква поставлена на чималенькому підмурку, і до неї ведуть східці. Бічні рамена надзвичайно короткі; центральний зруб, ніби витиснутий ними догори, здається значно вищим. Він не схований між гребенями дахів, а навпаки, гордо височить; у нього навіть четверик піднятий майже врівень з завершенням дахів, на якому тримається прекрасних пропорцій гранчаста баня з енергійно окресленою наметовою покрівлею і помірним ліхтариком. Лінії покрівлі опасання впевнено піднімаються до вертикальних граней зрубів, підхоплюються ними і передають їх рух вище через круті навскісні грані дахів, вертикалями підбанника, щоб зійтися в гранях шатра і в лініях маківки. Центричність композиції має проведена відкрито і сміливо. Рух бані вгору ніби «притягає» бічні об'єми, бо їх стіни аж похилились досередини.

В інтер'єрі внутрішній простір несподівано урочистий, при більш ніж скромних фізичних розмірах. Цього досягнуто співвідношенням окремих частин бані, паруси якої підняті дуже високо, вдвоє вище, ніж ширина нефа. Тому центральна баня по висоті більш як вдвоє перевищує бічні зруби. Ілюзію висоти, хоч як це не дивно, збільшує півтемрява, що завжди панує в бані через відсутність вікон. Зір ледве вловлює неясні контури граней склепіння верха. Майстер вмів оперувати багатим арсеналом засобів виразності й повністю володіє секретами будівельної вмілості.

З Ворохти треба знов повернути на ясінську дорогу, проїхавши село Яблоницю, піднятися на перевал; звідти відкриваються неозорі краєвиди з Говерлою, Негрівцем та іншими вершинами на обрії, а внизу серед плосковидих пагорбів над Чорною Тисою привільно розкинулася Ясіня. На південній околиці села, де один з горбів висувається великим коліном до Тиси, стоїть дерев'яна струківська церква, за переказами, названа так від імені гуцула Струка. Він тут мав великі отари овець. Одного разу несподівано рано випав великий сніг і замів дороги. Пастухи покинули в критій загороді овець і пішли в Яремчу, бо в них не було запасу їжі. Навесні Струк пішов подивитися на своїх овець. Як же здивувався він, знайшовши їх цілими (вони мирно доїдали стіг сіна), більше того, при них було багато маленьких ягнят. Як подяку богоматері за збереження отари Струк збудував на цьому місці в її ім'я церкву, і відтоді тут почали селитися гуцули. Таку легенду розповів мені старий гуцул, показуючи церкву.

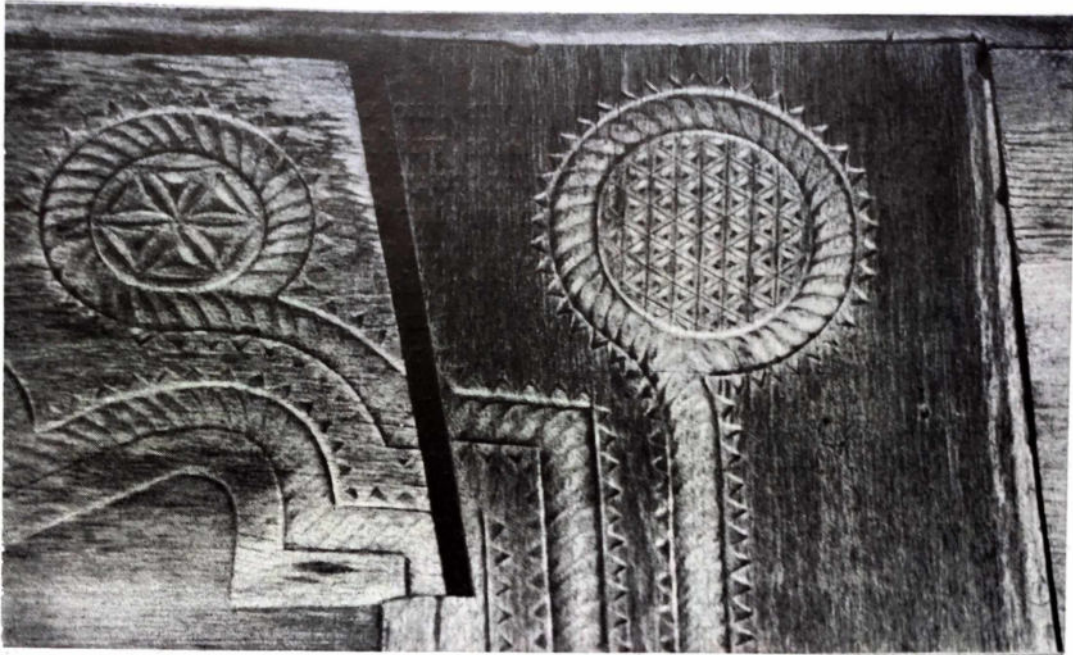
Вона хрещата, одноверха, з маленькою дзвіничкою поруч. Але якщо в коломиїській церкві домінують горизонтальні розміри і членування, а у ворохтянській — стрункість, прагнення надати споруді стовпоподібного вигляду, то в ясінській знайдено щасливу рівновагу між цими двома тен-

СВ УЛЯНА. ІКОНА З ЦЕРКВИ У В. СОРОЧИНЦЯХ. 1732 Р.





ПОРТРЕТ БАЙДИ-ВИШНЕВЕЦЬКОГО. XVII СТ ОСТРОГ. КРАСЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ



ОДВІРОК УСПЕНЬСЬКОЇ ЦЕРКВИ В НОВОСЕЛИЦЯХ.

денціями. Вдало дібрані пропорції бічних об'ємів не «сперечаються», але і не підкоряються центральній бані. Вони — необхідний компонент. Між ними видно трохи піднятий четверик центральної широкої бані з розкішним барочним верхом. Завдяки цим співвідношенням здається, що бічні зруби повинні бути саме таких розмірів, щоб гідно підтримувати «престиж» солідного центрального верха.

Інтер'єр позначений затишністю і водночас урочистістю. Напівциркульні арки-вирізи, накреслені сміливою досвідченою рукою, відкривають простори бічних приміщень на всю ширину. Тим-то центральна баня органічно зливається з бічними, утворюючи єдиний простір, відкритий на середхресті у висоту дуже широкою банею. Як в рисунку бані, так і в арках-вирізах і обрисі об'ємів зовні багато округлих ліній, що надає масиву храму скульптурної пластичності. Справді храм треба оглядати як скульптуру, обійшовши навкруги.

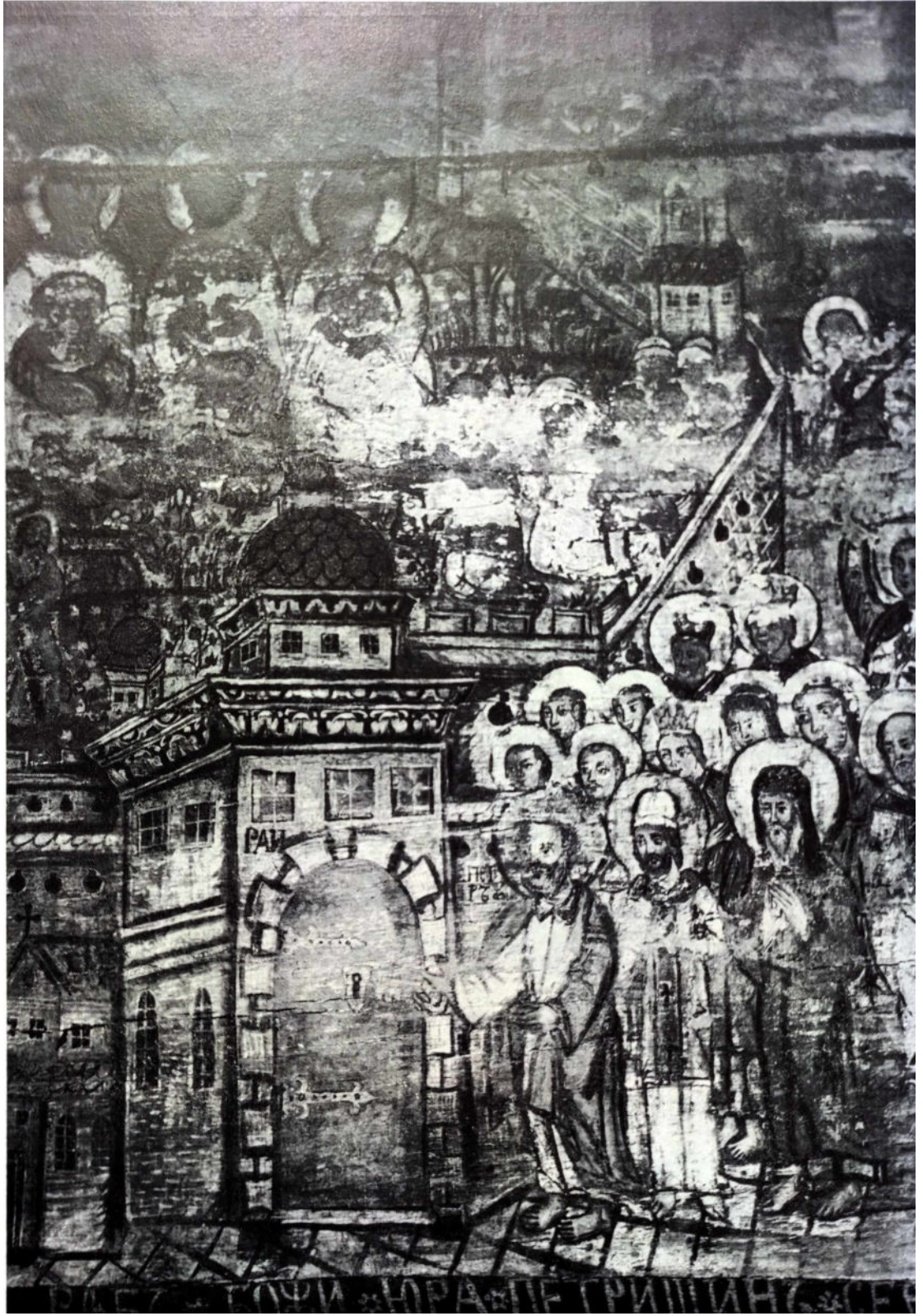
Згідно з переказом, храм ніби був збудований Струком у XVI ст., але не уцілів. Сучасний храм належить, очевидно, до XVIII ст., а від старого збереглися тільки нечисленні ікони, серед яких «Преображення» виділяється дуже тонкою гармонією блідо-рожевих, зелених, блякло-блакитних та вохристо-коричневих тонів. Типи вже зовсім народні, а дія відбувається на тлі реального карпатського ландшафту, і хоч майстер ще не оволодів мистецькими засобами Відродження, однак він ретельно намагається зобразити конкретне оточення, зокрема ландшафт, будови, одяг, дерева, квіти і трави і т. ін.

Приїхавши в Чсіню, ми опинились вже на Закарпатті, і далі метою нашої подорожі є ознайомлення з його пам'ятками. Тепер дорога йде над Чорною Тисою, яка вирує по скелястому річищу, наповнюючи своїм шумом вузькі ущелини, стиснуті горами, чим ближче до Рахова, тим вищими. З Чорною Тисою біля Рахова зливається Біла Тиса, утворюючи одну ріку — Тису. Дорога біжить химерною лінією, обминаючи безліч виступів гір і даючи змогу оглядати найрізноманітніші гірські ландшафти. Не доїжджаючи до села Біла Церква, треба звернути праворуч, на село Середнє Водяне. Воно лежить за невисоким, але крутим перевалом, з якого відкривається чудовий краєвид.

Середнє Водяне виникло, мабуть, ще в XVI ст. на «волоському праві», тобто було засноване вихідцями з сусідньої Валахії. Населення розмовляє румунською мовою. Багатівікове спілкування румун з українцями наклало певний відбиток на мистецтво обох народів, які завжди жили у злагоді. Серед густих садів та безлічі сіро-чорних стрімких дахів панують два пагорби, увінчані темними силуетами храмів з високими баштами. Обидва храми однакові за типом і присвячені одному святому. Церкви різняться тільки тим, що одну звать «Микола Горішний» (вона стоїть вище по течії ріки Апшиці), а другу — «Микола Долішний». Вони збудовані, мабуть, у середині XVII ст. однією артільлю теслярів. На зрубі Долішньої церкви є напис: «Подважен бисть храм святий року божого 1699». Напис показує, що майстер був українцем, а церкву підважували для заміни згнилих колод зрубу, отже, щонайменше через 40—50 років після того, як її збудували. На горішньому храмі нам не вдалося знайти напис з датою, але стилем будови, архаїзмом форм він близький до Долішнього і був споруджений, можливо, трохи пізніше. Про це свідчать досконаліші пропорції та більш впевнений рисунок вінчання башти. Порівнюючи обидві будівлі, можна подумати, що, зводячи другу, майстер вніс поправки згідно з оптичними враженнями, перевіреними на збудованому раніше храмі.

Церква Миколи Горішнього має типовий тридільний план, у якому всі приміщення прямокутні, а середнє, крім того, значно ширше. Вони перекриті рубленим склепінням, у бабинці — з плоским дном, а у вівтарі й нефі — майже напівциркульним. Над бабинцем здіймається висока вежа з нешироким підсябиттям і суворим, скоріше в стилі романської, ніж готичної архітектури, наметовидим верхом. Нижній основний зруб має по всьому периметру будови залом, зовні виявлений доволі широким опасанням. Над заломом піднімається вертикальна стіна заввишки близько трьох метрів, що непомітно переходить у склепіння, а зовні виділяється доволі великим виносом карниза під покрівлею. Дах на апсиді стрімких форм, як і на нефі, але останній вищий; тому композиція має асиметрична, гостро окреслена в силуеті й динамічна завдяки лапідарній формі башти. Традиція відносить побудову храму до 1428 р., але ми гадаємо, що існуючий храм, хоч і збудований у середині XVII ст., зберіг багато рис суворої архітектури XIII—

СТРАШНИЙ СУД. ДЕТАЛЬ РОЗПИСУ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В НОВОСЕЛИЦЯХ. 1662 Р.





РОЗПИСИ СТЕЛИ ЦЕРКВИ В ЧЕТОВО. 1753 Р.

XV ст. Щодо цього Миколаївський храм являє дуже великий інтерес і дає змогу здобути уявлення про шляхи розвитку українського дерев'яного будівництва більш ранніх епох. Характерно, що в ньому немає ніяких оздоб на зрубі й на одвірках. Віконця маленькі й схожі скоріше на бійниці. Спочатку бабинець і неф розділяла глуха стіна з дверима посередині, як у старохристиянських храмах, а той виріз, що є тепер, зроблений наприкінці XIX ст.

Як бачимо, церква має багато особливостей, характерних не для XVII ст., а для XIII—XV ст. В українській архітектурі важко назвати ще якийсь храм, що йому була б притаманна така сувора і мужня краса. Якщо гуцульські, волинські, галицькі або навіть і придніпровські церкви відмітні мальовничістю, певною м якістю форм, то описані зараз споруди здаються витесаними міцним долотом з темно-сірого граніту. В пейзажі вони мають вигляд велетенських брил. Башти над бабинцем сміливо впираються в небо гострим верхом. На нашу думку, ці будівлі зберегли форми дерев'яних обо-

ронних церков XIII—XV ст. Це тим більш можливо, що на Україні відомі кам'яні храми з оборонними баштами над бабинцем, зведені в XIV—XV ст.

Інтер'єр цілком відповідає лаконічному зовнішньому виглядові храму. Бабинець невеликий, освітлений маленькими віконцями-бійничками. Неф набагато вищий, але завдяки напівциркульному склепінню він нагадує зали оборонних замків. Живопис іконостаса та розписи пом'якшують його похмурість, надають йому барвистості. Іконостас належить до 1761 р., він звичайної чотириярусної композиції з простою сіткою, утвореною горизонтальними й вертикальними членуваннями. Різьба крупних форм, соковита, наскрізна, але не ажурна, а густа. Живопис декоративний. Майстер зіставляє великі площини локального червоного, синього і зеленого кольорів, що весело виграють на тлі позолоченої різьби. Типаж цілком простонародний, український, більшість постатей кремезні, з великими головами. Вираз обличчя глибокодумний, зосереджений. Можливо, маляри походили з Хуста, але щось певне сказати з цього приводу поки що не можна. Стилистично до описуваного зараз близький іконостас церкви села Руська Долина. Ктиторський напис на ньому виявляє, що головний керівник живописних робіт теж був українець.

Первісно храм був розписаний, розписи у вівтарі зараз заклеєні папером, а в нефі та бабинці дуже пошкоджені. Розписи нефа відтворюють сцени «Страстей», розташовані в два реєстри. Між ними по ширині віконець проходять смуги з намальованими вазонами і квітами. Цей мотив вже знайомий нам по різьбі в іконостасах та народних настінних розписах. У бабинці внизу зображені великомученики і святителі та портрет ктитора храму, священника Никоря, на стелі — богоматір «Знамення» й архангели, а на стіні, що відділяє бабинець від нефа, — «Страшний суд». На жаль, він у найцікавішій частині знищений; лишилися тільки частина пащі диявола та постаті грішників.

В бабинці панує монументальне зображення богоматері, великі очі якої спрямовані на глядача. Урочистий настрій підтримують строгі фронтальні постаті нижнього ярусу, серед яких виділяється конкретністю і народним типом портрет ктитора. Він стоїть у молитовній позі перед іконою свого патрона. Очевидно, замовник вимагав (а художник зважився це зробити) вмістити його серед святих. І на обличчі його — вираз людської гідності. Це нечуване на ті часи вольнодумство, що є результатом проникнення гуманістичних ідей навіть у найдавніші куточки України. Розписи нефа виконані із знанням законів монументального живопису. Майстер легко аранжує всі епізоди, дає виразні мізансцени, тонко відчуває потрібний темп розповіді, переконливо відтворює драматизм і напруження ситуацій. У неквапливому ритмі чергуються компактні групи «Страстей» на тлі архітектурних мас та просторових інтервалів. Чоловічі образи енергійні й мужні, жіночі сповнені поезії, їх ніжні овали м'яко обрисовані.



СВЯТОДУХІВСЬКА ЦЕРКВА В КОЛОЧАВІ-ГОРБ. XVII СТ.

МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В МАЙДАНИ. ХVІІІ СТ.





БОГОМАТІР. ІКОНА З ЦЕРКВИ В МАЙДАНИ. XVI СТ.

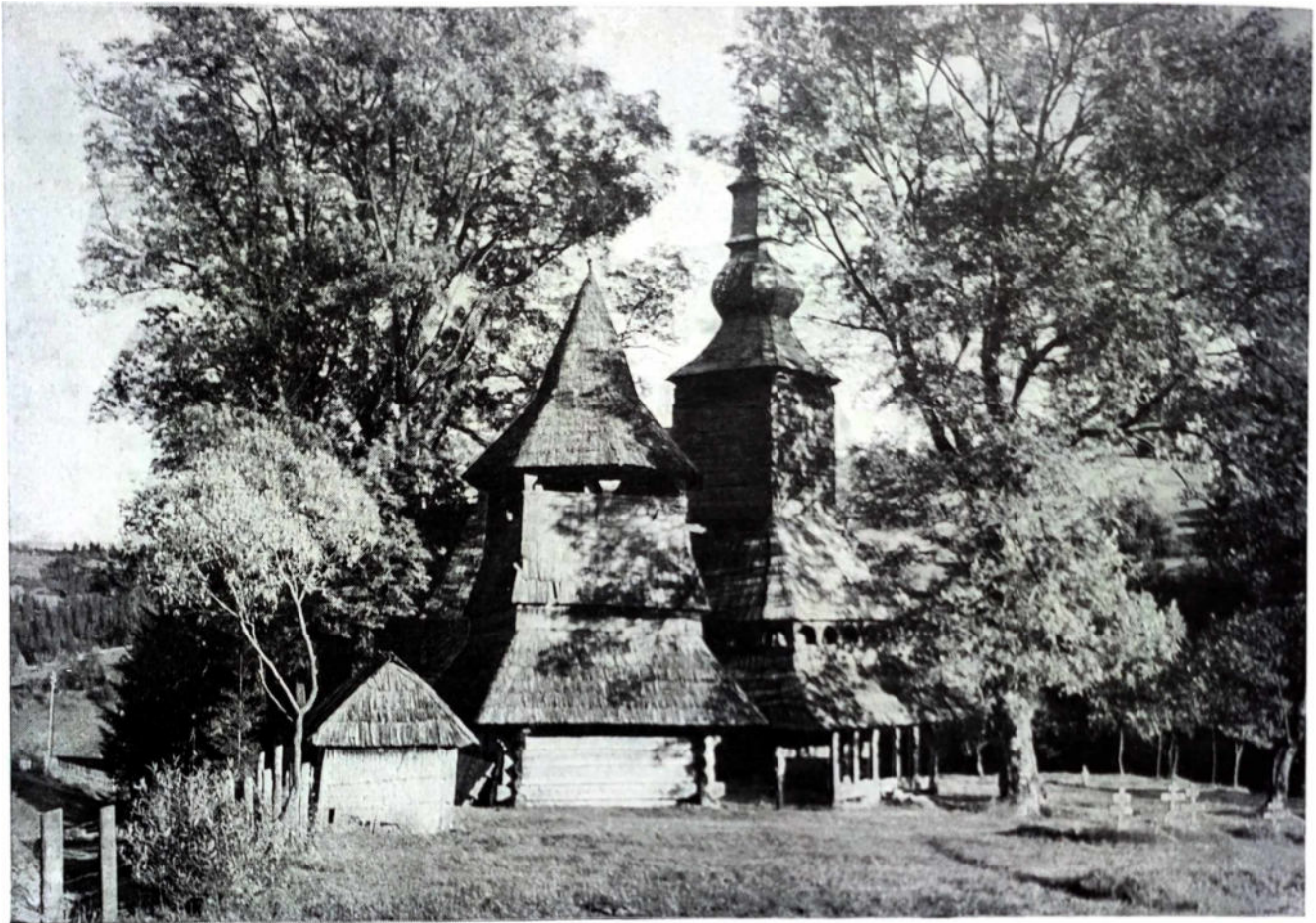
Після Середнього Водяного побуваємо в Колодному. Дорога туди йде через Грушово-Буштин, звідти — вгору, над р. Терблею до Дулова, а там праворуч за кілометр лежить село Колодне. Храму не видно — він показується вже зовсім зблизька, коли в'їхати на міст через невеликий потік, над яким піднімається невисокий горб з двома патріархами-дубами по краях і церквою між ними. Літературна традиція відносить її побудову до XVI ст. Після дослідження (в 1963 р.) живопису, виконаного під час ремонту храму в XVII ст., можна сміливо вважати, що церква в селі Колодному — одна з найстаріших на Закарпатті. Безперечно, основний зруб у вівтарі до склепіння, а в нефі та бабинці до залому належать до XVI ст. У XVII ст., скорі-

ше в другій половині його, було перероблено завершення башти, яка до аркади цілком схожа на башту в Середньому Водяному. Немає сумніву, що саме храм у Колодному, як найбільш довершений з мистецького й архітектурно-конструктивного погляду, був прототипом для храмів без верхів і з однією баштою над бабинцем. Згодом вінчання башти змінюватимуться під впливом готичної або барочної архітектури, але основний прийом композиції лишиться незмінним.

Споруда рублена з величезних дубових колод завдовжки близько дванадцяти метрів, бо бабинець і неф — однієї ширини, як у церкві в Лужанах. Усі три приміщення перекриті рубленим склепінням, а над бабинцем, поверх стелі поставлена висока каркасна башта-дзвіниця. На почорнілому дубовому зрубі апсиди збереглися первісні віконця круглої і хрещатої форми, які бачимо на малюнках церков, у рукописах та на іконах XIII—XV ст. Покрівля опасання на рівні залому зрубу бабинця і нефа переходить у дах апсиди, нижній край якого знаходиться на одному рівні з опасанням. Над стрімким дахом апсиди підноситься нерозчленований дах нефа і бабинця, з якого виростає стрункий стовп-башта з підсябиттям та відкритою аркадою в завершенні. Храм невеликий, але його силует надзвичайно монументальний. Цього досягнуто тонко знайденими пропорціями мас, їх членуванням, а також фактурою дерева і особливо дивної за рисунком гонтової обшивки. Західний фасад після перебудови в XVII ст. набув мальовничого виду завдяки ганкові на різьблених стовпах і галереї обходу на бабинці. Глибока тінь обрисовує оригінальної форми стовпи й арки, двохярусний ритм яких надає споруді світського привітного вигляду.

Інтер'єр нескладний, лаконічний. Все в ньому доцільне: і маленькі хори, і вирізи в бабинці, і гарні стасидії — лави для старих та поважних громадян. Стіни і стеля нефа та вівтаря розписані. Декоративне багатство доповнюють різьба й живопис іконостаса. Він стриманий, але виразний, декоративний, побудований на зіставленні гарячих червоних, ніжних синіх і вохристих кольорів, які дивно гармоніюють з позолоченою різьбою. Найстаріший живопис у вівтарі — другої половини XVII ст. Окремі сюжети, як і в розписах Середнього Водяного, розділені орнаментами, але в Колодному — не вазон, а виноградна лоза. Колористичний лад інтенсивних тонів — червоного, синього і вохри — якнайкраще пасує до стриманого інтер'єра. В 1737 р. іконостас оновлювався, про що свідчить напис на звороті царських врат: «Поновленіє сих двер року божія 1737, місяця ноєврія Ілія маляр Хуски». Це доводить, що іконостас зроблено десь коло середини XVII ст. і що Хуст був тоді досить значним мистецьким осередком на Закарпатті.

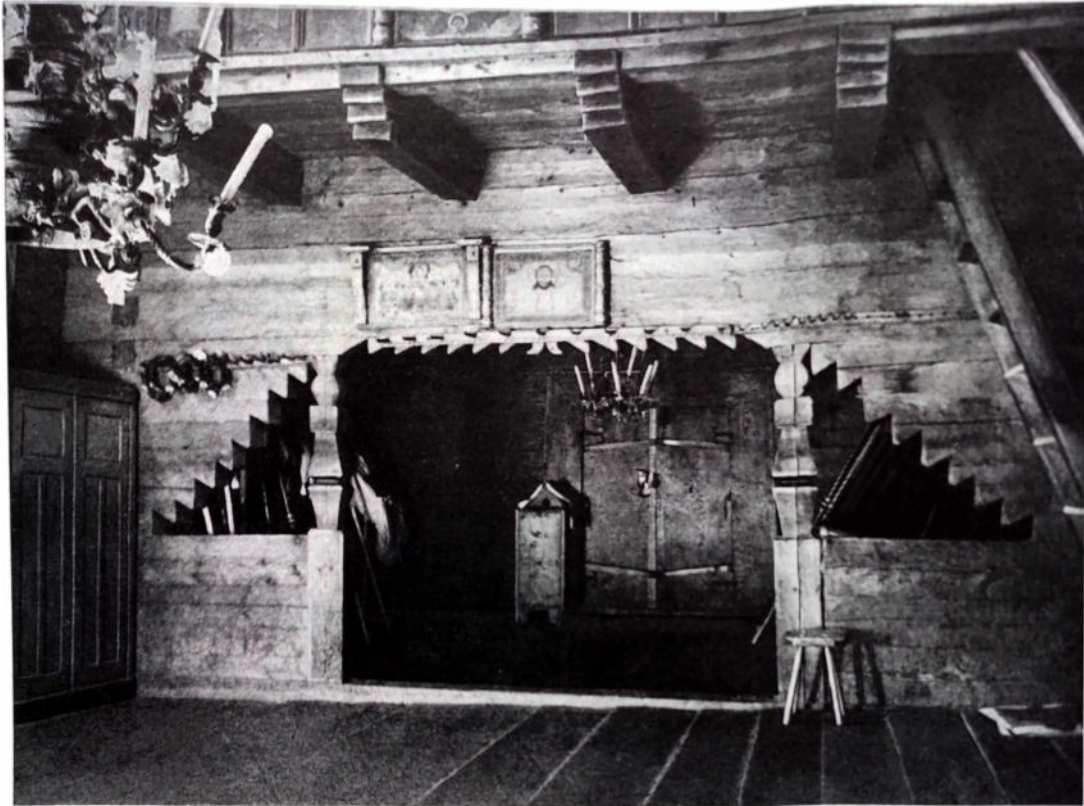
Розписи в наві виконані пізніше, можливо, наприкінці XVIII ст. їх зробив «почесний громадянин Антоні Валі», ближче нам невідомий, але, очевидно, освічена людина, бо напис, який ми щойно навели, зроблений латинською мовою. В манері письма відчуваються вже повіви класицизму, тому



МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В ПРИСЛІПІ. 1729 Р.

вони не дисонують із строгими ренесансними по духу розписами вітваря і добре пасують до нескладного інтер'єра.

Тип храму з баштою над бабинцем, на нашу думку, виник як оборонний вже в XII—XIII ст. за часів жорстоких і безперервних воєн. Наскоки на села, «увод челяді», грабування як людей, так і церков були повсякденним явищем, і наші літописи рясніють звістками про це. Риси тодішнього будівництва найповніше донесли до нашого часу храми в Середньому Водяному та в Колодному, хоча в колоднлянській церкві вінчання суворої наметової форми було змінено на ренесансне. Пізніше зміни в їх архітектурі стосуються лише вінчання, бо підсобиття в усіх без винятку храмах цього типу зберігається. Народні майстри були обізнані з досягненнями світової архітектури і творчо засвоювали їх. Очевидно, в кінці XIII або на початку XIV ст., паралельно з проникненням рис готики в кам'яну архітектуру, вони з'являються і в дерев'яному будівництві, саме в тих елементах, які становили найбільш «рухому» частину композиції мас — вінчання башти. На них влаштовують височенний готичний шпиль — спершу один, а згодом — з чотирма маленькими баштами, на рогах в основі покрівлі. Башти



ІНТЕР'ЄР МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ПРИСЛІПІ.

строного типу з одним шпилем є в двох церквах села Руське Поле (заснованого, можливо, ще за домонгольських часів). Церкви ці — дуже оригінальні, невеликих розмірів і суворих форм — донесли до нас мову готики.

Башти з кількома шпилями має велика крайниківська група церков у Стеблівці, Крайникові, Сокирниці, Данилові та Олександрівці. Найкраща з них — у Крайникові, збудована в 1668 році. На березі невеличкого струмка, на ледве помітному горбку, в оточенні велетенських дубів стоїть храм, що нагадує одягненого в броню богатиря, який підняв свій спис. Композиція має у принципі повторює храм в Колодному, однак описувана церква більших розмірів, з вищим основним зрубом і дахом. Бабінець і неф однакової ширини, опоясані заломом на західному фасаді, що переходить у низеньку відкриту аркаду-обхід. Під нею — невеликий ганок, але не на стовпах, як у Колодному, а рублений з глухих стін, в яких є невеликі дрібноуступчасті трикутні вирізи — два на фасаді й по одному з боків. Вони призначались для освітлення, але більше подібні до амбразур для вогнестрільної зброї. Тому вигляд храму в Крайникові суворіший, ніж у Колодному.



ДЗВІНИЦЯ В ЗКАХ. XVIIІ СТ.

Низенький отвір оформлений надзвичайно широкими одвірками, з лучковим завершенням і готичним трикутним загостреним вирізом, оздобленим тільки порізкою орнаменту з мотивом «вірвовочки». Другий церковний одвірок оздоблений, як солідний портал, дуже пишною різьбою, що складається з шести смуг трикутних і «вірвовочних» порізок. Зовнішня «вірвовочка» обходить портал, утворюючи вгорі на рогах великі петлі; вони заповнені трикутною виїмчастою різьбою, що здаля нагадує рисунок шапки соняшника з вилущеним насінням. У центрі, над трикутною вирізкою одвірка, вміщені три розетки; середня з них більша. Тут сплелись прадавні символічні зображення сонця і рослинний мотив, в результаті маємо оригінальні й вишукані оздобы.

В інтер'єрі привертає увагу стильний іконостас, виготовлений одночасно з побудовою храму. Його композиція в чотири яруси та різьба з мотивами виноградної лози типові для XVII ст. На жаль, кіптява, що вкриває стіни, не дає можливості розглядіти живопис. Видно тільки широке письмо і монументальні постаті. Художні якості церкви, очевидно, полонили сучасників і нащадків і відтворювались ними.

Цей тип храму поширений на невеликій території з центром у Крайникові. На південь від Крайникова — у Стеблівці є храм, збудований у 1780 р. (на місці церкви, спорудженої в 1646 р.). Він відрізняється від крайниківського насамперед тим, що башта у нього масивніша, а шпиль — вищий. Крім того, вівтар, нава та бабинець присадкуватіші, а покрівля нижча, з менш стрімкими спадами. Рисунок гонтової обшивки крупніший; порізка на одвірках не стародавня геометрична, а рослинна, барочних форм. Вінчання шпилів — шедевр ковальського мистецтва — має вигляд металевого мережива, серед якого важко розпізнати основу композиції — хрест. Ковалю захоплювала не релігійна символіка, а радість творчості, свідомість свого таланту.

Сокирницьку церкву, споруджену у XVIII ст., будував прихильник більш архаїчних образів. Головна його увага зосереджена на середньому приміщенні, до якого він прирубав неглибокий бабинець і вузький ганок, об'єднав їх одним дахом. Зі сходу він прирубав маленьке вівтарне приміщення. Башта стоїть у нього тільки над бабинцем, тому вона трохи відсутнута від чола і виростає з верхньої частини даху. Порівняно з важким і слабо розчленованим масивом вона здається невеликою і легкою. Нахил майстра до архаїки проявляється не тільки в ладі пропорцій, в уникненні сильних членувань, а і в мотивах різьби.

За кілька кілометрів на північ від Крайникова в селі Данилові є Миколаївська церква (1779 р.), а ще далі — в селі Олександрівці — церква Параскеви (кінець XVII ст.). Мабуть, найбільше відчув урочистий образ крайниківського храму будівник данилівської церкви. Основний об'єм у нього — гарних пропорцій, з помірною апсидою. Він любить стрункі форми, тим-то вся його увага звернута на башту та її вінчання. Над ганком під-



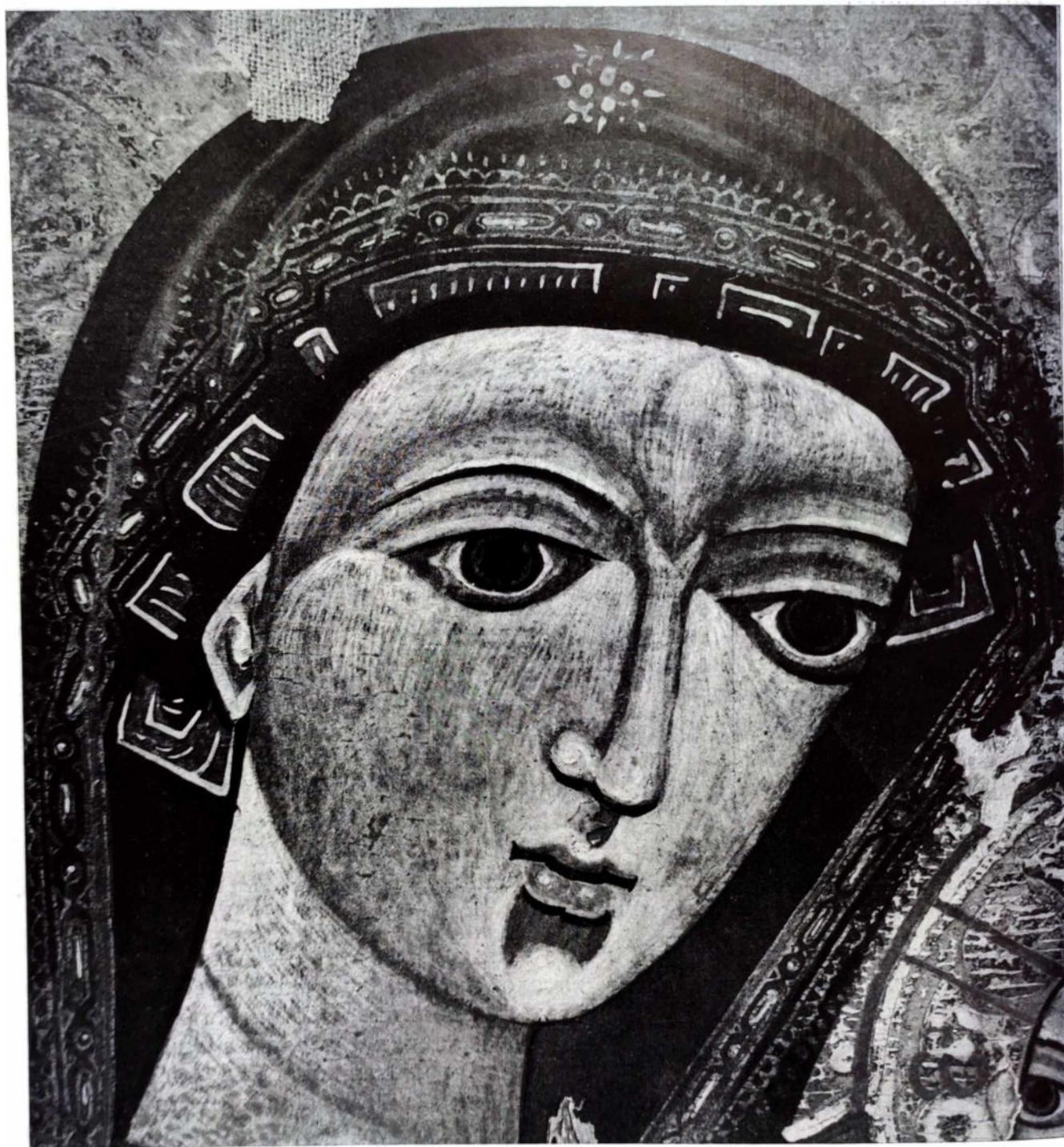
БОГОМАТІР. ІКОНА З МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ІЗКАХ. ХVІ СТ.

АРХАНГЕЛ МИХАЛ.
ІКОНА З МИКОЛАЇВСЬКОЇ
ЦЕРКВИ В ІЗКАХ. XVII СТ.



носить висока покрівля. Грані її круто здіймаються вгору, створюючи небувалий розгін руху струнких мас високої башти, увінчаної височезним шпилем з чотирма маленькими на рогах, що своїми вкороченими пропорціями зорозово збільшують його розміри. Замовники і тесля надзвичайно вдало обрали значний крутосхил і на ньому поставили свою споруду. Вона — втілення динаміки, пориву вгору; в промінні вечірнього сонця її шпиль яскраво золотиться.

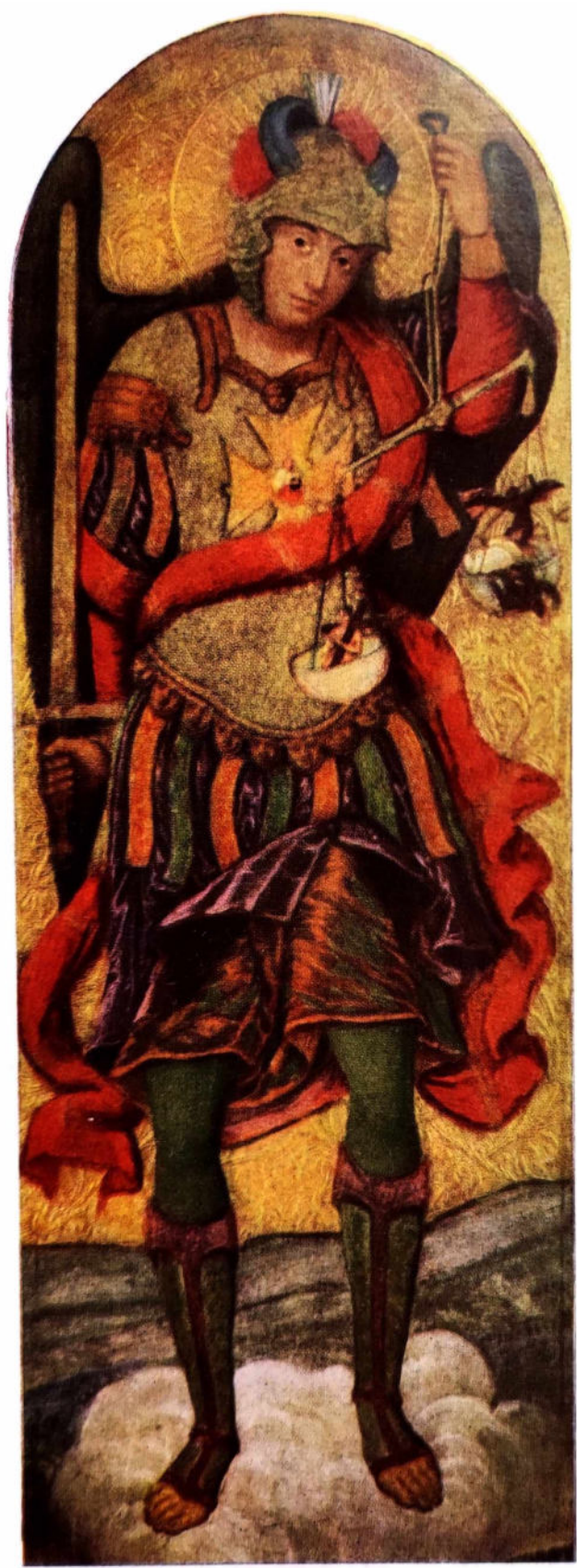
Остання споруда хустської групи знаходиться найдалі на північ від Крайникова в селі Олександрівці. Всі розглянуті зараз храми розташовані на притиській рівнині, й тільки церква Параскеви, про яку зараз буде мова, стоїть серед горбастої місцевості, на досить високій терасі і з деяких точок



БОГОМАТІР. ДЕТАЛЬ ІКОНІ З МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ІЗКАХ.



КОЗАК МАМАЙ. НАРОДНА КАРТИНКА. XVIII СТ. ЗБІРКА С. А. ТАРАНУШЕНКА.



І Р У Т К О В И Ч . А Р Х А Н Г Е Л М И Х А І Л . К І Н Е Ц Ь Х V I I С Т . Л Ь В І В С Ь К И Й М У З Е Й У К Р А І Н С Ь К О Г О М И С Т Е Ц Т В А .

проекується на тлі навколишніх низьких гір. Якщо в сокирницькому храмі відчувається тяжкість, нерухомість основного, мало розчленованого об'єму, а в данилівському — все рух, динаміка, легкість, то в олександрівському щасливо знайдена гармонія, рівновага горизонтальних об'ємів з вертикальною баштою. Цього досягнуто тим, що по горизонталі розчленовується опанування не тільки неф, як у всіх попередніх спорудах, а й бабинець. На головному фасаді в нижньому ярусі влаштовано не глухий закритий ганок з маленькими амбразурами, а відкритий, на високих різьблених стовпах з арочним завершенням. На другому ярусі мажорний ритм аркади підхоплює галерею-обхід. Отже, нижній масив храму не тільки більше розчленований, але й багатше декорований, він здається легшим, стрункішим, таке враження підсилює досить високий підмурок. Низенький бабинець, такий же вітвар і трохи вищий неф вкриті розписами, виконаними в 1779 р. «Стефаном маляром Теремельським». В нефі міститься унікальний за композицією іконостас. Він точно вписується в форму стіни, перекритої склепінням м'яких обрисів, круто піднятим у центрі. Він чотирьохярусний, у вертикальному напрямі. В першому ярусі поділений на сім полів, як звичайно, а в другому і третьому — на тринадцять; тому апостоли розміщені кожний в окремій арці, між різьбленими колонками. В іконостасі, таким чином, переважають вертикальні членування, що зорозово роблять приміщення вищим.

Розписи у вітварі присвячені євхаристичним темам та різним святим. На стінах нефа намальовані «Страсті», на стелі — епізоди з апокаліпсиса, а в бабинці — «Страшний суд» і теж епізоди з апокаліпсиса. В розписах вітваря, в зображеннях постатей домінують фронтальні пози, одноманітний жест. Композиції наві, безперечно, виконав інший майстер. В них багато динаміки, сильного руху. Нарешті, бабинець розмалював третій майстер. Для нього характерна особлива техніка живопису, що нагадує акварельну.

На цих розписах позначились криза феодальної ідеології і все дальший відхід релігійного мистецтва від життя. У них майже зовсім зникають монументальність, громадянські мотиви, ідеї заклику до боротьби. Вони немічні й сухі, в них панує церковна схоластика, намагання відвернути думки людей від реального життя. Бажання прищепити ідеї аскетизму і покори виявилися в розмальовуванні на всі лади апокаліпсичних сцен загибелі світу.

Недалеко звідси за Тисою лежить село. Новоселиця з Успенською церквою, збудованою, як можна думати, в 1654—1656 рр., бо вже в 1662 р. її закінчували розписувати (це видно з ктиторського напису під «Страшним судом»). Автор новоселицької церкви розвиває схему, вперше втілену в храмі Колодного. В ній теж дах апсиди органічно переходить в опанування наві та бабинця, для неї характерні такі ж вишукані пропорції й рівновага мас. Різниться вона західною частиною та баштою, а також тим, що до неї щільно притиснуті невеликий неф і вітвар. Башта, як і в Колодному,



ДЕРЕВ'ЯНА ЦЕРКВА В КАНОРІ. XVIII СТ.

має підсябиття, у вертикальній обшивці якого зроблено чудові фігурні вирізи. Вони дають примхливий рисунок на освітленому підсябитті та мережчату тінь на стінах. Перед входом немає ганку — є тільки широкий винос опасання. Зате одвірки зроблені ніби для велетнів. їх широчезні колоди вкриті різьбою, з мотивами, подібними до тих, які ми вже бачили в Крайниковому.

Полотнища дверей витесані сокирою з однієї липової колоди. Але найбільше відрізняється новоселицька церква від колодненської високим шпилем, що природно виростає з невеликої восьмигранної покрівлі, посадженої на квадратну в плані галерею з підсябиттям.

У храмі є пізніший іконостас та кілька старих ікон, але найбільшу увагу привертають рештки розписів у нефі, де добре зберігся «Страшний суд», тоді як інші розписи — «Страсті», апостольський ряд, «Древо Іесея» та ін. — майже зовсім зникли. Композиція «Страшного суду» трохи асиме-



трична, в ній більше відведено місця для сатиричного зображення вад суспільства і тих, хто, за поняттями народу, заслуговував на прилюдне висміювання. У «підборі» суспільних пороків, той, хто писав новоселицький «Страшний суд», близький до берегометського живописця. Пиху уособлено у вигляді гарно одягненої міщанки тих часів, з «корабликом» на голові, біля якої грає на скрипці юнак у європейському костюмі. Найцікавіше зображено «Рай» — згідно не з вченням церкви, а з уявленням художника — у вигляді ренесансного замка з баштами та бійницями. Башти мають по два заломі і криті зеленою покрівлею. Над «Раєм» художник малює «горній Іерусалим» у вигляді української хрещатої п'ятибанної церкви. В «Раю», крім трьох праотців, бачимо запорожців з вусами та «оселедцями», з типово українськими обличчями. Очевидно, до козаків маляр мав особливу симпатію, бо зобразив їх уже в раю, в той час як праведників апостол Петро ще тільки підводить до брами. Як і в розписах церкви св. Юра в Дрогобичі або в Берегометі, типаж новоселицьких розписів цілком український, який відповідає народному ідеалові. Художник виразно володів рисунком, прийомами світлотіньового моделювання, знав пропорції людського тіла.



І. ВИШЕНСЬКИЙ-БРОДЛАКОВИЧ. АРХАНГЕЛ МИХАІЛ. 1666 Р. УЖГОРОДСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ.

Щоб закінчити розгляд крайниківської групи пам'яток, згадаємо іконостас церкви Руської Долини, стилем дуже близький до храму Середнього Водяного, та розписи стелі в костьолі села Четава.

Іконостас в Руській Долині, зроблений у 1750 р., як свідчить напис,— один з найменших на Закарпатті, але водночас, може, монументальніший з усіх. Цього майстер добився лаконічними членуваннями, а також виразною наскрізною орнаментальною різьбою, з енергійно нарисованими елементами дуже крупних форм. До присадкуватих кремезних апостолів пасують широкі, кряжисті арки та низенькі колонки, оплетені орнаментами виноградної лози. Манера письма скоріше фрескова, ніж іконна. Тут використано лише кілька фарб — вохру, білила, червону, синю та сажу, але це зроблено з великим декоративним чуттям. Складки одяжі художник різко окреслює пензлем, мов рие канелюри на колонах; у такій же манері він обрисовує чорною лінією обличчя своїх великоголових персонажів.

Розписи в нефі костьолу в Четаві виконані в 1753 р., а в апсиді — двадцятьма роками пізніше. Стеля в нефі поділена на 60 квадратів, в кожному з яких намальована орнаментальна композиція в стилі народних розписів на скринях, мисниках або стінах хати. Окремі квадрати мають біле, чорне та вохристо-червонувате тло. Залежно від кольору тла майстер малює квіти то глибокими інтенсивними червоними, синіми або зеленими, то ніжно-білими, блідо-рожевими чи бузковими кольорами. Стеля сприймається як величезний барвистий килим.

Далі наш шлях з долини веде знову в гори, де ми маємо знайомитися з міжгірською групою пам'яток. Але перш ніж почати цей шлях, оглянемо хустський замок. Він височить прямо над містом, на могилоподібній горі, заввишки в 150 метрів. У плані замок злегка видовжений і складається з нижнього і верхнього дворів. Заснований у XIV ст., він потім не раз перебудовувався. В'їзні ворота з південно-східного боку захищала неправильної Фооми башта, спрямована гострим кутом назовні. В зовнішньому дворі були господарські та житлові приміщення, а також величезні резервуари для води у внутрішньому дворі палацові споруди та інші приміщення і, крім того, колодязь завглибшки в 160 метрів. На початку XVIII ст. для придушення народних повстань австро-угорські монархи розмістили в замку свій гарнізон але 3 липня 1766 р. над Хустом пройшла нечуваної сили гроза; блискавка вдарила в пороховий льох, і замок злетів у повітря. Після того ніхто вже не відбудовував його. З верхнього подвір'я видно долину рік Тиси і Ріки, що тут зливаються.

З Хуста треба їхати до Драгова, а звідти — до села Колочави на р. 1 е-оєблі Недалеко від дороги стоїть струнка башта, що височить над західним фасадом церкви з великим ганком на восьми стовпах та аркадою-галереєю над бабинцем. Башта значно вища за церкву в Колодному і увінчана струнким двохярусним верхом барочних форм. З усіх церков такого типу в Колочаві башта найвища, крім того, її вінчання дуже розвинуте і дорівнює

майже половині висоти тіла башти. На фоні віддалених гір вона особливо велично вимальовується своїм темним і добре знайденим силуетом.

У селі Негрівці, що дістало назву від однієї з найвищих вершин у наших Карпатах — гори Негровець, є два храми: Горішній — Миколая і Долішній — Михайла, обидва XVIII ст.

Церква Миколая повторює тип храму Колодного, але, очевидно, була пізніше перероблена; у неї з'явились трикутний фронтон на західному фасаді та не властивий архітектурі дещо сухого рисунка верх у стилі віденського барокко. В споруді немає цілності композиції, єдиного ладу пропорцій. Це пояснюється тим, що верх переробляв не тесля, обізнаний з дерев'яним будівництвом, а міський майстер, який звик мати справу з формами кам'яних будівель.

Церква Михайла (один з найкращих зразків храмів з баштами) повторює за композицією новоселицьку, з тією тільки різницею, що у неї перехід від гранчастої башти до шпиля зроблений за допомогою невисокої чотиригранної пірамідальної покрівлі. Крім того, башта відсунута глибше, бо перед бабинцем є доволі глибокий ганок з відкритою аркадою-обходом над ним. Нижній масив слабо розчленований опасанням, що обходить навколо храму, зливаючись з покрівлею апсиди. Пропорції досить широкого в основі шпиля добре в'яжуться з кремезною баштою. Обрисований твердою рукою мужній її силует енергійно виростає з високого пагорба. Недалеко по кам'янистому річищу піниться Тересля, а за селом височіє чорно-синій Негровець, що здається грізним владикою гір із завжди похмурих чолем.

У храмі впадає в око не тільки першокласний іконостас, але й багато інших старіших ікон. Майстер добре розрахував оптичне сприймання декоративного монументального живопису, тому одягнув своїх апостолів в яскраві сині, червоні, зелені, жовті та білі одяги, великі плями яких розміщені за певним ритмом.

Знайомлячись далі з міжгірською групою пам'яток, треба переїхати з долини Тереслі в долину Ріки. Пересікаючи одне з пасм Карпат, доведеться піднятися на перевал біля села Синевир. Дорога хоч коротка, але крута. Незабаром село опиняється далеко внизу, окутане туманом, крізь який ледве вгадуються контури забудови. Гори стають ніби витканими з блакитних серпанкових ниток. Тепер ми перебуваємо в місцях з найбільш своєрідними краєвидами та оригінальною архітектурою. Долини вузькі, з високими горами або широкі; серед них де-не-де острівцями розкидані високі чи низькі пагорби, немов брили, відірвані від гір під час катаклізмів небаченої сили. Здавалося б, у майстра не знайдеться засобів «перекричати» такий різноманітний і величний гірський ландшафт. Та народна мудрість, нагромаджена за довгі віки, вберегла наших майстрів від помилок. Вони зрозуміли, що змагатися з природою — марна річ, і спрямували свої зусилля на шукання містобудівних та архітектурно-мистецьких засобів виразності.

РОТОНДА В ГОРЯНАХ. СЕРЕДИНА XIII СТ.



Ось погляньмо, як у селі Майдані поставив тесля свій твір. Між двома ущелинами знаходиться просторий столоподібний виступ гори, що повільно переходить у далекі гори. Саме тут майстер і вирішив поставити свою споруду на просторій площі, оточеній по краях гостроверхими ялинами. Чіткий силует храму серед ялин видно здалека — і з дороги на Торунь, і з дороги на Воловець. В небо піднімається висока башта з дуже великим шпилем. Низьке і широке опасання з аркадою на різьблених фігурних стовпчиках енергійно окреслює нижню частину монолітного масиву храму. Над ним проходить другий пояс, що підсилює першу горизонталь. Над ганком є маленька, ніби іграшкова, аркада. Але знахідкою майстра треба вважати те, як небачено високий дах, що круто здіймає свої площини, гармоніює з невеликою баштою, яка виростає не з нижніх частин покрівлі (як у більшості майстрів), а з верхніх. Тому силует вийшов на диво монолітним, з сильним динамічним рухом ліній вгору, добре об'єднаним у формах шпиля

з ледве обрисованими гранями. Майданецького теслю, мабуть, полонив образ новоселицького храму, до якого його церква найбільше наближається прийомами вінчання башт, але він надав інших співвідношень масам, зробив їх і фізично, і в масштабі більшими, лаконічними. Крім того, він відмовився від декоративного підсябиття, що не пасувало до суворих спартанських форм, які, очевидно, вимальовувалися в його уяві.

Інтер'єр церкви найбільш обширний з усіх карпатських храмів. У нього добрий вигляд має досить великий іконостас. Найстарішими в церкві є намісні ікони Христа і богородиці (XVI ст.). Написані вони в тяжку годину і, мабуть, місцевим бідним маляром, у якого не було навіть порядних фарб та золота чи срібла. Напевне, і замовники були такі ж бідні. Тому довелося виконувати живопис тими фарбами, які були під руками,— сажею, вохрою та білилами. Але те, чого тут досягнуто, вражає. Змішавши сажу з білилами, художник дістав непередавано ніжний попелясто-блакитний тон. Обличчя він писав, змішавши білила з вохрою, а мафорій у богоматері та хітон у Христа — майже чистою сажею з ледве помітною домішкою білил у складках; тому вони сприймаються як написані глибоким чорно-синім тоном. Чорна лінія є найголовнішим засобом у конструюванні міцної форми, в передачі характеру та виразу облич.

У селі Торунь, на невисокому плато над річкою Рікою, стоїть невеликий храм з баштою, увінчаною двохярусним барочним верхом. З бабинця в неф веде прямокутний виріз, верхня колода якого має зубчасті вирізи, формою схожі на обробку колод-випустів в опасанні. Але Торунь ми згадуємо більше заради іконостаса та живопису церкви. Нижній ярус іконостаса має дев'ять полів, а другий і третій—по дванадцять. Рівновага і спокій проймають композицію. Різьба оригінального рисунка, особливо на головних вратах, наскрізна.

Від Торуня долиною ріки, в напрямі на Присліп, дорога йде увесь час вгору, і чим ближче до верхів'я Карпатського хребта, тим гори стають ніби нижчі. Присліп лежить недалеко від перевалу, майже в самому верхів'ї Ріки, що тече тут невеличким струмком. У цьому гірському селі зберігся своєрідний ансамбль дерев'яних споруд, що складається з Миколаївської церкви та дзвіниці XVIII ст. Будував його талановитий майстер, який, порушуючи закони симетрії і рівноваги, вільно розставив свої споруди. Вони пов'язані не в графічній проекції у фасаді або в плані на папері, а в просторі, в конкретному оточенні. Згідно з вимогами культу храм орієнтований вівтарем на схід, а дзвіниця поставлена так, що жодна її вісь не прив'язана до храму. Тому звідки не дивитися на них, кожного разу вони виступають в різних ракурсах, але завжди як єдине ціле.

Двохярусна дзвіниця з розкинутими крилами опасання оперезана неширокою покрівлею залому, на якому лежить верхній ярус для дзвонів з низькою аркадою. Квадратна у плані дзвіниця накрита високим наметовим восьмибічним в основі дахом. Рисунок вежі виявляє в ній тип оборонних



ПОРТРЕТ ТИТАРЯ. ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ «ПОКРОВА» В ПРИТВОРІ ГОРЯНСЬКОЇ РОТОНДИ. XV СТ.

башт, але пом'якшених горизонтальними членуваннями і провітами арок в ярусі для дзвонів.

За типом храм нагадує торунський, проте набагато більший, із стрункішими пропорціями, з тонше нарисованими формами вежі й особливо вінчання. Широкий ганок з трьох боків охоплює доволі висока аркада на фігурних різьблених стовпах. Їх впевнений ритм майстер дублює в іншому розмірі в аркаді обходу. Горизонталі нефа і вівтаря добре урівноважені в масах, хоч храм має асиметричну композицію об'ємів різної висоти. Цього досягнуто завдяки вдало знайденому масштабові окремих частин будівлі.

Інтер'єр храму побудовано також з великим смаком. У стіні між бабинцем і нефом виріз має рівнораменну трапецієвидну форму, з крутими зубчастими вирізами по периметру. Майстер зробив його в розрахунок на сприйняття з різних точок. Якщо дивитися з бабинця, він «читається» світлим силуетом, бо сяє позолота іконостаса, на якій він проектується. Але



ПОКРОВСЬКА ЦЕРКВА В КОСТРИНІ. 1761 Р.

коли дивитися з освітленої нави на темний бабинець, то виріз має вигляд чорної плями у світлій оправі. Крім того, він допомагає збільшити розміри нефа. Неф має вигляд справжнього музею, бо крім іконостаса, встановленого при вівтарній стіні, у храмі є ікони ще одного розмонтованого іконостаса, очевидно, з старішої церкви. Вивчення їх дасть змогу простежити еволюцію закарпатського живопису. Ікони апостольського ряду і «Моління», що тепер висять на огорожі хорів, написані в першій третині XVII ст. Зображення апостолів намальовані в напівциркульних арках, але без різьби — вони лише обведені рамкою, яка імітує профілі ренесансних наличників. На нижній третині колонок «Моління» є тільки плоскі розетки, а вище — прямокутна порізка дуже низького рельєфу.

Письмо площинно-декоративне, немає й натяку на світлотіньове моделювання. Форма виявляється чорною лінією, якою обведені складки одягу, форма рук та облич. За стилем і живописними принципами тутешні розписи близькі до розписів церкви села Потеличі. Кілька гарних ікон у кіотах датуються 1729 роком. Серед них «Благовіщення», «Трійця» та



МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В ГУСНОМУ. 1655 Р.

«Розп'яття» виділяються гармонією білих, цегляно-червоних і блякло-синіх барв. Перші дві ікони вписані в трилопатеві арки, фланковані різьбленими колонками з ажурними орнаментами по боках і завершені розірваним фронтоном барочної форми. У живописній манері, стилі рисунка тут бачимо наслідування «Моління» на хорах.

Нарешті, в 1759 р. був зроблений головний іконостас, майстри якого розвивають далі декоративні й живописні принципи, застосовані в попередніх пам'ятках. У них вже з'являється світлотіньове моделювання складок одягу та облич, але немає характерної для барокко екзальтації й руху. Цей утвір цілком належить до Відродження. Поряд з професіональними художниками тут працювали і народні майстри, у творчості яких недостатня виучка компенсувалася щирістю та безпосередністю. Прикладом цього може бути ікона «Юрій Змієборець».

Коли виїхати з Присліпа на воловецьку дорогу, першою зупинкою нашою буде село Ізки з церквою, що нагадує торунську або присліпську, з дзвіницею винятково оригінальних форм. Широке опасання увігнутими лініями покрівлі непомітно переходить у вертикальний об'єм, нижній ярус якого закінчується підсліпуватими арочками. Вище арочок проходить досить широкий карниз, що поділяє верхній ярус, увінчаний квадратним пірамідальним верхом з одним заломом.

Інтер'єри таких храмів нам уже знайомі, тому зупинимось лише на іконостасі та живопису. Іконостас кінця XVII ст.— звичайної композиції в чотири яруси, з чіткою сіткою вертикальних і горизонтальних членувань, з соковитою, тонкого рисунка орнаментальною різьбою. Його зробив майстер, який не тільки пройшов добру школу, але й мав неабиякий темперамент, великий декоративний смак і відзначався розумінням монументальності. Його манера виказує, що він був фрескістом. Нарисувавши постать, художник вкривав спершу локальними кольорами великі площини одягу, облич, рук і тла. Потім, обмокнувши тонкий м'який пензель в чорну фарбу, впевненою, соковитою лінією обводив контури обличчя, рисував брови, очі, уста, крила носа, волосся і складки одягу. Цей майстер любив типаж з широкими відкритими лобами й вилицями, з великими очима і стрункими пропорціями фігури. Його образи народні, українські, сповнені гідності й внутрішньо зосереджені.

Погляньмо, як майстерно написані на вратах архідиякон Стефан та архангел Михаїл. На Михаїлі — гарячого глибокого червоного тону плащ. З-під нього видно майже білий хітон, складки якого прорисовані пензлем, обмокнутим в блакитну фарбу, тому здаля він здається ніжно-блакитним. Граціозна чорна лінія, якою обрисовані складки одягу та обличчя, надає його манері легкості й благородного спокою. Вохристо-біле обличчя Михаїла не має ні світлотіньового, ні живописного моделювання, воно нарисоване чорною лінією і вражає силою експресії. В зосередженому погляді чорних очей світиться думка.

МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В ТУРЦІ (ГОРШНЯ), XVIII ст.



ДЕТАЛЬ ІКОНОСТАСА МИКОЛАЇВ-СЬКО! ЦЕРКВИ В ТУРЦІ.



Подібно написаний і Стефан, якому особливої нарядності надає білий орнаментований стихар, перекинутий через плече. В тій же манері намальований образ Миколая. Його фелонь, оздоблена маленькими чорними та білими квадратиками, набуває завдяки цьому прийомові великої декоративності. Обличчя як площину маляр вкриває вохристо-білою фарбою, а бороду — сіро-блакитною. Потім пензлем, чорною лінією обрисовує деталі обличчя і де-не-де штрихом натякає на форму локонів.

У храмі зберігається ікона богоматері з пророками в клеймах (кінець XVI ст.). Її можна назвати «Закарпатською мадонною», бо тут не наслідувано ні строгого ієратичного типу Одігтрії, ні ліричного «Умилення». Художник дає свою інтерпретацію образу. Він малює молоду матір з дитиною на руках, як в Одігтрії, але не в строго фронтальній позі, а в три чверті, з трохи схиленою головою. Однією рукою вона підтримує дитину, а в другій тримає гілочку бузку. На загальному монохромному сіро-синьому тлі виділяється майже біле обличчя Марії. У неї яйцевидний овал лица з м'яким

вузьким підборіддям і широким лобом. На обличчі, модельованому тільки чорною лінією та легким півтоном, з ледве помітними червоними устами, виділяються дуже великі чорні очі з розширеними зіницями. Їх погляд виявляє безмежний смуток; він спрямований не назовні, а в себе. Художник наче зібрав тут усі страждання українських матерів, їх любов та ніжність і створив чистий поетичний образ. Ця ікона — найвище досягнення закарпатського живопису.

До цієї ж групи споруд належить невеликий, але особливо чепурний, оббитий свіжою гонтою, храм Різдва (XVIII ст.) в селі Пилипці з присадкуватою дзвіничкою восьмерик на четверику. Невеликий інтер'єр вражає зібраністю та гармонією з прекрасним іконостасом. Манера живописця свідчить про його належність до декоративної школи, яскраво представлені в Ізках. Але пилипцівський майстер ближчий до народної стихії, він хоч і різкуватий, але щиросердий. Тому живопис тут позначений невимушеністю й особливою теплотою.

Пейзаж у цих місцях трохи суворіший і більш стриманий. Храми поставлені по-різному. Якщо в Майдані вибрано видне місце, то в Студеній Розтоці Введенська церква 1759 р. поставлена на крутосхилі й захована в гущавині великих дерев. Маси споруди легкі, баня — сама досконалість. Велике число горизонтальних членувань, граціозний, витончений за рисунком силует багатоярусної башти-дзвіниці запам'ятовуються.

Інтер'єр повністю відповідає стилю, характеру та образу зовнішньої архітектури. В ньому все невеликих розмірів — і арка-виріз, і двері та вікна, і чудовий іконостас з численними іконами різних часів, розвішаними по стінах. Якщо в усіх попередніх іконостасах панує строга прямокутна сітка горизонтальних і вертикальних членувань, то в розтоцькому всі верхні яруси, крім першого, розташовуються по зламаний вгору лінії, чим досягаються динаміка й експресія композиції. Живопис іконостаса, можливо, виконала та ж артіль, що і в Присліпі, про що свідчать і скупа фрескова манера живопису, і типаж, і палітра барв.

Зупинимося ще на храмі в селі Канорі, розташованому, як і Присліп, недалеко від самого гребеня Карпатського хребта. Якщо більшість храмів міжгірської групи поставлена в оточенні високих дерев і на видному місці або, навпаки, інтимно захована, то в Канорі церква стоїть на високому пологому схилі гори, на відкритому місці. Збудована в кінці XVIII ст., вона є зразком одного з найдосконаліших за формою типів лемківського храму, який розвинувся під впливом тридільних споруд та мистецьких принципів барокко з тридільних, оборонного типу церков (Колодне). Його своєрідність полягає в тому, що квадратні чи гранчасті бані — неоднакової висоти: найнижча — міститься над вівтарем, потім набагато більша — над нефом, а над бабинцем найвища башта-дзвіниця. Велике число горизонтальних членувань, поєднаних з динамічною композицією об'ємів, робить лемківські храми самобутніми й мальовничими.

З Канори найкраще виїхати через Воловець на дорогу Львів—Ужгород, що через Сваляву приведе нас до Мукачєвого. У Сваляві Бистрій є дерев'яна церква XVIII ст., визначна як пам'ятка початкового етапу формування лемківських храмів. На апсиді й нефі церкви є тільки ще невеличкі баньки і лише на башті розвинутий верх з підсобиттям та двоюрусним, чистого рисунка барочним верхом.

Долина Латориці чим далі на південь стає все ширшою. Незабаром в густому серпанку починає вимальовуватися Мукачєве з великим курганом над містом. Згодом він стає виднішим і можна розпізнати, що то велика сопка заввишки близько 70 метрів, а на ній — замок. У народі зберігся переказ, за яким назва Мукачєве походить від того, що ця гора насипана руками народу, який терпів на тяжкій роботі великі муки. Насправді гора природна, але переказ свідчить, що в народі збереглась пам'ять про нелюдські страждання, яких доводилося зазнавати від Феодалів. Виникло Мукачєве давно: про нього згадується вже в 1321 році. У 1393 р. в Закарпаття переселився з Поділля князь Федір Коріатович, якому король віддав Мукачєве

з великою територією на правах домена.

Невеликі укріплення, що тоді існували, Коріатович перебудував, розширивши двір і звівши кам'яні стіни та башти, з яких досі збереглося три. В одній з них було вибито колодязь завглибшки близько 90 метрів. Після смерті Коріатовича в 1414 р. укріплення продовжували розширювати і перебудовувати. Найдавніша частина їх — верхній замок, де були палац, рицарський зал і церква. На терасі, що лежить на 6 метрів нижче, до нього був прибудований середній дворик, оточений житловими будівлями та баштами. Згодом збудовано останню частину замка з надбрамною баштою. Ці роботи були закінчені тільки на початку XVIII ст. На жаль, пізніші переробки затерли первісну архітектуру, величезні башти і стіни втратили свій грізний вигляд. Однак у внутрішньому дворіку збереглась збудована у XVII ст. відкрита аркада, що надає дворикові затишного і привітного

вигляду*

В місті є дерев'яна церква лемківського типу, збудована в 1777 р. в селі Шелєстові, звідки її перенесено як визначну пам'ятку народної архітектури. Вона близька до храму в Канорі, однак башта у неї вища і стрункіших пропорцій, має підсябиття та розвинутий двоюрусний верх з ажурними арочками в основі ліхтарика. Крім того, її масив більше розчленований, бо у неї бані не з двома, а з трьома залами, а ганок-аркада охоплює не тільки бабинець, як у Канорі, а всю споруду до вівтаря.

У старій шелєстівській церкві були ікони видатного закарпатського маляра Іллі Бродлаковича Вишенського, який походив з м. Вишні в Галичині. Його живопис відзначається декоративною красою, світлотіньовим моделюванням форми та строгими рисами Ренесансу як в рисунку, так і в композиції. Пафос людяності й замишування земною красою — яскраві риси мистецтва Бродлаковича. Його твори зберігаються в Ужгородському музеї.

АПОСТОЛИ. ІКОНА З
МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ
В ТУРЦІ. XVII **ст.**



У нас залишився останній маршрут подорожей по Закарпаттю — ми маємо ознайомитися з турківською групою пам'яток. З Мукачева туди дорога веде через Ужгород, на якому коротко спинимо увагу. Він існує ще з X ст. Тут містилась резиденція давньоруського князя Лаборця, який загинув у 903 р. в битві з угорцями. Але остаточно місто було відірване від Київської держави тільки на початку XI ст. Ужгород не раз був ареною повстань проти загарбників. У XIV ст. велике повстання очолив Петро Петенко. Його вояки захопили замок і довго трималися там, однак були розбиті. Після того король віддав Ужгород родині великих феодалів — Другетів. Ті споруди, які тепер є в замку, зведені в XVI і XVII ст.

Ужгородський замок складається з внутрішнього дворику, оточеного триповерховими житловими корпусами з чотирма баштами на рогах. Вони збудовані в 1633—1636 рр. Розташування житлових корпусів по периметру двору, влаштування відкритих аркад галерей — типове явище як для



ЦЕРКВА В ЯВОРІ ГОРІШНІЙ. 1682 Р.

східноєвропейської, так і для української архітектури XVI—XVII ст. Таке планування ми вже бачили в межибізькому, чортківському та березанському замках.

На південь від замка розташований зовнішній двір. Він охоплює дитинець з трьох боків, бо північна сторона неприступна через цілком прямовисні обриви скель, на яких стоїть замок. Великий двір оточений укріпленнями бастионної системи з ровом десятиметрової глибини. Ще далі знаходились дерев'яні укріплення міста. Замок будували місцеві майстри, які додержували традицій Київської Русі: всі споруди вимурувані на цем'яново-вапняному розчині.

В околицях Ужгорода, в селі Горянах, є одна з найстаріших на Закарпатті кам'яних культових споруд. Вона збудована, як можна гадати, в середині XIII ст. за часів Данила Галицького, син якого Лев, як відомо, був одружений з угорською принцесою Констанцією. Не виключена можливість, що галицькі князі посилали туди своїх будівничих. Доказ цьому ми вбачаємо в тому, що за типом церква найближча до українських ротонд,



ДЗВІНІЦЯ В ЯСЕНИЦІ ЗАМКОВІЙ. XVIII ст

а в муруванні є цем'янковий розчин; крім того, виявлені рештки первісних фресок ближчі характером до мистецтва не XII, а XIII ст.

Церква кругла зовні, з шістьма напівкруглими апсидами-конхами, врізаними в товщі стін. Арки конх є водночас підпружними арками, на яких тримається шестигранна баня. Завдяки цьому інтер'єр ротонди надзвичайно мальовничий. На стінах завжди грає світлотінь. М'які обриси простору конх, добрий масштаб і невеликі розміри роблять інтер'єр мальовничим і затишним. Хвилясті в плані стіни суцільним килимом вкривають фрески на тему «Страстей», і тільки в склепіннях конх вміщені зображення богородиці з дитиною та вседержителя. Що написано на інших — невідомо: як ми вже сказали, первісні розписи XIII ст. не збереглися. Можливо, що будівля потерпіла від пожежі й була відбудована й заново розписана в 1360—1370 рр. Стиль фресок споріднює їх з південно-чеським і північно-тірольським колом пам'яток XIV ст., форми яких походять з північної Італії. Сюди вперше в наші краї були занесені й нові просторові уявлення, і типаж, і нове розуміння композиції.

Горянські фрески виконав один майстер з помічником. Нам вдалося простежити стик заштукатурених площин, які художник мусив заповнити за один день, доки штукатурка не затверділа. Фрески на стінах розташовані в два реєстри і в межах виступів були поділені на чотири ділянки. Отже, враховуючи усю площу бані над конхою, де могло бути п'ять ділянок, і нижній реєстр, де за один день могли бути написані завіси, матимемо 11 ділянок на 11 днів роботи. Помножимо все це на 6 конх, вийде 66 днів. Коли додати ще час на підготовку роботи, на нанесення ретуші й поправок після закінчення, на що могло піти ще 25 днів, виявиться, що всю роботу двоє майстрів закінчили, очевидно, за один сезон протягом червня, липня і серпня.

Про європейську виучку майстра свідчить те, що в його фресках відчувається інше розуміння простору, постаті намальовані в різноманітних поворотах і ракурсах. Вони то йдуть тісно одна за одною, створюючи повільний ритм розповіді, то скупчуються в натовп у напружених, драматичних сценах. Кожний реєстр фресок представлений як один сюжет в розвитку, як одна розповідь.

Культ мадонни, дами серця з рицарської поезії, проник і в релігійне мистецтво, де був створений образ юної діви. В Горянах вона виступає у всіх чарах юності, з непередавано милою посмішкою на устах. Навіть у «Втечі в Єгипет», під час якої загрожувала велика небезпека, її уста не покидає лагідна, ласкава усмішка. У фресках майстер прагне передати більш конкретно кожне обличчя, виявити характер, надати зображуваному одухотвореності.

В XV ст. із заходу до ротонди було прибудовано велике приміщення, від розписів якого збереглися «Покров» та «Розп'яття». В «Покрові» чудово передані портретні риси окремих персонажів, а в «Розп'ятті» вражає

знепритомніла богоматір. Горянські фрески помітно вплинули на український живопис, ставши для нього одним з ранніх джерел нового, гуманістичного розуміння мистецьких проблем.

З Ужгорода тепер наш шлях лежить знов у гори. Гірський краєвид тут, може, чи не найсуворіший у Карпатах. Першим пунктом далеко в горах є село Кострино, де нас цікавить Покровська церква (1761 р.)—перехідний тип між лемківськими і бойківськими храмами. Бойківські церкви відрізняються від усіх інших тим, що їх три бані завжди мають 3—5 заломів. Як правило, в західній бані над бабинцем влаштовується дзвіниця, як і в лемківських храмах; але бойківські церкви відзначаються суворою рівновагою бань. У них західний верх завжди однакової висоти з вівтарним.

У костринській церкві башта-дзвіниця не набагато вища за середню баню, тому її силует не такий динамічний, але мальовничий, бо бані мають по два заломі. Масив її, завдяки квадратній формі бань, гострий і виразний, в ній ще живе суворий дух храмів, що були оборонними спорудами. Поставлена на крутосхилі, вона добре вписується в ландшафт.

Композицією мас до костринської церкви близький храм в Ужку, але в ньому домінує середня баня, а башта-дзвіниця над бабинцем мало різниться висотою від вівтарної. Якби зробити баню трохи нижчою — вийшов би типовий бойківський храм. Широке опасання охоплює будівлю навкруги і м'яко переходить в покрівлю бабинця й вівтаря, завдяки чому нижній масив здається монолітнішим, на противагу йому вінчання бань має багато горизонтальних членувань. Незважаючи на маленькі розміри, церква виглядає досить статечною, тим більше, що вона стоїть на дуже гарному горбку. З бабинця в неф веде фігурна арка з дрібними вирізами-викружками. Майстер зважав на оптичне враження, зумовлене контрастом освітленого нефа і темного бабинця, що має урочистий вигляд завдяки високій, з двома заломами, відкритій до зеніту бані. Гарний іконостас збагачує інтер'єр.

Недалеко звідси є село Гусний з невеликою Миколаївською церквою, де впадає в око вишуканість форм. Це теж тридільна триверха споруда, але галицького типу. Той, хто будував її, дбав про сувору субординацію мас, тому в композиції храму, майже так само, як у церкві Параскеви в Буську, панує дуже широка, монументальних форм восьмигранна баня, до якої туються невеликі квадратні в плані бані.

Як бачимо, в цьому куточку Карпат стикається кілька шкіл українського дерев'яного будівництва. До описаного зараз храму близька церква Миколая Горішня в Турці (перша половина XVIII ст.) з тією тільки різницею, що у неї всі три верхи квадратні, причому бічні — з одним заломом, а середній — з двома. Це один з найдавніших зразків церков бойківського типу, що виник у XVII ст., можливо, під впливом мистецьких концепцій барокко. Адже прагнення порушити нерухомість мас, введення численних горизонтальних членувань при мальовничій світлотіньовій грі є

однією з ознак барокко. В логічному розвитку це привело до кристалізації типу храмів, в якому поєднались намагання надати споруді урочистості, збільшити її розміри у висоту, збільшивши число заломів при багатьох горизонтальних членуваннях, які пом'якшували рух, надавали рівноваги. Часто поставлені на величезних пагорбах, бойківські храми одразу можна пізнати по трьох банях з цілим каскадом заломів. Храми в Орявчику (поч. XIX ст.) та Яворі (1882 р.) чудово вписуються своїми силуетами в гірський ландшафт, де переважають ялини, силуети яких повторюють верхи церков.

Мистецькі принципи бойківських майстрів яскраво втілилися не тільки в культовому будівництві: хати теж мають високі дахи з східчастими вирізами в соломі і такі ж, як у церквах, піддашки та галерейки. В стилі бойківських храмів будувались і дзвіниці, унікальний зразок яких зберігся в селі Ясениця Замкова. Ця дзвіниця збудована у XVIII ст., але повторює більш давній тип: таку чотирьохярусну будівлю зображено ще в «Анфологоні», виданому Києво-Печерською друкарнею в 1661 р. Будував дзвіницю в Ясениці Замковій талановитий майстер, наділений багатою творчою фантазією. Це видно хоча б з того, як розраховані ритм і розмір кроку аркади, її висота. Широкий і повільний, він підхоплюється в трохи іншій тональності аркадою другого ярусу. Потім у цей хор ритмічних повторень вплітається менш помітний ритм невеликих арочних отворів третього ярусу. Початий на всю силу голосу, мотив аркади затухає у вінчанні. Розвиток мелодії арочних ритмів логічно закінчений, і майстер вінчає башту невеликою банею на глухому низесенькому восьмигранному підбаннику. Під руками ясеницького теслі звичайна башта-дзвіниця перетворилася в мистецький шедевр.

А тепер перенесемося на протилежний кінець нашої республіки — на Слобожанщину, де й закінчимо свою мандрівку по Україні.



СЛОБОЖАНЩИНА

НА ШМУЦТИТУЛІ:
КОЗАК. КАХЛЯ ХVІІІ СТ. ПОЛТАВСЬКИЙ ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ.

Територію України, яка лежить на схід від лінії Путивль — Недригайлів — Полтава, прийнято називати Слобідською Україною, або Слобожанщиною. Ця назва походить від того, що в XVII ст. втікачі з Придніпров'я оселялись тут «на слободі», на «слободах». Хоча Полтава, Великі Сорочинці, Ромни, Новомосковськ і не входять до складу Слобожанщини, однак ми розглядаємо їх у цьому нарисі не тільки для рівномірності розподілу матеріалу, а й тому, що вони в основному також заселялися з кінця XVI ст., а їх пам'ятки тісно зв'язані з Слобожанщиною.

Ландшафт цієї території хвилясто-рівнинний, з досить численними річками, що течуть на південь серед широких долин з великими селами в гаях і дібровах. Але чим далі на південний схід, тим ландшафт міняється, переходячи з лісостепоного в степовий, з великим числом крутих ярів, а на ріках — з виходами крейдяних скель. Правий берег усіх річок крутий і високий, а лівий розстиляється низькими долинами, часом на десяток кілометрів. Річища Сули, Псла, Ворскли та Сіверського Дінця надзвичайно мальовничі.

У цьому благодатному краю археологи виявили поселення ще часів палеоліту. В VI ст. його заселяє слов'янське плем'я сіверян. Пізніше, в X—XI ст. печеніги і половці своїми нападами відтіснили слов'ян на захід, до лінії р. Сули.

Татаро-монгольська навала остаточно довершила спустошення краю. Рух поселень на схід знову починається в басейні Сули в XV ст., у басейні Ворскли і Псла — в XVI ст., а ще далі на схід — тільки в XVII ст. Територія Слобожанщини належала Російській державі. Російський уряд для захисту від нападів кримських татар споруджував укріплені лінії й заохочував заселення південних окраїн держави — форпосту в боротьбі з кочівниками. Сюди, під захист «укріплених городків» охоче втікали від польсько-шляхетського гноблення люди з Наддніпрянської України. З часу визвольної війни за Богдана Хмельницького ці землі поділяють долю України. В другій половині XVII ст. тут утворюються слобідські козацькі полки — харківський та ізюмський. Отже, культура та мистецтво цих районів тісно зв'язані з козацтвом.

Нашу останню подорож по Україні почнемо з міста Лубен, яке вперше згадується в літопису під 1107 роком у зв'язку з тим, що там були розбиті половці. Знов на історичній арені Лубни з'являються вже в XVII ст., коли вони стають одним з важливих міст величезних латифундій спольщеного роду українських феодалів Вишневецьких — найлютіших ворогів українського народу. Визвольна війна вимела їх звідси назавжди.

В Лубнах нічого не лишилося з пам'яток стародавньої архітектури, тільки височезні вали й рештки ровів вказують на місце оборонних укріплень XVII ст.

Нас цікавить ансамбль Мгарського монастиря, заснованого 1619 р., що лежить приблизно за три кілометри від Лубен.

Про його заснування збереглася звістка в літопису:

«Того ж часу (1622 р.) Копинський, з'їхавши з Києва зовсім, мешкав у монастиру Лубенськом, строечи його, которий зветця Мгар». Перші споруди були дерев'яні і не уціліли. Для монастиря вибрали високу гору, яка видається довгим коліном між Сулою і глибоким яром, що було дуже вигідно з погляду оборони. Ансамбль складається з Преображенського собору, трапезної з келіями та надбрамної дзвіниці. Коли задумали будувати новий храм, то за порадою Лазаря Барановича для складання проекту и самого будівництва запросили Погана Баптиста, який незадовго до того закінчив спорудження Троїцького собору в Чернігові. Величезне громаддя цієї споруди, видно, справило великий вплив на уяву сучасників, і вона стала взірцем і для Мгару.

Місце, обране для собору, оглядав сам гетьман Самойлович, будучи проїздом в Лубнах. Коли Баптист показав проект — «абрис Черниговской монастирской церкви», який збирався повторити, то план здався гетьманові «за повеликую махину до мгарського місця». Ця фраза свідчить, що замовник входив у тонкості проекту і розбирався в кресленнях, бо міг визначити масштабність «великої махини» — чернігівського собору на «мгарському місці». Справді, храм був би занадто великий — він би «роздавив» гору своїм масивом. Тому після зауваження Самоіловича в угоді з являється точне визначення передбачених розмірів храму: «всередині муру-57 локтів (близько 38 метрів), вшир — 37 локтів (близько 24 метрів), а висота — 63 локті без хреста (близько 42 метрів)».

З цього приводу гетьман пише в листі: «Вам пану Якову Баптисті, майстрові діла нашого муrowого, Мартинові Томашевському, подмаистеру, з всім вашим товариством доброго от господа бога здоров я зичим». Далі визначається плата кожному: «Якову Баптисту в тиждень 8 золотих та борошна на все літо: житнього — осьмачок 5, гречаного 2, гороху — 1, соли — 7, гусок — 100, сала — 2 пуди, баранів — 6, масла — 2 діжечки, сира — 2, пива — 3, горілки — 100 кварт, олії — 30 кварт, яловицю і кабана. Підмайстрові Мартину Томашевському на тиждень 6 золотих» і відповідно на 25 процентів менше тих же продуктів. Далі йде челядь, муляри 8 чоловік з платнею по 3 золотих на тиждень, 4 чоловіка по 2 золотих на тиждень, 6 чоловік — по 13 шагів і п'ять чоловік — по півталяра. Потім визначаються на літо кожному харчі, приблизно, на 25 процентів менше, ніж Баптисту.

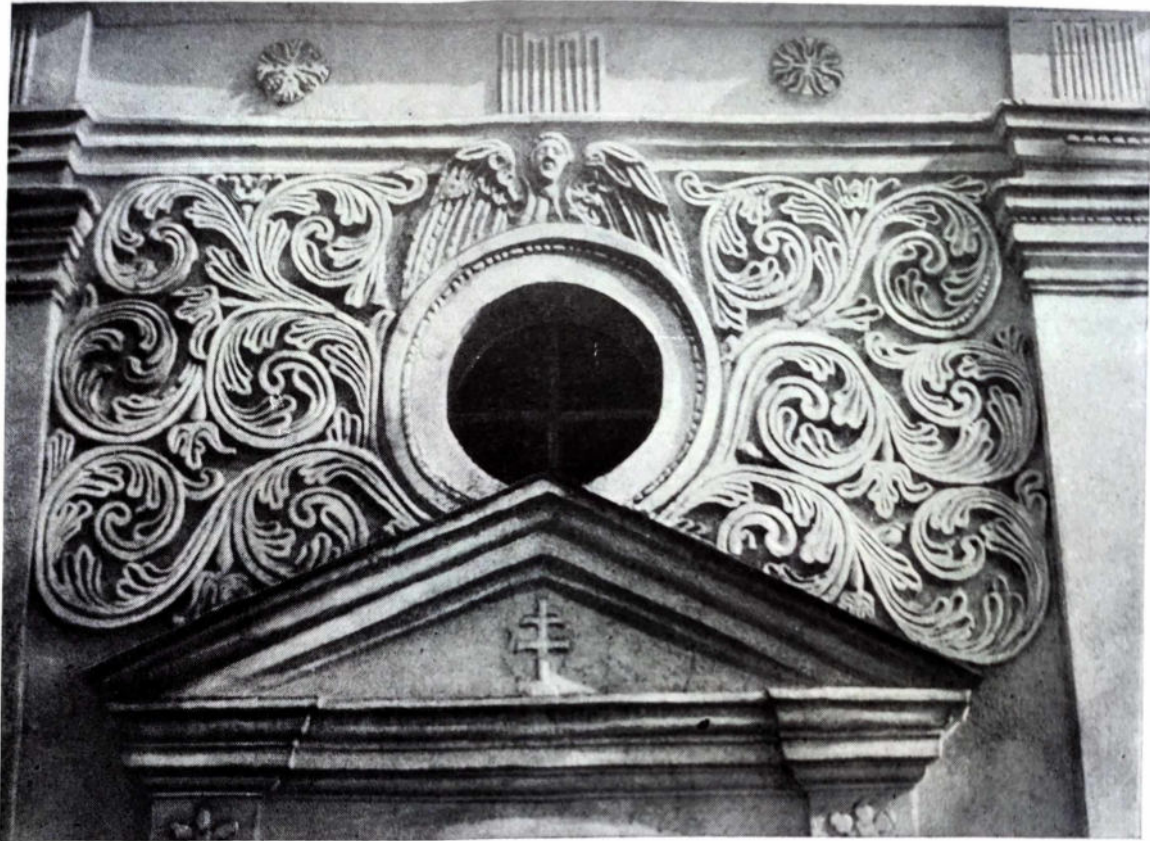
Далі літопис повідомляє: «І тако почаша цеглу в монастиру робити» — з 1682 р. по 1684 р. У 1684 р., на день святого Юрія, «начаша фундаменти копати трохи вишше старої дерев'яної церкви». Покладення першого каменя обставили дуже урочисто: були присутні від гетьмана обидва його сини та багато козацької старшини. Це відбувалось 24 квітня 1684 року. «А наутро, 24 априля, почали фундамент мурувати майстер мурарський бисть німець з Вільня, зовомий Іоанн Баптиста. Тоді ж келії старі розкидали і вал ста-



ПРЕОБРАЖЕНСЬКИЙ СОБОР МГАРСЬКОГО МОНАСТИРЯ. 1684—1688 РР.

рий засипали і за тим старим засипаним валом келії нові поставили. І новим валом того ж літа до кола весь монастир обвели». А вже «в року 1687 которую церков юж тинковали». Але на церкві не була закінчена баня над бабинцем; її докінчили в 1688 р. «Того ж літа почали муровану браму з церквою Михаїла замість старої дерев'яної... і того ж часу докончили і всередині витиньковали і на зиму снопками накрили», бо не встигли зробити дах.

У 1685 р. для виготовлення іконостаса домовили сницаря Степана Мутяницю за 2000 золотих і велику кількість продуктів, наприклад, самих лише телиць—15, баранів—60, кабанів годованих — 20, горілки простої— 1500 кварт, меду прісного — 5 пудів і т. д. Так само точно визначається плата теслям, візникам та іншим робітникам. Після смерті Баптиста угода на закінчення інших робіт у 1701 р. була укладена з майстром Опанасом Пирятинським. У 1692 р. всі роботи в соборі закінчились, і храм освятили. В 1728 р. впала середня баня, а в 1729 р. збудовано нову. У 1736 р. монастир потерпів від великої пожежі. Відбудова тяглась довго і тільки в 1754 р. була закінчена. Тоді зробили новий іконостас та ліплені



ОЗДОБИ ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО СОБОРУ МГАРСЬКОГО МОНАСТИРЯ. 1754 Р.

орнаментальні оздоби на церкві. В 70-х рр. XVIII ст. збудовано нову надбрамну дзвіницю.

А тепер, коли ми знаємо історію будівництва та імена його виконавців, поглянемо, як здійснено задум замовників. Лубни — місто козацького полку. Тим-то в спорудженні храму діяльну участь брали не тільки гетьман Самойлович, прагнучи збільшити свою популярність у масах, а й лубенська полкова старшина. Треба сказати, що тоді смаки козацької верхівки не були ще такі далекі від народних. Це помітно і в побуті, і в одежі. Досить глянути на портрет лубенського полковника Ілляшенка, і стане ясно, що художник зобразив без ідеалізації, прикрас не такого собі бундючного «пана полковника», а «рачительного господаря», який вникає в усі господарські справи, контролює витрату кожного гроша. У нього навіть і зачіска та борода такі, як у чумака.

Місце для ансамблю вибрано надзвичайно вдало, продумано. Як тільки вийти з Лубен, на обрії відразу привертає увагу монументальний силует. Дорога спускається в балку і піднімається на гору, роблячи кілька поворотів, тому в міру наближення до монастиря він сприймається з високих

горбів кожного разу з інших точок. Ще підйом на один горб — і вже можна розглядіти і обриси бань, і дзвіницю.

При підході до самого монастиря гора на якийсь час закриває ансамбль так, як у театрі опускають завісу, щоб показати нові декорації. Ще поворот — гора відходить вбік, і ми опиняємося в долині; біля підніжжя гори, увінчаної будівлями, на чолі яких — висока надбрамна дзвіниця. Слід віддати належне і Самойловичу, і майстрам: масштаб будівлі щодо «мгарського місця» знайдено точно. Храм невимушено, природно виростає з пагорба м яких обрисів. Споруди і ландшафт взаємно доповнюють один одного.

Як уже сказано, Баптист повторив планово-просторову композицію Троїцького собору в Чернігові. Він теж має три пари опорних стовпів і дві башти — на західних рогах, де містяться сходи на хори. Спочатку було сім бань, а після відбудови у XVIII ст. їх лишили тільки п'ять. Як і його прототип, чернігівський собор має членування горизонтальним карнизом на два яруси, класичні профілі наличника та карнизи, пілястри і капітелі. Але у нього менші розміри, інший лад пропорцій, дрібніший крок пілястрів, частина з яких зроблена з архітектурних міркувань і не відповідає просторовому членуванню споруди стінами та стовпами в інтер'єрі.

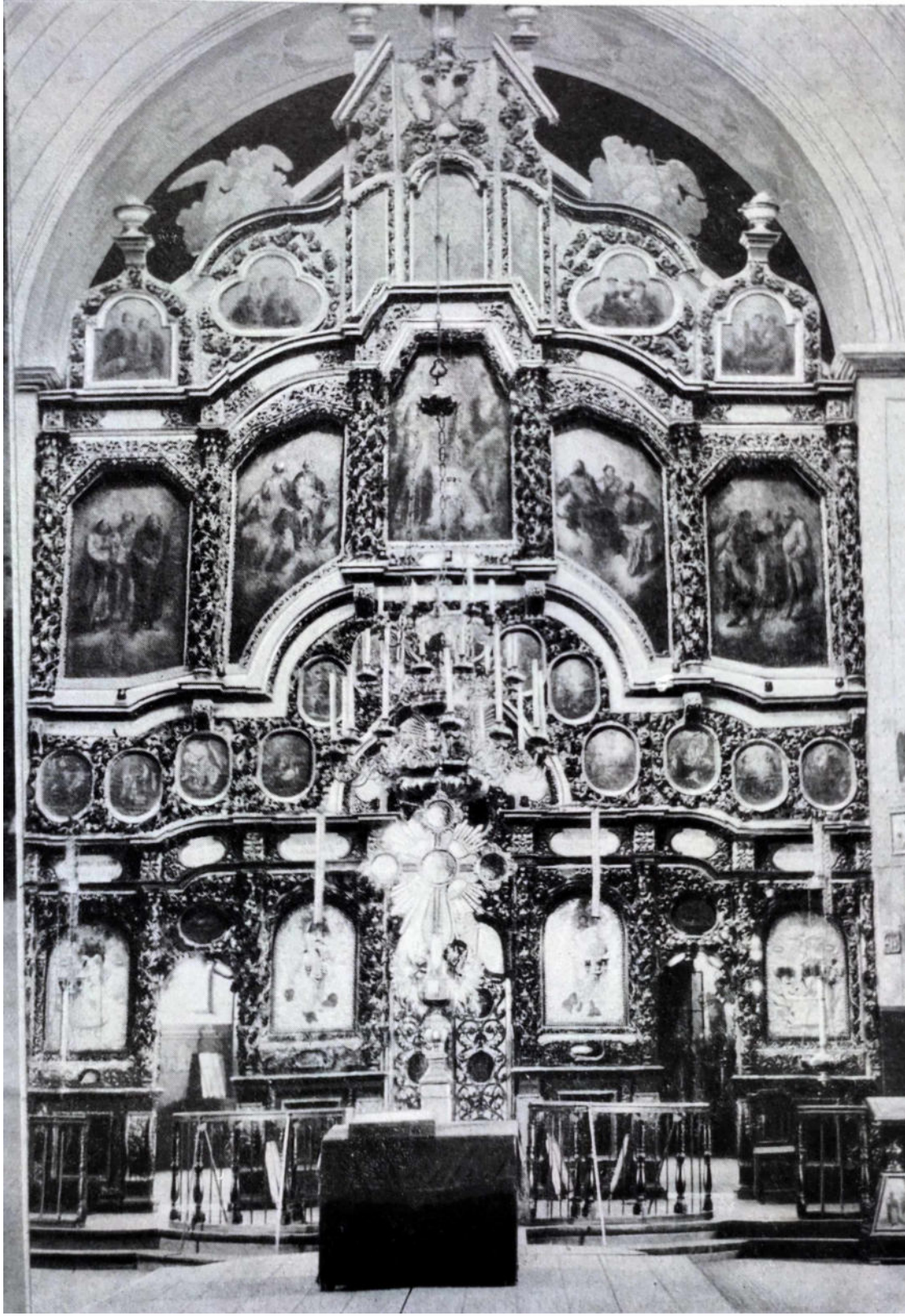
Спочатку собор не мав орнаментальних оздоб, його масив членували по вертикалі пілястри та виступи трансепта й бабинця, а по горизонталі — карниз. Тіні обрисовують чітку структуру об'ємів та ордерну обробку фасадів, завдяки чому вона набуває вигляду світської споруди. Як бачимо, майстер намагався ускладнити пластичну обробку об'ємів виключно архітектурними засобами — членуванням масиву та застосуванням ордеру. Відбудовуючи собор, його оздобили вже відповідно до інших смаків, бо він здавався бідним порівняно з пишно оздобленими ліпленими орнаментами та живописом спорудами 30—40-х рр. XVIII ст. Його фасади збагатили орнаментальними прикрасами.

Західний, головний фасад щедро і надзвичайно соковито оздоблений вільно нарисованими і закомпонованими ліпленими з штукатурки сюжетними рельєфами й рослинними орнаментами. Вхідний портал, фланкований широкими пілястрами, суцільно вкриває «густий», акантового характеру орнамент. Їх форма, обрізана під прямим кутом, чітко обрисовується світлотінню і сприймається як кована з срібла, подібно до орнаментів на іконах або окладах евангелій. Чільна стіна над низьким бабинцем має навколо великого хрещатого вікна величезне орнаментальне панно з ангелочками, які нагадують, наприклад, путті в Загаровському апостолі XVI ст. Стиль орнаментів, навіть окремі мотиви мають багато спільного з заставками друкованих книг і з орнаментами на окладах евангелій, ікон, у вишивці й гаптуванні. Всі утвори тієї доби пройняті радісним життєстверджуючим почуттям. Варто порівняти буйні орнаменти мгарського собору з чудовим окладом евангелія звідти ж, щоб переконатися в єдності стилю і тісному зв'язку всіх видів мистецтва.



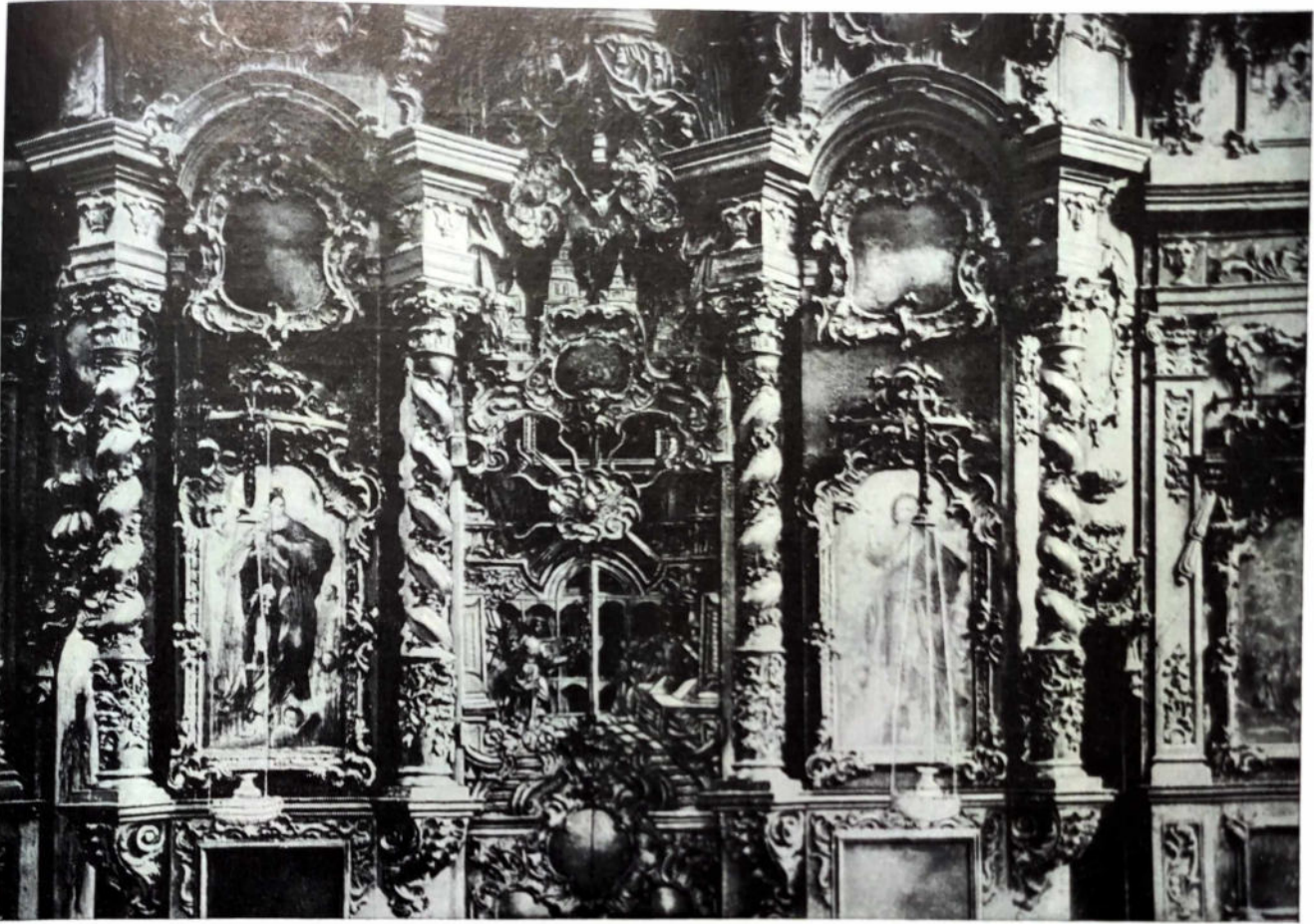
СОБОР СВ. ДУХА В РОМНАХ. 1746 Р.

ІКОНОСТАС ЦЕРКВИ НА ЗАСУЛЛІ В РОМНАХ. 30-і РР. XVIII СТ.





ПОКРОВСЬКА ЦЕРКВА В РОМНАХ. 1764 Р.



ІКОНОСТАС ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В РОМНАХ.

У прямокутний формат оправи добре вкомпоновано наріжники з рельєфами чотирьох євангелістів. Вони зображені на тлі архітектурного ландшафту цілком у стилі гравюр. Ювелір знає закони перспективи і дотримується їх. З повним знанням анатомії людського тіла ретельно моделює він обличчя, руки і форму складок. У центрі дошки, в картуші складної форми вміщене «Розп'яття», а обіч нього навхрест — медальйони з рельєфами чотирьох головних свят. Всю площину дошки вкриває рослинний орнамент. Він буйно стелиться, огортаючи сюжетні композиції й утворюючи з ними одне ціле. Аналогії для тендітних орнаментів деяких наличників східних вікон можна знайти в оздобах зробленого в 1723 р. на престольного хреста з мгарського собору. Легенькі галузки з короткими листочками і бруньками дуже тонко карбовані, що надає срібній площині приємного вигляду. Отже, орнаменти на срібних речах і на стінах собору побудовані на одних мистецьких засадах.

Центром орнаментальних композицій у ризалітах бічних фасадів, як і на чільній стіні, є вікна. Обіч хрещатої нішки вміщено стилізовані розетки — квіти, стебла яких, звиваючись, спадають навколо вікон, переходячи

під вікном у велику гірлянду. У верхніх частинах ліплені орнаменти далеко не такі «густі» і займають меншу площу. Над лучковим фронтоном розквітає величезна рокайлева квітка, що відгалуженнями охоплює верхню частину вікна. В її галуззя вкомпоновані рельєфи свійських тварин, кінські та овечі голови. На бічних фасадах орнаменти розміщені так, щоб підкреслити центральну частину фасадів — ризаліти. Над порталами в першому ярусі, навколо круглих вікон, закомпоновано великі орнаментальні панно, що цілком заповнюють всю площину між пілястрами. Над оздобами працювало кілька артілей майстрів. Ті, які оздоблювали східний фасад, були виховані на традиціях народного мистецтва, їх композиції нагадують орнаменти вибійчаних тканин або різьби по дереву. Орнаменти південного фасаду мають м'яке моделювання, а на північному, навпаки, форма модельована дуже енергійно, бо тут немає сонячного освітлення, як на південному фасаді.

В інтер'єрі так само борються дві тенденції в розкритті внутрішнього простору — глибинна і висотна. Середній неф, завдяки тому, що бічні нефи мають хори, домінує в інтер'єрі. Він відкритий в напрямі іконостаса. Цей рух на перехресті нефа і трансепта змінюється протилежною тенденцією — рухом вгору вертикалей опорних стовпів і лініями вікон бані. Опорні підбанні стовпи розставлені широко, баня простора, тому вона «солірує» в інтер'єрі. В цьому поєднанні двох протилежних тенденцій, очевидно, і криється сила впливу на глядача.

Дзвіниця є необхідним компонентом монастирського комплексу і своєю вертикаллю, так би мовити, підтримує героїчну ноту ансамблю.

З Лубен найкраще проїхати в Ромни через Чорнухи і Лохвицю. З Лохвиці дорога весь час іде понад Сулою, тут відкриваються краєвиди, один від одного кращі. Та скоро на обрії вимальовуються Ромни з силуетом великої будівлі.

Ромни стали значним містом у XVII ст. завдяки їх знаменитим осіннім ярмаркам, що тривали по кілька тижнів. Міщанська громада Ромен була сильна й багата і могла збудувати чимало великих і прекрасних споруд з дерева та каменю. їх зводили за часів, коли в пам'яті всіх ще живі були події визвольної війни, в якій діяльну участь брали й роменці. Ми вже говорили, що в процесі визволення з-під польсько-шляхетського ярма міцніла національна самосвідомість українського народу. Для великої загальнонародної справи використовувались і спадщина минулого, і досягнення європейської культури. Оживляються літописні, літературні й мистецькі традиції Київської держави, що імпонували козацько-міщанським верствам суспільства.

Будівники роменського Святодухівського собору (1742—1746 рр.) теж керувались традиціями і звели чотиристовповий храм. Але будівничий не вдався до сліпого копіювання; натхнений традиціями XII—XIII ст., він творчо переосмислив їх. Великий прямокутний у плані храм має чотири

САВАОФ. СКУЛЬПТУРА З ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В РОМНАХ.



опорні стовпи, що поділяють його на три нефи і несуть систему напівциркульних склепінь та три бані, поставлені по подовжній осі. Із східного боку примикає центральна апсида однієї висоти з основним об'ємом і двома низенькими з боків. Головна увага будівничого зосереджена була на величезному кубічному масиві храму, розчленованому розміреним неспішним ритмом пілястрів, не зв'язаним з планово-просторовим членуванням, що було типово для давніх споруд. Високі фронтони, оздоблені пілястрами та нішками з живописом, вінчають північний і південний фасади. А над ними підносяться три бані з височенними грушовидними барочними верхами з ліхтариками. Із слабо розчленованим монолітом храму гармоніює завершення трьома великими банями. Оригінальність споруди полягає в тому, що вона здається скомбінованою з двох храмів так, ніби майстер в кубічний об'єм із східного боку врізав звичайну тридольну трибанну церкву, але втиснув її не повністю, а так, що за межами куба лишився один компартимент — гранчаста апсида, увінчана банею.

Коли переступити поріг церкви, то через неширокі двері відкривається великий світлий простір; поєднані дві тенденції: базилікальна і центрична.



ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦЯ З ПОКРОВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В РОМНАХ. 1769 Р.

Спершу відчуваєш глибинність простору, як у тринефних храмах а по тім захоплює висота, як у дерев яних трибаних церквах. Таке вирішенні простору ускладнюється ще й тим, що бічні приміщення — хори в межа> західної пари стовпів оформлені двохярусними арками. Вони створюють потрібний контраст з високо піднятими склепіннями середнього нефа трансепта і дають можливість відчутти масштаб інтер'єра, організованого 5 такою досконалістю і лаконізмом. Хрещаті стовпи сприймаються як квадратні монолітні, бо рамена їх ледве помітні, їх виступи не перевищують 10 сантиметрів. Вони ледве окреслюють межі рамен. Зір легко лине за їх лініями на велику висоту, де вони сходяться в замках ледь помітно стрілочастих арок, щоб передати свій літ круглим баням, які ширяють над простором храму. Скупість мистецьких засобів, відсутність дрібних членувань і будь-якого декору надають всій композиції інтер'єру особливої прозорості.

Іконостас, що був у храмі, можна сміливо віднести до визначних пам'яток мистецтва. Він займав всю ширину храму, а по висоті сягав підвіконня в центральній бані. Дуже гарною золотомережаною стіною здіймався він від підлоги аж до основи бань, підхоплюючи урочисту ноту вертикальних мас, їх політ у височінь. Середнє поле іконостаса спрямовується вгору з такою силою, що деформує горизонтальні членування, які з наближенням до центра, наче не змігши протистояти його нездоланному рухові, теж зламуються і йдуть за ним. Тут поєднана гармонія виразних вертикальних ліній різьблених колонок і рам не з горизонтальними лініями, яких майже немає, а з опуклими і навскісно піднятими вгору карнизами, що утворюють особливий «хвилястий» ритм, надають композиції певної динаміки й вишуканості.

Іконостас цей виконали, безперечно, ті самі майстри, які працювали у Великих Сорочинцях, Гамаліївці, в ніжинській Миколаївській церкві та роменській церкві на Засуллі. У цих іконостасах довершеність композиції, буйність орнаментальної різьби, мажорність всього образного ладу декоративних засобів досягли вершини.

З Ромнами зв'язаний всесвітньовідомий дерев'яний храм Покрови, збудований у 1764 р. на кошти Петра Калнишевського — останнього запорізького кошового. Калнишевський був родом з околиць Ромен—села Пустовитівки, де теж збудував (у 1773 р.) Троїцьку церкву. Крім того, він зробив багаті вклади в храми гаптованими ризами та ювелірними виробами — окладами на іконах, дарохранительницями та євангеліями. Ці утвори характеризуються тими ж рисами стилю українського барокко, що й монументальна архітектура та іконостаси. Можна думати, що в галузі дерев'яного будівництва та мистецтва Ромни були центром місцевої школи, це особливо помітно в галузі архітектури. У храмі в с. Левченках майстер особливо вдало ставить три гранчасті в плані бані, що мають по два заломі. Основні об'єкти дуже високі — вінчання ледве дорівнює їх половині, через те маси



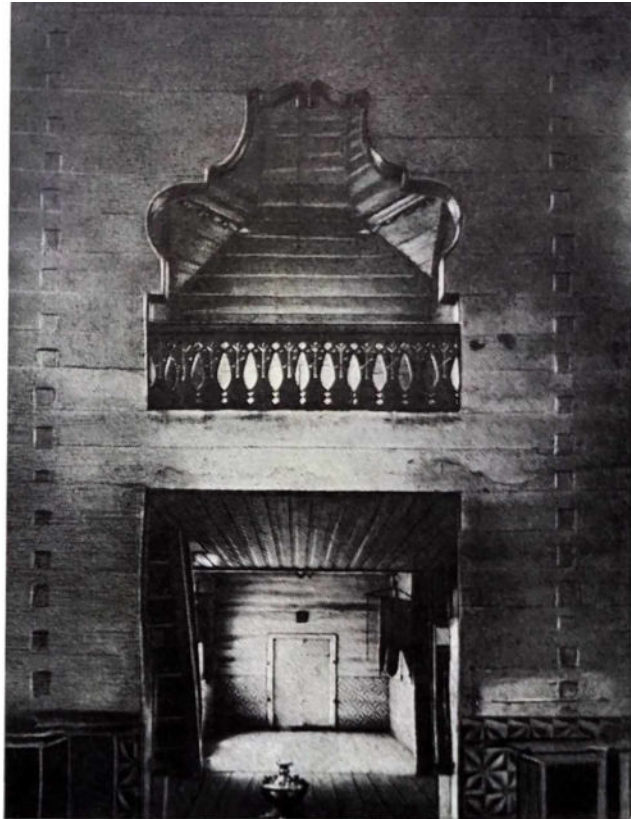
ДЕРЕВ'ЯНА ЦЕРКВА В АРТЮХІВЦІ.
XVIII СТ.

виявляють сильний рух вгору. Простір бань пов'язаний великими двох-ярусними фігурними арками-вирізами, в композиції яких так само домінують вертикальні розміри.

У церкві села Артюхівки центричність трибанного храму майстер виявляє середньою банею, яка в плані й в об'ємах дуже велика. З тією ж метою він робить бабинець квадратним і з набагато нижчою банею. З освітленим багатьма великими вікнами центральним зрубом контрастує розчленований хорами на два яруси темний бабинець. На освітленій стіні нефа виділяється двохярусний фігурний виріз. Це ж завдання створити монументальний і водночас мальовничий образ ставив перед собою й будівник церкви в селі Пустовитівці (1773 р.). Але на відміну від артюхівського майстра він прагнув до рівноваги, гармонії трьох бань. Він теж зробив середню баню дуже високою, але бічні не протиставив їй, а навпаки, зблизив; вони мають ті самі форми, як і середня, і також по два заломі. Серед триверхих будівель пустовитівський храм найбільш довершений.

Будівники цих споруд підготували ґрунт для творчості геніального будівничого Покровської церкви. Тому, хто не бачив її до загибелі під час

ІНТЕР'ЄР ДЕРЕВ'ЯНОЇ ЦЕРКВИ В АРТЮ-ХІВЦІ.



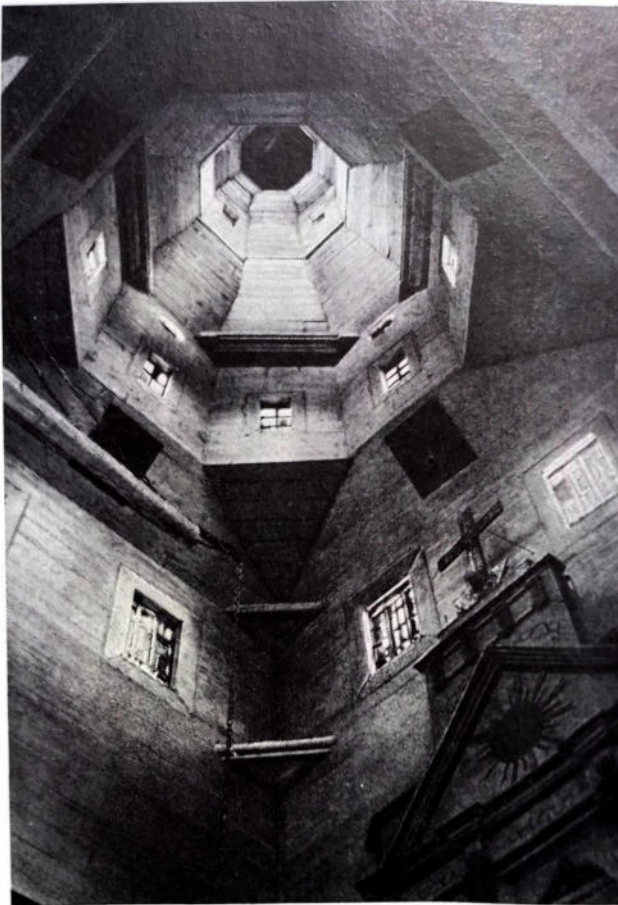
пожежі 1941 р., важко уявити собі досконалість форм цієї церкви, чистоту композиції і класичну рівновагу мас. Тут знайшли втілення найвищі досягнення в галузі будівництва. До центральної квадратної в плані бані були навхрест щільно поставлені чотири трохи нижчі. Кожна з них складалася з основного, дуже високого об'єму, увінчаного банею з двома залами. Зовні перехід у залах утворювала характерна барочна покрівля грушовидної форми. Лінії граней зрубів невтримно линуть вгору, зупиняючись на якусь мить у м'яких обрисах покрівлі першого залому, щоб, наче після недовгого роздуму, знов полинати вгору в лініях першого підбанника, ще раз затриматися на коротку мить у покрівлі другого залому і випрямитися в гранях останнього підбанника, а далі зійтися в лініях шишака. Пропорції окремих складових частин і мас споруди в цілому знайдені бездоганно, з неабиякою мистецькою логікою, аналогію якій маємо хіба що в суворих законах контрапункту в музиці. Центрична композиція споруди змусила будівничого рівноцінно вирішити архітектуру фасадів і три входи. Невеликі двері, з навскісно зрізаними кутами, оформлені доволі широким одвірком з різьбленим рослинним орнаментом стилізованого бігунця та дубового



АРХАНГЕЛ МИХАИЛ. ІКОНА ХVІІ СТ. ІСТОРІКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ В ЛЕБЕДІНІ

МИКОЛАЇВСЬКА ЦЕРКВА В ЛЕВЕДИНІ. ПОЧ. ХVІІІ СТ.





БАНЯ МИКОЛАЇВСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ЛЕБЕДИНІ.

листя. Помірна величина одвірків, невисока рельєфна різьба дуже добре пасували до глухих площин зрубу. Через які б двері не зайти в храм, уже з першого погляду відкриваються всі бані, об'єднані арками-вирізами, висотою до парусів. Однакові розмірами і конструкцією, вони утворюють надзвичайно гармонійний єдиний простір. Висота споруди здається значно більшою, бо бані з заломами та стіни зроблено з нахилом всередину, відповідно до законів оптичного сприймання предметів у просторі. Тому абсолютна, двадцятишестиметрова висота бані сприймалась як тридцятип'ятиметрова.

Винятково оригінальний іконостас займав усю ширину храму в межах стін бічних бань, паралельних іконостасній. Щоб посилити гру світла і зберегти правильні пропорції ікон, майстер зламає іконостас у плані, подібно до того, як це зроблено в козелецькій або Іллінській церкві в Чернігові. На стилістичну близькість до цих храмів вказують характер рокайлевої різьби, цілком «козелецькі» за типом кручені колонки й ряснота рельєфної сюжетної різьби. Немає сумніву, що такий задум не тільки виник під впливом іконостаса в Козельці, але й виконаний одними і тими ж руками. По центру іконостаса через усі яруси проходило широкое поле, будучи його

композиційною вертикальною віссю. В межах середніх трьох полів першого ярусу, майже шестиметрової висоти, разом з предолою містились царські врата, а в бічних — намісні ікони з обраними сюжетами над ними та під ними, на пределі.

Естетичні уподобання майстра лежать цілком у сфері принципів барокко. Тому в композиції іконостаса він увесь час нагромаджує окремі елементи, переплітає їх чи ритмічно повторює через певний інтервал або ж, навпаки, згущає чи розріджує. Він залюбки протиставить химерно окреслені форми спокійним, покручено-рельєфні—деталям з рівними площинами та архітектурними формами.

У композиції царських врат нижню частину до карниза цоколю займали три різновеликі фігурні картуші в рокайлевих орнаментах, що химерно вигиналися, немов золоте полум'я, охоплюючи медальйони- картуші. Архітектурне завершення нижньої частини врат поступово переходило у форми споруди, де в інтер'єрі вміщене «Благовіщення». Хвилясто-напружений рух рокайлевих завитків продовжували динамічні пози архангела та богоматері, одержі яких (так само як і завеси позаду них) ніби обвіває порив вітру. Неспокійний рух складок підхоплювався завитками величезного верхнього картуша. Крайні елементи його завершувались статуями святих. Нарешті, вся композиція врат була увінчана рельєфом української п'ятибанної церкви. Композиції зроблені барельєфом у дереві й позолочені. Скульптури виконані з великою майстерністю, постаті видовжених пропорцій зображені в найрізноманітніших позах,— починаючи з спокійних у пророків і кінчаючи сильно виявленим рухом у вседержителя. Маленькі голови, вишукані пози постатей іконостаса стилістично зв'язані з рельєфами на евангелії, яке передав Калнишевський у храм його рідного села Пустовитівка. Хоча стиль орнаментів барочний, але елементи, з яких він складається, не рокайлеві, вони являють собою стилізований акант, що виростає великими галузками з нижнього картуша з донаторським написом і, звиваючись, огортає медальйони з евангелістами та розп'яттям у центрі. Майстер з великою любов'ю і ретельністю карбує не тільки постаті чи орнаменти, а й архітектурний пейзаж внизу розп'яття. Там можна побачити високий мур, що оточує місто з великою брамою і баштою над нею. З-за оборонних мурів видно палац з галереєю на другому поверсі, невеликі будинки, вкриті тесом, і кілька церков з дзвіницями. Вони увінчані двохярусними барочними верхами. Навіть гонту майстер не забуває викарбувати на їх покрівлі. Отже, митця захоплював не релігійний сюжет, а декоративна краса, життєві подробиці, і він намагався передати їх якнайточніше.

До Покровської церкви в 1769 р. була зроблена... «гробниця коштом жителем роменським Іваном Сліпенченком з женою своєю Єкатериною». Вона важлива тим, що в мистецьких образах її втілено смаки не тільки замовників чи ювелірів-професіоналів, а і звичайних жителів Ромен, що не мали титулів та звань. Зараз ця дарохранительниця зберігається у

Вознесенській церкві. Вона вирішена як архітектурна споруда, на її рогах, в усіх трьох ярусах, вміщені фігурки ангелів та обраних святих. У нижній частині з чотирьох боків розміщено рельєфи — «Моління про чашу», «Наруга», «Зняття з хреста» і «Воскресіння» — головні моменти страсного циклу. Кожний з них вирішений як жанрова сцена вільної композиції. Техніка карбування свідчить про велику майстерність ювеліра. У дарохранительниці в орнаментах поряд з рослинними елементами використовуються і рокайлеві. Майстер так уподобав їх, що в окремих сценах, замість архітектурного чи пейзажного тла, примхливо komponував рокайлеві завитки. Навіть у «Молінні про чашу» дерева і гори виростають із завитків ракушок.

За Ромнами ще довго видно горбасті береги Сули з мальовничою низенькою забудовою, серед якої виростає нерухоме громаддя Святодухівського собору.

Біля Штепівки дорога виходить на вододіл басейнів Сули і Псла, а далі йде голим степом, потім недовго густим дубовим лісом. Звідти вона виходить на крутий обрив, де кінчається ліс і несподівано відкривається дуже широка зелена долина. У глибині цієї долини на річці Ольшанці лежить місто Лебедин, засноване на місці давнього Лебязь-городища в 1658 році.

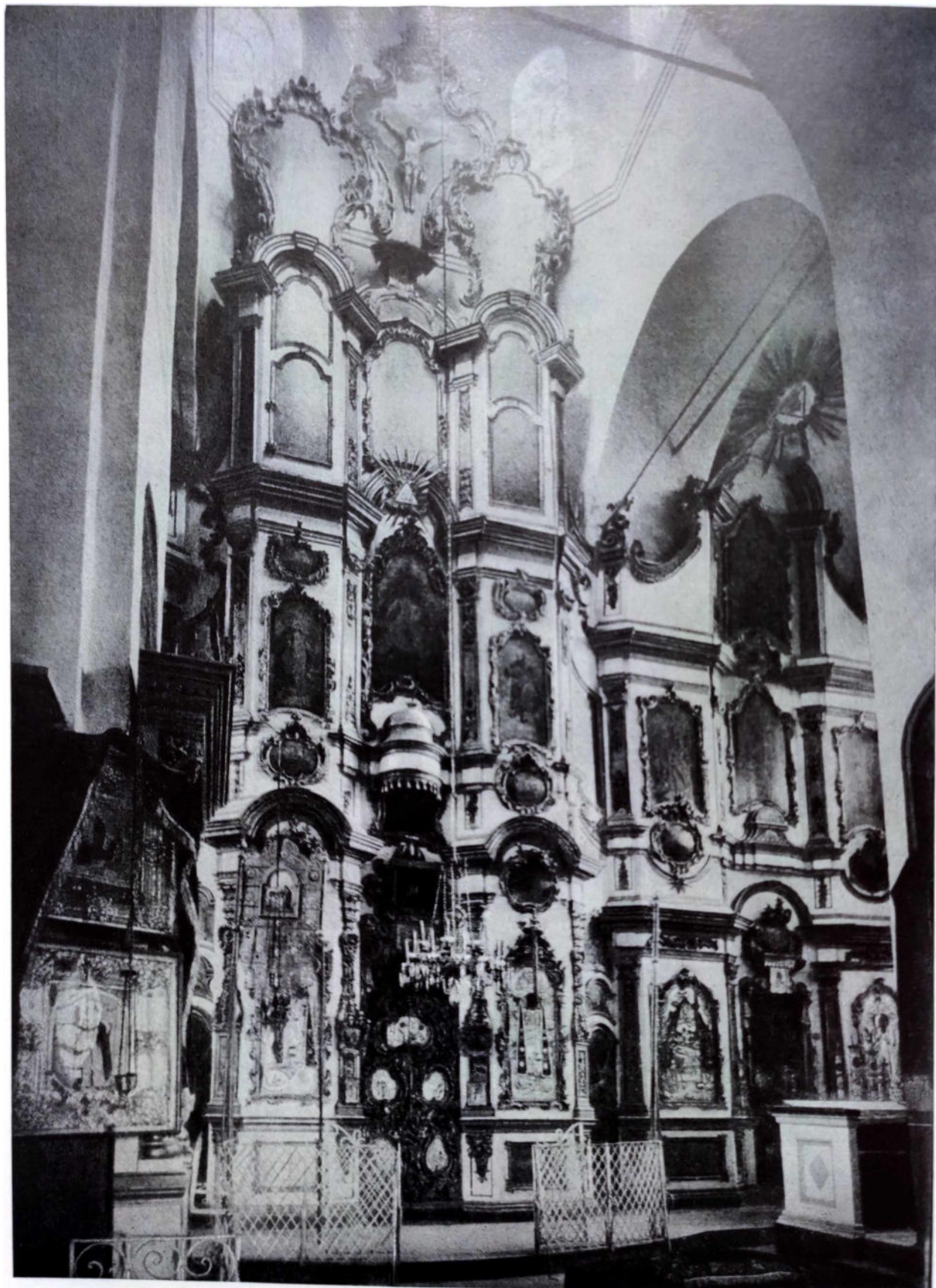
В Лебедині уціліла до наших днів Михайлівська церква, збудована в 1748 році. Тутешні майстри особливо полюбили тридольні храми, яких колись тут було аж п'ять, тільки один з них був хрещатий, однобанний. Слід сказати, що в жодному з них не повторюються форми або план іншого. В Юрївській церкві гостро підкреслена середня восьмигранна баня з двома залами, до якої туляться гранчасті бабінець і вівтар з невеличкими банями на тоненьких шпильях. В церкві Трьох святих (1795 р.), завдяки огряднішим баням і сильно акцентованому об'ємові середнього приміщення, ця сама тема виступає монументальніше. А в інтер'єрі панує середній верх, яскраво освітлений великими вікнами, і тому він здається дуже просторим і високим. Тендітно різьблені скоби гарно підкреслюють великі площини рублених стін.

Для церкви Жон-мироносиць був обраний однобанний варіант тризрубного храму. В об'ємах вона мала вигляд величезного квадратного стовпобашти, завершеного восьмигранною банею з трьома залами. Низенька апсида та бабінець були майже непомітні. Її чіткий уступчастий силует одразу привертав увагу. Інтер'єр сприймався як башта, відкрита до самого центра бані, ритм заломів якої створював ілюзію небувалої висоти.

Але вершини майстерності було досягнуто в хрещатому однобанному храмі Миколая (поч. XVIII ст.), де розвинута тема центричності, як і в Мироносицькій церкві, але з більшою логікою та іншими архітектурно-конструктивними й мистецькими засобами. Тут так само виділено середню квадратну в плані баню, до якої прирубано високі гранчасті приміщення. Щоб серед них не загубилася центральна баня, довелося зробити її дуже високою. Ширина у неї відноситься до висоти як 1 : 2, а вінчання бані з

СВ. ГАННА. ІКОНА XVII СТ. ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ В ЛЕБЕДИНІ.





ІКОНОСТАС УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ В МЕЖИРІЗІ. 1759—1770 РР.

двома заломами до основного об'єму взяті в золотому відношенні. Для манери будівничого характерний нахил до видовжених пропорцій. В цьому «ключі» витримані відношення не тільки головного об'єму середньої бані чи бічних приміщень, але й складових частин заломів. Такі пропорції бані зустрічаються дуже рідко.

В інтер'єрі неподільно панує центральний зруб. Його прямокутний простір підноситься впевнено і суворо, а масштаб відлічують ритмічно розташовані в кутах різьблені скоби-стяжки. Чотири грані зрубу, досягти основи парусів, немов розквітають в лініях гранчастої бані й, легко ламаючись в заламах, линуть в zenit.

На жаль, не збереглися не тільки лебеднські храми (крім одного), але і їх іконостаси. Кілька ікон, що дійшли від них, свідчать про високу майстерність і самобутність їх творців. Привертає увагу український типаж — смагляві обличчя з зосередженим поглядом карих очей. В музеї є ікона архангела Михаїла з дияконських дверей. Він зображений з рицарськими обладунками, але на відміну від більшості майстрів, які малювали його в динаміці й сильному русі, у різноманітних поворотах, лебединський художник написав його майже фронтально, в гордйй позі. Великі карі очі «охоронця душ людських» пильно дивляться на глядача. В лебединському образі втілені юність, буяння молодечих сил.

Інакше вирішений образ Миколая — покровителя теслів. У нього такий же прекрасний овал, як і в Михайла (це свідчить про спільність школи), але погляд його сповнений старечої мудрості з відтінком якогось смутку. Обличчя схоже на чумацьке, обпалене сонцем і суховіями, облямоване срібного, коротко підстриженою бородою. В «Деїсусі» богоматір намальована в квітчастій сукні, яку видно під мафорієм. З Михайлівської церкви походять ікони Якіма і Ганни, що являють інтерес з двох поглядів. По-перше, вони свідчать, що в розписах храмів існували два іконографічні варіанти — з святыми Якимом і Ганною та без них (як і в іконографії іконостасів); по-друге, вони відзначаються високими художніми якостями. Яким і Ганна — в костюмах XVII ст. їх вигляд, пози, жести, силуети не мають нічого від барокко: вони цілком належать до сфери мистецтва Відродження.

Слобожанці були суворими і прямодушними людьми. Щоб покинути насиджені оселі на Придніпров'ї і помандрувати за тисячу кілометрів, треба було мати неабияку силу характеру. А прибувши на нові дикі й необжиті місця, доводилось рубати ліс, орати поле, будувати хати і замки, церкви і башти, і все це на прикордонні, тримаючи в одній руці меч, а в другій — рало. Не дивно, що й суворі силуети храмів позначені силою і впевненістю, а живописні образи — відвагою і прямотою. Саме ці риси найбільше цінували тоді, і їх втілено в пам'ятках Лебедина.

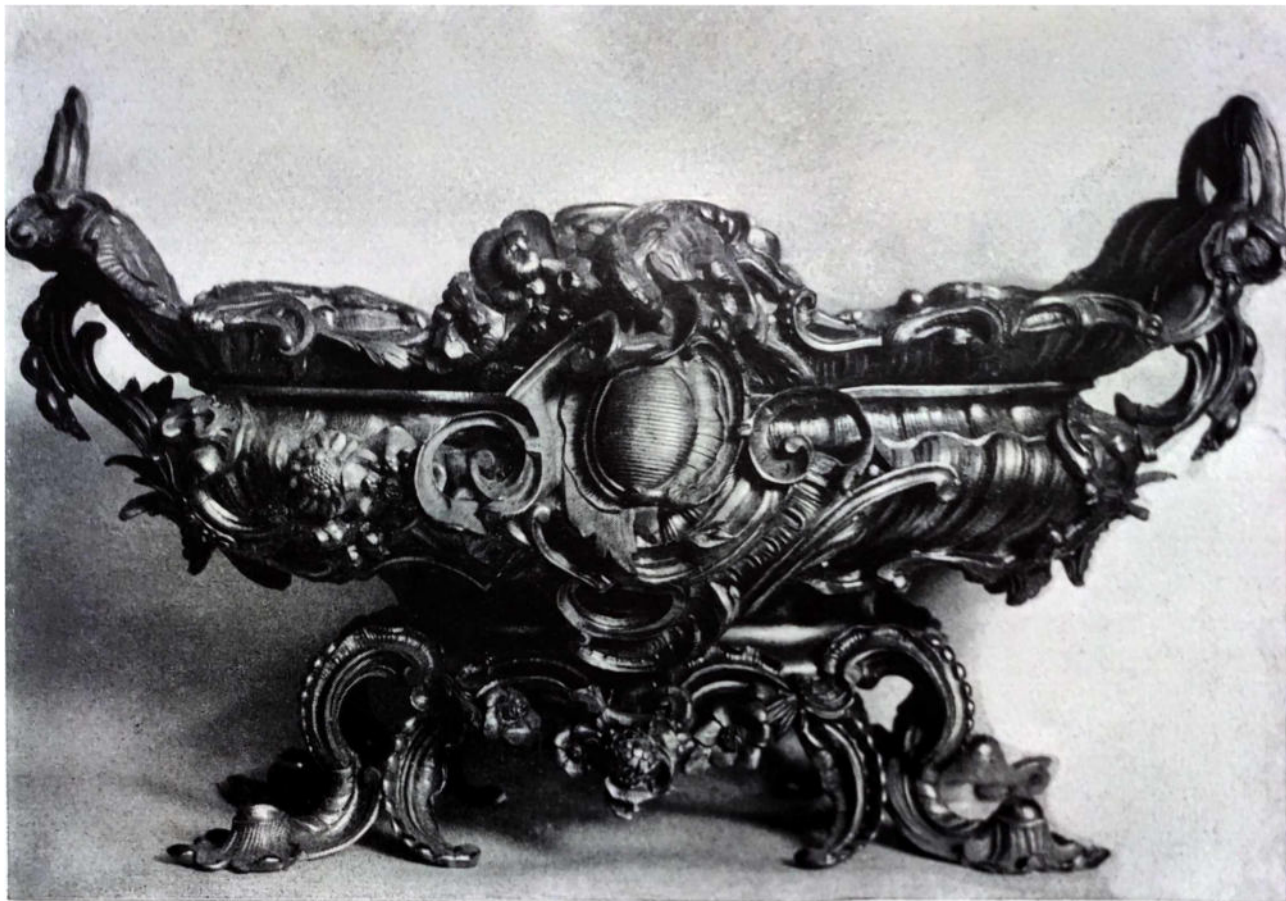
Образ Ганни, де намальовано не святу, а слобожанську козачку, треба розглядати скоріше як портрет. Прегарний овал смуглявого обличчя огортає біла хустка, що підкреслює соковиту корнацію обличчя. У правій руці



ПРЕОБРАЖЕНСЬКА ЦЕРКВА В МЕЖИРІЧІ. 1745 Р.

ВОСКРЕСЕНСЬКА ЦЕРКВА В СУМАХ. 1702 Р.





ЧАША З СОБОРУ В СУМАХ. XVIII СТ.

вона тримає гілочку з квітками, а лівою граціозно підтримує її. Силует відтіняє її горду поставу. Люди, які освоїли величезні простори Східної України, заслуговували на повагу, вони могли з гордістю оглянутись на свій «край заселений, на свої міста і села, предивно збудовані», на свої засіяні поля.

Недалеко від Лебедина є село Межиріч, назване так тому, що воно лежить між ріками Пслон і Ольшаницею. Місцевість тут горбиста, з виразним ландшафтом і гарними краєвидами околиць. Оселя заснована в 1642 р., з часу визвольної війни вона стала сотенним містом Сумського козацького полку. З Межирічем зв'язані першокласні пам'ятки української архітектури — дерев'яна Преображенська церква (1760 р.) і кам'яний Успенський собор (1759—1770, опорядження— 1775 р.). З них зберігся тільки Успенський собор. Ктиторм його був архімандрит Києво-Печерської лаври Лука Білоус, уродженець Межиріча. Взірцем для будівника собору була Успенська церква в Охтирці (1728—1738 рр.), від якої межиріцький храм відрізняється тим, що за межі основного, квадратного в плані приміщення ледве виступають гранчасті апсида та бабінець, а на північному і південному фасадах — невеликі прямокутні ризаліти. Отже, кубічний масив по-

мірно розчленований. Як і в його прототипі, в межиріцькому соборі чотири опорних стовпи, поставлені по осі стін прямокутних і гранчастих виступів, несуть за допомогою підпружних арок і парусів велику восьмигранну баню та напівциркульні й зімкнуті склепіння. На рівні хорів фасади оперезані доволі широким карнизом. Архітектура будівлі досить стримана; тільки наріжні пілястри, карнизи та наличники вікон з лучковими фронтончиками оживляють фасади.

Якщо художні якості екстер'єра не піднімаються вище середнього рівня, то архітектура інтер'єра, безперечно, заслуговує на велику увагу. На дев'ятикамерному хрещатому плані серед восьми низьких камер підноситься на чотирьох міцних пілонах, з допомогою підпружних арок, висока баня. Завдяки цьому прийомові тут своєрідно організовано інтер'єр і оригінально й виразно розкрито простір у висоту. Інтер'єр нескладний: в ньому послідовніше виявлена центричність, ніж у Козельці, завдяки контрастові склепистих бічних приміщень. Пуританському характерові простору відповідає оригінальний тридольний іконостас. Він ще по-барочному зламаний у плані, однак у ньому переважають білі площини, з якими контрастують позолочені архітектурні елементи та зрідка розміщені рокайлеві картуші. Цей іконостас несе в собі елементи заперечення старих мистецьких засад і провіщає народження іншого стилю — класицизму.

В Преображенському дерев'яному храмі дуже оригінально вирішено композицію мас і для більшого акценту центричності середній величезний восьмигранний зруб зроблено сплющеним, ніби його стискають гранчастий вівтар і квадратний бабинець. Їх вертикальні осі помітно нахилені в бік середньої бані. Бічні невеликі верхи — з одним заломом і на тоненьких шиях, а середній, навпаки — з трьома заломами і дуже широкий. В інтер'єрі баня має вигляд величезної ротонди, відкритої в бічні зруби високими фігурними двохярусними вирізами.

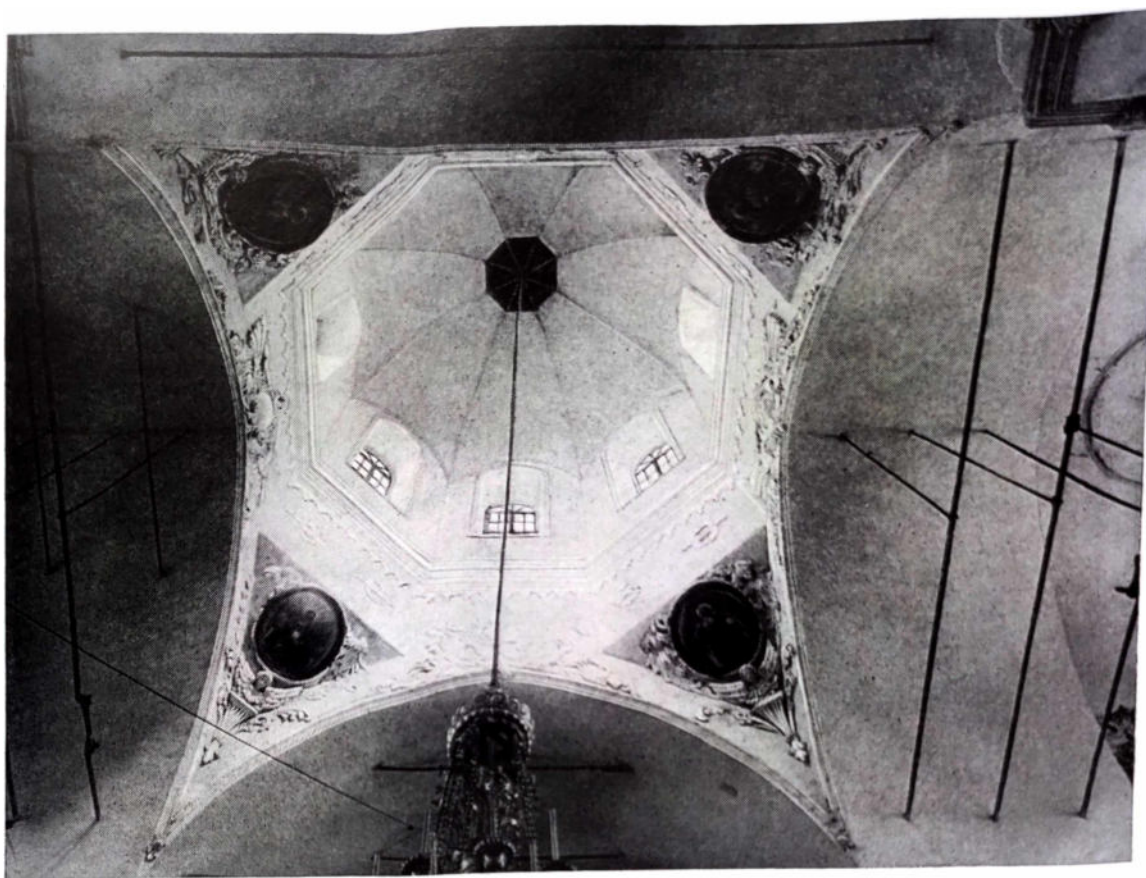
Наступна наша зупинка в Сумах, заснованих в середині XVII ст. Розташоване поблизу кордонів Росії, на вигідному торговельному шляху, що йшов через Путивль на Москву, це місто швидко багатіло і зростало. Його питома вага в економіці та культурі Слобожанщини була дуже значна: Суми стояли на другому місці після Харкова. Вони були добре укріплені. Ще й сьогодні рештки валів можна бачити біля Воскресенської церкви, збудованої в 1702 році. За планово-просторовою організацією вона повторює тризрубну трибанну дерев'яну церкву. Але це не просте копіювання: майстер наслідує тільки тип, а щодо архітектури, пропорцій, співвідношення мас, декору йде власним шляхом. Передусім він ускладнює планову композицію тим, що з трьох боків—півночі, півдня і заходу — додає невеликі ганки, а в об'ємно-просторовій організації додає ще нижній теплий храм. Отже, собор у нього поставлений на високу підквіт (так, як це відомо в російській архітектурі). Завдяки цьому збільшилась висота, а двохярусні ганки надали пірамідальності мальовничо-розчленованим масам.



ПОКРОВСЬКИЙ СОБОР
В ОХТИРЦІ. 1753 Р.

В об'ємно-просторовій структурі храму є кілька особливостей, що свідчать про оригінальне мистецьке мислення. Насамперед бані мають по одному залому з великими ліхтариками. У пропорціях вони широкі, бо їх восьмигранні підбанники однієї ширини з квадратними приміщеннями, на яких вони стоять. Крім того, бічні бані поставлені так тісно, що їх підбанники «злиплися» з четвериком центральної бані. Саме це і надає споруді монолітності. Велике враження справляє могутній вертикальний рух трьох бань, що зрослися в триєдиний моноліт, міць якого підкреслюють архітектурні деталі й легка світлотінь.

Будівничий любить гру — контраст, протиставлення і гармонійне поєднання протилежних тенденцій. Як бачимо, монолітності він протиставить



БАНЯ ПОКРОВСЬКОГО СОБОРУ В ОХТИРЦІ.

сильне членування тим, що середня баня ширша в плані і з трьох боків є невеликі ганки. Рухові бань вгору, вертикальному бігові ліній пучкових пілястрів у четвериках і суцільних в банях протиставляться численні горизонтальні членування. З монолітністю об'ємів контрастують глибоко врізані амбразури вікон, тендітним наличникам і тоненьким пучковим колонкам з великим числом поясоків та перехватів протиставиться масив бань. Але жодній з протилежних тенденцій не віддається перевага: вони примирені, узгоджені. Така особливість архітектури Воскресенської церкви в Сумах і є основною стильовою ознакою українського барокко. Розчленованість масиву та декор, розраховані на світлотіньову гру, на ефект, відповідають засадам барокко, але водночас відображають народне розуміння організації внутрішнього простору. Архітектура описуваної церкви свідчить про зв'язки з російською архітектурою: йдеться передусім про декоративні пучкові колонки з «перехватами», наличники та прийом постановки храму на підкльїть.

Інтер'єр нижньої церкви нагадує скоріше житлове приміщення, перекрите напівциркульними склепіннями з розпалубки. Воно просте і затишне,



ІНТЕР'ЄР ПОКРОВСЬКОГО СОВОРУ В ОХТИРЦІ.



ВОЗДВИЖЕНСЬКИЙ СОБОР У ПОЛТАВІ. 1689—1709 РР.

але верхня церква вражає лаконізмом і енергійністю композиції. Чотири площини стін ясно окреслюють межі простору. Вони спокійно піднімаються вгору і, досягти в кутах межі четверика, перебиваються чотирисхідчастими конічними парусами вірмено-грузинського типу, а далі продовжують свій рух у гранях восьмикутника. Тим-то простір храму не схожий на бачені досі споруди. В цьому його оригінальність.

З Сум на Охтирку дорога йде поміж великих лісів. За Тростянцем відкривається долина Ворскли, що тече то серед гаїв, то серед лук. Охтирка, як і Лебедин, розташована в низині, тут немає ні далеких перспектив, ні ефектних висот. Пам'ятки Охтирки — неіснуючі тепер Успенська кам'яна та Юр'ївська дерев'яна церкви і уцілілий ансамбль Покровського собору — мають своє неповторне обличчя і є утворами певної школи в мистецтві Слобожанщини.

При спорудженні в 1728—1738 рр. Успенського собору вперше була зроблена спроба поєднати хрещатий дев'ятидольний у плані храм (типу

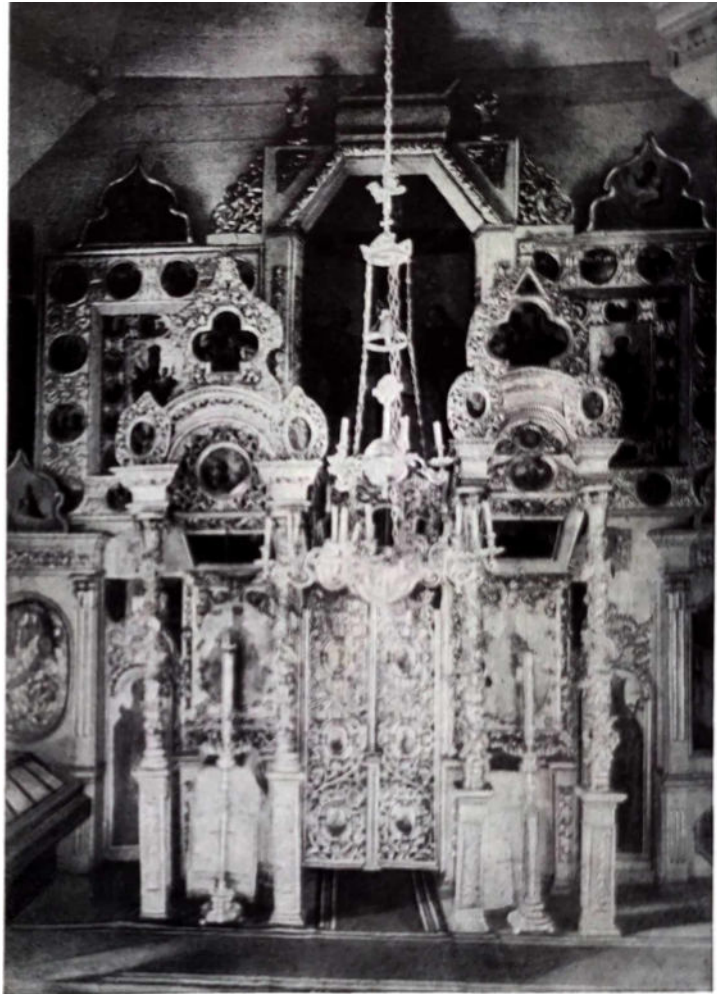


ПОРТАЛ ВОЗДВИЖЕНСЬКОГО
СОБОРУ В ПОЛТАВІ.

седнівського) з хрестовобанним, від якого запозичені тільки чотири опорних стовпи з підпружними арками та банею. Якщо раніше в таких спорудах бані ставились виключно на стіни, то тут будівничий спробував поставити їх тільки на опорні стовпи. Щоб гарантувати статику будівлі від всяких несподіванок, він робить їх дуже масивними, оригінальної форми в плані — подібної до ромба, але роги не гострі, а зрізані, з невеликими прямокутними виступами. Ці виступи, як рамена в хрещатих стовпах давньоруських храмів, переходять у підпружні арки.

При такій конструкції лишилась нерозв'язаною проблема переходу від квадратного із зрізаними рогами підбанного простору до правильного восьмигранника. Майстер дотепно виходить із становища. Вище п'ят підпружних арок він влаштовує другий ярус допоміжних високих арок над навскіс-

ІКОНОСТАС ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО
СОБОРУ В ПОЛТАВІ. XVIII СТ.



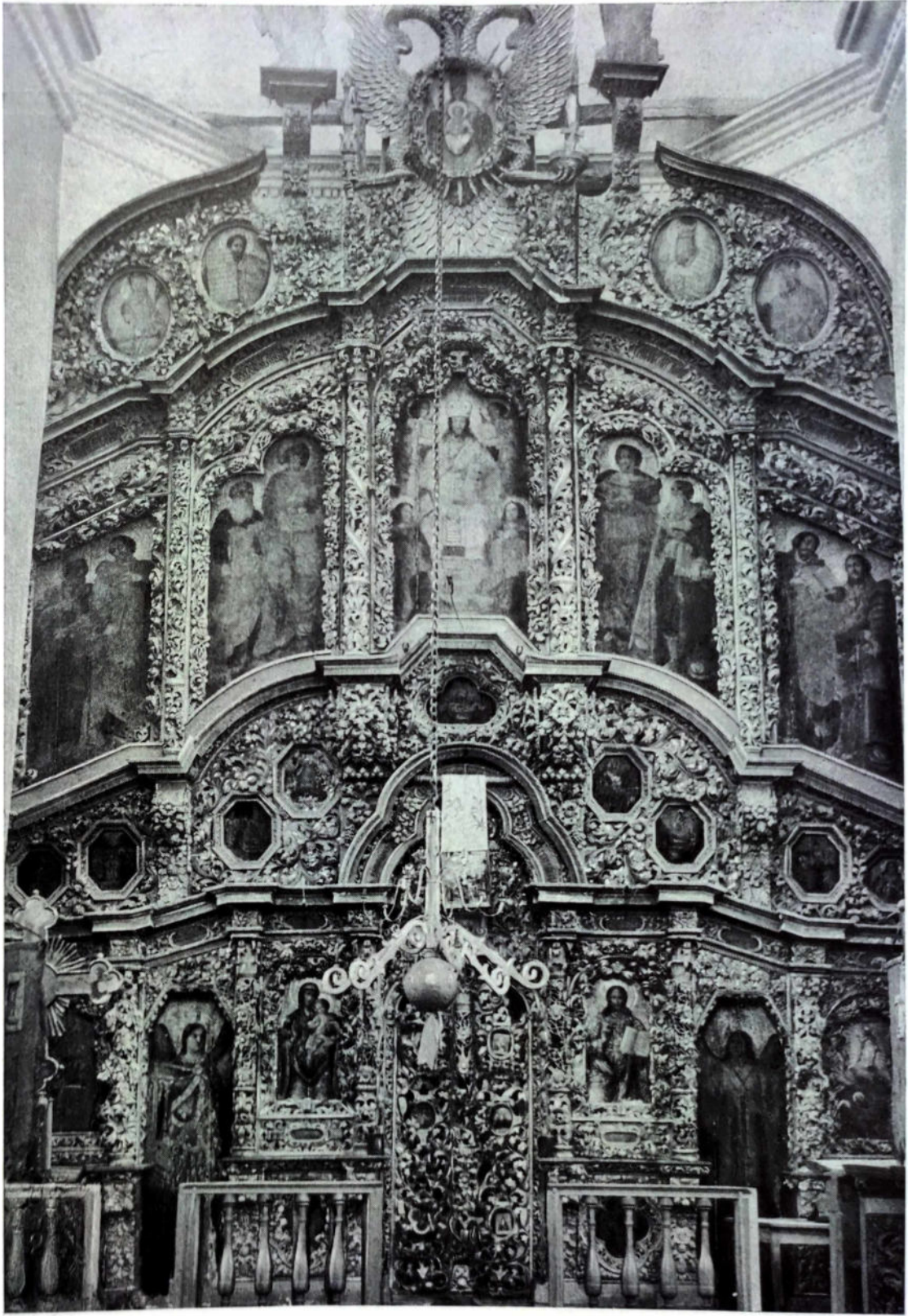
ними площинами опорних стовпів. Вони й утворюють правильну восьмигранну основу підбанника. Інтер'єр центрального приміщення не має аналогії в українській архітектурі. При погляді на нього впадає в око впевнений рух оригінальних пілонів, що потім підхоплюється гранями арок другого ярусу і передається підбанникові. Саме ця багатосхідчаста диференціація елементів бані й створює ілюзію могутнього руху і великої висоти підбанного простору.

Успенський храм в наступному часто брали за зразок. Мистецькі концепції споруди по-своєму інтерпретували ті, хто будував межиріцький собор, Покровську церкву в тій же Охтирці, а також козелецький собор. До речі, нагадаємо, що і Бернард Меретин у тому ж плані вирішує дев'ятидольний план храму Юра у Львові й використовує досягнення дерев'яного



ПІВДЕННИЙ ФАСАД ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У В СОРОЧИНЦЯХ.

ІКОНОСТАС ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У В. СОРОЧИНЦЯХ.





КАФЕДРА В ПРЕОБРАЖЕНСЬКІЙ ЦЕРКВІ У В. СОРОЧИНЦЯХ.

будівництва. Отже, протилежні, здавалося б, ланки української архітектури зімкнулися в один ланцюг.

Ансамбль Покровського собору закривають густі дерева, і тільки верхи церкви та дзвіниці є орієнтиром їх місцезнаходження.

Покровська церква (1753 р.) не має аналогій в українській архітектурі, хоча той, хто будував її, виходив з традицій рідного мистецтва. Він дотримувався класичної тридольності й трибанності в композиції, приділяв велику увагу висотному розкриттю внутрішнього простору, але розв'язував ці проблеми по-своєму. Передусім центральне приміщення розмірами набагато перевищує вівтар і бабінець, його конфігурація зовсім незвичайна. Уявіть собі дві геометричні фігури в плані — прямокутник і видовжений восьмигранник, а тоді довшими осями накладіть їх навхрест — і ви дістанете

план середнього приміщення, у якого зі сходу й заходу трохи виступають частини прямокутника. Але це ще не все. В них врізані квадратні в плані бабінець і вівтар. У центральному приміщенні досить широко поставлено чотири масивні пілони, які несуть за допомогою підпружних арок центральну баню і систему склепистих перекриттів. Отже, тут оригінально перетлумачено архітектурно-конструктивний прийом, вперше застосований в охтирській Успенській церкві.

В об'ємах масив, таким чином, сильно розчленований, вертикальні грані чітко виявлені. Для пом'якшення сухості їх застосовано дуже широкі наріжні креповані пілястри з делікатним горизонтальним рустом добрих пропорцій, на рівні хорів проходить профільований карниз. У композиції чітко розділено основний об'єм, однакової висоти в усіх компартиментах, і трибанне вінчання, яке здається легким і не так органічно пов'язане з нижньою частиною храму, як, скажімо, в Сумському храмі. У зв'язку з такою композицією мас фасади храму вийшли нерівноцінними. Перевагу віддано головному західному фасаді, де в тіло храму врізано величезну арку, поділену балконом на два яруси. В нижньому міститься портал, а у верхньому — вихід з хорів на балкон. Зовнішня архітектура носить на собі сліди впливу архітектури козелецького собору, що дало привід помилково приписувати проект охтирського собору Варфоломееві Растреллі.

Але в інтер'єрі несподівано вражають цілність і гармонія складових частин. Майстер прекрасно враховує закони оптичного сприймання простору і тому відкриває вид на середнє приміщення, але не на все відразу, а частинами. Це досягається тим, що внизу зроблено три невеликі, а на рівні хорів один широкий арочний отвори. Через них у поле зору попадають то освітлена баня, то затемнені частини бічних приміщень навколо підбанного простору, то масивні пілони чи ажурна різьба іконостаса. Глядач не бачить всього інтер'єра, і тому створюється відчуття його неосяжності. Коли входиш у центральне приміщення, відразу ж увагою оволодіває восьмигранна баня, осяяна снопами світла; як парасолька, розіпнута на широченних трикутних парусах, вона вільно ширяє у височині. Масивність пілонів і стін полегшена багато крепованими спареними пілястрами та оздобами в парусах, над вікнами й порталами, оригінальної форми ліпленими орнаментами, картушами та барельєфами. У стилі орнаментів так само є точки дотику з оздобами козелецької церкви.

Охтирські маляри за естетичними поглядами були близькі до будівничих і тяжіли до строгих традицій Ренесансу, які вони своєрідно переплавили з барочними. Наприклад, автор намісних ікон з Миколаївської церкви поєднував пишне золоте орнаментоване тло з строгими овалами облич, написаних цілком у стилі Відродження.

Проти головного входу поставлено високу трьохярусну дзвіницю, збудовану в 1774 р. В плані кожний ярус круглий, з чотирма портиками в першому, вісьмома двоколонними — в другому й чотирма — в останньому.



ВВЕДЕННЯ». ІКОНА З ПРЕОБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У В. СОРОЧИНЦЯХ.

"БОГОРОДИЦЯ". ИКОНА З ПРЕБРАЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ У В. СОРОЧИНЦЯХ





УСПЕНЬСКА ЦЕРКВА В ЛЮТЕНЦІ. 1686 Р.

Завдяки цьому стовп дзвіниці сильно розчленований як по горизонталі, так і по вертикалі, що створює веселу світлотіньову гру і надає силуетові великої динамічності.

Оригінальністю творчого почерку і сміливістю фантазії охтирські теслі не поступалися перед «майстрами мурарського діла». В Охтирці в 1795 р. була збудована невелика, але цікава хрещата однобанна Георгіївська церква,

БАНЯ УСПЕНСЬКОЇ
ЦЕРКВИ В ЛЮТЕНЦІ.



бічні об'єми, перекриті зімкнутим рубленим склепінням, тонко гармоніювали з широкою банею. Зовні в об'ємах покрівля повторювала, але набагато м'якше, форму склепіння. В інтер'єрі арки-вирізи були зроблені на всю широту і висоту бічних приміщень, тому простір середнього верха зливався з бічними зрубами. Хоч цей храм не зберігся, однак про нього треба згадати, щоб дати уявлення про ті мистецькі проблеми, які поставали перед українськими будівничими.

З Охтирки наш шлях лежить на південь, по правому високому берегу Ворскли, за якою на низькому лівому березі ланцюжком тягнуться темні діброви. Нарешті, на обрії вимальовується вся в зелені Полтава. Вже у VIII—IX ст. тут існувало укріплене городище. Припускають, що згадана під 1174 р. у літописі (в зв'язку з перемогою військ князя Ігоря Святославовича над половцями) Лтава і є тим місцем, яке пізніше почало зватися



ПОКРОВСЬКИЙ СОБОР У ХАРКОВІ. 1689 Р

Полтавою. Після татаро-монгольської навали Полтава вперше згадується в 1430 р. Під час визвольної війни проти польсько-шляхетських гнобителів вона стала сотенним, а згодом полковим містом козацького війська. На відзначення перемоги над шляхетськими загарбниками козаки полтавського полку заснували Воздвиженський монастир. Спершу його споруди були дерев'яні, а згодом збудовано кам'яні. До наших днів уціліли Воздвиженський собор (1689—1709 рр.) і дзвіниця 70-х рр. XVIII ст.

Місце для храму обрано дуже вдало. Висока гора тут врізується в долину Ворскли і відділяється від міста глибоким яром. Тому споруди монастиря, звідки на них не дивитися, завжди були в найвигіднішому ракурсі. Гора своїми масштабами нагадує Мгар; собор як за типом, так і за розмірами теж близький до мгарського. Але його пропорції інші, в плані основний об'єм без апсиди майже квадратний, а в об'ємі кубічний. У Мгарі бічні апсиди прямокутні й однієї висоти з храмом, через те в об'ємі переважає горизонталь, а у Воздвиженському, навпаки,— кубічність масиву. Бічні апсиди низенькі — вони ледве досягають карниза на рівні хорів, а середня — сильно виступає. Крім того, і трансепт, і західні башти в плані мають близькі розміри, тому і ритм вертикальних членувань виявлений сильніше. Нарешті, бані в полтавському храмі теж розміщені інакше, ніж у мгарському: п'ять з них поставлені навхрест, по осях нефа і трансепта, тільки дві західні — так, як у Мгарі. Завдяки вкороченим пропорціям плану бані скупчені й мають дуже картинний вигляд.

Полтавський майстер віддавав перевагу вертикальним членуванням і любляв монолітність об'ємів, трохи розчленованих, чим досягається враження спокійного руху вгору. Тій же меті служать численні фігурні ніші химерної форми, а також наличники, колонки і наріжні креповані пілястри, які своєю тендітністю підкреслюють крупність мас; гра світлотіні та криволінійних з прямолінійними елементами створює, крім того, святковість. Очевидно, під впливом київської архітектури майстер вмістив по фризу кубічного об'єму та на банях полив'яні керамічні розетки, що вигравали на тлі білих стін яскравими барвами. В стилі архітектури виконано і дуже небагатий, негустий за рисунком орнамент, який майстер наважився вмістити лише над порталами.

Дзвіниця нагадує мгарську. Вона має круглу в плані форму з чотирма портиками в першому ярусі та вісьмома двоколонними в другому і третьому. Своєю енергійною вертикаллю дзвіниця збільшує урочистість архітектури. З її спорудженням ансамбль дістав провідну вісь, яка надала гострої виразності не тільки ансамблю, але й всьому навколишньому ландшафтові.

Така різноманітність архітектури храмів, генетично зв'язаних з яким-небудь прототипом, свідчить про існування численних місцевих напрямів мистецтва та яскравих творчих індивідуальностей, переконливо доводить життєвість українського мистецтва XVII—XVIII ст.

Тепер відвідаємо село Великі Сорочинці, де в 1732 р. була збудована Преображенська церква — один з найбільш самобутніх творів української архітектури. Її будівничому давали натхнення образи рідного мистецтва, його уяву полонили споруди суворої центричної композиції, тому він обрав хрещатий дев'ятидольний план. Храм, первісно увінчаний дев'ятьма банями, зберіг тільки п'ять. Бічні камери в міжрукав'ях хреста мають два яруси. Розташовані уступами маси вдало групуються навколо центральної бани, утворюючи яскраво виявлену центричну композицію. Вона зумовила однакове вирішення архітектури фасадів. Усі грані храму оформлені однаково широкими пілястрами, що закінчуються під нерозкрепованим карнизом. У другому ярусі кожна грань прорізана вікнами, а в першому — вікнами тільки в міжрукавних приміщеннях та порталами в лобових гранях — західній, південній і північній. Переважають вертикальні членування, лінії численних граней, пілястрів, наличників вікон. Вони створюють жвавий і сильний рух вгору. Щоб посилити урочистість, майстер перетворює скромні входи у тріумфальні брами. Трилопатевий отвір обведено крупним наличником і оздоблено орнаментальною порізкою, іоніками та намистинами. Над порталом зроблено трилопатевий фронтон, що «тоном вище» повторює форму отвору. Фронтон спирається на великі кронштейни. Як його профілі, так і карниз оздоблені намистинами, іоніками й великими розетками. Вони нагадують солярні мотиви старослов'янського мистецтва.

Мотив трилопатевої кривої дверного отвору підхоплює крупніший рисунок фронтона такого ж обрису, але повторений в іншій тональності. В лад криволінійних наростаючих ритмів влітаються вертикалі кронштейнів фронтона, що продовжуються далі лініями пілястрів, а дійшовши горизонтального карниза, підхоплюються вертикалями тендітних колонок і наличником високого вікна. Лінійний рух згасає у фронтончику з арочним завершенням посередині і остаточно зупиняється в замкнутому обрисі кілевидної нішки.

Завдяки пілястрам бічних граней, що фіксують всю композицію, скромні двері перетворюються, як сказано, в тріумфальний вхід. Усі профілі — карнизи, фронтончики, наличники вікон і дверей, пілястри біля порталів та карниз на рівні хорів — щедро вкриті різьбою. В її мотивах використано, поряд з елементами класичної архітектури — намистинами, іоніками, модульйонами — народні орнаменти, трилистки, розетки та антропоморфні чоловічі й жіночі фігурки. Завдяки невеликому рельєфові та відсутності кольорового тла орнаменти здаються дуже легкими й ажурними.

Витончене за композицією і ювелірно-мережчатє біле громаддя будівлі немов виростає з невисокого урвистого берега і лине в темну блакить. Запам'ятовуються її величний і водночас мальовничий силует і чудовий тендітний декор.

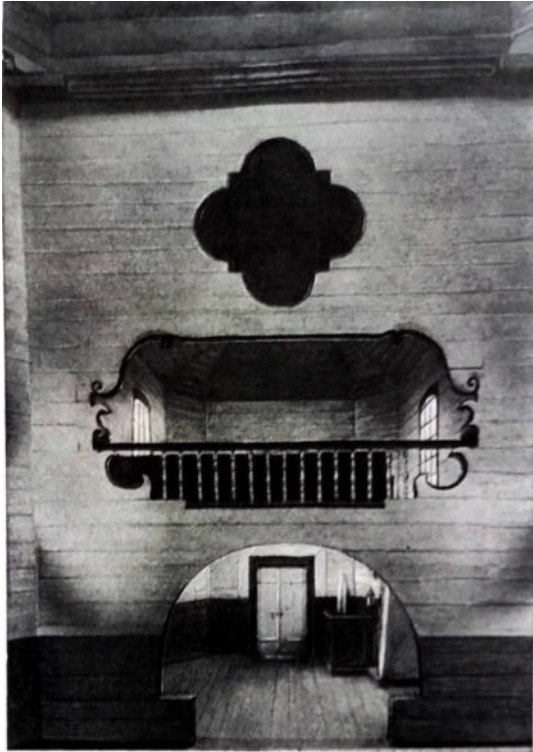
Замовником тут був гетьман Данило Апостол, прадід братів-декабристів Сергія і Матвія Муравйових-Апостолів. Старий гетьман будував церк-

МИХАЙЛІВСЬКА
ЦЕРКВА У ВЕРХНІМ
БІШКІНІ. 1772 Р.



ву як свою усипальницю, він весь час цікавився її спорудженням і квапив свого сина, миргородського полковника, з будівництвом. В 1732 р., коли храм було закінчено, гетьман приїхав на відкриття його і наказав для почту вислати десять тисяч козаків.

Якщо зайти в церкву, то від самого порога відкривається вигляд центральної, освітленої дванадцятьма височенними вікнами, бані. Арки за допомогою парусів і двохярусних, восьмигранного та дванадцятигранного



ІНТЕР'ЄР ВОЗДВИЖЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В ЛИМАНІ.
XVIII СТ.

зрізаних зімкнутих склепінь (подібно до двох рядів колод в грузинському дарбазі) підносять вгору величезну баню. Великі площини білих стіп не мають ніяких оздоб, тільки в п'ятах арок та на карнизах підбанника проходить вузька стрічечка намистинок і модульйонів. Ніщо не заважає рухові вертикальних ліній, чистоті рисунка бань, красі висотнорозкритого простору. Розмах простору центральної бані підкреслюють низенькі приміщення під хорами. Хрещаті склепіння в них оздоблені чотирма рядами намистинок і розетками між ними.

Найсильніший мистецький наголос зроблено на іконостасі, який тепер, після загибелі величезних іконостасів Чернігова, Києва, Ромен, Ніжина, Мгара і Полтави, є унікальним. Досить сказати, що його ширина дорівнює 20, а висота — 17 метрам, тобто трохи більше висоти сучасного чотириповерхового будинку. Завдяки такій ширині іконостас складається ніби з трьох окремих частин, кожна з яких має свої царські та двоє бічних врат, свої намисні й храмові ікони, свій центр; у лівій частині таким акцентом є «Богоматір на троні», а в правій — «Деїсус» в оригінальному, не канонічному трактуванні. В бічних частинах іконостаса тільки намічається рух ярусів по вигнутій вгору кривій. Потім він ритмічно повторюється в лініях карнизів чотирьох верхніх ярусів і, підхоплений рухом середньої частини, розвиває мотив трилопатевої арки царських врат, вже знайомої нам по архітектурі вхідних порталів. Над царськими вратами ця крива п'ять разів ритмічно повторюється в карнизах і досягає апогею у вінчанні іконостаса розп'яттям.

Різьба виконана з великою винахідливістю. Вона то утворює непрохідні «зарості» аканта чи буйно переплетені ажурні виноградні лози, то стелиться бігунцем по карнизах чи звивається спіралями по колонках, а інколи оточує суцільними килимами восьмигранні іконки «празників». І скрізь вона бездоганно закомпонована, віртуозно вирізана і точно відповідає архітектурній формі.

Рідкісною красою позначена ця величезна різьблена завіса, що звисає від сяючих висот бані до підлоги.

Живопис храму побудований на декоративному зіставленні основних кольорів. Постаті виступають урочисто і велично, немов ведучи нешвидко розмову між собою. Фіолетово-червоні, бузково-сині, смарагдово-зелені, вохристо-рожеві тони підкреслюють дзвінкість колористичних акордів полум'яної кіноварі, вишнево-червоної та синьої барв. Вони утворюють кольоровий вихор з різьбленої позолоти й декоративного барвистого живопису, де кожна деталь — на своєму місці і підпорядкована загальному задумові.

Великі життєлюбці — творці сорочинського іконостаса були закохані в барвистий навколишній світ. Тому на їх іконах зображено, по суті, окремі жанрові сценки з життєвими подробицями, з ретельним відтворенням тогочасної архітектури, костюмів і самих людей. На «Покрові» написана не тільки гетьманська родина, але й їх почет, а у «Введенні» — ціле світське товариство придворних дам на чолі з гетьманшею. Зображення відзначаються людяністю. Прикладом може бути «Деїсус» (у правій частині). Замість грізного судді майстер малює його доброзичливим. Він повернув до богоматері трохи схилену голову і дивиться на неї поглядом, сповненим доброти і ласки.

Заслуговують на увагу ікони патронів гетьмана та його дружини Уляни. Обидві ікони, без сумніву, передають реальні риси подружжя Апостолів, тому їх теж треба розглядати як портрети. Портрет Уляни — перлина українського живопису XVIII ст. Золотий німб прекрасно виділяє образ молоді красивої жінки з розумним допитливим поглядом карих очей. Колористичного багатства художник досягає тим, що золоте тло з одного боку орнаментує, а з другого — лишає гладеньким і малює там на тлі неба голівки ангелочків, а нижче, на столику, пише чудовий натюрморт — вазочку з квітами. Уляна — в мережаній золотом кофті, темно-зеленій сукні з квітами посередині та червоному плащі, недбало накинутому на плечі.

Стилістична гармонія, єдність усіх складових частин — архітектури, різьби, живопису та інших предметів (лавок, свічників, проповідниць) пояснюється, очевидно, єдністю задуму замовника і виконавців. Невелика проповідниця оздоблена різьбою в тому ж стилі, що й іконостас, і скульптурами наївного народного характеру. Навіть старовинні (XVIII ст.) вибійчасті рушники добре гармоніювали з стилем інтер'єра.

Недалеко від Великих Сорочинців, угору по Пслу, в нього впадає річка Лютенька, по обох берегах якої розташоване однойменне село. В 1686 р.

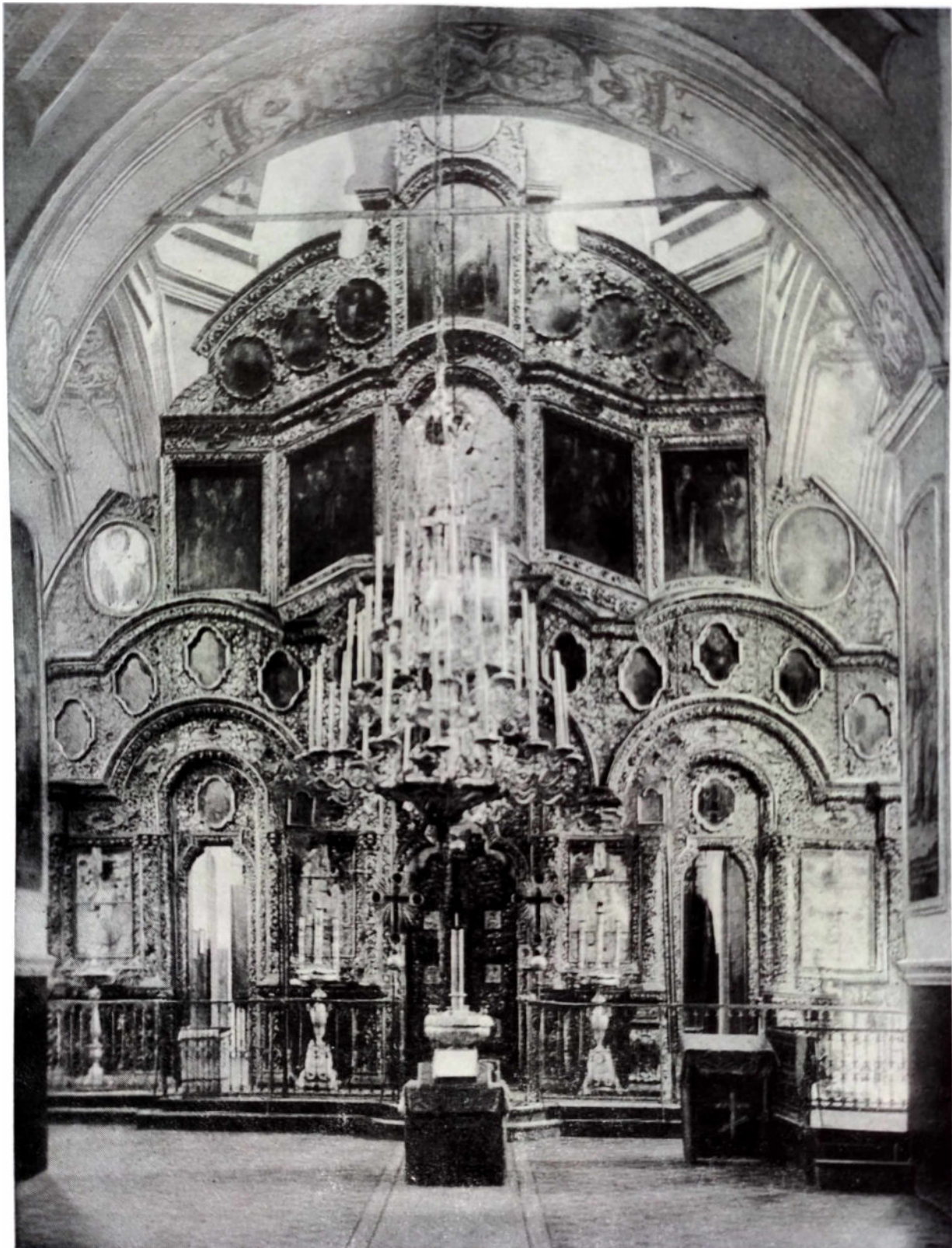
тут була збудована Успенська церква. Це великий дев'ятидольний п'ятибанний храм, де наслідувано об'ємно-просторову організацію хрещатої п'ятибанної дерев'яної церкви і близької за розмірами Юр'ївської церкви у Видубицькому монастирі в Києві. У них однакові відношення бічних приміщень і висоти храму — вони низькі, завдяки чому п'ять об'ємів краще ви явлені. Цим схожість обмежується. У всьому ж іншому це високоталановитий оригінальний твір. Башти-бані тут кремезні, а наріжні пілястри дуже широкі, капітелі прості й слабо поділені горизонтальними поясочками. Тому рух вертикальних ліній пілястрів не такий легкий, як у Видубицькій церкві, але зате більш впевнений. Лобові грані, крім східної, мають портали і тому оформлені однаково. Невеликі напівциркульні отвори з двома ліп-леними розетками по боках обведені простим наличником. Відразу ж над порталами розташовані великі вікна з кілевидними нішами над ними. Ніші прорізують архітрав аж до карниза. На скошених гранях — тільки по одному вікну, але вони так само обведені наличниками. Над ними немає нішок, є лише трикутні фронтончики, які вриваються до половини в карниз. Лобова грань вівтаря відрізняється від інших тільки тим, що замість порталів має дві ніші — квадратну внизу, а вгорі—хрещату, яка формою нагадує абрис плану церкви. В неї немає горизонтальних членувань, дрібних деталей, ліпних оздоб і керамічних вставок, через те її масив статечніший, рух мас повільніший, а весь вигляд — монументальніший. Лінії широких пілястрів неквапливо піднімаються вгору і, прорізавши в крєпівках карнизи, по м'яких лініях покрівлі так само повільно піднімаються в окресленні високих двоохярусних бань.

В інтер'єрі простір більш зібраний, ніж у сорочинській церкві, тому рух ліній гранчастих бань більш строгий і урочистий. Центричність композиції добре виявлена тим, що бічні бані відкриваються в центральну надзвичайно високими арками, а також тим, що середня кругла баня поставлена на підпружних арках і парусах, тоді як бічні — на парусах у прямокутній частині й на зрізаних зімкнутих склепіннях — у гранчастих.

Своєрідності висотного розкриття внутрішнього простору майстер досяг не тільки тим, що зробив опорні стовпи дуже високими, а й тим, що циліндричну частину бані, підвіконня та основу сферичного склепіння фіксував лініями карнизів. Вони ніби відлічують масштаб окремих складових частин, ілюзійно збільшують висоту бані, завдяки чому біла освітлена баня видається на диво легкою, просторою і піднятою на недосяжну височінь.

Оглядом Лютеньок ми закінчуємо першу частину нашої подорожі. Другу частину почнемо з Харкова. Заснований в середині XVII ст., він спершу відіграв роль головного оборонного пункту в боротьбі проти нападів татар, а згодом стає другим після Києва культурним та економічним центром України. Його збудували козаки та міщани, сміливі люди, які грудьми своїми захищали від спустошливих набігів кримських татар міста і села.

/КОНОСТАС ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО СОБОРУ В ІЗЮМІ. 1684 Р.





ШТАТА ЄВАНГЕЛІЯ З ПРЕОБРАЖЕНСЬКОГО СОБОРУ В ІЗЮМІ. ХVІІІ СТ.

Козаки здобули в народі широкої популярності. Але народна уява відтворила образ козака не у вигляді одчайдушного рубаки, а надала йому лірико-епічного забарвлення. На картинах часто бачимо козаків-бандуристів. Такі зображення були поширені від берегів Тиси до Сіверського Дінця, їх можна було бачити на стінах хат, дверях, шафах і навіть на вуликах, а також і як окремі картини. Козака завжди малювали сидячим на землі, з бандурою в руках і з конем, прив'язаним до зеленого дуба. Біля нього лежить на землі (а інколи розвішена на дереві) зброя, іноді перед ним стоїть пляшка горілки та закуски. Таку схему композиції картини народні художники варіювали, надаючи їй безліч нюансів.

Із Слобожанщиною зв'язане одно з найкращих зображень козака-бандуриста, яке зберігається у збірці С. А. Таранушенка. Майже всю середню квадратного полотна займає постать козака, що сидить, підібгавши ноги. Він відпочиває, курить люльку і в задумі тихо перебирає струни. Може,

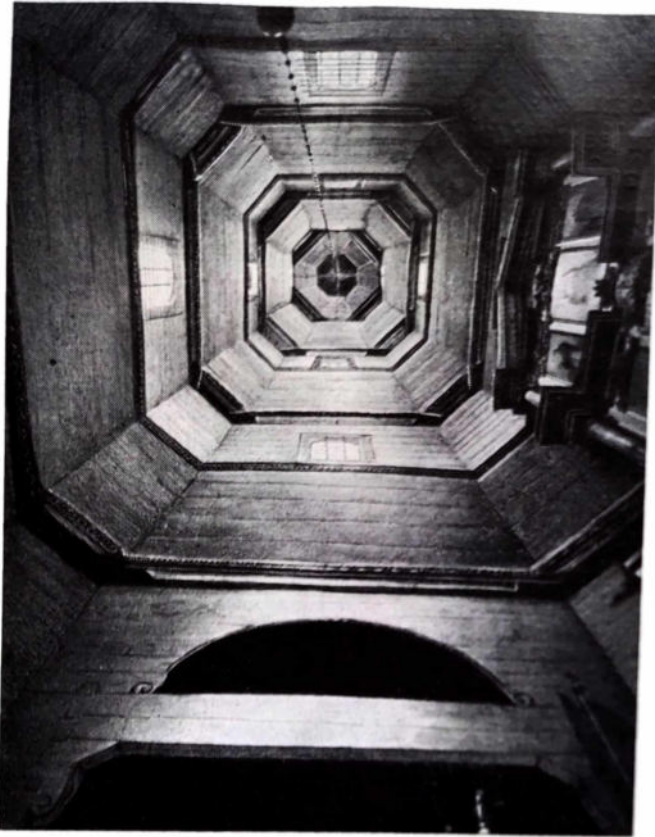
в його мріях пропливають в цю мить картини мирного життя, адже він не любить війну саму по собі і за шаблю береться тільки змушений обставинами, щоб відстояти своє життя і незалежність батьківщини. Позаду нього — «вірний друг, кінь вороний», він прив'язаний до дуба і нетерпляче б'є копитом. За конем і дубом — вечірнє захмарене небо. Картина написана з великим відчуттям колориту. Дуже тонко гармоніюють темно-синій колір штанів і червоний — жупана (що нагадує тоном улюблену іконописцями кіновар) з тлом вечірнього неба та чорно-оксамитовим кольором коня, у якого білі грива і хвіст (народна уява малювала два типи коней казкової краси — білого як сніг — актаза і чорного як воронове крило, з білим хвостом і гривую). На тлі інтенсивних кольорів спалахує полум'я червоної кіноварі — чоботи-сап'янці на ногах, шапка на землі біля козака і тобівка на дереві.

Обличчя козака нагадує повновиді образи українського живопису і, видно, є втіленням тодішнього ідеалу чоловічої краси, важливими елементами якої були пишні козацькі вуса, довгий оселедець, тонкий ніс з горбинкою та неодмінні «карі очі і чорнії брови».

Харківські козаки, задумавши збудувати свій головний храм, хотіли бачити його високим, видним звідусіль, щоб він повідав про славу і силу козаків.

Безсумнівно, його естетичні погляди виховувались на традиціях народного будівництва і для свого часу він був освіченою людиною, вільною від консерватизму, національної обмеженості. Тому він обрав старий тип українського дерев'яного храму — тридольний, триверхий, а в декорі сміливо використав, творчо освоївши їх, досягнення російської архітектури. Описуваний храм — одна з найстаріших архітектурних пам'яток Слобожанщини. Він споруджений у 1689 р. і присвячений популярному тоді святу — покрові. Три гранчасті в плані бані надзвичайно тісно «зліплені» і поставлені на високу підкліть — нижню теплу церкву. На висоті нижньої церкви храм охоплює відкрита аркада-опасання, як у дерев'яних церквах. Гранчасті бані мають по два заломи.

Такі стрункі пропорції бань не зустрічаються в українській архітектурі. Досить сказати, що вся висота храму становить 45,5 метра, а середня баня до zenіту склепіння в інтер'єрі має 25 метрів. Щоб дістати монолітний триєдиний об'єм, майстер усі гранчасті приміщення робить видовженими і довгими сторонами орієнтує перпендикулярно головній осі церкви. Перед будівничим стояли великі інженерні труднощі — погашення розпору бань. Його гасять вертикальні навантаження двохярусного верха та частково похилені в центр стіни зрізаних зімкнутих пірамідальних склепінь заломів і, нарешті, аркада опасання. Наскільки вдало розв'язано це завдання — показує порівняння з готичними будівлями, де для погашення розпору влаштували цілий ліс контрфорсів, органічно не пов'язаних з об'ємно-просторовою структурою будівлі. Якщо на подовжній осі сили розпору центральної



БАНЯ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ЦЕРКВИ XVIII СТ.
В ЧЕРВОНИМ ОСКОЛІ.

бані гасилися бічними, то в поперечному напрямі для більшої впевненості він піднімає над опасанням прямокутні виступи — неглибокі приміщення, їх міцні стіни мали гарантувати статику споруди.

В жодному храмі не відчувається такої витонченої легкості, стрункості, можна сказати, музикальності в русі незліченних вертикальних ліній граней, півколонок, наличників вікон. Півколонки з каблучками, кронштейми-коники, розвинуті карнизи, багато разів повторені ряди поребрика, фігурні фронтончики посилюють святковість. Якщо інтер'єр нижньої церкви похмурий і суворий, то верхня — устремління вгору. Найтонше інтер'єр Покровського собору відчув перший його дослідник С. А. Гаранушенко. Його характеристика така образна і влучна, що ми дозволимо собі навести її тут: «В інтер'єрі глядача стіни обступають з усіх боків, захоплюють ритмікою переходів од грані і до грані, від стін до залому, від залому до восьмерика, примушують переводити очі все вище й вище. Гранчастість тут б'є з кожної точки. Лінії біжать все вверх, раптом ламаються, випробовуються, тягнуться вгору; через мент ще раз ламаються, ще раз випрямляються і, нарешті, напруженою кривою сходяться в zenіті бані».

Покровський собор будував видатний майстер, який добився органічного поєднання матеріалу і конструкцій з художньою архітектурною формою. Ця будівля є визначним здобутком архітектурної думки. Завдяки

особливій конструкції перекриття — банями з залами — тут висотне розкриття внутрішнього простору доведено до найвищої досконалості. В цій споруді втілені досягнення цілого великого періоду в історії архітектури, підведено підсумок і водночас відкрито нову блискучу сторінку, де яскраво виявився талант українського народу.

Такі етапні завоювання в мистецтві неможливі без довгого попереднього розвитку. До Покровського собору на Слобожанщині не було триверхих кам'яних споруд — існувало тільки дерев'яне будівництво. Але в майстерності теслів визрівали і вдосконалювалися нові прийоми, архітектурні форми, які потім довго і дбайливо зберігаються в пізніших спорудах. Для розуміння основ мистецтва слобожанських майстрів важливе значення має лиманська група пам'яток дерев'яного будівництва. На жаль, вона вся загинула; однак збережений матеріал обмірів дає деяке уявлення про неї.

Село Лиман лежить недалеко від Сіверського Дінця на величезному озері, звідки і дістало свою назву. В Лимані були дві дерев'яні церкви XVIII ст. — Михайлівська і Воздвиженська, обидві хрещаті, однобанні. Всі п'ять зрубів були гранчасті в плані й досить високі, серед них на 40-метрову висоту здіймалася восьмигранна баня з чотирма залами. Пропорції заломів наближались до тих, які бачимо в Покровському соборі. Простори бічних бань в обох храмах відкривалися фігурними трьохярусними вирізами. Випусти колод зрубів у середніх частинах мали таку своєрідну форму, що викликали асоціації з образами билин і казок. Простір бані з чотирма залами і заввишки 40 метрів справляв величезне враження.

До лиманських будівель близька хрещата однобанна Михайлівська церква в селі Верхньому Бішкіні — чи не найвища з усіх церков Слобожанщини. Вона мала 42 метри висоти, як і лиманські, чотири зали, а в інтер'єрі — величезні вирізи в три яруси, розділені між собою лише однією колодою, що скоріше відіграє роль стяжки. Але найближче до Покровського собору за архітектурно-мистецькою концепцією стояли трибанні храми в Черкаському Бішкіні та Береці. В них так само три бані мали по два зали і такі ж стрункі пропорції. Отже, в слобожанському дерев'яному будівництві існувало чимало різних типів, які могли стати основою для власних рішень талановитого майстра.

Другою найстарішою пам'яткою кам'яного будівництва є Преображенський собор в Ізюмі. Будівничий обрав тут тип хрещатої п'ятибанної споруди. Нам здається, що цей храм є утвором того ж майстра, який збудував Покровський собор у Харкові. На це вказують однакова об'ємно-просторова структура бань, абсолютно тотожні архітектурні деталі й цілий ряд інших подробиць. У літературі ізюмський собор датується 1684 роком, отже, на п'ять років старіший за Покровський. На нашу думку, цей досі невідомий майстер збудував спершу ізюмський храм, а потім харківський. Від Покровського собору ізюмський відрізняється важчими пропорціями бань і не таким тонким рисунком. Він стоїть на високому правому березі Дінця,



Я. П. О Г Р І В Н Я К . ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР В НОВОМОСКОВСЬКУ. 1773 - 1778 РР

БАНЯ ТРОЇЦЬКОГО СОБОРУ
В НОВОМОСКОВСЬКУ.



посеред міста, що являло собою форпост на межі з колишнім «Диким полем», тому він суворіший і важчий.

В інтер'єрі ізюмська церква відрізняється від харківської не тільки тим, що її хрещатий простір увінчує п'ять бань, але й тим, що рух їх не такий граціозний і стрімкий, як у Покровському соборі. Найсильнішим декоративним акцентом на суворій і пуританськи бідній архітектурі інтер'єра виступав великий іконостас, з дуже пишною різьбою. Основним ритмічним мотивом, на який накладались інші, є крок трьох арочних дверей у центрі. «Празники» над ними повторюють їх форму, але в апостольському ряді ритм арочних окреслень стає спокійнішим, перетворюючись у лагідній кривій ряду пророків. У багатьох іконостасах, згаданих нами вище,— в Гамаліївці, Чернігові й інших — рух, динаміка ярусів тим сильніші, чим вище розташований ярус. В ізюмському іконостасі, навпаки, чим вищий ярус, тим спокійніші його лінії.

Крім іконостаса, заслуговують на увагу твори ювелірного та декоративно-прикладного мистецтва, зв'язані як з Ізюмом, так, очевидно, і з Харковом. Серед них є зразки цілком народні за характером, наприклад,

чудова порохівниця (зберігається в Харківському історичному музеї) з різьбленим зображенням сцен полювання і іншими побутовими деталями (деякі з них загадкові). Різьбяр перебував під впливом архаїчних традицій плоскорізьби, яка має точки дотику зі стилем XII—XIII ст. Інколи слобожанські майстри мали взірцем прославлені твори, як-от: євангеліє з Історичного музею в Харкові, що відзначається близькістю до манери відомого київського ювеліра Равича. Але той, хто оздоблював Ізюмське євангеліє, був цілком самобутнім художником з чітко окресленою власною манерою. Він любив переливи золотих площин і тому не перевантажував їх ні орнаментами, ні рельєфами. Особливо показова щодо цього зворотна дошка євангелія, на якій вміщена композиція «Дерево Ієсея». В невисокому рельєфі Ієсея зображено в нижній частині дошки. З нього виростає дерево, розгалужене на дві симетричні гілки, що граціозно закручуються в дванадцять кіл. В них вміщені рельєфні постаті. Невеликі фігурки й тендітні галузки та листочки, зрідка розсіпані по золотому полю, на диво легкі. Все свідчить тут про тонкий художній смак і відчуття пластичності.

В дерев'яному будівництві ізюмської групи пам'яток плекалися типи трибанних та хрещатих церков в одно- і трибанному варіанті. Поблизу Ізюма є село Червоний Оскіл, де існував хрещатий однобанний храм. Верхи у нього були не восьмигранної правильної форми в плані, а ніби квадратні, тільки з трохи зрізаними рогами. В зовнішньому вигляді споруди відчутні сила і енергія руху мас, а в інтер'єрі — строга велич висотнорозкритого простору. Але найближче до ізюмського собору був тепер вже не існуючий храм у селі Гороховатці. Поставлений на крутосхилі правого берега ріки Оскола, він вражав величним силуетом п'яти височенних бань, по чотири заломі кожна.

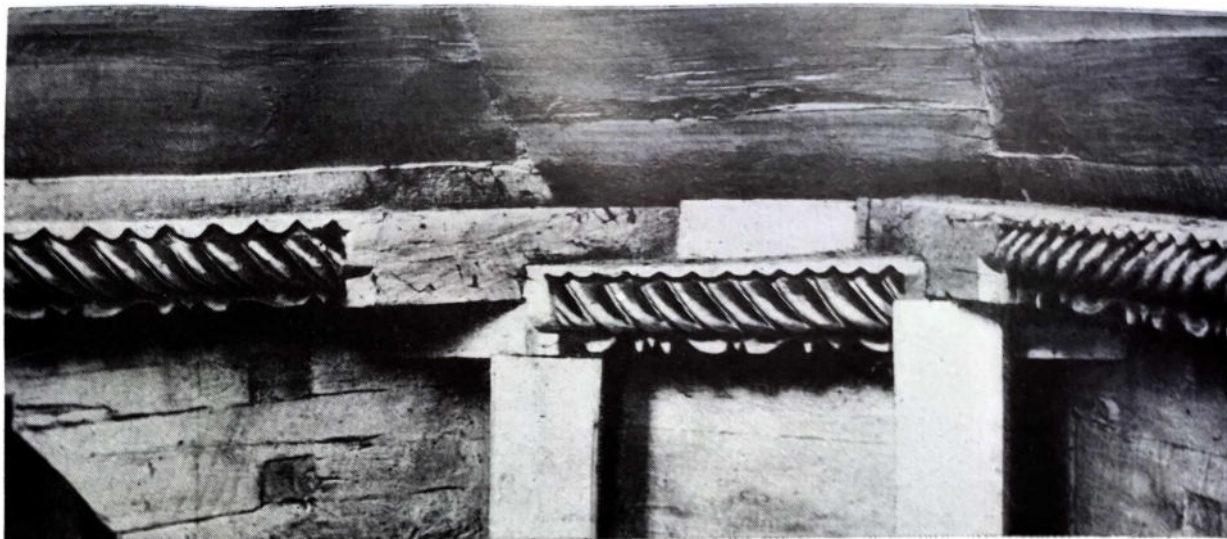
Нам лишається відвідати останній пункт нашої подорожі в східні райони України — місто Новоселицю, тепер Новомосковськ, який входив до складу запорізьких земель, але лежав близько до Слобожанщини. Його найвизначніша пам'ятка — Троїцький собор, збудований у 1773—1778 рр. Якимом Погрібняком із слобідського міста — Нової Водолаги, біля Харкова. Тут втілено, нам здається, не тільки естетичні уподобання запорізького козацтва, а й традиції народної архітектури Слобожанщини.

Про Погрібняка як видатного теслю далеко ішла слава і сягнула аж до Запоріжжя. Отож, коли запорожці задумали будувати храм, їх вибір припав на Погрібняка. На жаль, не збереглося писаної угоди з ним, але до нас дійшли цікаві перекази. Розповідають, що коли помогоричили, то Погрібняк в запалі сказав, що збудує храм, якого ще не було, з дев'ятьма верхами. Декому це здалося неймовірним. Тоді Погрібняк почав лозинкою на землі рисувати храм. Але, очевидно, старі добрі вояки не зрозуміли пояснень майстра. Так із сумнівами і розійшлися. Минуло кілька днів, а Погрібняк не з'являвся. Почали думати, що він втік із сорому. Та незабаром тесля приніс модель дев'ятибанного храму, виплетеного з оситнягу.

Я. ПОГРІБНЯК.
ВВЕДЕНСЬКА ЦЕРКВА
В АРТЕМІВЦІ. 1761 Р.



Новозбудований храм, видно, вразив сучасників і так вплинув на їх уяву, що створення його могли пояснити тільки участю божественних сил. Під цією легендарною оболонкою криється одна деталь, важлива для історії українського мистецтва. Модель, виплетена з оситнягу, дала змогу теслі не тільки вирішити в загальних рисах об'ємно-просторову композицію та головні конструктивні вузли, але й визначити фізичні розміри споруди та масштабне співвідношення бань і їх складових частин. За допомогою



РІЗЬБА СКОБ ВВЕДЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ В АРТЕМІВЦІ.

моделі майстер перевіряв загальне мистецьке враження від того, що він задумав. Нагадаємо: діаметр стебла оситнягу — близько одного сантиметра, а середній розмір колод по висоті дорівнює 20—25 сантиметрам. Отже, кількість стебел оситнягу в моделі могла відповідати кількості колод для тієї чи іншої частини зрубу. Нам здається, що такою моделлю можна було користуватись як масштабним еталоном.

Дев'ятидольний новомосковський храм надзвичайно компактний. Найбільша баня середня. Поставлені навхрест верхи трохи менші, а бані в міжрукав'ях — найменші. Вже в плані точно додержано симетрії та субординації окремих частин. Подібно до розглянутих вище храмів Слобожанщини, бані новомосковського собору мають у плані вигляд квадратних, з трохи зрізаними рогами, тому позначені більшою силою й енергією. Розвиток і ускладнення плану хрещатого храму в кінцевому результаті привели до формування дев'ятидольної дев'ятибанної церкви. Розвивати далі й ускладнювати план та об'ємно-просторову композицію такої споруди було вже неможливо, тому собор в Новомосковську є вершиною українського дерев'яного будівництва.

Дев'ять гранчастих башт з трьома залами кожна надають будівлі надзвичайно мальовничого і величного вигляду. Висота храму — 37 метрів. Коли під'їздити до Новомосковська, то вже здалека видно біле громаддя собору, що грандіозними верхами і розмахом можуть бути порівняні тільки з Софією Київською. Тепер вигляд храму гірший, бо в XIX ст. він був пересипаний без збереження ухилу стін до середини й ошальований дошками не у вертикальному напрямі, а в горизонтальному. Але хоч після перебування бані набрали неприємних «правильних» форм, будівля все ж

справляє дуже сильне враження. Уже самі тільки фізичні розміри її приголомшують. Ритм горизонтальних членувань, ритм заломів контрастує з вертикальними площинами і гранями. Їх гра і боротьба створюють нестримний каскадний рух мас вгору. Зір увесь час зіставляє широкі стіни лобових граней з вузькими площинами зрізаних рогів, вертикалі підбанників — з похилими криволінійними покрівлями заломів. Але хоч як ці зіставлення відвертають увагу, вертикальні лінії та площини бань спонукають зір стежити за їх рухом у блакитну височінь, де зникають вінчання храму.

Інтер'єр розмахом висотнорозкритого простору дев'яти бань, з'єднаних за допомогою величезних фігурних арок-вирізів, не має собі рівних. Яким Погрібняк вирішив його бездоганно. Він свідомо зробив арки різної висоти, залежно від розмірів бані, і надав їх конфігурації примхливої форми, де не останнє місце належить декоративному мотиву кінської голови, збереженому в народному мистецтві зі старослов'янських часів. Тому перед глядачем, який входить у церкву, розгортається захоплююча картина величезних арок-вирізів, що об'єднують простір дев'яти бань. Площини стін, грані зрубів, лінії вирізів увесь час сприймаються щораз у нових ракурсах. Вони то перетинаються, то групуються в ритмічні ряди, то розходяться чи сходяться, увесь час спрямовуючи зір глядача до залитих світлом бань, з якими контрастують нижні частини храму, що потопають в п'їтмі, створюючи враження неосяжної грандіозності. Тут можна побачити, буквально фізично відчувати, як з окремої ланки споруди — бані внаслідок її розвитку і ускладнення заламами народжується могутній порив, який пронизує всю будівлю і досягає апогею в центральній бані.

Іконостас пізній, в ньому втрачено мистецькі якості, тому він не збагачує інтер'єра. Рокайлева різьба, одноманітна і млява, не являє інтересу. Варті уваги лише утвори ювелірного мистецтва. Серед них виділяється євангеліє, подароване соборові в 1785 році. Орнаментальні оздоби з галузок аканта й рокайлевих елементів розсіпані на золотому полі дошки, мов гілля на долівці в зелені свята. Стилистично близьким до нього є інше євангеліє — 1791 року. Творча фантазія майстра тут більш дисциплінована. Ритмічний рисунок орнаментів він підпорядковує не тільки форматів дошки, але й медальйонам з мініатюрним живописом. Рокайлеві орнаменти звиваються, йдучи за прямими лініями бордюру або овальними формами медальйонів.

Погрібняк збудував ще один храм (на жаль, не уцілілий) у селі Артемівці. Тут у 1761 р. він збудував Введенську церкву — класичну пам'ятку українського дерев'яного будівництва. Її форми, пропорції та розмах свідчать, що вже на ранньому етапі своєї творчості Погрібняк був глибоко своєрідним і високообдарованим митцем. Те, що у нього намічалось ще в Артемівці, потім розвинулось і вдосконалилось у Новомосковську. На будівництві в Артемівці йому вдалось перевірити багато ефектів, розрахованих на оптичне враження. Ні у кого з українських майстрів не була так

гостро виявлена пірамідальність споруд, як у нього. Центральну, дуже простору в плані, баню він зробив майже вдвоє вищою за бічні. Вона мала три заломі, тоді як бічні — лише по два. Поставлені вони були не тісно і **являли** своєрідну просторову композицію, де «заспівувачем» виступала центральна баня, а «підголосками» — бічні.

В інтер'єрі центральний зруб у горизонтальних гранях заломів мав різьблені скоби-стяжки, що ритмічним розташуванням створювали добрий просторовий масштаб. Два ряди великих вікон давали яскраве світло на стіни бані й добре обрисовували легенькою тінню різьбу на скобах. На освітлених стінах середньої бані виразно вимальовувалися двохярусні вирізи: нижній у формі звичайного одвірка з навскіс зрізаними рогами, а верхній у вигляді великого кола. На бічні бані припадало менше світла, тому з них вирізи здавалися сяючими плямами, а верхній виріз _____ немов золотим диском сонця.

Ми з вами, читачу, закінчили мандрівку по тих місцях на Україні, де збереглись або існували стародавні мистецькі пам'ятки. Ще кілька слів про особливості найголовніших здобутків українського мистецтва минулого.

Серед цих пам'яток треба виділити кілька груп. Створення всесвітньо-відомих пам'яток архітектури та мистецтва в Києві, Чернігові, Переяславі, Володимирі-Волинському, Галичі й інших місцях Наддніпрянщини і Галичини стало можливим завдяки піднесенню всіх сил народу, який за порівняно короткий час створив могутню державу — Київську Русь. У XI—XIII ст. її влада поширювалась на неосяжні простори Східної Європи, від Німану і Сяну на заході до Волги на сході, від берегів Чорного моря на півдні до Білого на півночі.

В ту віддалену епоху на східнослов'янських землях народилося літописання найвищий вияв самосвідомості народу, виникли література, своєрідні ніколи[^] в архітектурі й живопису, де проявились життєздатність і художній геній народу. Нев'януча цінність цих пам'яток зумовлена тим, що вони в повному розумінні є творінням народу. Будуючи величезні оборонні укріплення чи храми, викладаючи з мозаїки або розписуючи фресками стіни собору, народ вклав у них не тільки свою працю і майстерність, але й свою душу, найкращі прагнення і сподівання, свої художні ідеали.

Уже в XII столітті зароджуються місцеві течії або школи в літературі, мистецтві й архітектурі, що згодом лягли в основу національної культури й мистецтва російського, українського та білоруського народів.

Проникнення народних ідеалів у мистецтво особливо стає відчутним на початку XII століття, коли творив геніальний майстер Алімпій. Ці ідеали,

їх високохудожнє втілення забезпечили творам нашого стародавнього мистецтва вічне життя. Народні уподобання втілені з богатирським розмахом і в спокійній величі Софії Київської, і в сяючих усіма барвами веселки мозаїках, і в численних ювелірних виробках та оздобах рукописних книг.

Розвиток Київської держави був трагічно перерваний татаро-монгольською навалою. В полум'ї пожеж загинули дорогоцінні скарби. Кілька століть потрібно було, щоб подолати наслідки страшної катастрофи. І в той час, коли стародавнім русичам довелося, напружуючи всі сили, давати відсіч кочівникам, західноєвропейські народи, захищені нашими предками, могли спокійно творити і розвивати свою культуру. У найтяжчих умовах опинились українські й білоруські землі. Україна стала об'єктом агресії з боку сильних сусідів. З XVI ст. польсько-шляхетська навала починає загрожувати самому існуванню народу. Боротьба набуває нечуваної гостроти. Вона гартувала самосвідомість і сприяла тісному зближенню окремих земель України, їх культури.

Ціною неймовірних зусиль українському народові вдалося розбити польсько-шляхетських агресорів і вигнати їх із своєї землі. З цією героїчною епохою зв'язані пам'ятки XVI—XVIII ст. Творча енергія забуяла в усіх видах діяльності; горда свідомість і радість народу, що скинув ярмо неволі, сприяли появі величних творів, героїчних образів. Українські майстри ніби змагаються між собою у винахідливості й шуканнях. В архітектурі було винайдено самобутні прийоми, в результаті чого як у дерев'яному, так і в кам'яному будівництві з'явилися в численних варіантах храми з банями, де завдяки заломам висотне розкриття внутрішнього простору досягло межі можливого. Вони є визначним здобутком генія українського народу в будівництві, його внеском у світову культуру. Граціозні верхи багатозаломних храмів та дзвіниць значною мірою формували вигляд міст і сіл, їх своєрідне обличчя.

Згодом засоби мистецької виразності ускладнюються, в оздобах споруд все більше приділяється уваги ліпним орнаментам, поліхромії, різьбі, позолоті, кераміці, що надавали спорудам урочистого, інколи — помпезного вигляду. Та незважаючи на це, загальний розвиток української архітектури відзначається радісним, життєстверджуючим характером, що був виявом народних естетичних поглядів.

Стародавнє українське мистецтво має міцне й глибоке коріння, з якого росли і живилися прогресивна культура XIX ст. і сучасна художня культура, створена не вчора і не на порожньому місці, а на землі, обробленій працею багатьох поколінь українського народу. Спілкування з кращими творами стародавнього мистецтва і в наш час не тільки дає естетичну насолоду, але й збагачує людину духовно, допомагає пізнати минуле батьківщини, виховує патріотичні почуття, підносить творчі сили. Любов і повага до мистецтва минулих сторіч означає любов і повагу до героїчного минулого рідного народу, до його славного сучасного та майбутнього.

РЕЗЮМЕ

Книга эта задумана автором не только как серия очерков о древнем украинском искусстве,— она может служить и путеводителем по архитектурным памятникам Украины XI—XVIII вв. Художественная культура прошлого — не мертвый груз, а вечно живое творчество. Подлинными создателями этой культуры были безвестные народные мастера — зодчие, живописцы, скульпторы, ювелиры. В их творениях нашли отражение художественные вкусы народа. В этом непреходящая ценность древних памятников искусства, секрет неуядаемой красоты, которая волнует нас до сих пор.

В недрах искусства XII века нарождаются местные течения, ставшие потом основой для национальной культуры и искусства русского, украинского и белорусского народов.

Развитие древнерусской культуры в XIII в. было прервано татаро-монгольским нашествием. В пламени пожаров погибли неценные художественные сокровища. Ослабленные украинские земли в последующие столетия стали объектом агрессии со стороны более сильных соседей. Борьба с иноземными захватчиками закаляла волю и самосознание украинского народа. С героической эпохой освободительных войн и восстаний XVI—XVII вв. связана одна из ярких страниц в истории украинского искусства. В архитектуре были найдены самобытные архитектурно-конструктивные приемы, позволившие нашим зодчим создать храмы, в которых высотное раскрытие внутреннего пространства достигло наивысшего совершенства.

Уже в самих древних памятниках Приднепровья — Десятинной церкви и Софийском соборе в Киеве проявилась большая творческая самостоятельность наших предков; а по архитектуре храмов Видубицкого, Михайловского Золотоверхого, Киево-Печерского, Кирилловского монастырей в Киеве, Юрьевой божницы в Остре и храма Юрия в Каневе можно проследить, как крепло и набирало сил самобытное древнерусское искусство, окончательно освобождающееся от византийского влияния. Процесс этот связан с именем художника Алимпия — автора прославленных мозаик Михайловского собора, а также иконы «Великая Панагия», хранящейся в Третьяковской галерее в Москве.

К эпохе XVII—XVIII вв. относятся храмы на Ближних и Дальних пещерах в Киево-Печерском монастыре, трапезная и храм Георгия в Видубицком монастыре, храмы Богоявления на Подоле и Николаевского (военного) собора, колокольня и ворота Заборовского, а также творения выдающегося украинского зодчего XVIII века — Ивана Григоровича-Барского, ансамбли Михайловского и Вознесенского монастырей в Переяславе, Покровская церковь в Сулимовке, Ильинский храм в Субботове. Большинство типов храмов XVII—XVIII вв. формировалось под воздействием народного деревянного зодчества, наиболее характерной чертой которого является высотное раскрытие внутреннего пространства, а в декоре — сочное

украшение лепным орнаментом, полихромией и керамикой. Произведения эти связаны с формированием стиля украинского барокко.

Своеобразную группу представляют черниговские памятники. Спасский собор с характерным глубинным раскрытием внутреннего пространства, и особенно храмы Ильинский, Елецкий и Борисоглебский, для которых характерен отказ от техники смешанной кладки и наличие романских форм (аркатура, ниши, полуколонны). В Пятницкой церкви, возведенной, возможно, гениальным зодчим древней Руси Петром Милонегом, утверждаются новые принципы архитектурной эстетики, отрицается неподвижность и замкнутость «кубических» объемов культовых сооружений. В архитектуре дома Лизогуба, храма Екатерины, Коллегиума, ансамбля Троицкого монастыря в Чернигове, каменицы Лизогуба и Благовещенской церкви в Седневе, в ансамбле Спасского монастыря и в Успенской церкви в Новгороде-Северском, в сооружениях Воронежа, Гамалеевки и Глухова, в ансамблях Путивля, Прилук и Густини, в храме Николая в Нежине — наиболее отчетливо выявлены особенности черниговской школы украинского барокко, перекликающегося с произведениями русского барокко. Наконец в храмах Лемешей и Козельца, связанных с творчеством Григоровича-Барского, намечена новая линия, направленная на преодоление эстетических норм барокко, а в деревянных храмах Пироговки, Седнева и Новгорода-Северского ярко воплощен гений черниговских народных мастеров.

Волинское искусство древней поры представлено такими шедеврами, как Успенский собор и храм Василия во Владимире-Волынской, икона Волынской богородицы, Луцкий и Кременецкий замки. Эпоха XV—XVII вв. — феодальными замками в Клевани, Дубно и Остроге, культовыми сооружениями в Охлопове, Белостоке, Гоще, Низкеничах, Межиречье и Остроге, для которых характерны элементы ренессансной архитектуры, с особым ладом приземистых пропорций, задушевность и непритязательность. Сооружения в Кременце, Ольке и Почаеве, возведенные в стиле барокко, отличаются пышностью, игрой разчлененных масс.

В деревянном зодчестве волинские мастера оказались больше всего привержены к трехчастным одно- и трехкупольным храмам приземистых пропорций, лаконичного рисунка в силуэте и особой задушевностью в интерьере (храмы в Камень-Каширском, Князьем, Фусове).

Галицкое искусство оставило древние произведения высокой чистоты стиля: храм Пантелеймона в Галиче — шедевр белокаменного зодчества и храмы Николая и Армянский во Львове, миниатюры Галицкого евангелия и фрагменты фресок Армянской церкви во Львове.

В эпоху XVI—XVII вв. наиболее значительные произведения связаны со стилем ренессанса. Яркими произведениями этого стиля являются ансамбль Львовского братства, жилые дома, Черная Каменица и дом Корнякта, часовни Кампианов и Боимов во Львове. В живописи эта эпоха представлена прекрасными росписями в деревянных храмах Потелича и Дрого-

бича, в иконостасах Рогатина, Грибовичей, Пятницкой церкви во Львове и Дрогобыче. От эпохи барокко сохранились храм Юра во Львове зодчего Б. Меретина и дивные по богатству и красоте иконостасы в Волице Деревлянской И. Рутковича, Троицкой церкви в Нестерове и Пятницкой В Крехове.

Галицкие народные мастера создали оригинальную школу деревянного зодчества, для произведений которой при скромных размерах характерны утонченные пропорции, изысканный силуэт и прекрасно найденный рисунок деталей (храмы в Дрогобыче, Потельче, Нестерове, Волице Деревлянской, Крехове, Буське и Рогатине).

Яркую страницу подольского зодчества представляют замки, то лаконичные по формам, как в Токах, Сутковцах, Тереховле, Бучаче, то со сложной живописной композицией с элементами ренессансной архитектуры, как в Межибоже, Поморянах, Бережанах, или самобытные по архитектуре, как в Каменце-Подольском и Хотине. В последнем поражает народный декоративный орнамент из красного кирпича, опоясывающий стены.

На Подолии известны церкви оборонного типа — в Сутковцах, Тереховле, Подгайцах, Бучаче и в монастыре-крепости в Подгорянах возле Тереховли. Декоративное искусство прекрасно представлено окладами евангелий, керамикой и золоченой фелонью, а живопись — иконостасами в Скориках, Плугове, Бучаче, Бережанах и Золочеве. Архитектуру ренессанса хорошо репрезентует церковь Воскресения в Золочеве, а барокко — ратуша в Бучаче архитектора Б. Меретина.

Не менее своеобразно и богато типами подольское деревянное народное зодчество — одноглавые храмы в Каменце-Подольском и Урмане, трехглавые в Скориках, на Выгнанке в Черткове, в Плугове и самый величественный с висотно раскрытым внутренним пространством в Зинькове.

Буковина и Карпаты очень богаты памятниками деревянного народного зодчества. Буковинскую школу представляют великолепные храмы в Черновцах, Берегомете и Дубовцах; гуцульскую — храмы в Коломые, Ворохте, Ясине и колокольня в Микуличине. Наиболее древние черты храмов с элементами романской и готической архитектурной сохраняются в церквях Колодного, Среднего Водяного и Новоселицы. Карпатское зодчество, кроме того, характеризуется группой храмов в Крайникове, Стеблевке, Данилове и Александровке. В храмах Среднего Водяного, Колодного, Новоселицы и Александровки сохранились обширные циклы настенных росписей и прекрасные иконостасы. Оригинальную группу составляют деревянные храмы в Колочаеве, Прислопе, Изках и Майдане. Лемковскую школу репрезентуют деревянные храмы в Мукачево и Каноре; бойковскую — в Кострино, Турке и Яворе, а также колокольня в Ясенице Замковой. Во всех названных деревянных храмах сохранились резные иконостасы, а также иконы, среди которых выделяется подлинная жемчужина — икона Закарпатской мадонны с веточкой сирени в руках.

Древний период представлен в архитектуре храмом-ротондой Николая в с. Горяны, возведение которого относится к середине XIII вена и связано с эпохой Даниила Галицкого, замком в Мукачево, основанном подольским князем Федором Корнатовичем, замками в Ужгороде и Невицком. Фресковая живопись, сохранившаяся в Горянах, относится к XIII, XIV и XV вв.

В Слобожанщине, которая после татаро-монгольского нашествия начала заселяться только с XVII века, сохранились архитектурные памятники стиля украинского барокко. Храмы традиционной крестовокупольной структуры в различных вариациях представлены в Мгаре, Ромнах, Межиречье и Полтаве. Наиболее совершенные из них те, которые несут в своей структуре следы влияния деревянной народной архитектуры — трехкупольные храмы в Сумах, Охтырке и Харькове. Последний с хорошо организованным висотно раскрытым пространством является шедевром украинской архитектурной мысли XVIII в. Интересны и крестовые пятикупольные храмы в Изюме, Лютеньке и Сорочинцах. Прикладное и декоративное искусство Слобожанщины отличается своеобразием и оригинальностью (Ромни, Сорочинци); живопись представлена народными картинами с популярным героем украинского фольклора «казаком Мамаем», а также иконами из с. Великие Сорочинци. Деревянный собор в Новомосковске является вершиной развития украинской народной архитектуры и достойно увековечивает имя гениального народного мастера Якова Погрибняка.

Древнее украинское искусство имеет прочные и глубокие корни, из которых питалась прогрессивная культура XIX в. и современная художественная культура, выросшая на почве, обработанной трудом многих поколений украинского народа.

R E S U M E

Although the author planned the book to be a collection of essays on the Ukraine's ancient art it might be very well used as a guide to the Ukraine's architectural monuments of the XI—XVIII centuries. The art culture of the past was not something dead, it was always creative. Its genuine creators were unknown folk masters, architects, painters, sculptors, and jewellers. Their works reflected the artistic tastes of the people and in this lies the everlasting value of the ancient monuments of art and the secret of their unfading beauty which stirs our minds even today.

Within the art of the XII century local trends came into being and later on they served as the foundation of the national art and culture of the Russian, Ukrainian, and Byelorussian peoples.

The development of ancient Russian culture in the XIII century was considerably impeded by the Tatar-Mongol invasion. Many priceless art treasures perished then in the flames of fires. In the following centuries the weakened Ukrainian lands were subjected to aggressions by its more stronger neighbours. The struggle against the foreign usurpers strengthened the will and national consciousness of the Ukrainian people. One of the brightest pages in the history of the Ukrainian art is connected with the heroic epoch of the uprisings and liberation wars of the XVI—XVII centuries. In architecture original constructive techniques were found and these enabled our architects to build churches in which the opening of the interior space in height achieved its highest level of perfection.

A great creative independence of our ancient masters found its expressions in the Desyatynna (Tithe) Church and the Cathedral of St. Sophia,

both belonging to the most ancient monuments of the Dnipro (Dnieper) regions. The development and consolidation of ancient Russian art, which freed itself from the influence of Byzantium, can be traced in the architecture of the Vidubetska, Mikhailivska Zolotoverkha churches, the Kiev-Pechersk and St. Cyril monasteries in Kiev, and in the St. Yuri Church in Oster and the Church of St. Yuri in Kaniv. This period is connected with the name of artist Alimpy, the author of the famous mosaics of the Cathedral of St. Michael, and the icon "Panagia the Great" which now is part of the Tretyakov Art Gallery in Moscow.

Examples of XVII—XVIII centuries architecture are the churches of the Near and Far catacombs at the Kiev-Pechersk Monastery, the refectory and the Church of St. George at the Vidubetsky Monastery, the Church of Epiphany in Kiev's residential district Podil, the Cathedral of St. Michael (military cathedral) and the Zaborovsky Gate and belfry, the ensembles of the Monastery of St. Michael and the Church of the Ascension in Pereyaslav, the Church of the Intercession in Sulimivka, and the Church of Elijah in Subotiv. XVIII century architecture owes much to Grigorovich-Barsky, one of the Ukraine's famous architect of that period, who created the Church of the Intercession and the St. Nicholas Church. The majority of the XVII—XVIII centuries churches were built under the influence of folk wooden architecture characterized by such typical features as opening of the interior space in height and rich stucco moulding, polychromy and ceramic decorations. These structures are connected with the formation of the Ukrainian baroque style.

The Chernigiv architectural monuments comprise a peculiar group. Among them we find the Cathedral of the Redeemer with its typical opening of the interior space in depth. Of special interest in this group are the Church of Elijah, the Yeletska, St. Boris and Gleb churches, characterized by the absence of mixed masonry and the presence of Romanesque forms (arcatures, bays, and semicolumns). In the architecture of the Church of the Crucifixion, probably built by the genius architect of ancient Rus Petro Miloneg, new principles of architectural aesthetics were introduced and the rigid and reserved "cubic" dimensions of earlier structures rejected. The distinctive features of the Chernigiv school of Ukrainian baroque, which has many common traits with Russian baroque, are strikingly revealed in the architecture of Lizogub's house, the Church of St. Catherine, the Collegium and in the ensemble of the Monastery of the Trinity in Chernigiv. These traits may be also seen in Lizogub's stone house (kamyanytsya) and in the Church of the Annunciation in Sedniv, in the ensemble of the Monastery of the Redeemer and in the Church of the Assumption in Novgorod-Siversky, in the structures in Voronezh, Gamaliivka, and Glukhiv, in the ensembles of Putivl, Priluki, and Gustinia, and in the Church of St. Nicholas in Nizhin. And, finally, new trends, directed at overcoming the aesthetic

standards of baroque, are becoming evident in the churches of Lemeshi and Kozelets, which were built in the period of Grigorovich-Barsky's activities. The genius of Chernigiv's folk masters is brilliantly embodied in the wooden churches of Pirogivka, Sedniv, and Novgorod-Siversky.

Ancient art of Volyn is represented by such masterpieces as the Cathedral of the Assumption and the Church of St. Basil in Volodimir-Volynsk, with the icon of the Virgin of Volyn, and castles in Lutsk and Kremenets. The period between the XV and the XVII centuries has left for us such monuments as the feudal castles in Kievan, Dubno, and Ostrog, structures of worship in Okhlopiv, Bilostok, Goshcha, Nizkenichi, Mezhirichya, and Ostrog, which are characterized by elements of Renaissance architecture, with their peculiar squat proportions and simplicity. Structures in Kremenets, Olik, and Pochayiv are built in baroque style with a marked grandeur and the harmony of separate architectural masses.

In wooden architecture the Volyn masters displayed a tendency of constructing three-elements one- and three-domed churches with a laconic outline and graceful interior (this is exemplified by churches in Kamin-Kashirsky, Knyazhe, and Fusiv).

Galician art has passed down to us ancient works of highly pure style: miniatures of the Galician Gospel and fresco fragments of the Armenian Church in Lviv. The Church of Panteleimon in Galich (built in the XII—XIII centuries) is a real masterpiece of white-stone architecture. Galician architecture of later periods in exemplified by the Church of St. Nicholas and the Armenian Church in Lviv.

The most significant structures of the XVI—XVII centuries bear the influence of the Renaissance. Wonderful examples of this style are the Lviv Fraternity ensemble, different dwellings, the Chorna Kamyantsya (Black Stone House), Korniyak's house, and the Kampians' and Boims' chapels in Lviv. Painting of this period is wonderfully represented by murals in the wooden churches of Potelich and Drogobich, by iconostases in Rogatin and Gribovichi, and by the Churches of the Crucifixion in Drogobich and Lviv. Among the most significant masterpieces of the baroque epoch are the Church of St. George in Lviv built by architect Bernard Meretini, the beautiful iconostases by I. Rutkovich in Volitsya-Derevlyanska, the Trinity Church in Nesteriv and the Church of the Crucifixion in Krekhiv.

Galician folk masters have founded an original school of wooden architecture characterized by modest dimensions, yet very refined proportions and outlines, and excellent drawing (exemplified by churches in Drogobich, Potelich, Nesteriv, Volitsya-Derevlyanska, Krekhiv, Busk, and Rogatin).

The architecture of the Podillya Region is wonderfully embodied in the castles of this region. Some of these castles are laconic in form, like those in Toki, Sutkivtsi, Terebivlya, and Buchach; while others, like the castles in Mezhibizh, Pomoryani, Berezhani, have complicated painting composi-

tions and elements of Renaissance architecture, some castles present original pieces of architecture, like the castles in Ramyanets-Podilsky and Khotin. The latter is especially striking because of its folk ornamentation of red brick encircling the walls.

Podillya Region also has a number of churches of the most developed fortified style. Such churches are found in Sutkivtsi, Terebivlya, Pidgaitsi, Buchach, and in the fortified monastery in Pidgoryani near Terebivlya. Decorative art of that region is wonderfully represented by frameworks of Gospels, by ceramics, and chasubles manufactured in Zolochiv; and painting— by iconostases in Skoriki, Plugiv, Buchach, Berezhani, and Zolochiv. The church of the Resurrection in Zolochiv may serve as a good example of Renaissance architecture, while the town hall of Buchach, built by architect Bernard Meretini, dates back to the baroque epoch.

The folk wooden architecture of the Podillya Region is no less original and diverse in forms and is exemplified by one-domed churches in Kamyanets-Podilsky and Urman, three-domed churches in Skoriki, Vignanka, Chortkiv, and by the grandest among them — the church in Zinkove with its opening of the interior space in height.

Bukovina and the Carpathian Mountains are also rich in monuments of folk wooden architecture. Bukovina's school is represented by splendid churches in Chernivtsi, Beregomet, and Dubivtsi. Churches in Kolomiya, Vorokhta, and Yasinya, and the belfry in Mikulichine belong to the Guzul school of architecture. Churches in Kolodne, Serednye Vodyane and Novoselitsya have preserved the most ancient elements of Romanesque and Gothic architecture. Besides, Carpathian architecture is exemplified by churches in Krainikove, Steblivka, Daniliv, and Olexandrivka. A large cycle of murals and wonderful iconostases has been preserved to our days in the churches in Serednye Vodyane, Kolodne, Novoselitsya, and Olexandrivka. Wooden churches in Kolochoyiv, Prislop, Izki, and Maidan form an original group of architectural monuments. Wooden churches in Mukachevo and Kanora stand as examples of the Lemki school. The Boiki school is represented by churches in Kostrino, Turk, and Yavoriv and by the belfry in Yasenitsya-Zamkova. All of the above mentioned wooden churches have carved iconostases and icons, among which the icon of the Transcarpathian Virgin Mary with a twig of lilac in her hand is a priceless piece of art.

And finally, the most ancient period in architecture is represented by the rotunda Church of St. Nicholas in the village of Goryani. The church was erected in the middle of the XIII century during the reign of Prince Danilo of Galicia. The other ancient monuments include the Mukachevo castle (built by Prince Fedor Koryatovich) and the castles in Uzhgorod and Nevitsk. The frescoes in Goryani date back to the XIII, XIV, and XV centuries.

In Slobozhanshchina, which after the Tatar-Mongol invasion was being populated only beginning with the XVII century, there are many architectural monuments of the Ukrainian baroque. Different variants of traditional cross-cupola churches can be found in Mgar, Romni, Mezhirichya, and Poltava. The three-domed churches in Sumi, Okhtirka, and Kharkiv are the most perfect among them all, having in their architecture elements influenced by folk wooden architecture. The church in Kharkiv with its opening of the interior space in height belongs to the masterpieces of Ukrainian architecture of the XVIII century. Of great interest are also the cross five-domed churches in Izyum, Lyutenka, and Sorochintsi. Slobozhanshchina's applied and decorative art is notable for its originality (articles from Romni and Sorochintsi); the region's painting is exemplified by folk pictures depicting the popular Ukrainian folklore hero "Cossack Mamai", and by icons from the village of Veliki Sorochintsi. The wooden cathedral in Novomoskovsk dates back to the time when Ukrainian folk architecture was at the summit of its development. The church befittingly immortalizes the name of its creator, folk master Yakiv Pogribnyak.

Developed by many generations of the Ukrainian people the Ukraine's art has deep and strong roots which nourished the progressive culture of the XIX century and the culture of contemporary art.

З М І С Т

ПРИДНІПРОВ'Я	11
ПІВНІЧНЕ ЛІВОБЕРЕЖЖЯ	81
ВОЛИНЬ	147
ГАЛИЧИНА	205
ПОДІЛЛЯ	271
БУКОВИНА І КАРПАТИ	329
СЛОБОЖАНЩИНА	391
РЕЗЮМЕ	454
RESUME	458

ЛОГВИН ГРИГОРИЙ НИКОНОВИЧ
ПО УКРАИНЕ. ДРЕВНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
(На украинском языке)

Редактор Г. І. В и ш н е в с ь к и й
Художник В. А. К о н о н е н к о
Художній редактор О. Д. С т е ц е н к о
Технічний редактор Л. О. П е т р о н ю к
Коректор О. А. П р и д н б а й д о

БФ 06858. БЗ № 10. 1968. Здано на ви-
робництво 13/VI 1966 р. Підписано до дру-
ку 14/III 1967 р. Формат 70X90¹/₋₁₆- Фіз.
друк. арк. 29,6 (в т. ч. вкл. 0,6). Умови,
друк. арк. 34,6. Облік.-вид. арк. 30,46.
Зам. 834. Тираж 15 000. Ціна 3 крб. 42 коп.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19.

Книжкова фабрика «Жовтень»
Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР.
Київ, Артема, 23а.